



Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo

Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte
XXXIV ciclo
Storia dell'Arte Contemporanea (L-ART/03)

Luciano Giaccari e lo Studio 970 2 di Varese (1967-1977)

Tutor:
Prof.ssa Francesca Gallo

Co-tutor:
Chiar.mo
Prof. Claudio Zambianchi

Candidato:
Irene Boyer
matr: 1842986

Coordinatore del Dottorato: Prof.ssa Manuela Gianandrea
Anno Accademico 2021-2022

Ringraziamenti

Una profonda e duratura riconoscenza va alla Professoressa Francesca Gallo il cui costante appoggio e i preziosi consigli, spunti di riflessione e commenti forniti hanno reso davvero possibile la riuscita di questa lunga ricerca. Un sentito grazie al Professor Claudio Zambianchi per lo spessore dei suoi concisi ma puntuali appunti e consigli; alla Professoressa e Coordinatrice del Dottorato Manuela Gianandrea sempre presente a sostenere il lavoro di ricerca. A Valentina Valentini per le incoraggianti conversazioni; a Cosetta Saba per aver messo a disposizione la forza del suo ruolo scientifico e aver aperto le porte del Laboratorio “La Camera Ottica” rendendo così possibile un primo lavoro di digitalizzazione dei *tape* originali dello Studio 970 2; al sostegno tecnico di Alessandro Russo e, soprattutto, di Mary Comin. A Lisa Parolo, Irene Caravita e Martina Rossi per gli intensi confronti, ai precisi ricordi di Ernesto Francalanci e a quelli curiosi e ricchi di Tommaso Trini. A Daniela Domina, Giovanna Brebbia, Alessandra Acocella, Franco Toselli, agli artisti Emilio Isgrò, Franca Sacchi, Gianni-Emilio Simonetti, Aldo Ambrosini, Sandro Uboldi, Ugo Nespolo e Bruno Gambone. A Timotea Austoni Prini (Archivio Emilio Prini), a Luisa Borio (Archivio Fondazione Merz). Al supporto lontano di Giorgio e Silvia, al sempre presente Andrea, a Iol per l’amicizia, l’appoggio costante, i consigli e nell’aver creduto nella condivisione. Al prezioso aiuto e sostegno di Gloria Marchini.

Ringrazio inoltre le attente lettrici di questo lavoro, Dott.ssa Iolanda Ratti e Prof.ssa Silvia Grandi, le cui parole, suggerimenti e indicazioni sono stati di grande aiuto negli ultimi stadi di revisione della ricerca.

E, infine, un mio ringraziamento speciale va a G.C. Maud, per i racconti, la testimonianza, le discussioni, i confronti, le lunghissime e preziose conversazioni, la curiosità e l’umiltà.

INDICE

INTRODUZIONE	4
1. La creazione dello Studio 970 2 al termine degli anni Sessanta	8
1.1 <i>La ricerca artistica di Giaccari negli anni Sessanta e il confronto con la giovane avanguardia italiana</i>	8
1.2 <i>Lo Studio 970 2 e le manifestazioni artistiche ante-video (1968-1970)</i>	18
1.2.1 <i>24 ORE di NO STOP THEATRE (1968)</i>	26
1.2.1.1 <i>Televisione come memoria: una proposta di rilettura</i>	35
1.2.2 <i>Opere di Neve e Opere di fumo (1969)</i>	45
1.2.3 <i>Esperimento di Nuovo Teatro (1969)</i>	51
1.2.4 <i>interVENTO (1970)</i>	58
1.3 <i>Intercettare l'effimero: tra medium fotografico, cinematografico e i primi avvicinamenti al video-tape-recording</i>	68
2. Giaccari videomaker.....	78
2.1 <i>L'avvio al video dello Studio 970 2: precisazioni e riflessioni</i>	78
2.2 <i>La controinformazione e la serie TV-OUT-0</i>	97
2.3 <i>Videotape d'artista (1971-1975). Il coinvolgimento degli artisti tra la realizzazione della serie TV-OUT-1 e i tape successivi</i>	111
2.4 <i>La via italiana del videotape d'artista delle origini nel concetto 'allargato' di Arte Povera. Proposta per una riflessione</i>	145
2.4.1 <i>Primo caso studio: Luciano Fabro e gli Apologi (1972)</i>	157
2.4.2 <i>Secondo caso studio: Emilio Prini tra l'impiego del video-recording e la sua azione performativa nei tape di Mario Merz e Richard Serra</i>	169
2.5 <i>Le video-documentazioni di performance. L'asse Milano-Roma e altre realtà</i>	182
2.5.1 <i>Le registrazioni video di e per Print Out (per George Brecht) di Allan Kaprow</i>	208
3. Il confronto con il sistema della videoarte negli anni Settanta.....	220
3.1 <i>Lo Studio 970 2 alla prova dell'esposizione videografica. Presenze e proposizioni tra gallerie, mostre, festival, incontri e rassegne (1972-1976)</i>	220
3.2 <i>Il contributo critico-teorico di Giaccari alla videoarte delle origini e la pubblicazione della Classificazione dei metodi d'impiego del video in arte (1973)</i>	237
3.3 <i>Il progetto del Bolaffi International Artist Videotape Catalogue N° 1</i>	249
3.4 <i>1977 tracce di un passaggio: dallo Studio 970 2 alla Videoteca Giaccari</i>	261
APPARATI	268
1. <i>Appendice fotografica</i>	268
2. <i>Tabelle manifestazioni Studio 970 2 (1968-1970)</i>	322
3. <i>Catalogo videotape d'artista Studio 970 2 (1971-1977)</i>	350
4. <i>Cronologia generale Studio 970 2 (1967-1977)</i>	364
BIBLIOGRAFIA.....	398

INTRODUZIONE

Entro il clima di un riesame critico che ha investito di recente la storia della videoarte italiana, specialmente delle origini, prende forma la necessità di provare a indagare, quindi restituire, anche l'attività peculiare che Luciano Giaccari simbioticamente conduce con il suo Studio 970 2, il centro-laboratorio videografico che fonda e dirige a Varese, tra la fine degli anni Sessanta e il corso del decennio successivo, e con il quale anticipa la formulazione poi della più nota Videoteca Giaccari. La ricerca condotta prende avvio dalla possibilità di muoversi programmaticamente su più fronti, allo scopo di incrociare le informazioni e narrazioni storiche, fino ad ora tracciate, con fonti primarie di varia entità, queste ultime particolarmente riscontrate all'interno dell'Archivio Luciano e Maud Giaccari (ALMG) e nella disponibilità di Maud Ceriotti Giaccari, testimone e collaboratrice.

Si è partiti dalla imprescindibile valutazione della letteratura critica relativa, passante da fondamentali indagini sull'arte video *tout court*, elaborate da critici e studiosi¹ che per lo più

¹ Cfr: M. Meneguzzo, L. Giaccari (a cura di), *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 15 dicembre 1987- 31 gennaio 1988), Milano, Nuova Prearo Editore, 1987; V. Valentini (a cura di), *Cominciamenti, Fernsehgaleries Gerry Schum, Art/Tapes/22, Lafontaine, Pirri-Eitetsu Hayashi*, catalogo della III Rassegna Internazionale del video d'autore (Taormina, 30 agosto – settembre 1988), Roma, De Luca Editore, 1988; V. Fagone, *Memoria del video 2. Presente Continuo. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 4 ottobre – 31 dicembre 1988), Milano, Nuova Prearo, 1988; V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano, 1990; A. Madesani, *Lineamenti di una storia della Video Arte in Italia* (parte I), in «Ipsa Facto», n. 5, settembre-dicembre 1999, pp. 56-73; S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Milano, Costa&Nolan, 1999; D. Bloch, *Art et vidéo 1960-1980/82*, Locarno, Edizioni Flaviana, 1982 (ora in V. Fagone (a cura di), *L'Art Video 1980-1999. Vingt and du VideoArt Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, Mazzotta, Milano 1999, pp. 87-180); R. Albertini, S. Lischi (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, 2 ed., Pisa, Edizioni ETS, 2000; B. Di Marino, L. Nicoli (a cura di), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, catalogo della mostra (Roma, varie sedi, 21-27 maggio 2001), Roma, Castelvevchi Arte, 2001; S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Roma, Fondazione Scuola nazionale di cinema; Venezia, Marsilio, 2001; A. Madesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2002; M.R. Sossai, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002; C. Cirritelli (a cura di), *Luciano Giaccari. Premio Marconi 2004 – Per l'Arte Elettronica*, Bologna, 2004; M. Meneguzzo (a cura di), *La scoperta del corpo elettronico. Arte e video negli anni 70*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2006; S. Bordini, *Memoria del video: Italia anni Settanta*, in ead. (a cura di), *Videoarte in Italia*, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», n. 88, 2006, pp. 5-24; L. Leuzzi, S. Patridge (a cura di), *Rewind Italia. Early Video Art in Italy/ I primi anni della videoarte in Italia*, New Barnet, 2006; M.M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Ravenna, Danilo Montanari editore, 2016; L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta*, in «Sciami. Ricerche. Rivista semestrale di teatro, Video e Suono», n. 2, ottobre 2017, pp. 48-77; C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019; V. Valentini, *Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019; L. Parolo, *Video arte in Italia anni*

non hanno mai avuto possibilità d'accesso diretto alla documentazione, ma solo a quanto Giaccari stesso aveva autonomamente elaborato, anche sul fronte di una autonarrazione legata alla volontà di 'gestire' la propria figura.

La presente ricerca si basa, invece, sull'accesso all'archivio, reso possibile dalla mediazione del Museo del Novecento di Milano², al quale si è affiancato il recupero filologico di contributi coevi, effettuato tramite sia la lettura di testi in catalogo e volumi, sia lo spoglio sistematico di riviste d'arte del periodo, o di poco successive, quindi un'ampia e ramificata ricerca investigativa e d'archivio, condotta partendo necessariamente da un primo riordino³ dei materiali conservati presso l'ALMG, ovvero dalla possibilità di accedere ad altri archivi istituzionali (ASAC fra tutti) o di personalità e artisti afferenti il lavoro di Giaccari e la testimonianza di alcune figure a lui vicine. Contestualmente si è proceduto all'impostazione di una ricostruzione cronologica: inizialmente insistente su un *range* temporale che dagli anni Sessanta procedeva finanche ai Novanta e oltre, considerante quindi l'intera vicenda dell'attività videografica di Giaccari, dalla quale è emersa la necessità di approfondire solo il periodo tra il 1967 e il 1977, ossia quello riferibile esclusivamente alle vicende connesse allo Studio 970 2, prima cioè della sua trasformazione in Videoteca Giaccari. In tale analisi ravvicinata ci si è concentrati infatti sulla fase di avvio dell'esperienza di Giaccari nel mondo dell'arte, sull'adozione nel 1971 del dispositivo videografico e le successive collaborazioni con gli artisti.

Il capitolo d'apertura è volto a evidenziare come i prodromi di certe riflessioni e intenzioni che improntano il contributo di Giaccari al fenomeno video-artistico dei primissimi anni Settanta siano da rintracciarsi nell'attività che precede l'adozione effettiva del *video-tape-recording*, quando cioè lo Studio 970 2 si caratterizza quale spazio-laboratorio per una sperimentazione artistica d'avanguardia. È infatti nelle manifestazioni di carattere anche intermediale e aleatorio che Giaccari progetta – *24 ore NO STOP THEATRE* (1968), *Opere di neve*, *Opere di fumo*, *Esperimento di Nuovo Teatro* (1969) e *interVENTO* (1970) – che è possibile rintracciare l'interesse (sia documentativo, sia di 'generazione artistica') che parallelamente egli sviluppa per i dispositivi tecnologici di registrazione, permettendo così di verificare come l'avvio al video non fosse stato un fatto casuale, improvviso e seguitante una moda, bensì un'articolata evoluzione di pensieri, urgenze e necessità che emergono germinanti in questo contesto. Ciò viene pienamente riflesso in quanto analizzato nel capitolo successivo, particolarmente

Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019.

² Con cui lo stesso Giaccari aveva preso contatti nel corso degli anni Duemila.

³ E che tuttavia necessiterebbe di una secondaria, e più precisa, azione archivistica.

dedicato a evidenziare la misura effettiva con cui il VTR è assunto nelle pratiche dello Studio 970 2. Rispetto a quanto finora noto si è osservato come Giaccari non si fosse limitato infatti a implicare il nuovo *medium* quale luogo di intercettazione e memorizzazione di brani effimero-performativi (restituente oggi le video-documentazioni di *performance* ad esempio di Kaprow, Pisani, Chiari, Gina Pane Joan Jonas, Vostell e altri), ma avesse precipuamente inteso saggiare *le potenzialità dell'uso del videotape in arte e nell'informazione alternativa*. Lo scopo che egli si pone è infatti quello di verificare prospettive altre offerte dal dispositivo e dal linguaggio relativo, intendendo cioè l'esperienza televisiva non più quale fatto massificante, piuttosto strumento per impostare una comunicazione socio-culturale alternativa/controinformativa (condotta personalmente tra il 1971 e il 1973) e, soprattutto, spazio per agire creativamente *le/nelle* tecniche del *videorecording*. È in questo senso che Giaccari arriva quindi a sondare l'intera gamma di quelle soluzioni rispondenti a quanto pienamente avvertito a livello internazionale e, in ambito italiano, dalle posizioni critiche rese da figure come Tommaso Trini, Francesco Carlo Crispolti, Italo Mussa, Renato Barilli tra tutti. Inoltre, particolarmente nel solco dell'ultima istanza individuata Giaccari avvia, a partire dal 1972 e fino al 1975, una significativa produzione di videotape d'artista – spesso passata in secondo piano nelle vicende biografiche di questi ultimi –, resa possibile da una singolare 'chiamata alla sperimentazione', come si vedrà, volta all'attivazione di collaborazioni con i protagonisti di quegli anni (da Fabro e Chiari, Olivotto e Vaccari, Merz e Prini, finanche a Nagasawa, Serra, Oppenheim, Lüthi, e altri). Accanto alle fonti primarie (d'archivio) e secondarie (di testi critici, coevi e recenti) investigate preme evidenziare come contestualmente il lavoro di ricerca sia stata resa possibile una collaborazione tra l'ALMG e il Laboratorio "La Camera Ottica", afferente l'Università degli Studi di Udine⁴, la qual cosa ha dato modo di iniziare (non senza difficoltà contingenti) un lavoro di recupero e preservazione digitale dei nastri *open-reel 1/2"* originali, rendendo così di nuovo accessibili, e filologicamente attendibili, le componenti audiovisive ivi conservate. Queste, accogliendo l'opera-video vera e propria, hanno permesso di restituire molto di quanto prodotto in forma diretta dallo Studio 970 2 e, soprattutto, di far acquisire all'opera dei diversi artisti, nella quasi totalità dei casi mai diventati video-artisti, lavori e sperimentazioni inedite. Un aspetto, quest'ultimo, che si rivela del tutto significativo e in grado di consentire finanche una rilettura storico-critica di certi aspetti della poetica dei singoli, la quale è tra l'altro qui tentata ad esempio nell'assunzione di due peculiari casi-studio: Luciano Fabro ed Emilio Prini. Ossia delle fenomenologie e dei processi artistico-espressivi accorsi nell'Italia dei primi anni Settanta.

⁴ Grazie particolarmente al lavoro scientifico ivi svolto dalla Prof.ssa Cosetta G. Saba.

Il capitolo conclusivo è stato riservato invece alla restituzione della modalità con cui Giaccari si è confrontato con il sistema artistico coevo. Da una parte si è posta attenzione al momento espositivo dell'effimero videografico, verificando quindi la partecipazione attiva dello Studio 970 2 alle stagioni che hanno connotato la fortuna della videoarte di quegli anni (le quali contribuiscono tuttavia, come avvertito da molti già a quelle date, a isolare, finanche 'ghettizzare', la peculiare realtà espressiva e successivamente parte degli studi in materia). Dall'altra si è invece considerata la necessità di consegnare una sua personale posizione critico-teoretica, espressa particolarmente, anche se non esclusivamente, come si vedrà, attraverso l'elaborazione e pubblicazione della *Classificazione dei metodi d'impiego del video in arte* (1973), la quale si rivela oggi essere uno dei primi tentativi di riflessione tassonomica dovuti all'esigenza di chiarimento ideologico e sulle modalità tecnico-operative associate all'uso del VTR: tracciate da Giaccari ponendo alla base la misura di assunzione dello strumento – *diretta* dell'artista allo scopo di realizzare l'opera, o *mediata* da qualcuno che documenta il lavoro dell'artista). Come anche è stata fatta luce sulla relazione che egli attiva specificatamente con l'editore Bolaffi di Torino, per il quale cura sia un 'videorapporto' (1975), trattando in maniera riepilogativa le vicende che si legano alla realtà video di quegli anni, sia, soprattutto, l'avvio dei lavori per la realizzazione del *Bolaffi International Video Catalogue N°1* (1976-1977), che per quanto rimasto totalmente inedito, traccia in modo significativo il ruolo che Giaccari stesso giunge ad avere prima del definitivo epilogo della parabola storica dello Studio 970 2.

Chiude i lavori la proposizione di un apparato dedicato alla restituzione sia di un repertorio iconografico, utile a condurre e sostenere parte delle riflessioni poste in essere nel testo; sia della proposizione di un possibile 'Catalogo dei videotape d'artista (1971-1977)' evidenziante cioè il *corpus* dei *tape* da intendersi quali opere *lato sensu* prodotti dallo Studio 970 2; sia la definizione delle tabelle dedicate alle opere realizzate dagli artisti intervenuti nel corso delle diverse manifestazioni organizzate da Giaccari tra il 1968 e il 1970; sia, soprattutto, della consegna della 'Cronologia generale dello Studio 970 2 (1967-1977)', lo strumento che maggiormente ha permesso di inquadrare il taglio metodologico con cui si è approntata poi l'analisi e il contributo di Giaccari all'arte *tout court* dei primi anni Settanta.

1. La creazione dello Studio 970 2 al termine degli anni Sessanta

1.1 La ricerca artistica di Giaccari negli anni Sessanta e il confronto con la giovane avanguardia italiana

Nella biografia intellettuale di Luciano Giaccari la vicinanza con Milano, dove egli svolge tra l'altro gli studi in giurisprudenza e acquisisce la carica notarile nel 1966, ha un ruolo fondamentale, poiché è in essa che egli inizia a volgere interesse per il mondo artistico e culturale più contemporaneo. Frequentare la città meneghina nel pieno degli anni Sessanta significa stare in contatto con un clima in continuo fermento e assistere a un rinnovamento artistico costantemente in atto, avendo sott'occhio molto di quello che si sperimenta a livello sia nazionale, sia internazionale. A quell'altezza cronologica, Milano rappresenta infatti uno dei poli più rilevanti in Italia per quanto riguarda il ricambio generazionale e, soprattutto, la diffusione dei linguaggi artistici d'avanguardia, grazie anche al lavoro innovativo di gallerie come l'Apollinaire di Guido Le Noci, L'Ariete di Beatrice Monti, la Galleria del Naviglio, la Galleria Bergamini, lo spazio di Arturo Schwarz, la Galleria Blu, il Milione, la Galleria San Fedele e l'inaugurazione di nuovi spazi legati alle figure cardine di Franco Toselli⁵ e Luciano Inga Pin⁶. Sul finire del decennio la metropoli si pone come centro nevralgico di molte esperienze, nella quale gli artisti si confrontano – tra loro e tra i maestri ancora presenti –, dove prendono forma, affiancandosi, esperienze astratte, cinetiche, oggettuali, pop, lirico-cromatiche e iniziano a diffondersi diversi gradi del concettuale, ravvisabili nelle sperimentazioni che dalla scrittura visiva arrivano alle fenomenologie dell'Arte Povera e dove alcune tra le più importanti riviste del settore, come «Flash Art», «Marcatré», «BiT» fra tutte, prendono sede, concorrendo alla definizione di un nuovo clima culturale.

La costante frequentazione del *milieu* milanese, la lettura delle riviste d'avanguardia⁷ e dei bollettini delle gallerie, la conoscenza diretta di molti artisti e critici, concorrono a spiegare le

⁵ Cfr: Germano Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, Monza, Johan & Levi editore, 2019.

⁶ Per una primaria ricostruzione dell'attività della galleria si rimanda a: I. Caravita, *Milano, 1967-1975: Storie di gallerie private che spongono fotografia*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, XXXII ciclo, La Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020; ead., *Milano 1965-1975: i primi anni di attività di Luciano Inga-Pin*, in A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi, a cura di, *In corso d'opera 3. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Roma, Campisano Editore, 2020, pp. 167-174.

⁷ Nell'abitazione privata ora di Maud Ceriotti Giaccari e nell'Archivio Videoteca Luciano e Maud Giaccari (d'ora in avanti ALMG) a Varese è stato possibile rinvenire le riviste alle quali Giaccari era abbonato nella circostanza degli anni Sessanta-Settanta, o delle quali acquisiva i numeri di suo maggior interesse. Tra le diverse: «Flash Art», «Marcatré», «BiT», «DOMUS», «Opus International» (dal n. 1 al 14), «Prospects» il bollettino della galleria Diagramma di Luciano Inga Pin, «D'Ars», «NAC-Notiziario d'Arte Contemporanea», «DATA», «GALA» e «Segno», allargando poi a riviste come «Il Verri», «In – Nuovi Argomenti di Design». La stessa moglie Maud Ceriotti Giaccari ricorda quanto Giaccari si tenesse

ragioni prime della necessità di Giaccari di sviluppare anche un proprio lato creativo. Il suo percorso da autodidatta, iniziato già nei primi anni Sessanta, si attesta su esperienze pittoriche di stampo informale e astratto-geometrico, ossia con quadri modulari e materici, che guardano a un Informale di stampo italiano ed europeo⁸ e a certe soluzioni del Nouveau Réalisme – portato a Milano da Pierre Restany, con artisti presentati soprattutto alla Galleria Apollinaire⁹, uno dei luoghi frequentato da Giaccari con maggior regolarità –, finanche a strutturazioni che ricordano l’opera di Agostino Bonalumi. Contestualmente Giaccari sviluppa interesse per la scultura, in cui indaga le qualità del ferro, con forme che richiamano il mondo di Piero Consagra, dei fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro, come anche di Victor Pasmore, Georges Vantongerloo, Ben Nicholson, risalendo fino ad alcune soluzioni di Robert Delunay¹⁰. Sebbene la maggior parte delle possibili declinazioni di queste ricerche rimangono esplorate principalmente in forma progettuale¹¹, alcune opere trovano occasione di esposizione nella mostra *Dipinti e sculture di Luciano Giaccari* [fig.1.1], presso la Galleria Don Chisciotte di Arona (1-11 maggio 1965)¹². Successivamente, la ricerca del notaio-artista, inizia a risolversi in forme più definite e lineari, con lavori¹³ composti di lastre ed elementi sottili di metallo, tendenti alla definizione di forme geometriche assemblate, tagliate e saldate tra loro, con pieghe o ondulazioni nette – con chiari rimandi a Fausto Melotti, e alla *Sculture pieghevoli* e *Sculture da viaggio* di Bruno Munari – ovvero ricoperte da colorazioni primarie, richiamando così certe soluzioni di Paolo Icaro, Anthony Caro e la giovane generazione inglese di suoi allievi (da Phillip King a Michael Bolus, ad Isaac Witkin). In questo senso Giaccari elabora sul finire del 1965 la serie delle *Sculture rosse* [figg.1.2-1.3], con le quali sonda finanche l’idea di multiplo e un concepire l’opera non più quale oggetto da piedistallo, piuttosto luogo relazionale e percettivo rispetto alla sua collocazione nell’ambiente. Il lavoro, di cui si dirà anche più avanti, è infatti pensata per adattarsi idealmente al luogo in cui viene collocato: per ridefinire il tracciato d’ingresso dell’arco di un cascinale, sulla sommità di una collina per seguirne lo

costantemente informato sulle uscite dei nuovi numeri di ogni singola rivista (era solito comprare ogni primo numero delle riviste d’arte di nuova uscita per poi selezionare quelle a cui abbonarsi e quindi acquisire con continuità) e di come arrivasse anche a fotocopiare più e più volte articoli di suo particolare interesse.

⁸ Proposto a varie riprese nelle gallerie che frequenta: Galleria Blu, con artisti come Morlotti, Afro, Vedova, Wols, Burri e Dubuffet, la Galleria Montenapoleone che seguiva anch’essa Wols e proponeva Gorky, la Galleria del Naviglio con Mathieu, l’Apollinaire con Fautrier e la Galleria L’Ariete con Kline, De Kooning, Wols e Dubuffet, tra gli altri.

⁹ Si ricorda in particolare la prima collettiva: *Les Nouveaux Réalistes*, presentata da Restany nel maggio 1960 con artisti come Arman, Hains, Klein, Villeglé, Tinguely e Dufrêne.

¹⁰ Nell’abitazione di Giaccari è stato ritrovato il volume di Michael Seuphor, *The Sculpture of this Century* del 1959 (2 ed. 1961) in cui sono inseriti diversi segnalibri e appunti all’altezza di alcuni artisti e immagini a cui, le opere che poi realizza, sembrano ispirarsi.

¹¹ Come dimostrano i numerosi bozzetti, disegni e appunti scritti conservati all’interno dell’ALMG.

¹² Invito “Dipinti e sculture di Luciano Giaccari”, in ALMG, cartella Giaccari ante-video.

¹³ Molti di questi sono conservati oggi presso l’ALMG.

skyline, ovvero realizzate idealmente in una singola versione colossale destinata a coprire l'intera facciata del Duomo di Milano.

Sul finire del decennio Sessanta Giaccari inizia ad ampliare l'orizzonte di conoscenze e sperimentazioni, arrivando a confrontarsi così sia con il crescente fluire di ricerche che si allontanano dalla concretizzazione nell'oggetto-prodotto, per avviarsi verso un'arte come idea e processo di pensiero, ovvero un'arte come azione – quelle tendenze proprie cioè della definizione, per molti versi ostica e ambigua, della 'smaterializzazione dell'opera d'arte' *tout court* –¹⁴, sia con gli sconvolgimenti di linguaggi e pratiche emergenti nel clima politico-culturale del Sessantotto. Particolarmente in quest'ultimo caso, egli arriva a seguire da vicino dibattiti e riflessioni, sebbene d'ambito più propriamente culturale¹⁵, sviluppando così un atteggiamento accordato a un sentire generale di opposizione verso l'*establishment* e le regole del mercato, come pure a quella necessità di definire nuovi contesti in cui agire e la rivalutazione dei rapporti tra arte e società, arte e ideologia, arte e vita. Se però, sulla scia di questo, in diversi arrivano finanche a rifiutarsi di operare nel sistema per offrirsi alla lotta rivoluzionaria, e altri ancora, come osservato anche da Elena Di Raddo, cercano invece di affrontare “il tema ideologico [...] realizzando opere mirate a destabilizzare e svelare il potere delle false ideologie”, o introducendo sia “temi d'attualità e di politica nelle opere”, sia portando “la propria creatività nei luoghi della contestazione”¹⁶, nel caso specifico di Giaccari il discorso politico-ideologico non trova diretta analisi all'interno della sua ricerca artistica, ma si assiste piuttosto all'attivazione di un comportamento generale anti-sistema inserito, a sua volta, in un clima di ripensamento dell'arte, che incontra nel termine di 'operatore estetico e culturale' un nuova identità dell'essere e dell'agire. Questo, adottato personalmente anche da Giaccari, viene inteso come modo per andare oltre la dimensione tradizionale dell'artista, in cui far conciliare (come individuato retrospettivamente anche da Enrico Crispolti) l'impegno

¹⁴ Istanze enucleate criticamente nel saggio *The Dematerialization of Art* di Lucy Lippard e John Chandler (cfr: L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, in «Art International», febbraio 1968; trad. it. G. Celant, *Precronistoria 1966-1969*, Centro Di, Firenze, 1976) e avvertite coevamente in Italia da figure come Germano Celant, Maurizio Calvesi e Tommaso Trini (cfr: G. Celant, *Arte povera*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 febbraio-15 marzo 1968), sl, sn, 1968; M. Calvesi, testo introduttivo, in *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968), Roma, Lerici, 1968; T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in «DOMUS», n. 470, gennaio 1969, p. 45). Per una ricognizione generale si rimanda poi a: A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano, Postmedia, 2014; e alla peculiare lettura di: C. Zambianchi, «Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su *Arte Povera e Performance*, in F. Gallo (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 114, 2014, pp. 35-45.

¹⁵ Il 30 maggio 1968 è ad esempio tra coloro che partecipano al *sit-in* e all'occupazione a Milano del Palazzo dell'Arte nell'occasione della *XIV Triennale di Milano – 1968 il grande numero*.

¹⁶ Per le ultime citazioni: E. Di Raddo, “L'arte è politica”. *Ideologia e ideali nell'arte degli anni settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali dell'arte italiana*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, p. 15.

estetico con quello politico, sociale e anche ambientale¹⁷: l'arte diventa reazione, comunicazione, analisi teorica, uso e funzione, in cui addirittura i media sono praticati e posti in funzione "dell'azione e non soltanto alla produzione estetica"¹⁸.

Come si vedrà, molto di quanto tracciato sarà determinante nel lavoro che Luciano Giaccari progetta tra il 1968 e il 1970, caratterizzante pure l'impostazione dello Studio 970 2, in cui confluiranno in varia misura le nuove condizioni dell'agire e quei momenti di sconfinamento di spazi e linguaggi, come anche l'interesse ad abbandonare discorsi d'indagine legati all'individualismo, per aprire i limiti del senso dell'autorialità e indagare ipotesi di creazione collettiva e di cooperazione, in cui l'incontro, il processo e l'esito comunicativo diventano l'aspetto cardine dell'opera stessa, o più in generale di quel fare arte come azione diretta – un momento di vita che ha riferimento in quelle esperienze situazioniste e di matrice Fluxus che lambiscono molti discorsi artistici.

In generale la totalità delle idee, delle recriminazioni, delle sentite necessità di rivedere la pratica artistica che precedono-determinano-seguono le agitazioni del '68, portano a definire nuovi campi d'azione, nel seno di una "progressiva consapevolezza che l'arte può accadere ovunque"¹⁹, offrendo così l'occasione per un discorso nuovo e un deciso affrancamento dell'operazione artistica dalle regole, dall'ufficialità, dal mercato e dal sistema. In questo senso sul finire degli anni Sessanta emergono manifestazioni, ormai di rilevanza storica, che rappresentano un momento di unione di artisti, in cui le sperimentazioni procedono verso la possibilità di intralciare, annullare e confutare gli automatismi di fruizione dell'opera, definendo un orizzonte multiforme di accadimenti estetico-generativi. Eventi come *Con temp l'azione* (Torino, dicembre 1967-gennaio 1968)²⁰, *Arte povera + azioni povere* (Amalfi, 4-6 ottobre 1968)²¹, *Al di là della pittura* (San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969)²², *Campo Urbano* (Como, 21 settembre 1969)²³, fra i diversi e più risonanti, si fanno testimonianza di questo clima e della volontà di promuovere confronti tra linguaggi, in cui si assume spesso a *concept* dell'evento un clima di libertà e l'idea di una 'mostra aperta', definita

¹⁷ Cfr: E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. I. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, Bari, De Donato editore, 1977.

¹⁸ Ivi, p. 17.

¹⁹ T. Trini, *Note sullo spettatore*, in «DATA», n. 1, settembre 1971, p. 17.

²⁰ Cfr: D. Palazzoli, *Con temp l'azione*, catalogo della mostra, (Torino, gallerie Il Punto, Sperone, Christian Stein, dicembre 1967), Torino, Gallerie Il Punto, Sperone, Christian Stein, 1967; Ead., *Con temp l'azione*, in *Arte povera più azioni povere*, Salerno, Rumma editore, 1969.

²¹ Cfr: *Arte povera più azioni povere*, Salerno, Rumma editore, 1969.

²² Cfr: G. Dorfles, L. Marcucci, F. Menna (a cura di), *Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea*, catalogo della manifestazione (San Benedetto del Tronto, Palazzo scolastico "Gabrielli" e luoghi urbani, 5 luglio-28 agosto 1969), Firenze, Centro Di, 1969.

²³ L. Caramel, U. Mulas, B. Munari (a cura di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, C. Nani, [1969].

come momento comunitario, fondato sullo scambio e la condivisione. Anche se molte di queste realtà, come di eventi affini, sono seguite da vicino da Giaccari, il quale, in veste di fruitore, ne raccoglie materiale documentativo, specialmente fotografico²⁴, è entro la realtà di eventi tuttavia considerati secondari, anche se di taglio fortemente sperimentale, che si ha la possibilità di precisare e osservare il contesto in cui egli viene finanche direttamente coinvolto.

Alcune tappe degli episodi seminali di quella che può esser considerata l'esperienza della 'giovane avanguardia italiana'²⁵ – affioranti soprattutto in provincia in contesti extra-ufficiali, ma aventi caratteri di internazionalità e intermedialità²⁶, e che implicano spesso l'attivazione di metodologie socializzanti d'intervento – vedono infatti la partecipazione dello stesso Giaccari in veste d'artista²⁷. Nello specifico si individuano *Scoop! la mostra col botto* (Gallarate, 11 febbraio - 10 marzo 1968)²⁸, il 2° *Incontro internazionale e d'avanguardia "Parole sui muri"* (Fiumalbo 1968)²⁹, *Un paese + l'avanguardia artistica* (Anfo, 25 agosto - 3 settembre 1968)³⁰, la *Prima Rassegna d'Arte Sperimentale "Oltre l'avanguardia"* (Novara, 5 - 18 ottobre 1968), *UFO macchine volanti* (Monte Olimpino, Como, 13 ottobre 1968)³¹, *Karnhoval. Carnevale internazionale degli artisti*, (Rieti, 13-18 febbraio 1969)³², *11 giorni di arte collettiva a Pejo* (24 agosto - 3 settembre 1969)³³ e *Cennina da salvare* (Cennina, Arezzo, 18-31 luglio 1970),

²⁴ All'interno dell'ALMG sono stati rinvenuti negativi, fotografie e DIA 6x6, i cui scatti sono effettuati da Giaccari nel contesto delle manifestazioni visitate. Tra queste *Al di là della pittura*, la *Documenta* di Kassel del 1968, le varie edizioni della Biennale di Venezia, *Amore mio Montepulciano*.

²⁵ Cfr: A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Milano, Fondazione Passarè, Macerata, Quodlibet, 2016.

²⁶ Vista la coesistenza spesso di fenomenologie come l'*happening*, le proiezioni di film sperimentali, di opere, di musica elettronica, di poesia concreta, di tecnologia, di proiezioni di film sperimentali.

²⁷ Ad alcuni degli eventi aderisce anche Maud Ceriotti Giaccari, la quale sceglie di adottare la sigla 'G.C. Maud' per caratterizzarsi come artista fino al 1972 (cfr: I. Boyer, *Maud e la Videoteca Giaccari tra anni Sessanta e Settanta*, in L. Conte, F. Gallo, a cura di, *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 61-72).

²⁸ Evento di poca eco e rimasta esperienza di provincia, esso viene organizzato da Daniela Palazzoli e Franco Ravedone presso la Biblioteca Civica nella 'Casa delle Culture' di Piazza San Lorenzo a Gallarate e nello studio di Ravedone in via Trombini 33, luogo disposto per accogliere eventi collaterali ed estemporanei (cfr: *Scoop!. Il "botto" da un mese*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno I, n. 5, novembre 1967, p.n.n.; *Un'originale mostra di arte contemporanea*, in «La Prealpina», 9 febbraio 1968, p. 5; A. Nania, *Aperta a Gallarate una fiera di stramberie*, in «La Prealpina», 12 febbraio 1968, p. 7; F. Ravedone, *Ancora sullo Scoop*, «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 2, maggio 1968, pp. 37-38). Si precisa che all'interno della locandina originaria dell'evento non compare il nominativo di Luciano Giaccari.

²⁹ Cfr: A. Acocella, op.cit., pp. 42-46.

³⁰ Ivi, pp. 52-72.

³¹ Cfr: *UFO*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 1, aprile 1968, pp. 24-25; *UFO*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 2, maggio 1968, p. 19; *Useless Flying object. The UFO conspiracy*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 3, giugno 1968, pp. 30-31; D. Palazzoli, *Gli Extramedia*, in «GALA», n. 41, aprile 1970, p. 28; F. Stevanin, *UFO*, in G. Bartorelli (a cura di), *Bruno Munari. Aria terra*, catalogo della mostra (Cittadella, Palazzo Pretorio, 9 aprile-5 novembre 2017), Mantova, Corraini, 2017, pp. 85-92

³² Cfr: R. Lorenzetti, U. Munzi, A. Tessore (a cura di), *Karnhoval 1969-2019*, catalogo della mostra (Rieti, Archivio di Stato, 16 aprile-30 agosto 2019), Rieti, Archivio di Stato di Rieti, 2019.

³³ Cfr: R. Sandri, *Iniziate le manifestazioni di "Undici a Pejo" a cura del SINCRO. All'ingresso della mostra d'avanguardia sui visitatori un cartellino con il prezzo*, in «L'Adige», 25 agosto 1969, p. 2; G.P.

grazie alle quali Giaccari si immerge in un sistema di relazioni nuovo e in cui acquisisce istanze altre per lo sviluppo della sua attività coeva e futura. In questi termini, nel breve arco di tempo che dal 1968 giunge alla fine del decennio, nella sua ricerca artistico-espressiva è possibile rilevare molte aderenze a sperimentazioni e interessi emersi nei contesti appena individuati. Se la partecipazione ai primi due eventi elencati rimane contrassegnata più che altro da un momento di presenza artistica, nelle successive è invece più concretamente osservabile come al lavoro scultoreo precedentemente accennato Giaccari oppone l'interesse per l'installazione *in situ*, per istanze relazionali e di compartecipazione, per il 'gonfiato', come anche l'attenzione per l'effimero e l'*happening*, cui si lega la possibilità di esplorare un dialogo con i media tecnologici, che lo condurrà poi all'assunzione concettuale e strumentale del mezzo videografico. Nella circostanza di *Scoop!* e *Parole sui muri* egli si limita infatti a proporre la sua *Sculture rosse* – collocata in diverse 'formazioni' prima all'interno dello spazio della biblioteca gallaratese, quindi con i vari elementi posizionati, nel corso dei giorni, in luoghi diversi della cittadina modenese³⁴ [figg.1.2-1.3] –, aggiungendo poi nel caso solo di Fiumalbo anche l'esposizione della triplice copia della locandina della sua *24 ORE di NO STOP THEATRE* [fig.1.3] (avvenuta poco tempo prima e di cui si dirà), trasformata in 'manifesto-oggetto', come originariamente era stata pensata, e posta lungo una cancellata per le vie del paese, accanto al manifesto ufficiale dell'evento, unendosi così idealmente a una sperimentazione dei linguaggi e codici grafico-linguistici del manifesto propri delle pratiche e poetiche legate alle ricerche verbo-visuali, presenti in forza maggiore all'evento stesso³⁵. Più di tutto queste prime manifestazioni permettono a Giaccari di entrare in diretto contatto con un clima sperimentale più vivace, e tessere nel frattempo una serie di rapporti con molti protagonisti della realtà artistica coeva. Inoltre, specificatamente nel caso di *Scoop!* proprio l'ipotesi assunta dai due curatori (Daniela Palazzoli e Franco Ravedone) di accogliere una parte di lavori finiti e di porre l'attenzione maggiore su un discorso di opera *in fieri*, offrendo ai fruitori la possibilità insolita di vedere gli artisti "all'opera, di chiedere spiegazioni, di

Fazion, *Undici giorni a Pejo Arte collettiva*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 21, 15 settembre 1969, p. 19).

³⁴ Una immagine di questi è proposta in: A. Acocella, op.cit. (imm. n. IV). Si specifica però che nella didascalia relativa l'opera è assegnata erroneamente a Carlo Cremaschi.

³⁵ Cfr: A. Acocella, op.cit., pp. 43-46. Si precisa che l'attenzione di Giaccari per questa elaborazione artistica rimane come forma di conoscenza (come testimoniato dai volumi dedicati alle ricerche verbo-visuali e ritrovati nell'abitazione e presso l'ALMG), stimolato da amicizie come quella con Emilio Isgrò, dalla frequentazione a Milano di mostre dedicate, dai carteggi con personalità come i fratelli Adriano e Maurizio Spatola, Sarenco, Eugenio Miccini – attraverso i quali si tiene tra l'altro aggiornato sulle nuove pubblicazioni, incluse le riviste «Tèchne», «Geiger» e «Amodulo». Un ruolo decisivo è ricoperto anche dalla lettura di «Marcatré», in cui compaiono scritti e *corpus* di immagini di brani verbo-visuali (cfr: F. Gallo, *Istanze collettive: critica e arti visive su «Marcatré» (1963-1970)*, in N. Barrella, R. Cioffi, a cura di, *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra ottocento e novecento*, Napoli, Luciano Editore, 2013, pp. 423-424).

partecipare eventualmente alla ‘costruzione’ del lavoro”³⁶, come anche l’organizzazione di particolari momenti collaterali di discussione e sperimentazione performativa³⁷ attivati nello studio di Ravedone (il quale venne tra l’altro trasformato in una sorta di cine-club³⁸, dedicando delle serate alle proiezioni delle pellicole di Gregory Markopoulos e Peter Kubelka³⁹, tra gli altri), condizioneranno molto del fare artistico di Giaccari, specialmente per quell’atto generativo avviato in forme di processualità, comportamento e temporalità, e la progettazione della serie di manifestazioni che egli organizzerà a Varese⁴⁰. È infatti a seguito di questo evento, e in anticipo su altri cui prenderà parte, che egli inizia la formulazione di un proprio spazio, fisico e mentale, quale risulterà essere lo Studio 970 2, come anche emergerà sempre più quell’attitudine a verificare da una parte situazioni di sperimentazione artistica *tout court* e dall’altra la connessione di queste con ipotesi di adozione di mezzi tecnologici – dalla fotografia, alla pellicola, quindi al video. Nel solco di questo, sia nelle manifestazioni da lui realizzate, sia in quelle a cui partecipa, la sua ricerca arriva a porsi in linea con alcune fenomenologie insite in quella tendenza al coinvolgimento e all’impermanente; come pure emerge un fare in cui egli stesso attiva un dialogo tra la pratica artistica e la corrispondente registrazione-captazione del gesto e dell’azione, attraverso l’implicazione di diversi *medium*. Se si mantengono osservate le manifestazioni d’avanguardia in cui Giaccari viene coinvolto, rimandando quindi successivamente alla realtà delle esperienze legate allo Studio 970 2, di cui si dirà, una esemplificazione di quanto fin qui indicato la si può inizialmente rintracciare negli interventi che egli propone in relazione alle variazioni di *Scultura gonfiabile-sonora*, realizzate in occasione di *Un paese + l’avanguardia artistica*, per la *Prima Rassegna d’Arte Sperimentale “Oltre l’avanguardia”* – per la quale ultima, si segnala, è contestualmente presentata anche

³⁶ *Un’originale mostra di arte contemporanea*, in «La Prealpina», 9 febbraio 1968, p. 5. Si ricorda che un’impostazione simile è proposta nella collettiva *Il percorso*, organizzata da Mara Coccia alla Galleria Arco d’Alibert a Roma (cfr: L. Paolozzi, *Un Happening di tre giorni per la mostra più strana del giorno*, in «Panorama», n. 105, aprile 1968). Alcune affinità d’intenti, benché non assunte quale condizione primaria, si ritrovano inoltre con: *Arte povera più azioni povere* (cfr: N. Bätzner, *Sculptural Performance – Performance Sculpture*, in *Entrare nell’opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 giugno-1 settembre 2019), Köln, König, 2019, p. 83) e il *Teatro delle mostre* (cfr: I. Bernardi, *Nuovi contributi sul Teatro delle mostre*, in «Quaderni di Scultura Contemporanea», n. 10, Roma, Edizioni della Cometa, 2011, pp. 63-69; ead., *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi editore, 2014; A. Troncone, *La smaterializzazione dell’arte in Italia 1967-1973*, op.cit., pp. 78-102).

³⁷ Comunicazione diretta di Maud Ceriotti Giaccari.

³⁸ Come testimoniato dagli scatti realizzati dal film-maker Gianfranco Brebbia (Archivio Gianfranco Brebbia).

³⁹ Si segnala inoltre che nella medesima circostanza vennero proiettati i film che lo stesso Brebbia aveva realizzato fino a quella data (cfr: G. Brebbia, *Idea assurda per un filmmaker. Gianfranco Brebbia e il cinema sperimentale degli anni Sessanta-Settanta. Analisi dei suoi film alla luce del suo archivio personale*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015, p. 67).

⁴⁰ Cfr: *infra*, par. 1.2.1

*Pedana Disequilibrante*⁴¹ – e per *UFO macchine volanti*, la manifestazione organizzata da Bruno Munari e Daniela Palazzoli con il patrocinio dal Centro Sperimentale di Filmologia di Monte Olimpino e dall'ED912-Edizioni di Cultura Contemporanea. Nei primi due casi si tratta di un tubolare in PVC trasparente, dal diametro di pochi centimetri, ma dalla lunghezza di qualche decina di metri⁴², che, al momento dell'azione, viene srotolato, gonfiato e condotto poi per le strade e lungo le facciate degli edifici, fino alle sponde del lago d'Idro e protratto all'interno di esso (nel caso di Anfo) [figg. 1.4-1.5]; ovvero svolto, maneggiato e trascinato nella piazza antistante il Palazzo del Broletto (nel caso di Novara) [fig.1.6]. Nell'ambito della manifestazione comasca quanto presentato da Giaccari si suddivide invece tra una ulteriore soluzione d'uso del tubolare, che, diversamente dalle situazioni precedenti, viene ora innalzato verso il cielo e guidato solo da un gruppo di palloncini, e *Scultura gonfiabile-sonora-visiva "Potere"* [fig.1.7], formata dalla concretizzazione delle lettere del titolo (P-O-T-E-R-E) in sagome di polistirolo, agganciate direttamente dal pubblico a palloncini, per permettere ai vari elementi di librarsi nell'aria – “così l'oggetto volante diventa una protesta, un manifesto (e potrà essere messaggio politico ma anche d'amore)”^{43,44}. Sebbene da una parte queste varie operazioni dimostrano, in modo diversificato, l'interesse di Giaccari nel misurarsi con pratiche di comportamento e coinvolgimento, con un'idea di *environment* potenzialmente performativo⁴⁵, ovvero dell'attenzione verso la tematica ‘dell'arte del gonfiato’⁴⁶, dall'altra si offrono quali

⁴¹ Una struttura in legno coperta da plastica nera, all'interno della quale sono sistemati materiali di diversa forma e natura (gommapiuma, pietre, etc.) e sulla quale il pubblico è invitato a salire per sperimentare, in senso ludico e sensoriale, differenti condizioni di disequilibrio – ponendo così il lavoro in dialogo con certe soluzioni percettive e gestaltiche esperite dal Gruppo T e del GRAV, ovvero dal gruppo giapponese Gutai e, con maggior attinenza temporale e geografica, con *Ambiente spaziale: "Utopie"* realizzato da Lucio Fontana, in collaborazione con Nanda Vigo, per la XIII Triennale di Milano del 1964.

⁴² Non si conosce la lunghezza effettivamente raggiunta dal tubolare, l'unica informazione data appare in un report su «Quindici» (*Cronache*, in «Quindici», anno 2, n. 13, novembre 1968, p.n.n.) in cui viene riferita una misura totale di ‘un chilometro’.

⁴³ M. Rusconi, *Il serpentone del pittore resta a terra*, in «Il Giorno», 14 ottobre 1968.

⁴⁴ Una scelta, quella degli interventi proposti da Giaccari, in linea con le istanze proprie dell'evento stesso (cfr: *Useless Flying object. The UFO conspiracy*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 3, giugno 1968, p. 31; B. Munari in M. Rusconi, *Il serpentone del pittore resta a terra*, in «Il Giorno», 14 ottobre 1968.

⁴⁵ In cui si ravvisano riferimenti con quanto già sperimentato, ad esempio, dall'azione che Eliseo Mattiacci compie per la sua personale alla galleria La Tartaruga (6 marzo 1967), in cui un corteo trasporta e svolge un tubo snodabile di ferro nichelato, lungo centocinquanta metri, tra le strade cittadine e fin dentro la galleria, o di *Globe (Sfera di giornali)* (1966-1968) di Michelangelo Pistoletto, che durante *Con temp l'azione* viene fatta rotolare per le vie di Torino (poi riformulata per *Arte povera + azioni povere*). Ancora, dei lavori realizzati per la seconda edizione di *Parole sui muri* dove da una parte il Gruppo Meta Art di Parigi (diretto da Jean Claude Moineau) trascina per tutto il paese un tubo lungo cinquanta metri e dall'altra Franco Vaccari realizza il suo *happening* notturno, durante il quale uno striscione di plastica nera pervaso da forme di mani bianche è trasportato per le strade con una musica d'accompagnamento (cfr: I. Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Milano, Postmediabooks, 2018, pp. 77-81; A. Acocella, op.cit., pp. 46-48).

⁴⁶ Proposta tra l'altro specificatamente per l'evento nella cittadina bresciana (cfr: A. Acocella, op. cit., pp. 57-58, 63-69) e percorsa più in generale a quelle date già da diversi artisti e in molteplici circostanze (cfr: Ivi, pp. 60-62).

occasioni per aprire un dialogo con la registrazione di esse. Soprattutto nei casi di Anfo e Novara Giaccari realizza infatti un report documentale con la sua Rolliflex e, in relazione al lavoro compiuto per la cittadina bresciana, si spinge anche all'adozione di una cinepresa, col fine di intercettare l'aleatorietà dell'operazione. Nell'osservare i due filmati emersi⁴⁷ [figg. 1.4-1.5] si nota però come, più che una semplice documentazione, Giaccari avesse realizzato in questa circostanza una ripresa singolare, in cui l'obiettivo pare prendere il posto dell'occhio umano e incentrare l'attenzione sull'opera e sui comportamenti attivati *su* e *con* essa: scrutando il tubolare da vicino, inquadrando chi gioca e maneggia la scultura, osservando in lontananza i luoghi in cui il gonfiabile si estende.

D'altra parte, anche se i lavori per *UFO* non sono investiti da una intercettazione mediale operata da Giaccari in uguale misura e interesse rispetto soprattutto l'evento di Anfo, poiché è limitata a pochi scatti fotografici, giunge qui necessario evidenziare come probabilmente la scelta effettuata rispondesse in realtà al fatto che la manifestazione, nei piani di Munari stesso, aveva per scopo "un'indagine per il film che la nostra cineteca sta per realizzare: tema, tutti gli oggetti che si staccano dalla terra"⁴⁸. Sebbene non sia individuabile a oggi una realizzazione dello specifico progetto nel *corpus* di opere del centro di Monte Olimpino, certe istanze sembrano pienamente confluire in *UFO* (8mm, 20'26", b/n), il film sviluppato contestualmente da Gianfranco Brebbia, in quegli anni vicino a Giaccari e da lui tra l'altro coinvolto, come si vedrà, in alcuni eventi proposti dallo Studio 970 2. L'osservazione di quanto creato dal filmmaker varesino⁴⁹ formula infatti un originale momento d'incontro tra la ripresa su pellicola e l'esperenzialità attivata dai peculiari interventi proposti dalla totalità degli artisti nel corso della giornata, tra cui anche quelli di Giaccari (sortendo in questo senso anche la possibilità di esser considerato oggi luogo precipuo di restituzione documentativa), permettendo di osservare da quanto le opere dal carattere più effimero trovassero in quegli anni dialogo con la disciplina del

⁴⁷ All'interno dell'ALMG è stata rinvenuta una pellicola 8mm su cui sono stati montati due filmati relativi a *Scultura gonfiabile-sonora*: uno in bianco e nero, il secondo a colori (quest'ultimo girato sia da Giaccari, sia probabilmente da altri, vista la presenza dello stesso in alcune inquadrature). La visione di questa pellicola, così come di tutte quelle citate da ora in avanti nel testo e riferite al *corpus* filmico conservato presso l'ALMG, è stata resa possibile solo di recente dalla campagna di digitalizzazione effettuata nel 2019 dal Laboratorio "La Camera Ottica" afferente l'Università degli Studi di Udine, nel quadro di un progetto seguito scientificamente dalla Prof.ssa Cosetta G. Saba.

⁴⁸ B. Munari in M. Rusconi, *Il serpente del pittore resta a terra*, in «Il Giorno», 14 ottobre 1968.

⁴⁹ Si ringrazia particolarmente la disponibilità di Giovanna Brebbia nel concedere alla scrivente la possibilità di visionare il film *UFO* nella sua interezza. Inoltre, si precisa che le pellicole riferite ai lavori di Brebbia citati nel corso dello scritto, sono state digitalizzate grazie all'operazione di recupero e studio effettuata dalla stessa (cfr. G. Brebbia, *Idea assurda per un filmmaker. Gianfranco Brebbia e il cinema sperimentale degli anni Sessanta-Settanta. Analisi dei suoi film alla luce del suo archivio personale*, Milano-Udine, Mimesis, 2015) e rese accessibili su Vimeo dal "Centro Internazionale "Gianfranco Brebbia" per la ricerca e lo studio del cinema sperimentale".

cinema d'artista, sperimentale e indipendente⁵⁰, ovverosia, del più specifico 'cinema di ricerca' di riflessione munariana⁵¹. Aspetti questi, si evidenzia, del tutto in sintonia con un'istanza di carattere più generale presente a quell'altezza cronologica, in cui, quelle tendenze al dissolvimento dell'arte nell'azione, compiute sull'oggetto e nello spazio, e le pratiche comportamentali, concorrono a costituirsi quali esperienze in relazione alle quali i gradi del visivo e del sensoriale giungono a essere esperiti, in molteplici soluzioni, attraverso i diaframmi offerti dalla tecnologia foto-cinematografica⁵².

Come osservato, la necessità di volgere attenzione alle manifestazioni ove il nome di Giaccari compare restituisce la misura in cui egli esplora una personale ricerca espressiva e, parallelamente, assiste in prima linea a un fare artistico in trasformazione. Tuttavia il 1969 rappresenta un ulteriore momento di riflessioni, in cui il lavoro nel notaio-artista trova però ora evoluzione e strutturazione in ciò che emerge, soprattutto, nel contesto del suo Studio 970 2, ossia in quella serie di eventi e situazioni che connotano molto del suo fare e delle quali la *24 ORE*, avvenuta nel luglio dell'anno precedente, anticipa comportamenti e ipotesi. Sebbene suggeriscano comunque le modalità in cui Giaccari rimane connesso a una rete relazionale specifica, la sua partecipazione a *Karnhoval. Carnevale internazionale degli artisti* e a *11 giorni di arte collettiva a Pejo*, seguite poi da *Cennina da salvare*, arrivano a riflettere infatti quanto ormai egli realizza e sperimenta più che altro presso il suo spazio varesino. *Opere di neve* (gennaio 1969) e *Opere di fumo* (30 marzo 1969), di cui si dirà meglio poi⁵³, sono intersecate cronologicamente, e rispettivamente rapportate, con gli eventi di Rieti e Pejo, ai quali forniscono direttamente materiali per l'intervento realizzato da Giaccari. Per il primo citato, organizzato da Alberto Tessore, coadiuvato da Adriano Spatola e un comitato internazionale, egli propone con una certa probabilità un lavoro cinematografico da poco realizzato. Il recente ritrovamento di una pellicola 8mm in cui viene ripresa una peculiare azione compiuta da Giaccari in connessione alle operazioni svolte per *Opere di neve*, rende plausibile che si possa trattare infatti dello stesso film poi implicato a Rieti – vista tra l'altro la vicinanza cronologica e l'assenza di altri girati su pellicola considerabili 'film' proiettabili in un contesto come *Karnhoval*⁵⁴. Nel caso invece del coinvolgimento di Giaccari ai fatti di *11 giorni di arte*

⁵⁰ Si veda, ad esempio, il lavoro filmico condotto da Tano Festa e Franco Angeli (cfr: E. Francesconi, *Franco Angeli e Tano Festa pittori con la macchina da presa*, Milano, Postmedia Books, 2018) da Mario Schifano, Luca Patella, Ugo Nespolo, Gianfranco Baruchello e altri in quegli anni.

⁵¹ Cfr: B. Munari, *Il Cinema di Ricerca*, in G. Dorfles, L. Marcucci, F. Menna (a cura di), *Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea*, op.cit., p.n.n.

⁵² Cfr: F. Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film dell'Arte Povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, op.cit., p. 601.

⁵³ Cfr: *infra*, par. 1.2.2.

⁵⁴ In realtà sono state ritrovate due pellicole connesse a *Opere di neve*: una delle due rivela sulla custodia originaria la scritta "*Happening neve Luciano*" ed è a questa che si fa qui specifico riferimento (cfr: *infra* par

collettiva a Pejo questi seguono la manifestazione *Opere di fumo*, con cui l'intervento del notaio-artista si pone in diretta connessione. Da quanto visibile dai pochi scatti fotografici rimasti [fig.1.8], nel corso della sola giornata inaugurale⁵⁵ Giaccari è impegnato infatti nella realizzazione di un'operazione-scultura di fumo in cui è riscontrabile un diretto debito proprio con le operazioni compiute dallo stesso per l'evento varesino e, precisamente, il ricorre all'uso di semplici fumogeni per generare forme casuali e impalpabili. Come osservabile da quanto appena tracciato, in generale le partecipazioni di Giaccari in eventi a di fuori della realtà del suo Studio 970 2 si avviano a diventare ormai, nel corso del 1969, circostanze per lui secondarie – giungendo fino al caso di *Cennina da salvare* (1970) in cui il suo intervento si risolve nel solo 'esserci'⁵⁶, limitandosi alla realizzazione di un report foto-cinematografico [fig.1.9].

1.2 Lo Studio 970 2 e le manifestazioni artistiche ante-video (1968-1970)

“[...] il fattore ambientale che si innestò sulla mia ricerca artistica personale in modo decisivo fu il clima dl '68, che era poi sostanzialmente politico e culturale ma che non poteva non influire nell'ambito specificamente artistico. [...] Va ricordato ad esempio il lavoro d'équipe, sviluppatosi in particolare per l'arte programmata [...] questo modo operativo mi suggerì l'esigenza di lavorare non da artista isolato, ma in situazioni di collegamento con gli altri, alla ricerca di fattori moltiplicativi delle tante energie che occorreano per affermare all'epoca forme artistiche nuove. Altro elemento essenziale del '68 fu quello di uscire dagli spazi 'deputati' (i teatri per la musica, danza e teatro, le gallerie, i musei e i cinema per le arti visive), considerati luoghi del potere e comunque della conservazione. Combinando questi diversi fattori ambientali con le ragioni della mia ricerca personale ne derivò che la mia attività in quegli anni si trasformò nel senso di collocare il mio lavoro in un contesto, anche fisico, di relazioni con il lavoro di altri artisti, collocandolo per altro in spazi di cui disponevo. [...] Questo tipo di lavoro e di partecipazione al lavoro di altri fu quindi il mio modo di vivere [...] il '68, lavorando 'assieme' e 'fuori dagli spazi istituzionali'⁵⁷.”

Oltre all'attività notarile, avviata a Varese qualche anno prima in via Francesco del Cairo 4, Luciano Giaccari, insieme alla compagna, fonda nel 1967 lo Studio 970 2, inteso come spazio

1.2.2). Tuttavia, non sono stati rintracciati a oggi altri documenti utili a far luce sulla vicenda e, inoltre, il fatto stesso che *Karnhoyal* non venne mai interamente realizzato, vista l'improvvisa nevicata e la scelta quindi di molti artisti di non recarsi a Rieti, tra cui anche Giaccari, non esclude del tutto la possibilità che il film previsto per l'evento possa essere un altro.

⁵⁵ Cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a Centro Operativo Sincron, Varese 12 agosto 1969, ALMG, Corrispondenza ante-video, Pejo).

⁵⁶ Il suo nominativo e quello di G.C. Maud sono inseriti all'interno del manifesto dell'evento (ALMG, locandina "Cennina da Salvare").

⁵⁷ L. Giaccari, Dispensa lezione 21 gennaio 2000, tenuta presso Università di Siena-Arezzo, in ALMG.

in cui gestire parte della personale ricerca artistica⁵⁸. Il luogo designato è un vecchio cascinale, Nicò alla Zambella, collocato nella campagna varesina in località Luviniate⁵⁹ [fig.1.10], ove i due coniugi si riuniscono spesso con alcuni giovani artisti locali, come Sandro Uboldi, Carlo Mattoni, Aldo Ambrosini, Franco Ravedone e Gianfranco Brebbia, per passare il tempo libero e dare forma a momenti di discussione⁶⁰. È specificatamente nell'ambito di questa circostanza che Giaccari, più che nella creazione di opere, giunge a misurarsi particolarmente come autore-curatore di situazioni ed eventi con cui verificare la gamma delle possibili fenomenologie, fisiche e mentali, dell'artistico e dare sfogo a ricerche sperimentali singolari. Un aspetto, quest'ultimo, che caratterizza forse in quegli anni la vocazione più riconoscibile della sua figura e quel suo modo di esperire e intendere il clima socio-culturale del periodo.

Molto spesso nelle narrazioni bibliografiche in cui viene trattato il lavoro di Giaccari, si rimanda alla nascita dello Studio 970 2 come a uno spazio in cui situare la realizzazione di video d'artista e per "documentare con il videotape le diverse correnti artistiche"⁶¹. In realtà questa precisa

⁵⁸ La sigla stessa determina questa istanza: se '970' stava a significare il vicino cambio di decennio, ossia da anni Sessanta a Settanta, il '2' che fossero stati implicati entrambi – sia Luciano, sia Maud – nella fondazione.

⁵⁹ Un edificio che nei primi decenni del Novecento venne abitato dal commediografo, pittore e scrittore Guido Bertini.

⁶⁰ Come testimoniato in forma diretta da Ambrosini, Uboldi e Maud Ceriotti Giaccari alla scrivente. Inoltre, cfr: L. Giaccari, intervista in G. Brebbia, *Idea assurda per un filmmaker. Gianfranco Brebbia e il cinema sperimentale degli anni Sessanta-Settanta. Analisi dei suoi film alla luce del suo archivio personale*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 252).

⁶¹ S. Luginbhul, P. Cardazzo, *Videotapes. Arte, tecnica, storia*, Padova, Mastrogiacomo Editore, Images 70, 1980, p. 29. L'equivoco di designare la fondazione dello Studio 970 2 come un centro dedicato alla creazione di opere videografiche è reiterato in: J. De Sanna, *Appunti su un mezzo*, in *Nuovi media. Film e videotape*, catalogo della manifestazione (Milano, Centro Internazionale di Brera, 27-30 maggio 1974), Milano, Centro Documentazione e Ricerche Jabik, 1974, p.n.n.; G. Celant, *Identité italiane. L'art en Italie depuis 1959*, (catalogo della mostra, Parigi, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 25 giugno-7 settembre 1981), Parigi, Centre George Pompidou, 1981, p. 275; D. Bloch, *Art et vidéo 1960-1980/82*, Locarno, Edizioni Flaviana, 1982, ora in V. Fagone (a cura di), *L'Art Vidéo 1980-1999. Vingt and du VideoArt Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, Mazzotta, Milano 1999, p. 103; *L'Avanguardia plurale 1960-70*, catalogo della mostra (Pescara, s.l., 1983), Roma, Grafica Ariete, 1983, p. 46; V. Fagone, *L'immagine video*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 167; *Artel. Media elettronici nell'arte visuale in Italia*, (catalogo della mostra, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte, 9 maggio-30 agosto 1992), a cura di A.M. Montaldo e P. Atzori, Cagliari, 1992, p. 112; S. Bordini, *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, in P. Segà Serra Zanetti, M.G. Tolomeo, *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 settembre-10 ottobre 1998), Roma, Gangemi Editore, 1998, p. 36; A. Madesani, *Lineamenti di una storia della Video Arte in Italia* (parte I), op.cit., p. 60; S. Bordini, *L'arte elettronica. Metamorfosi e metafore*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria d'Arte Moderna presso il Palazzo dei Diamanti, 24 giugno-2 settembre 2001), Ferrara, Sate Editore, 2001, p. 130; M.R. Sossai, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, Biblioteca d'Arte Contemporanea, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, p. 19; S. Bordini, *Memoria del video: Italia anni Settanta*, in ead. (a cura di), *Videoarte in Italia*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 88, 2006, pp. 16-17; C.G. Saba, *Introduzione. La memoria delle immagini: art/tapes/22. Restauro e "riattualizzazione"*, in Id. (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2007, p. 34. Rari casi in cui si accenna alla nascita dello Studio in termini diversi, anche se ancora non del tutto corretti) in: A. Madesani (*Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 88); M. Ceriotti

attività si determina esclusivamente a partire dal 1971, quando è acquisita la prima attrezzatura videografica, mentre ciò che guida al principio la volontà di fondazione dello Studio risulta essere quella di dare vita a una sorta di laboratorio programmaticamente pensato come un centro “di proposte e di coordinamento articolato”⁶² di vari artisti e operatori, chiamati a effettuare interventi inseriti “in uno schema operativo il cui scopo è quello [...] di uscire dagli apparati istituzionali artistico-culturali, mediante la realizzazione di situazioni effimere, aleatorie ed al massimo grado incontrollabili e non integrabili”⁶³, ovverosia un contesto in cui la condizione dell’essere artista mirava a raggiungere il “massimo grado di libertà e d’azione”⁶⁴.

Tra il 1968 e il 1970, Giaccari organizza cinque manifestazioni – *24 ore NO STOP THEATRE* (6-7 luglio 1968), *Opere di neve* (gennaio 1969), *Opere di fumo* (aprile 1969), *Esperimento di Nuovo Teatro* (16 giugno 1969) e *interVENTO* (1970) [fig.1.11] –, configurate quali situazioni di ricerca e attivate seguendo una gamma di istanze peculiari. Gli eventi intendono essere, per artisti e ‘operatori estetici’, un terreno di ricerca e di verifica dei mezzi e dei modi di operare, in cui l’accento viene posto sul processo creativo, in opposizione al concetto di prodotto-oggetto artistico, e sulle possibilità di stimolare finanche un atteggiamento attivo dello spettatore. Inoltre, lo spazio specifico del cascinale si presta quale alternativa ideale per permettere di unire un agire anche a contatto diretto con la natura ⁶⁵, indagandone, ovvero sfruttandone e adottandone, in alcune circostanze, caratteri, elementi, materie e condizioni:

“Contro il bronzo, la tela e il museo quindi neve e fumo, materiali che non passano ai posteriori, ma che accomunano, nell’esperienza di un giorno, operatore e spettatore verso uno sbocco vitale”⁶⁶.

Più di tutto, però, Giaccari ha forse il merito di aver provato a far confluire, in un unico luogo, una concatenazione di situazioni proposte come tentativi per rompere la forzata accettazione delle liturgie definite dal dualismo gallerista-critico. Al sistema degli eventi più accreditati lo Studio 970 2 contrappone infatti la “concreta possibilità di attuare dei circuiti autenticamente alternativi a quelli istituzionali senza cadere nei limiti dei canali ‘underground’ – essi stessi ormai istituzionalizzati”⁶⁷, provando ad agire al di fuori dell’*establishment*. La scelta stessa di trasferire e far vivere discorsi di creatività in una realtà in scala ridotta si presta a questa ipotesi

Giaccari (*Nota storica*, in M. Meneguzzo, L. Giaccari (a cura di), *Memoria del video 1. La distanza della storia. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit., p. 60).

⁶² L. Giaccari, *Arte documento: InterVENTO*, in «GALA», n. 42, giugno 1970, p. 78.

⁶³ Id., testo dattiloscritto, in ALMG, faldone *interVENTO*.

⁶⁴ Id., testo dattiloscritto, [primi mesi 1969] ALMG, Scritti ante-video; poi in Id., *Arte documento: InterVENTO*, in «GALA», n. 42, giugno 1970, p. 78.

⁶⁵ Anche se, si precisa fin d’ora, *Esperimento di Nuovo Teatro* viene svolta presso il Palazzo Comunale di Varese e una parte di *interVENTO* confluisce in tre gallerie di Milano.

⁶⁶ L. Giaccari, *Arte documento: InterVENTO*, op.cit., p. 78.

⁶⁷ L. Giaccari, testo dattiloscritto, [primi mesi 1969] ALMG, Scritti ante-video, poi in Id., *Arte documento: InterVENTO*, in «GALA», n. 42, giugno 1970, p. 78.

e anticipa tra l'altro molto di quel concetto di 'piccola società' espresso, di lì a poco, da Ugo Carrega sulle pagine di «Marcatrè», con cui esortava gli artisti a svincolarsi dal ruolo idealmente affidatogli dal sistema, cioè da quelle “mode artistiche nelle quali incasellare gli artisti attraverso il prestigio di uno dei suoi componenti o ancora antepoendo un'idea singola di tipo ‘universale’ (movimenti)”⁶⁸, e costituire occasioni in cui potessero autodeterminarsi. Una ipotesi, quella di Giaccari, che concorre del resto a dimostrare anche quanto riflessioni come quelle che Lara-Vinca Masini propone nel settembre del 1969 sulle pagine di «NAC. Notiziario Arte Contemporanea» potessero avere grado di validità⁶⁹. Ovverosia di come esperienze originatesi in secondo piano e con formule spesso poco innovative, potessero potenzialmente essere luoghi e momenti imprescindibili del rinnovamento artistico di quegli anni: “Le premesse ci sono. Perché non si deve riuscire a provocare [...] quel piccolo – o grande – sforzo necessario per sbloccare una situazione che, così com'è, non ha più possibilità di vita”, aggiungendo anche come sia “dalla provincia che ci si può aspettare [...] l'aiuto necessario per il rinnovamento di certe strutture, particolarmente di quelle espositive e dei mezzi di comunicazione artistica”⁷⁰. Una considerazione, quella della critica fiorentina, che pare recentemente essere tra l'altro confermata da quanto tracciato da Alessandra Pioselli in *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*⁷¹ (in cui individua come la serie di manifestazioni che, originatesi principalmente al termine del decennio Sessanta e situate nella piccola scala dei borghi, delle cittadine, o delle porzioni dei quartieri, si siano rivelate “microcosmi esemplari per scandagliare la rinnovata relazione tra artista e pubblico”⁷²), e che contribuisce oggi a fornire tra l'altro una delle prospettive di legittimazione di quanto compiuto da Giaccari stesso.⁷³

All'atto pratico, nei cinque eventi organizzati dallo Studio 970 2 si attivano fenomenologie artistiche di diversa tipologia⁷⁴, sotto l'urgenza e la contingenza di una, di volta in volta, differente tematica e l'immersione in un clima che asseconda logiche di accadimento –

⁶⁸ U. Carrega, *Dalla piccola società*, in «Marcatrè», serie I, anno VI, nn. 46/49, ottobre 1968, p. 97.

⁶⁹ Cfr: L.V. Masini, *3 Rassegna “Acireale” - Nella provincia la salvezza*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 22, 1 ottobre 1969, p. 10.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, Johan & Levi, 2015. Inoltre la riflessione può essere ulteriormente allargata anche a: ead., *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in C. Birrozzi, M. Pugliese, *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; S. Bignami, A. Pioselli, a cura di, *Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 15 aprile-4 settembre 2011), a cura di S. Bignami e A. Pioselli, Milano, Electa, 2011.

⁷² Ivi, p. 22.

⁷³ La stessa Pioselli fa diretto riferimento, sebbene in nota, a *24 ORE di NO STOP THEATRE, Opere di neve e Opere di fumo* (cfr: Ivi, nota a p. 172).

⁷⁴ Come opere effimere, installazioni, ambienti, *happening*, azioni, giungendo anche all'inclusione di proiezioni filmiche ed esperienze di musica elettronica.

indicando con l'uso di questo termine opere e operazioni che ricusano forme definitive a favore dell'eventualità. La *24 ORE di NO STOP THEATRE*, prima in ordine di tempo, rappresenta fra tutte la situazione con il maggior grado di sperimentazione, nel corso della quale, come si vedrà, Giaccari cerca di “precisare le tecniche e i mezzi più idonei”⁷⁵ per dare forma a un'intera giornata di spettacoli, *happening* e opere all'aperto, spinte anche verso discorsi di intermedialità. Con affini, e al contempo diversificate, direzioni di ricerca seguono le giornate relative a *Opere di Neve* e *Opere di Fumo* nelle quali “gli operatori potevano agire [...] vincolati solo nei loro interventi dall'impiego di quegli elementi naturali”⁷⁶.

Questi singolari eventi trovano un primo momento di giustificazione nel lungimirante, e, nella circostanza di questo studio, imprescindibile, contributo che Daniela Palazzoli consegna alle pagine di «GALA» nell'aprile del 1970, in cui elabora per la prima volta il concetto di *extramedia*⁷⁷, relazionandolo a quelle “manifestazioni a partecipazione libera che avvengono non solo di fuori dei mezzi di comunicazione di massa, ma anche al di fuori della comunicazione artistica [...] vera e propria”⁷⁸. Più specificatamente la critica individua nel concetto di creatività, approfondito in queste situazioni espositive, la relazione con caratteri e sfumature dei termini arte e spettacolo – dove il primo viene usato “per indicare un terreno franco in cui ci si può reinventare la nozione di ‘tempo libero’ come tempo a-massificato e auto-gestito”, e il secondo proposto slegato da quello di teatro, “perché questi spettacoli hanno luogo all'aperto e perché manca, non il tema, che c'è, ma uno svolgimento omogeneo” –, cui si aggiunge una rivalutazione di quello di *hobby*, da intendersi “non come deprimente riparare il rubinetto o stare su la notte a copiare per filo e per segno un modello di aeroplanino, ma come reinventare le leggi ad es. del volo in relazione a un progetto che si ha in mente per farlo poi volare”⁷⁹. Quanto asserito da Palazzoli permette di fornire i termini di massima per avvallare la definizione di un innovativo discorso espositivo, individuabile all'interno del panorama artistico italiano di fine anni Sessanta e riferibile a occasioni rimaste ignorate e poco ricordate (portando come esempi la stessa *24 ORE* o *UFO macchine volanti*), ma che si prestano a essere parte viva, significativa e integrante della scena culturale di quegli d'anni, in cui è dato modo agli artisti di comunicare “l'invenzione di una nuova forma di creatività”⁸⁰.

⁷⁵ L. Giaccari, testo dattiloscritto, [primi mesi 1969] in ALMG, Scritti ante-video.

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ Il medesimo concetto viene adottato qualche anno più tardi anche da Enrico Crispolti, benché in una declinazione differente (cfr: E. Crispolti, *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Torino, Studio Forma, 1978).

⁷⁸ D. Palazzoli, *Gli extramedia*, «GALA», n. 41, aprile 1970, p. 28 (preceduto in realtà dalla pubblicazione in francese: Ead., *Des inter média aux extra média*, in «Opus International», n. 16, marzo 1970, pp. 22-23).

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ *Ibidem*

Ai primi eventi lo Studio 970 2 fa seguire due manifestazioni che hanno in comune con le precedenti il forte carattere di verifica e sperimentality, ma che rivendicano un maggior livello di complessità costitutiva, in grado di rendere così più evidente il ruolo autorale e registico, ormai maturo, di Luciano Giaccari. *Esperimento di Nuovo Teatro* dichiara già nel titolo la tesi che il notaio prova a sostenere: alcune prassi teatrali sono mutate nell'operazione-spettacolo che egli realizza convocando artisti visivi i quali, privati dei riferimenti del loro consueto territorio di ricerca, vengono invitati a formulare *events* e azioni in campo drammaturgico; mentre nel caso di *interVENTO* si ha invece la progettazione di un'operazione multiforme, protratta per mesi e divisa in diversi momenti coordinati tra loro. La differenza sostanziale che si ravvisa nel caso di quest'ultima, rispetto alle precedenti, sta nella volontà di Giaccari di far confluire programmaticamente il fattore progettuale, quello operativo-creativo e quello documentativo in una situazione in cui sono attuati contemporaneamente diversi livelli di intervento, che mirano a svincolare l'evento stesso "da un ambito di pura catalogazione estetica, sfuggendo al rischio di divenire la solita operazione di potere del critico alla ricerca del nuovo movimento artistico da inventare e di cui essere il recensore esclusivo"⁸¹.

Al di là di tutto la singolare attività svolta dallo Studio 970 2 in questo primo *range* temporale si connota di fattori che permettono di cogliere la qualità della proposta creativo-curatoriale di Giaccari, denotandola in qualche modo del valore di *unicum* e situandola a tutti gli effetti nel contesto di quegli avvenimenti nei quali una parte dei giovani artisti e dei protagonisti già affermati, sia italiani sia stranieri, ha avuto modo di trovare inattesi spazi creativi⁸². A fronte, però, della poca eco che ebbe il lavoro svolto da Giaccari⁸³, può risultare oggi significativo, e necessario, rileggere queste manifestazioni inquadrare in una prospettiva più specifica. Colte nella loro totalità, le occasioni varesine contribuiscono infatti a fornire implicitamente una delle possibili codificazioni della manifestazione-tipo di carattere extra-ufficiale, a partecipazione libera e con aperture alla multidisciplinarietà. Sebbene da una parte, come appena visto, queste

⁸¹ L. Giaccari, testo dattiloscritto, [primi mesi 1969] ALMG, Scritti ante-video; poi in Id., *Arte documento: InterVENTO*, op.cit.

⁸² Che riflettono tuttavia anche parte di una situazione più ampia, emergente in Italia, in cui si assiste alla ricerca di spazi autonomi e potenziali in cui esperire la ricerca artistica. Si fa riferimento in questo senso all'apertura di studi personali come quello di Pistoletto (1967), della realtà torinese del Piper Piperclub (1966-69) e del DDP – Deposito d'Arte del Presente (1967-1969), della Libreria Feltrinelli di Roma in via del Babuino (1965-1969). Fino a anche all'apertura di gallerie innovative e inclini a riformulare su nuove basi il concetto stesso di spazio d'arte: dalla Galleria de' Foscherari a Bologna, alle gallerie Sperone (1963) e Christian Stein (1965) a Torino, a L'Attico di Fabio Sargentini in Roma (1966).

⁸³ Si specifica che, per quanto riguarda particolarmente la *24 ORE* (e con ogni probabilità anche *Opere di neve* e *Opere di fumo*), parte delle motivazioni di quanto appena asserito potrebbero risiedere nella decisione di Giaccari di non pubblicizzare eccessivamente la manifestazione, preferendo dare "deleghe a critici o ad altri intermediari culturali", per evitare di "dipendere da centri di potere che potessero strumentalizzarla" (L. Giaccari, testo dattiloscritto, Varese, 13 marzo 1970, p. 3, ALMG).

sono inglobate nel concetto di *extramedia* individuato da Palazzoli e sono esemplificative delle riflessioni avvertite da Carrega e Masini, quindi Pioselli, dall'altra trovano in realtà piena prospettiva interpretativa, e successiva legittimazione, quando inserite in un discorso più complessivo e connesso alle fenomenologie creativo-espositive di quegli anni. Questo è definibile in ciò che propone Alessandra Acocella in *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*⁸⁴, in cui avanza un taglio storico-critico atto a osservare un'agenda pregna di appuntamenti situazionali – dalle due edizioni di *Parole sui muri* alla stessa *Un paese + l'avanguardia artistica*, già intravista, da *Campo Urbano*, ad *Al di là della pittura*, al *VI Premio Masaccio*, a *Zafferana: "interventi sulla città e sul paesaggio"* e altri – in cui “convivono esperienze tanto diversificate quanto convergenti verso una sfera di ricerca alternativa”⁸⁵, legate alle molteplici forme con cui l'avanguardia giovanile si è espressa sulla cresta cronologica allargata che dal 1967 giunge fino al 1970. In realtà già una precoce intuizione di Piero Gilardi rilevava la presenza “di tutta una serie di esperienze analoghe, condotte in Italia durante l'anno [1968, n.d.a.]”⁸⁶ rispondenti alla volontà di agire in spazi nuovi e accoglienti una creatività liberata e *in fieri*, le quali erano identificate nella *24 ORE di NO STOP THEATRE*, in *Scoop!*, *Un paese + l'avanguardia artistica*, *Parole sui muri* e l'occasione del *Teatro delle Mostre*, di cui *Arte povera + azioni povere*, sul cui catalogo egli lasciava la personale riflessione, diventava l'esempio più emblematico. Ciononostante quanto proposto da Acocella consente di restituire oggi una comprensione più generale di molti fatti, ponendo in evidenza quanto nelle manifestazioni individuate siano ravvisabili caratteri comuni (progetti emersi spontaneamente legati al luogo, agli enti e agli artisti del territorio; l'accoglimento di compagini multiformi di artisti, in cui protagonisti di generazioni differenti, e di linguaggi e ricerche diverse, si trovano inaspettatamente riuniti; lo svolgimento all'aperto e la presenza di accadimenti estetici per lo più effimeri che spaziano dall'intervento ambientale, all'*happening* al concerto sperimentale, da saggi di dialogo tra arte e tecnologia, all'azione collettiva) in grado di chiarire molte delle istanze di rinnovamento artistico avvenute in Italia e, soprattutto, rendere possibile evidenziare precise affinità con quanto attivato da Giaccari con il suo Studio 970 2 – il cui lavoro, per la peculiarità di aver formulato una situazione programmatica e stabile, conserva, con ragione, pure caratteri di peculiarità e irripetibilità rispetto al contesto evidenziato. Inoltre, in base a quanto appena espresso, si nota come la totalità di quanto già intercettato da Acocella, e l'esperienza ora dello Studio 970 2, consentano finanche di provare a ri-scrivere parte di una geostoria italiana legata a fenomeni come il concetto 'allargato' di

⁸⁴ Cfr: A. Acocella, op.cit.

⁸⁵ Cfr: Ivi, pp. 9-10.

⁸⁶ Per le tre citazioni: P. Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, in *Arte povera più azioni povere*, op.cit., p. 81.

Arte Povera, le molteplici esperienze delle ricerche verbo-visuali, l'*happening*, gli incontri sistematici tra operazioni di musica elettronica e arte, tra quest'ultima e il cinema sperimentale, brani di spettacolo-*events* e, in generale, dei diversi gradi di libertà di un nomadismo comportamentistico alla base delle esperienze di singoli artisti – svelando anche un intreccio di situazioni e legami che molto spesso, con le singole trattazioni biografiche o le narrazioni sugli eventi di maggior impatto, non si ha la possibilità di mettere in luce.

L'osservazione della serie dei prodromi e dei fenomeni che concorrono a stimolare, e conseguentemente sviluppare, il lavoro di Giaccari permettono di comprendere le ragioni prime che guidano le riflessioni impostate dallo stesso nella realtà dello Studio. Nella prospettiva di ciò, gli approfondimenti proposti seguitamente a questo paragrafo preliminare mirano a restituire una conoscenza dei cinque eventi pensati e organizzati da Giaccari. Particolarmente la volontà di esplorare quanto sviluppato nel contesto delle manifestazioni in oggetto dà modo di individuare alcuni discorsi peculiari, in cui si ravvisano precipui, sebbene ancora non sistematici, interessamenti riservati al mezzo del *videorecording*. In tempi recenti, già Cosetta Saba e Valentina Valentini hanno provato a mettere a fuoco l'emergere della videoarte in Italia muovendo dall'individuazione di singolari connessioni tra specifiche pratiche artistiche sperimentali, tracce documentali d'archivio, progetti espositivi e discorsi teorico-critici, che permettono di riflettere su situazioni in cui sono già presenti caratteri che impostano molto del fenomeno video di ambito nazionale⁸⁷, reso poi più riconoscibile a partire in realtà dal principio degli anni Settanta. In queste circostanze, proprio alcuni aspetti del lavoro che Giaccari traccia tra il 1968 ed il 1970 sono talvolta indicati a titolo esemplificativo, ovvero avvertiti come utili per avviare riflessioni specifiche. Sulla scia di questo una parte rilevante del resto del capitolo introduttivo della presente ricerca tenta quindi di ricostruire per la prima volta in modo sistematico quel *file rouge* che consente di constatare come l'attività di Giaccari precedente l'impostazione del lavoro con il video fosse già disseminata da progetti, idee e discorsi fondamentali per la prospettiva di assumere progressivamente la tecnologia videografica quale campo di ricerca e sperimentazione privilegiato.

Si precisa sin d'ora che vista l'impossibilità che si è riscontrata, come si vedrà, di rintracciare la totalità di quanto svolto dagli artisti nel corso degli eventi che seguono, si è provveduto in

⁸⁷ Cfr: C.G. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in C.G. Saba, L. Parolo (a cura di), *Per una ricognizione della storia della video arte in Italia*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019, pp. 12-13; V. Valentini, *Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video*, in C.G. Saba, L. Parolo (a cura di), *Per una ricognizione della storia della video arte in Italia*, op. cit., pp. pp. 37-52 (per entrambi i riferimenti bibliografici: <https://webzine.sciami.com/ipotesi-per-una-pre-storia-delle-installazioni-video/> data ultima consultazione 6 marzo 2021).

fase di ricerca a costituire delle tabelle, pensate quale strumento di studio e analisi entro cui tracciare le informazioni note e rilevate dalle indagini. A esclusione di quella relativa a Opere di Neve, per la quale si forniscono solo alcune immagini nell'Appendice fotografica, le tabelle riferite alle manifestazioni sono restituite negli Apparati, consentendone così la consultazione e accompagnare parte della lettura.

1.2.1 24 ORE di NO STOP THEATRE (1968)

Nel luglio del 1968, a pochi mesi dal momento caldo delle contestazioni a Milano, Luciano Giaccari organizza la prima manifestazione come Studio 970 2 presso il cascinale a Luvinate, invitando diversi artisti e protagonisti dell'avanguardia artistica e culturale, con i quali era entrato in contatto nel corso della frequentazione delle gallerie e della realtà culturale tra Varese e la città meneghina. La *24 ORE di NO STOP THEATRE* è pensata come occasione aperta, stimolante l'azione d'avanguardia e un diverso modo di concepire l'atto creativo. Essa è inscritta in un ritaglio definito di tempo, dalle ore 9:00 del mattino del 6 luglio, alle ore 9:00 del 7 luglio, in cui agli artisti viene lasciata sia libertà di azione sia la scelta di essere presenti nella forma che ritengono più opportuna⁸⁸. L'affluenza al luogo dell'evento è resa possibile da un passaparola spontaneo, da inviti mirati⁸⁹ e dalla pubblicazione, nel numero di aprile del 1968 di «Sipario», dell'annuncio di “una 24 ore di No Stop Theatre” che “si terrà a Luvinate [...] allo studio (all'aperto) 970/2 nella prima settimana di luglio con proiezioni di films underground, giochi gladiatori, happenings, intermezzi danzanti e volo in cielo finale”⁹⁰. Delle mappe disegnate da Giaccari guidano al luogo designato e la particolare locandina [fig.1.12] riporta le informazioni principali relative la manifestazione. In quest'ultimo si scorge oggi l'elenco degli artisti che sarebbero intervenuti⁹¹, il quale restituisce un bricolage situazionale di

⁸⁸ Senza l'obbligo cioè di aderire all'intero arco della giornata (comunicazione di Maud Ceriotti Giaccari alla scrivente (la stessa ricorda per buona parte dell'evento non fu presente).

⁸⁹ All'interno dell'ALMG sono state ritrovate alcune minute di lettere firmate da Giaccari e indirizzate ad artisti che fungono da invito per la manifestazione (tra queste lettere a: Getulio Alviani, Paolo Scheggi, Claudio Parmiggiani). Oltre a questo il notaio-artista aveva avuto occasione di invitare alcuni artisti in forma diretta. Nella propria testimonianza Emilio Isgrò (comunicazione personale alla scrivente) ricorda di aver saputo della manifestazione da Giaccari durante le vernici alla Galleria Apollinaire di Milano.

⁹⁰ *Una 24 ore di no stop theatre*, in «Sipario», n. 264, aprile 1968, p. 5.

⁹¹ Vi compaiono nell'ordine: Sergio Albergoni, Getulio Alviani, Alighiero Boetti, Gianfranco Brebbia, Pierpaolo Calzolari, Gianni Colombo, Carlo Cremaschi, Gabriele Devecchi, Luciano Fabro, Renato Ferrari, Carlo Gaia, Bruno Gambone, Piero Gilardi, Emilio Isgrò, Adriano Malavasi, Plinio Martelli, Carlo Mattoni, Aldo Mondino, Marcello Morandini, Ugo Nespolo, Mario Nigro, Daniela Palazzoli, Claudio Parmiggiani, Franco Ravedone, Gianni Sassi, Paolo Scheggi, Gianni-Emilio Simonetti, Sandro Ubaldi, Franco Vaccari, Renato Volpini. Si specifica che non tutti coloro che sono indicati intervengono alla manifestazione, come

adesioni in grado di mostrare come nelle intenzioni di Giaccari ci fosse l'interesse ad allargare l'evento a diversi ambiti artistici⁹² e provare così a esperire un clima dove l'obiettivo primario fosse quello di trascendere la ricerca e il linguaggio del singolo per assecondare un accadere *in fieri* e corale [figg.1.13]. Istanze, queste, pienamente ravvisabili in ciò che egli stesso anticipa in alcune missive indirizzate agli artisti:

“[...] si susseguiranno continuamente proiezioni di films underground, happenings, events oltre a musica elettronica ed altri intermezzi musicali – anche danzanti – poesia visiva etc. ho chiesto la collaborazione di pittori, scultori, ed operatori vari, che s'impegnino nell'invenzione di happenings, azioni sceniche, corali etc. Sarà fatto ogni sforzo per creare una situazione – diversa da una banale esposizione di generi alla moda – tendente a produrre in continuazione stimoli reciproci tra i vari operatori in un clima privo dei consueti condizionamenti – la galleria, i critici in veste ufficiale, la ricerca di prestigio, la poetica da diffondere”⁹³.

Come desumibile, l'ipotesi di base è quella di attivare infatti una sorta di *'happening continuo'*⁹⁴, proponendo così di non precisare la manifestazione in una classificazione, ossia in una scala di valori culturali, piuttosto compresa nella sua accezione operativa contingente. Un aspetto, questo, che rivela certo delle affinità con eventi come *Les Mots et les choses. Concert Fluxus art total* (Torino, 26-28 aprile 1967)⁹⁵, a cui erano tra l'altro presenti Plinio Martelli, Ugo Nespolo e Gianni-Emilio Simonetti, *Con temp l'azione* e *Scoop!*; come anche con quanto ravvisabile in certe letture su periodici, bollettini e contributi critici *tout court*, che si offrono a Giaccari per essere luoghi da cui attingere riflessioni e possibili proponimenti. In questo senso particolarmente «Marcatrè» e «BiT. Arte oggi in Italia», a cui il notaio-artista era tra l'altro abbonato, svolgono un ruolo decisivo. Nel primo caso per quel mostrarsi della rivista, nata genovese ma milanese d'adozione, quale “osservatorio privilegiato della trasformazione della cultura italiana”⁹⁶ del periodo, soprattutto per quell'apertura a contributi dedicati alle forme più inedite della creatività posta sempre più entro territori osmotici tra discipline. Nel secondo per il costante contatto con il mondo situazionista e la presenza di spunti di futurismo, decultura, non-violenza e nuovo-teatro, quindi quell'instaurare una relazione diretta con una situazione

d'altra parte alla stessa si aggiungono artisti i cui nomi sono individuabili dalla visione di scatti fotografici o di appunti conservati presso l'ALMG.

⁹² In origine Giaccari invita un numero in realtà ben maggiore di artisti, tra i quali figurano ad esempio il Gruppo 70 di Firenze e il Gruppo Arte Viva di Trieste, oltre ad altri singoli operatori dei quali non sono menzionati direttamente i nomi (cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a C. Parmiggiani, Varese, 27 giugno 1968, ALMG, corrispondenza pre-video).

⁹³ L. Giaccari, minuta di lettera a G. Alviani, Varese, 15 giugno 1968, in ALMG, Corrispondenza pre-video.

⁹⁴ Calato in un più generale clima di festa, di 'movida culturale', come indicato da Emilio Isgrò (comunicazione telefonica dell'artista alla scrivente, avvenuta in data 26 maggio 2020).

⁹⁵ Cfr: *Fluxus Etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*, catalogo della mostra (Bloomfield Hills, Cranbrook Academy of Art Museum, 1981), Bloomfield Hills, Cranbrook Academy of Art Museum, 1981, p. 129; G. Bonomi, E. Mascelloni, *Promuovere l'alluvione. Fluxus nella sua Epoca 1958-1978*, catalogo della mostra (Perugia, Rocca Umbertide, 1998), Colognola ai Colli, A. Parise, 1997, p. 211.

⁹⁶ F. Gallo, *Istanze collettive: critica e arti visive su «Marcatrè» (1963-1970)*, op.cit., p. 424.

artistico-culturale in continua evoluzione⁹⁷, facente a sua volta capo all'esperienza Fluxus – verso cui Giaccari manifestava allora vivo interesse⁹⁸.

In generale, sono proprio l'intendere l'arte e la creatività libere da uno statuto di costrizioni materiali e in cui l'opera si esplica come avvenimento-sperimentazione, anche e soprattutto multidisciplinare, che paiono accompagnare molto Giaccari nella concezione stessa della sua *24 ORE*; come pure la natura propria dell'*happening*, ossia di quella ipotesi di un 'assemblage di eventi', linguaggi e situazioni spazio-temporali in cui il lavoro parte da un tracciato predisposto per far emergere imprevedibili risposte⁹⁹. Del resto la scelta stessa di inscrivere la manifestazione in un *range* temporale definito permette di marcare i riferimenti con eventi che gravitano intorno all'intera vicenda Fluxus, come anche di situazioni che spaziano oltre ad essa, in cui, proprio il ciclo di ventiquattro ore, viene assunto quale spazio di generazione e *liet-motiv* singolare¹⁰⁰. Tra le varie, si può fare riferimento alla *24 studen-happening* (Wuppertal, Galerie Parnass, 5 giugno 1965)¹⁰¹, a *Twenty four hours* (1965) di Joseph Beuys e, due anni più tardi, alla collettiva *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören, 19:45-21:55* (Francoforte, Galeria von Dorothea Loher, 9 settembre 1967)¹⁰², o in ambito italiano, anche se non prevedono l'arco specifico di ventiquattro ore, ma assumono il dato temporale come fattore di riferimento, a eventi come *No stop Grammatica*, (Roma, negozio La Feltrinelli in via del Babuino, 2 marzo 1967). Una totalità di echi che concorrono probabilmente a far maturare in Giaccari l'idea stessa della sua manifestazione¹⁰³, allargandola a un senso deciso di interdisciplinarietà e

⁹⁷ Cfr: G. Polizzotti, *Bit. Arte oggi in Italia. La rivista della 'nuova avanguardia'*, in «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», nn. 7-8, 2011, pp. 125-145.

⁹⁸ Giaccari conosce e segue da lontano l'intera vicenda Fluxus: attraverso le pagine delle riviste, la presenza come spettatore ad alcuni festival, nelle riflessioni poste in essere da artisti e critici nel contesto culturale di Milano e Varese e la conoscenza diretta di personalità come Gianni-Emilio Simonetti e Daniela Palazzoli tra gli altri. Inoltre, l'attenzione verso Fluxus non si esaurisce nel contesto temporale degli anni Sessanta ma prosegue oltre. Tra le molteplici testimonianze di questo la presenza nell'ALMG della serie nera di « α -beta» / « α -bête» e, molti anni più avanti, la realizzazione della video-documentazione completa di *Ubi Fluxus Ibi motus 1990-1962*, la mostra curata da Achille Bonito Oliva e tenutasi a Venezia nel 1990 (cfr: A. Bonito Oliva, a cura di, *Ubi Fluxus Ibi motus 1990-1962*, catalogo della mostra (Venezia Ex Granai della Repubblica alle Zittelle – Giudecca, 26 maggio - 30 settembre 1990), Milano, Mazzotta, 1990).

⁹⁹ Cfr: U. Kultermann, *Vita e arte. La funzione degli intermedia*, Milano, Gorlich, 1972, pp. 79-80; *Che cos'è un happening?*, in «Marcatré», n. 19-22, 1966, pp. 408-409 (da «Décollage», n. 4, 1965).

¹⁰⁰ Che hanno forse nel film *24 Heures* di Fernand Léger del 1933 un lontano e curioso caso anticipatore (cfr: F. Léger, *A' propos du cinèma*, in «Fonctions de la peinture», Parigi, Gouthier, 1970, p. 171).

¹⁰¹ Cfr: AA.VV., *24 studen*, Itzehoe-Vosskate, Verlag Hansen & Hansen, 1965; *24 Studen-happening*, in «Marcatré», n. 19-22, 1966, p. 409.

¹⁰² Cfr: *19:45-21:55. Dies Alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, catalogo della mostra (Francoforte, Galeria Dorothea Loehr, 9 settembre 1967), a cura di P. Maenz, Francoforte, 1968; S. Boettger, *The Lost Contingent: Paul Maenz's Prophetic 1967 Event and Ambiguity of Historical Priority*, in «Art Journal», vol. 62, n. 1, summer 2003, pp. 34-47.

¹⁰³ Come anche a episodi successivi come *Area condizionata.26* organizzata da Tommaso Trini per la Galleria Toselli di Milano tra il 24-29 aprile 1969 (cfr: T. Trini, *Mostre - Area condizionata*, in «DOMUS», n. 474, maggio 1969, p. 43; G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., pp. 108-109, 128).

intermedialità, in cui gli artisti avrebbero agito, rubando le parole di Daniela Palazzoli, attraverso una “presa di coscienza della temporalità di una giornata”¹⁰⁴, da percepire simultaneamente nell’unità di tempo, spazio e azioni.

Quanto fin qui tracciato si riflette in modo diversificato nelle molteplici operazioni compiute nel corso dell’evento. La peculiare scelta del luogo ad esempio – uno scenario naturale che mostra di volgere l’attenzione a quei concetti di *environment* ed elementarietà, che investono molto delle riflessioni artistico-culturale della seconda metà del decennio Sessanta – sembra incentivare interventi in cui fattori come il fuoco, il fumo, l’aria sono parte integrante. È il caso, tra i diversi, de *La cattura del vento* di Franco Vaccari, in cui dei sacchi di plastica trasparente sono riempiti d’aria attraverso corse e, prontamente chiusi, sono poi lasciati fluttuare liberi nel prato¹⁰⁵, o di un lavoro collettivo per la realizzazione di una ‘scultura di fuoco/di fumo’, creata lasciando calare candelotti fumogeni e materiali incendiari all’interno di bidoni di recupero, o delle ‘sculture di luce/ fuoco’, create da Franco Ravedone e Gianni-Emilio Simonetti, ottenute collocando nuovamente materiali incendiari su tiranti, tesi a formare strutture sculturali. Alcuni interventi di simile entità, e che mirano a utilizzare anche oggetti ed elementi ritrovati direttamente sul posto, sono poi riconducibili ad artisti appena inclusi da Germano Celant nelle fila dell’esperienza poverista. Tra questi è attestata la presenza¹⁰⁶ di Piero Gilardi con il suo singolare rifugio, ove chiunque è invitato ad entrare, per un riposo, una chiacchierata, di Mario Merz – il cui nome non compare in origine nella locandina ma che si presenta con Marisa Merz il giorno stesso della manifestazione insieme ad altri protagonisti della scena torinese – che realizza una inattesa trappola, o di Pierpaolo Calzolari il quale sceglie le ore di buio per attivare una sorta di ‘serpente di fuoco’ in cui materiali vari, precedentemente disposti, prendono fuoco rivelando la forma sinuosa sul terreno. A questi si accostano anche diversi lavori attivati dagli artisti dei quali però non rimangono oggi precise tracce d’archivio, ma solo scarse notizie, come

¹⁰⁴ D. Palazzoli, *Gli Extramedia*, op.cit., p. 28.

¹⁰⁵ All’interno dell’ALMG (materiali 24 ORE di NO STOP THEATRE), sono stati rintracciati dei provini piani che mostrano l’operazione compiuta da Vaccari. Alcuni scatti fotografici sono poi pubblicati in: G. Tassinari, *Inventare l’aria*, in «Budget», n. 43, 1970, p. 30; L. Giaccari, *TV OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, p. 29. Si veda anche l’accenno all’azione di Vaccari nella biografia dell’artista proposto in: L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Milano, Edizioni Prearo, 1974, p.n.n. Vaccari ripropone poi la medesima operazione alla seconda edizione di *Parole sui muri* a Fiumalbo (cfr: A. Acocella, op.cit., p. 48).

¹⁰⁶ Si precisa che se nella locandina della 24 ORE compare il nome di Alighiero Boetti, nella corrispondenza conservata presso l’ALMG, all’interno degli scatti fotografici realizzati nel corso della manifestazione e all’interno dei report apparsi su riviste e quotidiani non vi è traccia tangibile della partecipazione dell’artista. L’Archivio Alighiero Boetti, conferma la mancanza di qualunque traccia documentale che possa essere riconducibile alla partecipazione dell’artista alla manifestazione varesina. Inoltre, per quanto riguarda invece Luciano Fabro la presenza alla 24 ORE è attestata da foto scattate nel corso della giornata (ora in ALMG) senza tuttavia che l’artista avesse presentato un proprio intervento.

quelle abbozzate da Giaccari stesso in alcuni *memorandum*¹⁰⁷, riferite ad esempio alla necessità di procurarsi delle “liste di plastica” per Gabriele Devecchi¹⁰⁸, ovvero quanto rilevabile da un articolo, *I lunghi abbracci delle ragazze prete*¹⁰⁹, apparso sul settimanale «ABC». Per quanto lo scopo fosse quello di biasimare e sconfessare l’intero evento¹¹⁰ e i riferimenti ivi tracciati non chiariscano la tipologia e la paternità di molte opere, è da quest’ultimo che si perviene alla conoscenza della effettiva realizzazione di momenti aleatori spontanei¹¹¹, nell’ordine di spettacoli avvenuti in una “camera ovattata”, di *happening* e *recitals* improvvisati, di un *happening* di “figure avvolte in plastica mimetica” e di “un musicista barricato dietro a tre lamiere”¹¹², come anche la partecipazione di Emilio Isgrò, presente con una sua operazione di cancellatura¹¹³.

Nel contesto di una manifestazione che pare essere maggiormente teatro di situazioni estemporanee, giunge significativo individuare come Giaccari avesse tuttavia precedentemente strutturato anche specifiche parti di essa. Tra queste una particolare attenzione viene data agli interventi di carattere ambientale e quindi a due momenti peculiari: un programma di proiezione di film *underground*, curato da Plinio Martelli¹¹⁴, e il progetto, rimasto però tale, di *Televisione come memoria* ideato dallo stesso Giaccari – il quale avrebbe dovuto essere l’acme dell’intero evento e rappresentare l’inizio dell’interesse del notaio-artista verso l’uso della tecnologia videografica. Per quanto concerne la parte delle installazioni da quanto comunicato nelle carte

¹⁰⁷ Appunti vari relativi alla *24 ORE di NO STOP THEATRE* (ALMG, documenti e materiali pre-video).

¹⁰⁸ Preme in questo caso ringraziare Matteo Devecchi per aver messo a disposizione della scrivente la sua conoscenza del lavoro del padre e aver aperto l’archivio privato alla ricerca di informazioni maggiori. A oggi non è stato ritrovato alcun riferimento al lavoro compiuto da Gabriele Devecchi per la *24 ORE*, la cui partecipazione è comunque attestata da una lettera in cui l’artista si scusa con il notaio per esser dovuto rientrare a Milano prima del termine della giornata (cfr: G. Devecchi, lettera manoscritta a L. Giaccari, s.l., 8 luglio 1968, ALMG, Corrispondenza pre-video).

¹⁰⁹ Cfr: A. Mercuri, *I lunghi abbracci delle ragazze prete*, in «ABC», a. IX, n. 30, 16 agosto 1968, pp. 35-37.

¹¹⁰ Cfr: Ivi, p. 35.

¹¹¹ Poi confermate anche dalle testimonianze di Maud Ceriotti Giaccari e da Emilio Isgrò (comunicazioni dirette alla scrivente). Un riferimento all’intenzione di accogliere questa tipologia di interventi veniva in realtà precisato da Giaccari già in una missiva indirizzata a Ugo Nespolo, nella quale indicava la sua intenzione di predisporre una sezione ‘storica’, con operazioni già precedentemente realizzate, e di una aperta alla formulazione di nuovi *happenings* ed *events* – denunciando in questo modo quanto non tutte le azioni sarebbero state frutto di un *hic et nunc* creativo, piuttosto una somma di momenti diversi (cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a U. Nespolo, Varese, 2 giugno 1968, ALMG, Corrispondenza pre-video, ‘24 ORE’).

¹¹² Per tutte le citazioni: A. Mercuri, op.cit., pp. 36-37.

¹¹³ Emilio Isgrò (nel corso dell’intervista concessa a chi scrive) pur specificando che non ricorda con precisione il tipo di operazione compiuta, dichiara che con molta probabilità potrebbe aver distribuito fogli cancellati o più semplicemente portato un libro cancellato con sé (affermazione che trova maggior riscontro anche con quanto rilevato all’interno dell’articolo su «ABC» individuato nella nota precedente).

¹¹⁴ In una mail inviata a Plinio Martelli del 2014 (della quale in ALMG si conserva una copia cartacea) Giaccari chiede in modo esplicito la lista dei film che l’artista torinese aveva presentato alla *24 ORE*, confermando quindi che si era occupato in prima persona della raccolta delle pellicole.

inviata a Parmiggiani¹¹⁵ si desume come l'intenzione di Giaccari fosse quella di suddividere l'area della cascina-studio in tre spazi ideali: all'interno del piano terra sarebbero stati inseriti gli ambienti di Paolo Scheggi e di Franco Vaccari¹¹⁶, il giardinetto recintato avrebbe ospitato l'attrezzatura per un 'autoconcerto elettronico' e, infine, nel grande prato avrebbe preso posto una struttura di Getulio Alviani, ipoteticamente utilizzabile anche per delimitare delle zone per gli *happening* e le azioni/operazioni varie. Se per quanto riguarda Scheggi l'opera in questione è facilmente individuabile con *Interfiore*¹¹⁷, presentata però in una variante rispetto al lavoro che l'artista espone due mesi prima al *Teatro delle Mostre*¹¹⁸, per quanto riguarda l'installazione di Vaccari non si hanno invece riferimenti certi¹¹⁹. All'interno dell'articolo su «ABC» si ritrova la descrizione di una "camera nera, una camera con cui si accedeva per una galleria di plastica nera [...] e poi dentro era tutta rivestita, pavimenti e pareti, di soffice plastica bianca"¹²⁰, parole che trovano riscontri nell'osservazione di alcuni scatti in cui è visibile un 'tunnel' formato dal materiale indicato. Con ogni probabilità si tratterebbe di una versione, forse la prima, di *Ambiente buio (Scultura buia)*¹²¹, del quale l'artista modenese delineava i caratteri già in un suo testo del 28 marzo 1968 (riportato poi sul numero di maggio del 1972 di «DATA»¹²²), tratteggiando una descrizione che sembra pienamente coincidere con l'intervento proposto per lo Studio 970 2. Insieme a queste installazioni, nello spazio del cortile del cascinale vengono realizzati anche un lavoro di Bruno Gambone, risolto con un lenzuolo bianco teso tra gli alberi mentre due aspiratori, che alternativamente gonfiavano/sgonfiavano il telo, creavano una forma tondeggiante in continuo divenire e che strutturava, al contempo, una singolare scenografia, per

¹¹⁵ L. Giaccari, minuta di lettera a C. Parmiggiani, Varese, 27 giugno 1968, ALMG, Corrispondenza pre-video, 24 ORE.

¹¹⁶ In realtà nell'articolo su «ABC» (p. 36) si accenna alla presenza di tre 'camere': quella dei "Cerchi" di Scheggi, la "camera nera", con ogni probabilità di Vaccari, come si preciserà più avanti nel testo, alle quali si aggiunge anche una "camera ovattata" adibita a spettacoli. In merito a quest'ultima non si hanno però ulteriori informazioni e precisazioni.

¹¹⁷ L'opera è montata direttamente da Scheggi poco prima della manifestazione (cfr: L. Giaccari, minuta di lettera dattiloscritta a P. Scheggi, Varese, 22 luglio 1968, ALMG, Corrispondenza pre-video, Scheggi).

¹¹⁸ Cfr: *Teatro delle mostre*, op.cit.; A. Bonito Oliva, *Il Teatro delle Mostre*, in «Nuova Corrente», n. 49, Milano, 1968, pp. 93-104; I. Bernardi, *Nuovi contributi sul Teatro delle mostre*, op.cit., pp. 63-69; L.M. Barbero, *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, Milano, Skirà, 2016, pp. 84, 325. Si tiene a precisare che lo stesso Giaccari fa visita all'evento romano, come testimoniato anche da una serie di diapositive riferite a scatti fotografici realizzati in quella specifica occasione e che hanno come soggetto la moglie immersa tra i cerchi sospesi dell'opera di Scheggi (ALMG, materiali ante-video, '24 ORE', Scheggi).

¹¹⁹ Pur avendo preso contatto diretto con Franco Vaccari, cause di forza maggiore hanno impedito la possibilità di accedere all'archivio personale dell'artista per rintracciare materiali utili e svolgere interviste che potessero chiarire i termini esatti della sua partecipazione alla *24 ORE*.

¹²⁰ A. Mercuri, op.cit., p. 36.

¹²¹ Si conoscono infatti le versioni: *L'ambiente buio* (Centro di Documentazione Visiva, Piacenza, 1968), quindi *Ambiente Geiger* (Gallerie Techné, Firenze, 1969 e Galleria Blu, Milano, 1970).

¹²² Cfr: F. Vaccari, *Note di Franco Vaccari*, in «DATA», anno II, n. 4, maggio 1972, p. 28.

le azioni di altri artisti¹²³, e la *Struttura autoconcertante* ideata da Giaccari stesso: ossia un complesso impianto formato da un elemento portante in legno contenente un improbabile assemblaggio di strumenti (una radio, delle corde di chitarra elettronica, una tastiera e una sirena) che, attivato elettronicamente per soli cinque minuti ogni mezz'ora (un cronometro viene posto per precisare il tempo), può essere liberamente 'suonato' dal pubblico.

A differenza degli interventi fin qui individuati, miranti a inserirsi nella scansione temporale delle ventiquattro ore in modo spesso arbitrario e casuale, il progetto presentato da Getulio Alviani e *Televisione come memoria* di Giaccari – i quali, si precisa, non trovano forma attuativa – provavano invece ad assumere il tempo come spazio ed elemento di riflessione, poiché vengono precipuamente strutturati per essere iscritti in rapporto dialettico con l'arco cronologico della giornata. In data 15 giugno 1968 Giaccari invia una lettera all'artista udinese per caldeggiare una sua adesione, intimandolo di “svolgere un'idea nell'arco di una giornata in un ambiente all'aperto”¹²⁴. Le parole usate dal notaio-artista forniscono delle indicazioni generali entro cui Alviani avrebbe dovuto inscrivere il suo progetto [fig.1.14], le quali, se confrontate con le diverse tracciate in altre lettere-invito, come quelle ad esempio a Parmiggiani e Nespolo, rivelano come Giaccari non avesse sottoposto il medesimo testo ad ogni possibile partecipante, bensì l'avesse variato in base al tipo di intervento che quel dato artista avrebbe potuto proporre.

“La cosa mi interessa e vorrei poter dare un mio contributo plastico consentaneo alla tua manifestazione che ti ripeto, almeno da quanto mi dici, penso possa prendere un senso e possa assumere una di quelle strutture che in questo momento tutti aneliamo, in una dimensione esatta”¹²⁵.

Le parole di Alviani restituiscono l'individuazione di un progetto di massima, suscettibile a modifiche per poter formulare il miglior rapporto diretto e tangibile con le ore che si sarebbero susseguite lungo la giornata, i loro caratteri e l'auspicabile integrazione con altre operazioni attivate nel corso dell'evento:

“ho un paio di idee [...] prima cosa mi interesserebbe sapere a quale ora inizia (forse all'ora 0) [...] io pensavo di centrare il problema sulle 24 ore nella maniera più semplice. dividendo questo spazio tempo in ore notturne e diurne”¹²⁶.

Come spiegato [fig.1.15], alle 'ore diurne' l'artista intende far corrispondere degli striscioni di tela bianca da issare uno per volta, lentamente e ad ogni scatto d'ora, su “un elemento

¹²³ Cfr: B. Gambone, cit. in C. Orlandini, *Intervista a Bruno Gambone*, in A. Alibrandi (a cura di), *Bruno Gambone. Oggetti 1965-1970*, op.cit., p. 71.

¹²⁴ L. Giaccari, minuta di lettera a G. Alviani, Varese, 15 giugno 1968, ALMG, corrispondenza ante-video.

¹²⁵ G. Alviani, lettera a L. Giaccari, Udine, s.d. [post 15 giugno 1968-ante 6 luglio 1968], ALMG, corrispondenza ante-video.

¹²⁶ *Ibidem*

continuo”¹²⁷, mentre la presenza di riflettori avrebbe dovuto essere l’alternativa al buio, con l’idea di farli attivare, anch’essi uno per volta, in maniera intermittente per la durata dell’ora, quindi rimanere accesi per il resto del tempo fino al termine della manifestazione. In questi termini, l’operazione pensata da Alviani trova una singolare integrazione con il paradigma di base dell’evento creato da Giaccari (come per il progetto di *Televisione come memoria*, di cui si dirà) e, al tempo stesso, mantiene tuttavia piena aderenza con le ricerche e le sperimentazioni che l’artista conduce in modo convincente in quel medesimo arco temporale: i teli bianchi (pensati come lenzuoli o enormi fogli di carta) sono assunti al posto delle sue tipiche lamine in alluminio e usati come elementi modulari per creare diverse possibilità di riflessione e tangibilità del fenomeno di una luce naturale *tonale* – ben diversa da quella *iperluce* ricercata maggiormente nel suo lavoro di quegli anni¹²⁸.

Oltre alla progettazione di un lavoro valido in sé, Alviani apre alla possibilità che il suo intervento possa sviluppare discorsi dialettici con altre operazioni compiute nel corso della giornata: all’occorrenza i riflettori potevano “servire per illuminare certe situazioni”¹²⁹, i drappi per creare quinte e delimitare spazi. In questi termini, anche se il progetto dell’artista non trova attuazione per inconvenienti tecnici occorsi all’ultimo momento¹³⁰, le sue componenti sono in parte riutilizzate per dare forma a situazioni inattese. I teli, uniti alle pareti esterne del cascinale, vengono infatti individuati da Giaccari per accogliere, verso sera e con l’aiuto del buio, saggi cinematografici che, uniti alla proiezione di foto polaroid sulle pareti del cascinale attraverso l’ausilio di un epidiascopio e di diapositive, contribuivano a creare una installazione ambientale peculiare. Se nel secondo caso si tratta di scatti realizzati da Vaccari nel corso della giornata, lo sviluppo della prima idea è reso possibile dal fatto che il notaio-artista si avvale delle conoscenze di Martelli per la selezione delle pellicole in 16mm relative al settore del cinema *underground* e d’artista, specialmente di area torinese, e chiede a Nespolo di prevedere, con la sua partecipazione, la possibilità di portare anche opere filmiche¹³¹ – che si sommano, nel suo

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ Cfr: M. Fagiolo Dell’Arco, *L’iperluce di Alviani*, in «Marcatrè», anno IV, n. 26-27-28-29, dicembre 1966, pp. 276-281.

¹²⁹ G. Alviani, lettera a L. Giaccari, Udine, s.d. [post 15 giugno 1968-ante 6 luglio 1968], ALMG, corrispondenza ante-video.

¹³⁰ Cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a G. Alviani, Varese, 8 agosto 1968, ALMG, Corrispondenza ante-video).

¹³¹ Non sono stati rinvenuti elenchi o appunti in grado di restituire informazioni specifiche in merito alle pellicole che vennero proiettate nell’occasione. Una minima parte di conoscenza di questo è colmata da un ricordo di Nespolo il quale dichiara (conversazione telefonica del 29 settembre 2020) di aver proposto *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* (1966-67) e *Le gote in fiamme* (1967), entrambe appartenenti alla sua prima produzione. Oltre a questo alcune minime informazioni potrebbero essere desumibili dal report sul settimanale «ABC».

caso, all'elaborazione di *MOLOTOV*, un originale multiplo progettato per l'occasione¹³². Quello che Giaccari propone e attua nel contesto del suo evento mira a sperimentare un modo diverso di presentare e fruire la proiezione filmica, oltre a offrire una delle prime occasioni in cui le proiezioni di opere di cinema 'libero' sono programmaticamente inserite in un evento artistico non formulato per quello scopo precipuo¹³³. L'intenzione è infatti quella di concepire l'uso di superfici insolite [fig.1.16] – ossia di quella “serie di variazioni sulla struttura dello schermo”¹³⁴, risolte in differenti modalità: “un riflettore fu installato oltre un'aia di cipolle: una dozzina di ragazze e ragazzi si munirono di lenzuola, che uniti dovevano far da schermo, se li avvolsero intorno al corpo e pretesero la proiezione sulla loro pelle”¹³⁵ – e nel mentre far scorrere le proiezioni anche in contemporanea¹³⁶, per determinare così un singolare momento di percezione e la trasformazione del luogo dell'evento in uno spazio materiato dalle immagini luminose in movimento.

Nel solco di questo, l'insieme degli espedienti attuati da Giaccari esplorano quindi un particolare terreno dialettico in cui proiezioni, sia filmiche sia di diapositive e polaroid, si sommano per 'abitare' e 'performare' l'ambiente circostante; restituendo così un'esperienza di multiproiezione che ravvisa curiosi parallelismi con alcune esperienze coeve e riflessioni sui concetti di *expanded cinema*¹³⁷ e di polivisione¹³⁸, dei quali sicuramente Giaccari ha già una certa conoscenza¹³⁹. Ovvero quella ambiguità del vedere, tra concretezza e immaterialità, che pare anticipare *Film Ambiente*, l'installazione, più squisitamente complessa, che Marinella

¹³² Cfr: U. Nespolo, lettera dattiloscritta a L. Giaccari, Torino 17 giugno 1968, in ALMG, Corrispondenza ante-video, '24 ORE', Nespolo.

¹³³ Con un anno di anticipo si ricorda la proiezione di film d'artista nel corso della VI edizione della *Biennale di San Marino* (cfr: *Nuove tecniche d'immagine*, catalogo della mostra, San Marino, Palazzo dei Congressi, 15 luglio - 30 settembre 1967, Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967), come anche i casi successivi di: *Al di là della pittura*, *3a Rassegna di Acireale* e prima edizione di *Parole sui muri* (cfr: A. Acocella, op.cit., pp. 28-29).

¹³⁴ L. Giaccari, minuta di lettera a U. Nespolo, Varese, 2 giugno 1968 (ALMG, Corrispondenza pre-video).

¹³⁵ A. Mercuri, op.cit., p. 36.

¹³⁶ Cfr: A. Mercuri, op.cit., p. 37.

¹³⁷ Cfr: G. Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Dutton & Co., 1970; S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op.cit., p. 157; S. Francia di Celle, S. Toffetti (a cura di), *Dalle lontane province. Il cinema di Tonino De Bernardi*, Torino, Lindau, 1995, pp. 13-15, 37, 67-69; B. Di Marino, *Con (e senza) macchina da presa. Estetica e tecnologia dagli anni '30 agli anni '70*, in C. Saba (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Bologna, CLUEB, 2006, p. 158; A. Boatto, *Lo spazio dello spettacolo*, in L.M. Barbero, F. Pola, (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 2010), Milano, Electa, 2010, p. 67.

¹³⁸ Cfr: N. Kaplan, *Manifesto di una nuova arte: la polivisione*, in A. Martini (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 52 (ed. originale: *Manifeste d'un art nouveau: la Polyvision*, Parigi, Caractères, 1955); M.R. Sossai, *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 14-17.

¹³⁹ Alcuni concetti sono già fissati in: Ken Dewey, Henry Geldzahler, John Gruen, Stan Vanderbeek, Robert Whitman, *Expanded cinema*, in «Marcatré», serie I, anno V, n. 34-35-36, dicembre 1967, pp. 138-152.

Pirelli progetta tra il 1968 ed il 1969¹⁴⁰ e con la quale traccia una “nuova grammatica filmica”¹⁴¹, volta a trasformare il concetto dello schermo in luogo cinematografico percorribile, in cui lo spettatore si può totalmente immergere. Sebbene non vi sia una diretta correlazione tra quanto sperimentato nel corso della *24 ORE* e l’opera della film-maker varesina, l’attenzione posta ad alcune parole usate della stessa permettono di acquisire la possibilità di una pertinente analogia tra i due interventi:

“[...] avevo nientemeno che la presunzione di costruire sculture aeree e incorporee, e mi piaceva immaginare che le persone potessero entrarci, attraversale, viverci dentro come in un giardino di luce”¹⁴².

1.2.1.1 Televisione come memoria: una proposta di rilettura

Il progetto *Televisione come memoria* viene elaborato da Giaccari nella primavera del 1968¹⁴³ e avrebbe dovuto trovare, come anticipato, effettiva applicazione durante la *24 ORE di NO STOP THEATRE*¹⁴⁴, alla cui specificità temporale si sarebbe connesso per proporre un doppio registro di visione e percezione di quanto svolto dagli artisti durante il singolare evento. Quanto elaborato si basa infatti sull’installazione di un complesso sistema videografico composto da tre videocamere, un mixer e ventiquattro monitor con relativi registratori¹⁴⁵, per, contemporaneamente, riprendere e registrare gli eventi, le cui immagini sarebbero dovute essere immediatamente ri-trasmesse sui monitor secondo uno schema progettuale specifico [fig.1.17].

¹⁴⁰ Cfr: *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 22 marzo- 25 agosto 2019), a cura di L. Aspesi e I. Ratti, Milano, Electa, 2019, pp. 19; 34-35; 44-45; 53-54; 58-63; 79-81.

¹⁴¹ T. Trini, *M’illumino di film. Lo schermo-ambiente di M. Pirelli*, in «DOMUS», n. 477, agosto 1969, p. 37.

¹⁴² M. Pirelli, in T. Trini, *M’illumino di film. Lo schermo-ambiente di M. Pirelli*, op.cit., p. 38.

¹⁴³ Cfr: L. Giaccari, cit. in J. De Sanna, *Appunti su un mezzo*, op.cit., p.n.n.); S. Luginbuhl, P. Cardazzo, *Videotapes. Arte, tecnica, storia*, Padova, Mastrogiacomo Editore Images 70, 1980, p. 36.

¹⁴⁴ Cfr. L. Giaccari, M. Meneguzzo, (a cura di), *Memoria del video 1. La distanza della storia. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit.; V. Fagone, (a cura di), *Memoria del video. 2. Presente continuo. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit.; A. M. Montaldo e L. Giaccari, (a cura di), *Video: memoria elettronica dell’Arte. 3. Verso un’ipotesi di Museo elettronico: dagli archivi della Videoteca Giaccari*, Galleria comunale d’ Arte, Nuova Prearo, Cagliari 1990).

¹⁴⁵ *Televisione come memoria*, schema progettuale, ALMG; G. Celant (a cura di), *Identité italienne. L’art en Italie depuis 1959*, op.cit., p. 263; B. Di Marino, L. Nicoli (a cura di), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, catalogo della mostra (Roma, varie sedi, 21-27 maggio 2001), Roma, Castelvechi Arte, 2001, p. 37. Si specifica che a oggi non si conoscono le modalità con cui Giaccari prevede di installare nello spazio del cascinale il complesso della struttura. Solo in un appunto non datato, ma sicuramente successivo la data del progetto, Giaccari traccia uno schizzo in cui dispone i televisori lungo una linea continua: uno accanto all’altro, ovvero lungo due file parallele con i dorsi dei monitor a contatto (riprendendo forse, quella che era la sua idea originaria), escludendo in questo modo decise analogie con le installazioni più ricorrenti in quegli anni al ‘video-wall’ (come ad esempio *Wipe Cycle* di Frank Gillette e Ira Schneider, presentata alla collettiva *TV as a Creative Medium* del 1969 alla Howard Wise Gallery di New York).

Nel corso della prima ora tutti gli schermi avrebbero mostrato in diretta ciò che accadeva e che veniva ripreso dal sistema multicamera. Durante la seconda ora il primo dei ventiquattro monitor avrebbe iniziato a proporre, in differita e fino al termine della giornata, le immagini registrate nel corso della prima ora, mentre sugli altri ventitré sarebbe continuata la messa in onda in tempo reale degli eventi. Questo sistema sarebbe stato presentato ad ogni scatto d'ora: la ri-proposizione delle immagini appena trascorse nell'ora immediatamente precedente sarebbe comparsa, grazie alla relativa memorizzazione su nastro magnetico, sui monitor via via interessati, secondo una ideale progressione numerica, mentre sui restanti rimaneva lo scorrere *live* degli eventi. Con il fluire del tempo sarebbero state sempre più presenti le immagini registrate del tempo trascorso, sino a che, al termine della manifestazione, sui ventiquattro monitor sarebbero passate solo le registrazioni degli eventi. In questi termini, *Televisione come memoria* propone la possibilità di dare forma ad un singolare *continuum* temporale, in cui si assiste ad un progressivo slittamento che, da una iniziale trasmissione 'in diretta', arriva a una conclusiva riproposizione di quanto accaduto in totale 'differita'.

Il progetto in sé rappresenta il primo tentativo finalizzato all'assunzione della tecnologia televisiva, quale mezzo espressivo autonomo, nella ricerca artistica di Giaccari, sebbene l'avvicinamento e la conoscenza diretta dello strumento video risalga in realtà ad anni precedenti. Rilevante, in questi termini, un episodio biografico avvenuto nel 1964 all'Expo svizzera di Losanna¹⁴⁶ – e indicato dallo stesso Giaccari quale momento precipuo d'incontro e riflessione in merito alla nuova tecnologia¹⁴⁷: il notaio-artista ha occasione di vedere installato un circuito chiuso televisivo all'interno di uno *stand*, sul cui monitor è trasmesso un programma relativo alle istruzioni di montaggio e smontaggio di un'apparecchiatura meccanica. Per quanto spunto di carattere subliminale¹⁴⁸, e contribuente solo in un secondo momento a riflessioni ulteriori¹⁴⁹, del peculiare evento Giaccari precisa quanto per lui quel tipo di riprese fossero state paragonabili, in senso estetico, a una sorta di "teatro televisivo"¹⁵⁰ e che in qualche modo vi avesse intravisto la possibilità di applicazione nel mondo artistico.

Anche se la mancanza di informazioni certe non permette di porre in stretta relazione la circostanza della fiera svizzera con la formulazione di *Televisione come memoria*, nel corso di

¹⁴⁶ *Exposition Nationale Suisse de 1964* (o anche *Expo 64*) tenutasi tra il 30 aprile e il 25 ottobre del 1964 a Vidy (Losanna).

¹⁴⁷ L. Giaccari, in R. Buono, *Intervista a Luciano Giaccari*, in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 88, Roma, Carocci Editore, 2006, p. 39.

¹⁴⁸ *Ibidem*

¹⁴⁹ Allo stato degli studi non sono infatti stati rintracciati ulteriori progetti o appunti in grado di testimoniare, negli anni immediatamente successivi l'evento, la diretta applicazione teorica o pratica di altre idee e intuizioni sul mezzo video da parte di Giaccari.

¹⁵⁰ L. Giaccari, in R. Buono, *Intervista a Luciano Giaccari*, op.cit., p. 39.

quegli stessi anni molteplici prospettive offerte della ricerca artistica, una serie di discorsi che emergono in alcuni articoli e contributi, come pure operazioni compiute a livello internazionale, forniscono elementi utili a riflettere sui plausibili stimoli che conducono Giaccari a implicare lo strumento del *videorecording* per il suo progetto. Da una parte sicuramente incide il clima di crescente interesse per una sperimentazione artistica che prova a verificare se una pratica intermediale e tecnologica fosse in grado di orientare e ridisegnare il linguaggio e il comportamento artistico, riversando ipotesi e riflessioni, ad esempio, in discussioni e discorsi, sulle pagine delle riviste¹⁵¹, ovvero, come in ambito statunitense, spingendo finanche a ipotizzare collaborazioni concrete tra i due settori, col fine ultimo di riformulare il ruolo stesso dell'artista nella società e alla luce delle possibilità offerte dal cambiamento tecnologico¹⁵². Dall'altra forse la eco di quanto sperimentato *con* e *sul* video e le immagini televisive, a livello internazionale e lungo l'arco degli anni Sessanta, riesce a raggiungere Giaccari. Si tratta perlopiù di operazioni primarie, atte a verificare le possibili strade percorribili¹⁵³ e riferibili a prassi di intervento in cui sono decostruiti e manipolati i connotati del segnale elettronico-televisivo (Nam June Paik e Wolf Vostell)¹⁵⁴, dei primi video pensati come semplice ripresa in tempo reale, si pensi a *Cafe Gogo, 152 Blecker Street, October 4 and 11, 1965, World Theater, 9 P.M.* (1965) di Paik¹⁵⁵, o di varie azioni compiute da Joseph Beuys a partire dal 1964, dapprima filmate poi registrate, e delle prime realtà installative come *Iris* (1968) di Les Levine, tra le diverse. A questi si sommano alcune esperienze che prendono forma specificatamente in

¹⁵¹ Cfr: Gruppo 70, *Arte e tecnologia*, in «Marcatè», serie I, a. III, nn. 11-12-13, febbraio 1965, pp. 104-179; V. Gelmetti, F. Menna, A. Plebe, P. Portoghesi, *La metodologia della ricerca scientifica nelle tecniche artistiche*, in «Marcatè», serie I, a. II, n. 6-7, maggio 1964, pp. 16-21. Per una ricognizione generale: E. Di Raddo, *Video, fotografia, computer: il dibattito critico sull'uso delle nuove tecnologie in ambito artistico nelle riviste d'arte lombarde degli anni Sessanta e Settanta*, in N. Barrella, R. Cioffi (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Luciano Editore, 2013, pp. 411-416. Si ricorda qui come la questione arte-tecnologia sarà discorso base della Biennale veneziana del 1970 (cfr: E. Di Raddo, *La crisi dell'"opera": la tecnologia entra in Biennale (le edizioni del 1970 e del 1972)*, in F. Castellani, E. Charans (a cura di), *Crocevia Biennale*, Milano, Scalpendi Editore, 2015, pp. 215-222).

¹⁵² Tra tutto si ricordano: *9 Evenings: Theatre and Engineering* (13-23 ottobre 1966) (cfr: S. Lacerte, *9 Evenings and Experiments in Art and Technology. A gap to fill in art history recent chronicles*, Fondation Daniel Langlois, 2005, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1716>, ultima consultazione: 5 luglio 2020; *Experiments in Art and Technology. A brief history and summary of major projects*, <http://www.vasulka.org/archive/Writings/EAT.pdf>, ultima consultazione 17 gennaio 2021; D. D'Amico, *Atlante video-iconografico: Nine Evenings: Experiment in Art and Technology, 1966*, in «Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 5, aprile 2019) e *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Art* (Londra, Istitute of Contemporary Art – ICA, 1968) (cfr: J. Reichardt (a cura di), *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Art*, numero speciale di «Studio International», Londra, luglio 1968).

¹⁵³ Cfr: S. Lischi, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op.cit., p. 152; A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Torino, Kaplan, 2014, pp. 61-73, 109-111.

¹⁵⁴ Cfr: N. J. Paik, *Electronic TV & Color TV experiment 1964*, New York, New York School of Social Research, gennaio 1965; A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, op.cit., pp. 61-62, 64, 72.

¹⁵⁵ Cfr: D. Davis, *Art and the future*, New York, Praeger, 1973; *Nam June Paik: Video 'n' Videology 1959-1973*, Syracuse, Everson Museum of Art, 1973.

Italia, tra tutte l'allestimento de *Il grande schermo*, progettato e realizzato da Gianfranco Fini presso la galleria romana di Plinio De Martiis, in cui, il giorno successivo l'uccisione di Robert Kennedy, avvenuta poco dopo la mezzanotte del 5 giugno 1968, l'artista predispone una parete di ventiquattro televisori che proiettano, con audio spento, un ciclo continuo di sole tre sole immagini: il tracciato del percorso di Kennedy, la sparatoria e il corpo del candidato presidente già esanime¹⁵⁶.

La formulazione di *Televisione come memoria* si pone cronologicamente a seguito, e in certi casi in coesistenza, a questo tipo di sperimentazioni¹⁵⁷, andando così ad inserirsi quale possibile e ulteriore esemplificazione di discorsi legati alla videoarte delle origini: da quelli connessi ai molteplici tentativi di ripresa-registrazione, ai fenomeni video-installativi di diversa entità – che precedono ancora il sistema video monocanale¹⁵⁸ –, in cui sono indagati sia termini di esperienze spaziali-ambientali¹⁵⁹, sia inattesi giochi percettivi basati su ri-trasmissioni in diretta, o in *delay*¹⁶⁰. In questo senso, il progetto di Giaccari risulta quindi collocabile nel solco di una fenomenologia ancora intermedia e *in fieri*, in cui il linguaggio televisivo viene concepito come campo aperto di ricerca¹⁶¹ e insistente sulla possibilità di un “*détournement* della tecnica televisiva”¹⁶², in un'attitudine di incroci di linguaggi ancora lontani però dall'assumere lo slogan “VT is not TV” in termini di imprescindibilità¹⁶³ – quando saranno cioè

¹⁵⁶ Cfr: L. Trucchi, *Il festival della disobbedienza*, in «L'Europa», 22 giugno 1968, p. 58.

¹⁵⁷ Come pure in leggero anticipo rispetto all'emergere di una sperimentazione più produttiva e sistematica che emerge a livello internazionale partire dalla fine del 1968, con il lavoro di artisti come Bruce Nauman, Steina e Woody Vasulka, Frank Gillette e Gerry Schum, ovvero ai primi riconosciuti approdi all'uso del *medium* in ambito italiano avvenuti soprattutto a partire dal 1970 con *Gennaio 70*, quindi il coinvolgimento di alcuni artisti per *Identifications* di Gerry Schum (cfr: S. Bordini, *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, op.cit., p. 34; S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, op.cit., p. 69; A. Madessani *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, op.cit., p. 93; M.R. Sossai, *Artevideo: storie e culture del video d'artista in Italia*, op.cit., p. 2; S. Bordini, *Memoria del video: Italia anni Settanta*, in ead. (a cura di), *Videoarte in Italia, «Ricerche di storia dell'arte»*, n. 88, 2006, pp. 5-24; L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio 70*, op.cit.).

¹⁵⁸ Cfr: A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, op.cit., p. 61-63.

¹⁵⁹ Cfr: A.M. Duguet, *Vedere con tutto il corpo*, in R. Albertini, S. Lischi (a cura di), *Metamorfosi della visione, saggi di pensiero elettronico*, op.cit., pp. 55-56 (in origine in «Revue d'esthétique», n. speciale *Vidéo-vidéo*, n. 10, 1986).

¹⁶⁰ Cfr: Ivi, pp. 60-61.

¹⁶¹ Quanto compiuto è da porre anche in relazione con quanto figure come Arnheim, Ejzenstejn, McLuhan, Eco, Ragghianti, tra tutti, avevano precedentemente intuito circa il potenziale della televisione quale possibile fatto artistico (cfr: S. Lischi, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Roma, Fondazione Scuola nazionale di cinema; Venezia, Marsilio, 2001, pp. 5-7).

¹⁶² S. Lischi, *Cinema video e ritorno. Trent'anni di ricerca fra arte e tecnologia*, in C. Saba (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, op.cit., p. 206.

¹⁶³ Cfr: E.L. Francalanci, *VT is not TV*, presentazione della mostra *Videotapes* (Venezia, Galleria del Cavallino, 22 febbraio-21 marzo 1975), Venezia, 1975; V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, op.cit., pp. 19, 32-33; S. Lischi, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op.cit., p. 7; ead., *Cinema video e ritorno. Trent'anni di ricerca fra arte e tecnologia*, op.cit., p. 207. Sebbene fin dalla prima metà degli anni Sessanta vi siano già posizioni, specialmente quelle di Paik e Vostell, che

programmaticamente e criticamente prese le distanze dalla televisione di massa e dalla deriva dei suoi codici e schemi comunicativi¹⁶⁴, per lavorare con la stessa materia e tecnologia (ovvero con “la versione ‘portatile’ e accessibile della televisione, il video”¹⁶⁵) ma in direzioni e meccanismi differenti^{166, 167}.

A oggi la conoscenza di *Televisione come memoria*, tra gli aspetti più noti e indicatori dell’attività di Giaccari, passa da molteplici contributi: da quelli formulati dello stesso¹⁶⁸, a puntuali riferimenti inseriti in scritti di Celant, Lischi, Madesani, Sossai, Fadda, Valentini, Saba, Parolo, Di Marino, Nicoli, Tozzi¹⁶⁹. In alcuni di questi, oltre alla presenza di una descrizione del lavoro ideato¹⁷⁰, si osserva come lo stesso venga indicato come uno degli eventi

manifestano un certo attacco alla televisione intesa come mezzo di comunicazione di massa (cfr: J.P. Fargier, *The reflecting Pool de Bill Viola*, Crisnée (Liège), Yellow Now, 2005, pp. 32-33).

¹⁶⁴ Cfr: G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Londra, Studio Vista, 1970; F.C. Crispolti, *Video*, in Id., I. Mussa (a cura di), *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d’arte contemporanea*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo comunale, 24 settembre – 15 ottobre 1972), Acireale, Azienda Autonoma delle Terme di Acireale, 1972, p.n.n.; R. Berger, *La télé-fission. Alerte à la télévision*, Tournai, Catserman, 1976 (trad. it., Id., *La telefissione. Allarme alla televisione*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paolini, 1977); V. Fagone, *L’immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, op.cit., pp. 54-55, 65-67.

¹⁶⁵ S. Lischi, *Visioni Elettroniche. L’oltre del cinema e l’arte del video*, op.cit., p. 7.

¹⁶⁶ Cfr: A.M. Duguet, *Vedere con tutto il corpo*, op.cit., p. 53 (precedentemente in «Revue d’esthétique», n. speciale *Vidéo-vidéo*, n. 10, 1986, p. 147); G. Dorflès, *La TV come canale d’una nuova espressività visuale (Videotape e videoarte)*, in *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, atti del convegno (XXX Prix Italia, Milano, 12-13 settembre 1978), Torino, ERI, 1979, pp. 115-126 (poi in *Camere incantate, espansione dell’immagine*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio – 15 giugno 1980) a cura di V. Fagone, Milano, Comune, Ripartizione cultura e spettacolo, 1980, pp. 207-213); M. Meneguzzo, *Video Arte*, in F. Poli (a cura di), *Le nuove tendenze dell’arte. Ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, p. 178.

¹⁶⁷ In generale si rimanda anche alle elaborazioni teoriche di Renè Berger (cfr: R. Berger, *Télévision (s) et créativité*, in «Communications», numero tematico: *La télévision par câble: une révolution dans les communications sociales?*, n. 21, 1974, pp. 45-54 (https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1974_num_21_1_1314 ultima consultazione, 15 novembre 2020). Concetti ripresi in Id., *La problematique de la video dans le monde contemporain*, in V. Fagone (a cura di), *L’Art Video 1980-1999*, Milano, Mazzotta, 1999.

¹⁶⁸ Cfr: L. Giaccari, M. Meneguzzo (a cura di), *Memoria del video 1. La distanza della storia. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit.; V. Fagone (a cura di), *Memoria del video. 2. Presente continuo. vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit.; A.M. Montaldo, L. Giaccari (a cura di), *Video: memoria elettronica dell’Arte: 3. Verso un’ipotesi di Museo elettronico. Dagli archivi della Videoteca Giaccari*, catalogo della mostra (Cagliari, Galleria Comunale d’Arte), Cagliari, Nuova Prearo, 1990.

¹⁶⁹ Cfr: A. Madesani, *Lineamenti di una storia della Video Arte in Italia* (parte I), op.cit., p. 58; ead., *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d’artista e della videoarte in Italia*, op.cit., p. 88; G. Celant (a cura di), *Identité italienne. L’art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, 25 giugno-7 settembre 1981), Parigi, Centre George Pompidou, 1981; C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in ead., L. Parolo (a cura di), *Per una ricognizione della storia della video arte in Italia*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019, pp. 12-13; V. Valentini, *Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video*, in C. Saba, L. Parolo (a cura di), *Per una ricognizione della storia della video arte in Italia*, op. cit., p. 49 (<https://webzine.sciami.com/ipotesi-per-una-pre-storia-delle-installazioni-video/> data ultima consultazione 5 febbraio 2021); L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, in C. Saba, L. Parolo (a cura di), *Per una ricognizione della storia della video arte in Italia*, op. cit., p. 57.

¹⁷⁰ Cfr: L. Giaccari, *Dalle origini della videodocumentazione al museo elettronico*, in B. Di Marino, L. Nicoli (a cura di), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, op.cit., p. 37; C. Saba, *Cominciamenti della*

pionieristici di documentazione in video, assumendo talvolta, in maniera diretta, quanto affermato da Giaccari stesso in tempi relativamente recenti, ossia che il progetto è “considerato l’atto di nascita della video-documentazione in tempo-reale degli eventi artistici performativi”¹⁷¹. Un aspetto, questo, che ha assegnato al progetto uno specifico inquadramento, contribuendo anzitempo a restituirne una lettura e una riflessione univoca e limitata.

Già solo le parole che compongono il titolo, ‘televisione come memoria’, possono essere considerate infatti quale fattore indicativo del fatto che il concetto riconducibile all’idea di una documentazione/registrazione in tempo reale è concepito in realtà come parte di un discorso più ampio; concorrendo così a determinare una circostanza tale da consentire all’intero progetto di legittimarsi più propriamente come opera d’arte *lato sensu*, volta a investigare aspetti e possibilità offerte dal sistema di trasmissione e di registrazione. Inoltre, la mancanza stessa di elementi che specificano la volontà di raccogliere e conservare il registrato su nastri oltre la *24 ORE*, fa decadere il senso più evidente del termine ‘documentazione video’, relegando l’eventualità di mantenere le tracce nel solo frangente della messa in opera del lavoro nell’arco delle ventiquattro ore della manifestazione. Nel solco di questo si nota come sia lo stesso Giaccari, in anni successivi ai fatti in questione, ad arrivare ad adottare il concetto più preciso di ‘documentazione istantanea’, mettendo in chiara luce quell’idea di sviluppare, nel contesto della *24 ORE*, un doppio livello percettivo delle azioni e degli eventi svolti¹⁷² e comprendere così come i fattori di flusso, registrazione-ritrasmissione e memoria, fossero impegnati come caratteri in grado di connotare l’elaborazione del progetto.

I molteplici discorsi emersi possono essere quindi assunti come ulteriore segnale del fatto che Giaccari non avesse concepito il lavoro come momento generico di video-documentazione – o perlomeno non nella giustificazione che tratterà nel 1972-73 nella sua *Classificazione dei metodi d’impiego del videotape in arte*¹⁷³ – e, conseguentemente a ciò, l’indicazione stessa di “atto di nascita della video-documentazione” dovrebbe essere considerato con valenza ideale e non effettiva. A fronte di questo, l’analisi di alcune riflessioni, affiorate in tempi relativamente più vicini alla data del progetto, consentono di indicare quanto esso fosse stato concepito, come

video arte in Italia (1968-1971), op.cit., p. 13 (sebbene qui con qualche imprecisione rispetto a quale monitor inizi a ri-trasmettere quanto registrato nel corso della prima ora).

¹⁷¹ M.M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Ravenna, Danilo Montanari editore, 2016 (concetto precedentemente apparso in B. Di Marino, L. Nicoli (a cura di), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, op.cit., p. 37, in cui Giaccari arriva a precisare che “Il mio progetto [...] costituisce, com’è ormai definitivamente acquisito, l’atto di nascita a livello mondiale della ‘videodocumentazione in tempo reale [...]’”).

¹⁷² Cfr: L. Giaccari, *La videoteca – la classificazione – la mostra*, in Id., M. Meneguzzo (a cura di), *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit., p. 48.

¹⁷³ Cfr: *infra*, par 3.2.

già accennato, nel contesto di una sperimentazione video sgombra di pratiche delineate e che come tale debba essere in prima istanza restituito. Con l'affermazione, resa nel 1983, "nel '68 consideravo già il video in modo globale come uno strumento che potesse entrare in rapporto con l'arte – in alcuni casi addirittura in simbiosi – secondo una gamma molto più ampia ed articolata di situazioni"¹⁷⁴, Giaccari indica quanto per lui il territorio d'incontro tra arte e video si fosse presentato come qualcosa di direttamente percorribile in direzione specificatamente creativa, rafforzando ulteriormente quanto già reso nel 1974 a Jole De Sanna¹⁷⁵, quando dichiara che:

"la prima 'idea televisiva' mi è venuta nella primavera del '68 quando organizzando la *24 ore di NO STOP THEATRE*, avevo progettato 'televisione come memoria' [...] la distinzione, invece, tra videotape come opera e come documentazione si era definita alla fine del '69, nell'organizzare la manifestazione 'interVENTO' con il catalogo MULTIMEDIA"¹⁷⁶.

Quest'ultima affermazione consegna oggi anche una precisazione nodale, in cui paiono suffragate le ipotesi e le riflessioni su avanzate: ossia che una diretta relazione tra video e documentazione non emerge chiara e determinante nella circostanza dell'elaborazione di *Televisione come memoria* e che quest'ultima rappresenta un progetto di carattere 'televisivo', atto solo a verificare e sperimentare una dimensione temporale resa possibile percorrendo i meccanismi peculiari, e distintivi, del linguaggio tecnologico del *medium* televisivo.

Sulla scia di quanto appena asserito, e nel tentativo oggi di indagare e osservare il progetto di Giaccari attraverso discorsi altri, un singolare articolo apparso su «Marcatrè» e quanto riportato nel volume *La regia televisiva*¹⁷⁷, scritti firmati nel 1965 dal semiologo, regista, critico televisivo e cinematografico Gianfranco Bettetini, giungono inaspettatamente a fornire chiavi di lettura determinanti, rivelando precise assonanze, per nulla trascurabili, con l'impostazione stessa di *Televisione come memoria*. In particolare in *Tecniche e linguaggio della registrazione TV* sono restituite delle specificità del linguaggio televisivo (in opposizione a quello cinematografico) in cui l'autore rileva "fattori di eccellenza"¹⁷⁸ in relazione ai caratteri di contemporaneità e di continuità spazio-temporale della traduzione in immagini, quindi dell'adeguamento "del racconto iconico delle leggi psicologiche della fruizione su di un piccolo

¹⁷⁴ L. Giaccari, cit. in B. Sofia, *Videoarte o meglio l'arte in video. Mercato della videoarte. Un'intervista a Luciano Giaccari che dirige a Varese la prima Videoteca del genere in Italia*, in «Millecanali. Televisione, radio, comunicazione», n. 108, dicembre 1983, p. 55.

¹⁷⁵ Cfr: J. De Sanna intervista a L. Giaccari, in ead. *Appunti su un mezzo*, op.cit., p.n.n.

¹⁷⁶ L. Giaccari cit., intervista di J. De Sanna, *Appunti su un mezzo*, op.cit. I maiuscoli e le virgolette sono riportati come nell'originale.

¹⁷⁷ Cfr: G. Bettetini, *Tecniche e linguaggio della registrazione TV*, in «Marcatrè», serie 1, anno III, n. 11-12-13, febbraio 1965, pp. 249-257; Id., *La regia televisiva*, Brescia, La scuola Editrice, 1965. Una copia di quest'ultimo è conservata presso l'ALMG con le sottolineature originali di Giaccari.

¹⁷⁸ Ivi, p. 250.

schermo”¹⁷⁹. Per Bettetini il concetto di contemporaneità è ciò che più di tutto esprime le potenzialità del discorso televisivo, rendendolo forma “linguisticamente autonoma ed espressivamente originale”¹⁸⁰. Questo si configura nella condizione che la traduzione dell’avvenimento avvenga ‘in diretta’ (ossia in una soluzione di perfetta corrispondenza alla sua evoluzione e senza alcuna frattura temporale), aparendo ulteriormente rafforzato laddove la restituzione sia prodotta attraverso la trasmissione immediata su schermi, rendendo così completamente sincronico il tempo di questo con quello dell’azione, unitamente a quello della (eventuale) registrazione – elementi, questi, che si rifletteranno tra l’altro nella specificità del video in campo artistico nel solco di quel significato primo messo in luce da Philippe Dubois¹⁸¹. Un seguente fattore di originalità risiede poi nella condizione che la trasmissione su schermo-monitor non avvenga in un luogo altro, bensì in una soluzione di simultaneità, “di *continuità*”¹⁸², di tempo e di spazio, contraddistinguendo così la fruizione dell’avvenimento in corso “in una dimensione irripetibile ed esteticamente autonoma”¹⁸³. Accanto a questo, Bettetini dichiara come un apporto iconico di più telecamere, ossia di un montaggio sincronico multicamera che nasca “accanto all’azione e con essa”¹⁸⁴, permetta di rivelare “con maggior risalto la funzione squisitamente analitica della loro azione continua ed alterna”¹⁸⁵ – un procedere, questo, che si pone in relazione alla riflessione propria di Umberto Eco, quando, nel verificare le potenzialità del concetto di *opera aperta*, individuava quanto l’idea di una ripresa multicamera, e il relativo montaggio in diretta, dessero la possibilità di dare forma a “un atteggiamento artistico e [...] una potenzialità estetica”¹⁸⁶.

Molto di quanto ravvisato da Bettetini sembra essere assunto da Giaccari nell’impostazione dell’apparato video-installativo di *Televisione come memoria*, particolarmente quell’*escamotage* del ricorso a un plurimo sistema di ripresa (ancora poco o per nulla utilizzato in quegli anni nel campo artistico legato alla sperimentazione videografica)¹⁸⁷, tradotto nell’ipotesi di dotarsi proprio di tre telecamere; che, insieme al resto dell’attrezzatura

¹⁷⁹ Ivi, p. 251.

¹⁸⁰ Ivi, p. 250.

¹⁸¹ Cfr: P. Dubois, *Video e scrittura elettronica. La questione estetica*, in V. Valentini (a cura di), *Il video a venire*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 18 (in origine in AA.VV., *Esthétique des Arts Médiaux*, vol. I, Québec, Presses de l’Université du Québec, 1995).

¹⁸² Ivi, p. 251. Il corsivo è lasciato come in originale.

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ Ivi, p. 250.

¹⁸⁵ *Ibidem*

¹⁸⁶ U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967 (ried. Bompiani, 2016, pp. 185-191).

¹⁸⁷ Anche se già ampiamente adottato nel campo cinematografico, come in quello televisivo tradizionale (cfr: P. Dubois, M.E. Mélon, C. Dubois, *Cinema e video: compenetrazioni*, in S. Lischi, *Cine ma video*, Pisa, Edizioni ETS, 1996, pp. 106-108).

precedentemente citata, tenta di acquisire, senza successo, dalla società Ampex¹⁸⁸, ovvero quella che rivoluzionò la programmazione-televisiva grazie alla registrazione videomagnetica e che, fin dal termine degli anni Cinquanta, era tra l'altro adottata in Italia dalla RAI. Al di là di questo è l'intero progetto ad essere impostato per attivare fenomenologie insite nel linguaggio e nei meccanismi televisivi, quindi in discorsi legati alla contemporaneità e alla simultaneità spazio-temporale¹⁸⁹. *Televisione come memoria* esplicita uno dei caratteri nodali e indicativi dell'uso del videotape in origine, che, più che far emergere una realtà visiva auto-generata, muove dall'interesse di Giaccari nel valorizzare la capacità dell'immagine videografica di riprendere il *tempo reale* scorrendo simultaneamente *con* e *su* di esso, come anche, grazie all'uso del *videotape recording*, di cogliere discorsi di processo e memoria immediata del flusso degli eventi, ossia di quella serie di riferimenti propri della temporalità, l'elemento che, come noterà Hermine Freed, entra in forma inedita nel discorso artistico-creativo di quegli anni¹⁹⁰.

In aggiunta a quanto fin qui tracciato, ciò che concorre a rendere *Televisione come memoria* significativamente innovativa è anche quell'idea di Giaccari, già precedentemente accennata, di voler sovrapporre e connettere l'intervento videografico allo svolgimento degli eventi della *24 ORE*, dando così forma alla strutturazione a circuito chiuso di un singolare 'spettacolo televisivo'¹⁹¹. Questo preciso aspetto del progetto è stato colto, e inquadrato, da Valentina Valentini nel suo *Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video*¹⁹², in cui assume *Televisione come memoria* in termini pioneristici, collocandola al principio di un discorso che

¹⁸⁸ Cfr: L. Giaccari, in B. Sofia, *Videoarte o meglio l'arte in video. Mercato della videoarte. Un'intervista a Luciano Giaccari che dirige a Varese la prima Videoteca del genere in Italia*, op.cit., p. 56). L'indicazione della Ampex appare anche sulla ricostruzione-presentazione del progetto di *Televisione come memoria* redatto solo in seguito ai fatti in questione e oggi conservato in ALMG. Si ricorda che a quelle date il *portapack* della Sony non è ancora stato immesso sul mercato né italiano, né europeo (cfr: M. Comin (*Nuove metodologie di preservazione della video arte degli anni Settanta. Ridefinizione del protocollo video del laboratorio La Camera Ottica*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica, XXXIII ciclo, Università degli Studi di Udine, a.a. 2020/2021, pp.154-162).

¹⁸⁹ Aspetto, quest'ultimo, che richiama a sua volta quella necessità di una forma dell'arte nuova, contenente le dimensioni dell'esistenza in una sintesi fisico-psichica di tempo e spazio, già espressa da Fontana nel *Manifesto tecnico dello spazialismo* del 1951 (cfr: L. Fontana, *Manifesto tecnico dello spazialismo*, (intervento in occasione del I° Convegno Internazionale delle Proporzioni alla IX Triennale di Milano nel 1951), ripreso in E. Crispolti (a cura di), *Fontana. Catalogo generale*, vol. I, Milano, Electa, 1986, pp. 36-37).

¹⁹⁰ Cfr: H. Freed, *Time of time*, in «Arts Magazine», giugno 1975; Id., in B. Korot, I. Schneider (a cura di), *Video Art. An Anthology*, New York-Londra, Harcourt Bace, Jovanovich, 1976, p. 211. Per la medesima riflessione anche: S. Lischi, *Video: da processo a prodotto?*, in ead., R. Albertini (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, op.cit., p. 22; V. Fagone, *L'immagine video*, op.cit., pp. 44-47; A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, op.cit., pp. 110-111.

¹⁹¹ Che con dovute precauzioni trova analogie con l'esperienza di *Open score* (1966) di Robert Rauschenberg (cfr: S. Lacerte, *9 Evenings and Experiments in Art and Technology. A gap to fill in art history recent chronicles*, op.cit.).

¹⁹² V. Valentini, *Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video*, op. cit.

vede integrare il *videorecording* con l'azione performativa dell'artista nello spazio¹⁹³. Giaccari concepisce la trasmissione e la ri-trasmissione sui monitor in diretta interdipendenza agli eventi *live*, ammettendo per questo, come visto, la concezione di una 'documentazione istantanea' – e non una captazione/registrazione documentale che permane oltre agli eventi –, dando così forma a una installazione in cui il dispositivo è veicolo trasparente dell'azione e del tempo reale, con cui interagisce.

L'originalità dell'intero progetto, come la sua autonomia espressiva, risiede propriamente nella volontà di esplorare la presentazione, rappresentazione e ri-presentazione della temporalità nel suo evolversi: ossia in un flusso che mira ad assimilare *tempo reale* e *tempo dell'opera*, fondendoli in un gioco linguistico studiato da Giaccari per essere una sistematica e progressiva sfumatura da una condizione percettiva di istantaneità, offerta sia dalla visione *live* sia dalla mediazione artificiale e 'in diretta' del monitor, mutua in un *delay* temporale totale, grazie alla registrazione avvenuta su nastro magnetico. Con *Televisione come memoria* Giaccari conferisce ai luoghi di memorizzazione (*videorecording* e *tape*) potere linguistico ed estetico, imposta un lavoro in grado di inglobare, in forma generativa, il ricorso alle specificità del linguaggio televisivo (la diretta) e, contemporaneamente, assumere certi caratteri che saranno più indicativi del fenomeno video (la registrazione che avviene in totale presa diretta), portando progressivamente, nello scorrere delle ventiquattro ore, a dissolvere i caratteri del primo per fare affiorare, implicitamente, elementi più propri del secondo – e di quanto sarà formulato solo successivamente sotto il termine di video-documentazione.

In connessione a ciò che è emerso, è interessante notare come ad una certa distanza storica Anne-Marie Duguet¹⁹⁴ sottolinea quanto molte installazioni video, della generazione di artisti americani successiva le esperienze Fluxus, come Bruce Nauman, Dan Graham, Peter Campus fra tutti, mirino ad esplorare il dispositivo videografico come luogo di un'esperienza percettiva, quanto "un luogo critico della rappresentazione"¹⁹⁵, sfruttando primariamente la diretta o la trasmissione ritardata. In questo senso lo spettatore viene spinto a prendere consapevolezza di aspetti particolari del tempo e della sua durata, esperiti attraverso una installazione che necessita di essere esplorata e percorsa e la cui percezione, precisa Duguet, "risulta dall'insieme delle posizioni che lo spettatore prende, dalla loro presenza in memoria"¹⁹⁶. *Televisione come memoria* si propone di indagare, in contemporanea, e in alcuni casi in anticipo, simili istanze e condizioni in cui viene assunta e impiegata la strumentazione video, proponendo già anche quei

¹⁹³ Ivi, p. 49.

¹⁹⁴ Cfr: A.M. Duguet, *Vedere con tutto il corpo*, op.cit., pp. 60-62.

¹⁹⁵ Ivi, p. 61.

¹⁹⁶ *Ibidem*

caratteri specifici del fenomeno video-installativo inquadrati decenni dopo da Vittorio Fagone¹⁹⁷. Nel caso specifico del progetto di Giaccari precisi *escamotage* tecnici conducono a esiti peculiari: la moltiplicazione dei fuochi di attenzione alterano la logica della percezione unica, obbligando il fruitore a compiere una scelta e un taglio, portandolo contemporaneamente a contrarre l'illusione spaziale dalla politemporalità. A questo si somma il ricorso all'immagine registrata che arriva a confondere, insieme, passato e presente, in un intreccio inatteso, mescolando così la concentrazione verso i contenuti con una diversa esperenzialità degli stessi e del contesto.

1.2.2 *Opere di Neve e Opere di fumo (1969)*

I due eventi che seguono a distanza di qualche mese l'esperienza della *24 ORE, Opere di Neve* (gennaio 1969) e *Opere di Fumo* (30 marzo 1969), se da una parte rivelano la volontà di Giaccari di insistere nell'attivazione di occasioni di aggregazione artistica all'interno del suo spazio, pur denunciano caratteri più informali rispetto all'evento del 1968¹⁹⁸, dall'altra non presentano la totalità delle istanze di interdisciplinarietà e intermedialità testimoniati nel corso della prima manifestazione. Per *Opere di Neve* e *Opere di Fumo* Giaccari si limita infatti ad assumere unicamente gli elementi naturali – neve e fumo, appunto – quali fattori 'generativi': gli artisti sono liberi di formulare opere e azioni considerando ora semplici situazioni metereologiche, ora le trasformazioni geologiche, ora le mutazioni chimiche dei materiali, attivando una serie di momenti in cui la 'materia' acquisisce una nuova significazione data dell'intervento formulato con e su di essa.

Opere di neve viene svolta nel corso di una giornata del mese di gennaio del 1969¹⁹⁹. L'impossibilità di prevedere con largo anticipo un evento come una nevicata, determina con ogni probabilità la mancanza di carteggi relativi alla manifestazione e il fatto stesso che essa fosse risultata, fra tutte, quella che ebbe un numero piuttosto esiguo di adesioni. Le fonti che permettono di accennare a *Opere di neve*²⁰⁰ consentono infatti di rilevare solo la presenza di Franco Ravedone e di Federico Simonelli, ai quali si aggiungono Carlo Mattoni, Gianfranco

¹⁹⁷ V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, op.cit., pp. 44-47.

¹⁹⁸ Per le due manifestazioni del 1969 Giaccari non prevede la predisposizione di materiali informativi, della pubblicazione della notizia a mezzo stampa, di una campagna di inviti mirati, come anche la definizione di un programma.

¹⁹⁹ Non è stato possibile stabilire il giorno in cui venne svolta la manifestazione.

²⁰⁰ Le quali risiedono nella citazione proposta da Daniela Palazzoli nel suo *Gli Extramedia*, (op.cit.), nella testimonianza diretta di Maud Ceriotti Giaccari e nella possibilità di analizzare le poche fotografie conservate presso l'ALMG.

Brescia, gli stessi coniugi Giaccari e pochi altri²⁰¹. Idealmente la neve viene pensata quale luogo e oggetto per provare a realizzare minimi interventi su di essa, quindi forme scultoree, ora più ‘organiche’, ora più geometriche [fig.1.18].

Per quanto riguarda *Opere di fumo*, avvenuta il 30 marzo 1969 e realizzata con il supporto organizzativo di Daniela Palazzoli, Giaccari propone agli artisti di aderire a “una giornata di lavoro in comune”²⁰², anche se la scelta di spedire le lettere-invito a poco più di una settimana dall’evento – sintomo di quanto l’operazione fosse stata pensata e attuata nel giro di poco tempo – non permise a molti di riuscire a essere presenti²⁰³. Tuttavia, gli scatti fotografici testimoniano la partecipazione di diversi protagonisti della giovane avanguardia, direttamente collegata all’ambito milanese, oltre che varesino, cui si uniscono, per la prima volta alle manifestazioni dello Studio 970 2, tre giovani artisti stranieri: Hidetoshi Nagasawa, Kou Wakabayashi e Christian Tobas. Se tra quest’ultimo e il notaio-artista i rapporti si erano intrecciati già a *Oltre l’avanguardia* a Novara, con Nagasawa, arrivato a Milano alla fine del 1967, il primo incontro avviene a Varese²⁰⁴, quindi approfondito con la partecipazione alla manifestazione *Un paese + l’avanguardia artistica* di Anfo²⁰⁵. Entrambi gli artisti segnano la loro presenza a *Opere di fumo* con molteplici interventi, forse tra i più interessanti fra quelli svolti nella singolare occasione. Nagasawa realizza un gruppo di opere-azioni – *Ghiaccio nella buca*, *Ghiaccio e fumo* e *Ghiaccio e fumo* (indicata da Giaccari con il titolo *Sculture di fumo*, mentre sull’articolo *Gli Extramedia* di Palazzoli con *Fumo programmato*²⁰⁶)²⁰⁷ – in cui sceglie di esplorare l’uso

²⁰¹ Tra cui si ricorda ad esempio Giuseppe (Peppo) Spagnoli, un amico dei coniugi Giaccari e fondatore della casa editrice discografica Splasc(H). Non si è invece certi della presenza di Hidetoshi Nagasawa: Maud Ceriotti Giaccari nega che fosse intervenuto nella circostanza dell’evento, per quanto uno scatto fotografico (consegnato da Giaccari e presente su una tesi di laurea conservata presso l’ALMG) mostra l’opera *Neve e sassi*, la stessa presente, secondo un’inquadratura diversa, in: C. Niccolini (a cura di), *Nagasawa. Tra cielo e terra: catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, De Luca, Roma 1997, p. 144.

²⁰² L. Giaccari, minuta di lettera a P. Calzolari, Varese, 21 marzo 1969, ALMG, corrispondenza pre-video.

²⁰³ Per la maggior parte le minute di lettere ritrovate in ALMG riportano la data del 21 marzo 1969 e sono dirette anche a Pierpaolo Calzolari e Piero Gilardi, già presenti alla *24 ORE*, e a Emilio Prini e Paolo Icaro, sebbene nessuno di questi sarà poi presente all’evento.

²⁰⁴ Durante il soggiorno dell’artista presso lo studio di Aldo Ambrosini (comunicazione diretta di Ambrosini alla scrivente in data 24 settembre 2020).

²⁰⁵ Cfr: A. Acocella, op.cit., pp. 62-63.

²⁰⁶ Cfr: D. Palazzoli, *Gli Extramedia*, op.cit., p. 29.

²⁰⁷ Rispetto a quanto inizialmente identificato da Caterina Niccolini nel catalogo ragionato dell’artista giapponese (*Nagasawa tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, op.cit., pp. 148-149), il gruppo di lavori presentati a *Opere di fumo* ravvisa qualche differenza. L’opera con n. cat. 69.10 (fig. 43) corrisponde a *Ghiaccio e fumo* (la seconda citata qui nel testo), mentre *Ghiaccio nella buca* è associata solo al n.cat. 69.11 (fig. 44a): per quanto riguarda il n.cat. 69.09 (fig. 42) in realtà si dovrebbe trattare di uno scatto fotografico relativo a una prova primaria per l’intervento definitivo. A queste si unisce *Ghiaccio e fumo/ Sculture di fumo/ Fumo programmato*, identificabile con n. cat. 69.11 ma nella singola relazione alla fig. 44b (l’immagine dell’opera è presente anche in L. Giaccari, *TV OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, p. 29). Il titolo *Fumo* inizialmente viene associato alle figure 44a e 44b (e a un unico n. cat. 69.11) anche se in realtà dovrebbe indicare l’intero gruppo di azioni che Nagasawa presenta a *Opere di fumo*, quindi le tre segnalate nel testo.

particolare del ghiaccio secco²⁰⁸, specialmente per quella caratteristica reazione chimica innescata al contatto con l'acqua che provoca la produzione di fumo bianco freddo, determinando così la creazione di sfumature di forme effimere, ovvero, nell'ultima citata, l'iconografia di moderni geysir vista l'immissione dei due elementi all'interno di un'infilata di tubi di alluminio della lunghezza di due metri infissi inclinati nel terreno. Da parte sua, Tobas è autore invece di operazioni rivelatesi tra le più vivaci e relazionanti: da *Sto fumando*, consistente in una scatola-da-testa, indossata a turno dai presenti che in essa fingono di 'fumare' un candelotto a mo' di sigaro, accomodati su una sedia e talvolta 'a passeggio' nel prato, a *Zitto e mangia*; da *Fumee corosive trasparente* a, infine, *FUMO*²⁰⁹, la scritta incisa in quattro lastre rosse poste a terra e animate da nuvole di fumo, preteso per scattare quelle classiche foto di rito da farsi in occasione di una giornata intesa come una ludica rimpatriata tra amici. A queste si sommano operazioni compiute dagli altri artisti presenti: dal 'vulcano' di Wakabayashi²¹⁰, a *Fumo da corsa* di Eugenio Pezza. Dai singolari 'marchingeni' di Ravedone (*Macchina espira-inspira* e *Macchina per fumo istantaneo*) in cui è testata la forza aspirante di un'aspirapolvere, a Livio Marzot, che in uno dei suoi due interventi propone alcuni manifesti su cui è presente la foto di ciminiere fumanti e il testo "PROGETTO DI NON INTERVENTO DI LIVIO MARZOT", una operazione che pare declinare il tema della manifestazione in una riflessione più 'concettuale' e legata alle preoccupazioni connesse all'*environment art*.²¹¹

In generale, per il tipo di organizzazione e la semplicità con cui vennero pensate e attivate, *Opere di neve* e *Opere di fumo* rappresentano per Giaccari dei brani di indagine "a livello sperimentale"²¹², in cui far sviluppare interventi più contingenti e di matrice processuale, con i quali interagire in modo diretto con la mutevolezza della natura e della materia, con le reazioni fisiche e chimiche di queste o di oggetti specifici – "sarà possibile ottenere il fumo con materiali in natura prelevati dal vicino bosco oppure con candelotti fumogeni (per fumo bianco e colorato)"²¹³ –, ovvero legate alla curiosa implicazione particolare del ghiaccio secco (già usato

²⁰⁸ L'uso del particolare materiale era stato proposto da Nagasawa soli pochi giorni prima (il 24 marzo 1969) a *When Attitudes Become Form* nella sua azione, *Ghiaccio secco* (cfr: C. Niccolini, *Nagasawa tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, op.cit., p. 148 – n. cat. 69.08).

²⁰⁹ In un primo momento si è pensato che l'opera fosse in realtà un lavoro collettivo, o di Giaccari. Alcuni appunti di quest'ultimo, e relativi alla progettazione delle *Celebrazioni per i 40 anni di attività della Videoteca Giaccari* (ALMG), assegnano la paternità dell'opera specificatamente a Tobas.

²¹⁰ Nel testo *Gli Extramedia* di Daniela Palazzoli (op.cit.) viene indicato Nagasawa come autore del 'vulcano', informazione smentita dai ricordi di Maud stessa, da alcuni appunti di Giaccari rintracciati in archivio e dalla pellicola di Brebbia in cui si vede chiaramente Wakabayashi intento a realizzare l'intera operazione.

²¹¹ Per la totalità degli interventi presentati nel corso della manifestazione si rimanda in *Appendice*.

²¹² L. Giaccari, minuta di lettera a P. Calzolari, Varese, 21 marzo 1969, ALMG, corrispondenza pre-video; Id., minuta di lettera a E. Prini, Varese, 21 marzo 1969, ALMG, corrispondenza pre-video.

²¹³ Id., minuta di lettera a P. Calzolari, Varese, 21 marzo 1969, ALMG, corrispondenza pre-video (il medesimo testo è ripreso anche per le lettere inviate a Emilio Prini e Ferdinando Buonoanno).

poco prima da Calzolari al *Teatro delle Mostre* e, più indietro, da Hans Haacke per i suoi *Condensation Cubes*, realizzati a partire dal 1965)²¹⁴. Nel solco di questo, le operazioni attivate nel corso dei due eventi, per via anche degli stimoli plausibili denunciati dai titoli stessi, evidenziano un legame con le soluzioni in larga scala proprie dalla Land Art e di una parte delle fenomenologie poveriste e comportamentali, nella misura in cui in esse si assiste a una spinta verso una riscoperta dell'elementarietà, dell'organico e dei processi umani. Le opere sono ridotte in termini minimi, facendo riscontrare per questo anche una certa affinità con quel concetto di arte "microemotiva"²¹⁵ indicata da Piero Gilardi in cui a essere esaltate sono le energie primarie e le forze della materia, venga essa assunta nella sua natura organica o sintetica e dove i fenomeni fisico-chimici sono esibiti immediatamente e nel loro divenire.

Al di là di quanto svolto però dai singoli, ciò che, ai fini di questo studio, connota particolarmente i due eventi è come ad essi Giaccari preveda di associare una ripresa degli interventi comprendente sia l'uso della macchina fotografica, sia, in forme diversificate, la registrazione su pellicola, recuperando un fare che egli aveva applicato per la prima volta, come visto, nel corso della manifestazione di Anfo in relazione alla sua *Scultura-gonfiabile-sonora*. L'occasione di accedere ad un *corpus* filmico inedito conservato presso l'ALMG, e solo di recente digitalizzato²¹⁶, ha permesso di individuare delle pellicole che rivelano quanto Giaccari, nella concomitanza dei due eventi varesini, stesse iniziando a muoversi in prospettive che impostano molto del suo approccio alla registrazione dei fatti impermanenti, indicando al contempo alcune delle direzioni che portano poi all'adozione sistematica del *videorecording*. Alla giornata sulla neve sono riferiti due film in 8mm, sulle cui custodie sono riportate le probabili titolazioni: *Opere neve* (8mm, 4'44", b/n) e *Happening neve Luciano* (8mm, 2'06", colore) [figg.1.19-1.20]. Nel primo di essi sono riprese parti dell'evento²¹⁷, restituendo una sequenza in cui sono alternate visioni delle opere a momenti di divertimento e di gioco, come

²¹⁴ Cfr. I. Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi editore, 2014; W. Grasskamp, M. Nesbit, J. Bird, *Hans Haacke*, Phaidon, London 2004; S. Taccone, *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica, Salerno 2010 e A. Alberro (a cura di), *Working conditions. The writings of Hans Haacke*, The MIT Press, Cambridge 2016.

²¹⁵ Cfr. P. Gilardi, *Microemotive Art* (1968), in G. Celant, *Preconistoria 1966-69*, op.cit., pp. 48-51; P. Gilardi, *Arte Microemotiva* (1968), in Id., *La mia biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a cura di T. Trini, Prearo, Milano, 2016, pp. 99-101. Per ulteriori approfondimenti, cfr. L. Conte, *Piero Gilardi e l'arte microemotiva*, in ead. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta*, "Quaderni di Scultura Contemporanea", 9, Edizioni della Cometa, Salerno 2010, pp. 71-90.

²¹⁶ Si tratta di pellicole conservate all'interno dell'ALMG delle quali è stato possibile prendere visione grazie al lavoro di digitalizzazione effettuato nel 2019 dal Laboratorio "La Camera Ottica" afferente l'Università degli Studi di Udine e sotto la supervisione scientifica della Prof.ssa Cosetta Saba.

²¹⁷ Alcuni *frame* sono tra l'altro pubblicati in: L. Giaccari, *TV OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, p. 29; Id., *Contro informazione*, in «GALA attualità e costume», anno VIII, n. 48, luglio 1971, p. 41; Id., *Arte e videotape*, in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, p. 27.

quello di un singolare scambio dialettico tra *medium*. Qui l'obbiettivo è puntato infatti verso una seconda cinepresa, impugnata in questo caso da Gianfranco Brebbia, intento anche lui a filmare l'evento²¹⁸, dando inizio così a una sorta di girotondo di sguardi mediati che, in una seconda parte del girato, si ritrova a parti invertite: in un primo momento viene ripreso Brebbia con la sua cinepresa e l'attimo dopo Giaccari stesso (un effetto reso possibile probabilmente da un semplice scambio di cineprese tra i due). *Happening neve Luciano* è invece rivolto all'azione che il notaio-artista propone nel corso della giornata. Una prima sequenza apre su delle linee già tracciate nella neve e di alcuni buchi accanto ad esse, per poi far scorrere l'obiettivo sulla scritta "Studio 970 2 Luciano Giaccari GC Maud Opere di Neve", il tutto ripreso da vicino e con la camera in costante movimento. L'obbiettivo torna poi a inquadrare i buchi e le linee, questa volta 'infuocati', quindi a osservare lo stesso Giaccari impegnato ad aggirarsi tra gli alberi lasciando la traccia di un liquido che, prontamente infiammato, incendia il percorso segnato. Se il primo girato viene sicuramente compiuto da Giaccari, in merito a questo secondo caso l'autorialità potrebbe essere assegnata, tra tutti, a Brebbia, visto anche lo stile di ripresa 'concitato', tipico di molti suoi brani filmici, come anche l'uso di un filtro ottico²¹⁹.

Per *Opere di fumo* sono individuati invece *Titoli fumo 11* (Super8, 3'33", colore) [fig.1.21] e *Fumo* (8mm, 1'51", colore). Il primo di questi è realizzato con ogni probabilità da Giaccari e sembra restituire l'elaborazione *in fieri* di un singolare brano cinematografico di poesia visuale: l'obiettivo fisso riprende la mano di Giaccari stesso mentre è intento a scrivere in doppia lingua (ita/eng) una serie di coppie di termini, in cui la parola 'fumo' è di volta in volta accordata a un aggettivo (bianco, colorato, libero, geometrico, freddo, caldo, leggero, pesante, invisibile), concludendo con una lunga ripetizione del lemma 'fumo'. Il foglio è poi girato per permettere una migliore lettura facendo scorrere in modo ravvicinato le scritte. Per l'intera durata della registrazione l'obiettivo rimanda un'immagine sfocata, 'fumosa', restituendo così una inedita forza visiva e concettuale a quanto tracciato nero su bianco. A differenza di questo, il secondo girato si rivolge invece direttamente ai fatti svolti nel corso dell'evento al cascinale e viene realizzato da un film-maker locale contattato da Giaccari stesso²²⁰. Esso viene infatti interamente dedicato a cogliere gli interventi proposti da alcuni artisti e, sebbene di breve durata, si presenta come preciso documento in cui osservare tracce di quanto operato. Ai due

²¹⁸ Dalle riprese di Giaccari è chiaramente identificabile il volto di Brebbia, del filmato girato dallo stesso filmmaker varesino però non esiste alcuna traccia all'interno dell'Archivio Gianfranco Brebbia, né tantomeno nell'ALMG.

²¹⁹ Un ritrovamento che contribuirebbe in questo modo a evidenziare la presenza di due lavori (oltre a quello citato nel testo e di cui si è riferito nella nota precedente) fino ad oggi sconosciuti del film-maker varesino.

²²⁰ Non è stato possibile individuare con chiarezza di chi si possa trattare (sicuramente non lo stesso Brebbia poiché risulta più volte inquadrato e già impegnato in sue riprese filmiche).

girati appena descritti se ne somma un terzo, ritrovato presso l'ALMG e indicato come *Fumo-Accensione scritta fumo*²²¹ (Super8, 3'40", colore), dedicato alla ripresa di diverse operazioni, particolarmente quelle di Christian Tobas. Un'osservazione attenta e un'analisi comparativa ha però permesso di chiarire come la pellicola sia in realtà un ri-montaggio di alcune sequenze estratte da *FumusArt* (8mm, 20', colore) il film realizzato da Gianfranco Brebbia, anch'egli invitato da Giaccari all'evento, col fine specifico di registrare e cogliere aspetti e interventi della giornata. Quest'ultimo si presenta a tutti gli effetti come opera filmica, aderendo, come già per il film *UFO*²²², ai concetti munariani del 'cinema di ricerca'²²³, rivelando il personale e singolare rapporto che Brebbia instaura con la macchina da presa e l'obiettivo. Tuttavia la visione del filmato ha permesso di assumerlo finanche quale brano documentale, in grado di restituire parte del clima venutosi a definire nell'arco della manifestazione varesina e la visione 'in diretta' del funzionamento di certe azioni e interventi compiuti dagli artisti. In questa veste secondaria *FumusArt* permette di ricostruire, fra tutto, quanto compiuto specificatamente da Giaccari. Il notaio realizza tre operazioni: nella prima, come già Nagasawa, sperimenta la reazione del ghiaccio secco inserendolo in un tubo di alluminio sensibile alle temperature del materiale, nel secondo dispone tre cilindri di ghiaccio su una lastra specchiante, i quali vengono fatti sciogliere velocemente con l'aggiunta di acqua, dando così luogo a episodi di sublimazione generando vapore. Nell'ultimo lavoro, *Sculture di fumo*, ricorre invece all'uso di fumogeni quale oggetto principale²²⁴: questi sono fissati nel terreno o su colonnine di legno e, una volta attivati, lo sviluppo naturale del fumo viene alterato con l'ausilio di un forte getto d'aria (probabilmente da un comune compressore) o dal semplice vento. Su probabile richiesta di Giaccari, Brebbia dedica una singolare attenzione a questi interventi che vengono investiti di una ripresa in grado di seguirli nel loro completo svolgimento come anche di interagire con loro – attraverso soluzioni come zoomate molto ravvicinate, controluce suggestivi, giochi con le lenti colorate e una ripresa ora concitata e fremente, ora rallentata – restituendo una visione altrimenti non esperibile se non con il diaframma dell'obiettivo cinematografico.

²²¹ In realtà i filmati sulla cui custodia originale è riportata scritta la parola 'fumo' (e quindi idealmente riferibili all'evento *Opere di fumo*) sono in totale quattro. Oltre ai tre citati nel testo è presente in Archivio anche "Fumo – scarti coda" (Super8), la cui visione permette però di ri-situarlo tra quelli dedicati da Giaccari stesso alla ripresa di *trance de vie* famigliari.

²²² Cfr: *supra*, par. 1.1.

²²³ B. Munari, *Il Cinema di Ricerca*, op.cit.

²²⁴ Poi riproposti simili, come visto, per l'evento *11 giorni di arte collettiva a Pejo*.

1.2.3 *Esperimento di Nuovo Teatro (1969)*

A poca distanza delle manifestazioni appena tracciate lo Studio 970 2 si fa autore-curatore di un evento singolare, posto nel solco, e a chiusura, di un ciclo di conferenze-dibattito che hanno luogo all'interno del Palazzo Comunale di Varese e per cui era stato chiamato dall'Università Popolare varesina a seguire l'apparato organizzativo delle stesse. Le prime due serate sono dedicate rispettivamente alle arti visive e al cinema – *I nuovi aspetti dell'arte contemporanea attraverso le mostre e le manifestazioni del 1968 in Europa e negli Stati Uniti* (13 gennaio 1969), in cui sono invitati a parlare Daniela Palazzoli e Piero Gilardi²²⁵, e *Nuovi aspetti del cinema contemporaneo (cinema underground sperimentale, di ricerca, di reportage, pedagogico)* (31 marzo 1969), per la quale lo Studio fornisce la consulenza per realizzare la programmazione filmica²²⁶ –, mentre la terza è destinata al tema del teatro. È in relazione a questa, avvenuta in data 16 giugno 1969, e successivamente al dibattito in programma, che Giaccari viene lasciato libero di organizzare il suo *Esperimento di Nuovo Teatro*, di fatto la quarta manifestazione artistica di cui egli si fa promotore.

A differenza delle precedenti, il progetto prevede di invitare gli artisti a operare all'interno del Salone degli Estensi – in origine teatrino del palazzo, ora, comunale – e svolgere i loro interventi nel contesto di un programma di “azioni sceniche, *events*, *happenings* da parte di undici gruppi [...] coordinati dallo studio organizzatore”²²⁷: lo scopo precipuo di Giaccari è quello di “stimolare vari gruppi di operatori, appartenenti anche a settori [...] non specificatamente teatrali, a comporre uno spettacolo estremamente articolato”²²⁸. L'evento dichiara già nel titolo la volontà far evadere gli artisti dal loro consueto campo d'azione per farli misurare con un ambito, quello del teatro d'avanguardia, che a quella stessa altezza cronologica è oggetto di tentativi di riformulazione formale e linguistica²²⁹ e che in Italia, sulla scorta di influenze straniere²³⁰, apriva al concetto di quel ‘nuovo teatro’²³¹ – filtrato anche nelle pagine di riviste

²²⁵ Un accenno della serata in: s.t., in «La Prealpina», 15 gennaio 1969.

²²⁶ Cfr: *infra*, par. 1.3.

²²⁷ L. Giaccari, testo dattiloscritto per Il Giorno, [post ottobre 1969], in ALMG, cartella Esperimento NT.

²²⁸ L. Giaccari, testo dattiloscritto ripreso dalla originale (e perduta) scheda di presentazione dello spettacolo, ALMG, cartella ‘Esperimento Nuovo Teatro’.

²²⁹ Cfr: D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.

²³⁰ Cfr: M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000, p. 48; D. Visone, op. cit., pp. 54-64, 198-218;

²³¹ Che trova la prima fondamentale affermazione nel corso del Convegno di Ivrea del 1967 (cfr: *Per un convegno sul nuovo teatro*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 250-251; Collettivo Giocosfera, *L'avanguardia teatrale*, in M. Bruzzone, F. Rosati (a cura di), *Informare contro, informare per*, Roma, Armando editore, 1976, pp. 167-171; D. Visone, op.cit., pp. 169-180, 227-251).

come «Sipario» e «Marcatrè», spazio di riflessione costante per Giaccari²³² – con cui erano esplorate questioni di estetica teatrale, di nuovi contenuti, tecniche e modelli, di ricerca di una dialettica diretta tra attore e spettatore, tra palcoscenico e platea, di indicazione dello spazio del teatro quale luogo non più di narrazione ma di stimolo del senso critico dello spettatore nei riguardi di fenomeni culturali, politici e di costume del proprio tempo e della considerazione della scena quale luogo astaudiano di una ricreazione emblematica della realtà, che mirava a mettere in diretta connessione l'arte e la vita²³³. Le circostanze d'incontro e mutazione di codici, linguaggi e fenomenologie che, contestualmente a quanto appena tracciato, si avviano finanche tra arti visive e teatro sperimentale paiono essere pienamente recepite da Giaccari, il quale, è tra l'altro da poco reduce dalla presenza, in qualità di spettatore, dell'esperienza del *Teatro delle mostre*, tra i momenti espositivi più sperimentali di quegli anni, in termini di dialogo tra discipline, al quale *Esperimento di Nuovo Teatro* pare tra l'altro legarsi in modo peculiare. A differenza però della manifestazione romana, che si limita a trarre ispirazione dalla pratica scenica, ed è impostata calando in una situazione artistico-espositiva aspetti della teatralità²³⁴, l'evento varesino muove invece dall'idea di effettuare un vero e proprio intervento teatrale, ossia una incursione diretta nello spazio, fisico e mentale, della disciplina drammaturgica, forzando e stimolando gli artisti a esperire un ambiente, con codici e linguaggi propri, a loro avulso.

Nel mese di maggio del 1969 Giaccari spedisce le lettere-invito²³⁵ ad artisti selezionati, il cui interesse a partecipare all'*esperimento* è formalizzato dalla restituzione della scheda allegata, avente valore di 'proposta-progetto'. Alla manifestazione aderiscono, oltre alla stessa GC Maud, anche Bruno Gambone, Luciano Fabro, Emilio Isgrò, Hidetoshi Nagasawa, Eugenio Pezza, Franco Ravedone, Franco Vaccari e Paolo Scheggi, quest'ultimo in coppia con Franca

²³² Lo stesso Giaccari all'interno di un appunto manoscritto rintracciato presso l'ALMG e relativo a una delle prime bozze per il testo della 'Scheda dello spettacolo' (ALMG, *Esperimento di Nuovo Teatro*, appunti Giaccari) specifica che tra le letture introduttive alla comprensione della manifestazione stessa, e più in generale alla materia in questione, ci fossero: M. Kirby (a cura di), *Happenings. An Illustrated Anthology* (1965); trad. it. di A. Piva, *Happening / Antologia illustrata*, op.cit.; R. Schechner, *La cavità teatrale*, trad. it. di A. Piva, Bari, De Donato, 1968; «Sipario», n. speciale 272, dicembre 1968.

²³³ Cfr: D. Visone, op.cit., pp. 175-177.

²³⁴ Fattore che aveva già trovato una precipua ragion d'essere nell'introduzione di quel *tempo scenico* nel contesto dell'allestimento della sezione centrale della Triennale di Milano del 1964 (cfr: *Prime immagini della tredicesima Triennale*, in «DOMUS», n. 417, luglio 1964, p. 5; F. Zanella, *Il «complesso di Louise»: la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo*, in «Ricerche di S/Confine», vol. III, n. 1, 2012, pp. 72-74 – www.ricerchedisconfine.info, data ultima consultazione, 10 dicembre 2020; G. Morpugno, *L'assenza dell'oggetto. Allestimenti alla triennale 1947-1968*, in «Rassegna (Allestimenti/Exhibit design)», n. 10, 1982, pp. 62-63).

²³⁵ ALMG, Corrispondenza pre-video, *Esperimento Nuovo Teatro*.

Sacchi, Antonio Dias e Giovanni Damiani²³⁶, dei quali solo alcuni avevano già avuto occasione di confrontarsi con situazioni più specificatamente teatrali²³⁷, mentre la maggior parte si prestava alla realtà del palcoscenico in modo del tutto inedito.

Numerosi materiali rendono possibile ricostruire l'esperienza di *Esperimento di Nuovo Teatro* – dalle carte d'archivio, alle schede-progetto [figg.1.22-1.23], dagli appunti di Giaccari agli scatti fotografici²³⁸, dalla narrazione all'interno delle bibliografie di alcuni artisti alla rassegna stampa locale²³⁹, ai contributi firmati all'epoca da Franco Quadri per «Sipario», Daniela Palazzoli per «Popular Photography italiana» e Tommaso Trini per «DOMUS»²⁴⁰, che furono in grado di dare eco e rilevanza a quanto messo in atto – precisandone la progettualità e gli scopi, quindi lo svolgimento e gli esiti. Lo stesso Giaccari affida un suo contributo alle pagine del quaderno n°14 di «Tèchne»²⁴¹, ossia nel numero monografico curato da Eugenio Miccini sul teatro – un fatto rilevante, considerando che la rivista, insieme a «Lotta Poetica», era allora uno degli organi ufficiali della Poesia Visiva, la qual cosa permette di riportare l'attenzione sui rapporti intessuti da Giaccari con i protagonisti delle ricerche verbo-visuali e sull'interesse che la manifestazione destò in quegli anni per arrivare a ottenere pagine dedicate su uno strumento, considerato allora, per la diffusione del pensiero artistico radicale. All'interno del brano sono resi i caratteri salienti della manifestazione, quell'interesse a sostituire le “azioni sceniche e tra il pubblico”²⁴² alle opere-oggetto-prodotto e la peculiarità della conformazione dello spazio prescelto [fig.1.24]: una sala sui cui lati corti sono disposti rispettivamente due palchi opposti, lasciando così lo spazio centrale libero di accogliere la platea. Un raddoppiamento del campo scenico che apriva di fatto la possibilità agli artisti di esperire una dimensione in estensione,

²³⁶ Alcuni di questi partecipanti per la prima volta a uno degli eventi dello Studio 970 2. Inoltre, si specifica che all'interno dell'ALMG sono stati ritrovati alcuni appunti in cui sono inseriti anche i nomi di Enrico Castellani e Plinio Martelli, probabilmente invitati originariamente ma non intervenuti.

²³⁷ Tra cui Isgrò, Gambone, Sacchi e Scheggi (cfr: E. Isgrò, *Autocurriculum*, Palermo, Sellerio, 2017; A. Alibrandi, a cura di, *Bruno Gambone. Oggetti 1965-1970*, op.cit., p. 84; U. Kultermann, *Vita e arte. La funzione degli intermedia*, Milano, Gorlich, 1972, p. 95; E. Isgrò, M. Reina, C. Incontrera, *Liebeslied*, in «Marcatrè», serie I, anno VI-VII, nn. 46/49, ottobre 1968, pp. 186-197; B. Corà, a cura di, *Paolo Scheggi 1957-1971*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Ponte, Galleria Tornabuoni, 6 ottobre 2007-19 gennaio 2008), Firenze, Edizioni Il Ponte, 2007; M. Rusconi, intervista a P. Scheggi, *Paolo Scheggi: “Riempire un tempo come tempo di teatralità”*, in G. Boursier, I. Moscati, M. Rusconi, *Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico (Jannis Kounellis, Edoardo Arroyo, Paolo Scheggi, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli)*, in «Sipario», n. 276, Milano, aprile 1969, pp. 15-17, 20; L.V. Masini, *Galleria Flori. Paolo Scheggi*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 26, 1 dicembre 1969, p. 13).

²³⁸ Realizzati da Giaccari (ora presso ALMG) e da Gianfranco Brebbia (Archivio Gianfranco Brebbia).

²³⁹ Cfr: *L'«animato» spettacolo del «Teatro sperimentale»*, in «La Prealpina», 18 giugno 1969; O. Ferrario, *Teatro-choc a Varese*, in «Avvenire», 25 giugno 1969; *Contributo con pendaglio*, in «ABC», Milano, 21 novembre 1969.

²⁴⁰ Cfr: D. Palazzoli, *Varesevents*, in «Popular Photography italiana», n. 142, luglio-agosto 1969, p. 13; T. Trini, *L'estensione teatrale*, in «DOMUS», n. 480, novembre 1969, pp. 48-50.

²⁴¹ Cfr: L. Giaccari, *Esperimento di nuovo teatro*, in «Quaderni di TÈCHNE», n. 14, n. monografico *Teatro 2* a cura di E. Miccini, Firenze, gennaio 1970, p.n.n.

²⁴² *Ibidem*

ovvero opposizione, con il concetto più tipico di ‘palco’ – dando così pienamente forma all’obiettivo di Giaccari di provare a “togliere il pubblico dalla sua posizione passiva di spettatore e di coinvolgerlo a tutti i livelli nell’azione teatrale”²⁴³. Calato in questo contesto ambientale, come si desume ancora dallo scritto, l’intero evento è un’occasione pensata appositamente per “dare a ciascun autore una porzione spazio-temporale entro cui muoversi in libertà assoluta”, cui segue l’esigenza di “coordinare ed organizzare tutti questi spazi-tempi”²⁴⁴, un compito quest’ultimo assunto da Giaccari, in qualità di autore-regista.

La precisazione da parte degli artisti dei propri progetti dà modo di non presentare una semplice ‘raccolta’ di essi in una sequenza casuale, bensì di formulare una scaletta che offra una lettura singolare dell’intero spettacolo (uno ‘spettacolo di spettacoli’). La rotazione degli *events* – riportata all’interno dell’invito della serata [fig.1.25], ma poi modificata all’ultimo²⁴⁵ – è infatti studiata dal notaio-artista per restituire, oltre all’esperienza legata alla singola azione scenica, suggestioni inserite nel crescendo/decrescendo di un collage visivo-sonoro di diversi registri percettivi, e relazionali, di fenomeni scenici integrati in uno spazio mentale che acquisisce un senso drammaturgico. In questo senso, la sequenza degli spettacoli-azioni è incalzante e, partendo da quelle più ancorate alle convenzioni teatrali, al ‘ghetto scenico’²⁴⁶, come *Dies Irae. Inquisizione secondo Paolo Scheggi (per l’inquisizione di Atonia, moglie di Giovanni Rose de Villard Chabod)* (Scheggi-Sacchi) e *1 operaio + 1 contadino + 1 soldato dell’Armata Rossa = 3 compagni* (Gambone), diventa via via articolata in momenti, insieme, di arte, non-arte, *happening*, vita, attacco, discussione, riflessione, che raggiungono l’acme con quanto proposto, in chiusura, da Nagasawa e Vaccari.

Sebbene dei vari si fornisce una descrizione nell’apposita tabella proposta in *Appendice*, vale qui la pena tracciare l’entità degli stessi così da comprendere quanto messo in moto in quella peculiare circostanza, dove le azioni si susseguono spesso in opposizione tra un palcoscenico e l’altro. Se, come appena accennato, gli interventi iniziali di Scheggi-Sacchi e Gambone (rispettivamente un’azione-balletto-inquisizione svolta sulla base musicale del *Dies Irae*²⁴⁷ e

²⁴³ L. Giaccari, testo dattiloscritto ‘per Tassinari’, in ALMG, Corrispondenza pre-video, busta Tassinari.

²⁴⁴ *Ibidem*

²⁴⁵ La sequenza presente sull’invito riporta: Scheggi-Sacchi, Gambone, Dias, Tobas, GC Maud, Ravedone, Damiani (con *Shoe*), Pezza, Fabro, Nagasawa e Vaccari. L’analisi dei vari report e degli appunti di Giaccari ritrovati presso l’ALMG permette di precisare invece l’inserimento di Isgrò nella sequenza finale, la quale subisce una modifica rispetto a quanto indicato sull’invito (in definitiva gli spettacoli sono, nell’ordine, quelli di: Scheggi-Sacchi, Gambone, Ravedone, Dias, GC Maud, Tobas, Pezza, Fabro, Isgrò, Nagasawa, Vaccari).

²⁴⁶ Sulla medesima riflessione anche Tommaso Trini (*L’espansione teatrale*, op.cit., p. 50) e lo stesso Giaccari in un testo dattiloscritto rinvenuto presso il suo Archivio (ALMG, Corrispondenza pre-video, busta Tassinari, testo dattiloscritto).

²⁴⁷ Cfr: B. Corà (a cura di), *Paolo Scheggi 1957-1971*, op.cit., p. 17; L.M. Barbero, *La complessità originale di un percorso tra arte e vita*, in Id., *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, Milano, Skirà, 2016, p. 102.

un'animazione dal sapore astratto-costruttivista, immersa nella luce di Wood e con sottofondo i canti dell'Armata Rossa²⁴⁸) vengono conformati per essere svolti esclusivamente sul palco, *Untitled* di Ravedone è il primo che arriva a coinvolgere il pubblico in un gioco di palleggi e lanci di palle, col fine di trapassare degli schermi di carta o i vetri delle finestre del salone (come poi succede). *Pantera* di Dias torna sul palco solo per attivare, in forma fastidiosa e alienante, una luce intermittente e il sonoro tipico della Squadra volante della Polizia di Stato, mentre, a luci rimaste spente, comincia dall'altra parte della sala *Grazie* di GC Maud, con l'ingresso di quattro 'attori-lenzuolo' che, dalla scena, iniziano poi a muoversi tra la platea investiti dalla proiezione di immagini pubblicitarie, riportanti i più gretti e iconici messaggi del consumismo di quegli anni. Ancora un dualismo tra palco e platea è contemplata in *Ne pas regardez* di Tobas, divisa a sua volta in due parti: nella prima l'artista fora un mappamondo pieno di sabbia e lo rimpalla con il pubblico, il quale ultimo è coinvolto poi in un "happening violento"²⁴⁹ – o un lucido rituale Fluxus – in cui è invitato a distruggere una radio, un telefono e un televisore, emblemi del consumismo.²⁵⁰ A questo primo blocco di eventi fa seguito, come per ogni spettacolo di impostazione tradizionale che si rispetti, un intervallo. Questo non è colto però da Giaccari quale momento di stacco e svago ma inteso quale alienante presa di coscienza dello scorrere del tempo, il quale ultimo è a sua volta stravolto nel suo significato 'etimologico': il tempo (formulato dai minuti e dai secondi) è infatti scandito ad un ritmo altro, dato dall'attivazione in contemporanea di diversi metronomi all'interno della sala lasciata buia²⁵¹. Nella seconda parte si susseguono le azioni-events di Pezza, che nel suo *Concerto* 'fantapolitico' invita il pubblico dapprima in una conta, seguendo i metronomi ancora in funzione, quindi a usare i fischietti in dotazione per unirsi al sonoro di una manifestazione studentesca, e del singolare monologo *Lettura* (poi indicata come *Apparecchio alla morte*²⁵²) di Fabro – una sorta di insopportabile lettura di un brano tratto da *Apparecchio alla morte ovvero Considerazioni sulle verità eterne*

²⁴⁸ Cfr: A. Alibrandi, a cura di, *Bruno Gambone. Oggetti 1965-1970*, pp. 67-72, 82-83).

²⁴⁹ T. Trini, *L'estensione teatrale*, op.cit., p. 50.

²⁵⁰ Quanto effettivamente svolto non coincide con ciò che venne reso da Tobas nella sua scheda-progetto (cfr: Scheda-progetto Tobas, in ALMG, cartella Esperimento Nuovo Teatro).

²⁵¹ In alcuni appunti di Giaccari (ALMG, cartella Esperimento Nuovo Teatro) allo spazio dell'intervallo è associata la dicitura "Enrico Castellani – metronomi", fattore che rende plausibile ipotizzare che si fosse trattato della 'presa in prestito' del lavoro *Il muro del tempo*, presentato l'anno prima dall'artista al *Teatro delle mostre* a Roma (R. Wirz, F. Sardella, a cura di, *Enrico Castellani. Catalogo ragionato*, Milano, Skira, 2012). Risulta tuttavia singolare però che lo stesso Giaccari non abbia reso il nominativo di Castellani in alcun invito o comunicato stampa relativo all'evento.

²⁵² *Lettura* è il titolo segnato da Giaccari all'interno dei suoi appunti e indicato all'interno della cartolina-invito della manifestazione varesina, come anche nelle circostanze di alcuni report precedentemente indicati. Successivamente è assunto *Apparecchio alla morte* (cfr: L. Fabro, *Attaccapanni*, op.cit., pp. 83-84; J. De Sanna, *Fabro*, op.cit., p. 120; Id., *Luciano Fabro: Biografia*, Pasian di Prato, Campanotto, 1996, pp. 52-53; M. Disch, *Luciano Fabro*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., p. 412).

(di Sant'Alfonso Maria de' Liguori del 1758), includente i gradi e la descrizione effettistica della decomposizione di un cadavere – la quale è primariamente ‘recitata’ sul palco in *playback* e su una sua voce pre-registrata, della qual cosa il pubblico si rende però conto solo quando Fabro si siede in platea lasciando scorrere il sonoro per una seconda volta²⁵³. Quindi di *Geremia & Galone SpA*, con gli attori (Isgrò, Sacchi, Scheggi e Gambone) disposti su due palchi, ma impostata per divenire una ‘cancellatura collettiva’²⁵⁴, invitando per ‘riflesso’ gli spettatori a unirsi al peculiare gioco; seguita da *Rope*, divisa tra una parte di quiete e osservazione, dove Nagasawa ordina in meticolosa geometria, cinquanta bottigliette di plastica (contenenti acqua, aria, polvere/sabbia, sassi)²⁵⁵, e un gioco-aggressione in cui l’artista scatena la folla lanciando con forza gli oggetti in sala; arrivando poi a concludere con *E lui è lì che guarda* di Vaccari²⁵⁶, durante la quale nel buio totale il pubblico si nasconde dagli inseguimenti e ‘attacchi fotografici’ dell’artista, riparandosi dal flash e dall’intercettazione-identificazione del proprio volto con ‘maschere’ con stampato il ritratto di George Wallace²⁵⁷ [fig.1.26] pensata da Vaccari come personale esperimento sul concetto di *feedback* e controeazione e risolta come l’aggressione più squisitamente concettuale della serata²⁵⁸.

Scorrendo la totalità degli *events* proposti dagli artisti appare curioso come essi avessero trovato soluzioni affini a certe tecniche che furono patrimonio del teatro futurista e del cabaret dadaista, di brani comici e parodistici, del concetto di un teatro sinestetico, dall’estetica della sorpresa e del non-*sense*, avendo per scopo (come suggerito già nella scheda di presentazione dello spettacolo) l’intervento diretto degli spettatori, sulla cui base verificare poi – come fosse un vero e proprio *esperimento* – sia l’idoneità degli interventi stessi “a stimolare nello spettatore

²⁵³ *Ibidem*

²⁵⁴ Tra il pubblico sono distribuiti i quotidiani «Corriere della Sera» e «La Prealpina» e dei pennarelli neri.

²⁵⁵ Ogni bottiglietta ha un’etichetta riportante data, ora e luogo dell’estrazione del materiale e la firma dell’artista. All’interno dell’ALMG è stata rinvenuta una di queste etichetta indicante “Acqua/ lago di Como/ 5:20/ 15/6/1969/ Nagasawa”.

²⁵⁶ Il titolo è quello che Vaccari indica sulla scheda-progetto inviata a Giaccari, ma l’opera è oggi conosciuta come *Maschere* e indicata dall’artista stesso come *l’Esposizione in tempo reale n.1* (cfr: F. Vaccari, *Note di Franco Vaccari*, in «DATA», anno II, n. 4, maggio 1972, p. 32; L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, op.cit., p.n.n. (scheda Vaccari); F. Vaccari, *Esposizioni in tempo reale*, Bologna, Damiani, 2007, pp. 27-28, 34-37; F. Vaccari, *In tempo reale conversazione con Franco Vaccari*, in «L’Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», a. IX, n. 9, dicembre 2012, pp. 323-338).

²⁵⁷ In diversi contributi Vaccari indica che si tratta dell’immagine di un uomo qualunque (cfr: F. Vaccari, *Note di Franco Vaccari*, op.cit., p. 32; L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, op.cit., p.n.n.; F. Vaccari, *In tempo reale conversazione con Franco Vaccari*, op.cit., p. 324). Nel tentativo di identificazione del personaggio però Nicoletta Leonardi (*Fotografia e rappresentazione della soggettività nelle esposizioni in tempo reale di Franco Vaccari*, in F. Vaccari, *Esposizioni in tempo reale*, op.cit., p. 28) individua la realtà degli scatti di Richard Avedon quale bacino da cui Vaccari ha preso in realtà l’immagine (anche se indica erroneamente la persona di Barry Goldwater).

²⁵⁸ Cfr: F. Vaccari, *In tempo reale conversazione con Franco Vaccari*, op.cit., p. 324; N. Leonardi, *Fotografia e rappresentazione della soggettività nelle esposizioni in tempo reale di Franco Vaccari*, op.cit., pp. 28-29.

le reazioni ed i comportamenti programmati”²⁵⁹, sia la risposta effettivamente data. L’idea ultima di Giaccari è infatti quella di indurre gli artisti a concepire *opere aperte*, basate sull’accumulo di relazioni, in grado di fare emancipare il fruitore dallo *status* di mero osservatore²⁶⁰ – ritrovando per questo singolari analogie con quanto esperito in *NO STOP GRAMMATICA*, particolarmente quella tendenza degli artisti a trovare nell’uso del corpo, in discorsi di performatività e di libera ‘messa in scena’, le soluzioni per avviare una connessione non convenzionale con il pubblico-spettatore-fruitore.

Sebbene da quanto emerso *Esperimento di Nuovo Teatro* non concorre, nella circostanza di questo studio, a rilevare tracce primarie del lavoro concreto che Giaccari svolge con i media tecnologici di registrazione/captazione, l’occasione di far luce su questa vicenda apre, più di tutte le precedenti, la possibilità di inquadrare la capacità del notaio-artista di sviluppare, nel contesto di quegli anni, una peculiare attitudine creativa e un acume critico per nulla scontato, derivanti da quella sua inclinazione a voler intuire, e quindi verificare, certe *potenzialità dell’arte* – ovvero quella istanza che è in realtà più profondamente alla base del suo fare ed esplorare e che in prospettiva sarà sintomatica nell’assunzione poi del *videorecording*. In questi termini giunge significativo notare come Tommaso Trini avesse indicato l’evento quale “corretta impostazione di un esercizio d’avanguardia”, in grado di accogliere fenomeni attraverso i quali gli artisti potevano riuscire a estendere “teatralmente l’esercizio visivo”, visto quale primo passaggio per ipotizzare poi un arricchimento dell’arte stessa “nei modi del genere *intermedia*”²⁶¹. Una parola, quest’ultima, che se da una parte recupera il concetto di *intermedium*, adottato in ambito Fluxus (e che in Italia è restituito da Daniela Palazzoli come sinonimo di ‘multimedia’)²⁶², dall’altra è fatta propria dallo stesso Giaccari nell’impostazione del suo evento, e declinata in quel concetto del ‘teatro dei mezzi misti’, più proprio di Richard Kostelanetz e del suo *The Theatre of Mixed-Means*²⁶³, direttamente legato al paradigma

²⁵⁹ L. Giaccari, testo dattiloscritto ripreso dalla originale (e perduta) scheda di presentazione dello spettacolo, ALMG, cartella Esperimento Nuovo teatro *Ibidem*

²⁶⁰ Un aspetto che accoglie pure reciprocità con quanto riversato in quegli anni da Richard Schechner nel concetto di *actual* (Cfr: R. Schechner, *Actuals*, trad. it. in V. Valentini (a cura di), *La teoria della performance. 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 69).

²⁶¹ Per le ultime citazioni: T. Trini, *L’estensione teatrale*, «DOMUS», n. 480, novembre 1969, p. 48.

²⁶² Nel primo caso si rimanda a: K. Friedman, *Intermedia: four histories, three directions, two futures*, in H. Breder, K.P. Busse, (a cura di), *Intermedia: enacting the liminal*, Norderstedt, Book on Demand, 2005, p. 5; T. Bazzichelli, *Networking. La rete come Arte*, Costa & Nolan, 2006); D. Higgins, *Intermedia*, in «Something Else Newsletter», vol. 1, n. 1, 1966, pp. 1-6; in seguito in Id., *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale (IL), Southern Illinois University Press, 1984; e in Id. e Hannah Higgins, *Intermedia*, in «Leonardo», vol. 34, n. 1, The MIT Press, febbraio 2001, pp. 49-54; U. Kultermann, *Vita e arte. La funzione degli intermedia*, op.cit. In riferimento a Palazzoli si veda invece: D. Palazzoli, *Con temp l’azione, in Arte povera più azioni povere*, op.cit., pp. 89-93. Riflessioni in parte riversate anche nel suo concetto di *extramedia* (cfr: *supra*, par. 1.2).

²⁶³ Cfr: R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed-Means*, RK Editions, New York 1968.

dell'interdisciplinarietà. Il debito preciso a queste ulteriori riflessioni affiora in realtà nelle parole di Giaccari all'interno di alcune bozze manoscritte riferite alla scheda di presentazione dello spettacolo²⁶⁴, in cui indica quanto il suo *esperimento* venisse a tutti gli effetti condotto nel contesto di questo insolito 'genere', ossia di un territorio che si avvale:

“dell'impiego contemporaneo dei mezzi (o media) molto vari, come la musica la danza, la registrazione magnetica, il mimo, gli odori, la scultura, la pittura, proiezioni di film e diapositive etc., il tutto in contrapposizione ad un linguaggio basato sostanzialmente sulla parola”²⁶⁵.

Esperimento di Nuovo Teatro diventa il modo per Giaccari per provare a sondare questa specifica direzione creativa, che, sebbene non esplora nel concreto, visti gli esiti raggiunti, l'intera possibilità della multi-medialità auspicata, rimane quale momento in grado di aver spinto gli artisti, prendendo in prestito le parole di Trini, a “trasformare sé stessi”²⁶⁶, come anche un'ipotesi valida di 'esperimento scientifico' stimolante livelli di plurisensorialità²⁶⁷, da cui derivare poi codificazioni e indicazioni per situazioni future.

1.2.4 *interVENTO* (1970)

Per l'autunno del 1969 Giaccari programma un evento, in realtà mai realizzato, il cui titolo viene elaborato in tre possibili formulazioni: *Terra acqua aria*, *Fuoco aria acqua* o *Terra acqua aria + la città* – evidenziando un probabile parallelismo con *Fuoco Immagine Acqua Terra*, la mostra che Fabio Sargentini realizza all'Attico nel giugno del 1967, considerata tra le occasioni fondamentali che concorsero alla genesi dell'Arte Povera²⁶⁸. In base a quanto desumibile dalle carte emerse presso l'ALMG Giaccari immagina per *Terra acqua aria*²⁶⁹ una manifestazione che ricalca l'apertura sperimentale già attivata per la *24 ORE*, pur denunciandone subito una strutturazione più complessa, ossia: l'articolazione in più giorni²⁷⁰, la necessità di far operare

²⁶⁴ L. Giaccari, testo dattiloscritto ripreso dalla originale (e perduta) “scheda di presentazione dello spettacolo”, ALMG, cartella *Esperimento Nuovo teatro*.

²⁶⁵ *Ibidem*

²⁶⁶ T. Trini, *L'estensione teatrale*, op.cit, p. 49.

²⁶⁷ L. Giaccari, testo dattiloscritto ripreso dalla originale (e perduta) scheda di presentazione dello spettacolo, ALMG, cartella *Esperimento Nuovo teatro*. Il medesimo testo, riformulato, è ripreso anche in: O. Ferrario, *Teatro-choc a Varese*, in «Avvenire», 25 giugno 1969

²⁶⁸ Cfr. M. Calvesi, *Lo spazio degli elementi* (1967), in Id., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 112-114. Utile, in proposito, anche la lettura di: F. Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in «Flash Art», n. 300, marzo 2012, pp. 29-30; M. Villa, *Appunti per un'Arte povera romana*, in «Titolo», anno XXII, n. 62, 2010-11, pp. 21-24; C. Gilman, *L'arte povera a Roma*, in G. Guercio e A. Mattiolo, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Milano, 2010, p. 46.

²⁶⁹ Dei tre titoli citati nel testo, questo è quello che verrà poi adottato da Giaccari.

²⁷⁰ Poi effettivamente confermate dall'invito predisposto e indicate i giorni tra il 6-7 settembre 1969 (L. Giaccari, testo dattiloscritto per invito *Terra, acqua, aria*, in ALMG, materiali pre-video, faldone verde).

gli artisti avendo come “obbiettivo dei loro interventi il lago, i monti e la struttura urbana”²⁷¹, come pure l’idea d’istituire un comitato organizzatore (composto da figure come Bruno Munari, Daniela Palazzoli e Luca Maria Venturi, affiancati da altri artisti) per rendere l’evento, per la prima volta, più ‘ufficiale’²⁷². Nell’ordine d’idee di Giaccari l’evento che mira ad essere, insieme, “esperienza” e “fatto documentativo” degli sviluppi più contemporanei “della ricerca e della sperimentazione artistica”, da cogliersi quale strutturazione di base per manifestazioni-tipo (“l’unico sistema, che sarà poi il sistema del futuro”) in cui far trovare sistematicamente posto al flusso delle pratiche artistiche “più stimolanti e vitali dell’arte contemporanea”²⁷³, ossia l’alternativa concreta a politiche museali ritenute inadatte a tenersi aggiornate e accogliere fatti artistici declinati nella processualità.

Anche se *Terra acqua aria* non trova attuazione, i paradigmi nodali di essa confluiscono nel 1970 nella programmazione e realizzazione di *interVENTO*, una complessa manifestazione per cui lo Studio 970 2 si fa unico centro promotore e organizzatore. Questa è progettata da Giaccari dal principio dell’anno²⁷⁴ ed è pensata come un avvenimento della durata di diversi mesi, suddiviso in vari episodi: una *call* agli artisti, una giornata²⁷⁵ dedicata alla documentazione-registrazione di alcune delle ‘opere-azioni’ proposte (nello spazio del cascinale), cui segue la presentazione dei relativi materiali documentali presso tre gallerie milanesi, unite ad alcuni progetti inviati precedentemente, e la creazione finale di un ‘catalogo multimediale’. Successivamente a questo, il notaio-artista procede con l’avvio della seconda parte della manifestazione, sulla falsariga della precedente, quindi di una terza che, pur non venendo mai effettivamente compiute, miravano a rendere *interVENTO* un evento della durata di un anno, da marzo 1970 a marzo 1971, sviluppato in “varie situazioni e livelli diversi”²⁷⁶, arrivando a

²⁷¹ Id., testo dattiloscritto riferito a *Terra aria acqua*, [Varese], luglio 1969, ALMG, faldone verde pre-video.

²⁷² Cfr: *Ibidem*; Id., minuta di lettera a F. [Ravedone?], Varese, 21 agosto 1969, ALMG, corrispondenza pre-video.

²⁷³ Per le ultime citazioni: Id., testo dattiloscritto riferito alla manifestazione *Terra aria acqua*, op.cit.

²⁷⁴ In alcuni appunti è riportata la data del ‘marzo 1970’ (L. Giaccari, testi manoscritti e dattiloscritti, in ALMG, cartella *interVENTO*). Anche in una lettera di Vaccari spedita ai primi di marzo si accenna alla preparazione di “azioni col vento” (F. Vaccari, lettera “radioattiva” a L. Giaccari, Modena, 5 marzo 1970, in ALMG, Corrispondenza ante-video). Più probabilmente però certe idee inerenti la manifestazione emergono ai primi di gennaio, come testimonia una lettera di Luciano Inga-Pin in cui accorda la disponibilità ad accogliere nella sua galleria “manifestazioni artistiche” elaborate con Giaccari (cfr: L. Inga-Pin, lettera a L. Giaccari, Milano 25 gennaio 1970, ALMG, cartella *interVENTO*).

²⁷⁵ In alcune circostanze la giornata viene indicata anche con l’appellativo di *Opere di vento*.

²⁷⁶ L. Giaccari, testo dattiloscritto su carta intestata (relativo alla seconda parte di *interVENTO*), s.d. [estate-autunno 1970], in ALMG, cartella *interVENTO*.

coinvolgere artisti italiani e stranieri e gallerie nazionali ed europee, dando così più propriamente forma a una complessa ‘operazione vento’²⁷⁷.

Se da una parte la sola impostazione progettuale della singolare manifestazione fa emergere la difficoltà di tenere traccia dei vari passaggi di essa e dei materiali eterogenei via via prodotti, limitandone quindi oggi la possibilità di una precisa ricostruzione – particolarmente in relazione alla totalità della partecipazione degli artisti, a quanto svolto nel contesto delle serate nelle tre gallerie milanesi coinvolte nella prima fase dell’operazione, alla progettazione del catalogo (mai realizzato) e dell’impostazione della seconda parte di essa –, dall’altra l’analisi di quanto conservato presso l’ALMG²⁷⁸ ha permesso tuttavia di consegnare una narrazione che provvede a trasmettere una primaria ricostruzione di essa, le prospettive che pose in essere e discorsi utili a tracciare l’attività successiva dello Studio 970 2, particolarmente con il videotape.²⁷⁹

Lo schema operativo suddivide inizialmente l’impresa in quattro tempi. Un primo atto interessa la selezione di artisti, operata direttamente dello studio varesino o ricorrendo alla mediazione di critici e galleristi²⁸⁰, a cui spedire gli inviti in doppia lingua [fig.1.27], che chiariscono tematiche e intenti:

“interVENTO è una serie di idee-progetti-azioni-ambienti-documentazioni aventi per oggetto il vento [...] ciascun operatore o gruppo dovrà eseguire, in qualsiasi forma, il proprio intervento e quindi inviargli la documentazione allo Studio 970 2 [...] la documentazione potrà essere di qualsiasi tipo e quindi consistere ad esempio in fotografie, diapositive, films, registrazioni sonore, scritti, progetti”²⁸¹.

²⁷⁷ *Ibidem*. Si specifica che fino ad ora *interVENTO* veniva inquadrato solo come un evento espositivo avvenuto presso tre gallerie di Milano (Galleria Toselli, Diagramma e Onorato Workshop, 4-6 giugno 1970), a cui si collegava la giornata *Opere di vento* (Cascinale Studio 970 2, Luvinata-Varese, 31 maggio 1970).

²⁷⁸ Nell’ordine di appunti, testi dattiloscritti, inviti, parte della corrispondenza. Mancano a oggi report coevi, ovvero una rassegna stampa in grado di far luce sugli avvenimenti.

²⁷⁹ Per quanto concerne invece la precisazione sulla partecipazione degli artisti e le opere realizzate (per quanto finora ricostruito) si rimanda a: *infra*, *Tabella interVENTO*, in *Apparati*.

²⁸⁰ Fanno da testimonianza a questo elenchi in cui Giaccari riporta nomi di critici (come Argan, Barilli, Lea Vergine, Palazzoli, Trini, Calvesi, Crispolti, Menna, De Marchis, Maurizio Fagiolo Dell’Arco, Boatto, Giuseppe Marchiori) e i format di lettere (riportanti tutti la data del 24 aprile 1970) in cui egli chiede agli stessi di indicare possibili artisti che potessero partecipare alla manifestazione. Una lettera simile è inviata anche ad Antonio Dias (L. Giaccari, lettera a A. Dias, Varese, 28 aprile 1970, ALMG, Corrispondenza pre-video) attraverso la quale Giaccari manda gli inviti da distribuire in America, insistendo affinché gli stessi arrivassero in particolare a Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Richard Smithson, Jan Dibbets e Walter De Maria (nessuno di questi artisti parteciperà però a *interVENTO*). Inoltre, come già per la *24 ORE*, anche per *interVENTO*, la partecipazione alla manifestazione rimaneva aperta a chiunque fosse stato interessato.

²⁸¹ Invito-blu *interVENTO*, in ALMG, cartella *interVENTO*. Appare curioso come l’attenzione posta particolarmente alla ‘dimensione del progetto’, in cui viene riposto a quelle date anche il senso stesso dell’opera degli artisti, e della documentazione di azioni e comportamenti gestuali (tramite mezzi come fotografie, diapositive, e strumenti vari di registrazione audio e visiva) sia coevamente posta alla base di quanto programmato per *Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni* (cfr: A. Troncone, *La smaterializzazione dell’arte in Italia 1967-1973*, op.cit., pp. 135-136).

La partecipazione viene confermata dall'invio dei progetti, e/o delle documentazioni relative ad azioni e operazioni pensate appositamente per la manifestazione. Se si consulta la totalità dei materiali pervenuti è possibile osservare il grado di apertura delle proposte: gli artisti invitati, italiani e stranieri, appartengono infatti ai più diversi ambiti di ricerca e i progetti che raggiungono lo Studio riflettono i caratteri di molte delle sperimentazioni artistiche in corso: da soluzioni vicine alle poetiche visuali, alle vicende poveriste, concettuali, comportamentali, alla Land Art, fino a brani di confine. In questo caso, lo stesso tema scelto – il *vento*, contemplabile “in tutte le sue possibili accezioni”²⁸² e pretesto per “stimolare i partecipanti a inserirsi in uno schema operativo”²⁸³, senza però tralasciare interventi in discorsi che mirano a “rivalutare e riqualificare, emblematicamente, un ambiente che la nostra cosiddetta civiltà [...] degrada e distrugge”²⁸⁴ – permette di favorire un’adesione estremamente varia, i cui esiti riflettono tra l’altro esperienze di ricerca artistica similari, in cui cioè vento e aria sono assunti quali istanze generative. Si pensi per questo a quanto svolto per *UFO*, a *Vento di s.e. velocità 40 nodi* di Laura Grisi; *Cattura del vento* di Franco Vaccari, della quale si è già fatto cenno; il sapore fortemente concettuale di *Tentativo di volo* (1969) di Gino De Dominicis; finanche a *Il tempo del vento* (1970) di Eliseo Mattiacci. Ancora, le molteplici soluzioni dell’arte del gonfiato, alcune già esperite ad Anfo (1968) o all’evento *Air Art* (1968) curato da Willoghby Sharp²⁸⁵, finanche a opere come *Wind* di Joan Jonas (1968), *5,600 Cubicmeter Package* (1967-68) di Christo e a diverse esperienze legate alla Land Art.

Successivamente la prima fase dell’operazione Giaccari predispone una giornata di documentazione, il 31 maggio 1970, presso il cascinale, durante la quale sono realizzati alcuni interventi “scelti tra quelli pervenuti”²⁸⁶ e resi solo in forma progettuale. Più specificatamente sono convocati alcuni degli artisti, particolarmente quelli già vicini allo Studio 970²⁸⁷, per svolgere una parte delle operazioni concepite, contestualmente alle quali sono programmaticamente attivate delle documentazioni effettuate con *medium* diversi: declinate da una parte in ambito fotografico, con scatti realizzati direttamente da Giaccari e da Carlo Mattoni, e dall’altra in quello cinematografico, grazie alla restituzione di un piccolo *corpus* di film in formato ridotto²⁸⁸ che insiste particolarmente sulla ripresa delle azioni di alcuni artisti

²⁸² L. Giaccari, testo dattiloscritto, [estate 1970], ALMG, cartella interVENTO.

²⁸³ *Ibidem*

²⁸⁴ *Ibidem*

²⁸⁵ Cfr: W. Sharp, *Air Art*, catalogo della mostra, New York, Kineticism Press, 1968.

²⁸⁶ Per le ultime citazioni: L. Giaccari, *interVENTO*, invito blu, in ALMG, cartella interVENTO.

²⁸⁷ Tra cui: Hidetoshi Nagasawa, Antonio Trotta, Franco Ravedone, Carlo Mattoni, Sandro Ubaldi.

²⁸⁸ Si tratta di pellicole – 16mm, 8 mm e Super8 – conservate all’interno dell’ALMG, le quali sono state sottoposte a un lavoro di digitalizzazione effettuato nel 2019 dal Laboratorio “La Camera Ottica” di Gorizia.

(tra cui *Vento* di Nagasawa, *Vento rosso dell'Est* di Trotta e *Prove di aerodinamicità del corpo umano* dello stesso Giaccari).

L'unione di quanto svolto nella giornata e di quanto in generale inviato dagli artisti (progetti, documentazioni, scritti) è concepita dal notaio-artista come somma di “operazioni preliminari”²⁸⁹, utili a costituire un corpo di materiali fatto poi confluire negli atti finali della manifestazione: ossia l'esposizione nelle gallerie e la creazione conclusiva del catalogo *MULTIMEDIA*, di cui si dirà. Già all'interno dell'invito, Giaccari anticipa infatti come lo Studio 970 2 avrebbe coordinato tutta la documentazione prodotta per presentarla “in più luoghi e gallerie a Milano [...] e quindi in altre città in Italia e all'estero”²⁹⁰. È nel solco di questo che la terza fase di *interVENTO* trova poi effettivo svolgimento in tre gallerie milanesi (Diagramma, Galleria Toselli e Onorato Workshop²⁹¹) il 4-5-6 giugno 1970. Per la prima volta un evento dello Studio 970 2 esce dallo spazio del cascinale per proiettarsi in sedi espositive ‘tradizionali’, scegliendo per questo realtà che, nel contesto milanese, si rivelano tra le più interessanti e propositive in materia di sperimentazione artistica – e con le quali Giaccari è già in stretti rapporti. Come desumibile anche dal programma delle serate²⁹² [fig.1.28] per la presentazione di *interVENTO* i tre centri sono collegati da un percorso ideale²⁹³, che vede utilizzare gli spazi di Inga Pin e Toselli come luogo per strutturare installazioni, ambienti e azioni dal vivo, mentre il terzo viene convertito esclusivamente a punto di raccolta simultanea di tutte le documentazioni prodotte. Nei primi due casi Giaccari prevede infatti solo la presenza diretta degli artisti o la presentazione di alcuni lavori specifici; un aspetto dovuto in particolare al fatto che gli accordi presi in origine con Toselli (che aderisce tra l'altro alla sola giornata inaugurale) implicano la libertà che si riserva quest'ultimo di invitare artisti a sua discrezione²⁹⁴, ovvero un meccanismo simile applicato con ogni probabilità anche da Inga-Pin – la qual cosa contribuisce

²⁸⁹ L. Giaccari, *interVENTO*, invito blu, in ALMG, cartella *interVENTO*.

²⁹⁰ *Ibidem*

²⁹¹ Attualmente la conoscenza di questo specifico spazio risulta in realtà quasi nulla (si sa che era gestito da Giovanni Onorato e che si trovava in piazza Belgioioso 2 a Milano).

²⁹² Cfr: L. Giaccari, *Programma interVENTO*, ALMG, cartella *interVENTO*. Si specifica che per alcuni lavori non sono state rintracciati materiali in grado di confermarne l'effettiva partecipazione, come ad esempio per Alpini/Boriani/De Vecchi e Ketty La Rocca, inseriti sotto la voce ‘ambienti’ nella serata del 4 giugno all'Onorato Workshop. Nel caso di quest'ultima è stata tuttavia ritrovata una lettera in cui specifica che stava completando “un progetto per ambiente” e che lo avrebbe portato lei stessa a Milano (cfr: K. La Rocca, lettera a L. Giaccari, Firenze, 26 [maggio 1970], ALMG, Corrispondenza pre-video, Cartella *interVENTO*). Si ipotizza possa trattarsi de *Il punto di vista* (cfr: L. Saccà, a cura di, *Omaggio a Ketty La Rocca*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 marzo-16 aprile 2001; Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 7 aprile-17 giugno 2001), Pisa, Pacini, 2001, p.n.n.).

²⁹³ *Percorso-vento* è l'opera del tutto effimera che Giaccari pensa per l'evento: i tre spazi sono collegati da una corrente d'aria idealmente provocata dallo spostamento delle persone tra le gallerie, un intervento che trova i parallelismi con quanto svolto nel corso di *Con temp l'azione* (cfr: G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Milano, Electa, 2011, p. 40).

²⁹⁴ L. Giaccari, minuta di lettera a F. Toselli, Varese, 14 aprile 1970, in ALMG, cartella *interVENTO*

forse a far disperdere in maniera preventiva molte tracce di quanto esposto.²⁹⁵ La particolare destinazione d'uso dell'Onorato Workshop rende invece quest'ultimo centro nevralgico dell'intera operazione. È in esso che Giaccari inserisce molto di quanto raccolto nei mesi precedenti, presentandolo tramite “foto su pannelli, due serie di proiezioni di diapositive, due serie di films, una serie di interventi sonori registrati, due concerti-vento”²⁹⁶. L'osservazione di una parte delle fotografie rinvenute [fig.1.29] aiutano a mostrare come lo spazio fosse stato particolarmente implicato per la proiezione di opere sia su pellicola, sia su diapositiva, vista la presenza di strumentazione specifica – come pure la possibilità di scorgere alcuni dei lavori e progetti qui esposti. Nel primo caso è mostrato il *corpus* di film creato nel corso del 31 maggio, unito ad altri lavori realizzati con l'ausilio del mezzo cinematografico (tra cui: *Vento alito* di Marco Bagnoli, *Pesca dell'aria dell'acqua* di Palmiro Polacci e *Ventoscopio* di Franco Vaccari²⁹⁷).²⁹⁸ Per quanto riguarda invece le diapositive le notizie sono esigue: dell'intero gruppo di quelle che vennero proiettate non è conservata traccia, ad esclusione del lavoro di Marinus Boezem²⁹⁹ e di un generico riferimento a due serie di immagini, non identificate, che Ketty La Rocca invia al notaio³⁰⁰.

Successivamente a questa prima *tranche* operativa, e dopo una ideale pausa estiva, si sarebbe dovuta svolgere la seconda parte della manifestazione, che andava a ripercorrere lo schema

²⁹⁵ Se si prova a confrontare il programma delle serate con alcuni appunti di Giaccari e con materiali presenti nell'ALMG, si scopre che spesso mancano corrispondenze di notizie e indicazioni. Sul programma compaiono ad esempio nominativi di artisti dei quali non si ha conoscenza del diretto coinvolgimento da parte di Giaccari, come nel caso di: Luigi Ontani, Fernando Tonello, Bucci Musmaier e Sabatelli.

²⁹⁶ L. Giaccari, testo dattiloscritto su carta intestata (relativo alla seconda fase di *interVENTO*), [estate-autunno 1970], in ALMG, Cartella *interVENTO*.

²⁹⁷ Il film è stato fino ad ora considerato perduto, anche dallo stesso Vaccari, il quale attraverso alcuni ritagli di pellicola recuperati nel suo archivio, ha tentato di ricostruirlo nel 2001 (cfr: A. Madesani, *Una questione di minimi. Il cammino di Franco Vaccari tra cinema e video*, in *Franco Vaccari fuori schema. 1966-2001 film, video, videoinstallazioni, esposizioni in tempo reale, web*, Milano, Artshow edizioni, 2001, pp. 38-39, 42. Si specifica però che qui il film è datato al 1969, datazione che torna in F. Vaccari, *Esposizioni in tempo reale*, Bologna, Damiani, 2007, p. 244).

²⁹⁸ Le pellicole delle tre opere sono ancora oggi conservate presso l'ALMG e recentemente digitalizzate. La lettura di alcuni appunti di Giaccari ha restituito conoscenza della proiezione di film anche di Juan Doney (cfr. L. Giaccari, appunti per progetto MUel-Museo Maga di Gallarate, 2013, ALMG-abitazione privata, Cartella Antevideo). A questi probabilmente è da aggiungere anche il film *Intervento* di Marinella Pirelli (cfr: *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, op.cit., p. 130-131. Si precisa che la data riportata sarebbe da posticipare però al 1970, considerato che Pirelli riprende la locandina di *interVENTO*, realizzata solo nella primavera 1970).

²⁹⁹ Si precisa che dall'osservazione delle diapositive relative (alcune immagini in: L. Giaccari, *TV OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, p. 30; Id., *Contro informazione*, in «GALA attualità e costume», anno VIII, n. 48, luglio 1971, p. 41) si evidenzia che l'opera dell'artista olandese è stata realizzata nel prato del cascinale dello Studio 970 2, probabilmente in una giornata diversa da quella del 31 maggio 1970. Tuttavia non è stato possibile chiarire in che modo Boezem fosse stato coinvolto per *interVENTO*, né è stato ritrovato il progetto con le indicazioni del lavoro.

³⁰⁰ Cfr: K. La Rocca, lettera a L. Giaccari, Firenze, 26 [maggio 1970]; e Ead., lettera a L. Giaccari, Firenze, 13 agosto [1970], in ALMG, Corrispondenza pre-video, Cartella *interVENTO*. Si precisa che in entrambe le missive non si chiarisce di che lavori di tratta.

progettuale della precedente. La pianificazione di questa avviene in realtà già nel mese di maggio del 1970, momento in cui Giaccari inizia a prendere contatti in particolare con la Galleria L'Obelisco, La Bertesca, Christian Stein³⁰¹ e la Modern Art Agency di Lucio Amelio, dimostrando l'intenzione di voler 'esportare' la manifestazione in centri vitali (Roma, Genova, Torino, Napoli) del contesto artistico nazionale dell'epoca – per poi proseguire anche al di fuori dei confini³⁰², con la realizzazione della terza parte dell'operazione, programmata per i primi mesi del 1971. Nell'invito-manifesto relativo a *interVENTO* [fig.1.30], viene indicato come, anche in questo caso, nelle gallerie³⁰³ sarebbero state presentate “documentazioni + azioni”³⁰⁴, a cui si andava ad aggiungere una selezione dei materiali arrivati e coordinati dallo Studio 970 2 nella prima parte della manifestazione: alcuni già esposti presso i tre spazi milanesi, altri inediti. Il ritrovamento dei progetti di artisti come Sarenco, Arcelli&Comini, Eugenio Miccini, Claudio Costa e del Centro Operativo Arte Viva di Trieste³⁰⁵, indica come la seconda fase stava trovando effettivo avviamento ma, per motivi ancora non chiari, l'intera operazione viene interrotta, probabilmente già al principio dell'autunno del 1970.

Oltre a questo a non concretizzarsi è anche il catalogo che Giaccari, per la prima volta nell'ambito delle sue manifestazioni, programma fin dal principio del progetto³⁰⁶ e che, se inizialmente avrebbe dovuto chiudere la prima parte di *interVENTO*³⁰⁷, viene poi pensato come atto finale dell'intera *operazione vento*³⁰⁸. Sebbene nelle varie gallerie i diversi materiali raccolti, e lo svolgimento di certe azioni, sono presentati con fini fondamentalmente espositivi, il notaio-artista prevede che gli stessi, uniti ad altri tenuti in attesa, vengano successivamente selezionati per una pubblicazione editoriale singolare. Il titolo stesso del catalogo, *MULTIMEDIA*, ne anticipa il carattere e il senso e, già nell'invito, Giaccari dichiara come in esso sarebbero confluiti “oltre a scritti e fotografie” anche “films, diapositive, progetti, nastri magnetici, etc.”³⁰⁹. Il tipo di progetto, anche se rimasto tale, dimostra di prendere

³⁰¹ L. Giaccari, minuta di lettera a Galleria L'Obelisco, Varese, 11 maggio 1970; Id., minuta di lettera a Galleria La Bertesca, Varese, 13 maggio 1970; Id., minuta di lettera a Christian Stein, Varese, 11 maggio 1970, (tutto) in ALMG, cartella *interVENTO*.

³⁰² Cfr: L. Giaccari, testo dattiloscritto relativo a *interVENTO*, s.d.; Id., minuta di lettera a ATLAS COPCO di Cinisello Balsamo, Varese, 23 marzo 1970; Id. minuta di lettera a A. Dias, Varese, 28 aprile 1970; Id., minuta di lettera a F. De Filippi, Varese, 15 settembre 1970; (tutto) in ALMG, cartella *interVENTO*.

³⁰³ Fra le quali si esclude poi L'Obelisco.

³⁰⁴ Invito-manifesto *interVENTO*, s.d., in ALMG, cartella *interVENTO*.

³⁰⁵ Cfr. *Tabella interVENTO* (2a parte), *infra*, Appendice.

³⁰⁶ Cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a ATLAS COPCO di Cinisello Balsamo, Varese, 23 marzo 1970, in ALMG, cartella *interVENTO*.

³⁰⁷ Come riportato già nell'invito-blu.

³⁰⁸ Cfr: L. Giaccari, fogli dattiloscritti (relativi alla seconda parte di *interVENTO*), in ALMG, cartella *interVENTO*.

³⁰⁹ L. Giaccari, invito-blu *interVENTO*, op.cit. Un accenno al catalogo è riportato anche in G. Celant (a cura di), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, op.cit., p. 329.

precipuamente le distanze dall'idea di un catalogo inteso in senso tradizionale e di presentarsi come una sorta di 'mostra-box', descritta dal notaio-artista come "una cassetta di legno in cinque copie, contenente tutti i materiali raccolti, che viene spedita in varie parti del mondo con le relative istruzioni per l'uso"³¹⁰, ravvisando per questo, oltre a istanze di originalità, finanche analogie con la *Boite-en-valis* di Marcel Duchamp e una serie di progetti legati all'esperienza Fluxus: dalle *Fluxus edition* elaborate da George Maciunas, alle *Fluxus Year Box*³¹¹.

L'osservazione della progettazione e dello svolgimento dell'iter di *interVENTO*, uniti alla singolarità del progetto di catalogo, fa emergere la presenza di un disegno specifico. Più che una manifestazione impostata per verificare le diverse sperimentazioni degli artisti, Giaccari indirizza il suo interesse verso discorsi legati alle forme e ai livelli di 'registrazione' del fatto artistico *tout court*. Quale *lietmotiv* dell'intera *operazione* viene programmaticamente e metodologicamente posto il concetto di 'documentazione':

"Nel caso di «interVENTO» infatti non ci si limita a compiere determinate operazioni [...], ma si prolunga la situazione iniziale realizzando il massimo grado di documentazione della medesima"³¹².

Ciò che viene chiesto infatti agli artisti è di svolgere i propri interventi su un doppio registro: operativo e documentativo. In questo senso la scelta di assumere il vento quale istanza di determinazione delle opere gioca un ruolo rilevante: essendo un elemento naturale improgrammabile, nella sua presenza-assenza e nel suo grado di forza, Giaccari vuole che gli artisti si sentano liberi di pensare alle opere e alle azioni "dove, come e quando vorranno"³¹³. La distanza temporale che si crea tra l'intervento-opera svolta dall'artista, e la sua successiva presentazione nel contesto di *interVENTO*, richiede che essa venga 'intercettata' e registrata. Più che conferire però al documento o al progetto reso valore di traccia/prodotto-oggetto Giaccari fa acquisire all'atto stesso di documentare un significato generativo determinante e primariamente importante (permettendo oggi di considerare l'esistenza di un peculiare parallelismo tra quanto da lui concepito con certe istanze connesse alle vicende legate, ad esempio, al contesto della Land Art³¹⁴). A ogni fase della manifestazione infatti viene fatto corrispondere da Giaccari uno stato e un uso diverso della 'documentazione' dell'opera: una traccia progettuale, lo svolgimento dell'azione e relativa registrazione, la restituzione espositiva, l'accumulo di tutti i materiali prodotti nelle varie fasi e, infine, la restituzione sotto

³¹⁰ Per entrambe le citazioni: L. Giaccari, testo dattiloscritto su carta intestata (relativo alla seconda parte di *interVENTO*), s.d. [estate-autunno 1970], in ALMG, cartella *interVENTO*.

³¹¹ Cfr: O. F. Smith, *Fluxus. The history of an attitude*, San Diego University Press, San Diego 1998, p. 87.

³¹² L. Giaccari, *Arte documento: InterVENTO*, in «GALA», n. 42, giugno 1970, p. 78.

³¹³ Id., testo dattiloscritto relativo alla seconda parte di *interVENTO*, [estate 1970], ALMG.

³¹⁴ Cfr: F. Stevanin, *Fotografia, film e video nella Land Art*, Padova, CLUEP, 2017.

forma di una pubblicazione totalmente aperta al concetto di ‘multimedialità’. L’obbiettivo ultimo di *interVENTO* viene inquadrato da Giaccari nella possibilità di compiere un “massimo grado di documentazione”³¹⁵, per raggiungere il quale egli concepisce l’uso programmatico di dispositivi tecnologici, in grado di restituire, in base ai propri caratteri, un senso e una conoscenza multiforme dell’operazione artistica: è egli stesso a chiedere infatti agli artisti che ciascun intervento venisse

“documentato, possibilmente in più forme: i films potranno essere in 8-S8-16mm / le diapositive potranno avere qualsiasi formato / le fotografie saranno esposte su pannelli 40x40 e potranno essere composte su più pannelli di pari misura, con il sistema RTS e dovranno essere accompagnate dalle relative didascalie / le registrazioni magnetiche dovranno essere eseguite su velocità standard / gli scritti che non saranno esonibili nella veste prodotta, saranno registrati su nastro per riproduzione sonora o per circuito chiuso televisivo”³¹⁶.

È nel solco di questa circostanza, come si può notare, che per la prima volta Giaccari giunge finanche a considerare l’implicazione della tecnologia del *video-recording*, con finalità però diverse da quanto elaborato per *Televisione come memoria* e, con singolare evidenza, da quell’interessamento al nuovo *medium* che a quella data trova le prime decisive attenzioni nel contesto italiano tra la *IIIa Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio ‘70*³¹⁷ e il *Telemuseo*, elaborato da Tommaso Trini nell’ambito di *Eurodomus 3*³¹⁸. Una lettera datata 16 maggio 1970 testimonia come Giaccari avesse preso contatto con la ditta Cinetecnica di Milano per richiedere, con una formula *pro bono*, l’attrezzatura relativa a “un videoregistratore portatile da Voi rappresentato”³¹⁹. Sebbene la collaborazione non trova seguito, la lettura della missiva, unita a una seconda indirizzata alla società Audio-Matic, sempre di Milano, a cui Giaccari richiede invece attrezzatura audio³²⁰, permette di restituire la misura dell’importanza che, a quell’altezza cronologica, acquisisce per lui il dispositivo *audio(e/o)visivo*. Di questa

³¹⁵ Id., *Arte documento: InterVENTO*, op.cit., p. 78.

³¹⁶ L. Giaccari, *interVENTO*, invito blu, Varese marzo 1970, in ALMG, cartella *interVENTO*.

³¹⁷ Cfr: *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico), a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini e A. Emiliani, Bologna 1970; R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in «Marcatré», VIII (1970), 58-60, pp. 136-145.

³¹⁸ Cfr: *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, in «DOMUS», n. 488, luglio 1970, p.n.n.; R. Comi, *L’Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, in «Metro», serie II, a. IX, n. 16-17, agosto 1970, pp. 294-297; C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019; L. Frescaroli, C. Lecce, *Eurodomus 1966-1972. Una mostra pilota per la storia degli allestimenti italiani*, in «Ricerche di S/Confine», Dossier 4 *Esposizioni*, Atti del Convegno Internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani, 2018, pp. 417-430 (www.ricerchedisconfine.info, data ultima consultazione 20 febbraio 2021).

³¹⁹ L. Giaccari, minuta di lettera a Cinetecnica di Milano, Varese, 16 maggio 1970, in ALMG, cartella *interVENTO*.

³²⁰ Id., minuta di lettera a Ing. Siena (ditta Audio-Matic di Milano), Varese, [maggio 1970], in ALMG, cartella *interVENTO*.

strumentazione il notaio-artista ravvisa infatti le “enormi possibilità” che offre, sottolineando quanto fosse idonea a “documentare le più svariate situazioni dell’arte contemporanea” e come si potesse riuscire a

“realizzare la immediatezza e la globalità dell’informazione, in quanto i documenti presentati sono vivi ed in movimento, e con la sincronizzazione sonora, lo spettatore viene stimolato in una percezione contemporaneamente auditiva e visuale”³²¹.

Se per *Televisione come memoria*, come visto, Giaccari elabora riflessioni assimilabili a percorsi di generazione artistica, per *interVENTO* l’opportunità di adozione del mezzo video è inquadrata invece in discorsi di documentazione totalizzante, vista la capacità dello strumento di effettuare una ripresa audio-visuale sincronica, altrimenti non realizzabile con altri media.

Oltre a quanto fin qui emerso, è tuttavia necessario evidenziare anche un ulteriore aspetto intravisto da Giaccari in quella volontà di avvalersi di una molteplicità di mezzi, direttamente collegato a fini di tipo ‘informativo’, ossia alla possibilità di rendere al pubblico “un nuovo tipo di informazione culturale”³²². A una pratica artistica ormai estremamente diversificata, effimera e aleatoria Giaccari prevede di fra corrispondere infatti una restituzione/informazione di essa che sia in grado da una parte di riconsegnarne la multiformità, dall’altra di arrivare a un uditorio più allargato. Se nel primo caso l’obiettivo è perseguibile, e perseguito, “presentando in un luogo contemporaneamente tutti questi aspetti [delle pratiche artistiche, n.d.a.], molteplici ma coordinabili, mediante la proiezione integrale dei films, diapositive, fotografie etc. e dei relativi commenti sonori”³²³, nel secondo è resa plausibile dalla volontà di Giaccari di provare a coinvolgere la RAI e la Radio-televisione-svizzera in riprese, interviste e registrazioni, come lascia intendere nella lettera indirizzata alla sede RAI di Milano [fig.1.31]:

“un intervento della televisione si inserirebbe perfettamente in questo schema operativo in quanto, attuando il tipo di documentazione più allargato che sia possibile organizzare oggi, raggiungerebbe il grosso pubblico che altrimenti resterebbe escluso dalla comunicazione”³²⁴.

Al di là di tutto, in un percorso che vede perseguire aspetti documentativi e la prospettiva di una ‘informazione culturale’ singolare – ancora da precisare nei risvolti di significazione per Giaccari, che come si vedrà, saranno molto vicini a certe posizioni teoretiche offerte dal lavoro di Gerry Schum con *LAND ART* e *IDENTIFICATIONS* – *interVENTO* rappresenta il momento

³²¹ Per entrambe le citazioni: L. Giaccari, minuta di lettera a Cinetecnica di Milano, cit.

³²² *Ibidem* e in Id., minuta di lettera alla ditta Cinetecnica di Milano, cit.

³²³ L. Giaccari, minuta di lettera a Ing. Siena (ditta Audio-Matic di Milano), cit.

³²⁴ Id., minuta di lettera a E. Sparano e P. Rolandi (sede RAI TV di Milano), Varese, 26 maggio 1970, in ALMG, cartella *interVENTO*. Si precisa che sebbene si ha certezza che queste riprese vennero svolte (cfr: Id., testo dattiloscritto su carta intestata dello Studio 970 2 (relativo alla seconda fase di *interVENTO*), [estate 1970], ALMG, cartella *interVENTO*; Id, minuta di lettera a Sig. Invernizzi (ditta Vortice Spa di Milano), [Varese], [post 6 giugno 1970], ALMG, cartella *interVENTO*), al momento una prima ricerca presso le Teche RAI non ha permesso di rintracciare filmati o video di riferimento.

che, con maggiore decisività rispetto ai precedenti, apre alle possibilità di implicare concretamente il nuovo *medium* nel contesto dell'attività dello Studio 970 2. Anche se l'adozione effettiva del mezzo avviene solo l'anno successivo, l'osservazione e l'analisi di quanto elaborato e considerato da Giaccari, nel corso in particolare di questa manifestazione, e già di *Televisione come memoria*, contribuisce a svelare come egli giunga all'idea di adottare il video attraverso una ponderata e costante analisi sia dei cambiamenti in atto in campo artistico, sia della necessità di sfruttare un *medium* in grado di offrire un ampio spettro di opportunità e implicazioni inattese – dando in questo modo più forma ad alcune riflessioni che Cosetta Saba propone all'interno di *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in cui imposta una messa a fuoco dell'emergere della videoarte in Italia delle origini³²⁵.

1.3 Intercettare l'effimero: tra *medium* fotografico, cinematografico e i primi avvicinamenti al *video-tape-recording*

La necessità di volgere lo sguardo alle manifestazioni dello Studio 970 2, oltre a evidenziare il singolare ruolo di Giaccari come autore-organizzatore, ai caratteri delle stesse e alle relazioni determinatesi con gli artisti, è dettata dal fatto che in esse sono rintracciabili aspetti che, colti nel loro insieme, permettono di individuare un *file rouge*, ed enucleare poi parte di un discorso più ampio, che restituisce la misura in cui i media sono assunti e implicati da Giaccari in un percorso di sperimentazione, in cui si coglie l'interesse verso l'intercettazione e la 'registrazione' dell'opera d'arte di carattere comportamentale e impermanente.

Come avvertito da quanto reso nei paragrafi precedenti fin dai primi eventi organizzati dallo Studio 970 2, e per alcuni di quelli a cui partecipa in veste di artista o spettatore, Giaccari documenta la realtà artistica attorno a sé³²⁶. Egli procede particolarmente all'intercettazione delle operazioni compiute ricorrendo all'utilizzo di media differenti e adoperati in un successione quasi graduale: inizialmente foto, dia 6x6 e polaroid; per poi passare alla pellicola, nei formati soprattutto del Super8, dell'8mm e del 16 mm³²⁷, e, infine, ravvisare un interesse per il *videotape-recording*.³²⁸ Questo specifico sviluppo del suo lavoro rivela inaspettate analogie e affinità d'intenti con quel concetto di 'critica-acritica' che Germano Celant

³²⁵ Cfr: C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit., p. 6.

³²⁶ L. Giaccari, Dispensa lezione 21 gennaio 2000, tenuta presso Università di Siena-Arezzo, in ALMG.

³²⁷ Le poche pellicole in 16 mm ritrovate nell'ALMG si riferiscono però più che altro a riprese di altri filmmaker invitati da Giaccari nel corso delle manifestazioni dello Studio 970 2 o, soprattutto, a riprese più tarde avvenute nella seconda metà degli anni Settanta.

³²⁸ Nell'ALMG si trovano ancora una parte degli strumenti adottati da Giaccari: dall'inseparabile Rolliflex a cineprese come la Beaulieu R16 Automatic.

restituisce intorno al 1970³²⁹. Nel contesto di un riesame del ruolo della critica emerso al termine degli anni Sessanta e della *querelle* che investe anche le pagine delle riviste, fra tutte «NAC»³³⁰, lo studioso prendeva le distanze da un fare tradizionale, dall'obbligo di affondare in letture, interpretazioni e commenti per il solo scopo di emettere giudizi (istanze, queste, che recuperano tra l'altro l'eredità già lasciata da *Against Interpretation* di Susan Sontag del 1964, tradotto in Italia per le edizioni Mondadori nel 1967)³³¹, per spingere verso strumenti e metodi che permettano alla critica di “intervenire *come complice*, nel lavoro artistico contemporaneo” e di porsi in rapporto dialettico con l'opera stessa, al fine di “viverla o esperirla, o conservarla o raccoglierla”³³². Ovvero, come suggerisce Carla Lonzi, rendendo l'atto critico “parte della creazione artistica”³³³, distinguendolo da quello ‘istituzionale’ che si si arroga “il potere culturale e pratico sull'arte e sugli artisti”³³⁴. Il punto di convergenza delle asserzioni di Celant e Lonzi presenta delle corrispondenze con quanto messo in atto da Giaccari, significativamente vicino a un discorso che mette in stretta relazione il divenire del momento critico (“come azione storica o come evento”)³³⁵ con il divenire del momento creativo. In questo senso, le manifestazioni realizzate dallo Studio 970 2, rivelano infatti il modo che Giaccari ha di verificare, accogliere e ‘raccogliere’ primariamente un certo tipo di sperimentazione e pratica artistica, ossia di documentare e intercettare tracce del passaggio di essa: attivando sia un senso critico, e un senso dell'arte, in accordo a quell'idea, sempre celantiana, di non documentare “tutta l'arte che succede”, ma compiere delle scelte mostranti il tipo di lettura che si ha avuto”, sia “una collaborazione alla diffusione” e quindi “alla conservazione, allo stato puro, dei fatti e dei residui artistici”^{336, 337}.

³²⁹ Cfr: G. Celant, *Per una critica acritica*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 1, ottobre 1970, pp. 29-30. Per ulteriori riflessioni sul testo, cfr: G. Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia*, op.cit., pp. 67-72.

³³⁰ Cfr: M. Dantini, “*Critica acritica*” e altri temi. *Un dibattito sulla critica d'arte in Italia 1970-71*, in «TeCLA», n. 4, 2011, http://www1.unipa.it/tecla/rivista/4_rivista_dantini.php - ultima consultazione, 5 dicembre 2020). Inoltre si rimanda a: L. Conte, “*La critica è potere*”. *Percorsi e momenti della critica negli anni Sessanta*, in L. Conte, V. Fiorino, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, collana di Studi Culturali, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 87-109; G. Sergio, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in «Palinsesti», n. 1, 2011, <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21> (ultima consultazione 5 dicembre 2020).

³³¹ Cfr: S. Sontag, *Against Interpretation*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1964.

³³² Per tutte le citazioni: G. Celant, *Per una critica acritica*, op.cit., p. 29

³³³ C. Lonzi, *Premessa*, in Id., *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969 (ried. Abscondita 2017, p. 10).

³³⁴ *Ibidem*

³³⁵ G. Celant, *Per una critica acritica*, op.cit., p. 30.

³³⁶ Per le ultime citazioni: *Ibidem*

³³⁷ Istanza proposta tra l'altro anche da Carla Lonzi in Italia e da protagonisti, a seguito della già citata Sontag, come Lucy Lippard, Seth Siegelaub, Gregory Battcock, in ambito internazionale.

Tra le tecnologie adoperate per la captazione delle opere e dei materiali ad esse connessi, la registrazione filmica merita, ai fini di questo studio, un'attenzione maggiore, per verificare il legame che il notaio-artista sviluppa con il *medium*, cui farà seguito in modalità affini, e allo stesso tempo diversificate, l'approdo poi al *videorecording*. La fascinazione per la pellicola trovava Giaccari già alla metà degli anni Sessanta grazie alla frequentazione del *milieu* 'cinematografico' di Milano, quindi all'amicizia con Daniela Palazzoli e, soprattutto, con Franco Quadri. Giaccari palesa un'attenzione particolare per il cinema d'artista, di ricerca, *underground* e indipendente, anche di stampo internazionale, interessandosi a programmazioni proposte in gallerie e in club dedicati³³⁸, tra cui la realtà del Club Nuovo Teatro, il primo film-studio milanese specializzato in proiezioni di cinema d'autore e *underground* (nazionale e internazionale)³³⁹. Di questo, è tra l'altro lo stesso Quadri a curarne, a partire dal 1967, la programmazione, proponendo i film del New American Cinema Group³⁴⁰, di artisti come Kenneth Anger, Peter Kubelka, Andy Warhol e di Mario Schifano, della realtà tedesca e di molto cinema indipendente italiano; tutte proiezioni che Giaccari segue assiduamente, indirizzando parallelamente la lettura a riviste del settore: da «Cinema nuovo»³⁴¹, «Films and filming», «Civiltà dell'immagine. Mensile di cinema teatro televisione», «Filmcritica», «Sipario», ai quali si aggiungono gli articoli di Fernanda Pivano su «DOMUS».³⁴² Nel solco di questo, Giaccari sviluppa una personale conoscenza, tale da essere incaricato dall'Università Popolare di Varese, come precedentemente accennato, dell'organizzazione della programmazione filmica per la conferenza sul cinema *underground* italiano: *Nuovi aspetti del cinema contemporaneo (cinema underground sperimentale, di ricerca, di reportage, pedagogico)*³⁴³ (31 marzo 1969). In relazione a questa si nota come nel comunicato stampa, redatto e firmato dallo stesso, si trova traccia del valore che acquistano per lui i generi del

³³⁸ Cui si sommano le serate tra amici dedicate alle proiezioni cinematografiche che Franco Ravedone organizzava nel suo studio (comunicazione di Maud Ceriotti Giaccari e Aldo Ambrosini alla scrivente).

³³⁹ Organizzate a Milano in spazi come l'Umanitaria, lo Studio Ori o il Cinema De Amicis.

³⁴⁰ Cfr: A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, catalogo del 4° Festival Internazionale Cinema Giovani (Torino, 1986), Milano, Ubulibri, 1986).

³⁴¹ Nell'ALMG si ritrovano numeri della rivista che risalgono fino al 1963.

³⁴² L'interesse che Giaccari riserva per il cinema, sia indipendente sia più popolare, è evidente anche negli anni successivi. Testimonianza di questo sono la presenza in casa e nell'ALMG di numeri di riviste come «Segno Cinema», «Cinema&Cinema», «Cinecritica. Notiziario del sindacato nazionale critici cinematografici italiani», «Cult movie», «Cinemassessanta», «Film dope», «Quaderni di cinema», «Film. Tutti i film della stagione», «American film», «Chaiers du cinema», e più avanti anche «Filmstudio 70».

³⁴³ Cfr. *supra*, par. 1.2.3. Come si evince dall'invito relativo (in ALMG, faldone verde ante-video), da una lettera (cfr: M. Ferrero, lettera a L. Giaccari, Torino, 21 marzo 1969, ALMG, Corrispondenza pre-video) e da un articolo apparso su «La Prealpina» (3 aprile 1969) lo Studio 970 2 propone la visione dei film di: Gianfranco Brebbia, Emanuele Centazzo (*Topografie*), Massimo Crevani, Tonino De Bernardi (*Moons*), Renato Dogliani (*Mescal*), Mario Ferrero, Bruno Munari e Marcello Piccardo (*I colori della luce e Moirè*), Ugo Nespolo, Daniela Palazzoli e Sergio Sarri (*Il bagno*), cui si aggiunge Giovanni Belgrano (*La scatola chiusa e Il pagliaccio*).

cinema libero, ossia quella capacità che la filmografia indipendente ha di conquistare una “assoluta libertà di concezione e di espressione” non assoggettata ad alcun “vincolo estetico, tecnico o contenutistico”, in virtù anche dell’essere stata realizzata “al di fuori delle strutture industriali e commerciali”³⁴⁴ – e che come tale era valevole finanche di essere legittimata all’interno di circuiti e manifestazioni per essere integrata “con tutte le altre espressioni più vive dell’arte e della cultura contemporanea”³⁴⁵.

Se da una parte Giaccari mostra interesse per la filmografia indipendente, dall’altro prova in prima persona a sfruttare il mezzo, anche se con finalità distanti dall’intenzione di creare opere filmiche *lato sensu*. La cinepresa viene infatti adottata dal notaio-artista, oltre che per riprendere *tranche de vie* famigliari, soprattutto quale mezzo per registrare e tenere traccia dei fatti impermanenti, in modi talvolta peculiari. La possibilità, emersa nel corso del decennio Sessanta, di avere a disposizione mezzi di facile uso, reperimento e a basso costo, come le pellicole a passo ridotto, permette a molti di misurarsi in forma diretta con il *medium* e l’occasione di implicare il dispositivo a pellicola oltre il campo tradizionalmente cinematografico, ampliando di fatto le occasioni di ‘fare cinema’³⁴⁶ e consentendo di sondare campi intermedi tra discipline. In linea generale questo si traduce, anche nel contesto nazionale, in un duplice indirizzo: sia come estensione delle pratiche d’avanguardia, sia quale spazio adatto a registrare quelle forme artistiche dal carattere comportamentale come *happening*, *performance* e azioni³⁴⁷. Nel primo caso, si fa riferimento a una precisa cinematografia, inglobata nell’esperienza del ‘cinema degli artisti’, cui si affianca anche la declinazione munariana del ‘cinema di ricerca’³⁴⁸ o di quella di Jean-François Lyotard di cinema ‘differente’ o *acinéma*³⁴⁹, il cui tratto distintivo è la sperimentazione intesa come pratica di ricerca, mirante “alla ridefinizione del linguaggio audiovisivo secondo modalità ‘altre’, ‘avanguardiste’, esterne

³⁴⁴ Comunicato stampa ‘Nuovi aspetti del cinema contemporaneo (cinema underground sperimentale, di ricerca, di reportage, pedagogico’, in ALMG, Cartella pre-video.

³⁴⁵ *Ibidem*

³⁴⁶ Cfr: P. Bertetto, *Prefazione*, in C. Saba (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, op.cit., pp. 7-12.

³⁴⁷ Cfr: G. Dorflès, L. Marucci, F. Menna (a cura di), *Al di là della pittura. Esperienze al di là della pittura. Cinema indipendente. Internazionale del multiplo. Nuove esperienze sonore*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli 5 luglio-28 agosto 1969), Firenze, Centro Di, 1969; cui si aggiunge C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in «Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019, <https://webzine.sciami.com/cominciamenti-della-video-arte-in-italia-1968-1971/> (ultima consultazione 4 ottobre 2020).

³⁴⁸ Cfr: B. Munari, *Il Cinema di Ricerca*, in G. Dorflès, L. Marucci, F. Menna (a cura di), *Al di là della pittura. VIII Biennale d’Arte Contemporanea*, op.cit, p.n.n.

³⁴⁹ Cfr: J.F. Lyotard, *L’Acinéma*, in *Cinéma: théorie, lectures*, «Revue d’esthétique», numero speciale, 1973, pp. 357-369 (ripreso in Id., *Des Dispositifs pulsionnels*, Prigi, Union Générale d’Éditions, 1980, pp. 51-65); Id. *L’acinéma*, (1973), tr. it. C. Tartarini, in «Aut Aut», n. 338, aprile-giugno 2008, numero monografico *L’acinéma di Lyotard*, il Saggiatore, Milano, pp. 27-28.

all'industria del cinema, al suo dispositivo di produzione e di ricezione"³⁵⁰. Coevamente a questa identificazione, si definisce d'altra parte un uso dello strumento quale luogo di registrazione di fenomeni artistici che vedono l'opera d'arte acquisire una connotazione temporale ed effimera; ovvero una tipologia di brani filmici in cui l'operazione di registrazione si pone quale diaframma, talvolta peculiare, con la realtà, portando con sé la necessità di presentare una tautologia di comportamenti e relazioni.³⁵¹ Tra le circostanze che, rimanendo in ambito nazionale, permettono di esemplificare questo, si ricordano particolarmente il film in 16mm *NO STOP GRAMMATICA* (1967) di Alberto Grifi, girato nel corso della manifestazione omonima alla Libreria Feltrinelli di Roma, le registrazioni avvenute presso la galleria L'Attico di *SKMP2* (1968) di Luca Patella³⁵² e del *Festival Danza Volo Musica e Dinamite* (1969) a opera di Francesco Degli Espinosa³⁵³. A queste si aggiunge la meno nota ripresa di Gianni-Emilio Simonetti del singolare evento *Area Condizionata*, avvenuto alla Gallerie De Nieubourg di Franco Toselli nell'aprile del 1969³⁵⁴, e i saggi cinematografici di Ugo Nespolo: da *Neonmerzare* (1967), a *Boettinbianchenero* (1968) e *Buongiorno Michelangelo* (1968), in cui quotidiano e azione artistica si mescolano in termini inattesi³⁵⁵.

Nel caso di Giaccari il ricorso allo strumento trova maggiori analogie nella direzione appena evidenziata, in cui i risultati acquisiscono, come detto, valore di traccia singolare di quanto attivato, da egli stesso e dagli artisti, nel contesto degli eventi dello Studio 970 2. Per lui la cinepresa diventa opportunità diretta di estensione del lavoro di 'registrazione', impostato già

³⁵⁰ C. Saba, *In luogo di un'introduzione. Coesistenze, intersezioni, interferenze tra forme medialità e forme artistiche*, in ead. (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 15-16. In generale si rimanda poi a: V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, op.cit., pp. 25-28; S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, op.cit.; F. Faldini e G. Fofi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi, 1970-1984*, Milano, Mondadori, 1984; M. Calvesi, *Ricordi di una farfalla*, in «L'Espresso», 22 ottobre 1967, ora in Id., *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 208-210; A. Aprà, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, (1976), in C. Saba (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, op.cit.; A. Lombardi, *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, in L. Caramel, *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento (1970-1974)*, Roma, Kappa, 1999, pp. 148-154; B. Di Marino, *Con (e senza) macchina da presa. Estetica e tecnologia dagli anni '30 agli anni '70*, in C. Saba (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 147-173

³⁵¹ Cfr: F. Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Milano, Electa, 2011, p. 602.

³⁵² Cfr: L.M. Barbero, F. Pola, (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, op. cit., p. 241; B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Roma, Lithos, 1999, p. 63.

³⁵³ Film in 16mm, 1969, b/n, 60', prod. PortRoyal, realizzato durante le serate dedicate al festival omonimo avvenute presso la galleria L'Attico di Fabio Sargentini (9-19 giugno 1969).

³⁵⁴ Cfr: F. Guzzetti, *Franco Toselli and the Art Scene in Milan*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., p. 284; G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., pp. 108, 128.

³⁵⁵ Cfr: F. Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film dell'Arte Povera*, op.cit., pp. 608-610.

con la macchina fotografica, secondo quell'idea esposta recentemente da Saba in cui la necessità di documentazione “si sovrappone e, insieme, prende a essere una dimensione espansiva dell'atto artistico piuttosto che una dimensione suppletiva”³⁵⁶. Una riflessione, quest'ultima, che trova in discorsi celantiani una prospettiva fondativa, per via di quell'indicare quanto prodotto dal *medium* cinema – finanche dalla fotografia, dal libro, dal registratore e dalla rivista – nei termini di una “documentazione e raccolta di dati e avvenimenti riguardo un determinato artista o movimento”³⁵⁷ e, insieme, modalità per stimolare l'arte e ‘farla parlare’, poiché la offre

“in tutti i suoi aspetti fonetici, visivi, motori, sensoriali, informativi, collabora con essa, senza intervento e violenza, controlla gli strumenti informativi e li fa agire in corrispondenza dialettica [...] senza sovrapporsi o mediare, in maniera deformante, il discorso artistico contemporaneo”³⁵⁸.

Come emerso nei paragrafi precedenti, esiti di questo aspetto dell'operare di Giaccari sono riscontrabili nei film a passo ridotto registrati, sia in prima persona, sia da altri filmmaker, nel corso di *Opere di neve*, *Opere di fumo*, *interVENTO* (in relazione soprattutto alla giornata del 31 maggio 1970), a cui si aggiungono le riprese effettuate su *Scultura gonfiabile-sonora* ad Anfo. Oltre a un uso diretto del mezzo filmico, come anche fotografico, Giaccari favorisce infatti programmaticamente la presenza alle sue manifestazioni di fotografi e, soprattutto, filmmaker, perlopiù amatoriali e locali [fig.1.32], per strutturare sia diversi gradi di documentazione, sia per sovrapporre molteplici livelli di intervento, “per cui l'esperienza vissuta veniva poi, sia pure indirettamente, moltiplicata”³⁵⁹, e rispondere così alla necessità di esplorare finanche un momento dialogico tra i media tecnologici e l'atto artistico.

L'individuazione e osservazione delle pellicole appena indicate³⁶⁰ permette di evidenziare come, di conseguenza a una pratica filmica, l'avvio al video da parte di Giaccari non sia la risultanza di un fatto casuale, o connesso alla volontà improvvisa di una sperimentazione/moda nuova, bensì di un'articolata evoluzione di pensieri, urgenze e necessità che emergono, germinanti, nell'arco della fine degli anni Sessanta. Gli stessi estremi cronologici definiti dalle due prime esperienze in cui Giaccari contempla in termini teorici l'implicazione del video – *Televisione come memoria* (1968) e *interVENTO* (1970) – delimitano un territorio in cui si incrociano e sovrappongono valutazioni, ipotesi e intenti, dove sebbene la pratica sembra

³⁵⁶ C. Saba, *Cominciamenti*, op. cit., p. 7.

³⁵⁷ G. Celant, *Per una critica acritica*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», op.cit., p. 29.

³⁵⁸ *Ibidem*

³⁵⁹ L. Giaccari, testo dattiloscritto per «Il Giorno», post *Esperimento Nuovo Teatro* [ottobre 1969?], in ALMG, cartella *interVENTO*. Si specifica che, ad oggi, non è stata trovata traccia di questo scritto sulle pagine del quotidiano indicato da Giaccari stesso al principio del testo.

³⁶⁰ Emerse solo di recente e alle quali fa già breve cenno, senza approfondire i contenuti, Cosetta Saba (cfr.: C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit.

momentaneamente ricadere su altri mezzi, tra tutti quello cinematografico, pare essere comunque sottesa una riflessione sul mezzo video implicita e subliminale, pienamente rivelata solo con l'acquisizione della strumentazione relativa al termine del 1971. Per molti versi (anche se non in forma esclusiva, come si vedrà) l'approdo al dispositivo videografico da parte dello Studio 970 2 può venire letto come ulteriore e naturale evoluzione della pratica di intercettazione già in atto, proseguendo quindi un discorso che mira a rilevare di volta in volta la forma tecnologica maggiormente fruibile e agevole – “quando poi si rese disponibile il nuovo mezzo video quindi io avevo già un'esperienza pre-costituita del possibile impiego dello strumento”³⁶¹. Questa attenzione alla progressione d'uso dei diversi *media*, ossia ricorrendo a molteplici diaframmi tecnico-linguistici³⁶², viene in parte motivata dalla necessità di tendere a un grado di registrazione che conservi più aspetti, caratteri e informazioni dell'operazione compiuta dall'artista. Ed è in questo senso infatti che, in parte, il passaggio poi dal cinema al video viene percepito da Giaccari nei termini di uno slittamento di tecnica necessario – in quel passaggio in cui il mezzo videografico “s'introduce *in* e si sostituisce *a* quello cinematografico”³⁶³ –, poiché è solo nel secondo che la costruzione del visibile e dell'immagine diventa un brano audio-visivo-dinamico totalmente sincronico.

Tuttavia, nell'osservare quanto attuato da Giaccari si evidenzia come egli avesse intravisto nel video, più che originariamente nella pellicola, una risposta decisiva alla necessità di captare l'impermanenza dell'opera e quei discorsi di performatività, azione e comportamento, restituendo esperienze in cui il videotape persegue prospettive di “memoria e archivio” o di “istanza generatrice”³⁶⁴ – una ideale risposta a quella doppia attitudine (artista, autore-organizzatore/critico-acritico) emersa nel suo proporsi al mondo dell'arte del periodo. In relazione a ciò che Giaccari imposta poi con l'uso del video è riscontrabile infatti l'intenzione di articolare l'azione su due livelli specifici: da una parte è mantenuta l'aderenza a una necessità e volontà di registrare, tenere traccia e restituire condizioni e fenomenologie d'impermanenza, mentre dall'altra il video viene praticato per indagare possibilità espressive e poetiche, intendendolo come forma d'arte dotata di un molteplice spettro di sperimentazione artistica.

³⁶¹ L. Giaccari, in M.M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Ravenna, Danilo Montanari editore, 2016, p. 18. Il medesimo concetto lo si ritrova già in: L. Giaccari, *La videoteca – la classificazione – la mostra*, in M. Meneguzzo, L. Giaccari (a cura di), *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 15 dicembre 1987- 31 gennaio 1988), Milano, Nuova Prearo Editore, 1987, p. 48.

³⁶² Con discorsi che sembrano anticipare quanto poi riflettuto anche da Alberto Boatto (cfr. A. Boatto, testo in *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, atti del convegno (XXX Prix Italia, Milano, 12-13 settembre 1978), Torino, ERI, 1979, pp. 78-79).

³⁶³ C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit., p. 36.

³⁶⁴ *Ibidem*

Nel primo caso Giaccari coglie le possibilità offerte dal nuovo *medium*, soprattutto quella “peculiare vocazione ad integrarsi nella fluidità di un processo compositivo”³⁶⁵ e, insieme, quale strumento in grado di “partecipare, ‘in diretta’, all’evoluzione delle avanguardie [...] del secondo Novecento”³⁶⁶. In questi termini il discorso inerente la ‘documentazione’ e la registrazione si imposta ed evolve, improntando molto di quel concetto stesso di ‘video-documentazione’ cui il nome di Luciano Giaccari tra l’altro, come si vedrà, si lega particolarmente. In opposizione a quanto appena individuato, Giaccari manifesta invece l’interesse a sondare le possibilità del nuovo mezzo quale *medium* artistico specificatamente inteso, indagandone anche la sintassi linguistica, intrinseca ed estrinseca. Per alcuni versi questo aspetto sembra recuperare e ampliare quanto già saggiato in quei brani filmici minimi come *Titoli fumo II*, in cui, come visto, egli aveva provato ad esplorare anche un senso più creativo del mezzo, rimanendo però in una zona liminale tra categorizzazioni e finalità d’utilizzo. L’assunzione di quanto appena indicato suggerirebbe una certa analogia tra l’altro con ciò che venne svolto da diversi artisti-filmmaker nel medesimo periodo e per i quali il passaggio dallo strumento filmico, laddove usato quale *medium* maggiormente generativo, a quello videografico può essere considerabile in alcuni casi come naturale, e necessario, processo di trasferimento di linguaggio, e riscrittura dei discorsi audio-visivi, da una tecnologia all’altra³⁶⁷ – nel cui solco si arriva finanche ad osservare fenomenologie di intersezione e interconnessione che soggiacciono a molti discorsi di connessione tra il cinema sperimentale-d’artista e la nascente videoarte³⁶⁸.

Oltre che essere una possibile derivazione di intenti, però, l’adozione del nuovo *medium* da parte di Giaccari dimostra di avviare al contempo, e forse più precipuamente, una sperimentazione altra, strettamente connessa agli aspetti intrinseci del mezzo e declinata

³⁶⁵ L. Giaccari, *Il video in Italia negli anni settanta. Intervista a quattro protagonisti*, op.cit., p. 138.

³⁶⁶ *Ibidem*

³⁶⁷ Cfr: A. Lombardi, *Film d’artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, op.cit.; C. Saba, *In luogo di un’introduzione. Coesistenza, intersezioni, interferenze tra forme medialità e forme artistiche*, op.cit., p. 38; ead., *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit.

³⁶⁸ Cfr: C. Saba, *Migrazioni. Il videotape d’artista: dall’archivio analogico all’archivio digitale*, in «Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 5, aprile 2019, p. 115. Per una più ampia riflessione sulle relazioni tra cinema e videoarte delle origini si rimanda a: V. Fagone, *L’immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 28-30, 50-53; V. Valentini, (a cura di), *Dissensi tra film, video e televisione*, Palermo, Sellerio, 1991; S. Lischi, *Dal cine-occhio al video-occhio: riflessioni sull’eredità di Vertov*, in ead., *Cine ma video*, Firenze, Edizioni ETS, 1996, pp. 23-50; P. Dubois, M.E. Mélon, C. Dubois, *Cinema e video: compenetrazioni*, in S. Lischi, *Cine ma video*, op.cit., pp. 81-142; M. Chion, *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau Torino, 1997; M.M. Gazzano (a cura di), *Il ‘cinema’ dalla fotografia al computer. Linguaggi, dispositivi, estetiche e storie moderne*, Urbino, Quattro Venti, 1999; A. Amaducci, *Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte*, Santhia, GS, 2000; S. Lischi, *Visioni elettroniche. L’oltre del cinema e l’arte del video*, op.cit., pp. 11-24; V. Valentini, *Il video: un non-luogo*, in C. Saba (a cura di), *Arte in videotape*, op.cit., pp. 99-100.

seguendo esigenze proprie di ricerca, quindi ponendosi a disposizione delle sperimentazioni di altri artisti. Per il neo videomaker la tecnologia del *videotape-recording* si propone più di tutto come spazio nuovo in cui sviluppare linguaggi e discorsi non possibili con altri *medium*.

“Proprio per aver operato a lungo con altri strumenti mi resi conto delle peculiarità del nuovo mezzo che consentivano un’agibilità operativa del tutto nuova: basti pensare alla possibilità di vedere [...] in tempo reale il crearsi dell’immagine direttamente sullo strumento finale di visione (il monitor) bypassando tutti i tempi morti dello sviluppo della pellicola cinematografica [...] lo strumento diveniva un’estensione meccanica del braccio che consentiva un passaggio immediato dall’idea creativa alla sua esecuzione pratica con tutte le conseguenze linguistiche derivanti da questo fattore di continuità e immediatezza”³⁶⁹.

Per molti versi l’istanza creativa che Giaccari indagherà con il mezzo video è da porsi in diretta relazione con la ricerca che, in veste di artista, egli aveva progressivamente svolto, orientandosi verso quei fenomeni di carattere comportamentale e aleatorio. Questa ‘attitudine’ pare infatti essere in qualche modo riversata nell’uso del *medium* videografico, restituendo esiti in cui l’immagine audio-visuale coincide a tutti gli effetti con l’opera, la quale porta con sé nuovi parametri e valori linguistico-espressivi³⁷⁰, da leggersi però in unione pure a quella tendenza alla sperimentazione e a quel suo stesso atteggiamento che prova a contrastare, e riformulare, il sistema artistico-culturale coevo. Del resto, si nota, il suo agire rientra pienamente nel quadro di uno degli aspetti maggiormente evidenti dell’arte che si va formando al termine del decennio Sessanta, con la rottura e il rimescolamento delle partizioni tradizionali e conseguentemente l’avvio di fenomenologie che conducono alla riformulazione e verifica di pratiche e linguaggi, finanche all’interesse all’integrazione graduale dei mezzi offerti dalla tecnologia più avanzata³⁷¹ – sulla scia già delle esperienze Fluxus e di istanze del Concettuale, in cui sono avviati percorsi inattesi della smaterializzazione dell’opera e quella volontà di risolvere quest’ultima, in alcuni casi, in modo altrimediale, con l’adozione della cinepresa e/o della telecamera.

Le diverse possibili istanze e posizioni nelle quali può essere calata la figura di Giaccari nel momento in cui perviene al video trova al contempo aderenze con quanto riflettuto, alla medesima altezza cronologica, da Francesco Carlo Crispolti particolarmente nel suo testo-

³⁶⁹ L. Giaccari, in M.M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Ravenna, Danilo Montanari editore, 2016, p. 18.

³⁷⁰ Per questa riflessione si veda anche: S. Bordini, *Videobelisco*, in V.C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Roma, Drago, 2018, p. 161).

³⁷¹ Un’esperienza che viene tra l’altro indicata coevamente da Pietro Raffa come un fenomeno chiave, servito a: “fluidificare le incrostazioni mentali ricevute in eredità da una tradizione plurisecolare, ma non eterna, e ci ha resi coscienti di una verità lapalissiana [...] che il fine delle arti ‘figurative’ [...] è di creare immagini, e che i mezzi idonei a questo scopo sono praticamente infiniti” (P. Raffa, *Arte nuova, critica vecchia*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 4, 1 dicembre 1968, p. 23).

manifesto pubblicato sul *Videolibro n°1*³⁷², in concomitanza con la prima video-serata organizzata alla *VideObelisco AVR*, il 14 maggio del 1971. Qui il fotografo e regista televisivo presenta la video-registrazione quale nuovo e complesso modulo espressivo – “telecamera e videotape come memoria, presa diretta provocazione, dissenso dai canali ufficiali, *happening* gesto presenza casualità spontaneità scatole cinesi”³⁷³ – in grado di dischiudere infinite possibilità per le arti visive. Uno spazio che offre anche “un canale preciso allo sforzo dell’arte d’oggi”³⁷⁴ di inserirsi nel flusso del reale in modo inatteso: “la videoregistrazione [...] non è solo una trasposizione della vita ma un modo di essere, una modalità percettiva della vita, un tramite percettivo di alcuni al tutto sociale”³⁷⁵. La ricchezza di significati e risvolti che le parole di Crispolti suggeriscono, riesce a rilevare e indicare le possibili condizioni e opportunità da percorrere con il mezzo videografico, permettendo così di far luce anche sul fertile terreno da cui muove lo stesso Giaccari e dal quale traduce e precisa le direzioni in grado di illustrare le declinazioni d’uso del nuovo *medium*, che svilupperà e approfondirà nella propria attività a partire dal principio degli anni Settanta e delle quali si prova a offrire un primo sistematico studio nel capitolo successivo.

³⁷² F.C. Crispolti, *Videolibro n°1*, catalogo della mostra, Galleria L’Obelisco, Roma, 1971, p.n.n.

³⁷³ *Ibidem*

³⁷⁴ *Ibidem*

³⁷⁵ *Ibidem*

2. Giaccari videomaker

2.1 L'avvio al video dello Studio 970 2: precisazioni e riflessioni

La complessità degli ambiti e delle diverse istanze con cui si determina in particolare il fenomeno video delle origini, riflette a sua volta parte di una situazione entro cui Giaccari si avvicina al nuovo *medium*. Rispetto a quanto avviene in linea generale e in ambito internazionale, però, si rende qui necessario provare a concentrare primariamente lo sguardo al solo contesto italiano e ad alcune realtà che vi presero forma, per verificare la misura in cui il lavoro del notaio-artista si evolve e valutare contestualmente le modalità in cui, vista la coincidenza cronologica di molti fatti, concorra ad articolare discorsi riguardanti quelle pratiche di avvio della videoarte in Italia – un momento nodale che è tra l'altro investito di recente da nuovi riesami critici³⁷⁶.

Come evidenziato *Televisione come memoria e interVENTO* sono da porre quali tracce progettuali dell'attenzione che Giaccari riserva alla possibilità di assunzione del *video-recording*: l'osservazione delle date ad essi relative, 1968 e 1970, consente di inquadrarli in una posizione di chiaro anticipo, e concomitanza, con l'attenzione che si manifesta in ambito nazionale verso lo strumento. In questi termini, particolarmente il progetto legato alla *24 ORE* manifesta tutti i caratteri per essere indicato tra i momenti primigeni, soprattutto se, considerando il sottotesto restituito da Lisa Parolo ne *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*³⁷⁷, venisse pienamente chiarito il concetto stesso di videoarte³⁷⁸ e se il suo effettivo inizio fosse da associare, in forma stabile e precisa, all'uso del dispositivo videografico per quella sua capacità di intercettare e registrare la realtà³⁷⁹ – e non il semplice intervento sull'immagine televisiva o l'uso scultoreo dei monitor³⁸⁰, nella cui circostanza il

³⁷⁶ Si vedano in particolare il n. 2 (ottobre 2017), il n. 5 (aprile 2019), e il n. 6 (ottobre 2019) di «Sciami. Ricerche. Rivista semestrale di teatro, Video e Suono».

³⁷⁷ Cfr: L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op.cit.

³⁷⁸ Necessità già avvertita da Silvia Bordini (cfr: S. Bordini, *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, op.cit., p. 28).

³⁷⁹ Indifferentemente quindi se videoregistrata o 'captata' e immediatamente ritrasmessa attraverso l'implicazione di un sistema a circuito chiuso. Si precisa che particolarmente Valentina Valenini arriva ad allargare però il termine, definendo videoarte uno spazio in cui gli artisti usano il dispositivo elettronico come specifica materia espressiva, indipendentemente da apparati di trasmissione televisiva (cfr: V. Valentini, *Il video: un non-luogo*, in C. Saba, a cura di, *Arte in videotape*, op.cit., p. 88).

³⁸⁰ In questo caso sarebbe più corretto iscrivere questo tipo di azioni e sperimentazioni entro il termine di Television Art, già emerso a livello internazionale ma non ancora assorbito dagli studi in ambito nazionale. Per una ricognizione della formulazione di questa dimensione artistica pre anni Settanta, cfr: C. Mehring,

progetto di Giaccari avrebbe comunque voce in capitolo. Entrambi i casi considerati, però, sono da intendersi esclusivamente nel loro valore potenziale, poiché perdono l'occasione di essere momenti fattivi significativi: sia per l'insufficienza di una eco, che ne avrebbe forse permessa una conoscenza diffusa, sia, soprattutto, per l'essere rimasti progetti, o parti di progetti, mai effettivamente realizzati.

Al di là di questo, la coincidenza cronologica di *interVENTO* con la data del 1970, permette comunque di mostrare come l'avvicinamento deciso al video da parte di Giaccari si rifletta in una situazione cruciale del 'cominciamento' della sperimentazione nell'ambito nazionale, da porre in diretta connessione con l'articolazione di realtà come *Gennaio '70* e del *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo*³⁸¹, a cui si aggiungono poi l'esperienza della sezione *Relax e gioco* della mostra *Ricerca e progettazione. Proposte per un'esposizione sperimentale* alla XXXV Biennale veneziana³⁸² e l'implicazione peculiare del dispositivo che Paolo Cardazzo accorda alla collettiva *Anticipazioni memorative*³⁸³ – insieme ai quali si ricorda anche il coinvolgimento di alcuni artisti italiani per *IDENTIFICATIONS* di Gerry Schum^{384, 385}

Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969, in «October», vol. 125, summer 2008, pp. 29-64 (<https://www.jstor.org/stable/40368511>).

³⁸¹ Mostra svolta in occasione di *Eurodomus 3* (Milano, Palazzo della Triennale, 14-24 maggio 1970). Cfr: T. Trini, *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, in «DOMUS», n. 488, luglio 1970, pp. 49-51; R. Comi, *Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, in «METRO. The International Review of Contemporary Art», serie II, anno IX, n. 16-17, agosto 1970, pp. 294-297; T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in «DOMUS», n. 495, febbraio, 1971, p. 50. Per una riflessione generale si rimanda anche a: L. Frescaroli, C. Lecce, *Eurodomus 1966-1972. Una mostra pilota per la storia degli allestimenti italiani*, in «Ricerche di S/Confine», Dossier 4, Atti del Convegno Internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani, 2018, pp. 417-430 (www.riceredisconfine.info, data ultima consultazione 8 maggio 2021).

³⁸² Cfr: U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow (a cura di), *Ricerca e progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale*, catalogo della XXXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (Venezia, La Biennale, 24 giugno-25 ottobre 1970), Venezia, Stamperia di Venezia, 1970, p.n.n.; L. Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale di Venezia. 1968-2007: dal videotape a internet*, in C. Saba (a cura di), *Arte in videotape*, op.cit., pp. 218-219; E. Di Raddo, *La crisi dell'"opera": la tecnologia entra in Biennale (le edizioni del 1970 e del 1972)*, in F. Castellani, E. Charans (a cura di), *Crocevia Biennale*, Milano, Scalpendi Editore, 2015, pp. 215-222.

³⁸³ Cfr: D. Marangon, *I videotapes del Cavallino*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2004, p. 123; L. Parolo, *Video arte in Italia negli anni Settanta. La produzione della Galleria del Cavallino di Venezia*, Bulzoni editore, Roma, 2019, pp. 17-18, 51, 56-57.

³⁸⁴ Si precisa sin d'ora che nel corso di questo studio la serie *IDENTIFICATIONS* viene considerata alla stregua dei lavori realizzati con il *videorecording*. Sebbene viene registrata da Schum su pellicola 16mm in realtà le riprese sono subito riversate su nastro, poiché il progetto prevede fin dall'inizio che esse siano "specificatamente concepite per una trasmissione televisiva", e in questo senso sono quindi elaborate dagli artisti (cfr: G. Schum, *Video-nastri*, in 36° *Esposizione biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, La Biennale, 11 giugno-1 ottobre 1972), Venezia, 1972, pp. 31-34; U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, Ghent, Snoeck, 2004).

³⁸⁵ Per una panoramica generale si veda: S. Bordini, *Videoarte e arte. Tracce per una storia*, op.cit.; ead., *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, op.cit., pp. 28-40; S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione* op.cit.; A. Madesani, *Lineamenti di una storia della Video Arte in Italia* (parte I), op.cit., pp. 57, 60; B. Di Marino, L. Nicoli, *Elettroshock – 30 anni di video in Italia – 1971-2001*, op.cit.; A. Madesani, *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, op.cit.;

Tralasciando gli esiti ottenuti, l'elemento comune agli eventi indicati è la volontà, manifestata dagli stessi curatori (ad esempio Barilli, Calvesi e Trini per Bologna, il solo Trini per Milano)³⁸⁶, di dotarsi del *videorecording* per offrire agli artisti la possibilità di un confronto con esso, quindi restituire al pubblico un'inedita forma artistico-comunicativa – una riflessione, quest'ultima, che concorre a mostrare come in ambito italiano l'avvio al video, più che un interesse principiato dagli stessi artisti, sia piuttosto l'esito di un coinvolgimento e di uno stimolo di carattere 'curatoriale'³⁸⁷, molto simile, tra l'altro, alla vicenda coeva di Schum in area tedesca.

A quanto appena indicato corrisponde anche ciò che Giaccari iscrive nella progettualità di una parte di *interVENTO*. Come visto, è lui stesso infatti a suggerire agli artisti l'uso del nastro magnetico quale ulteriore *medium* per intercettare il fatto artistico, ed è ancora lui a provare a noleggiare, senza successo, un videoregistratore portatile, per la ripresa degli interventi svolti presso il suo cascinale e per la successiva programmazione in circuito chiuso TV in una delle gallerie coinvolte nella manifestazione³⁸⁸. Inoltre, entrando nel merito di certi risvolti e impostazioni di quanto elaborato nella circostanza dell'evento, e allargando ai progetti di Giaccari del medesimo periodo, è possibile evidenziare singolari affinità con l'esperienza più specifica del *Telemuseo*. Da una parte, e con molta probabilità, la manifestazione milanese può aver dato una decisiva spinta alla volontà di Giaccari di dotarsi fattivamente della strumentazione video, poiché la lettera che il notaio invia alla Cinetecnica di Milano, in cui richiede l'attrezzatura, riporta la data del 16 maggio 1970, ovverosia solo due giorni dopo l'inaugurazione dell'evento di Trini. Al di là di questa curiosa relazione cronologica, la lettura

M.R. Sossai, *Artevideo: storie e culture del video d'artista in Italia*, op.cit.; S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia, Ricerche di Storia dell'arte*, op.cit. Inoltre, si rimanda anche alla rilettura critica di Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op.cit. Si specifica che l'analisi svolta in particolare da Madesani porta a porre il lavoro di Giaccari in anticipo rispetto a quanto evidenziato da altre storiografie. In questo caso, si segnala, viene protratto un errore derivato dall'assunzione di quanto asserito da Dany Bloch (cfr: D. Bloch, *Art et vidéo 1960-1980/82*, op.cit.) quindi riproposto da Fagone (cfr: V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, op.cit., p. 167).

³⁸⁶ Cfr: L. Leuzzi, *Intervista a Renato Barilli*, s.d. [2011-2014], www.rewind.ac.uk (ultima consultazione 29 aprile 2021); T. Trini, *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, op.cit.; R. Comi, *Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, op.cit. Si specifica che nel caso di *Gennaio '70* la decisione di includere una sperimentazione con il dispositivo videografico è idea particolarmente di Trini (cfr: A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, op.cit., p. 146; ma anche comunicazione diretta di Trini a chi scrive in data 9 giugno 2021) e Calvesi (cfr: M. Calvesi, *Documenti di un percorso*, in P. Sega Serra Zanetti, M.G. Tolomeo (a cura di), *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, op.cit., p. 59), mentre l'intera organizzazione e le registrazioni sono realizzate da Barilli; ancora, che nel caso dell'evento di *Eurodomus 3* sia stata «DOMUS» stessa a volere una manifestazione in cui fosse incluso il *videorecording*, in modalità poi stabilite e curate da Trini (precisazioni fornite da quest'ultimo in conversazione con la scrivente il 9 giugno 2021).

³⁸⁷ A una riflessione similare perviene in parte anche Lisa Parolo, sebbene la questione sia posta in relazione esclusivamente con i direttori dei centri di produzione (cfr: L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, op.cit., p. 54).

³⁸⁸ Cfr: *supra*, par. 1.3.4.

di una missiva precedente, datata 25 gennaio 1970 e firmata da Luciano Inga Pin³⁸⁹, restituisce una inedita progettualità già presente, in realtà, nelle idee di Giaccari, nel medesimo momento in cui inizia a elaborare la complessa ‘operazione vento’. Benché la lettera originaria risulti oggi perduta, dalla risposta data da Inga Pin è possibile rilevare come Giaccari, nel mese di gennaio, stesse cercando di dare forma a una “serie di manifestazioni artistiche basate su riprese-riproduzioni televisive”³⁹⁰ (non si sa se connesse o meno con *interVENTO*), palesando così sia le modalità in cui intendeva assumere il nuovo mezzo nelle pratiche dello Studio 970 2, sia il suo interesse a coinvolgere una galleria privata, in questo caso la Diagramma, quale luogo in cui sviluppare la sperimentazione video e/o gli esiti di essa. Quest’ultimo punto mostra a sua volta una relazione specifica con quanto poi impostato da Trini, il quale realizza le registrazioni per il *Telemuseo* presso la Galleria Toselli di Milano installando, con la consulenza tecnica di Gianfranco Bettetini e con strumentazione Philips, un piccolo studio di regia³⁹¹. Questa singolare reciprocità di date, intenzioni e coinvolgimenti di spazi privati permette di far luce su una rete di iniziative che, anche se nel caso di Giaccari rimangono in forma di progetto, contribuisce a disegnare una geostoria dei primordi della videoarte italiana che legittimerebbe l’esistenza di un’area milanese come luogo propulsivo peculiare dell’uso del *videorecording* in campo artistico, posta a seguito dell’evento bolognese ma in anticipo su quanto compiuto poi, sistematicamente e tra tutti, nel contesto romano da Francesco Carlo Crispolti con la *VideObelisco AVR*. D’altra parte, quanto appena definito stimola una ulteriore riflessione: risulta evidente come in generale le vicende legate a certe gallerie e a specifici operatori, siano i veri fautori della penetrazione e gestione della videoarte sul territorio italiano, relegando in questo modo i singoli artisti, con rare esclusioni³⁹², a un ruolo secondario e ‘trascinato’³⁹³. Il 1971 è l’anno in cui Giaccari riesce, finalmente, a dotarsi dell’attrezzatura video, votando

³⁸⁹ L. Inga Pin, lettera a L. Giaccari, Milano, 25 gennaio 1970, ALMG, Corrispondenza Ante-video.

³⁹⁰ *Ibidem*

³⁹¹ Cfr: T. Trini, *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, op.cit., p. 50; R. Comi, *Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, op.cit., p. 295; L. Parolo, *Alle origini della videoarte in Italia. Vobulazione e bieloquenza NEG (1970)*, in D. Cavallotti, L. Parolo (a cura di), *Nuovi Scavi: il patrimonio ‘non-theatrical’ e ‘non broadcast’ in Italia (1965-1995)*, numero speciale di «Immagine - Note di storia del cinema», n. 20, maggio 2020, p. 127.

³⁹² Come nel caso di: Gianfranco Barucchello con *Television Limiter*, 1965 e *Enoncé impossible*, del 1967 (cfr: B. Di Marino, *Costretti a (non) scomparire*, in C. Subrizi (a cura di), *Barucchello. Secondo natura*, Roma, Diagonale, 1997, p. 80), di Gianni Colombo, con *Segnali vobulati*, 1969, e *Vobulazione e bieloquenza NEG*, in collaborazione con Vincenzo Agnetti, del 1970 (cfr: L. Parolo, *Alle origini della video arte in Italia. ‘Vobulazione e bieloquenza NEG’ (1970)*, op.cit.) e Luigi Ontani con *La favola Improprata*, 1970 (cfr: E. Volpato, *Tra pittura e fotogramma: film e video di Luigi Ontani*, in G. Maraniello, *Luigi Ontani*, catalogo della mostra (Bologna, MAMbo), Bologna 2009, pp. 41-58; F. Gallo, *Ombre e riflessi del corpo nel lavoro di Ketty La Rocca*, in Ead., Perna Raffaella (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmediabooks, 2015, p. 52 e nota 17).

³⁹³ Per una riflessione affine si veda: F. Gallo, *Verso le videoinstallazioni. Tecniche e linguaggi elettronici in Italia negli anni Settanta*, in «RoISA - Rivista on line di Storia dell’Arte», n. 4, 2005, p.n.n.).

così l'attività dello Studio 970 2 quasi esclusivamente alla sperimentazione con il nuovo dispositivo elettronico. Al termine di giugno, si ha notizia dell'acquisto di un videoregistratore portatile a bobina aperta marcato Shibaden, una telecamera e ulteriore attrezzatura per riprese per circuito chiuso televisivo, presso la Guicar Film di Milano, come restituito dalla corrispondenza relativa ritrovata nell'ALMG³⁹⁴. Più precisamente egli si dota di una piattaforma tecnologica con strumentazione *open-reel* pre-EIAJ in formato da ½" in bianco e nero, composta da "un sistema complesso con più telecamere (di cui alcune con la sensibilità modificata per le riprese al buio), regia, registratori portatili e da banco per l'editing"³⁹⁵, ossia di un "videoregistratore portatile, una grande videocamera da studio, un videolettore, un videoregistratore da editing e una serie di monitor"³⁹⁶. Informazioni, queste, del tutto riscontrate dal ritrovamento di manuali originali della marca giapponese³⁹⁷ – relativi a un videoregistratore portatile modello SV-707E, un registratore modello SV-700E, una Handy Video FP-707E e una grande TV camera da studio per riprese interno/esterno modello FP-100³⁹⁸ –, come anche il loro riferimento all'interno di un elenco riepilogativo delle attrezzature in possesso dello Studio 970 2 nel 1977, in cui è esplicitata anche la presenza di un videoregistratore Shibaden con monitor³⁹⁹, con ogni probabilità quel modello SV-800UL visibile in alcuni scatti fotografici⁴⁰⁰. Se da una parte la scelta di acquisire tecnologia Shibaden sembra andare controcorrente, visto che fino a quel momento, in Italia, le molteplici iniziative avevano portato a prediligere quanto offerto dalla Philips⁴⁰¹, l'azienda olandese che a quelle date è più radicata

³⁹⁴ Cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a Sig. Carracino, Varese, 17 gennaio 1972, ALMG, Corrispondenza Studio 970 2. L'effettivo acquisto risulta alla data del 25 giugno 1971 (come era riportato sulla ricevuta menzionata nella missiva). Si veda anche: S. Fadda, op. cit., p. 103.

³⁹⁵ L. Giaccari, *Dalle origini della videodocumentazione al museo elettronico*, in B. Di Marino, L. Nicoli (a cura di), *Elettroshock 30 anni di video in Italia 1971-2001*, op.cit., p. 40, nota 1.

³⁹⁶ Id., dispensa lezione 21 gennaio 2000, pp. 3-4, in ALMG.

³⁹⁷ In ALMG, manualistica.

³⁹⁸ Le immagini relative alle attrezzature citate, insieme a immagini tratte dalle spiegazioni sui manuali originali Shibaden, compaiono sulla progettazione di un volantino che Giaccari stesso realizza per pubblicizzare l'attività dello Studio 970 2 (ALMG, Cartella Studio 970 2). Le due telecamere menzionate sono oggi conservate presso l'ALMG. Per quanto riguarda i due videoregistratori si è a conoscenza che il modello portatile venne restituito da Giaccari già all'inizio del 1972 alla Guicar Film di Milano per problemi di funzionamento (cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a Sig. Carracino "Guicar Film", Varese, 17 gennaio 1972, ALMG, Cartella Studio 970 2, corrispondenza), il quale, con ogni probabilità, venne poi in qualche modo riacquisito, vista la sua presenza nell'elenco EAS del 1977 (vedi nota successiva).

³⁹⁹ Cfr: Elenco EAS beni ammortizzati 1977, in ALMG, cartella EAS.

⁴⁰⁰ Relativi all'allestimento di *Print-out* di Kaprow alla Rotonda della Besana nel settembre del 1971 e in alcune foto della sala di regia dello Studio 970 2 (ALMG, Cartella fotografie 'E').

⁴⁰¹ Si fa specifico riferimento alle realtà di *Gennaio '70* (cfr: L. Leuzzi, *Intervista a Renato Barilli*, op.cit.), del *Telemuseo* (cfr: T. Trini, *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, op.cit.; R. Comi, *L'Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, op.cit.), della XXXV Biennale di Venezia (cfr: L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta*, in *La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op.cit.; C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit.); di *Videobelisco AVR* (cfr: F.C. Crispolti, *Videolibro n. 1*, op.cit.; S. Bordini, *Videobelisco*, op.cit.), cui segue anche l'esperienza legata alla Galleria del Cavallino di Venezia (L. Parolo, *Paolo Cardazzo e il Centro di*

sul territorio, dall'altra l'idea di ricorrere a un'attrezzatura di carattere professionale si pone quale ulteriore esemplificazione di una riflessione per nulla marginale, già posta in essere da alcune intuizioni di Francesca Gallo e di Lisa Parolo⁴⁰², e cioè che nelle prime circostanze di promozione dell'uso del dispositivo videografico nel campo artistico nazionale, associate ai casi espositivi precedentemente citati e relativi al 1970, ci si avvale di apparati che ricalcano l'idea della struttura di uno studio televisivo e non di strumentazione portatile di carattere amatoriale come il Sony *portapack* – ovverosia di quella tipologia di dispositivo che la storiografia sulla videoarte ha più spesso indicato come quello con cui si avvia la sperimentazione video a livello internazionale⁴⁰³.

Con ogni probabilità la motivazione alla base della scelta di Giaccari di avere uno studio di videoregistrazione strutturato, completo e di una certa qualità emerge strettamente legato a un evento specifico, che vede evolvere in termini di fattività i rapporti già intrapresi con il Diagramma e dare inizio a quella ideale sequela di eventi artistici basati su “riprese-riproduzioni video” che Inga Pin aveva accordato al notaio, come visto, nel gennaio del precedente anno. Come confermato anche dall'invito relativo [fig.2.1], tra le poche fonti documentarie rimaste dell'evento⁴⁰⁴, il 6 luglio 1971 Giaccari inaugura la sua prima video-saletta presso la galleria milanese, indicando come, dalle ore 11:00 alle ore 22:00 sarebbero stati attivati “programmi continuati dibattito interviste riprese TV”⁴⁰⁵. Questa viene impostata realizzando in una stanza

produzione video del Cavallino (1970-1980), in «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 41, 2017, pp. 244-263; Id., *Video arte in Italia negli anni Settanta. La produzione della Galleria del Cavallino di Venezia*, Roma, Bulzoni editore, 2019). Si rimanda anche a: F. Gallo, *Verso le videoinstallazioni. Tecniche e linguaggi elettronici in Italia negli anni Settanta*, op.cit., p.n.n.; L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta*.^[1] *La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op.cit.; M. Comin, *Nuove metodologie di preservazione della video arte degli anni Settanta. Ridefinizione del protocollo video del laboratorio La Camera Ottica*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica, XXXIII ciclo, Università degli Studi di Udine, a.a. 2020/2021, pp. 157-159.

⁴⁰² Cfr: F. Gallo, *Verso le videoinstallazioni. Tecniche e linguaggi elettronici in Italia negli anni Settanta*, op.cit.; L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta*.^[1] *La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op. cit., p.n.n. Inoltre si rimanda a: M. Comin, op.cit., pp. 153-171).

⁴⁰³ Tuttavia, allo stato degli studi, non vi sono notizie specifiche circa l'arrivo, quindi l'adozione effettiva, del Sony *portapack* (o dispositivi analoghi per immediatezza e portabilità) in Italia prima del, almeno, 1971 (cfr: M. Comin, op.cit., pp. 154-162). In contributi recenti in cui sono osservate le singole vicende connesse al lavoro dei centri di produzione videografica le fonti d'archivio hanno riferito le marche e i modelli della strumentazione realmente usata (cfr: S. Bordini, *Videobelisco*, in V. C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Roma, Drago, 2018, pp. 158-165; C.G. Saba, *Introduzione. La memoria delle immagini: art/tapes/22. Restauro e “riattualizzazione”*, in ead. (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, op.cit., pp. 32-34, 68-69; ead., *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit.).

⁴⁰⁴ Oltre a questo della giornata rimangono solo alcuni appunti ritrovati presso l'ALMG e una stringata eco sulla stampa (cfr: *Le mostre, Contro Informazione*, in «L'Espresso», n. 32, 8 agosto 1971, p. 25; A. Schwarz, *Audiovisivi*, in «Popular Photography Italiana», n. 165, ottobre 1971, pp. 42-43).

⁴⁰⁵ Invito prima video-saletta, galleria Diagramma, 6 luglio 1971, ALMG, cartella Studio 970 2.

le videoregistrazioni di una serie di interviste a giornalisti, critici e artisti – Giulio Borrelli de «L'Unità», Eliseo Milani del «Manifesto», Morando Morandini del «Giorno», Renato Barilli, Giuseppe Farassino, Ernesto Francalanci, Vittorio Franceschi, Ugo La Pietra, Daniela Palazzoli, Franco Quadri e Lea Vergine⁴⁰⁶ – le quali sono immediatamente riproposte in una seconda stanza al pubblico presente.⁴⁰⁷ Quello che viene creato da Giaccari è definito nei termini di un laboratorio *live* di 'videocritica', in cui gli intervistati erano chiamati a riflettere su un tema riguardante *le potenzialità dell'uso del videotape in arte e nell'informazione alternativa*, a cui seguiva un dibattito tra gli spettatori in galleria. La tematica è ampia ma, come ricordato da Giaccari stesso in un'intervista a Tommaso Trini del 1972⁴⁰⁸, rimasta inedita [figg.2.2-2.4], le indicazioni che emergono spaziano dal guardare all'estrema duttilità del nuovo mezzo, alla possibilità di verificare nell'immediatezza la ripresa, di come quest'ultima possa essere divulgata in posti decentrati e di come vi fosse la sentita necessità di creare situazioni di collegamento tra operatori, riflettendo per questo sui problemi riguardanti gli standard di compatibilità tra dispositivi e tecnologie.

In generale, quanto formulato da Giaccari sembra muoversi sulla scia di esperienze diversificate con cui si ravvisano curiose analogie: ora per l'avvio di dibattiti circostanziati – derivanti da quell'attitudine al sondaggio e all'inchiesta che investe il panorama culturale della fine degli anni Sessanta e dei primi Settanta⁴⁰⁹ –, ora per la strutturazione stessa di un evento in cui il pubblico è chiamato a prendere consapevolezza e fare esperienza del dispositivo videografico e delle sue caratteristiche⁴¹⁰. Nel primo caso, precisi raffronti possono essere riscontrabili con quanto proposto ad esempio dalla rivista «Cinema Nuovo», la quale diffonde un questionario sull'importanza e sul possibile futuro delle video-cassette, le cui risposte, pervenute perlopiù da editori e produttori cinematografici e televisivi italiani, sono pubblicate tra il novembre 1969 e l'aprile 1970 nel contesto della rubrica "Inchiesta sul videotape", inaugurata dal saggio *La quarta età dell'immagine*. Un'unione delle due istanze, con le dovute specificità, pare invece essere iscritta nella determinazione dei video *Dibattito* e *Inviato speciale*, rispettivamente di

⁴⁰⁶ Dall'*open-reel* originale è stato possibile digitalizzare esclusivamente le tracce audio di una minima parte degli interventi (Barilli, Vergine, probabilmente Francalanci e un quarto non identificato).

⁴⁰⁷ Cfr: L. Giaccari in L. Caramel, *Cronologia*, in Id., *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento (1970-1974)*, Roma, Kappa, 1999, p. 202.

⁴⁰⁸ Intervista di T. Trini a L. Giaccari, [primavera-estate 1972], ALMG, cartella Studio 970 2.

⁴⁰⁹ Cfr: F. Gallo, *Istanze collettive: critica e arti visive su «Marcatrè» (1963-1970)*, op.cit.

⁴¹⁰ Oltre ai casi che si citeranno nel testo, si evidenzia qui la curiosa consonanza che il lavoro impostato da Giaccari con la sua prima video-saletta sembra ravvisare con *Cos'è l'arte?*, l'intervento proposto da Davide Boriani e Gabriele Devecchi per la Biennale dei Giovani al Palazzo della Permanente di Milano del 1974 (cfr: *28a Biennale nazionale d'arte Città di Milano. Presenze e tendenze nella giovane arte italiana. 10 gennaio-10 marzo 1974*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente), Milano, Società per le belle arti ed Esposizione permanente, 1974. Si coglie qui l'occasione per ringraziare la Dott.ssa Elisabetta Staudacher e l'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano).

Fabio Mauri e Gino Marotta, realizzati per il *Telemuseo*⁴¹¹, in cui precise personalità sono coinvolte in un confronto/intervista, talvolta paradossale, in presa diretta.

Altre vicende risultano essere piuttosto vicine alla seconda casistica individuata, e alla strutturazione pratica dell'evento dello Studio 970 2, ossia momenti in cui gli spettatori entrano direttamente in contatto, in varie modalità, con il circuito chiuso televisivo. Nella serata inaugurale del *Telemuseo*, Trini introduce e manda in onda il programma con i video realizzati con gli artisti⁴¹² (tra cui quelli appena citati di Mauri e Marotta), cui fa seguire, con l'aiuto di Mauri stesso, un dibattito-spettacolo dove il pubblico è chiamato a dare le proprie impressioni su quanto visto. Il tutto viene registrato da due telecamere (per essere ripresentato anche nei giorni seguenti) e proiettato *live* su un grande schermo Eidophor: un modo per i presenti di rivedersi e reagire alla propria immagine, in un gioco costante di visioni, reso ulteriormente complesso dalla riproposizione, in sovrapposizione, dei video degli artisti⁴¹³. Alla Biennale dello stesso anno Curt Heigl allestisce, presso la sezione *Relax e gioco* nel quadro della mostra *Ricerca e progettazione. Proposte per un'esposizione sperimentale*⁴¹⁴, una installazione interattiva per presentare il sistema televisivo e far conoscere le sue possibilità. Questa è formata da un impianto TV a circuito chiuso Philips in cui quattro telecamere, situate tra i Giardini e nella città, sono collegate ad altrettanti monitor di controllo e posti di comando, da cui i visitatori possono zoomare e ascoltare i commenti del pubblico esterno e vedere le immagini relative riverberate su quattordici televisori a grande schermo Brionvega⁴¹⁵. Ancora, anche se con una strutturazione più semplice rispetto al caso veneziano, l'esperienza connessa a *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70* (Roma, novembre 1970-gennaio 1971), durante la quale due file di monitor (anche qui Brionvega)⁴¹⁶ vennero collegate a un sistema a circuito chiuso e installate a livello stradale lungo la facciata del Palazzo delle Esposizioni⁴¹⁷,

⁴¹¹ Cfr: T. Trini, *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, op.cit., p. 50; R. Comi, *L'Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, op.cit., p. 295.

⁴¹² Video di: Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo, Gino Marotta, Henry Martin, Fabio Mauri, Michelangelo Pistoletto e lo stesso Trini.

⁴¹³ Cfr: R. Comi, *L'Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, op.cit., p. 296.

⁴¹⁴ Cfr: E. Di Raddo, *La crisi dell'opera: la tecnologia entra in Biennale (le edizioni del 1970 e del 1972)*, op.cit. p. 222; L. Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale di Venezia. 1968-2007: dal videotape a internet*, op.cit., pp. 218-219.

⁴¹⁵ Cfr: L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta*, in *La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op.cit., nota n. 34.

⁴¹⁶ Cfr: L. Cherubini, *Contemporanea*, in «Flash Art», n. 287, ottobre 2010, p. 58; R. Golan, *Vitalità del negativo/Negativo della vitalità*, in «October», n. speciale *Artists, Design, Exhibitions*, vol. 150, autunno 2014, p. 115 (https://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/365-Images/Golan-Vitalita-del-negativo-October-150.pdf, data ultima consultazione 27 settembre 2021).

⁴¹⁷ Come mostrato dalla fotografia di Ugo Mulas pubblicata in: R. Golan, *Vitalità del negativo/Negativo della vitalità*, op.cit., p. 114.

mostrando ai passanti per via Nazionale quel che nel frattempo accadeva nella mostra⁴¹⁸. Infine il *vernissage* della prima videoserata organizzata da Francesco Carlo Crispolti alla *VideObelisco AVR* (14 maggio 1971), che viene trasformato in un'ulteriore occasione di immediato confronto degli spettatori con il mezzo (un sistema Philips con videoregistratore, monitor e telecamere a circuito chiuso trasmette in diretta quanto avviene dentro e fuori la galleria, ripetendo poi le riprese mescolandole con i video preregistrati degli artisti)⁴¹⁹ e, sempre in connessione alla pionieristica stagione dello spazio romano e della misura in cui Crispolti rende il personale contributo alla videoarte italiana delle origini⁴²⁰, *Modigliani actualités* realizzata da Gérald Minkoff (novembre 1971)⁴²¹, in cui è allestito un set televisivo dove la registrazione è effettuata in una stanza della galleria, mentre la fruizione della mostra, concepita come un'azione svolta dall'artista svizzero, avviene attraverso due televisori posti nell'ambiente al piano terra della stessa, sfruttando, questa volta (e tra i primi esempi per una galleria), la trasmissione via cavo condominiale⁴²².

Al di là di questo, quanto realizzato da Giaccari nel luglio del 1971, oltre a svolgere un evento definito, si presenta quale momento per promuovere la nuova iniziativa intrapresa dallo Studio 970 2, in appoggio, in quelle prime circostanze, alla Diagramma – una scelta, quest'ultima, per nulla casuale vista l'apertura alla sperimentazione e alle nuove tendenze con cui Inga Pin connota fin da subito la vocazione della sua galleria⁴²³. Come si desume dalla lettura di alcuni

⁴¹⁸ Cfr: G. Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 88, 2006, p. 77. Si ricorda inoltre il servizio televisivo documentario realizzato sulla mostra e andato in onda nel programma RAI "L'Approdo" nel novembre del 1970 (l'intero servizio è reso visionabile su: <https://www.youtube.com/watch?v=t5IVB-5i2U4>, data ultima consultazione 29 settembre 2021).

⁴¹⁹ Cfr: S. Bordini, *VideObelisco*, op.cit., p. 162.

⁴²⁰ Il quale sarà poi curatore di episodi nodali come *Circuito chiuso-aperto* (Acireale, 24 settembre – 15 ottobre 1972) e realizzatore, insieme a Guido Cosulich, dei *Videogiornali* per la mostra *La ricerca estetica dal 1960 al 1970* (22 maggio-30 giugno 1973), terza tappa della X Quadriennale di Roma (cfr: Cfr: F. Gallo, *I Videogiornali della X Quadriennale, tra documentazione e autorialità*, in «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», nuova serie, a. XV, n. 14-15, marzo 2018, pp. 289-302).

⁴²¹ Si ricorda qui anche un episodio romano poco noto, *Merce Tipo Standard*, che Emilio Prini realizza a L'Attico di Sargentini nel medesimo periodo (20 novembre del 1971), installando un sistema a circuito chiuso televisivo, attraverso cui i visitatori potevano vedersi all'interno del monitor (Cfr: *Emilio Prini – scheda*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 242, 526).

⁴²² Cfr: F. C. Crispolti, *Cronache VTR*, in *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo comunale, 24 settembre-15 ottobre 1972), Acireale, Azienda Autonoma delle Terme di Acireale, 1972, p.n.n.; *Gerard Minkoff. Video 1970-1975*, catalogo della mostra (Anversa, Internationaal Cultureel Centrum, 5 aprile-4 maggio 1975), Anversa, ICC, 1975; S. Bordini, *VideObelisco*, op.cit., p. 163; F. Gallo, *Verso le videoinstallazioni. Tecniche e linguaggi elettronici in Italia negli anni Settanta*, op.cit.; ead., *I Videogiornali della X Quadriennale, tra documentazione e autorialità*, op.cit., p. 293.

⁴²³ Cfr: I. Caravita, *Milano, 1967-1975: Storie di gallerie private che espongono fotografia*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, XXXII ciclo, La Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020, pp. 164-191.

appunti ritrovati, si tratta dell'avvio di una "attività televisiva a circuito chiuso"⁴²⁴, che non si limita a svolgere solo "un lavoro di videogalleria"⁴²⁵ (come era stata impostata la *Videobelisco AVR*⁴²⁶ o come sarà poi la realtà della *Videogalerie Gerry Schum*, che inaugura l'8 ottobre 1971⁴²⁷) ma si prefigge di allargare il suo raggio d'azione organizzando un "circuito di video salette per attuarvi un tipo di informazione alternativa"⁴²⁸, in cui l'inclusione del *videorecording* viene concepita per quella volontà di renderlo "un preciso mezzo di intervento in situazioni socio-artistico-politico, rifuggendo dalla creazione di un ennesimo 'genere' culturale borghese"⁴²⁹, ovvero usato per sondare una sperimentazione comunicazionale inedita e raggiungere "la demistificazione e il superamento dei tradizionali mezzi d'informazione e di divulgazione artistica come cataloghi, riviste, monografie, film, mostra d'arte"⁴³⁰, "in quanto sarà al tempo stesso tutte queste cose"⁴³¹. Entrando maggiormente nello specifico, da quanto emerge dalla comunicazione data per mezzo stampa⁴³² si nota come l'intenzione di Giaccari sia indirizzata particolarmente alla volontà di registrare una serie di programmi per circuito chiuso che, con cadenza quindicinale, sarebbero stati proposti nella saletta televisiva appena aperta da Inga Pin, auspicando poi l'installazione della stessa formula presso altri spazi⁴³³. Questi programmi sarebbero stati di due tipi: da una parte "una serie di interviste e dibattiti sui problemi delle più recenti correnti artistiche e in relazione con l'attuale situazione politico-sociale"⁴³⁴ (di cui le videointerviste realizzate in luglio erano la prima esemplificazione), mentre dall'altra delle trasmissioni/serie televisive consistenti in "brevi programmi realizzati

⁴²⁴ L. Giaccari, appunti [*Lo Studio 970 2 di Luciano Giaccari e G.C. Maud ha iniziato a luglio...*], ALMG, cartella Studio 970 2.

⁴²⁵ *Ibidem*

⁴²⁶ Cfr: S. Bordini, *Videobelisco*, op.cit., p. 159.

⁴²⁷ Cfr: U. Wavers, *Love work television gallery*, in U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, Ghent, Snoeck, 2004, pp. 37-39.

⁴²⁸ L. Giaccari, appunti [*Lo Studio 970 2 di Luciano Giaccari e G.C. Maud ha iniziato a luglio...*], ALMG, cartella Studio 970 2; poi in T. Trini, *Milano VIDEO-CONTRO-INFORMAZIONE*, in *Mostre*, in «DOMUS», n. 504, novembre 1971, p. 51.

⁴²⁹ L. Giaccari, appunti [*Lo Studio 970 2 di Luciano Giaccari e G.C. Maud ha iniziato a luglio...*], ALMG, cartella Studio 970 2.

⁴³⁰ *Le mostre, Contro Informazione*, in «L'Espresso», op.cit.

⁴³¹ [L. Giaccari e L. Inga Pin ?], *Contro-informazione a Milano*, comunicato stampa ita/eng, ALMG, cartella Studio 970 2.

⁴³² Cfr: [L. Giaccari e L. Inga Pin ?], *Contro-informazione a Milano*, comunicato stampa ita/eng, ALMG, cartella Studio 970 2; *Le mostre, Contro Informazione*, in «L'Espresso», n. 32, 8 agosto 1971, p. 25; A. Schwarz, *TV Alternativa*, in *Audiovisivi*, in «Popular Photography Italiana», n. 165, ottobre 1971, pp. 41-43; T. Trini, *Milano VIDEO-CONTRO-INFORMAZIONE*, op.cit

⁴³³ Cfr: *infra*, par. 2.2.

⁴³⁴ *Le mostre, Contro Informazione*, in «L'Espresso», op.cit.; [L. Giaccari e L. Inga Pin ?], *Contro-informazione a Milano*, comunicato stampa ita/eng del 6 luglio 1971, Galleria Diagramma, ALMG, cartella Studio 970 2.

da artisti”⁴³⁵ – una dicotomia d’intenti che pare pienamente anticipata dalla scelta del tema, *le potenzialità dell’uso del videotape in arte e nell’informazione alternativa*, adottato per l’inchiesta svolta da Inga-Pin. Questi ultimi, come riferito poi da Giaccari nell’intervista di Trini su citata, si pongono come una operazione di “ricerca di tipo comunicazionale con performances realizzate da vari artisti”⁴³⁶ (in cui *performances* è da leggersi nell’accezione allargata di azione, comportamento, intervento), per le quali il nuovo mezzo viene considerato “estensione delle possibilità di comunicazione mentali e corporali dell’artista [...] addirittura una propaggine dello stesso”⁴³⁷. In questi termini, se da una parte Giaccari sembra voler recuperare quanto già proposto nel contesto di *interVENTO*, in cui a essere perseguita era l’idea di una intercettazione delle operazioni dagli artisti per restituirle in un’informazione-documentazione nuova, dall’altra egli pare muoversi sulla scia, con ogni probabilità, di quanto realizzato a *Gennaio ’70*, al *Telemuseo*, a *VideObelisco* e, a livello internazionale, nel lavoro di Gerry Schum con i suoi *LAND ART* e *IDENTIFICATIONS*⁴³⁸. Si riene qui a precisare che l’adozione stessa della parola ‘programmi’ non è casuale, poiché viene usata da Giaccari in modo concorde alle modalità con cui i video degli artisti erano entrati nel panorama espositivo italiano ed europeo⁴³⁹: se si pensa ai casi appena citati, infatti, si nota come ciò che poi acquisirà il valore e il significato di ‘opera video’ (nei termini di video-nastro singolo)⁴⁴⁰ è in realtà mostrato in un montaggio video continuo e non dislocato singolarmente connotato dal valore auratico di benjaminiana memoria.

Da quanto fin qui visto appare chiaro come, in generale, l’avvio al video da parte dello Studio 970 2 mostra la capacità di Giaccari di cogliere le potenzialità e le molteplici valenze d’intervento del nuovo strumento, agendolo più nella sua possibilità di essere mezzo, che *medium*. Per molti versi quello a cui egli va incontro esprime le varie sfumature e gli esiti con cui, in Italia, si comincia più specificatamente la sperimentazione video in campo artistico, che a sua volta rispecchia quelle diverse finalità – culturali, politiche, estetiche, informative – con cui, fin dalla metà degli anni Sessanta, la pratica videografia a livello sopranazionale si era

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ Intervista di T. Trini a L. Giaccari, [primavera-estate 1972], ALMG, cartella Studio 970 2.

⁴³⁷ *Ibidem*

⁴³⁸ Si ricorda che *Land Art* venne proposto in visione per la prima volta in Italia nel contesto sia di *Gennaio ’70*, sia presso il *Telemuseo*, sia alla XXXV Biennale veneziana; *Identifications*, invece, è proposto alla Galleria Sperone il 6 febbraio 1971, presso L’Attico di Fabio Sargentini tra il 19-20 febbraio 1971, il 3-4 marzo dello stesso anno alla galleria milanese di Franco Toselli (cfr: G. Celant, + *spazi*, op.cit., p. 190) mentre il 16 marzo alla Galleria San Fedele, sempre a Milano, e infine nella sezione *Video-Nastri*, insieme con *Land Art*, alla XXXVI Biennale Internazionale d’Arte di Venezia (cfr: G. Schum, *Video-nastri*, 36° *Esposizione Internazionale d’Arte*, op.cit., pp. 31-32).

⁴³⁹ Cfr: *infra*, par. 3.1.

⁴⁴⁰ Concetto introdotto nella circostanza della Biennale del 1972 dal neo-videogallerista Schum (cfr: G. Schum, *Video-nastri*, 36° *Esposizione Internazionale d’Arte*, op.cit., p. 32).

mossa, assorbendo istanze “capaci di implicare ogni livello di significazione e di formalizzazione, pubblica e privata, soggettiva e ambientale”⁴⁴¹. In questi termini è necessario però precisare come rispetto al contesto internazionale, la situazione italiana presenta specificità e articolazioni proprie, che, ad oggi, non sono ancora completamente colte e analizzate.

Se si considerano di fatto i diversi volumi monografici che, in ambito nazionale, trattano della storia della videoarte, è osservabile come questa venga indagata esponendo solo alcune delle esperienze avviate in quegli anni, senza tuttavia svolgere uno studio metodologicamente approfondito sull’insieme delle vicende, in cui siano scrutate, al contempo, anche molte delle riflessioni critiche coeve.⁴⁴² Nella maggior parte dei contributi il tentativo sembra infatti essere quello di far corrispondere ciò che accade in Italia a una realtà storico-critica oltre ad essa, dimenticando in molti casi di notare come certi discorsi connotino le vicende della penisola in modalità e in momenti temporali differenti. È sfuggito fino ad ora che versioni di registratori video portatili Sony sono immesse sul mercato statunitense e giapponese nel 1965 (Sony Videorecorder 2000, modello CV-2000 o CVK-2000 se compreso di telecamera) e nel 1967 (DV-2400 Video Rover, il primo vero ‘portapack’ poiché trasportabile a spalla e funzionante a batterie⁴⁴³), arrivando in Europa, rispettivamente, nel 1967 e nel 1969, e che il più famoso Sony *portapack* modello AV-3400 compaia in Giappone e in America solo tra il 1969 ed il 1970, per giungere in Europa al principio degli anni Settanta (come AV-3420CE), ma che in Italia non si conoscono circostanze in cui, particolarmente in ambito artistico, si sia fatto ricorso dei vari videorecorder portatili Sony fino a prima del 1971-72⁴⁴⁴. Che gli apparati tecnologici prediletti risultano essere Philips semi-professionali da 1”⁴⁴⁵, perlomeno tra il 1969 ed il 1971, con i quali di ricreano sistemi di regia televisiva e, nella maggior parte dei casi, accompagnati da un’*équipe* specializzata⁴⁴⁶. Ancora, ad esempio, che se vi è una significativa variazione d’uso del linguaggio televisivo e dello strumento del *videorecording*, che si accorda ora alla poetica individuale, ora all’implicazione socio-politica, questa è, inizialmente, un’istanza più propria

⁴⁴¹ G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 90.

⁴⁴² Per questa riflessione si rimanda a: L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta*.^[1]^[1] *La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op.cit.).

⁴⁴³ Cfr: M. Comin, *Nuove metodologie di preservazione della video arte degli anni Settanta. Ridefinizione del protocollo video del laboratorio La Camera Ottica*, op.cit., p. 155 (in particolare la nota n. 49).

⁴⁴⁴ Cfr: Ivi, pp. 160-161.

⁴⁴⁵ Ad esclusione della ‘videoserata’ alla *VideObelisco AVR* durante la quale si ricorre all’uso di un Philips portatile LDL-1000 con telecamera e nastro da ½”.

⁴⁴⁶ Cfr: L. Leuzzi, *Intervista a Renato Barilli*, op.cit.; L. Durante, *Quarant’anni di arte elettronica alla Biennale di Venezia. 1968-2007: dal videotape a internet*, op.cit., p. 218; C. Saba *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit.; L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta*.^[1]^[1] *La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op.cit. Si ricorda che fino al 1973 la casa olandese non immette sul mercato alcun tipo di attrezzatura portatile.

dell'area nordamericana, in cui, tra il 1968 e il 1971, vede emergere anche vicende connotate da un uso del mezzo più militante che si fa sistema⁴⁴⁷, mentre in Italia certe urgenze sono avviate in un blocco di anni di poco scostato (1971-73)⁴⁴⁸, definite da realtà innovative (Videobase o Gruppo OB)⁴⁴⁹ o del lavoro di singoli, che risentono però più propriamente di un legame peculiare con la coeva realtà del cinema militante – dal quale molte esperienze sembrano muovere⁴⁵⁰ – e con posizioni critiche come quella di Pio Baldelli e di Roberto Faenza con il suo *Senza chiedere permesso* (febbraio 1973).⁴⁵¹

Nel solco di questo diventa significativo rilevare come tra gli ultimi mesi del 1969 (quando si prepara fattivamente *Gennaio '70* e vengono realizzati i video degli artisti)⁴⁵² e il 1971 gli usi sperimentali del *videorecording* si definiscono in Italia entro un territorio che non subisce passivamente l'influenza americana o europea, a esclusione del lavoro di Gerry Schum, e in cui la pratica non si costituisce come esperienza estemporanea, ma si innesta su riflessioni storico-critiche proprie e *in fieri*, siano esse poste quale potenziale guida o spazio di rilettura.

⁴⁴⁷ Dalle esperienze del Global Village di John Riley e Rudi Stern, alla Videofreex, alla figura di Ira Schneider con «Radical Software», e di Michael Shamberg, promotore del gruppo Raindance e autore di *Guerrilla Television* – simbolo della controinformazione politica statunitense.

⁴⁴⁸ In generale cfr: R. Grandi, G. Richeri, *Le televisioni in Europa. TV etere, TV cavo, videogruppi, crisi, innovazioni, involuzioni*, Milano, Feltrinelli, 1976; F. Gallo, *Istituzioni e gruppi alla prova della partecipazione: controinformazione e animazione in videotape*, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2017, pp. 29-41).

⁴⁴⁹ Cfr: S. Fadda, op.cit.; C. Uva, *Dal rifiuto dei 'deliri formali dell'arte pura' alla pratica militante: il caso Videobase*, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, op.cit., pp. 121-127.

⁴⁵⁰ Cfr: G. Toti, *Verso nuove forme visive*, in «Cinema60», n. 73-74, 1970; E. Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e TV via cavo*, in L. Miccichè (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 58-66; B. Di Marino, *Con (e senza) macchina da presa. Estetica e tecnologia dagli anni '30 agli anni '70*, in C. Saba (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, op.cit., pp. 147-173; B. Di Marino (a cura di), *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, (catalogo della rassegna al Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza di Roma), Roma, Lithos, 1999; V. Valentina (a cura di), *Dissensi tra film, video e televisione*, Palermo, Sellerio, 1991; S. Lischi, *Dal cine-occhio al video-occhio: riflessioni sull'eredità di Vertov*, in *Cine ma video*, Pisa, Edizioni ETS, 1996, (ried. 1998), pp. 25-28; P. Dubois, M-E. Mélon, C. Dubois, *Cinema e video: compenetrazioni*, in S. Lischi, *Cine ma video*, op.cit., pp. 81-142; J. Malvezzi, *Immagini e parole per la rivoluzione. Film e video militanti nella Milano del "Lungo decennio"*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, Milano, Postmediabooks, 2016, pp. 59-71.

⁴⁵¹ Cfr: P. Baldelli, *Politica culturale e comunicazione di massa*, Pisa, Nistri Lischi, 1969; Id., *Alcuni esempi di informazione e controinformazione*, in «Quaderni Piacentini, a. IX, n. 42, pp. 84-91; Id., *Informazione e controinformazione*, Milano, Mazzotta, 1972; A. Capriolo, *Striking the Heart of Information: Criticism and Artistic Practice for a Correct Militant Use of the Videotape/ Colpire il cuore dell'informazione. Critica e pratica artistica per un corretto uso militante del videotape*, in «Cinergie – Il cinema e le altre arti», n. 18, 2020, p. 152. In generale si rimanda poi a: B. Di Marino, *Con (e senza) macchina da presa. Estetica e tecnologia dagli anni '30 agli anni '70*, in C. Saba (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, op.cit., pp. 172-173; F. Gallo, *Istituzioni e gruppi alla prova della partecipazione: controinformazione e animazione in videotape*, op.cit., pp. 29-41; A. Cigala, *Il cinema, il video e la rivoluzione*, in V. Valentini, *Dissensi tra film, video e televisione*, op.cit., pp. 239-245.

⁴⁵² Cfr: A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, op.cit., pp. 133-158.

Particolarmente significativi risultano essere, fra tutti, gli scritti di figure come Tommaso Trini e Francesco Carlo Crispolti.

Anche se non fa ancora specifica menzione del ruolo che potrebbe ricoprire il *videotape-recording* in *Mutare le attitudini concettuali, in pratica*, il testo che consegna al catalogo di *Gennaio '70*, il critico milanese sembra implicitamente predisporre l'ambito entro il quale il dispositivo potrebbe trovare luogo d'iscrizione e applicazione, ossia essere una plausibile risposta a quell'urgenza di cambiamento dei "modi di comunicazione, di comportamento, di esplorazione mentale, sia individuali che collettivi"⁴⁵³, come poi apertamente enuclea nell'esperienza del *Telemuseo* che egli cura a poco tempo di distanza – forse, a livello critico, il fatto espositivo più saliente tra quelli realizzati in quell'anno, poiché in grado di cogliere parte di quelle "conseguenze incalcolabili che l'uso del mezzo [...] può avere sul futuro sviluppo dell'arte stessa"⁴⁵⁴. Qui Trini saluta infatti lo strumento come uno spazio *su e con* cui "avviare le prime ricerche su un linguaggio visivo che ancora è da venire, fuori dai tecnicismi e dentro la comunicabilità", grazie al quale è possibile far "acquisire all'arte nuovi mezzi di comunicazione"⁴⁵⁵. In *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*⁴⁵⁶ il critico struttura ulteriormente la propria posizione ravvisando nel *videorecording* un luogo effettivo di sperimentazione linguistica e comunicativa che, calato nel contesto artistico, spinge verso un uso diverso della tecnologia televisiva e cioè in una "controinformazione", dove quest'ultima è ampliata alle "mille forme di spettacolo, dalla poesia alla musica all'arte visiva, dirette alla società alternativa"⁴⁵⁷. In questi termini il video assume così quella capacità di rivoluzionare i rapporti degli stessi artisti con la società, per proiettare il senso dell'operare artistico oltre i concetti più tradizionali. Su posizioni similari anche il pensiero di Crispolti. Nel suo testo sul *Videolibro n°1*, il critico romano guarda alla registrazione video intendendola in qualità di *modulo nuovo*, in cui possono co-esistere memoria e presa diretta, "azione e pensiero; contemplazione e contaminazione"⁴⁵⁸, dove le dimensioni del comportamento e dell'evento succedono all'oggetto-feticcio. Il video rappresenta per Crispolti un sistema attraverso il quale provocare e manifestare un "dissenso dai canali ufficiali" e che permette alle arti visive di esprimersi in "infinite altre possibilità",

⁴⁵³ T. Trini, *Mutare le attitudini concettuali, in pratica*, in *3- Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico), a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini e A. Emiliani, Bologna, Edizioni Alfa, 1970, p. 27.

⁴⁵⁴ R. Comi, *L'Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, op.cit., p. 294.

⁴⁵⁵ Per le ultime citazioni: T. Trini, *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, op.cit., p. 49.

⁴⁵⁶ T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in «DOMUS», n. 495, febbraio 1971, pp. 49-51.

⁴⁵⁷ Per le ultime citazioni: Ivi, p. 50.

⁴⁵⁸ Per le ultime citazioni: F.C. Crispolti, *Videolibro n°1*, op.cit., p.n.n.

inscrivibili in un “concetto più vasto di informazione”⁴⁵⁹. Le medesime riflessioni tornano sul catalogo di *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d'arte contemporanea*, in cui Crispolti rinnova la sua posizione chiarendo come il video si presenta in veste di mezzo necessario agli artisti per il “recupero della parola e della gestione della propria informazione” e utilizzabile per quella possibilità di “comunicare, in un rinnovato equilibrio dei rapporti tra individuo e comunità, tra uomo e uomo, mente e mente”⁴⁶⁰.

Attraverso la lettura di queste prime fondamentali riflessioni si comprende come, nel contesto nazionale, l'idea di ricorrere in ambito artistico al dispositivo videografico, più che votarsi primariamente a esiti di carattere estetico (i cui discorsi sembrano essere sondati solo da Barilli nel suo contributo su *Gennaio '70*⁴⁶¹, senza trovare, a quelle date, ulteriore eco), sia più profondamente debitrice di un approccio che risponde alla necessità di esplorare le forme possibili del *comunicare*⁴⁶². Ciò che necessità di essere comunicato, poi, è quel vivere e operare in un ruolo nuovo, come anche, in base a quanto ravvisato da Ricky Comi, “qualsiasi tipo di esperienza” che mostri come l'artista riesca a valicare il problema della rappresentazione per porsi quello di ‘essere’, concependo e agendo “contro ogni possibilismo, pressapochismo, qualunquismo, al di fuori di ogni condizionamento”, contrapponendo cioè “un fare creativo non attuabile al di fuori della consapevolezza”⁴⁶³. Nel solco delle medesime osservazioni si muove anche Italo Mussa il quale, nello scritto consegnato al catalogo di *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d'arte contemporanea*, precisa come l'istanza fondamentale della tecnologia video sia quella di registrare il reale, intercettando l'improvvisazione, l'evento e l'azione compiuta dall'artista, rimandando a un suo “modo di essere”⁴⁶⁴ e restituendo aspetti di quella concettualità e processualità alla base della ricerca compiuta. Più di tutto per lui il *videotape-recording* risponde infatti a esigenze di carattere ‘esistenziale’, poiché riguarda la possibilità di attivare una “comunicazione visiva in tutte le sue implicazioni sociali”⁴⁶⁵ e l'occasione, per l'artista, di manifestare un'attitudine che valica l'integrazione e il consumismo dell'arte – recuperando un'istanza già attivata tra l'altro in alcune forme del cinema sperimentale d'artista, in cui la

⁴⁵⁹ *Ibidem*

⁴⁶⁰ F.C. Crispolti, *Video*, in Id., I. Mussa (a cura di), *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d'arte contemporanea*, op.cit., p.n.n.

⁴⁶¹ Cfr: R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in «Marcatré», n. 58-60, maggio 1970, pp. 136-145; poi *Il “video-recording”*, in Id., *Informale, oggetto, comportamento. La ricerca artistica degli anni '70*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 85-95; *Video-recording in Bologna*, in *Rewind Italia. Early Video Art in Italy | I primi anni della videoarte in Italia*, a cura di L. Leuzzi, S. Patridge, 2016, New Barnet, pp. 21-34.

⁴⁶² Cfr: *infra*, 2.3.

⁴⁶³ Per le ultime citazioni: R. Comi, *L'Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, op.cit., p. 294.

⁴⁶⁴ I. Mussa, *Scheda introduttiva al “circuitto chiuso-aperto”*, in F.C. Crispolti, I. Mussa (a cura di), *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo comunale, 24 settembre – 15 ottobre 1972), Acireale, Azienda Autonoma delle Terme di Acireale, 1972, p.n.n.

⁴⁶⁵ *Ibidem*

cinpresa è usata quale ripresa tautologica dell'esserci e non quale narrazione *tout court*.⁴⁶⁶

In generale è possibile osservare come, particolarmente nelle restituzioni scritte, si fosse provato a definire e inquadrare criticamente l'approccio al video e come, in esse, vi fosse un ricorrere a concetti peculiari – *informazione, alternativo, comunicazione* – assorbiti sicuramente da un ambito politico-sociale-culturale che si fa strada in quegli anni⁴⁶⁷ ma declinati nell'accogliere un modulo-sistema, quello del *videorecording*, come spazio inatteso di opportunità, vista quella qualità destrutturante dei linguaggi *tout court* che il suo impiego può comportare e, soprattutto, l'essere strumento altro per la comunicazione, e la ridefinizione, delle idee, del processo e del fatto artistico.

Molte delle riflessioni appena tracciate si accordano pienamente alle modalità e motivazioni che soggiacciono alla decisiva assunzione del video nell'attività di Giaccari. Alla luce di questo è necessario precisare che se per certi versi lo Studio 970 2 in questo primo frangente temporale non ha occasione di fornire un apporto decisamente propulsivo alla vicenda videoartistica nazionale, esso si rivela d'altra parte raro caso, se non l'unico, di realtà in grado di assorbire (e restituire) ogni aspetto fondativo di quella che potrebbe essere definita come la *via italiana al video* – se per la cui definizione non si rivolgesse attenzione esclusivamente alle opere e alle situazioni espositive ma si recuperasse programmaticamente anche l'intero bagaglio critico, reso soprattutto tra il 1970 e il 1972. Nello specifico, e sulla base di quanto già richiamato precedentemente, si è potuto notare come Giaccari prova a strutturare il suo lavoro in varie direzioni, riservando attenzione alle potenzialità del mezzo televisivo. In questo senso i parallelismi specialmente con l'esperienza del *Telemuseo* e del lavoro di Crispolti con *Videobelisco AVR*⁴⁶⁸ sono del tutto evidenti, soprattutto per quella capacità di avvertire l'intera gamma di qualità inscritte nel *videorecording*, che vanno al di là del concepirlo e adottarlo come semplice *medium*, come anche quell'urgenza di tracciare altre prospettive d'implicazione del dispositivo rispetto all'autorità ufficiale dei mass media. In questo senso le affinità tra lo Studio 970 2 e il caso romano sono tra l'altro recepite già al termine del 1971, quando il critico cinematografico Claudio Bertieri evidenzia come entrambe fossero iniziative esemplari, in grado di mettere in luce la ricerca di un linguaggio televisivo, “non solo nuovo nella forma ma anche nei contenuti che esso propone, è la riscoperta del momento televisivo non più come fatto

⁴⁶⁶ Per questa riflessione: A. Lombardi, *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, op.cit., pp. 141-156).

⁴⁶⁷ Aspetto questo di cui si è accorta anche Silvia Bordini (S. Bordini, *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, op.cit., p. 30).

⁴⁶⁸ Cfr: F. C. Crispolti, *Videolibro n°1*, op.cit., p. 1, quindi pagine e a seguire; S. Bordini, *Videobelisco*, op.cit.

massificante”⁴⁶⁹. Nei medesimi termini riflette tra l’altro anche lo stesso Trini quando, nel momento in cui accoglie la nascita di *VideObelisco AVR* sul numero di «DOMUS» del giugno 1971⁴⁷⁰, sottolinea come quella realtà, in unione ad altre emergenti (con probabile riferimento alla video-saletta di Giaccari da Inga Pin), stava dimostrando di agire con la volontà di “impossessarsi del videotape prima che i colossi industriali lo manipolino e lo assoggettino a veicolo del consumismo”⁴⁷¹. A loro volta sia la realtà varesina, sia quella romana, si situano in chiaro debito con il *Telemuseo* soprattutto per le modalità in cui è posta l’attenzione al linguaggio televisivo: più articolata e in grado di superare certi limiti evidenti in *Gennaio ‘70*, legati a quell’agire il video col fine più vicino ad una registrazione di azioni-comportamenti effimere degli artisti. L’obiettivo di Trini è infatti quello di proporre agli addetti ai lavori in campo artistico lo studio del nuovo mezzo di comunicazione, sfruttandone le potenzialità; un modo cioè per formulare “un’esperienza artistica esclusivamente televisiva”⁴⁷² che presupponga di agire creativamente le/nelle tecniche del *videorecording*. Egli dimostra infatti di recepire e indagare, in un momento peculiare di fusione, l’aspetto estetico-generativo e l’aspetto socio-culturale, del mezzo, cercando di ipotizzare altre forme di linguaggio rispetto a quelle ormai “codificate dalle trasmissioni della tivù-tribù”: sia riscrivendo i “generi televisivi come l’intervista, il collegamento a circuito chiuso, ecc.”, sia cercando di realizzare una inedita situazione espositiva atta a verificare “quanto c’è di superato, storicamente morto, nella volontà stessa di fare arte”⁴⁷³.

È in questa confluenza di pensiero che sono infatti poste certe disposizioni iniziali inscritte da Crispolti nell’avvio di *VideObelisco*, come del resto quanto Giaccari stesso prova a formulare con il suo *Studio 970 2*. Nel suo caso specifico, quanto già reso in precedenza si riflette pienamente in ciò che sviluppa poi nella pratica. *TV-OUT* è la sigla che Giaccari adotta a partire dai primi mesi del 1972, da concepire come una sorta di ‘manifesto programmatico’ del progetto, di pensiero e lavoro, che guida la sua attività nel corso dei primi anni di lavoro. Le parole scelte non sono altro che una dichiarazione d’intenti in quanto rivendicano pienamente quella vocazione e necessità di stare *OUT* (fuori/al di là) del sistema e della realtà della televisione ufficiale – come enucleato all’interno dell’articolo omonimo, *TV-OUT*, dato alle

⁴⁶⁹ C. Bertieri, *L’uomo audio-visivo*, ‘*Audiovisivi*’, in «*Popular Photography italiana*», n. 165, ottobre 1971, p. 42.

⁴⁷⁰ T. Trini, *Exhibitions*, (*VideObelisco*), in «*DOMUS*», n. 499, giugno 1971, p. 53.

⁴⁷¹ *Ibidem*. Una precisazione, quest’ultima, che sembra essere compresa anni dopo anche in un testo di art/tapes/22 su *Video End* (cfr: *Art/tapes/22*, *Arte, video, società*, e *art/tapes/22*, in *Video End*, catalogo dell’incontro (Graz, Pool, 1-3 ottobre 1976), Graz, Pool, 1976, p. 26)

⁴⁷² T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, op. cit., p. 50.

⁴⁷³ Per le ultime citazioni: *Ibidem*

stampe nel gennaio del 1972⁴⁷⁴ –, cogliendo quindi del dispositivo videografico quel suo essere strumento, ineditamente, partecipativo e dialogico e la possibilità di essere agito direttamente in modo consapevole e alternativo. Questo si riflette anche all'interno del sottotitolo posto talvolta in aggiunta, “magazine catalogue of information on artistic and alternative television”⁴⁷⁵, il quale, d'altra parte, rivela ciò che Giaccari si propone nel concreto di fare. È lui stesso a spiegare infatti come *TV-OUT* indichi con precisione:

“il ‘catalogo’ (elenco di materiali della stessa specie o accomunati dalla medesima finalità) di situazioni basate sull'impiego della televisione a circuito chiuso per realizzare una informazione in posizione alternativa. *TV-OUT* documenterà le situazioni realizzate da Studio 970 2 nell'ambito della sperimentazione comunicazionale sia dell'applicazione socio-politica della CCTV”⁴⁷⁶.

Attraverso l'ausilio di una progressione numerica verrà data poi forma, a partire dall'aprile del 1972, alle serie-catalogo realizzate dallo Studio 970 2 – *TV-OUT-0* (l'unica dedicata alla sfera della contro-informazione), *TV-OUT-1* e *TV-OUT-3*⁴⁷⁷ – entro le quali Giaccari raccoglie i video che realizza e produce e darà testimonianza pratico-concreta alla gamma di prospettive e soluzioni con cui concepisce l'azione con il nuovo mezzo.

I propositi e le intenzioni elaborate da Giaccari nel corso del 1971 definiscono infatti le linee d'indirizzo che caratterizzeranno il nuovo volto dello Studio 970 2: una verso il settore della contro-informazione, l'altra verso l'ambito artistico – entrambe costantemente scortate, dall'urgenza di diffondere la cultura dell'uso del *videorecording* e proporre riflessioni critico-teoriche proprie. Particolarmente in relazione alla seconda è possibile osservare come il neo-videomaker si muova a sua volta in quella prospettiva connessa alla definizione di nuovi codici di produttività artistica, nel solco dei quali, ponendo in modo concettuale e teorico l'assunto tecnologico-mediale, giungerà poi ad impostare la sua *Classificazione dei modi d'impiego del video in arte*⁴⁷⁸. Contemporaneamente a questo è interessante notare come egli fa corrispondere una strutturazione e articolazione della sua attività. Giaccari riconduce infatti a sistema sia la creazione di un centro di produzione videografica, sia la definizione e attuazione del concetto pionieristico di video-saletta, ossia di quello spazio con cui sistematizzare la fruizione del video – forse uno dei contributi più interessanti e singolari che egli rende alla videoarte delle origini, da cui evolverà, nei decenni successivi, l'idea del MUel – Museo Elettronico, quindi del

⁴⁷⁴ Cfr: L. Giaccari, *TV OUT*, op.cit.

⁴⁷⁵ La scritta compare in uno dei volantini pubblicitari che Giaccari progetta per l'attività del suo Studio 970 2 (ALMG, cartella Studio 970 2).

⁴⁷⁶ L. Giaccari, appunti vari manoscritti, in ALMG, cartella Studio 970 2.

⁴⁷⁷ Cfr: *infra*, par. 2.2 (per *TV-OUT-0*); par 2.3 (per *TV-OUT-2*); par. 2.5 (per *TV-OUT-3*). Per le restanti (*TV-OUT-2*, *TV-OUT-4*, etc.) si rimanda alla precisazione resa nel par. 2.3.

⁴⁷⁸ Cfr: *infra*, par. 3.2.

‘Progetto Porziuncola’⁴⁷⁹. Se il garage-seminterrato in via Pasubio 22 a Varese diventa la prima sede operativa fissa per la realizzazione dei nastri degli artisti, unita all’occorrenza agli spazi del cascinale, quindi a luoghi altri in base alle esigenze dei singoli, la saletta video – di cui si dirà meglio poi – è una struttura (monitor e videorecorder) che propone nuove e ‘alternative’ modalità di ricezione, percezione e comunicazione del fatto culturale iscritto, in varia misura, nel discorso videografico⁴⁸⁰, mirando a essere realtà moltiplicabile per articolare una rete diffusa di moduli simili (sebbene mai pienamente attuata) – resa idealmente possibile, nel pensiero di Giaccari, attraverso una continua programmazione delle ‘serie televisive’ da lui realizzate col fine anche di “pubblicizzare il mezzo presso le gallerie per stimolarle all’acquisto di un video player, creando quindi una rete sufficientemente vasta per dar luogo [...] a situazioni”⁴⁸¹ di visione.

Al principio del 1972 Giaccari torna a volgere attenzione alla strumentazione tecnica col fine di acquisire dispositivi di qualità migliore e riuscire a far fronte alla complessità del suo progetto d’azione. Sebbene non datata, ma in chiara risposta a un’offerta fattagli direttamente dalla GBC ITALIANA Sas di Cinisello Balsamo⁴⁸² il 20 dicembre 1971, una minuta mostra come Giaccari avesse effettuato la richiesta di video-attrezzature Sony, nello specifico, di: “2 telecamere con mirino elettronico, 1 registratore, 3 monitor da 9”, 1 pianola commutazione”, cui aggiunge, appena disponibili, anche un secondo registratore e “1 duplicatore e 1 modulatore”⁴⁸³. Con ogni probabilità il primo blocco di strumentazione è recapitato già al principio del nuovo anno, visto il fatto che, come si vedrà, alcuni videotape prodotti dallo Studio 970 2, datati genericamente tra gennaio e aprile 1972, sono realizzati con il pre-EIAJ CV-2100 ACE da ½”, il primo videoregistratore semi-professionale/*consumer* della Sony disponibile sul mercato italiano. Porta invece la data del 4 aprile 1972 la bolla di consegna della GBC con cui sono fatti pervenire le restanti attrezzature⁴⁸⁴, tra cui quel secondo CV-2100 che compare anche nell’elenco dei beni posseduti dallo Studio 970 2 al 1977⁴⁸⁵, permettendo così a Giaccari di unire alle apparecchiature Shibaden dispositivi di ulteriore qualità tecnica. La scelta di ricorrere a

⁴⁷⁹ Cfr: *infra*, par. 3.4; V. Fagone, *Memoria del video 2. Presente Continuo. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit.; L. Giaccari, A.M. Montaldo (a cura di), *Video-memoria elettronica dell’arte: verso un’ipotesi di museo elettronico*, op.cit.

⁴⁸⁰ Cfr: *infra*, par. 3.1.

⁴⁸¹ Intervista di T. Trini a L. Giaccari, [primavera-estate 1972], ALMG, cartella Studio 970 2.

⁴⁸² L’azienda nasce nel 1958 come GBC (dal nome del fondatore, Gian Bruto Castelfranchi), conosciuta poi come GBC Electronics, per svolgere attività di produzione, importazione e distribuzione di componenti elettroniche e di produzione di elettronica di consumo. La sede amministrativa è posta a Milano e quella operativa a Cinisello Balsamo.

⁴⁸³ L. Giaccari, minuta di lettera a G.B.C., s.d., s.l., ALMG, Cartella Studio 970 2, corrispondenza.

⁴⁸⁴ Cfr: Bolla di consegna GBC ITALIANA Sas di Cinisello Balsamo, per Diagramma-Luciano Giaccari, 4 aprile 1972, ALMG, Cartella Studio 970 2, corrispondenza.

⁴⁸⁵ Elenco EAS beni ammortizzati 1977, in ALMG, cartella EAS.

tecnologie dell'altra marca giapponese è forse da rintracciare nel fatto che Sony stava avendo, in quegli anni, una maggior presenza commerciale in Europa, stringendo in particolar modo, in Italia, accordi di distribuzione proprio con la GBC milanese, come pure una migliore assistenza post-vendita. Inoltre, la decisione di allargare quantitativamente e qualitativamente la piattaforma tecnologica – grazie, dopo il 1973, di due videoregistratori da tavolo per le operazioni di montaggio, uno con la funzione di lettore (Sony AV-3620CE) e l'altro per l'*editing* (Sony AV-3670CE), entrambi da ½" e in standard EIAJ –⁴⁸⁶ rafforza ancora di più quell'idea di Giaccari di dare forma ad un vero studio di regia televisiva, in grado di rispondere a ogni circostanza ed esigenza di ripresa (in esterni, come in interni, con luce naturale, artificiale come anche in situazioni in cui la luminosità vira al quasi buio) e sperimentazione, creando così uno dei pochi casi in cui, nel periodo di avvio della videoarte italiana, ad essere creata è una struttura tecnica di "produzione" dedicata stabilmente all'arte⁴⁸⁷.

2.2 La controinformazione e la serie *TV-OUT-0*

All'interno del testo dell'intervista di Trini del 1972, già richiamata, Giaccari spiega come quanto formulato per la prima video-saletta alla Diagramma si era rivelato essere un momento "di tipo teorico" consistente in video-interviste per valutare in che

"dimensione era possibile dare ad un lavoro di informazione, anzi di controinformazione, realizzato con la televisione a circuito chiuso, soprattutto in rapporto alla situazione in cui si intendeva effettivamente operare, per caratterizzare il videotape come mezzo e non come genere culturale"⁴⁸⁸.

L'impiego del video che avrebbe connotato i primi anni di lavoro dello Studio 970 2 si articola, come visto, su due poli – arte e informazione alternativa – che lo stesso Giaccari sviluppa in parallelo ma su piani volutamente e necessariamente distinti. Spiega a tal proposito:

"Penso infatti che il lavoro dell'artista abbia una sua giustificazione autonoma come fatto di progresso intellettuale e che quindi, come tale, sia insostituibile e valido indipendentemente da un necessario collegamento utilitaristico con una situazione pratica sociale o politica. Al contrario, quello della controinformazione è un lavoro strettamente collegato alla realtà politico sociale in cui si opera e in questo caso il videotape è un mezzo insostituibile per gruppi che vogliono realizzare una comunicazione veramente incisiva al di là dei giornoletti, volantini ed altri mezzi

⁴⁸⁶ Elenco EAS beni ammortizzati 1977, in ALMG, cartella EAS. I videoregistratori menzionati sono tutt'oggi presenti presso l'ALMG. Si segnala qui che i modelli AV-3620CE e l'AV-3670CE non sono altro che le denominazioni che in Europa vengono assegnate rispettivamente all'AV-3600 e all'AV-3650, distribuiti in Giappone e negli Stati Uniti tra il 1969 e il 1970 e arrivati in Europa solo nei primi anni Settanta.

⁴⁸⁷ Cfr: L. Giaccari, dispensa lezione 21 gennaio 2000, pp. 3-4, ALMG.

⁴⁸⁸ Intervista di T. Trini a L. Giaccari, [primavera-estate 1972], ALMG, cartella Studio 970 2.

tradizionali”⁴⁸⁹.

Se l’assunzione del video in ambito artistico risponde a un percorso *in fieri*, già attivato in anni precedenti, l’approdo al settore della controinformazione politica, sociale e culturale sembra proporsi in modo inedito nel lavoro del notaio varesino, scortato solo da un’attitudine di contestazione critica al sistema, mai trasformatasi in azione diretta, o posta a tema della personale ricerca artistica. Per questo motivo certi interessi vanno, forse, rintracciati in esperienze connesse all’uso del video, che con ogni probabilità permettono a Giaccari di intravedere quelle *potenzialità dell’uso del videotape in arte e [in questo caso] nell’informazione alternativa*.

Sicuramente quanto avvertito dal neo-videomaker rispecchia pienamente la dicotomia d’intenti che, a livello generale, pone in essere le prospettive intraviste nell’adozione e uso del nuovo mezzo; ossia, prendendo in prestito le parole di Sandra Lischi, su riflessioni già di Marita Sturken, come “nella loro differenza di impostazione e di espressione le varie tendenze del video [...] portano più o meno profondamente inciso il segno congiunto della mobilitazione politica e del lavoro creativo”⁴⁹⁰. Particolarmente nel primo caso ciò che guida l’implicazione del video risponde a quel suo presentarsi come premessa democratica di una informazione o cultura ‘alternativa’, per via di quella capacità di essere strumento “con cui esplorare idee, percorsi, attitudini, confronti”⁴⁹¹ e spazio in grado di far emergere in forma diretta e ‘trasparente’ la realtà⁴⁹². Queste istanze se da una parte colgono aspetti che scortano già parte di una pratica cinematografica in essere⁴⁹³, dall’altra evidenziano come il *videorecording* venga

⁴⁸⁹ *Ibidem*

⁴⁹⁰ S. Lischi, *Video: da processo a prodotto?*, in R. Albertini, S. Lischi (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, 2 ed., Pisa, Edizioni ETS, 2000, p. 23. Per approfondimenti si rimanda a: S. Lischi, *Visioni elettroniche. L’oltre del cinema e l’arte del video*, Roma, Fondazione Scuola nazionale di cinema; Venezia, Marsilio, 2001; ead., *Dal cine-occhio al video-occhio: riflessioni sull’eredità di Vertov*, in *Cine ma video*, Pisa, Edizioni ETS, 1996, (ried. 1998), p. 27; ead., *Televisione (La piccola rivoluzione del videoregistratore)*, in M. Bruzzone, F. Rosati (a cura di), *Informare contro, informare per*, Roma, Armando editore, 1976, p. 109; M. Sturken, *Paradossi nell’evoluzione di un’arte. Grandi speranze e come nasce una storia*, in A. Amaducci, P. Gobetti (a cura di), *Video Imago*, in «Il Nuovo Spettatore», n. speciale, 15, maggio 1993, p. 160 (in origine: *Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of an History*, in D. Hall, S. J. Fifer (a cura di), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture, 1990); M. Meneguzzo, *Video Arte*, in F. Poli (a cura di), *Le nuove tendenze dell’arte. Ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, pp. 173-186.

⁴⁹¹ M. Sturken, *Paradossi nell’evoluzione di un’arte. Grandi speranze e come nasce una storia*, op.cit., p. 160.

⁴⁹² Cfr: E. Francalanci, *VT is not TV*, presentazione della 809° mostra *Videotapes* (Venezia, Galleria del Cavallino, 22 febbraio-21 marzo 1975), Venezia, 1975.

⁴⁹³ Cfr: T. Harding, *The video activist handbook*, Londra, Pluto Press Ltd, 1997, edizione it. Id., *Videoattivismo. Istruzioni per l’uso*, Roma, Editori riuniti, 2003; B. Di Marino, *Con (e senza) macchina da presa. Estetica e tecnologia dagli anni ’30 agli anni ’70*, op.cit., p. 172. B. Di Marino (a cura di), *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, (catalogo della rassegna al Museo Laboratorio dell’Università La Sapienza di Roma), Roma, Lithos, 1999.

considerato strumento “più radicalmente adatto”⁴⁹⁴ a certi scopi, specialmente quelli connessi a discorsi di autogestione (o rivoluzione) dell’informazione, che pongono poi le basi del concetto chiave, e caro a Thomas Harding, di videoattivismo⁴⁹⁵. Nel solco di questo procedere, e come precedentemente accennato, esperienze di videomilitanza e di controinformazione, in cui il mezzo televisivo è implicato per un uso di base, trovano in Italia applicazione, anche se spesso in modo estemporaneo, a partire dal biennio 1971-72⁴⁹⁶. Ponendo però le dovute attenzioni alle date con cui certi gruppi e sviluppi rendono i primi esiti, si pensi al lavoro di Alberto Grifi e Gianfranco Barucchello, ai casi di Videobase e del Gruppo OB, all’uso del video fatto dal CRIA⁴⁹⁷, come anche di tutte le restituzioni critiche di Baldelli e Faenza, è possibile comprendere come per Giaccari i riferimenti fatichino a essere rintracciati nel contesto nazionale, ma vadano più probabilmente scorti al di fuori di esso. È del tutto plausibile infatti pensare che per lui, come per altri del resto, risulti nodale l’eco dell’esperienza statunitense, filtrata soprattutto dalla rivista «Radical Software», i cui primi numeri, fin da quello d’apertura del giugno 1970, sono stati ritrovati tra l’altro all’interno dell’ALMG.

Quanto reso dall’intera esperienza nordamericana specificatamente su questioni inerenti la necessità di una televisione libera da un controllo corporativo (applicabile a ogni aspetto: culturale, sociale, politico) e la strutturazione di sistemi *cable TV* in grado di decentralizzare la comunicazione, rendendola diretta e locale, sono le tematiche che investono parte del lavoro poi svolto anche in ambito italiano da Faenza stesso (in campo attivistico)⁴⁹⁸, in particolari prospettive da Francesco Carlo Crispolti⁴⁹⁹ e da altre circostanze, come nel caso di Giaccari (in ambito precipuamente artistico-culturale). Rispetto infatti a quanto elaborato nella pratica militante da realtà, fra tutte, come il collettivo Videobase⁵⁰⁰, figure come Faenza e Giaccari –

⁴⁹⁴ M. Sturken, *Paradossi nell’evoluzione di un’arte. Grandi speranze e come nasce una storia*, op.cit., p. 160. Inoltre, cfr: S. Lischi, *Televisione (La piccola rivoluzione del videoregistratore)*, op.cit., pp. 109-111.

⁴⁹⁵ Cfr: T. Harding, *The video activist handbook*, op.cit.

⁴⁹⁶ Cfr: *VIDEO '79. Video - The first decade. Dieci anni di videotape*, Roma, KANE, 1979; F. Gallo, *Istituzioni e gruppi alla prova della partecipazione: controinformazione e animazione in videotape*, op.cit., pp. 29-41.

⁴⁹⁷ Cfr: CRIA, *Il lavoro del Centro Ricerche Informazione Audiovisuale*, in *9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, L’Altro video: incontro sul videotape*, quaderno informativo n. 44, catalogo del convegno (9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12-19 settembre 1973), 1972, pp. 71-73.

⁴⁹⁸ Il quale, proprio al principio del decennio Settanta, si trova negli Stati Uniti per approfondire sul campo le modalità e la misura in cui l’uso del VTR poteva essere strumento in grado di ‘perturbare’ il sistema piramidale e gerarchico dell’informazione, entrando nell’ambito della TV comunitaria.

⁴⁹⁹ Come ravvisabile da certe istanze espresse nel *Videolibro n° 1* (op.cit.), nelle riflessioni che emergono per *Circuito chiuso-aperto* (cfr: F. C. Crispolti, I. Mussa, a cura di, *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d’arte contemporanea*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo comunale, 24 settembre – 15 ottobre 1972), Acireale, Azienda Autonoma delle Terme di Acireale, 1972) e nell’esperienza dei videogiornali (cfr: F. Gallo, *I Videogiornali della X Quadriennale, tra documentazione e autorialità*, in «L’Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», nuova serie, anno XV, n. 14-15, marzo 2018, pp. 289-302).

⁵⁰⁰ Cfr: G. Lombardi, A. Lajolo, *Il video di parte*, in V. Valentini, *Dissensi*, op.cit., p. 272.

tenendo presente la specifica distinzione del campo d'azione –, sono tra coloro che, in Italia, più che incentrare il personale contributo nella realizzazione di 'prodotti' di videoattivismo e videotestimonianza, provano a esplorare anche discorsi strutturanti una trasformazione dell'informazione televisiva indipendente⁵⁰¹. Se certe posizioni e riflessioni sono però riferite da Faenza a partire dal 1973, con la pubblicazione del suo *Senza chiedere permesso* e del coinvolgimento nel progetto regionale di una TV via cavo in Emilia Romagna⁵⁰², l'azione di Giaccari si attiva con lieve anticipo e in forme proprie singolari.

Già nel comunicato stampa relativo alla video-saletta sperimentale del 1971 viene dichiarato come lo Studio 970 2 proponesse la creazione di una sezione di CCTV, oltre a quella di un'ideale videogalleria, configurata come un "nucleo sperimentale di televisione libera a circuito chiuso"⁵⁰³ e che lavorasse in una duplice direzione: da una parte in collaborazione con gallerie e iniziative culturali che effettuano operazioni coincidenti con gli intenti dello Studio e dell'altra con gruppi impegnati in lavori socio-politici⁵⁰⁴ [figg.2.5-2.6]. Questa impostazione viene elaborata da Giaccari nel pieno di un momento di riflessione, in cui prova a comprendere come l'implicazione della 'televisione libera', connessa all'uso del *video-tape-recording*, rendesse possibile verificare i concetti e le situazioni "di controinformazione-controcultura o più in generale di circuiti alternativi"⁵⁰⁵. Le ragioni di questo interesse vanno rintracciate in quanto Giaccari restituisce nell'articolo *TV OUT*, già accennato e pubblicato nei primi mesi del 1972 su «In - Argomenti e immagini di design» del 1972⁵⁰⁶, che a sua volta riarticola e approfondisce le posizioni dell'anno precedente, rapidamente tracciate in *Contro informazione* su «GALA»⁵⁰⁷ e in discorsi lasciati su appunti manoscritti. Partendo dall'idea che in Italia fosse presente una "sproporzione di risultati tra informazione e controinformazione"⁵⁰⁸, in quanto il sistema si trova nelle mani di pochi centri di potere variamente collegati tra loro, Giaccari vede negli audiovisivi il mezzo per riscattare l'intero settore della controinformazione, affidata ormai a mezzi superati e inadeguati (come ciclostilati, bollettini di partito, cinegiornali, manifesti,

⁵⁰¹ Lo stesso Giaccari ricorda come proprio con Faenza, appena rientrato in Italia dall'America, ha occasione di incontrare la redazione di teleBiella, col fine di capire possibili sviluppi di una televisione via cavo, ovvero di una rete televisiva indipendente (cfr: L. Giaccari, in B. Sofia, *In TV chi la dura (a volte) la perde*, in «Millecanali. Televisione, radio, comunicazione», n. 81, settembre 1981, p. 74).

⁵⁰² Cfr: S. Lischi, *Televisione*, in M. Bruzzone, F. Rosati (a cura di), *Informare contro, informare per*, Roma, Armando editore, 1976, pp. 118-121; F. Gallo, *Istituzioni e gruppi alla prova della partecipazione: controinformazione e animazione in videotape*, op.cit., pp. 38-41;

⁵⁰³ La dicitura completa è: "Studio 970 2. Nucleo sperimentale di televisione libera a circuito chiuso, films, archivio dia, bollettino consulenza" ([L. Giaccari e L. Inga Pin ?], *Contro-informazione a Milano*, comunicato stampa ita/eng del 6 luglio 1971, Galleria Diagramma, ALMG, cartella Studio 970 2).

⁵⁰⁴ L. Giaccari, appunto manoscritto, in ALMG, cartella Studio 970 2; o intervista TT 1972?

⁵⁰⁵ *Ibidem*

⁵⁰⁶ Id., *TV-OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 28-32.

⁵⁰⁷ Id., *Contro informazione*, in «GALA attualità e costume», anno VIII, n. 48, luglio 1971, p. 40.

⁵⁰⁸ Id., *TV-OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», op.cit., p. 28.

etc.). A differenza di molti, che si soffermano insistentemente sulle ragioni tecniche e potenziali della tecnologia⁵⁰⁹, Giaccari prova a spiegare come all'atto pratico, grazie all'uso del VTR, sia possibile svolgere un'azione che sviluppi forme di 'controtecnologia', alla cui base sono da porre il sistema televisivo come metodo comunicativo, combinato all'uso di bobine a nastro aperto, dai costi più bassi rispetto alle videocassette (appannaggio possibile solo dell'informazione più ufficiale)⁵¹⁰. L'intero sistema avrebbe poi trovato funzionamento con la diffusione e lo scambio dei nastri realizzati tra i gruppi, l'organizzazione di centri di visione – "sia creandoli (videosalette), sia anche sfruttando strutture preesistenti (cooperative, circuiti Arci, scuole ecc.)"⁵¹¹ –, a cui affiancare nuclei televisivi mobili⁵¹² e la creazione di 'centri pilota', con il compito di registrare dei contenuti e duplicare, nei diversi standard, i vari programmi. L'articolazione di tutto questo non avrebbe dovuto essere, però, fine a sé stessa ma trovare un "inserimento funzionale in un preciso discorso politico di critica del sistema"⁵¹³, con l'obiettivo di "distruggere definitivamente" – secondo una riflessione che sarà simile anche a quella di figure come Ivano Cipriani⁵¹⁴ – "il mito del televisore trasformandolo da oracolo in utilissimo mezzo di dibattito"⁵¹⁵.

Ciò che dà fondamento a quanto espresso dal neo-videomaker è il lavoro che egli fa precedere ai suoi scritti e sviluppa poi coevamente. In questa prospettiva l'esperienza infatti della prima video-saletta, con la proposta delle video-interviste-dibattito, è concepita da Giaccari come "situazione preliminare, quasi pubblicitaria, per far sapere e conoscere a coloro che operano nel campo socio-politico della disponibilità concreta di questo mezzo tecnico per la realizzazione delle loro azioni"⁵¹⁶. Nel solco di questo una parte dell'attività dello Studio 970 2 viene quindi trasformata in quel nucleo operativo di cui si è già accennato e, insieme, in centro di registrazione e consulenza per quanti avrebbero tentato di svolgere le medesime operazioni. Giaccari cerca infatti di proporre il proprio Studio, ormai munito delle attrezzature

⁵⁰⁹ Fra tutto, Roberto Faenza nel suo *Senza chiedere permesso* (1973).

⁵¹⁰ Cfr: L. Giaccari, *Contro informazione*, in «GALA attualità e costume», anno VIII, n. 48, luglio 1971, p. 40. Sullo stesso problema Giaccari torna poi nell'articolo: *VCR cadrà sul materasso dell'idiozia scientificamente preparata?*, in «PHOTO 13», a. IV, n. 1, gennaio 1973, pp. 23-25.

⁵¹¹ *Ibidem*

⁵¹² L'idea del 'nucleo mobile televisivo' nasce per istituzionalizzare l'inconveniente della distribuzione delle informazioni: mancando molto spesso a gallerie e vari spazi un video-player il centro televisivo mobile di Giaccari sopperisce alla possibile limitazione della distribuzione e dell'accesso all'informazione "sia nel campo della controinformazione che in quello della video-galleria", proponendo un modo per "realizzare una registrazione e poi partire subito per programmarla dopo poche ore" (Intervista inedita di T. Trini a L. Giaccari, [primavera-estate 1972], ALMG, cartella Studio 970).

⁵¹³ L. Giaccari, *TV OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, p. 32

⁵¹⁴ Cfr: I. Cipriani, *Relazione*, in *Schema orientativo per il convegno di Pesaro sui videonastri* (15-19 settembre 1973 per la 9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema), p. 3, ALMG, Mostra Cinema Pesaro.

⁵¹⁵ *Ibidem*

⁵¹⁶ Appunto manoscritto LG

videografiche necessarie, come luogo di collegamento, finanche di coordinamento, teso alla strutturazione di un sistema di controcultura e controinformazione. Un'azione, quest'ultima, testimoniata dal fatto che egli avvia già a partire dal 1971, e per la prima metà del 1972, un censimento su larga scala, anche oltre i confini nazionali, degli operatori televisivi indipendenti e dei possibili centri di visione⁵¹⁷, motivata dallo scopo “di creare una rete CCTV libera, di operatori centri o luoghi [...], con apparecchiature standardizzate” e la “proposta per un lavoro comune”⁵¹⁸. Per Giaccari l'idea di provare a creare programmaticamente dei collegamenti significa cercare di far convergere proponimenti e intenti, come anche ottenere per tutti una base più larga di pubblico e forza lavoro:

“le possibilità di successo e di allargamento dell'operazione di controinformazione aumentano proprio nella misura in cui la cosa sia gestita dai vari operatori, non tanto per risolvere i rispettivi problemi di ambizione personale, bensì per raggiungere attraverso una stretta collaborazione lo scopo comune di una informazione, che in alternativa ai canali ufficiali, riesca a mostrare con la stessa incisività di questi ultimi anche l'altro lato della medaglia”⁵¹⁹.

Tuttavia, particolarmente in merito ai contatti che inizia ad avere con elementi e gruppi socio-politici, teoricamente tra i più interessati a ipotesi di controinformazione, egli nota però come i *feedback* ricevuti da questi si attestassero perlopiù su reazioni di rigetto e diffidenza, conseguenza forse di quel “frazionamento ideologico e organizzativo” che porta ad avere “la controinformazione in esclusiva”⁵²⁰. A differenza di molti, per Giaccari l'informazione alternativa avrebbe infatti dovuto prendere le distanze da “una situazione altamente politicizzata” (come pure da “imitazioni su un piano dilettantistico della RAI-TV”)⁵²¹, ovvero non essere vissuta come fatto di *guerrilla* socio-politico – in grado talvolta di portare, come noterà anche Lischi, a confinare la controinformazione “in un ‘ghetto politico’ spinto ai margini della rete comunicativa”⁵²² –, ma si muova piuttosto in ambito sociologico e sull'area più estesa della sperimentazione comunicazionale, per ampliare il senso della partecipazione diretta e autogestita e giungere a una trasformazione della società.

In questi termini è interessante rilevare come da istanze di carattere più teorico e organizzativo, Giaccari intende poi attivarsi nella pratica. All'interno di alcuni appunti ritrovati, il neo-videomaker esplicita il tipo di azione che si propone di avviare tra l'autunno del 1971 e la

⁵¹⁷ Cfr: Intervista inedita di T. Trini a L. Giaccari, 1972, ALMG, cartella Studio 970). Inoltre all'interno dell'ALMG sono stati ritrovati diversi materiali come appunti, minute, lettere di risposta dai vari gruppi e operatori, in grado di rendere la portata della campagna di contatti svolta da Giaccari.

⁵¹⁸ [Ipotesi di scheda-*form* da inviare e far compilare a centri e operatori], in ALMG, cartella ‘Studio 970 2’.

⁵¹⁹ L. Giaccari, intervista inedita di T. Trini, [primavera-estate 1972], in ALMG, Studio 970 2/scritti Giaccari

⁵²⁰ *Ibidem*

⁵²¹ *Ibidem*

⁵²² S. Lischi, *Televisione – Usi, abusi e canali della videoregistrazione*, in M. Bruzzone, F. Rosati (a cura di), *Informare contro, informare per*, op.cit., pp. 131-132.

primavera del 1972, riguardante “una verifica della validità delle situazioni alternative”⁵²³. In essi egli riferisce alcune tematiche da affrontare nelle inchieste che avrebbe voluto realizzare (“che stampa leggono i lavoratori?/ chi legge la ‘controinformazione’?/ il teatro alternativo è alternativo?/ [...] videotape e spettacolo popolare”⁵²⁴), come anche iniziative per le quali si sarebbe speso e che avrebbero riguardato la “possibilità di un cinema collettivo diretto/ videotape e controcorsi nella scuola media/ le comuni”⁵²⁵. Sebbene la quasi totalità di quanto indicato non trovi poi effettivo svolgimento, la sola precisazione è bastevole per restituire la tipologia e il senso di ciò che Giaccari intendesse nel concreto per una informazione indipendente, che fosse in grado di conferire al sistema televisione, come suggerisce Angelo Schwarz per sostenere gli sforzi proprio dello Studio 970 2, quella “funzione nella ricerca e nella costruzione dell’ambiente umano”⁵²⁶.

Tra gli aspetti che occorre tenere a mente in questa prima fase dell’attività che Giaccari svolge con il dispositivo videografico, alternata al lavoro notarile, è che egli si muove contemporaneamente su più fronti e progetti. Successivamente l’esperienza del luglio 1971 da Inga-Pin, la registrazione e l’allestimento di *Print-Out* di Allan Kaprow, la creazione del suo *Suspance-Tempo*, dei videotape degli artisti, come anche le prime collaborazioni con le gallerie⁵²⁷, l’impegno nel settore della controinformazione viene inizialmente condotto su un piano che rimane principalmente logistico e di strutturazione. È solo nell’ottobre del 1972 che Giaccari torna alla produzione di video distanti dall’ambito più propriamente artistico-culturale. *La droga e il sistema* è il titolo che sigla la video-inchiesta sui giovani consumatori di sostanze stupefacenti e illegali a Milano, realizzata su richiesta di Marisa Rusconi e Guido Blumir che necessitavano di avere materiale utile con cui condurre l’indagine sociologica alla base dello studio – confluito nel loro libro omonimo edito poi da Feltrinelli⁵²⁸ e per la cui presentazione presso il Club Turati di Milano saranno proposti i video realizzati da Giaccari⁵²⁹. Con i due autori il videomaker realizza una serie di interviste a tossicodipendenti, medici, psicologi e

⁵²³ L. Giaccari, foglio appunti ‘Pannello programmi autunno 1971’, in ALMG, Studio 970 2.

⁵²⁴ *Ibidem*

⁵²⁵ *Ibidem*

⁵²⁶ A. Schwarz, *Tutti i festivals*, in «Popular Photography italiana», n. 167, dicembre 1971, p. 51.

⁵²⁷ Cfr: *infra*, par 2.3 e 2.5. Cui si aggiunge, nell’autunno del 1971, il lavoro di natura tecnica svolto per le registrazioni di tre programmi commissionati dall’Ente Manifestazioni Commercio e Turismo di Milano a tema ‘L’uomo e il tempo libero’, da inserire nel quadro dell’Expo-CT-72.

⁵²⁸ Cfr: G. Blumir, M. Rusconi, *La droga e il sistema. Cento drogati raccontano. La nuova repressione*, Milano, Feltrinelli, 1972.

⁵²⁹ Successivamente la video-inchiesta è riproposta presso la Biblioteca Civica Varese (9 febbraio 1973), nel corso di un dibattito pubblico organizzato dall’Università Popolare su “La società e la droga”, con intervento degli stessi Rusconi e Blumir (Invito: ‘Testimonianze registrate a circuito chiuso televisivo, realizzate dallo Studio 970/2’, in ALMG). Si precisa che purtroppo il video è andato perduto. Tuttavia alcuni *still* originali vennero pubblicati in: L. Giaccari, *Cinema a passo ridotto o televisione a circuito chiuso?*, in «PHOTO 13», a. IV, n. 2, 1973, pp. 12-14.

magistrati nelle quali la questione sociale della droga viene esplorato col fine di andare oltre l'immagine stereotipata del 'drogato' e penetrare le ragioni e i risvolti di un problema che al tempo si stava già concretizzando come dramma sociale quotidiano.

Tuttavia è il 1973 a rappresentare, più di tutto, un anno nodale per Giaccari poiché è con esso che egli arriva a restituire in piena coscienza la sua posizione critica in merito all'implicazione del VTR nell'informazione indipendente, spaziando tra la pubblicazione di articoli e il coinvolgimento al convegno *L'altro video – Incontro sul videotape* svoltosi nel quadro della 9 *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* a Pesaro⁵³⁰. Al principio dall'anno egli firma tre testi per «PHOTO 13» – *VCR cadrà sul materasso dell'idiozia scientificamente preparata?*, *Cinema a passo ridotto o televisione a circuito chiuso?*, *CCTV e Teatro*⁵³¹ – un mensile che, per quanto proponesse un carattere divulgativo in materia di fotografia e audiovisivi, permette a Giaccari di affacciarsi ad un pubblico allargato e direttamente coinvolto nel settore della comunicazione per immagini. Sebbene sui tre articoli si tornerà anche in seguito, essi sono qui richiamati quale testimonianza cruciale delle convinzioni che il notaio-videomaker ha in merito all'uso del VTR e del CCTV. Oltre ad essere riversati molti dei discorsi e istanze già emersi precedentemente – come ad esempio l'attacco al sistema delle videocassette, o un confronto tra uso del cinema in 8 e 16mm e il *videorecording* – è attraverso di questi infatti che viene spiegato da Giaccari come il mezzo possa definitivamente aprire alla “creazione di situazioni nuove in cui l'informazione (che è unidirezionale) si trasformi, in condizioni alternative, in comunicazione (che è bidirezionale) e cioè in una situazione di dibattito”⁵³². Il video, implicato sia per un lavoro di registrazione, sia per un uso del sistema a circuito chiuso per intercettare e immediatamente ritrasmettere su monitor, si propone come strumento malleabile e adattabile ad un'ampia gamma di circostanze: per una didattica *tout court* fuori dai canali ufficiali o corsi extrascolastici, per svolgere un impegno sociale e politico, realizzare reportage. Ancora, per dare vita a televisioni di quartiere o di paese, per raggiungere località decentrate cui far arrivare una comunicazione altrimenti non presente, finanche a rivoluzionare parti e aspetti della scena teatrale nella quale può essere integrato in varia misura il monitor televisivo⁵³³.

Se da una parte quanto appena tracciato permette di osservare più da vicino il pensiero di Giaccari, dall'altra l'esperienza legata alla sua partecipazione al convegno-dibattito *L'altro*

⁵³⁰ Cfr: *9a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. L'Altro video: incontro sul videotape*, Quaderno informativo n. 44, IX° Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12-19 settembre 1973. Si specifica che la mostra è realizzata tra il 12-19 settembre 1973 mentre il convegno tra il 15-19 settembre 1973.

⁵³¹ Cfr: L. Giaccari, *VCR cadrà sul materasso dell'idiozia scientificamente preparata?*, in «PHOTO 13», a. IV, n. 1, gennaio 1973, pp. 23-25; Id., *Cinema a passo ridotto o televisione a circuito chiuso?*, op.cit.; Id., *CCTV e Teatro*, in «PHOTO 13», a. IV, n. 5, maggio 1973, pp. 11-12.

⁵³² Id., *Cinema a passo ridotto o televisione a circuito chiuso?*, op.cit., p. 13.

⁵³³ L. Giaccari, *CCTV e Teatro*, op.cit., p. 11.

video – Incontro sul videotape (15-19 settembre 1973), curato, per l'occasione, da Adriano Aprà⁵³⁴, segna una tappa per lui fondamentale per l'attività svolta nel campo dell'informazione indipendente. A livello generale il coinvolgimento del videomaker si attesta su tre momenti significativi. In primo luogo gli viene affidato il coordinamento del settore video della manifestazione, per il quale cura una articolata struttura televisiva a circuito chiuso con dispositivi forniti dalla GBC di Milano. All'interno della sala dedicata ai lavori del convegno⁵³⁵ allestisce un piccolo circuito televisivo autonomo⁵³⁶ col fine di adoperarlo per trasmettere i videonastri dei vari gruppi e operatori che intervengono nel corso del dibattito. Nel locale al piano terra del Palazzo del Comune, affacciante su piazza del Popolo, dispone invece una video-saletta a programmazione continua con un sistema di tre canali in visione su nove monitor [figg.2.7-2.8]: tre di questi ultimi sono dedicati alla visione *live* del convegno, mentre gli altri sei sono divisi tra programmi dei video in standard americano⁵³⁷ e dei video dei gruppi italiani (gli stessi nastri trasmessi tra l'altro nella sala del convegno, lasciati poi in visione costante al pubblico).

In secondo luogo Giaccari viene direttamente coinvolto nel dibattito come relatore, per portare l'esperienza costruita fino a quel momento con il suo Studio 970 2. L'incontro *L'altro video*, come correttamente suggerito tra molti anche da Alessandro Silj e Francesca Gallo⁵³⁸, si ritrova ad essere infatti momento fondamentale e prima vera occasione di confronto e dialogo tra studiosi, operatori, collettivi, come anche molti gruppi militanti, ovvero di una pluralità di situazioni che operano in campo politico, sociale, finanche culturale, per una

⁵³⁴ Al convegno sono invitati a partecipare anche: Ivano Cipriani, Lino Micciché, Roberto Feanza (con il Gruppo Consulente della regione Emilia-Romagna, il CRIA, il gruppo IRTAV (Roberto Piperino, Ansano Giannarelli), l'ISRIL, il CCA-Centro di Comunicazioni Audiovisive di Milano (Gruppo Malingeri e Lotta Continua), il Collettivo Cinema Militante di Torino, CdL di Torino, Collettivo televisivo (gruppo di Alberto Severi), l'Archi (gruppi di Roma e Bologna), Francesco Carlo Crispolti, il gruppo Videobase, Alberto Grifi, la FICC e la Terza Cattedra di teorie e Tecniche di Comunicazione di Massa presso la Facoltà di Magistero (Università di Roma) nelle persone, oltre che di Cipriani, di Mariagrazia Bruzzone e Faliero Rosati (cfr: "Schema del convegno sul videotape", *L'Altro video*, Pesaro 1973, in ALMG, 9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Si rimanda anche a: *9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, L'Altro video: incontro sul videotape*, quaderno informativo n. 44, catalogo del convegno (*9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, 12-19 settembre 1973), 1972).

⁵³⁵ Che nel primo giorno è il Teatro Sperimentale di Pesaro – in questo caso predispone anche due monitor all'ingresso dell'edificio collegati ai due canali per la trasmissione dei video presenti nella video-saletta del Municipio (cfr: *infra*, testo) –, mentre i successivi nella Sala del Consiglio del Municipio.

⁵³⁶ Consistente in un tele-player (in standard europeo e all'occorrenza sostituito con uno a standard americano prelevato da un secondo e più complesso sistema CCTV predisposto al piano terra del Municipio di Pesaro) e due monitors 24" posti agli estremi del banco di presidenza (cfr: L. Giaccari minuta di lettera per IX mostra cinema Pesaro, in ALMG, Corrispondenza Mostra cinema Pesaro).

⁵³⁷ All'introduzione dei lavori del convegno il dibattito si apre con la presentazione, sintetica e globale, di documentazioni di alcune esperienze straniere, soprattutto statunitensi, sull'uso dei videonastri.

⁵³⁸ Cfr: A. Silj, *Perché video '79*, in Id. (a cura di), *VIDEO '79. Video - The first decade. Dieci anni di videotape*, op.cit.; F. Gallo, *Istituzioni e gruppi alla prova della partecipazione: controinformazione e animazione in videotape*, op.cit.

controinformazione svolta attraverso l'impiego dello strumento video e le sue peculiarità partecipative – quel confronto-collegamento ricercato e auspicato tra l'altro da Giaccari, come visto, nei due anni precedenti.

Videotape Seconda Generazione è il titolo adottato dal videomaker varesino per il suo intervento, riproposto poi nel testo in catalogo⁵³⁹. Con esso Giaccari, oltre a raccogliere programmaticamente molte delle riflessioni che già gli appartengono, auspica di poter fornire, ora in modo più 'ufficiale', punti di osservazione nodali per sbloccare una situazione di stasi e avviare una nuova fase dell'impiego del VTR, qualificato e impegnato, nel campo della TV alternativa. Nello specifico il Giaccari si lancia in un'aspra critica verso tutti i diversi casi italiani di esperienze di televisione libera *tout court*, tacciando ognuno di aver incluso nel proprio agire fenomeni – che vanno dalla tendenza eccessiva per la fascinazione dell'apparato tecnologico, alla fede incrollabile nella validità dell'esperienze straniere, alla volontà di lavorare isolatamente e quasi in concorrenza, di voler fare del 'carrierismo', come anche l'equivoco di pensare che la TV alternativa fosse prima di tutto un fatto artistico e non comunicazionale, con la conseguenza di affidare il settore televisivo ad 'artisti di partito'⁵⁴⁰ – che non collimano in realtà con i connotati teorici più propri di una ideale TV indipendente. Inoltre, per lavorare nella formulazione di quest'ultima, per il videomaker non basta contrapporre alla RAI-TV una realtà simile, formata cioè da un altro gruppo di potere, né possono funzionare televisioni regionali di carattere pubblico, poiché non fanno altro che riproporre in piccola scala un'informazione comunque basata su equilibri politici locali, senza garantire tuttavia il coinvolgimento di gruppi minoritari. Se libero accesso e autogestione sono da porre come parametri fondamentali di una informazione-comunicazione realmente indipendente, allora per Giaccari l'unica alternativa è quella di agire con "un lavoro capillare e diretto, il meno disgregato possibile"⁵⁴¹ che, grazie all'impiego di attrezzature semplici come il VTR, giunga a battere sul tempo gli apparati televisivi complessi che non rendono possibile una gestione diretta e partecipata degli utenti. In questi termini la televisione di paese o di quartiere, il suo sistema di 'video-salette' e varie realtà attrezzate con impianti di CCTV, tra cui anche la sua idea di nuclei mobili, si propongono come strutture per garantire uno spazio operativo nuovo e dinamico, che concorre a definire uno dei possibili strati in cui

⁵³⁹ Cfr: L. Giaccari, *Videotape Seconda Generazione*, in *9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, L'Altro video: incontro sul videotape*, op.cit., pp. 69-70.

⁵⁴⁰ *Ibidem*. Le medesime riflessioni sono riportate qualche tempo prima da Giaccari all'interno di una lettera indirizzata a Rudi Stern (L. Giaccari, minuta di lettera a R. Stern, Varese, [luglio/agosto 1973], ALMG, corrispondenza, Stern).

⁵⁴¹ Ivi, p. 70.

l'informazione-comunicazione può avere luogo: RAI TV, CATV e, ora, CC TV di gruppi indipendenti, vera alternativa al sistema.

In aggiunta all'impegno più 'ufficiale' all'interno dei lavori del convegno, Giaccari coglie l'occasione per portare avanti progetti personali. Sulla scia di quanto realizzato nel contesto della prima video-saletta sperimentale, torna a proporre anche qui una video-inchiesta. Chiamando a raccolta gruppi, giornalisti, critici, artisti presenti al dibattito realizza delle interviste, con l'intento di verificare il tema riguardante il *problema dell'impiego del videotape nell'informazione alternativa*, isolando in questo modo una riflessione nodale emersa, in diverse modalità, in molti degli interventi pervenuti al convegno stesso.⁵⁴² Come indicato sul *dépliant-memorandum* distribuito in occasione dell'apertura della mostra [fig.2.9], la somma delle video-interviste sarebbe stata poi collocata quale seguito di quelle del 1971, che Giaccari aveva nel frattempo raccolto all'interno di *TV-OUT-0*, ossia quella prima serie/video-catalogo, auspicata con la definizione della sigla *TV-OUT*. In questo caso "l'elenco di materiali della stessa specie o accomunati dalla medesima finalità" relativi a "situazioni basate sull'impiego della televisione a circuito chiuso"⁵⁴³ è riservata quindi alla totalità di video-interviste che restituiscono una verifica sistematica, e voluta da Giaccari, in merito sia alle *potenzialità* dell'uso del VTR (in arte e nell'informazione alternativa), sia sulle *problematiche* derivanti dalla sua implicazione nel settore informativo-comunicativo indipendente. Il recupero di questa significa avere oggi una raccolta di testimonianze dirette dei protagonisti del tempo, una storia orale che va oltre la semplice pagina scritta.

Per molti versi il 1973 ha contrassegnato il momento di maggior impegno di Giaccari nel campo della controinformazione *tout court*, culmine di un lavoro ed un coinvolgimento che si era protratto fin dal 1971 e idealmente concluso con l'incontro di Pesaro. Quest'ultimo si presenta infatti nella biografia intellettuale del videomaker varesino come un'occasione di bilancio e, insieme, di interruzione di un fare attivo, intraprendente e propositivo, inscritto del ruolo che sperava di condurre con il suo Studio 970 2. Alcune delle ragioni che portano Giaccari a un radicale cambio di rotta sono in parte rintracciabili all'interno dello scambio epistolare intrattenuto con Rudi Stern proprio nel corso dell'estate del 1973⁵⁴⁴, in cui il videomaker riversa in modo schietto la sua critica alla situazione italiana – in parte poi confluita nelle forme più

⁵⁴² In particolare Giaccari articola una serie di domande, o pone delle riflessioni specifiche, nell'ordine a: Italo Moscati, Gianluigi Morini (del gruppo FLM di Brescia), Pio Baldelli, Pietro De Rossi (Gruppo Strum), Gruppo Videobase, CCM di Torino.

⁵⁴³ L. Giaccari, appunti sparsi, in ALMG, cartella Studio 970 2.

⁵⁴⁴ Non sono note le modalità con cui i due entrano in contatto. L'unica indicazione pervenuta, attraverso una lettera di Stern a Giaccari, rimanda al fatto che si erano incontrati già alla fine del gennaio 1973 (cfr: R. Stern, lettera a L. Giaccari, s.l., 9 luglio 1973, ALMG, corrispondenza, Stern).

miti rese nel testo di Pesaro. L'artista americano, che nel 1969 insieme a John Reilly e Ira Schneider aveva fondato a New York il Global Village, si mostra interessato alla situazione della *cable TV* italiana e a numerosi altri argomenti, i quali spaziano dall'uso che i gruppi politici fanno del videoregistratore *portable* da ½", alle possibilità che ci sono per artisti e politici di sfruttare questo sistema nella realtà, su quali gruppi adottano il video tra Roma e Milano, finanche a voler informazioni circa l'uso del video nei teatri e su cosa fosse il Rising Workshop⁵⁴⁵. La serie di questioni sono occasione per Giaccari per biasimare aspramente sia il fatto che le istituzioni culturali ignorassero ancora il videotape e il suo potenziale, sia di come l'attenzione per il VTR rispondesse più a interessi concorrenziali e carrieristici e che non ci fosse modo di riunire diverse entità per fare sistema, come accadeva invece, ad esempio, in America.⁵⁴⁶ Un lucido resoconto viene poi fornito sulla *cable TV*, particolarmente di come, in Italia, sussistesse una situazione di incoerenza da parte dell'autorità governativa, che se da una parte aveva dato la concessione per la stesura dei cavi, dall'altro aveva tuttavia dichiarato illegittima ogni forma di TV privata⁵⁴⁷. Per Giaccari lo stato delle cose è, più profondamente, dovuto a fattori specifici che avevano contribuito a rendere il discorso della TV via cavo una questione spinosa portando il governo a "conservare il monopolio della informazione-mistificazione"⁵⁴⁸. Questi sono riconducibili alla eco del lavoro e delle vicissitudini riguardanti Tele Biella, che era stata purtroppo acquisita da industriali e speculatori locali per via di alcuni servizi di denuncia mossi proprio dalla piccola rete televisiva, e, soprattutto, al volume che Fenza pubblica nel febbraio di quell'anno, attraverso cui, precisa Giaccari, "pur dando una serie di informazioni molto utili sul videotape, ha tuttavia creato una notevole confusione ideologica di fondo, come se si potesse sempre e da per tutto usare il 'portable' invece del mitra"⁵⁴⁹. È proprio Giaccari a spiegare a Stern come, molte delle ragioni e questioni appena tracciate, non permettano di dare spazio a una situazione in cui il suo contributo e le sue idee, come quelle di altri del resto, potessero essere pienamente comprese e sviluppate. Chiarisce quindi che ormai il suo interesse è indirizzato su altri progetti riguardanti, in forma quasi esclusiva, il mondo artistico che a suo avviso "a quell'epoca effettuava ricerche artistico-comunicazionali più valide" ed era per questo "particolarmente interessato alla CCTV"⁵⁵⁰. L'uso del video sarebbe

⁵⁴⁵ Cfr: R. Stern, lettera a L. Giaccari, s.l., 9 luglio 1973, ALMG, corrispondenza, Stern.

⁵⁴⁶ Cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a R. Stern, Varese, [luglio/agosto 1973], ALMG, corrispondenza, Stern.

⁵⁴⁷ Si fa riferimento al D.P.R. del 29 marzo 1973 n. 156, *Approvazione del testo unico delle disposizioni legislative in materia postale, di bancoposta e di telecomunicazioni* (GU n. 113 del 3 marzo 1973, Suppl. Ordinario) in cui il governo aveva varato il nuovo Codice Postale, comportando per questo il divieto della costruzione di impianti via cavo (ad esclusione di quelli fatti realizzare, dal governo stesso).

⁵⁴⁸ *Ibidem*

⁵⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁵⁰ Le citazioni, per quanto rese similmente nella lettera a Stern (cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a R. Stern, Varese, [luglio/agosto 1973], ALMG, corrispondenza, Stern. Si rimanda anche a: Id., minuta di lettera

stato quindi implicato in un lavoro con gli artisti, con cui, a quelle date, Giaccari poteva contare già molteplici collaborazioni, come del resto nell'elaborazione di una 'video-critica', una sorta di rivista critica in videotape, e di una 'video-storia dell'arte' con cui narrare e restituire fatti e vicende legate al periodo delle avanguardie storiche arrivando poi ai fatti più contemporanei. La somma di questi proponimenti porta il videomaker a rivedere le sorti stesse del suo Studio 970 2, il quale viene ora completamente dedicato al settore artistico, in quella molteplicità di risvolti definiti all'interno della *Classificazione dei modi d'uso del video in arte*, da lui elaborata già nel corso del 1972 e pubblicata proprio nel 1973⁵⁵¹.

In realtà, torna qui utile precisare, come l'ambito della controinformazione non venga del tutto escluso dal lavoro del notaio-videomaker, piuttosto condotto indirizzando gli sforzi al solo ambito locale. Il 15 novembre 1974 iniziano a Varese le trasmissioni televisive di RTL – Radio Televisione Locale di cui Giaccari, insieme a Maud Ceriotti Giaccari, aveva contribuito alla costituzione e all'avvio. Come riportato nello statuto relativo e redatto nei mesi precedenti, si tratta della definizione di un'associazione culturale formata da un gruppo omogeneo di tecnici, professionisti, studenti, professori, giornalisti, magistrati, esperti di comunicazione e intellettuali di sinistra⁵⁵² che, nel periodo di vuoto legislativo creatosi in attesa della riforma del monopolio della RAI TV, rivendica il libero esercizio delle trasmissioni radio-televisive. Questa cooperativa, formatasi per volere dello stesso Giaccari, viene istituita col fine precipuo di contribuire, con la sua azione, alla libera circolazione delle idee e fare in modo che l'informazione potesse essere gestita in forma democratica e aperta a tutta la cittadinanza, in questo caso, varesina⁵⁵³. In un primo momento Giaccari prova a sondare e valutare quale tra una trasmissione via etere o via cavo fosse l'alternativa tecnica più valida⁵⁵⁴. Sebbene ravvisi nella seconda la possibilità di lasciare da parte l'idea di un pubblico passivo, per renderlo ora

a R. Stern, [Varese], 21 marzo 1974, ALMG, corrispondenza, Stern) sono in realtà tratte da un appunto che Giaccari legge in occasione del suo intervento al convegno di Pesaro (L. Giaccari, appunto manoscritto su testo per il convegno 'Pesaro', in ALMG, Corrispondenza, Mostra Nuovo Cinema di Pesaro), in cui specifica comunque che avrebbe comunque mantenuto i contatti con diversi operatori del settore dell'informazione alternativa tout court e che all'occorrenza avrebbe condiviso la sua opera e la sua consulenza.

⁵⁵¹ Cfr: *infra*, par. 3.2.

⁵⁵² Dell'associazione fanno parte: Giovanni Aletti, Claudio Miglierina, Cesare Chiericati, Daniele Bartalesi, Luciano Di Pietro, Paolo Belli, Vincenzo Ciappina, Sergio Lovisolo, Guido Salvetti, Carlo Meazza, Pintus Luigi, Francesco pintus, Franco Modesti, Robi Ronza, Francesco Madera, Luciano Giaccari, Maud Giaccari, Franco Ravedone.

⁵⁵³ Cfr: Documento: "Costituzione associazione. RTL", in ALMG, cartella RTL-ETL

⁵⁵⁴ Una verifica che lo stesso Giaccari, come ricorda la moglie Maud, conduce con l'aiuto anche di Roberto Faenza vista la sua esperienza pregressa con il gruppo di lavoro per la definizione di una televisione regionale via cavo in Emilia Romagna (cfr: *Gruppo Consulente della Regione Emilia-Romagna per i problemi dell'informazione diretto da Roberto Faenza*, in *9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, L'Altro video: incontro sul videotape*, op.cit., pp. 57-68; R. Faenza, *Senza chiedere permesso*, op.cit.; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia: società, politica, strategie, programmi. 1922-1992*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 384).

direttamente partecipativo, visto il *feedback* immediato che il sistema via cavo può comportare⁵⁵⁵, la scelta finale ricade sull'etere, visto e considerato particolarmente i costi, di gran lunga inferiori, e la possibilità di raggiungere molti più canali attivi su diverse frequenze⁵⁵⁶. A differenza di altre televisioni di carattere locale sorte nel medesimo periodo, come Firenze Libera, Tele Palermo e Tele Genova, che sono più o meno collegate a forme e centri di potere economico e politico, RTL si presenta come emittente radio-televisiva completamente autonoma, autoprodotta e autogestita, disposta finanche a invitare “chiunque abbia notizie, proposte, idee” di mettersi in contatto con la redazione, lasciando così “a tutti i cittadini e a tutte le forze democratiche [...] garantito il libero accesso”⁵⁵⁷ agli studi.

Le trasmissioni sperimentali di RTL sono avviate sul canale 30 (vicino a quello del secondo programma della RAI, che è il 28) sintonizzando la TV in UHF, un segnale ricevuto in tutta Varese e nelle zone limitrofe, e svolte attraverso l'uso di quella stessa piattaforma tecnologica che Giaccari implicava in quegli anni per la produzione dei videotape degli artisti. Tra il 15 e il 30 novembre del 1974 RTL realizza nel complesso tre trasmissioni originali e quattro repliche, tutte della durata media di novanta minuti, che lasciavano spazio a un notiziario di controinformazione locale, una rubrica “Servizio città”, dove sono ospitate le istituzioni culturali e cittadine per aprire dibattiti sulla cultura a Varese, dei programmi cinematografici della Università Popolare, degli spettacoli su recital teatrali e balletti e le cronache delle partite di pallacanestro dalle squadre varesine, il tutto senza alcuna forma di pubblicità.

Ogni prospettiva di ulteriore evoluzione è però interrotta dal Decreto Legge del 30 novembre 1974 n. 603 *Nuove norme in materia di diffusione radiofonica e televisiva*⁵⁵⁸ che dichiara fuori legge ogni forma di televisione via etere non concessa dallo Stato. Bisogna infatti aspettare la riforma della RAI, approvata con la Legge n. 103 del 14 aprile 1975, quindi la sentenza della Corte Costituzionale n. 202 del 28 luglio 1976⁵⁵⁹ per tornare a rendere legittimo l'uso della TV Cavo locale ai privati e tollerare alcune trasmissioni delle radio ‘libere’ e della televisione via etere. Alle prime emittenti neo-nate come la Quinta rete dell'editore Rusconi, Antenna Nord, Telemontecarlo e Tivu Malta, fa eco al termine del 1977 la costituzione di Varese Video ETL

⁵⁵⁵ Cfr: E. Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e TV via cavo*, in L. Micciché (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 58-66; S. Lischi, *Televisione*, in M. Bruzzone, F. Rosati (a cura di), *Informare contro, informare per*, Roma, Armando editore, 1976, pp. 102-103.

⁵⁵⁶ Cfr: L. Giaccari, appunto manoscritto, in ALMG, cartella RTL; Comunicato Stampa RTL Radio Televisione Locale, s.d., ALMG, cartella RTL.

⁵⁵⁷ “Comunicato Stampa RTL Radio Televisione Locale”, s.d., in ALMG, cartella RTL.

⁵⁵⁸ GU n. 313 del 1 dicembre 1974.

⁵⁵⁹ Per un approfondimento in merito a queste disposizioni governative, come anche una storia delle TV via cavo e via etere nel periodo antecedente il 1975/76 si rimanda a: F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, op.cit.

(poi solo ETL – Emittente Televisiva Locale), un raro esempio di televisione privata comunitaria⁵⁶⁰ che, trasmettendo dal canale 45 UHF locale, si propone di proseguire idealmente solo certi obiettivi già posti in essere da RTL, rimanendo attiva fino al 1982, anno della definitiva chiusura. Si tratta nello specifico di un'esperienza televisiva costruita e strutturata programmaticamente per proporre una controinformazione resa in termini più professionali, di cui Maud Ceriotti Giaccari ricopre interamente ora il ruolo di direttore generale e giornalista, dedicandosi al telegiornale e alle notizie locali di stampo politico e sociale. A differenza dell'esperienza precedente, Luciano Giaccari sceglie invece di occupare una posizione più defilata e dirigere solo le trasmissioni e una rubrica di carattere artistico-culturale – scelta tra l'altro necessaria visto che nel frattempo il suo interesse e impegno è destinato alla trasformazione del suo Studio 970 2 nella, oggi più nota, Videoteca Giaccari⁵⁶¹. In tale contesto ETL diventa per Giaccari spazio in cui svolgere delle interviste, e ulteriore luogo, al di là dei diversi festival, rassegne, mostre a cui nel frattempo partecipa, dove presentare i materiali video prodotti dal suo centro. Si ricorda qui in particolare, anche se ormai esula dalle coordinate temporali con cui si è qui scelto di condurre la ricerca, *On Air TV Art (artisti via etere)*, una trasmissione che egli crea al principio degli anni Ottanta, per garantire all'interno di una televisione privata anche uno spazio strutturato dedicato alla cultura. La rassegna viene svolta nel 1982 e prevede la messa in onda, tramite montaggio televisivo, dei materiali della (ora) Videoteca. Si tratta del video-catalogo delle video-documentazioni dell'ambito teatrale – una delle sezioni (videotape, poesia, danza, musica, teatro, videointerviste) con cui Giaccari struttura la collezione di video che realizza nel corso degli anni Settanta, quindi nei decenni successivi – riferiti precisamente alla registrazione degli spettacoli di danza e teatro post-moderno ripresi da Giaccari tra il 1980 e il 1981 e in quegli stessi anni presentati nel corso di alcune mostre internazionali.

2.3 Videotape d'artista (1971-1975). Il coinvolgimento degli artisti tra la realizzazione della serie *TV-OUT-1* e i *tape* successivi

L'esperienza avviata nel corso del 1971 mostra la misura in cui per Giaccari il dispositivo videografico è primariamente una realtà da verificare, più che una nuova moda, con cui muoversi *nel* e proporsi *al* sistema artistico coevo. Tuttavia è solo al principio del 1972 che lo

⁵⁶⁰ Visto il sostegno che ebbe dal PCI e dal Partito Socialista locale (cfr: *In TV chi la dura (a volte) la perde*, intervista di B. Sofia a L. Giaccari, op.cit., pp. 74-82).

⁵⁶¹ Cfr: *infra*, par. 3.4.

Studio 970 2 inizia a coinvolgere, nel concreto, gli artisti nella realizzazione dei nastri, rivolgendosi per questo prevalentemente a figure conosciute, o attraverso l'intercedere di queste. L'ipotesi d'azione è mossa da una progettualità che persegue sia quell'intenzione di Giaccari di avviare la creazione di "brevi programmi [per CCTV, n.d.a.] realizzati da artisti"⁵⁶², sia, più implicitamente, un *file rouge* d'impostazione autorale-organizzativa che affonda le radici nelle istanze che hanno permeato l'ideazione degli eventi realizzati tra il 1968 e il 1970. In quest'ultimo caso, è infatti possibile osservare come per Giaccari l'interesse a esplorare le possibilità offerte dal sistema del *videorecording* in campo artistico sembra porsi quale ulteriore modo per rispondere all'esigenza di trovare (e formulare) situazioni in cui verificare nuovi paradigmi e spazi dell'artistico. Alla proposizione di un tema (fumo, neve, vento, teatro, etc.), ciò che si sostituisce ora è l'idea di far esplorare *le potenzialità dell'uso* di un *medium* tecnico e linguistico rivolgendosi a quegli artisti le cui ricerche avocassero già una predisposizione creativa tendente a una concettualità e a una smaterializzazione dell'opera, in grado, per questo, di scorgere nel nuovo mezzo uno spazio altro in cui trasformare le procedure di espressione e percezione, quindi fluire ed esistere⁵⁶³.

D'altra parte l'affermazione richiamata "brevi programmi [...]", emersa già nell'estate del 1971, si rivela indicativa della misura in cui Giaccari affronta nel concreto il coinvolgimento degli artisti. Se da una parte il concetto di 'programmi' ammette affinità con le modalità con cui i *tape* sono mostrati nei vari contesti espositivi italiani tra il 1970 e il 1971, attraverso la presentazione reiterata di un montaggio dei video stessi (e non quindi un rimando all'idea di una trasmissione *sull'arte*)⁵⁶⁴, dall'altra mantiene inscritta la peculiarità di non destinare precipuamente la raccolta di nastri a una mostra, serata o evento specifico, bensì finalizzato alla costituzione di una forma di 'comunicazione'⁵⁶⁵ (televisiva) sperimentale, permanente e indipendente da ogni contesto (ipoteticamente libera di essere presentata e fruita in situazioni molteplici) – che, come si approfondirà, si concretizzerà nelle serie *TV-OUT*, che faranno da eco a quella già incontrata. Per certi versi può apparire evidente come quest'ultimo discorso sia avvicicabile ai presupposti nodali della *fernsehgaleries* di Gerry Schum, vista la capacità di

⁵⁶² *Le mostre, Contro Informazione*, in «L'Espresso», op.cit.; [L. Giaccari e L. Inga Pin ?], *Controinformazione a Milano*, comunicato stampa ita/eng del 6 luglio 1971, Galleria Diagramma, ALMG, cartella Studio 970 2.

⁵⁶³ Per questa riflessione si rimanda a: G. Celant, *Book as artwork 1960/1970*, in «DATA», a. 1, n. 1, settembre 1971, p. 36.

⁵⁶⁴ Un aspetto che trova, in Italia, per la sua struttura ripartita, un ulteriore parallelismo (ma non derivazione diretta) con il film *SKMP2* di Luca Patella, realizzato nel 1968 presso L'Attico (cfr. M. Barbero, F. Pola, a cura di, *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, Roma, Macro – Milano, Electa, 2010, p. 241; cfr. B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma 1999, p. 63).

⁵⁶⁵ Nelle significazioni rese nel par. 2.1.

cogliere le possibilità offerte dai mass media per tutte quelle opere che sono “unclassifiable in the traditional terms of art”⁵⁶⁶. Se nel caso del film-maker tedesco, però, l’iscrizione del lavoro artistico nello spazio dell’informazione televisiva proviene dalla necessità di infrangere “the eternal triangle of studio, gallery, collector”, per cogliere nel concetto di *comunicazione* l’idea di far arrivare la conoscenza del lavoro degli artisti a un pubblico più vasto possibile⁵⁶⁷, Giaccari prosegue invece quella necessità di opporsi a un uso massificante dei *media*, spingendosi a porre il *videorecording* al servizio dell’artista e della possibilità di trasferire e rendere idee e costruzioni di pensiero. Una posizione, questa, che se da una parte recupera molto delle premesse che Trini situa alla base del *Telemuseo*, specialmente l’idea di acquisire all’arte nuovi mezzi ed esplorare un linguaggio visivo ancora inedito⁵⁶⁸, dall’altra si trova vicina a quella di Francesco Carlo Crispolti, il quale sul catalogo di *Circuito chiuso-aperto* inquadra il *video* entro le istanze dei processi comunicazionali⁵⁶⁹, in netta opposizione alla TV ufficiale e ai suoi messaggi livellanti, omogenizzati e mediocrizzanti⁵⁷⁰.

Per Giaccari il nuovo dispositivo arriva a rappresentare quel territorio dell’“estensione delle possibilità di comunicazione mentali e corporali dell’artista”⁵⁷¹, particolarmente grazie a quella capacità di permettere un passaggio “immediato dall’idea creativa alla sua esecuzione pratica”⁵⁷² (che fa eco a quell’idea di Italo Mussa di un mezzo “che consente all’artista interventi ‘creativi’ istantanei e illimitati”⁵⁷³), ossia quella dimensione resa poi da Silvia Bordini nei termini di una “coincidenza nuova tra l’immagine dell’opera, il processo del suo farsi e la registrazione stessa di questa immagine-processo”⁵⁷⁴. Più che nelle prospettive tracciate da Schum, il pensiero posto alla base del procedere di Giaccari, si trova quindi in linea con un’urgenza d’intenti, come già visto precedentemente, propria di riflessioni critiche primarie di Tommaso Trini, Riky Comi, Italo Mussa e dello stesso Crispolti⁵⁷⁵, fra tutti, per cui il video

⁵⁶⁶ G. Schum, *Introduction to the Broadcast. Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum*, del 15 aprile 1969, in U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, op.cit., p. 68.

⁵⁶⁷ Cfr: G. Schum, *Fernsehausstellung Land Art*, cit. in V. Valentini, *Cominciamenti*, op.cit., p. 55; Id., *Introduction to te television-Exhibition Land Art*, in D. Mignot e U. Wavers (a cura di), *Gerry Schum*, catalogo della mostra, (Amsterdam Stedelijk Museum, 21 dicembre 1979 -10 febbraio 1980), Amsterdam, RCO, 1979.

⁵⁶⁸ Cfr: T. Trini, *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, op.cit., p. 49.

⁵⁶⁹ Cfr: F.C. Crispolti, *Video*, in Id., I. Mussa (a cura di), *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d’arte contemporanea*, op.cit., p.n.n.

⁵⁷⁰ Cfr: Ivi, p.n.n. (si rimanda alla descrizione della parola *video* proposta in appendice al catalogo).

⁵⁷¹ *Intervista* di T. Trini a L. Giaccari, 1972, ALMG, cartella Studio 970 2.

⁵⁷² L. Giaccari, in M.M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, op.cit., p. 18.

⁵⁷³ I. Mussa, *Scheda introduttiva al “circuito chiuso-aperto”*, in F.C. Crispolti, I. Mussa (a cura di), *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d’arte contemporanea*, op.cit., p.n.n.

⁵⁷⁴ S. Bordini, *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, op.cit., p. 32.

⁵⁷⁵ Cfr: *supra*, par. 2.1.

diventa spazio-mezzo attraverso cui (insieme) *inscrivere, restituire-comunicare e ridefinire* quei nuovi processi, atti mentali e fatti artistici e, più sottilmente, uno strumento valido per gli artisti per il “recupero della parola e della gestione della propria informazione”⁵⁷⁶. Un mezzo cioè, prendendo le parole di Maria Grazia Tolomeo, “per conquistare [...] la *coscienza* del cambiamento in atto”⁵⁷⁷, in grado di rispondere (e corrispondere) così a una necessità implicita dello stesso atteggiamento artistico-creativo-sociale che ripensa e ridiscute la condizione dell’artista, dei linguaggi e dei rapporti tra arte, società e vita.

Nel solco di quanto tracciato, è significativo notare come in Italia, al principio della sperimentazione, l’intendere il *tape* come ‘opera’ sembra quindi non essere concepito quale pratica generica di documentazione – cioè preservazione di memoria di *performances* o di opere aleatorie⁵⁷⁸ – bensì, più profondamente, campo vivo d’iscrizione del fatto artistico⁵⁷⁹; non declinabile quindi in quanto inteso, fin dal principio, da Maurizio Calvesi, “la funzione della registrazione video [...] è soprattutto quella di documentare nel modo più adeguato e anonimo questo nuovo mezzo espressivo che è l’ ‘azione’ dell’artista, senza trasformarla in un’opera di regia”⁵⁸⁰, piuttosto per quanto avvertito da Luciano Caramel che, in lettura al lavoro fatto ad esempio per *Gennaio ’70*, vede nell’agire nel linguaggio del videotape un valore di *sostituzione* dell’opera impermanente e di comportamento⁵⁸¹, e da quanto enucleato da Renato Barilli in quella idea di un *principio di continuità* e “perfetta equivalenza” tra il flusso visivo e percettivo del reale e la rispettiva registrazione “così fedelmente sintonizzata sullo scorrere stesso della vita”⁵⁸², rispettante il connotato “totale o gestaltico”⁵⁸³ dell’azione.

⁵⁷⁶ F.C. Crispolti, *Video*, op.cit., p.n.n.

⁵⁷⁷ M.G. Tolomeo, *Sconfinamenti*, in P. Segà Serra Zanetti, M.G. Tolomeo (a cura di), *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all’arte interattiva*, op.cit., p. 23.

⁵⁷⁸ Come ravvisato ad esempio in: G. Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, in S. Bordini, *Videoarte in Italia*, «Ricerche di storia dell’arte», op.cit., pp. 63-82.

⁵⁷⁹ Cfr: E. Di Raddo, *Né “opera” né “comportamento”: la natura del linguaggio video alle origini*, in Ead., C. Casero, *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell’arte*, Milano, Postmedia Books, 2015, pp. 54-55, 58. Si rimanda anche a una riflessione in: A. Lombardi, *Film d’artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, op.cit., p. 145.

⁵⁸⁰ M. Calvesi, *Schermi T.V. al posto dei quadri*, in «L’Espresso», 15 marzo 1970.

⁵⁸¹ Cfr: L. Caramel, *III Biennale Internazionale della giovane Pittura*, in «Arte illustrata», n. 16, gennaio 1970, p. 116; la medesima citazione in: Id., *Biennale dei giovani a Bologna. Gennaio 70. Due vie*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 32, marzo 1970, p. 5). Si precisa che l’idea stessa di una ‘sostituzione’ emerge anche in quanto riflettuto da Calvesi ma è giusto notare come nel suo caso il termine è funzionale a indicare come il monitor-TV possa costituire un’alternativa al quadro o alla scultura, in termini più scenico-espositivi (cfr: M. Calvesi, *Schermi T.V. al posto dei quadri*, in «L’Espresso», 15 marzo 1970, ora in Id., *Avanguardia di massa*, Milano, Garzanti, 1978, p. 227, con il titolo *Azioni al video*), mentre per Caramel il discorso è più articolato e invita a riflettere su come video in sé sia primariamente *transfert* (sostituzione) dell’operazione concettuale e aleatoria.

⁵⁸² Per le ultime citazioni: R. Barilli, *Coincidenza di opposti*, in *3a Biennale Internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, op.cit., p. 15.

⁵⁸³ Id., *Video-recording a Bologna*, op.cit., p. 137.

È su questa linea, e su un simile scarto concettuale, che è da leggersi l'impostazione di pensiero che scorta Giaccari nell'elaborazione dei *tape* degli artisti. Di come, cioè, quella possibilità di tracciare *nei* e appropriarsi *dei* caratteri del dispositivo videografico porta con sé una connotazione che, prendendo le distanze da una operazione di documentazione, o di oggettualizzazione di una forma effimera (transitata quindi secondariamente verso un discorso di ordine artistico-estetico)⁵⁸⁴, è già, in senso più ampio, una del tutto inedita possibilità di *comunicabilità* (in connessione ad un 'mettere in discorso l'idea') e *iscrizione* dell'atto-fatto artistico *tout court*, operato dagli artisti in seno alla consapevolezza di sperimentare una istanza audio-visuale, quindi linguistica, altra⁵⁸⁵ – come emergerà dai video stessi prodotti da Giaccari e in quanto ravvisabile in una riflessione che egli rende a Trini proprio nel 1972:

“C'è un livello minimo al di sotto del quale ci sono chiaramente i pitto-scultori. Al di sopra di tale livello c'è un'arte di comportamento, di gesto, di azione, etc. Però anche in questa seconda situazione secondo me ci sono diversi piani: quello di pura documentazione; ad esempio per un museo mi va bene anche riprendere una azione come se la filmassi, però, se si vuole considerare il mezzo peculiarmente, cioè come estensione delle possibilità di comunicazione mentali e corporali dell'artista, come addirittura una propaggine dello stesso, allora la situazione da riprendere deve essere fatta in funzione del videotape”⁵⁸⁶.

1971-1972

Allo stato dei fatti lo Studio 970 2 inaugura la produzione di nastri d'arte con la realizzazione di *Suspence-Tempo* di Giaccari nell'ottobre del 1971⁵⁸⁷ (1/2", *open-reel*, b/n, videorecorder Shibaden, suono, 6'ca.)⁵⁸⁸ – esposta già al termine dell'anno presso la Galleria Annemarie Verna di Zurigo –, un lavoro nel quale una inquadratura a camera fissa riprende, poggiata su un'asta, una sigaretta che pur consumandosi riesce tuttavia a rimanere integra nella sua struttura cilindrica. Lo scorrere del tempo di questo evento minimo è interrotto da alcuni *flashback* di caduta della cenere⁵⁸⁹, frutto di altri tentativi precedenti non riusciti e inseriti successivamente, tramite l'ausilio di un montaggio con un mixer, nella traccia video primaria,⁵⁹⁰ spezzando così

⁵⁸⁴ Cfr: S. Bordini, *Memoria del video: Italia anni Settanta*, op.cit., pp. 9-10; G. Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, op.cit., p. 75.

⁵⁸⁵ Come evidenziato da riflessioni già di Celant (cfr: G. Celant, *Precronistoria, 1966-69. Minimal art, pittura sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*, Firenze, Centro Di, 1976 (ristampa: Macerata, Quodlibet, 2017, p. 121).

⁵⁸⁶ Intervista di T. Trini a L. Giaccari, [primavera-estate 1972], p. 3, ALMG, cartella Studio 970 2.

⁵⁸⁷ Cfr: “Intervista” di J. De Sanna a L. Giaccari, in J. De Sanna, *Appunti su un mezzo*, op.cit., p.n.n. [19].

⁵⁸⁸ Si precisa sin d'ora che tutte le immagini relative ai videotape trattati di seguito nel testo sono consultabili all'interno del 'Catalogo Videotape d'artista Studio 970 2' inserito in Appendice.

⁵⁸⁹ Cfr: L. Giaccari, in C. Cirritelli (a cura di), *Luciano Giaccari. Premio Marconi 2004 – Per l'Arte Elettronica*, Bologna, 2004, p. 7.

⁵⁹⁰ Per la realizzazione del nastro Giaccari potrebbe aver eseguito un montaggio successivo tramite l'utilizzo di un semplice mixer video: su un videoregistratore è fatto scorrere il nastro che ha ripreso la sigaretta rimasta

una soluzione di continuità. Se da una parte con questo lavoro Giaccari prosegue una propria ricerca artistica⁵⁹¹, che con quanto svolto precedentemente il 1970 sembra però avere in comune solo un vivo interesse verso la sperimentazione *tout court* di materiali e *medium*, più che l'impostazione di una poetica specifica, dall'altra il video dimostra le modalità in cui esplora in modo affatto banale aspetti legati alle dinamiche temporali del linguaggio televisivo: egli tenta idealmente di inserirsi, e opporsi, a una gestione ufficiale dei tempi della programmazione *broadcasting*, andando a 'consumare' la dimensione temporale televisiva per restituire uno scorrimento della quotidianità, sostenuto anche dall'audio in sottofondo che riprende la caoticità del traffico cittadino, in cui sono però presenti aspetti più riflessivi (i vari *flashback*) che, paradossalmente, contribuiscono a dilatare il tempo del reale. In questo senso, Giaccari non si ferma quindi a una registrazione lineare, ma giunge a strutturare l'immagine percorrendo l'idea del *continuum* temporale in una forma altra e aprendo all'esplorazione di alcune soluzioni 'visuali' rese possibili dallo sperimentare il dispositivo. Questo forma un bagaglio di informazioni che contribuiscono al *know-how* poi messo a disposizione delle idee degli artisti con cui, da lì a pochi mesi, avrebbe collaborato.

Il nuovo luogo d'azione è allestito dal videomaker all'interno del suo garage in via Pasubio 22 a Varese, sostituendo così gli ampi spazi del cascinale, che fino a qual momento avevano ospitato l'attività dello Studio 970 2. Osservando le fotografie scattate in questa inedita sala di regia si nota come Giaccari avesse strutturato un set suddiviso tra uno spazio 'di scena' ampio in cui sono collocate le tre telecamere di cui disponeva insieme ai fari per l'illuminazione, e un luogo più ritirato in affaccio sul primo, ove sono disposti i videorecorder e i monitor utili a visionare le riprese [fig.2.10]. L'intero parco macchine ripreso negli scatti vede proprio ora unire le attrezzature Shibaden con dispositivi Sony, tra cui il CV-2100 ACE, di cui si è fatto riferimento in precedenza, grazie al quale sono registrati la quasi totalità dei nastri degli artisti.

integrata, coevamente, a intervalli regolari, è attivato il mixer attraverso cui Giaccari sovrascrive al primo la traccia video precedentemente realizzata (con la cenere caduta) e fatta girare parallelamente su un secondo videoregistratore, anch'esso collegato al mixer. Sebbene attualmente la digitalizzazione di *Suspence-tempo* provenga solo da nastri ¾" U-matic (rendendo ipotizzabile che il montaggio potrebbe esser stato fatto in realtà in tempi successivi) è da sottolineare come il dispositivo mixer pare esser già in possesso di Giaccari fin dall'acquisizione della strumentazione Shibaden (come dimostrabile dalla lettura di alcune schede-preventivo relative alle 'Tariffe base per preventivi di prestazioni CCTV' ritrovate presso l'ALMG, Cartella Studio 970 2).

⁵⁹¹ Si specifica sin d'ora che tra i vari materiali cartacei relativi ritrovati presso l'ALMG (spesso confusionari e contraddittori) e le digitalizzazioni attualmente effettuate degli *open-reel* originali non è stato possibile ricostruire la totalità di quanto realizzato personalmente da Giaccari con il videotape. A esemplificazione di questo il fatto che in uno scritto di Giaccari è pubblicato uno *still* da video indicato come "*Untitled* (novembre 1971)" e rappresentante un piede in primissimo piano, di cui però non sono emerse altre informazioni (cfr: L. Giaccari, *Arte e videotape*, in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, p. 27).

Sebbene le fonti e le informazioni d'archivio non danno modo di conoscere le date effettive della realizzazione dei vari *tape*, si ha comunque certezza che prima dell'8 aprile 1972 sono già completati alcuni video di Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa, Dennis Oppenheim, Franco Ravedone, Antonio Trotta e Franco Vaccari, poiché i loro nomi (privati però dell'abbinamento al titolo dell'opera) sono segnalati in una minuta che Giaccari dispone per la sua partecipazione al *I Aprilski Susret – Prosireni Medij (April Meetings – Festival Expanded Media)* presso lo SKC-Student Kuntarni Centar di Belgrado (4-11 aprile 1972)⁵⁹², su cui si tornerà più avanti⁵⁹³. A voler essere precisi, però, con ogni probabilità *Percussion* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Shibaden, suono, 7'30"), l'unico videotape di Oppenheim prodotto dallo Studio 970 2, viene realizzato con ulteriore anticipo rispetto agli altri nastri, in generale creati tra la fine di gennaio e i primi giorni di aprile, come talvolta segnalato da Giaccari⁵⁹⁴, poiché, a differenza di questi, è l'unico ad essere stato registrato su bobina e con strumentazione Shibaden⁵⁹⁵, poi successivamente riversato su altri *open-reel* ½" tramite l'ausilio di dispositivi Sony. Questa notazione tecnica trova ulteriori riscontri nel fatto che il video dell'artista non è realizzato presso il nuovo set dello Studio 970 2, bensì negli spazi della galleria Françoise Lambert di Milano⁵⁹⁶, dove Oppenheim ha una personale tra il 9 novembre e il 19 dicembre del 1971, quindi in un momento in cui Giaccari non ha ancora acquisito il CV-2100. Una informazione, quest'ultima, che suggerirebbe di retrodatare la realizzazione effettiva di *Percussion* – dal 1972 (data che compare in realtà sui cataloghi interni dell'ALMG e in alcune pubblicazioni⁵⁹⁷) agli ultimissimi mesi del 1971 –, visto anche che lo stesso Giaccari ricorda che le riprese vennero svolte nei pochi giorni in cui l'artista si trovava a Milano prima del suo ritorno negli Stati Uniti⁵⁹⁸. Al di là di questo, l'opera di Oppenheim rivela una ulteriore differenza significativa con quelle realizzate dagli altri artisti sopracitati. L'azione svolta – un costante percuotere ritmicamente un piano con le mani per fare in modo che della polvere bianca (farina) scorra su

⁵⁹² Cfr: L. Giaccari, minuta di lettera manoscritta su carta intestata 'TV-OUT', s.l., s.d. [pre 4 aprile 1972], ALMG, cartella Studio 970 2, corrispondenza. La data precisata nel testo, 8 aprile 1972, la si desume dal fatto che Giaccari dichiara di poter partecipare alla manifestazione di Belgrado solo tra l'8 e l'11 aprile (l'intero evento è programmato per la settimana del 4-11 aprile 1972 e la sua effettiva partecipazione è poi segnalata al 10 aprile, cfr: <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti.html>, data ultima consultazione 20 marzo 2021), cosa che rende quindi presumibile che Giaccari abbia indicato nella minuta i nomi degli artisti di cui aveva già realizzato i video.

⁵⁹³ Cfr: *infra*, par. 3.1

⁵⁹⁴ Informazione che compare in alcuni appunti di Giaccari e spesso nelle titolazioni realizzate sui vari riversamenti su bobine *open-reel* ½" e su ¾" U-Matic.

⁵⁹⁵ Come emerso anche da un test effettuato dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine (documentazione riservata). La stessa bobina *open-reel* è un nastro marcato "Shiba electric co.LTD.".

⁵⁹⁶ Indicazione resa in materiali vari presenti nell'ALMG e in: M. Meneguzzo, L. Giaccari (a cura di), *Memoria del video. 1. La distanza della storia. ...*, op.cit., p.n.n.

⁵⁹⁷ *Ibidem*

⁵⁹⁸ Cfr: Intervista di T. Trini a L. Giaccari, 1972, ALMG, cartella Studio 970 2.

di esso (e quindi idealmente sullo schermo) – non è altro che la riproposizione in realtà di *Vibration #1*, un lavoro, sempre in video, già svolto da Oppenheim nel 1971 e appartenente alla serie *Program Four* (1971-1972)⁵⁹⁹, a sua volta confluita in un gruppo di sette programmi includenti trentotto opere video o filmiche realizzate dall'artista tra il 1970 e il 1974⁶⁰⁰, in cui, attraverso gesti, manipolazioni, azioni di varia tipologia, Oppenheim saggia le proprie possibilità fisiche e psicologiche, anche in relazione a degli oggetti, all'ambiente naturale o relazionale. L'unica differenza significativa tra *Vibration #1* e *Percussion* sta nel fatto che l'inquadratura del secondo è estremamente ravvicinata, proponendo così un focus di ripresa – che non esclude un intervento più diretto di Giaccari – attraverso cui è reso, con una maggior efficacia figurativa, il gioco di una sostituzione cromatico-materica tra il nero della superficie liscia e il bianco dei grani di farina.

Se a Oppenheim Giaccari arriva, parrebbe logico pensare, attraverso il tramite di Françoise Lambert (in una modalità simile al coinvolgimento di Guido Le Noci per le riprese di *Print Out* di Allan Kaprow)⁶⁰¹, per quanto concerne il resto del gruppo di video prodotti entro i primissimi giorni di aprile risulta immediatamente evidente come si tratti di artisti da anni gravitanti intorno alle iniziative dello Studio 970 2 e già ormai ampiamente in rapporti stretti di amicizia con Giaccari, come anche tra loro⁶⁰². Un aspetto, questo, rivelato, oltre che dai ricordi diretti di Maud Ceriotti Giaccari, anche da un gruppo di negativi presenti nell'ALMG [fig.2.11], nei quali si saggia un clima disteso e di ordinaria conversazione tra il neo-videomaker e, particolarmente, Fabro, Trotta, Ravedone e Nagasawa, tutti contemporaneamente presenti presso lo studio-garage proprio in concomitanza della realizzazione dei *tape* di alcuni di loro: nelle immagini sono infatti visibili i set de *La creazione dell'artista* di Fabro e *Il sogno di Coleridge* di Trotta⁶⁰³ [figg.2.12-2.13]. Per certi versi, vista la peculiare *reunion*, avvenuta con

⁵⁹⁹ Si tratta per la precisione di un gruppo di quattro opere video indissociabili: oltre a *Vibration #1* afferiscono anche *2 Stage Transfer Drawing (Returning to a Past State)* e *2 Stage Transfer Drawing (Advancing to a Future State)* del 1971 e *Vibration #2* del 1972.

⁶⁰⁰ Cfr: *Dall'occhio elettronico: opere della collezione video del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 21 settembre-16 ottobre 2005), Rivoli, Castello di Rivoli, 2005, pp. 174-183. L'intero *corpus* dei programmi è stato acquisito da diverse istituzioni museali, tra tutte si ricordano in particolare il SFMOMA – San Francisco Museum of Modern Art, il Centre Pompidou e Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea, il cui ultimo si ringrazia per aver dato la possibilità a chi scrive di visionare i video presenti nella propria collezione.

⁶⁰¹ Cfr: *infra*, par. 2.6

⁶⁰² Particolarmente Fabro, Nagasawa e Trotta, uniti del resto anche a Ferdinando Tonello, presente però solo a *interVENTO* (cfr: C. Niccolini, a cura di, *Nagasawa. Tra cielo e terra: catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, op.cit., p. 22).

⁶⁰³ Uno scatto in relazione a ciascuno dei due set è pubblicato tra l'altro in: *TV OUT*, in «Prospects - note d'arte contemporanea redatte da Luciano Inga Pin», n. 1, marzo-aprile 1972, p.n.n.

ogni probabilità già nel corso di gennaio/febbraio⁶⁰⁴, risulta plausibile pensare che anche il resto dei lavori, nello specifico *Senza titolo - Toccata* di Nagasawa⁶⁰⁵ e *Romanzo in 625 righe* di Ravedone, siano stati realizzati in un range cronologico vicino, cui si potrebbe aggiungere anche *Il moto del reazionario* (versione 1) di Fabro. Per quanto riguarda invece altri video degli stessi artisti non vi sono informazioni o elementi che riescano a restituire una collocazione temporale accurata, per questo si potrebbe indicare genericamente la loro realizzazione tra il febbraio e l'aprile del 1972. Di questi, si precisa che, a parte *Punto* di Trotta e *Il moto del reazionario* (versione 2) e *Tempo* di Fabro, ce ne sono due che vengono registrati fuori dal garage-studio: per *Silbando* di Trotta a fare da sfondo è infatti il particolare della pavimentazione di una sala dello studio notarile in via Francesco del Cairo 4 a Varese, oggi sede dell'ALMG, mentre il set de *In questo modo vorrei fare l'autobiografia* di Fabro è spostato presso il giardino del cascinale dello Studio 970 2, nel corso di una giornata primaverile.

Al di là della più o meno necessaria precisazione cronologica, la totalità di queste informazioni tornano qui utili per circoscrivere un iniziale gruppo di produzione di nastri e osservare in che modo siano state svolte le prime collaborazioni di Giaccari con gli artisti, quindi la misura in cui questi si confrontano con il nuovo mezzo-*medium*. Se si scorrono le biografie degli artisti su citati si nota come l'avvicinamento al *videorecording* si rivela un'esperienza perlopiù inedita – eccezion fatta per Luciano Fabro, reduce dal lavoro per *Gennaio '70*⁶⁰⁶ –, facendo così risultare più significativa il tipo di sperimentazione messa in campo. Per quanto concerne Nagasawa, l'operazione svolta, *Senza titolo – Toccata* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, muto, 2'45")⁶⁰⁷, un *unicum* nella biografia dell'artista, svela già nel titolo la chiave di lettura necessaria. Nella prima parte della ripresa l'artista è infatti intento a 'toccare' una donna nuda (in una resa d'immagine singolare che richiama curiosamente il video *Contacts*, 1971, di Vito Acconci)⁶⁰⁸, la quale è posizionata in piedi e immobile dando le spalle a un telo bianco, pendente dal soffitto nel mezzo della stanza. Nella prima parte del video Nagasawa sfiora lentamente la parte anteriore del corpo femminile attraversando con la mano destra

⁶⁰⁴ In alcune titolazioni inserite da Giaccari sui video riversati su bobine *open-reel* i due videotape indicati nel testo portano la data di 'gennaio 1972' o 'febbraio 1972'.

⁶⁰⁵ L'opera video è erroneamente assegnata al 1970 da Elena Pontiggia (cfr: E. Pontiggia (a cura di), *Nagasawa: ex oriente*, Torino, Il quadrante, 1988, p. 17), come anche, di recente, da Pasquale Fameli che la propone con la data del 1968 (cfr: P. Fameli, *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bologna, Bononia University Press, 2019, p. 69).

⁶⁰⁶ Cfr: *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, op.cit.; R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, op.cit.

⁶⁰⁷ Una sequenza di sedici *still* dal video di Nagasawa è riportata pubblicata in: L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, op.cit., p.n.n. (scheda Nagasawa).

⁶⁰⁸ Anche se a quelle date è poco probabile che Nagasawa conosca già questo lavoro dell'americano. Si specifica inoltre che in quest'ultimo i ruoli sono però invertiti: è il corpo nudo dell'artista, immobile e bendato, a essere percorso dalla mano di una ragazza, senza tuttavia reale tocco o sfioramento.

l'intera superficie, come a volerne rilevare la forma scultorea; mentre secondariamente, in assenza ora della donna, l'artista disegna sulla tela il corpo precedentemente sfiorato, ripercorrendo con la mano sporca di carbone nero i medesimi gesti e movimenti: non si tratta, però, di un ricordare la figura in senso visivo, bensì, più concettualmente, come egli stesso dichiara, di riproporre quanto hanno memorizzato le sue mani lungo il percorso⁶⁰⁹. Un lavoro significativo, se lo si colloca nella biografia dell'artista nipponico, in cui pare essere trasposta quell'indagine sull'identità della forma che caratterizza la sua opera scultorea di quegli anni. Sia per quell'idea di ricostruzione di ciò che era e ora manca e della contrapposizione tra positivo-negativo, tra naturale (qui il corpo di una donna) e artificiale (il disegno) – esplorate in misure diverse in *Da interno a interno* (1971), *Pietra* (1971) e *Un'altra metà* (1972)⁶¹⁰ –, che nel video recano incisa una dimensione temporale solo implicita nelle opere scultoree; sia per quella raccolta di tracce e segnali di una corporeità scomparsa presente invece in *Gomito, Nudo, Mani, Isola e Cornice* (1972), in cui l'artista fa subentrare “un desiderio di memoria fisica, [...] il piacere di tradurre i pensieri in materia plasmata”⁶¹¹, in cui la forma è inscritta nel senso del tattile, tradotto poi in impronte, le quali ultime sono fuse, di rimando, al tema della metafora dello sguardo.

In *Romanzo in 625 righe* (½”, *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 7'45”) Ravedone coglie e rielabora – in un processo di scrittura peculiare (a metà tra un'azione concettuale e un brano di poesia visiva) – una caratteristica tecnica propria dell'immagine videografica. L'operazione compiuta non è altro che un momento di redazione di un testo, in cui su una superficie che occupa l'intera l'inquadratura (ove primariamente egli segna i limiti di uno schermo) traccia una sequenza di 625 righe (ossia le linee del segnale analogico in standard televisivo PAL, adottato in Italia, che compongono il quadro visivo sullo schermo-monitor, in opposizione alle 525 righe del sistema NTSC assunto invece in Giappone, Stati Uniti e Canada), rendendo la scrittura espediente attraverso il quale tradurre materialmente la struttura tecnica propria dell'immagine elettronica. L'intero intervento è iscritto in un lungo *continuum* temporale, interrotto solo dai cambi d'abito, che scandiscono i tempi della scrittura in sette parti, l'una comunque consequenziale all'altra: Ravedone appare dapprima con indosso l'impermeabile, poi il maglione, quindi la camicia e infine una maglietta a righe bianche e nere,

⁶⁰⁹ “M'interessa riscontrare fino a che punto è possibile ricordare ciò che si è visto attraverso il tatto. Io penso di poter ricordare più attraverso la mano che attraverso l'occhio” (H. Nagasawa cit. in L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, op.cit., p.n.n. – scheda Nagasawa).

⁶¹⁰ Cfr: C. Niccolini (a cura di), *Nagasawa. Tra cielo e terra: catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, op.cit., p. 20.

⁶¹¹ Ivi, p. 21.

per poi re-indossare via via i vari indumenti e completare, con l'impermeabile come al principio, l'intervento.

Luciano Fabro arriva invece a considerare quella capacità semplice che lo strumento videografico ha di intercettare gesti e parole, che vengono però scortati, nel suo caso, da significati tautologici tracciati tra concetti di autobiografia, identità e riflessioni universali. Anche se dei quattro video (*In questo modo vorrei fare l'autobiografia*, *Il moto del reazionario* – versione 1 e versione 2 –, *La creazione dell'artista* e *Tempo*) si rendono i dovuti approfondimenti nel paragrafo dedicato⁶¹², rimane qui necessario iniziare a specificare come essi sono ricondotti dall'artista sotto la denominazione unica di *Apologhi*, parola ripresa dal concetto stesso di *apòlogos*. Attraverso questo Fabro conferisce significazione a quello che in un primo momento potrebbe venire inteso come un gesto-azione qualunque, quando invece reca la totale iscrizione di personali posizione di pensiero e di quel suo stesso essere nel mondo – istanze, queste, care a quanto percepito criticamente più in generale, come già visto, particolarmente da Mussa, in merito a come nell'operazione video gli artisti rimandano finanche al loro modo d'essere⁶¹³, quindi di Francesco Carlo Crispolti che intuisce quanto il nuovo mezzo permetta quella “restituzione potenziata all'uomo delle prigenie facoltà comunicazionali”⁶¹⁴.

In questo primo blocco di lavori, e a differenza di tutti, Trotta è l'unico ad addentrarsi entro parametri propri della tecnologia videografica. Se per *Punto* (½”, *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, muto, 1'55”), concepito già nel 1969 ma realizzata in collaborazione con Giaccari solo nel 1972, un adesivo nero è posto al centro dello schermo in modo da essere disturbo e interferenza, semplice e ironica, della visione delle trasmissioni RAI in onda in quel dato momento, nei due video che seguono Trotta esplora contrapposizioni temporali (senza implicare tuttavia l'*escamotage* del *delay*) e riprese di riprese, che suggeriscono soluzioni sperimentali primarie in grado però di restituire costruzioni inedite dell'immagine video. In *Silbando* (½”, *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 2') la telecamera fissa inquadra un monitor poggiato sul pavimento nel quale è trasmessa la camminata compiuta dall'artista, ripreso alle sole gambe, seguendo un movimento che lo vede attraversare lo schermo da destra a sinistra. A questo punto Trotta stesso entra in scena per passare di fronte al monitor secondo un procedere contrario al precedente. Sulla base del tango popolare *Mi noche triste*⁶¹⁵ si definisce il ritmo singolare del video, dato dallo stravagante gioco che si innesca tra

⁶¹² Cfr: *infra*, par. 2.4.1

⁶¹³ Cfr: I. Mussa, *Scheda introduttiva al “circuito chiuso-aperto”*, op.cit., p.n.n.

⁶¹⁴ F.C. Crispolti, *Video*, op.cit., p.n.n.

⁶¹⁵ Nell'interpretazione solo musicale di Anibal Troilo e del quartetto formato con Roberto Grella.

l'alternarsi, continuo e circolare, della ripresa in tempo reale dell'azione e la stessa, precedentemente registrata, proposta in differita sul monitor; ossia una danza, dovuta all'avvicendamento di due movimenti uguali-opposti, che si fa, insieme, reale e virtuale. Un simile accorgimento tecnico torna più strutturato ne *Il sogno di Coleridge*⁶¹⁶ (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, muto, 1'40' ca.). In questo caso la telecamera è puntata su un monitor in cui appare l'immagine di un fiore di ortensia, a sua volta mosso al ritmo oscillatorio di un ventilatore posto esternamente di fronte allo schermo. In un secondo momento l'immagine del fiore, ancora in movimento, riempie l'intero campo visivo, per poi rimanere immobile mentre la camera, indietreggiando, rivela come in realtà ad essere ripresa era una fotografia dell'ortensia appesa al muro. I già citati scatti sul set sono rivelatori del lavoro tecnico svolto: Giaccari riprende il fiore in movimento mentre Trotta sorregge il ventilatore che poi sarà posto, sincronizzando i movimenti, davanti al monitor nella successiva registrazione. Il primo cambio d'immagine è dovuto a un semplice mixaggio operato in fase di montaggio tra la visione totale e la registrazione iniziale⁶¹⁷, cui fa eco il secondo cambio di visione, dovuto all'aver montato un terzo video riprendente la sola fotografia. Si tratta quindi della sovrapposizione di diverse registrazioni che, nella resa finale, regalano all'osservatore un equivoco e una illusione della visione estremamente peculiare e brillante, dati dall'attivazione di un elegante gioco concettuale maturato dall'artista.

A videotape appena tracciati deve essere aggiunta anche la realizzazione di *Feed-back* di Vaccari (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 4' ca.), l'unico ad essere stato quasi sempre presente a tutti gli eventi precedentemente proposti dallo Studio 970 2. Anche per l'artista la collaborazione con Giaccari riserva la possibilità prima di lavorare entro la sperimentabilità del mezzo videografico, benchè avesse già all'attivo un'esperienza pregressa con le immagini in movimento, visto il suo impegno con il cinema a passo ridotto, a sua volta collocato in un maturo e strutturato interesse sviluppato per i linguaggi e i media tecnologici, riconducibile anche alla sistematica assunzione della fotografia e della polaroid nelle sue ricerche – quest'ultima usata con insistenza proprio in due lavori dell'anno precedente e (con l'ausilio di una photomatic) per il suo intervento alla Biennale veneziana del 1972⁶¹⁸. In *Feed-back* confluiscono aspetti già presenti in varia misura nell'operare di Vaccari,

⁶¹⁶ A volte compare con la titolazione in inglese: *The Coleridge's Dream*

⁶¹⁷ Il fatto che Giaccari fosse ricorso all'uso di un mixer in fase di montaggio è particolarmente confermata, grazie all'osservazione diretta della digitalizzazione dell'*open-reel* ½" originale, da Mary Comin e Gianandrea Sasso (laboratorio "La Camera Ottica" di Gorizia).

⁶¹⁸ Si fa riferimento a: *Esposizione in tempo reale n.2: viaggio + rito* (Bologna, Galleria 2000, 1971), *Esposizione in tempo reale n. 3: Accumulazione* (Firenze, Galleria Fiori, 1971) ed *Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* (XXXVI Biennale di Venezia, Padiglione Italia, sala personale dell'artista, 1972).

particolarmente quell'atteggiamento di scoperta che l'artista ha dei vari media, non teso verso una ripresa/registrazione piuttosto a un uso interattivo del mezzo stesso, in accordo a quel concepire l'atto creativo come processo nel suo farsi, insito anche nel suo concetto di *esposizione in tempo reale*⁶¹⁹. Il titolo dato, *feedback*, è assunto da Vaccari in riferimento al significato tecnico più proprio della parola, ovverosia controreazione⁶²⁰, designante l'effetto risultante dall'azione di un sistema che si riflette sul sistema stesso per, idealmente, variarne o correggerne il funzionamento. Questo è reso in maniera quasi pedissequa nel video: l'artista è seduto nell'angolo di una stanza intento a pensare ai fatti suoi quando si rende conto di essere osservato e ripreso dalla telecamera, indirizzata quasi senza motivo apparente su di lui, con la quale inizia quindi un gioco di sbiechi sguardi e tentativi di nascondersi da essa. Il tutto è interrotto da una reazione dell'artista il quale, recuperata una macchina polaroid, si dirige sicuro verso l'obbiettivo per scattare, a distanza estremamente ravvicinata, come in un confronto-sfida, una fotografia, la quale è successivamente presentata all'obbiettivo, mostrando così il risultato del singolare *tête-à-tête* appena avvenuto (del sistema che si riflette sul sistema stesso) [fig.2.14]⁶²¹.⁶²² Colto nell'essere guardato dalla telecamera mentre è, mentre cioè Vaccari-individuo è libero di operare dentro la realtà del proprio esserci, egli diventa, a sua insaputa, 'dato' dell'esperienza, scegliendo così di intervenire, attraverso una forma di controreazione-*feedback*, per diventare fattore di modificazione dell'esperienza stessa. Una operazione, quella proposta, che porta con sé anche la questione dell'*inconscio tecnologico*⁶²³ – qui esperito attraverso una peculiare stratificazione d'uso di mezzi (video e polaroid), quindi una doppia autonomia tecnologica –, ossia di una volontà di lavorare con il dispositivo non in modo forzatamente artistico o “come pura estensione e potenziamento di facoltà umane”⁶²⁴, ma lasciandolo agire in autonomia. Nel video ad essere processato dall'intervento dell'artista non è quindi un gesto-comportamento che ha valore e significazione precipua, bensì l'attuazione in corso d'opera del rilevare e rivelare un fenomeno, in questo caso il *feed-back*, nel suo funzionamento e nella sua evidenza e strutturazione 'tecnica' primaria.

⁶¹⁹ Cfr: *In tempo reale conversazione con Franco Vaccari*, in «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», anno IX, n. 9, dicembre 2012, pp. 33-324; C. Casero, *La nuova vita dell'immagine. Sulla pratica fotografica nell'arte italiana tra gli anni sessanta e settanta*, in Ead., E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte*, op.cit., pp. 19-28.

⁶²⁰ Parola adottata dallo stesso Vaccari quale sinonimo proprio di *feedback* (cfr: *In tempo reale conversazione con Franco Vaccari*, op.cit., p. 324).

⁶²¹ In realtà di scatti con polaroid presso l'ALMG se ne conservano due, sintomo del fatto che sono state fatte due prove del video, o di parti di esso.

⁶²² Una sequenza del nastro, proposta da venti *still* da video, è pubblicata in: L. Giaccari, *VCR cadrà sul materasso dell'idiozia scientificamente preparata?*, in «PHOTO 13», a. IV, n. 1, gennaio 1973, p. 24.

⁶²³ Cfr: F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e virgola, 1979.

⁶²⁴ F. Vaccari, *Introduzione*, in Id. *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Agorà, 1994, p. 17 (riedizione del volume del 1979).

Nel corso della metà di aprile, ma successivamente la prima presentazione dei videotape a Belgrado, si aggiunge la produzione di *Autobiografogramma* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 10'ca.) di G.C. Maud. Osservando questo lavoro, la cui analisi approfondita è stata restituita in un recente contributo⁶²⁵, si può osservare come si tratti della ripresa a camera fissa di un'azione-comportamento peculiare: l'artista timbra con un datario una porzione di un rullo di carta per appunti e lo firma. L'operazione è ripetuta con soluzione di continuità dal 10 al 18 aprile 1972, considerando così la dimensione temporale entro un concetto sia di flusso sia di reiterazione. Inoltre, l'apposizione specifica della firma viene intesa come un gesto minimo ed ermetico che, in stretta connessione con il titolo scelto, oltre che conferire un senso rafforzato di autorialità, è contratta nell'idea di una autobiografia-grafica – un aspetto non troppo lontano da certe specifiche istanze della scrittura verbo-visuale che l'autrice stessa aveva vagliato nel suo precedente percorso artistico⁶²⁶.

Tuttavia, sebbene la datazione non sia certa ma probabilmente inscrivibile in questa prima parte di sperimentazione, in aggiunta ai videotape fin qui tracciati è da porre anche un secondo lavoro eseguito dallo stesso Giaccari. Il titolo adottato *Parametri* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono/muto, 11'30") è già di per sé illustrativo di quanto il videomaker prova a verificare, accedendo in forma diretta a *escamotage* tecnici (ossia agli elementi relativi al funzionamento) propri della tecnologia televisiva, dati dall'uso peculiare anche di strumentazioni accessorie, per sondare possibilità altre di resa dell'immagine. Dapprima il doppio volto in movimento di una donna (Franca Mazzucchelli) appare contemporaneamente e coesistente nella ripresa, un'immagine data dalla sovraincisione sul *tape* del registrato in contemporanea di due telecamere, posizionate in modo da inquadrare sia il profilo, sia il fronte del viso stesso; quindi dall'avvicendamento delle due visioni, ora statiche, proposta dall'azione del mixer video 'in diretta'. Successivamente è inquadrato un uomo (Franco Ravedone) del quale è prima alternata la stessa presenza (data da un gioco di buio e luce)⁶²⁷, quindi fatto passare a ritmo sempre più veloce di fronte alla prima performer. Infine ricorrendo ancora a una sovraincisione sul nastro, viene inquadrata in forma statica una finestra e nel mentre percorso, a distanza ravvicinata, il suo profilo da una telecamera in movimento.

⁶²⁵ Cfr: I. Boyer, *Maud e la Videoteca Giaccari tra anni Sessanta e Settanta*, in L. Conte, F. Gallo (a cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 61-72.

⁶²⁶ Ivi, pp. 65-66.

⁶²⁷ Reso dal semplice accendere/spegnere la luce della stanza, e non da accensione/spegnimento della telecamera, come desumibile dal rumore che si sente in sottofondo e dalla presenza, nel momento di nero, del tracciato della sagoma di Ravedone, sintomo del settaggio di *auto-knee*, ossia di quel bilanciamento del gamma tipico del *videorecorder* usato in quegli anni (si ringraziano Mary Comin e Gianandrea Sasso, del Laboratorio "La Camera Ottica", per le precisazioni tecniche date in merito).

A esclusione di quest'ultimo lavoro, il blocco di *tape* fin qui delineati è quello che Giaccari fa confluire all'interno della sua prima serie ribattezzata *TV-OUT-1*, ossia la produzione finale, sotto forma di unico montaggio dei diversi video, di quei 'brevi programmi realizzati dagli artisti', di cui si accennava precedentemente. Questa è mostrata presso la video-saletta allestita, dopo quella del luglio dell'anno precedente, alla galleria Diagramma nei giorni 20-21-22 aprile 1972 [figg.2.15-2.16]. Informazioni utili sull'evento sono restituite dall'invito realizzato per l'occasione [fig.2.17], in cui è resa la struttura di *TV-OUT-1*: qui sono elencati gli artisti che effettivamente vennero inclusi – Fabro, Trotta, Ravedone, Nagasawa, Oppenheim, Vaccari e GC Maud⁶²⁸ – ed è svelato come in realtà lo stesso Giaccari si auto-escluse dalla serie, una scelta indicativa forse del fatto che in questo modo egli cerca di circoscrivere e ufficializzare il suo ruolo, ora, di videomaker-produttore di videotape d'artista.

Successivamente Giaccari si impegna in un *tour de force* che lo porta a realizzare altri *tape* e, parallelamente, a venir coinvolto in situazioni nodali che contribuiscono a diffondere la conoscenza dell'attività dello Studio 970 2. All'inizio dell'estate del 1972 vari eventi mostrano come alcune gallerie private inizino ad avere un ruolo decisivo nel percorso di Giaccari, da una parte quale spazio e occasioni entro cui egli avvia un lavoro di documentazione in video di *performance*⁶²⁹, dall'altra per entrare in relazione costante con gli artisti, quindi di presentare quanto con loro prodotto. Nel solco di questo, durante il mese di giugno due eventi segnano in modo indelebile la sua biografia: la presentazione dei videotape d'artista, con tre nuove produzioni (Urs Lüthi, Giuseppe Chiari e Renato Mambor), presso la Galleria del Naviglio 2 (Venezia, 7-8-9 giugno 1972) e l'inserimento del videotape realizzato con Germano Olivotto, *Sostituzione* (o *Sostituzione a Mestre*), nella sala personale dell'artista nel padiglione italiano della Biennale di quell'anno. Per quanto concerne quest'ultimo caso pur essendoci state occasioni d'incontro precedenti tra i due⁶³⁰, a fare da *trait d'union* e suggerire una collaborazione con lo Studio 970 2 è Ernesto Francalanci⁶³¹, caro amico del primo e tra i critici che Giaccari aveva invitato a partecipare all'inchiesta *Le potenzialità dell'uso del videotape in arte e nell'informazione alternativa* nella sua video-saletta del 1971, la stessa che aveva visto aderire tra l'altro Renato Barilli, curatore proprio della mostra *Opera o Comportamento*. Al di

⁶²⁸ Non si è purtroppo a conoscenza se nei casi di Fabro e Trotta è operata da Giaccari una selezione dei rispettivi nastri o se sono proposti tutti quanti. Si può tuttavia pensare che per quanto riguarda i due video de *Il moto del reazionario* sia proposta la 'versione 1', poiché presente, come si può notare dalle foto scattate ai monitor (ALMG), anche nella serie *TV-OUT-1* proposta Venezia, di cui si tratta più avanti nel testo.

⁶²⁹ Cfr: *infra*, par. 2.5.

⁶³⁰ Si pensi al fatto che entrambi parteciparono a *Oltre l'avanguardia* (Novara, 5-18 ottobre 1968) e l'anno successivo a *11 giorni di arte collettiva a Pejo* (Pejo, 24 agosto – 3 settembre 1969), o che Olivotto nel 1971 espone a Milano in due gallerie frequentate dal varesino (Galleria Salone Annunciata, 11-23 maggio 1971 e Galleria del Naviglio).

⁶³¹ Informazione data da Francalanci stesso (mail personale di Francalanci a chi scrive, 29 ottobre 2021).

lità di questo, le carte conservate presso l'ASAC di Venezia e le foto scattate da Giaccari sul set delle riprese di *Sostituzione* (o *Sostituzione a Mestre*) e della video-saletta poi allestita nella Sala XXIV [figg.2.18-2.19], restituiscono informazioni riguardo a quanto attivato. Il 30 marzo 1972 l'artista firma la 'Scheda di notifica delle opere'⁶³² in cui elenca nel dettaglio i lavori che avrebbe esposto, tra cui una "Registrazione televisiva a circuito chiuso di una prima sostituzione realizzata. Intervento effettuato in Corso del Popolo a Mestre con un tubo al neon di 360 cm. Ripresa televisiva dello Studio 970 2 di Varese"⁶³³. Per quanto fino ad ora si è ritenuto che la ripresa fosse stata compiuta nel corso di maggio⁶³⁴, la data apposta sul documento permette di anticipare il tutto di poco più di un mese⁶³⁵, come confermato anche dagli scatti sul set, visto l'abbigliamento delle persone ritratte e il fogliame ancora rado dell'albero su cui Olivotto compie l'intervento; tuttavia, fino alla sua esposizione in Biennale, l'opera rimane inedita.

La scelta di far interagire le *Sostituzioni*⁶³⁶ con media tecnologici, particolarmente la fotografia, fa parte dell'operare di Olivotto il quale, più in generale, focalizza l'interesse sulle possibilità di utilizzo artistico di essi, per esplorare problematiche e comportamenti estetico-sociologici, col fine di tendere a una nuova lettura e comprensione, anche relazionale, della realtà⁶³⁷. Del resto esperienze come la registrazione filmica non è nuova, ma transita dalla iniziale adesione di Olivotto all'*underground* cinematografico della seconda metà degli anni Sessanta, per giungere poi alle esperienze strettamente legate alle *Sostituzioni*⁶³⁸. È il caso ad esempio di

⁶³² "36. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia. Scheda di notifica delle opere" (Germano Olivotto), ASAC, Sezione Arti Visive (Esposizioni Biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali), Faldone b. 205, Cartella 'Sezione italiana comportamento', fasc. 1.

⁶³³ *Ibidem*. La medesima scritta appare anche sul catalogo della Biennale, ad esclusione della precisazione che è lo Studio 970 2 ad occuparsi delle riprese (*36° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, op.cit., p. 99).

⁶³⁴ Come segnalato in alcuni appunti ritrovati presso l'ALMG. Si specifica che sul catalogo *Germano Olivotto. Strutture e sostituzioni 1967-1974* (catalogo della mostra (Padova, Museo Civico agli Eremitani, 9 aprile-31 agosto 1989, Padova, Panda, 1989), la datazione è assegnata all'aprile del 1972.

⁶³⁵ In un range temporale però abbastanza ristretto visto che Olivotto in data 13 marzo 1972 è ancora in attesa di un incontro con la commissione del padiglione italiano per definire la modalità della sua partecipazione (ASAC, Sezione artivisive (Esposizioni Biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, Faldone b. 205, 'Sezione italiana' [2], lettera di G. Olivotto del 13 marzo 1972).

⁶³⁶ Cfr: P. Restany, *Germano Olivotto: Sostituzioni appena visibili*, in «DOMUS», n. 496, marzo 1971, pp. 40-41; G. Olivotto, *Recherche pour une intervention esthétique dans une structure naturelle (relation d'une expérience)*, in *Art, technologie et communication. Actes du colloque international organisé par l'École cantonale des beaux-arts et d'art appliqué de Lausanne à l'occasion de son 150e anniversaire*, Losanna, Institut d'étude et de recherche en information visuelle, 1972, pp. 20- 25; J. De Sanna, *Les substitutions d'Olivotto* (intervista di J. De Sanna a G. Olivotto), in «Opus International», n. 43, aprile 1973, pp. 42-45; *Intervista con Germano Olivotto* (da Bolaffiarte), in «Spazio alternativo», n. 1, 1977, pp. 8-10; *Germano Olivotto. Strutture e sostituzioni 1967-1974* op.cit.; E.L. Francalanci, *Le luminose sostituzioni di Germano Olivotto*, in R. Caldura (a cura di), *Natura della luce*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 28-35.

⁶³⁷ Cfr: *Germano Olivotto. Strutture e sostituzioni 1967-1974*, op.cit., p. 52.

⁶³⁸ E.L. Francalanci, *Le luminose sostituzioni di Germano Olivotto*, op.cit., p. 34.

11101112⁶³⁹, la registrazione filmica operata da Tonino de Bernardi (figura chiave del cinema sperimentale di quegli anni) in cui sono riprese *Sostituzione 10/11* e *Sostituzione 10/12*, entrambe realizzate presso il Parco del Valentino di Torino, rispettivamente il 20 e il 21 novembre 1970, e contestualmente sottoposte anche a un peculiare reportage fotografico⁶⁴⁰. Tuttavia, se da una parte l'operazione in cui è implicato Giaccari pare riproporre qualcosa di già visto, dall'altra si definisce entro istanze nuove: la ripresa filmica operata a Torino è infatti resa entro un valore strettamente documentale, mentre per la realizzazione di *Sostituzione* (o *Sostituzione a Mestre*) (½", open-reel, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 16'ca.) Olivotto e Giaccari elaborano una strutturazione complessa. La registrazione a camera fissa riprende in apertura lo scenario del viale cittadino di Corso del Popolo visualizzando l'albero su cui è già collocato il neon di circa tre metri e mezzo; successivamente la visione procede con una sequenza di inquadrature che seguono un preciso schema: tre diversi tagli di visione, della durata di circa trenta secondi ciascuno, sono montati tra loro formando una unità che viene ripetuta per nove volte nel corso del video. Ognuna di queste unità è realizzata in un dato momento lungo il procedere delle ore, dal mattino quando il neon si distingue appena, alla notte quando si vede solo il ramo di luce; una scelta di montaggio, questa, evidenziante lo scarto morfologico che emerge tra l'apparente realtà naturale del finto ramo d'albero e la realtà artificiale della fonte luminosa del neon, come anche un cogliere, sfruttando un carattere proprio del VTR, la variazione massima e minima di luminosità ambientale, la quale marca l'effetto della *sostituzione*⁶⁴¹. Il video così costituito viene posto in visione continuata nella sala dell'artista, in modo tale che il posizionamento del monitor TV su piedistallo renda il lavoro interagente con le fotografie e le diapositive relative a varie *Sostituzioni* e di quattro *Indicazioni* posizionate contestualmente a parete, secondo una soluzione, quella del gioco dialettico determinatosi tra immagini in movimento e l'immobilità degli scatti fotografici, che richiamava la proiezione già della pellicola 11101112 nel corso di un allestimento in cui erano presenti anche delle foto-opere dell'artista (*Germano Olivotto. Azione: Sostituzioni 10/11 e 10/12* presso la Galleria Christian Stein di Torino, 23 novembre – 12 dicembre 1970; Galleria Salone Annunciata di Milano, 11-23 marzo 1971). Ciò che però occorre ora a produrre una differenza sta nel fatto che nel caso veneziano il video è posto come opera tra le opere (mentre il film

⁶³⁹ Cfr: 'Depliant mostra *Germano Olivotto*' (Milano, Galleria Salone Annunciata 11-23 maggio 1971), in ASAC, Fototeca, Artisti, faldone 05.

⁶⁴⁰ Con trentasei fotografie, scattate dalle 15 alle 18 ogni venti minuti, e simultaneamente da quattro punti di vista fissi e opposti (cfr: P. Fameli, *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 72-73).

⁶⁴¹ L'attenzione alla variazione di luce era già stata colta anche nella serie di fotografie che immortalano l'intervento al Parco del Valentino del 1970 (cfr: *Intervista con Germano Olivotto*, op.cit., p. 9).

necessitava di una stanza buia per poter essere visionato), attivando così un dialogo più diretto tra le sequenze fotografiche delle *Sostituzioni*, la forza materiata delle *Integrazioni* e l'inedita percezione dell'intervento videografico, il quale ultimo trascina la *sostituzione* in una dimensione spazio-temporale in grado di mostrare una processualità fino a quel momento limitata, dalle parole di Francalanci, nel concetto di una *photo-synthesis*⁶⁴².

Oltre al caso relazionato a Olivotto, nei giorni della vernice della Biennale lagunare Giaccari è contemporaneamente presente anche con una 'personale' dello Studio 970 2, svoltasi alla Galleria del Naviglio 2 (7-8-9 giugno 1972). Confrontando gli elenchi degli artisti inclusi nella serie presentata poco prima alla Diagramma con quelli relativi alla galleria di Renato Cardazzo si nota come emergano, accanto agli artisti ormai presenti nel catalogo dello Studio 970 2, i nuovi nomi di Mambor, Lüthi e Chiari. Figure, queste, che mostrano la misura in cui i rapporti di Giaccari iniziassero, come era stato nel caso di Oppenheim, ad andare oltre le esperienze pregresse legate al suo Studio: in tutti e tre i casi risultano infatti fondamentali i contatti che il videomaker ha da tempo con i galleristi milanesi – Mabor ha una personale nella sede principale di Cardazzo tra il 15 febbraio e il 1° marzo 1972⁶⁴³; Lüthi è alla Diagramma negli stessi mesi (per la prima di una lunga serie di mostre che testimoniano il sodalizio tra l'artista svizzero e Inga Pin)⁶⁴⁴; mentre Chiari è da Toselli già in data 9 marzo 1972, dove realizza la sua *Gesti sul piano*⁶⁴⁵. Al di là di questo, la datazione precisa dei tre videotape degli artisti evidenziati risulta a tratti incerta. Da una parte il loro non essere stati inclusi nella programmazione alla Diagramma può essere indicativo del fatto che ancora non fossero stati realizzati, più probabile nei casi specifici di Lüthi e Chiari, dall'altra però l'osservazione degli scatti fotografici del set di Mambor, uniti agli *still* da video⁶⁴⁶ [figg.2.20-2.21] fa emergere alcune perplessità in merito alla produzione del suo nastro, il quale pare essere articolata in due momenti (anche cronologici) diversi: le riprese nello studio-garage di Giaccari mostrano infatti l'artista e alcune persone vestite con maglioni e cappotti, mentre in quelle in esterna (avvenute presso il cascinale varesino) Mambor è in abiti leggeri, immerso in una vegetazione rigogliosa, suggerendo che si potrebbe trattare non solo di giorni ma anche stagioni differenti. Questo aspetto mostrerebbe

⁶⁴² E.L. Francalanci, *Le luminose sostituzioni di Germano Olivotto*, op.cit., p. 34.

⁶⁴³ In realtà l'artista romano aveva già avuto modo di entrare in contatto con Giaccari, tramite la mediazione di Marinella Pirelli, nel corso di *interVENTO* (cfr: *supra*, par. 1.3.4).

⁶⁴⁴ Cfr: I. Caravita, *Milano, 1967-1975: Storie di gallerie private che espongono fotografia*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, XXXII ciclo, La Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020, pp. 218-221.

⁶⁴⁵ Cfr: *Giorgio Colombo - Franco Toselli - 1970-1998*, Belluno, Edizioni e-studio, 2000, pp. 14-15; G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., pp. 229-230.

⁶⁴⁶ Pubblicati in: H. Martin, *L'evidenziatore di Renato Mambor*, Milano, Multhipla edizioni, 1975, pp. 114-115.

come la genesi di *Giallo – L'evidenziatore*⁶⁴⁷ (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, [d.n.r.]⁶⁴⁸), attualmente perduto, fosse stata più lunga e strutturata rispetto ai tempi generalmente ridotti con cui gli artisti avevano, fino a quel momento, realizzato i propri *tape* con Giaccari, una riflessione che torna ulteriormente rinforzata dal senso stesso del lavoro proposto da Mambor. Nello specifico si tratta della ripresa del suo *Evidenziatore*, l'oggetto progettato dall'artista con Paolo Scabello all'inizio del decennio Settanta, avente funzione segnalatoria, indicatoria di/su altri oggetti, finalizzata ad attivare e sollecitare "un cambiamento nella percezione consueta del mondo"⁶⁴⁹. Come giustamente notato da Raffaella Perna, su riflessioni già di Henry Martin, il dispositivo è spinto a una vocazione performativa e relazionale, che si acuisce e caratterizza quando agito da altri⁶⁵⁰ o quando fatto interagire con situazioni singolari, fra le quali – cioè tra l'essere affidato ad un gruppo di bambini, la comparsa in un programma televisivo, la collocazione in vetrina in un negozio a Roma, o l'essere l'oggetto della mostra-inchiesta *Che nome gli daresti?* (Calice Ligure, galleria LP 220, agosto 1972) – si colloca il suo essere 'soggetto-attore' del video che Mambor realizza con Giaccari. In esso l'artista romano non fa altro che osservare il processo d'uso e interazione che avviene con il suo dispositivo, attraverso un susseguirsi di "singole azioni svoltesi in ogni mini-storia"⁶⁵¹. Ognuna di queste, realizzata con una ripresa a camera fissa, è poi montata nel lavoro di post produzione, concedendo la possibilità che il risultato sia più definibile entro i criteri di un singolare *videofilm*, il cui concetto emerge tra l'altro enucleato in quell'idea di Mambor di rendere una ideale 'storia'-inchiesta, messa a preciso riscontro "con il racconto poliziesco [*giallo* (da cui il titolo), n.d.a.] dove il significato è considerato preesistente ma nascosto"⁶⁵². Nel caso più specifico di Lüthi invece il videotape è realizzato probabilmente nel corso di maggio⁶⁵³, vista anche la presenza dell'artista a Milano per l'allestimento della mostra *Giovane arte svizzera* alla Rotonda di via Besana (mai aperta al pubblico), mentre il set che fa da sfondo alle operazioni è spostato, per l'occasione, da Varese a una stanza della galleria di Inga Pin⁶⁵⁴

⁶⁴⁷ Titolo precisato da Henry Martin (Ivi, p. 112). Nei cataloghi e appunti di Giaccari appare tuttavia con diverse titolazioni (*Videofilm* o *L'evidenziatore*) o in termini generici ("un giallo di Renato Mambor").

⁶⁴⁸ Duranta non rilevata poiché il video risulta attualmente perduto.

⁶⁴⁹ R. Perna, *Un contatto diretto con il mondo»: aspetti performativi nell'opera di Renato Mambor dai Timbri a La Trousse*, in Ead. (a cura di), *Renato Mambor. Studi intorno alle opere, la performance, il teatro*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, p. 58.

⁶⁵⁰ Ivi, pp. 58-59.

⁶⁵¹ R. Mambor, in M. Henry, *L'evidenziatore di Renato Mambor*, Milano, Multipla edizioni, 1975, p. 112.

⁶⁵² *Ibidem*

⁶⁵³ Risulta piuttosto inverosimile ancorare la realizzazione del video al momento in cui Lüthi ha la sua personale da Inga Pin a febbraio-marzo del 1972 poiché non si spiegherebbe la scelta poi di non esporre il *tape* nella serie *TV-OUT-1* proprio alla Diagramma. Inoltre, lo stesso Inga Pin sul numero 1 di «Prospects», di marzo-aprile 1972 non riporta il nome di Lüthi tra i video realizzati dallo Studio 970 2.

⁶⁵⁴ Alcune fotografie sono visibili in: J. C. Amman, M. Eigenheer (a cura di), *Transformer. Aspekte der travestie*, Kustmuseum, Lucerna, 1974, p.n.n. Si vuole qui ringraziare particolarmente Irene Caravita per

– la stessa in cui poi Gina Pane effettuerà la sua *Azione sentimentale*, documentata in video proprio da Giaccari. Sebbene sia nota l’agilità con cui negli anni l’artista svizzero si muove su diversi campi espressivi e media tecnologici, la realizzazione di *Sun, wind, water* (o *Sole, vento, acqua sul mio viso*) (½”, *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 4’27”) – solo di recente recuperata dal catalogo dello Studio 970 2 grazie alla digitalizzazione dei nastri originali – è forse la prima occasione in cui egli implica il *videorecording* nella definizione di un suo lavoro, in deciso anticipo quindi rispetto alla collaborazione con art/tapes/22 (*Interview I, Morire d’amore, Self Portrait*, tutti del 1974)⁶⁵⁵. Quanto realizzato si compone di tre sequenze in cui il volto dell’artista interagisce direttamente con i tre elementi distinti nel titolo, sintetizzati qui in una forma artificiale: dapprima un tondo di luce-sole è indirizzato ininterrottamente sul viso, poi è la volta dell’aria-vento (resa con l’ausilio di un ventilatore fuori scena), quindi di una secchiata d’acqua. Ognuna delle sequenze è scandita da un diverso sottofondo sonoro, dato dalla sintonizzazione di un televisore su tre diversi canali (due servizi giornalistici e il telequiz “*Chissà chi lo sa?*” condotto da Febo Conti⁶⁵⁶). La sola costante è la presenza quasi ieratica dell’artista, ripreso a mezzo busto e con lo sguardo fisso in camera. Il volto, invariato soggetto dell’opera di Lüthi di quegli anni, non è però qui assunto in connessione al concetto di identità-autoritratto, di temporanea trasformazione ovvero strumento di rappresentazione, piuttosto come campo libero d’azione (su cui la natura-artificio si proietta) e spazio per una peculiare investigazione completamente soggettiva. Del resto il sonoro stesso, preso da programmi televisivi, non permette allo spettatore di essere trascinato in un gioco di identificazione, poiché rimandante una dimensione di quotidianità e, paradossalmente, fuori dallo spazio dell’arte.

Happening sulla TV (½”, *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 6’ 19”) è uno dei rari video del *corpus* dello Studio 970 2 ad essere stato realizzato senza che l’artista fosse mai presente durante la ripresa⁶⁵⁷, avvenuta tra gli ultimi giorni di maggio e i primi di giugno del 1972. Se per certi versi questo aspetto potrebbe potenzialmente avanzare questioni connesse a discorsi di autorialità, è fin da subito necessario precisare come si tratti di un’opera completamente costruita seguendo le indicazioni date da Chiari e specificate a Giaccari telefonicamente⁶⁵⁸, quindi realizzata con l’intervento di alcuni *performer* (Franco Ravedone,

aver suggerito alla scrivente il riferimento al volume, come anche la sua preziosa conoscenza del lavoro di Urs Lüthi presso la Galleria Diagramma.

⁶⁵⁵ Cfr: C. Saba (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, op.cit.

⁶⁵⁶ In una prima registrazione di questa terza sequenza c’era come sottofondo soltanto un sonoro musicale. Tuttavia l’entrata nell’inquadratura di un fotografo costringe a rifare la scena.

⁶⁵⁷ Insieme, come si vedrà più avanti nel testo, a quello di Francesco Clemente e parzialmente a quello di Emilio Prini.

⁶⁵⁸ È stato infatti ritrovato un appunto recente di Giaccari in cui dichiara: “Giuseppe mi descrisse mentre io prendevo appunti una serie di mini-eventi da realizzare in sequenza per fare un video, quindi con l’intenzione

Franca Mazzucchelli e GC Maud), chiamati a seguire le indicazioni date. Tuttavia la ‘partitura’ del video non è inedita ma aderente un progetto che l’artista traccia nel corso dell’anno precedente. In un suo scritto su «NAC» dell’estate del 1971⁶⁵⁹ Chiari cita il solo titolo, *Happening sulla TV*, in una lista di lavori (tra *Analisi del giornale La Nazione*, *Tenco*, *Pregliera per Aldo Braibanti* e *La miseria di Firenze*), la cui descrizione è tracciata poi in *Televisione 5. Collage d’idee*, l’articolo che destina, nei primi mesi del 1972, alla rivista «In - Argomenti e immagini di design»⁶⁶⁰, sul cui medesimo numero, curiosamente, pubblica tra l’altro Giaccari⁶⁶¹. La lettura di quanto espresso testualmente svela una sequenza di diversi *happening*-azioni da compiersi con/sul monitor televisivo (in modo tale che la fruizione di esso e del dato audio-visuale trasmesso sia percepita ed esperita entro termini altri), le quali sono quasi del tutto fatte confluire nel videotape dello Studio 970 2, per un totale di dieci differenti scene, riprese in successione nello svolgersi del nastro. Quest’ultimo, realizzato all’interno del garage, inizia con l’inquadratura in primo piano di uno schermo acceso su una trasmissione sportiva qualunque mentre il performer (Franco Ravedone) lo ruota (“la gente è abituata a vedere la TV di fronte. Si può cambiare quest’angolo”⁶⁶²). Successivamente lo schermo viene coperto: dapprima da due lastre rettangolari che lasciano intravedere solo pochi centimetri del monitor, poi da un’unica lastra in cartoncino bucata in tre punti⁶⁶³ (“la gente è abituata a vedere l’intero schermo della TV. Si può cambiare”). Il quarto *happening* risponde pienamente al gioco di “aprire-chiudere-aprire...” (accendere-spegnere)⁶⁶⁴ con un ritmo che, nell’idea primaria di Chiari, avrebbe dovuto uniformarsi a una “danza trasmessa da un altro apparecchio”, mentre il seguente, questa volta con G.C. Maud come performer, mostra quell’ “arrovesciare i capelli di una donna sul quadrato di luce”⁶⁶⁵. Da questo momento in avanti lo schermo ripreso nel video viene lasciato in assenza di segnale e l’effetto di scintillio-neve tipico diventa sfondo totale di

di fare un videotape e io in seguito organizzai le mini-performances registrandole man mano in video” (L. Giaccari, appunto su foglio A4 stampato, ALMG, cartella blu Chiari).

⁶⁵⁹ Cfr: G. Chiari, *Giuseppe Chiari*, in E. Mari, *Proposta di comportamento*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 8/9, agosto-settembre 1971, p. 15.

⁶⁶⁰ G. Chiari, *Televisione 5. Collage d’idee*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 19-25.

⁶⁶¹ L. Giaccari, *TV OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 28-32. Si rimanda anche a: *supra*, par. 2.1 e *infra*, par. 3.2.

⁶⁶² G. Chiari, *Televisione 5. Collage d’idee*, op.cit., p. 21. Il medesimo riferimento bibliografico vale anche per le citazioni successive.

⁶⁶³ Combacino perfettamente con il volto, il braccio e la mano del cronista in TV.

⁶⁶⁴ Una sequenza che rimanda in realtà a una serie di ritmi che Chiari traccia sullo spartito relativo a *La Strada* (1964) (nella versione pubblicata parziale in: A. Bonito Oliva, G. Di Maggio, D. Lombardi, a cura di, *Giuseppe Chiari. Fra zero e infinito*, Milano, Mudima, 2018. Preme qui ringraziare particolarmente Livia De Pinto per aver condiviso con la scrivente il riferimento bibliografico).

⁶⁶⁵ Nell’articolo di Chiari è presente anche una fotografia relativa a questo passaggio, la stessa che compare poi, con la titolazione *Concerto per donna* (1968), nello scritto che l’artista rende in: L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, op.cit., p.n.n. (sezione Chiari).

una serie di azioni singolari, sempre citate nel testo di Chiari, che sfruttano l'effetto del contro-luce. In sequenza, sono poste due mani intente a muoversi-danzare⁶⁶⁶ – la cui gestualità aspira ad una significazione tautologica –, è poi la volta di un velo posato e mosso sulla superficie 'vibrante' del monitor, quindi il posizionamento in fila di quattro bottiglie seguite, nella scena successiva, da un vaso di fiori e, infine, dal profilo di un seno di donna. Nel suo insieme il videotape si presenta come un *happening* di *happening*, dove ogni brano (testo) videografico, attraverso la sua brevità spaesante, dà forma a un contrappunto audio-visuale di volta in volta diverso, reso quale gioco attraverso cui Chiari giunge a decostruire l'utilizzo del *medium* (incluso anche risvolti di critica all'immagine e all'informazione massmediatica) ed estendere la personale riflessione comportamentale.

Per dovere di precisione, nel frangente temporale in cui vengono prodotti i videotape appena ricordati andrebbe probabilmente a collocarsi anche la realizzazione di *Senza titolo (Urlo o Alto e chiaro)* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 3') di Franca Sacchi⁶⁶⁷, il quale, pur comparso in elenco nel *Pre-Catalogo (1971-1983)* della Videoteca Giaccari⁶⁶⁸, sotto la voce specifica di 'videotapes', perviene ora solo tramite la digitalizzazione del registrato originale. La presa visione del *tape* mostra come l'intervento compiuto dall'artista milanese, già frequentatrice, come visto, di alcuni eventi dello Studio 970 2 ante 1971, non sia altro che la ripresa del suo peculiare concerto per voce e pianoforte, definito sotto il titolo di *Alto e chiaro* e composto nel 1971⁶⁶⁹. Nello specifico si tratta di una struttura in due tempi, registrata però in un'unica sequenza. Nella prima parte l'artista legge tutto quello che avrebbe poi fatto nel secondo tempo (azione questa che rimane fuori dall'inquadratura del video):

“un pianoforte a coda aperto al centro della sala o del palcoscenico. L'esecutore nell'angolo della sala legge con voce forte e inespressiva il seguente testo: «Primo tempo. L'esecutore si avvicina al pianoforte, si avvicina alla tastiera, abbassa il pedale, appoggia le mani sul pianoforte, lancia un urlo disperato, rabbioso, alto e chiaro. Tiene il pedale abbassato fino a quando non si è spenta l'ultima eco dell'urlo. Secondo tempo»”⁶⁷⁰.

⁶⁶⁶ Questa è in realtà l'unica azione non citata da Chiari ma apparsa nell'articolo solo sotto forma di immagine.

⁶⁶⁷ Il fatto che quest'ultimo sia presente nella bobina *open-reel* precedendo il pezzo di Lüthi porta a pensare (con le dovute precauzioni) che possa esser stato girato tra aprile e maggio 1972.

⁶⁶⁸ 'Videoteca Giaccari. Pre-Catalogo (1971-1983)', in ALMG. Anche se il nome dell'artista risulta invece mancante nel depliant 'Luciano Giaccari. Retrospettiva del 1977' (in ALMG; preparato per l'esposizione dei nastri dello Studio 970 2 nel corso della Settimana Internazionale di Bologna nel 1977).

⁶⁶⁹ Come affermato da Franca Sacchi (nel corso di una conversazione con la scrivente avvenuta in data 2 novembre 2021) la prima esecuzione è affidata a Giancarlo Cardini ed effettuata presso un teatro milanese. Successivamente il lavoro è presentato anche dalla stessa Sacchi al Teatro Beat 72 di Roma (23 ottobre 1973).

⁶⁷⁰ Ripresa integrale dell'audio del video di Franca Sacchi.

Nell'atto successivo esegue esattamente quanto annunciato⁶⁷¹, rendendo quindi un lavoro costruito con il proposito di decondizionare tanto l'ascolto quanto l'atto stesso del comporre. Ad esclusione di quest'ultimo e del nastro di Olivotto, le tre nuove produzioni vanno ad allargare il corpo video dello Studio 970 2 presentato in Calle della Piscina in Frezzeria, S. Marco 1652 (sede della galleria di Renato Cardazzo) sotto la titolazione che riutilizza ancora la denominazione *TV-OUT-1*, aspetto, quest'ultimo, che crea una certa confusione per chi si occupa di indagare il lavoro dello Studio 970 2 e che vale la pena qui chiarire in breve. Come visto, Giaccari dichiara che *TV-OUT* è la sigla corrispondente a una ideale 'serie-catalogo' di video "della stessa specie o accomunati dalla medesima finalità"⁶⁷². Al di là della già incontrata *TV-OUT-0* e di *TV-OUT-3* di cui si dirà⁶⁷³, da alcuni materiali rinvenuti nell'ALMG si desume che i videotape prodotti siano stati resi, appunto, entro queste serie con numerazione progressiva, con ogni probabilità per distinguere i video inseriti in ognuna di esse⁶⁷⁴. In data 7 maggio 1972 Giaccari scrive ad Annemarie Verna che sta ultimando "TV-OUT-2 con altre registrazioni"⁶⁷⁵, suggerendo quindi che i video di Mambor, Chiari e Lüthi, completati poi con quello di Olivotto e Sacchi, sarebbero dovuti confluire sotto questa denominazione. Allo stato dei fatti questo non accade: *TV-OUT-1* (Diagramma) e *TV-OUT-1/ Video nella strada* (Naviglio-Venezia) – che nella loro formulazione precipua, e per il carattere dei video, molto hanno in comune con *IDENTIFICATIONS* di Gerry Schum – rimangono oggi i due nuclei originari del *corpus* di nastri realizzati con gli artisti entro la metà del 1972. Nelle successive riproposizioni o viene adottata, ormai con senso generico, la sigla *TV-OUT-1*⁶⁷⁶ oppure,

⁶⁷¹ Dalla digitalizzazione è possibile notare come questo secondo 'atto' sia ripetuto due volte, sintomo che forse, nel lavoro poi di produzione finale, si potesse scegliere la versione migliore.

⁶⁷² L. Giaccari, appunti sparsi, in ALMG, cartella Studio 970 2.

⁶⁷³ Cfr: *infra*, paragrafo 2.5.

⁶⁷⁴ Si fa riferimento ad esempio all'invito per la mostra dello Studio 970 2 da Christian Stein agli inizi di marzo del 1973 in cui Giaccari dichiara di presentare le "serie TV-OUT 1-2-4", indicando in elenco i nomi di Acconci, Chiari, Dias, Fabro, La Rocca, Lüthi, Mambor, GC Maud, Nagasawa, Trotta, Vaccari; o nel suo scritto *Arte e videotape*, (in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, pp. 26-27) in cui sotto 'videotape' colloca TV-OUT 1, 2, 4, 5, o in *Appunti su un mezzo* di Jole De Sanna (in *Nuovi media. Film e videotape*, op.cit.) in cui fa riportare sotto 'videotape' le serie TV-OUT- 1, 2, 4, 7, 8, quindi nel suo *È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?* (in «BolaffiArte», a. VI, n. 49, aprile-maggio 1975) dove alla voce 'videotape' colloca le serie TV-OUT 1, 2, 4 e 7. Numerazioni, quelle indicate, mai riscontrate, o quantomeno specificate, all'interno delle carte e dei materiali dell'ALMG (eccezion fatta per la preparazione di un dépliant, non identificato, in cui Giaccari dispone sotto la voce 'TV-OUT-1 performances' i video di Chiari, Fabro, Lüthi, GC Maud, Oppenheim, Ravedone, Trotta, Vaccari, Nagasawa; sotto 'TV-OUT-2' il videofilm di Mambor, mentre sotto TV-OUT-3 le performance del festival *Music and Dance in USA* del 1972 da Sargentini).

⁶⁷⁵ L. Giaccari, minuta di lettera dattiloscritta a A. Verna, Varese, 7 maggio 1972, in ALMG, cartella Studio 970 2.

⁶⁷⁶ Arrivando fino al caso della mostra *Memoria del video 1* (Milano, PAC, 1987-88) presso cui i video montati su un ¾ U-Matic, sono posti sotto la sigla TV-OUT-1, ancora alla presentazione del MUEl alla Biennale del 1993.

soprattutto a partire dalla XV Triennale di Milano⁶⁷⁷, la più specifica ‘*videoworks*’ dello Studio 970 2, che va definitivamente a perdere quel significato primo di un “catalogo” [...] di situazioni basate sull’impiego della televisione a circuito chiuso per realizzare una informazione in posizione [*OUT*, n.d.a.] alternativa⁶⁷⁸ e divenendo piuttosto raccolta-*compilation* di lavori in videotape, di volta in volta modificata e resa funzionale solo al tipo di occasione espositiva.

Al di là di tutto, rispetto al primo blocco di video, alcune delle nuove produzioni permettono di mettere in luce riflessioni singolari. L’osservazione delle modalità con cui sono realizzati i *tape*, ad esempio, di Fabro, Nagasawa, Ravedone, Vaccari, a cui si possono affiancare anche Lüthi e Mambor, mostra una sperimentazione dove l’enfasi è posta sul carattere processuale e sulla presa diretta di interventi-comportamenti-gesti degli artisti. Nei lavori particolarmente di Olivotto e Chiari il tipo di lavoro compiuto ha invece una struttura più articolata ed elaborata su parametri propri del linguaggio televisivo, precedentemente intravista solo nella ricerca di soluzioni tecniche peculiari adottate da Trotta, anche se, tuttavia, mai declinata in soluzioni volte a raggiungere una manipolazione dello strumento e del suo segnale (come cioè nella sperimentazione già in essere di Nam June Paik e Wolf Vostell e, in ambito italiano, Agnetti e Colombo). Inoltre, e più in generale, in quelli di Olivotto, Chiari e Mambor è rivelata anche una formulazione tale per cui la sperimentazione non è posta quale ‘verifica’ delle possibilità di iscrizione di un comportamento *tout court*, piuttosto, e più sottilmente, spazio assunto per articolare una specifica ‘soluzione di continuità’ della propria ricerca, in cui il progetto posto alla base, rispetto a quanto elaborato dagli altri artisti, pare essere precipuamente un discorso già ‘pronto’ e predisposto per poter essere, alla prima occorrenza, riversato entro i codici propri del linguaggio videografico.

Alla realizzazione quasi ininterrotta dei nastri nel corso dei primi mesi del 1972, si contrappone nel resto dell’anno un impegno più diradato, che porta Giaccari a produrre esclusivamente il videotape di Eliseo Mattiacci, *Senza titolo - Richiami* (½”, *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 16’15”), realizzato presso la galleria di Fabio Sargentini nella sede di via del Paradiso. Questa informazione rende del tutto ipotizzabile che l’intervento sia stato effettuato proprio nel momento in cui Giaccari si trova già Roma nella seconda metà di giugno, ovvero sia quando le sue energie sono dedicate alla video-documentazione delle *performance* relative al festival *Music and Dance in USA* (12-23 giugno 1972) – un evento fondamentale nella biografia dello Studio 970 2 poiché inaugura sia un lungo e prolifico sodalizio tra Giaccari e il gallerista romano sia la presenza del videomaker nella capitale⁶⁷⁹. Mattiacci non è nuovo a

⁶⁷⁷ Cfr: *infra*, par. 3.1.

⁶⁷⁸ L. Giaccari, appunti vari manoscritti, in ALMG, cartella Studio 970.

⁶⁷⁹ Cfr: *infra*, parr. 2.5 e 3.1.

esperienze legate alla registrazione di azioni con dispositivi cinematografici o videografici: si pensi, rispettivamente, a *Opere praticabili* ripreso in *SKMP2* di Luca Patella, ovvero il suo *Alta Acrobazia per Gennaio '70*⁶⁸⁰. Se però in quest'ultimo caso l'intervento dell'artista è inedito e precipuamente connesso alla realizzazione del video, il brano proposto per lo Studio 970 2 non è altro che una riproposizione di *Fonologia*⁶⁸¹, un lavoro già presentato poco prima (10 marzo 1972) nel corso di *Critica in atto*, conferenza curata da Achille Bonito Oliva per gli Incontri Internazionali d'Arte, più precisamente per l'intervento *Annullamento* di Mario Diacono, il quale coinvolge alcuni artisti chiedendo di svolgere un discorso critico-creativo individuale⁶⁸². Come osservabile nel video, l'operazione di Mattiacci prevede un suo posizionarsi ad una scrivania e disporre sul piano una serie di dodici dispositivi adibiti a richiami per uccelli. Ad uno ad uno sono 'suonati', facendo così in modo che l'attenzione venga posta sull'immagine sonora che prevale quindi su quella visiva. Anche lo stesso Mattiacci appare completamente disinteressato al contesto e assorto dalla sua originale esplorazione 'fonologica' – la quale, evocando un paesaggio di scarti sonori propri del modo animale, traccia un singolare parallelismo con l'indagine zoosemiotica compiuta, graficamente ed entro i codici della poesia visuale, da Vaccari con il suo *Telegryllus commudus* (1967).

1973

Scorrendo il catalogo dello Studio 970 2 relativo ai videotape d'artista emerge chiaro come anche l'anno 1973 riservi l'occasione per Giaccari di sviluppare nuove collaborazioni, date da un intensificarsi dei rapporti con certi galleristi, ma anche da una maggior diffusione della conoscenza del suo lavoro direttamente tra gli artisti. Tra il 1° e il 9 marzo è esposta una selezione di suoi *tape* presso la Galleria Christian Stein di Torino, in concomitanza con la mostra *Arte e fotografia*, e, come già avvenuto in relazione ai fatti del 1972, l'evento permette di riuscire a inquadrare cronologicamente l'avvenuta produzione di alcuni lavori, fra cui quelli di Vito Acconci, Antonio Dias e Ketty La Rocca⁶⁸³. A questi si dovrebbe aggiungere anche un lavoro di Franco Ravedone, il cui nome segnato a mano da Giaccari all'interno dell'invito della

⁶⁸⁰ Per entrambe cfr: L. Conte, *Processes and Actions in Eliseo Mattiacci's Research*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 giugno-1 settembre 2019), Köln, König, 2019, pp. 159-160; e nello stesso volume: Ead., *Eliseo Mattiacci* (scheda), pp. 442 e 446 (in cui è ripresa anche la bibliografia relativa precedente).

⁶⁸¹ Cfr: L. Conte, *Eliseo Mattiacci* (scheda), in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., p. 449.

⁶⁸² Cfr: M. Diacono, *Annullamento*, in *Critica in atto*, in A. Bonito Oliva, *Centro d'Informazione Alternativa. Quaderno n. 2*, 1972, p. 48.

⁶⁸³ Cfr: Invito, *Luciano Giaccari per lo Studio 970 2*, nel corso di *Arte e fotografia*, Galleria Christian Stein, 1-9 marzo 1972, in ALMG, cartella Studio 970 2.

mostra⁶⁸⁴, potrebbe indicare la presenza o di *Romanzo in 625 righe*, o (anche o in sostituzione) il nuovo video *Concerto per violino*.

Tralasciando qui il lavoro di Acconci, poiché in realtà riferito a una video-documentazione dell'installazione-performance avvenuta da Sargentini e come tale trattato successivamente⁶⁸⁵, le produzioni di Dias e La Rocca rappresentano, rispettivamente, una collaborazione ritrovata e una di cui si avevano notizie solo orali⁶⁸⁶, in merito alla quale è restituito ora un lavoro inedito, sia per il catalogo dello Studio 970 2 sia per quello dell'artista spezzina. Nel caso di Dias benché il suo nome fosse erroneamente comparso, in origine, già tra quelli che sarebbero stati presentati a Belgrado, è solo nei primi mesi del 1973 che la realizzazione dei *tape* si concretizza⁶⁸⁷. Nello specifico si tratta di una breve serie, *Illustration of Art*, suddivisa a sua volta in due video montati in sequenza – *Pencil is only a tool* (½”, *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 1’27”) e *Banana* (½”, *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 2’50”) –, la quale, come è indicato dal titolo stesso, è da inquadrare entro il gruppo delle ‘*Illustration of art*’ che l’artista brasiliano realizza tra il 1971 e il 1978. Quest’ultima include opere realizzate con molteplici mezzi (dalla pittura, ai libri d’artista, alle registrazioni audio e, soprattutto, al cinema⁶⁸⁸, a cui si aggiungono ora i due videotape) attraverso cui Dias tenta di mettere in discussione, con un approccio concettuale peculiare, il significato stesso di arte. In *Pencil is only a tool* la scena mostra il primo piano le mani di Dias intento a temperare con un coltellino-*cutter* una matita e, subito dopo, trascrivere sul foglio bianco sottostante le parole del titolo, mentre a voce detta le stesse in lingua italiana. In *Banana*, invece, la sequenza si fa più articolata e resa possibile da una successione di *escamotage* tecnici di montaggi ‘in diretta’ e dissolvenze⁶⁸⁹. Alla prima inquadratura di una telecamera con segnato il numero “1”, viene via

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ Cfr: *infra*, par. 2.5.

⁶⁸⁶ Una breve traccia scritta compare in realtà in alcuni contributi di Angela Madesani ma è chiaro come si fosse trattato di una restituzione a voce dallo stesso Giaccari, per di più errata vista l’assegnazione al 1976 e non al 1973 (cfr: A. Madesani, *Lineamenti di una storia della Video Arte in Italia* (parte I), op.cit., p. 66; Ead., *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d’artista e della videoarte in Italia*, op.cit., pp. 96-97).

⁶⁸⁷ Dias era stato segnalato in elenco ai video che Giaccari aveva portato allo SKC di Belgrado e nell’articolo su «Prospects» (n.1, 1972) relativo a quanto prospettato per l’esposizione dei primi videotape d’artista dello Studio 970 2. Il dubbio che in realtà non fosse stato ancora realizzato alcun video proviene dal fatto che nel programma di *TV-OUT-1* relativo sia alla Diagramma sia alla Galleria del Naviglio 2 non è mai citato il nome di Dias. Inoltre, la registrazione di *Illustration of art* e *Illustration of art: Banana* è presente sull’*open-reel* originale solo dopo la registrazione di Acconci, avvenuta tra il 2 e l’8 dicembre del 1972, indicativa quindi del fatto che i video di Dias sono successivi quelle date (plausibilmente agli inizi del 1973, anno talvolta accostato da Giaccari al video dell’artista).

⁶⁸⁸ A partire da *The Illustration of Art I/II/III* (1971, Super-8, muto); *The Illustration of Art/Working Class Hero/Eating/Washing* (1972, Super-8, muto); *The Illustration of Art/Gimmick*, 1972, Super-8, muto, 3’17”); *The Illustration of Art / The New York Information System* (1972, Super-8 muto), alcuni dei quali esposti presso la Galleria Toselli nel novembre del 1972 (cfr: C. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., p. 233).

⁶⁸⁹ In questo caso per montaggio in diretta s’intende il fatto che Giaccari adotta contemporaneamente due telecamere collegate al medesimo videoregistratore, con le quali inquadra elementi diversi e, all’occorrenza,

via sovrainpressa la sola scritta “0. VIDEO”, mentre in sottofondo viene attivato l’audio, pre-registrato, in cui due voci intonano *Tea for Two* (di Art Tatum) come ritmo di accompagnamento. Intanto la scritta cambia con “1. BANANA” e, nuovamente tramite una dissolvenza, compare l’immagine stessa del frutto. A questa immagine se ne sostituisce poi un’ultima nella quale, sempre con il motivetto canticchiato fuori campo, compaiono direttamente l’artista e un amico intenti a sbucciare e mangiare la banana.

Per quanto riguarda il lavoro di Ketty La Rocca datato al 1973 oltre che un riferimento all’interno dell’invito da Stein a Torino, il nome dell’artista appare una seconda volta nel 1983 sul *Pre-Catalogo della Videoteca Giaccari*, per poi far disperdere i riferimenti⁶⁹⁰. Solo dalla recente digitalizzazione è stato possibile rintracciare il girato originale, il quale rivela la presenza di un intervento aderente al lavoro coevo delle *Craniologie*⁶⁹¹ ma che, vista la mancanza delle titolazioni e di un lavoro effettivo di produzione, appare tuttavia incompleto. In questo senso sarebbe necessario affrontare un ulteriore lavoro di digitalizzazione di altro materiale videografico presente nell’ALMG, alla ricerca di eventuali riversamenti che possano mostrare la resa finale di quanto elaborato da La Rocca, che, con l’accostamento poi a quanto emerso dalla consultazione di alcune restituzioni bibliografiche (in cui sono osservabili immagini relative a *Il mio lavoro*, appartenente alla serie delle *Riduzioni*⁶⁹², dove gli scatti fotografici usati dall’artista non sono altro che riprese del set del video realizzato nel garage-studio di Giaccari⁶⁹³), consentirebbe una più precisa lettura del *tape*.

Per questo motivo e in considerazione dell’importanza che una corretta restituzione potrebbe avere per il catalogo dell’artista spezzina (la quale solo pochi mesi prima aveva realizzato *Appendice per una supplica*, considerata fino ad ora un *unicum* della sua opera videografica), all’interno del presente studio, si è scelto di mantenere sospeso ogni approfondimento in merito, rimandando il tutto a successivi contributi.

ne alterna la regia (in forma rapida, ovvero attraverso una sovrainpressione delle relative immagini e dissolvenza di una nell’altra).

⁶⁹⁰ Riportato solo in uno dei cataloghi .excel presente come documento interno all’ALMG.

⁶⁹¹ Cfr: R. Perna, *Da In principio erat alle Craniologie. Ketty La Rocca e la fotografia*, in F. Gallo, R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmediabooks, 2015, pp. 93-94; M. Cacciò, *Ketty La Rocca e il filo dell’illogica*, in «Photo 13», giugno 1973, pp. 30-32.

⁶⁹² Cfr: R. Perna, *Da In principio erat alle Craniologie. Ketty La Rocca e la fotografia*, op.cit., pp. 83-88.

⁶⁹³ Si veda per questo le immagini rese in: F. Gallo, *Ombre e riflessi del corpo nel lavoro di Ketty La Rocca*, in Ead., R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, op.cit., p. 59; cui si aggiungono le immagini di due lavori al momento di proprietà della galleria Kadel Willborn di Düsseldorf (<https://www.artsy.net/artwork/ketty-la-rocca-il-mio-lavoro-my-work> e <https://www.artsy.net/artwork/ketty-la-rocca-il-mio-lavoro-my-work-1>, ultima consultazione: 7 luglio 2021).

Come precedentemente indicato, si può ipotizzare che entro i primi mesi del 1973 sia realizzato *Concerto per violino* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 3'50")⁶⁹⁴ di Ravedone, seguito poi da un ulteriore video, *Posizioni per disegnare* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 3'). Nel primo caso lo strano accostamento tra l'abbigliamento da carpentiere indossato dall'artista gallaratese (tuta e caschetto da antinfortunistica) e l'elegante strumento musicale, fa sì che l'uso di quest'ultimo sia trasformato in un paradossale 'concerto' visivo. Il violino è di volta in volta impugnato e maneggiato come fosse un attrezzo tipico del lavoro in cantiere (ora come un martello, una mazza, una vanga, un martello pneumatico, etc...) facendo così compiere a Ravedone la serie di gestualità relative. Ciò che emerge è un costante scarto tra funzione codificata e uso improprio, che si conclude nella trasposizione da carpentiere a soldato, con l'impugnatura del violino a mo' di fucile, il cui sparo è reso dal suono emesso dal dito che scorre sulle corde, puntato fin dritto la telecamera. *Posizioni per disegnare* è invece un brano videografico emerso solo di recente, la cui presenza sul *tape* originale subito dopo *Concerto per violino* fa supporre che possa essere anch'esso databile al 1973. Quanto ripreso in video insiste su una serie di cinque assurde e stravaganti posizioni, assunte da Ravedone nel tentativo di raggiungere un foglio e disegnare: di spalle al muro e con la testa reclinata all'indietro per vedere il foglio su cui tracciare gli schizzi, quest'ultimo poi posizionato a terra mentre Ravedone gli si avvicina piegandosi in avanti e con le gambe divaricate, schiena a terra e gambe all'insù allargate che obbligano ad uno sforzo addominale intenso per raggiungere il foglio posto a parete, in posizione di *plank*, avvolto in piedi in una torsione tale da arrivare al foglio sul pavimento alle sue spalle. Queste ultime richiamano in realtà *Quattro posizioni per disegnare*, un lavoro sempre in videotape, come suggerito dagli *still* da video pubblicati sul n. 4 di «Prospects»⁶⁹⁵ e dalla scritta "Edizioni VTR (Studio Maddalena Carioni Milano)" ivi posta a corredo, già svolto da Ravedone al termine del 1972. L'osservazione di queste immagini⁶⁹⁶, però, mostra decise differenze con quelle del videotape dello Studio 970 2, visto l'abbigliamento di Ravedone e l'ambiente dove sono eseguite le azioni, portando quindi a scartare l'ipotesi che si possa trattare del *tape* prodotto da Giaccari e oggi conservato nell'ALMG. Nulla tuttavia esclude la possibilità che si potesse trattare di una prima registrazione effettuata sempre dal videomaker varesino e rimasta di proprietà di Maddalena Magliano – forse posta poi in visione alla personale di Ravedone

⁶⁹⁴ Di questo videotape sono rinvenute due registrazioni quasi identiche: cambiano solo alcuni movimenti finali compiuti da Ravedone.

⁶⁹⁵ Franco Ravedone: *Quattro posizioni per disegnare* 1972, in «Prospects», n. 4, dicembre 1972, p. 60.

⁶⁹⁶ Del videotape originale non si ha ancora traccia.

inaugurata nello Studio di Milano il 18 gennaio 1973 – e che per questo l'artista abbia poi deciso di far produrre a Giaccari una seconda versione da lasciare nel *corpus* dello Studio 970 2.

Non connesse alla mostra da Christian Stein, e quindi indicativamente realizzati dal marzo del 1973 in avanti (laddove non precisata altrimenti la datazione), sono invece *Autobiografia clinica* di Christian Tobas, i due videotape di Mimmo Germanà (*Apocalisse* e *My feet on the ground*)⁶⁹⁷, *Una cita (Aspettando)* (o *Una cita – Attesa*) il quarto videotape di Antonio Trotta, *Untitled - Incompiuto* (o *Incompiuto italiano*, o *Italiana*) di Richard Serra, *Igloo* di Mario Merz e l'avvio delle registrazioni per il lavoro di Emilio Prini, *Telecamere in posizione di parcheggio*. Per quanto riguarda questi ultimi tre casi, si preferisce riportare il dovuto approfondimento all'interno del paragrafo dedicato a Prini⁶⁹⁸: l'artista piemontese interviene infatti come *performer* nei video sia di Serra sia di Merz, in una misura tale per cui è possibile tracciare riflessioni d'insieme, anche inedite, della sua poetica.

Christian Tobas a partire da *Opere di fumo*⁶⁹⁹ aveva partecipato ad ogni successivo evento dello Studio 970 2, arrivando quindi, come Trotta, Vaccari, Nagasawa, Dias e Fabro prima di lui, a tentare con Giaccari anche la via sperimentale offerta dall'implicazione del *videorecording*. Sebbene attualmente del video sono pervenuti solo alcuni secondi di registrazione⁷⁰⁰, gli scatti realizzati nel corso delle riprese riescono comunque a mostrare la misura di quanto operato [fig.2.22]. *Autobiografia clinica* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, [d.n.p.]⁷⁰¹) è girato all'interno di una clinica privata di Milano presso cui l'artista non fa altro che sottoporsi a un elettroencefalogramma. Allo schermo compare inizialmente inquadrato Tobas in primo piano, sulla cui testa sono posati i sensori collegati a loro volta al macchinario diagnostico. Successivamente, e procedendo forse in alternanza, la telecamera è spostata sul diagramma che viene man mano disegnato dagli aghi sulla carta, precipuamente assunto dall'artista, come suggerito dal titolo, nei termini di una singolare traccia grafica di una auto-biografia, ossia da un'attività 'scrittoria' consegnata da un linguaggio e un segno grafico altro.

Mimmo Germanà appare invece nelle relazioni tessute dello Studio 970 2 quale figura nuova, emersa grazie ai rapporti ormai continuativi che Giaccari sta avendo con Sargentini a Roma. I videotape *Apocalisse* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 2') e *My*

⁶⁹⁷ Ai quali si aggiunge, sempre nel 1973, la ripresa di un'azione-*performance* che l'artista compie nel corso della XV Triennale di Milano (cfr: *infra*, par. 2.5).

⁶⁹⁸ Cfr: *infra*, par. 2.4.2.

⁶⁹⁹ Anche se i contatti tra i due erano precedenti: Giaccari lo aveva già incontrato nel corso della *Prima Rassegna d'Arte Sperimentale "Oltre l'avanguardia"* a Novara (cfr: *supra*, par. 1.2 "La ricerca artistica di Giaccari negli anni Sessanta e il confronto con la giovane avanguardia italiana").

⁷⁰⁰ La maggior parte di esso è stata cancellata o sovrascritta dallo stesso Giaccari con altre riprese.

⁷⁰¹ Attualmente la mancanza della registrazione completa non ha permesso di rilevare la durata totale.

feet on the ground (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, s.n.p., 8' ca.)⁷⁰² sono girati all'interno de L'Attico, forse già entro l'estate del 1973, entrambi con l'ausilio di riprese a camera fissa. Nel primo *tape* l'azione compiuta dall'artista principia con lo scuotimento di una lamiera, inquadrata in primissimo piano in modo da occludere l'intero campo visivo, mentre il rumore provocato, intenso e fastidioso, pervade la dimensione sonora. La camera è spostata poi sull'artista che, a petto nudo, continua a movimentare l'oggetto fino a quando non lo lascia cadere. Germanà si tappa quindi le orecchie con le mani e, con lo sguardo fisso davanti a sé, oltre la camera, inizia a recitare un brano dall'*Apocalisse* di Giovanni, senza che lo spettatore possa percepire però alcuna parola, poiché il rumore della lamiera procede incessante fuori campo. Al termine di tutto l'artista smette di parlare, si toglie le mani dalle orecchie e indirizza lo sguardo verso l'obbiettivo. *My feet on the ground* è invece un video del tutto singolare e molto distante da ogni lavoro compiuto da Germanà: in esso egli si fa riprendere nell'atto di drogarsi. L'inquadratura mostra infatti l'artista di lato mentre siede su un tavolo intento a compiere con cura la preparazione della siringa, con la quale poi rilascia una dose di eroina nel proprio braccio. Nella seconda inquadratura lo zoom è diretto sugli occhi dell'artista, proprio nel momento dell'iniezione. Germanà sceglie una forma insana dell'agire direttamente sul proprio corpo: si tratta di un atto estremo, forte, crudo e reale, con cui l'artista mette a nudo un folle istinto e mostra la dimensione e la realtà personale più nascosta.

Una cita (Aspettando) (o *Una cita – Attesa*) (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 1' ca.), come annunciato, è il quarto videotape che Trotta realizza con Giaccari, a distanza di quasi un anno dai precedenti. Rispetto però alla connotazione sperimentale espressa particolarmente con *Silbando* e *Il sogno di Coleridge*, in questo caso il tutto è finalizzato ad un gioco più mentale-paradossale: la telecamera riprende una fotografia che immortalava a sua volta un'azione (un uomo con cappello e impermeabile è voltato di spalle rivolto verso una saracinesca abbassata mentre fuma una sigaretta): l'idea è quella di far coincidere azione e mezzo attraverso una captazione *fotostatica* di un'azione *statica*, su cui interviene poi una registrazione *dinamica* (video) che va ad evidenziare ancora di più il senso della 'doppia staticità' dell'azione.

1974-75

Gli anni centrali del decennio Settanta rappresentano il momento in cui sono prodotti gli ultimi videotape d'artista, segnando così un punto nodale della storia dello Studio 970 2. Nel corso

⁷⁰² Si precisa che attualmente non è stata ritrovata l'opera completa ma solo parti di essa divise tra più *open-reel*, per la durata totale di circa 8'. Per via del *tape* rovinato però non è possibile stabilire se in origine vi fosse o meno un sonoro (suono non pervenuto).

del 1974, oltre alla conclusione delle riprese per il lavoro di Prini, di cui si dirà, è realizzato in particolare *La libertà ottiene l'impressione di un movimento più facile* (½", open-reel, b/n, videorecorder Sony AV-3670CE, suono, 2'25" ca.) di Francesco Clemente – un lavoro da considerarsi peculiare e che con quelli realizzati da Sandro Chia l'anno successivo con *art/tapes/22* (*Di come il fuoco rigenera la candela*, *Tempo medio per un videotape* e *The Navel-Less Singer*) rappresentano un *unicum* nella produzione di quegli artisti che poco dopo volgeranno verso l'esperienza transavanguardista. A differenza dei brani videografici dello stesso Chia, però, nei quali è comunque rilevabile l'interesse per alcuni caratteri del nuovo *medium*⁷⁰³, in quello di Clemente l'intervento è del tutto minimo e, per certi versi, lasciato svilupparsi in maniera 'fredda': l'artista consegna infatti a Giaccari un testo da riportare, sfruttando lo stereotipo cine-televisivo dei titoli di coda, in sovraimpressione su uno scorrimento d'immagini qualunque, senza preoccuparsi quindi di operare una selezione specifica. Le parole, che restituiscono ideali 'massime' dell'artista e insistono sull'esplorazione del concetto di libertà⁷⁰⁴, sono riportate dal videomaker varesino al di sopra delle riprese, effettuate forse nella primavera del 1974, presso lo spazio esterno del Museo Casa Bianca di Malo, in cui era in corso l'inaugurazione di una esposizione d'arte.

Allo stesso anno appartengono la realizzazione di un nuovo lavoro di Ravedone, *Concerto* (½", open-reel, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 3'30" ca.) e *Fuga* (½", open-reel, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 8'32") di Ugo La Pietra⁷⁰⁵, entrambi recuperati solo di recente. L'osservazione in particolare di quest'ultimo ha rivelato una situazione atipica e praticamente unica nel catalogo dello Studio 970 2. Si tratta infatti della registrazione in video (tramite la formula del telecinema) del noto film *Per oggi basta! (Il Commutatore)* (16 mm, b/n, suono, 14'), che l'artista-architetto milanese crea, sempre nel 1974, con la regia di Mario Livietti e per le edizioni Jabik. Non si conoscono, ad oggi, le ragioni per cui Giaccari sia ricorso al singolare *escamotage* tecnico. Tra le più plausibili, ma non confermata⁷⁰⁶, vi è quella che

⁷⁰³ Cfr: A. Del Puppo, D. Viva, *Il videotape e gli artisti: art/tapes/22*, op.cit., pp. 136-137.

⁷⁰⁴ Testo trascritto in video: "alla libertà si accompagna/ l'impressione di un movimento/ più facile// alla riduzione di ogni impedimento/ si accompagna il rischio di/ esaurirsi della tensione// alla libertà si accompagna una/ maggiore intensità delle impressioni/ di movimento dell'ascendere/ o del cadere// queste impressioni di movimento/ sono collegate al sopra// al sotto si ricollegano le impressioni/ di condensazione pesantezza/ vincolo// condensazione pesantezza vincolo/ appartengono al sotto// (questo è il fuoco dell'immagine/ e il segnale dell'unità di tempo)// la libertà ottiene l'impressione/ di un movimento più facile// allora ogni impedimento è ridotto/ al minimo// e accresciuta l'intensità dell'ascendere o del cadere// all'intensificarsi delle impressioni/ di movimento si accompagna/ il rischio di un più rapido esaurirsi/ della tensione// l'ascendere o il cadere appartengono/ al sopra// condensazione pesantezza vincolo/ sono collegati al sotto// (questo è il fuoco dell'immagine/ e il segnale dell'unità di tempo)".

⁷⁰⁵ Erroneamente attribuito al 1972 sul *Pre-Catalogo 1971-1983*.

⁷⁰⁶ Da una conversazione intrattenuta da chi scrive con Ugo La Pietra in data 28 ottobre 2021 non sono emerse ulteriori informazioni e precisazioni in merito.

potrebbe trattarsi dell'esito di un accordo diretto tra lui e La Pietra, per far sì che il filmato venisse trasferito in video e reso così più facilmente (e maggiormente) 'esponibile', quindi fruibile, dal pubblico⁷⁰⁷. L'unica cosa che colpisce, però, e che non trova le dovute spiegazioni, è il fatto che dal *tape* è omessa completamente la parte conclusiva del girato su pellicola, ossia di quando La Pietra-performer chiude il suo *Commutatore* e lo ricovera nella propria abitazione, come pure il cambio di titolo.

Anche per quanto concerne il videotape di Ravedone emergono aspetti insoliti, soprattutto, in questo caso, se paragonati a quanto precedentemente svolto dall'artista con il nuovo dispositivo. *Concerto* è infatti strutturato attraverso un semplice montaggio di riprese di scatti fotografici, nei quali, è forse da rintracciare il senso dell'azione compiuta, in opposizione alla quasi banale traccia video. A essere presentata è infatti una serie di undici immagini – ognuna delle quali rimane poi visibile a schermo per quindici secondi – riprese all'interno di un laboratorio di falegnameria, ove è disposto un pianoforte a coda, in attesa di restauro. Nello scorrere degli scatti Ravedone non fa altro che vestire, con abiti da direttore d'orchestra, un uomo (forse lo stesso falegname), il quale nell'ultima immagine appare intento a iniziare, finalmente, il suo singolare concerto: il taglio del pianoforte con una sega elettrica.

A questo ulteriore blocco di lavori si affianca la produzione di *Body music* (o *Portrait de l'artiste*) un lavoro per videotape che Davide Mosconi realizza presumibilmente già nel gennaio 1975, ma di cui si dirà più avanti⁷⁰⁸, e di una serie di *tape* di Helmut Schober che, rispetto ai precedenti, è da trattare quale caso ibrido, ossia a metà strada tra l'essere intesi, etimologicamente parlando, entro il concetto proprio di videotape d'artista e una *performance* realizzata per essere ripresa in video. Nelle azioni di Schober il suo stesso corpo diventa limitazione e definizione di uno spazio artistico additivo⁷⁰⁹, nel quale egli lavora con l'ausilio di attrezzi e strumenti (specchi, tubi al neon, palle di acciaio, luci, strutture in ferro, etc.) da lui esclusivamente utilizzabili, con cui dilata sensorialità, percezioni e l'azione umana.⁷¹⁰ Dalle *performance* eseguite l'artista austriaco trae disegni, fotosequenze, film e videotape i quali,

⁷⁰⁷ Si è a conoscenza ad esempio del fatto che *Fuga* venne esposta nella rassegna *Video Base* presso il Framart Studio di Napoli tra il 31 gennaio e il 5 febbraio 1976, all'interno di un programma (cfr: Programma Video Base gennaio-febbraio 1976, Framart Studio Napoli, in ALMG) in cui i 'videonastri di artisti internazionali' erano stati concessi dalla Videoteca Camel Award – che si stava costituendo (cfr: *Mass media. Videoteca Camel Award*, in «DATA», a. V, n. 13, settembre 1975, p. 29) – nella quale probabilmente confluiscono i video che Giacconi aveva precedentemente concesso in visione alla mostra *Artevideo & Multivision* (cfr: *infra*, par. 3.1).

⁷⁰⁸ Cfr: *infra*, par. 2.5.

⁷⁰⁹ Cfr: D. Ronte, *Spazio – Strumento – Retorica – Disegno. Opere dal 1968 al 1981 di Helmut Schober*, in *Helmut Schober, 1968-1981*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di Via Besana, 2-28 febbraio 1982), Milano, Comune di Milano, 1982, p. 7.

⁷¹⁰ Ivi, pp. 7-10.

insieme, vanno poi a formare la ‘riproducibilità’ di quanto compiuto e trasmissibile al pubblico: ciò che può apparire come un documento-traccia in realtà è l’effettiva ‘notizia’ della *performance* e ne ha, nelle idee di Schober, la stessa validità. Su questi presupposti Giaccari è chiamato quindi a collaborare per un lungo periodo con l’artista (1974 – inizio 1977) col fine di realizzare una sequenza di riprese video di alcune delle azioni svolte, e nello specifico: *Balance* (1974), *Glusstück* (o *The Glass Piece*) (1975), *Concerto I* (1975-1977), *Spazio della devozione* (1976), *Linea di luce* (1976) e *Giacca* (1977)⁷¹¹.

Tralasciando il caso peculiare di Schober, è significativo notare come in generale la fase specifica della produzione più sperimentale dei videotape d’artista è largamente compiuta dallo Studio 970 2 entro il termine del 1974/primi mesi del 1975. Dal punto di vista tecnico le opere realizzate sono, per la quasi totalità, riprese a camera fissa – e trasmesse poi con sistema monocanale – di azioni e gestualità compiute in varie formule e significazioni dagli artisti, in cui appare un’attiva percezione temporale. Sebbene siano assenti operazioni di manipolazione sullo strumento (irregolarità di frequenza, ripetizioni ossessive, sgranature, distorsioni, magnetizzazioni) col fine di visualizzare immagini astratte e autogenerate, ovvero un ricorrere al *delay*, e siano pochi gli interventi in cui sono tentati *escamotage* tecnici, come ad esempio la sovraimpressione/dissolvenza dovuta all’uso contemporaneo di due telecamere o a opzioni di montaggio ‘in diretta’, esperito forse solo in *Illustration of Art – Banana* di Dias e *Parametri* di Giaccari, le registrazioni non si limitano solo a esaltare l’attimo in corso, cogliendo il flusso dei processi d’azione in maniera lineare (valido ad esempio per Mattiacci, Fabro, Germanà), ma sono colte, rubando una riflessione generale sul videotape di quegli anni di Elena Di Raddo, “le possibilità di giocare sulla percezione reale del presente, soprattutto attraverso la comparazione di sequenze riprese in tempi differenti”⁷¹², le quali ultime subiscono comunque un montaggio consequenziale ‘in diretta’ o dovuto a all’uso di un mixer (Merz, Serra, Prini di cui si dirà, Trotta, Olivotto, Chiari, Lüthi), o ci si spinge finanche alle riprese di riprese (Trotta). Al di là di tutto va notato come il biennio 1972-1973 è il più intenso e segna in modo indelebile la misura in cui è avviata la collaborazione con molteplici artisti – la qual cosa concorre a costituire il primo importante segmento del *corpus* di *tape* d’arte che caratterizza la storia dello Studio 970 2 (segnando quella italiana) –, mentre i successivi anni sono marcati da un celere cambio d’interesse, che porta ad abbandonare la produzione di nastri concepiti come opera *lato sensu*. Come si vedrà, Giaccari inizia infatti a manifestare una decisa attrazione per la

⁷¹¹ Per le informazioni tecniche si rimanda a: *infra*, ‘Catalogo dei videotape d’artista 1971-77’ in Appendice. La totalità di essi, si precisa, sono poi esposti nel contesto della mostra *Helmut Schober, 1968-1981*, alla Rotonda di via Besana di Milano nel 1982 (vedi note sopra)

⁷¹² E. Di Raddo, *Né “opera” né “comportamento”: la natura del linguaggio video alle origini*, op.cit., p. 55.

documentazione in video di *performance*, un aspetto che influisce molto sulla scelta di indirizzare la sua attività verso questa specifica modalità di implicazione del dispositivo videografico e tralasciare del tutto il coinvolgimento diretto degli artisti. D'altra parte è necessario evidenziare come, in connessione a questo, il cambio di prospettiva sia dovuto anche a istanze d'ordine critico non indifferente. A oltre un decennio di distanza dai fatti in questione Giaccari rivela come proprio tra il 1974 e il 1975 le proposte che gli pervenivano dagli artisti gli sembravano meno interessanti e stimolanti⁷¹³ e di come, più nello specifico, il video d'artista aveva ormai "esaurito il suo primo ciclo storico vitale e si avviava verso una tanto inevitabile quanto improbabile accademia"⁷¹⁴. Su quest'ultima particolare lettura insistono, in varia misura, anche studiosi e critici a partire già dalla seconda metà degli anni Settanta. La questione è articolata e complessa e meriterebbe il dovuto approfondimento in altra sede⁷¹⁵, ma risulta qui necessario farvi comunque riferimento, per notare come ci fosse stata la necessità di riflettere criticamente su quanto la generazione del video d'arte delle origini avesse ormai reso il suo contributo, mostrando così che quanto avvertito da Giaccari corrispondeva a un effettivo fenomeno *in fieri*. A tal proposito sono fondamentali la posizione espressa da Pierre Restany nel suo *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000*, apparso nel 1975 su «DOMUS»⁷¹⁶ e quanto emerso, restando in ambito italiano, nel corso del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione al XXX Prix Italia* (Milano, 12-13 settembre 1978). Da una parte il critico francese evidenzia quanto l'uso del mezzo appariva ancora estremamente limitato e appannaggio solo "di un certo numero di artisti che vi erano predestinati per la qualità stessa del loro procedimento"⁷¹⁷, fattore che determinava quindi il mancato raggiungimento di una "piena autonomia espressiva" del linguaggio video⁷¹⁸. In termini simili la questione del declino del videotape d'artista⁷¹⁹ è posta in essere anche nelle posizioni emerse al convegno citato, nel quale particolarmente critiche appaiono le voci di Dorfles, che metteva in evidenza la mancanza di una ricerca rigorosa e di uno studio

⁷¹³ Cfr: L. Giaccari, *La videoteca – la classificazione – la mostra*, in Id., M. Meneguzzo, *Memoria del video. I. La distanza della storia. ...*, op. cit., p. 49. Sulla questione anche: L. Giaccari, cit. in *Prossimamente su questi piccoli schermi. Apre a Masnago di Varese il MUEl*, intervista di F. Fanelli a L. Giaccari, in «Il Giornale dell'Arte», a. XIII, n. 137, ottobre 1995.

⁷¹⁴ L. Giaccari, *La videoteca – la classificazione – la mostra*, in Id., M. Meneguzzo, *Memoria del video. I. La distanza della storia. ...*, op. cit., p. 49.

⁷¹⁵ Per quanto già avvertita criticamente, cfr: V. Valentini, *L'eccellenza dell'arte made in Italy: teatro, arti visive, video (1968-76)*, in A. Mazzanti (a cura di), *art/tapes/22 Le origini della videoarte*, op.cit., p. 96.

⁷¹⁶ P. Restany, *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000*, in «DOMUS», n. 547, giugno 1975, p. 48.

⁷¹⁷ *Ibidem*

⁷¹⁸ *Ibidem*

⁷¹⁹ Condizioni ravvisata anche da Anne-Marie Duguet in ambito europeo (cfr: A.M. Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Parigi, Hachette, 1980, pp. 24-27) e da Barbara Lonon in contesto statunitense (cfr: B. London, *Indipendet video*, in «Artforum», settembre 1980, pp. 39-40).

approfondito del mezzo⁷²⁰, di Fagone⁷²¹ e Bonora, la quale ultima rileva soprattutto come, nella maggioranza dei casi, l'implicazione del *videotape-recording* fosse profondamente inadeguato rispetto alla "potenzialità espressiva e alla qualità del messaggio che esso può comunicare"⁷²², ossia di come sfuggisse costantemente l'aspetto 'dialogante' tra telecamera, registratore e monitor, finendo per confondere il dispositivo video con quello cinematografico. Un 'sentire', quello in ambito critico italiano, che si ritrova in realtà affine a discorsi e riflessioni espanse oltreconfine, come nel caso della posizione assunta dall'incontro sul video in corso a Graz dal 1° al 3 ottobre 1976 e identificata dall'iconico titolo *Video End* capeggiante sul catalogo dedicato⁷²³. In questo risulta significativo il resoconto proposto da Richard Kriesche⁷²⁴ – tra i curatori, con Horst Gerhard Haberl e Karl Neubacher dell'evento stesso – che si pone polemico proprio nei confronti della prima generazione di artisti che si sono trovati a trattare il video (come anche di coloro che ne hanno usufruito in ambito alternativo e sociale) senza riuscire ad andare "beyond the restricted framework of avangarde-art"⁷²⁵ ed esplorare appieno complessità e specificità del mezzo.

2.4 La via italiana del videotape d'artista delle origini nel concetto 'allargato' di Arte Povera. Proposta per una riflessione.

Il campo d'insorgenza della sperimentazione artistica con il *videotape-recording*, ovvero il sistema del circuito chiuso televisivo, è fondamentalmente un territorio di sconfinamenti e incroci di pratiche e linguaggi, come anche peculiare spazio di attrazione, sintesi ed espansione⁷²⁶. A livello generale, il clima culturale in cui matura la nuova dimensione artistica è connotato dalla presenza di esperienze ora legate al movimento Fluxus, a certe aperture del New Dada, della Performance Art, del minimal e del concettuale e a diverse nuove espressività

⁷²⁰ Cfr: G. Dorfles, *La TV come canale d'una nuova espressività visuale (Videotape e videoarte)*, in *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, atti del convegno (XXX Prix Italia, Milano, 12-13 settembre 1978), Torino, ERI, 1979, pp. 115-126; poi in *Camere incantate, espansione dell'immagine*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio – 15 giugno 1980) a cura di V. Fagone, Milano, Comune, Ripartizione cultura e spettacolo, 1980, pp. 207-213.

⁷²¹ Cfr: V. Fagone, [intervento], in *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, op.cit., p.147.

⁷²² Cfr: L. Bonora, [intervento], in *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, op.cit., p. 127.

⁷²³ Cfr: H.G. Haberl (a cura di), *Video End*, catalogo dell'incontro (Graz, Pool, 1-3 ottobre 1976), Graz, 1976.

⁷²⁴ R. Kriesche, *1. Video und T.V. 2. Post-video*, in H.G. Haberl, (a cura di), *Video End*, op.cit., p. 78.

⁷²⁵ *Ibidem*

⁷²⁶ Benché risulti sempre più necessario iniziare a distinguere con maggior definizione tra le molteplici sperimentazioni che giungono a considerare la possibilità di una pratica interessata a operare, in varia misura, su e con quanto trasmesso dalle programmazioni via *broadcasting* o sul segnale stesso, alla ricerca di un nuovo immaginario visuale (che potrebbe iscriversi nel concetto di una *television art*), e quelle pratiche interessate più propriamente a intercettare e/o registrare la realtà.

come la nascente Body Art. Dalla metà del decennio Sessanta il campo è verificato da figure come Robert Rauschenberg, Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys, per raggiungere poi l'interesse di artisti come Bruce Nauman, Dan Graham, Richard Serra, Dennis Oppenheim, Les Levine, Frank Gillette, Ira Schneider, Vito Acconci e altri, ognuno proiettato in varia misura sia verso la ridefinizione di un piano comunicativo-relazione nuovo, sia in quel passaggio in una dissoluzione dell'arte nell'effimero e nell'impermanente, assumendo quindi il video quale altra area di sviluppo linguistico – anticipato talvolta, come notato anche da Ada Lombardi, da discorsi mediali già intrapresi ad esempio nella sperimentazione cinematografica⁷²⁷. Se, però, in ambito internazionale l'assunzione del nuovo *medium* avviene attraverso un'attrazione in molti casi più spontanea, in Italia, come già reso, il tutto è connesso a una serie di esperienze 'curatoriali' specifiche, che hanno necessariamente e significativamente orientato una, perlomeno iniziale, selezione degli artisti a cui dare l'occasione di affacciarsi all'uso del mezzo. Se in generale anche dalle prime verifiche nazionali – *Gennaio '70*, il *Telemuseo*, *IDENTIFICATIONS* di Gerry Schum⁷²⁸, quindi quanto emerso dall'esperienza di *Videobelisco AVR* – quello che appare evidente è come ciò che trova più facilmente possibilità di *transfert* e iscrizione all'interno dell'immagine videografica sono quelle operazioni che virano al processuale, al comportamento, all'azione, o le sperimentazioni dinamico-percettive-programmate, l'occasione di avere oggi sempre più a disposizione approfondimenti di ognuna delle esperienze appena ricordate⁷²⁹ (cui si prova a contribuire ora con la conoscenza del lavoro dello Studio 970 2) permette di osservare tuttavia il coinvolgimento preponderante di una specifica generazione di artisti. Nello scorrere le liste di coloro che presero parte a questi circoscritti momenti di sperimentazione si può constatare infatti come emergono reiterati, in diversa misura, i nomi di Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Pier Paolo

⁷²⁷ Cfr: A. Lombardi, *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, op.cit.

⁷²⁸ A cui risulta necessario continuare a riferirsi, come ravvisato in precedenza, poiché avoca nel suo progetto filmico-videografico-televisivo anche artisti italiani.

⁷²⁹ A partire ad esempio dalla raccolta di contributi curata da Silvia Bordini (*Videoarte in Italia*, «Ricerche di storia dell'arte», op.cit.) e nuovamente nel suo *Videobelisco* (op.cit., pp. 157-167); al lavoro di Lisa Parolo (cfr: *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, op.cit.; *Video arte in Italia negli anni Settanta. La produzione della Galleria del Cavallino di Venezia*, op.cit.; *Paolo Cardazzo e il Centro di produzione video del Cavallino (1970-1980)*, op.cit.; *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op.cit.); al paragrafo che Alessandra Troncone dedica a *Gennaio '70* ne *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, op.cit. (pp. 133-158). Cui si aggiungono anche i contributi su *art/tapes/22* e il Centro Arte Video di Palazzo dei Diamanti di Ferrara comunque utili a porre in essere certe riflessioni (cfr: C. Saba, a cura di, *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, op.cit., 2007; G. Melotti, *art/tapes/22 video tapes production*, Firenze, Giunti Editore, 2017; A. Mazzanti (a cura di), *art/tapes/22 Le origini della videoarte*, op.cit., 2017; C. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Reenactment*, catalogo della mostra (Ferrara, Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea), Ferrara 2015).

Calzolari, Gino De Dominicis presenti sia in *Gennaio '70* sia in *IDENTIFICATIONS*, Luciano Fabro, Emilio Prini ed Eliseo Mattiacci coinvolti sia da Giaccari sia a Bologna, Michelangelo Pistoletto e Mario Ceroli chiamati per il *Telemuseo* e prima ancora da Barilli, o addirittura Mario Merz che realizza i propri videotape sia per Bologna, sia con Schum, quindi con Giaccari; o comunque siano presenti ad esempio Giuseppe Penone, Jannis Kounellis e Claudio Cintoli (Bologna), Fabio Mauri (*Telemuseo*), Antonio Trotta, Hidetoshi Nagasawa, Renato Mambor (Studio 970 2). Inoltre, è curioso notare come molti di questi artisti tornano poi nel *corpus* particolarmente di art/tapes/22⁷³⁰ (Boetti, Calzolari, Kounellis, De Dominicis), cui si aggiungono, tra i diversi, anche Giulio Paolini e Claudio Parmiggiani. Tralasciando il caso peculiare di Gianni Colombo e Vincenzo Agnetti (Bologna, *Telemuseo*, *VideObelisco AVR*), provenienti specificatamente dalle ricerche cinetico-programmate⁷³¹, come anche alcune significative derive – ad esempio Giuseppe Chiari e Ketty La Rocca (art/tapes/22 e Studio 970 2), legati più a espressività verbo-visuali –, si può constatare come particolarmente il campo delle esperienze poveriste *tout court* sia quello da cui risultano maggiormente ‘attinti’ gli artisti stessi. Un aspetto, questo, non indifferente e che permette di tentare una lettura non più così indeterminata di un aspetto nodale della videoarte italiana dei primordi e, conseguentemente, impostare un discorso che non porti necessariamente l’opera-tape prodotta a essere valutata entro le specifiche di analisi estetico-semiotico-visuali, piuttosto indagata anche entro una riflessione storico-critica più articolata, connessa a percorsi di studi sull’arte *tout court* dei primi anni Settanta, ovvero un “indagare sulle ragioni, oltre che sulle espressioni, della poetica degli artisti”⁷³².

Sul versante degli studi finora emersi sulla videoarte sono poche le puntualizzazioni, soprattutto di preoccupazione filologica, in merito a quali siano le poetiche a cui afferiscono gli artisti italiani nel momento in cui si avvicinano al video, piuttosto è solo evidenziato un riferimento al campo della smaterializzazione, della *performance*, dell’aleatorio (nel cui calderone far convergere indistintamente la Body Art, la Land Art, il Minimal, l’*happening* e altro, citando in alcuni casi anche l’Arte Povera). Forse solo Maria Rosa Sossai è tra i pochi a rilevare che l’uso del *videorecording* prende avvio particolarmente “nell’ambito di due

⁷³⁰ Anche se il centro fondato e gestito da Maria Gloria Biccocchi a Firenze (1973-76) si discosta dai casi fin qui considerati nel loro aspetto ‘curatoriale’ (poiché si propone fin da subito quale diretto spazio-laboratorio per la produzione di videotape d’artista) necessita comunque di essere coinvolto nella riflessione per via degli artisti con cui collabora.

⁷³¹ In merito alla genesi e sviluppo del loro lavoro *Vobulazione e bieloquenza NEG*, si rimanda a: L. Parolo, *Alle origini della videoarte in Italia. Vobulazione e bieloquenza NEG (1970)*, op.cit.

⁷³² V. Fagone, *Luciano Giaccari. L’attività e la videoteca a Varese*, in Id. *L’immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 168.

tendenze egemoni di allora, l'arte povera e l'arte concettuale"⁷³³. Sebbene da una parte la critica-studiosa inquadra l'assunzione del mezzo al solo scopo di registrare le *performance* e le azioni dei singoli per mantenerne memoria, e non intervenga oltre nell'esplorazione del motivo per il quale proprio questi artisti si fossero/fossero stati avvicinati al video, dall'altra l'affermazione proposta basta a rendere una prima visualizzazione del legame che si determina tra il nuovo mezzo e certe realtà⁷³⁴. Più che di una distinzione tra linguaggi poveristi e concettuali però varrebbe forse la pena provare a mantenere considerata una tendenza unitaria, visti anche gli anni a cui ci si riferisce, traducibile nel senso di un'arte povera 'allargata', ovvero una 'frangia poverista' più estesa rispetto al paradigma circoscritto storicamente, entro la quale far convergere forme di ricerca e linguaggi propri di tendenze 'antiformali', processuali, comportamentali, concettuali e dell'azione *tout court*. Un porre quindi la dichiarazione di Arte Povera in posizione trasversale ed espansiva "come un campo di convergenze poetiche"⁷³⁵ dell'intero fenomeno del Comportamento⁷³⁶, nel solco del quale confluisce la totalità degli artisti precedentemente indicati – e a cui parrebbe possibile riferirsi anche per le presenze, ad esempio, di Oppenheim, Serra, finanche Lüthi in *extremis*, nel corpus specifico dello Studio 970 2⁷³⁷.

In generale va però notato come anche nelle storiografie relative al decennio Settanta e nella quasi totalità dei contributi resi in merito al gruppo, più o meno espanso, caro a Celant, il singolare e distintivo rapporto che si va a formulare tra *esperienza poverista* e video italiano delle origini è ancora poco avvertito, o perlomeno restituito sottoforma di episodi-traccia e non quale lettura di preoccupazione filologica, mancando anche di rilevare la totalità delle occasioni espositive/di sperimentazione prima indicate. Le poche ricostruzioni pervengono in parte dallo stesso Celant, il quale sebbene nell'occasione della mostra *conceptual art arte povera land art* (giugno-luglio 1970) alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino non fa cenno alcuno ai videotape appena realizzati a Bologna in gennaio⁷³⁸, ne recupera memoria e li inserisce, insieme

⁷³³ M.R. Sossai, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, op.cit., p. 17.

⁷³⁴ Successivamente solo Elena Di Raddo arriva a indicare, circoscrivendo al solo caso di Bologna, che gli artisti operativi erano i protagonisti dell'Arte Povera o figure legate al Concettuale (cfr: E. Di Raddo, *Né "opera" né "comportamento": la natura del linguaggio video alle origini*, op.cit., p. 56).

⁷³⁵ P. Fameli, *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bologna, Bononia University Press, 2019, p. 5.

⁷³⁶ Un'istanza già sottesa in realtà dallo stesso Celant, nel suo *Appunti per una guerriglia* (op.cit.), ovvero ampiamente evidenziata in *Arte Povera* (Milano, Mazzotta, 1969) e successivamente nel suo *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia* (in G. Celant, a cura di, *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 17). Per una rilettura del concetto stesso di Arte Povera si rimanda a: P. Fameli, *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, op.cit.

⁷³⁷ Nomi che ritornano tra l'altro (in anni più distanti) anche in quello di art/tapes/22, dove però i video di Oppenheim e Serra risultano solo in forma di distribuzione e non prodotti dal centro fiorentino.

⁷³⁸ Cfr: G. Celant (a cura di), *Conceptual art, arte povera, land art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970, foglietto grigio).

a *IDENTIFICATIONS*, in *Offmedia*⁷³⁹, il volume che nel 1977 egli dedica alle nuove tecniche artistiche – esplicitate fin dal sottotitolo (*video, disco, libro*)⁷⁴⁰ –, le quali esperienze espositive sono poi, con un salto cronologico, riferite nuovamente in *Arte Povera. Storia e storie*⁷⁴¹. Ovvero appaiono riferite all'interno di studi recenti, come in quanto tracciato da Francesca Pola nel suo *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*⁷⁴², la quale, pur riferendosi ancora solo alle situazioni connesse a Bologna e Schum, offre una riflessione che prova a collocare queste occasioni nel quadro del rapporto che gli artisti afferenti l'esperienza poverista, e la sua versione 'espansa', sviluppano con i mezzi mediali di registrazione. Quindi di *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*⁷⁴³ l'ultima fatica corale – sviluppata da Nike Bätzner, Maddalena Disch, Christiane Meyer-Stoll e Valentina Pero – impostata col fine di esplorare sistematicamente la dimensione 'performativa' intrinseca al movimento poverista, rivelando l'intensità con cui i quattordici artisti selezionati – Anselmo, Boetti, Calzolari, De Dominicis, Fabro, Mattiacci, Mario Merz, Marisa Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini, Pascali, Zorio – mostrano “their interest in creating an interaction between object, body, temporality and space”⁷⁴⁴, arrivando pure a sondare occasioni in cui l'azione trova un momento dialogico con il dispositivo videografico. Tuttavia, per quanto soprattutto negli ultimi contributi citati si avverte l'esigenza di iniziare a sciogliere riflessioni atte a verificare i rapporti emersi tra gli artisti finanche con la medialità, a mancare è in parte l'occasione di incidere sintomaticamente in discorsi d'insieme, volti a indagare e rendere conto delle misure di assunzione strumentale e concettuale del *videotape-recording*, percorse particolarmente da un gruppo, più o meno omogeneo, di artisti 'poveristi', la cui sperimentazione ha caratterizzato molto delle prime verifiche in ambito nazionale. Una mancanza che, si tiene a precisare, è particolarmente dovuta alla costante impossibilità di

Si specifica che nel contesto della mostra vennero selezionati e presentati una serie di dodici film di nove artisti (Robert Barry, John Baldessari, Joseph Beuys, Pia Epriam, Renato Ferraro, Mario Ferrero, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Keith Sonnier) tutti realizzati tra il 1967 e il 1970 e non vennero invece contemplati i nastri di *Gennaio '70* (diversi dei quali si rovinarono in realtà già al termine della mostra bolognese, ma una parte rimaneva comunque disponibile per ulteriori esposizioni, come dimostrato dal fatto che vennero ri-presentati da Trini nella circostanza del *Telemuseo*, 14-24 maggio 1970).

⁷³⁹ Cfr: G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video-disco-libro*, Bari, Dedalo Libri, 1977. Si precisa che il riferimento a queste viene però a mancare nella cronologia finale, tracciata al 1969.

⁷⁴⁰ Si tiene a notare come le immagini ivi proposte si riferiscono però erroneamente a *still* da videotape appartenenti in realtà al *corpus* di *art/tapes/22* (quasi tutti del 1974), di cui Celant non riferisce mai nel testo.

⁷⁴¹ Cfr: Id., *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit.

⁷⁴² Cfr: F. Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, catalogo della mostra (varie sedi espositive, 2011-2012), Milano, Electa, 2011, pp. 600-615.

⁷⁴³ Cfr: *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 giugno-1 settembre 2019), Köln, König, 2019.

⁷⁴⁴ Forward, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., p. 12.

accedere in forma diretta a fonti primarie, quali le stesse opere-*tape* – ovvero a momenti di vivace scambio di conoscenze tra le storiografie sulla videoarte, in qualche modo anche ghettonizzate e/o auto-isolate, e quelle sull'arte *tout court* –, ma che riesce comunque a fornire, fin dove possibile, riferimenti utili a tracciare un quadro e una prospettiva validi ad ancorare discorsi, organici e coerenti, inerenti la pratica video, a cui ricorre in varia misura la compagine degli artisti precedentemente indicata.

A oggi risulta significativo constatare come proprio quando l'esperienza 'poverista', specificatamente la sfera delle *azioni*, appare quale 'sinonimo', ovvero ideale confluenza, delle fenomenologie del Comportamento⁷⁴⁵, che i curatori di *Gennaio '70* (avente tra l'altro per sottotitolo: *comportamenti, progetti, mediazioni*) giungono a riservare a quell' "attiva pattuglia di artisti"⁷⁴⁶ (includente sia poveristi sia figure come Cintoli, Patella, Simonetti, Vaccari e De Dominicis), che si impone in discorsi "sul 'fare' stesso: su un comportamento, ovvero un atteggiamento che intende proporsi direttamente come forma"⁷⁴⁷. Come rilevato anche da Alessandra Troncone la rassegna di Bologna si presenta infatti come "una delle prime mostre ufficiali dei poveristi"⁷⁴⁸, intesa a cercare modalità di comportamento e azione della giovane arte italiana più partecipe all'avanguardia internazionale. E in questo senso non è un caso, si nota, che la prima proposta di implicazione sistematica dello strumento video venga offerta agli artisti nazionali proprio nel contesto dell'esposizione bolognese, pensata dai suoi curatori come luogo in grado di essere contemporaneamente sia una messa a fuoco della situazione artistica in corso, sia momento di ragionamento critico attraverso cui esplorare problemi ideologici, le richieste di un procedere 'oltre l'estetico' e il nuovo fare (e essere) dell'arte e degli artisti. Rispetto all'opera più tradizionale, la cui presenza rimane comunque preponderante a Bologna, il nuovo mezzo viene infatti visto da Barilli, Calvesi, Emiliani e Trini come spazio in cui registrare e far fluire in una dimensione altra, proprio quelle ricerche basate sul recupero del gesto, ovvero caratterizzate dalla precarietà e la contingenza, paradigmi propri, tra l'altro, dalla poetica dei poveristi. È la stessa proposta di progetto ad accogliere l'occasione di registrare azioni e comportamenti degli artisti, per poi renderli visibili con trasmettitore a circuito chiuso⁷⁴⁹ – uno dei modi allora più sperimentali attraverso cui rendere possibile *inscrivere*, quindi presentare, *informare* e *comunicare* sui nuovi linguaggi e ricerche espressive.

⁷⁴⁵ Cfr. P. Fameli, *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, op.cit., p. 5.

⁷⁴⁶ R. Barilli, *Coincidenza di opposti*, in *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, op.cit., p. 10.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 12.

⁷⁴⁸ A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia. 1967-1973*, op.cit., p. 140.

⁷⁴⁹ Per tutte queste precisazioni e specifiche inerenti la progettazione di *Gennaio '70* si rimanda a: A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia. 1967-1973*, op.cit., pp. 136-141, 145-146.

In questi termini *Gennaio '70* si propone nella realtà artistica coeva quale punto di riferimento, non solo per l'uso del nuovo dispositivo, ma anche, e soprattutto, per l'individuazione di quella 'categoria' di artisti a cui proporre la sperimentazione; dalla quale muovono poi a catena: dapprima l'esperienza del *Telemuseo* di Trini (in cui è però suggerito un tentativo di confronto con il sistema del *videorecording* che supera la sola registrazione della realtà – precipua a Bologna – e imposta un maggior grado di indagine)⁷⁵⁰, quindi *IDENTIFICATIONS* di Gerry Schum, per proseguire con il lavoro dello Studio 970 2, e raggiungere quanto svolto da *art/tapes/22*.⁷⁵¹ Come precedentemente constatato, scorgendo le liste degli artisti coinvolti è osservabile infatti un *file-rouge* peculiare, motivato da una presenza costante, nel corso di questi eventi/situazioni, di figure la cui ricerca è ancorata al fenomeno di un'arte povera *tout court*, che concorre a rendere *Gennaio '70* ancor più matrice originaria dell'intera vicenda video-artistica italiana, quest'ultima compiuta entro il *range* temporale 1970-1973, con l'allungo poi al 1974 (connesso soprattutto ad *art/tapes/22*)⁷⁵², occasione in cui gli artisti tornano, come in alcuni casi avvenuto con Giaccari, a saggiare quanto già ormai verificato in precedenza.

Il poter osservare direttamente molti dei *tape* relativi a questo gruppo di artisti – di cui quelli relativi allo Studio 970 2 sono stati qui resi per la prima volta nella loro totalità –, o comunque averne le relative descrizioni⁷⁵³, permette di valutare come soprattutto il video, grazie a quella peculiare ripresa dinamica dell'immagine-realtà, e di una simultaneità audio-visiva, riesca a cogliere aspetti di una dimensione comportamentale e processuale propria di molte operazioni e interventi dei poveristi. All'atto pratico il video viene implicato da questi per una ripresa integrale di un gesto o un'azione che, se da una parte mostra una ristretta gamma di sfumature d'implicazione tecnica dello strumento⁷⁵⁴ (soprattutto se paragonate a quelle sperimentazioni che sondano proprietà tecnologiche di varia entità – prerogativa, ad esempio, di Colombo e Agnetti in Italia o di Paik, Naumann, Graham e altri a livello internazionale), dall'altra dimostrano invece come l'assunzione del mezzo diventa viva *iscrizione* di comportamenti che,

⁷⁵⁰ Cfr: T. Trini, *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, op.cit., pp. 49-51.

⁷⁵¹ Si sceglie qui di omettere la *Videobelisco AVR* poiché non compaiono nel suo *corpus* video riferibili agli artisti afferenti la sfera poverista.

⁷⁵² Con il videotape dapprima di Kounellis (*No title*, 1973) quindi quelli di Paolini (*Unisono*, 1974), Boetti (*Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo*, 1974), Calzolari (*No title 1* e *No title 2*, del 1974), De Dominicis (*Videotape*, 1974), e altri.

⁷⁵³ Si ricorda che dei nastri di *Gennaio '70*, oggi perduti, si hanno quasi solo le specifiche rese da Barilli (*Video-recording a Bologna*, op.cit.) e pochi altri riferimenti sparsi nelle biografie dei singoli artisti.

⁷⁵⁴ Soprattutto se paragonato alle soluzioni più sperimentali a cui pervengono artisti d'oltreoceano, proprio tra il 1968 e il 1970, la cui ricezione sul suolo nazionale, si precisa, risulta in quei primissimi anni quasi nulla. Lo stesso *LAND ART* viene presentato per la prima volta direttamente a *Gennaio '70* e *IDENTIFICATIONS* nel 1971 tra Torino, Roma e Milano (come già reso in una nota precedente). Esigie invece le occasioni di entrare in contatto con le produzioni ad esempio di Acconci, Naumann, Serra, Oppenheim, Paik, e molti altri che saranno presenti in festival e rassegne nazionali a partire dal 1972.

se interrogati anche in relazione alla poetica del singolo, rivelano la loro potenzialità fenomenologica. Queste azioni *tout court*, si tiene a precisare, non sono da associare a concetti propri di performatività-*performance*⁷⁵⁵, ma piuttosto a quelli di *gesto* e *comportamento*, che come ravvisato da Claudio Zambianchi⁷⁵⁶ risultano essere più etimologicamente adattabili alla maggior parte delle espressioni poveriste in cui è osservato un dissolvimento dell'arte nell'azione – i quali, a loro volta, circoscrivono un sottogruppo specifico rispetto al macro campo delle 'azioni povere'⁷⁵⁷. Si pensi, in questo senso, alla spirale tracciata da Merz per il suo *Untitled* (poi *Lumaca*) intersecante una linea che riprende la serie di numeri di Fibonacci, alla simultanea doppia scrittura di Boetti in *Untitled* (*Giovedì 24 settembre...*), al già visto *Richiami* di Mattiacci, ai *tentativi* di De Dominicis, alla circumnavigazione realizzata da Pistoletto per il *tape* di *Gennaio '70*, fra tutti. *Gestualità e comportamenti*, si insiste ancora, che sono resi tra l'altro in una indipendenza e impermanenza totale, raggiungendo finanche l'effimerità della parola (come nell'intervento declamatorio di *Fluidità radicale* di Zorio⁷⁵⁸ o di Fabro nei suoi *Apologhi*, di cui si dirà), mostrandosi quali interventi che proseguono particolarmente su quanto già avvertito in generale da Celant stesso in relazione all'operare di quella nuova generazione di artisti, ossia di “gesti sociali a sé stanti, quali liberazioni formali e compositive” che “non si contrappongono come arte rispetto alla vita”⁷⁵⁹. Nel solco di questo, va sin da qui ulteriormente evidenziato come il *videorecording* pare infatti essere più propriamente assunto dai 'poveristi' nella sua specificità minima, ossia posto, prendendo in prestito una riflessione già di Francesca Pola, quale diretto diaframma “di un corpo in relazione concreta – spaziale e temporale – con il tutto”⁷⁶⁰, in una condizione però che oltrepassa l'idea semplicistica di una documentazione o un mero reportage, impostando piuttosto una circostanza

⁷⁵⁵ Termine tra l'altro usato in maniera impropria anche dallo stesso Celant in tempi recenti (cfr: G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 15).

⁷⁵⁶ Cfr: C. Zambianchi, *Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su Arte Povera e Performance*, in F. Gallo (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 114, 2014, pp. 35-45.

⁷⁵⁷ G. Celant, *Arte povera + azioni povere*, ora in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, p. 88.

⁷⁵⁸ Cfr: R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, op.cit., p. 139; *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 254-255, 528-529.

⁷⁵⁹ Per tutte le citazioni si veda: G. Celant, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», anno I, n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 5; ora ripreso in Id., *Arte Povera. Storia e storie*, Milano, Electa, 2011, p. 34.

⁷⁶⁰ Per le ultime citazioni: F. Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*, op.cit., p. 602.

in cui l'atto di registrare diventa, come avvertito da Ada Lombardi, "il momento della catarsi dell'azione e del suo valore tautologico"⁷⁶¹.⁷⁶²

Propriamente lo scarto di significazione esistente tra 'documentazione in video' e 'videotape' – da intendersi qui nel senso distintivo proposto da Giaccari nella sua *Classificazione*⁷⁶³ – contribuisce a restituire la misura in cui comprendere come, quanto svolto da questo gruppo di artisti, giunga ad essere particolarmente svolto in funzione di una captazione videografica, la quale diventa in qualche modo dimensione fenomenologica altra, in cui concepire e tracciare il 'gesto-fatto-concetto artistico', a sua volta declinabile in due prospettive singolari. Da una parte l'implicazione stessa del mezzo può essere retrospettivamente ascrivibile a, ovvero mutuabile in, quell'*oggetto* che secondo Daniela Palazzoli diventa presupposto nodale dell'esperienza, ossia strumento agibile⁷⁶⁴ – il quale messo in opera non attira un accento su di sé ma sui comportamenti, processi, relazioni che lo determinano (che determinano cioè, nel caso di questo studio, sia l'azione da compiersi con il mezzo, sia la risultate intercettazione-*iscrizione* videografica). Ovvero quell'*oggetto*, secondo poi Zambianchi, assunto dai poveristi "in una chiave di contingenza e di temporalizzazione"⁷⁶⁵, il quale acquista quindi una sua validità particolarmente nei termini delle relazioni che si attivano, e producono, tra lui e l'artista – successivamente conoscibili e *comunicabili* come tali al pubblico, in modalità anarrative e concrete.

Dall'altra, risponde invece a criteri di registrazione del tempo reale della 'vita', che introduce a sua volta il concetto di rispecchiamento tautologico del reale, ritrovandosi così su una strada già tracciata in certe ipotesi e fenomeni cinematografici *d'artista*, in cui sulla pellicola sono lasciate impresse in flusso continuo quelle che, ancora, Lombardi andava a inquadrare sotto l'espressione generale di "registrazioni-vita"⁷⁶⁶. Ossia momenti definiti dall'esigenza di un recupero concreto della relazione diretta con la realtà, la quale ultima, se riportata nel contesto di riferimento dell'agire 'poverista', viene finanche intesa come operazione attiva dell'esperienza – sulla scia del pensiero di John Dewey, come suggerito da Corrina Criticos in

⁷⁶¹ A. Lombardi, *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, op. cit. p. 145.

⁷⁶² In realtà già Fagone percepisce come, tra la fine del decennio Sessanta e l'inizio dei Settanta, il video, ma anche la fotografia e cinema, non sono elementi esterni di registrazione ("accessori alle pratiche artistiche"), ma come "tecniche che possono portare a una riformulazione dell'opera visiva, a una vera e propria *espansione dell'immagine*" (cfr: *Camere incantate, espansione dell'immagine*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio-15 giugno 1980), Milano, Ripartizione cultura e spettacolo, 1980, p. 15.

⁷⁶³ Cfr: *infra*, par 3.2.

⁷⁶⁴ Cfr: D. Palazzoli, (a cura di), *Con temp l'azione*, op.cit., p.n.n.

⁷⁶⁵ C. Zambianchi, *Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su Arte Povera e Performance*, op.cit.,

⁷⁶⁶ A. Lombardi, *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, op.cit., p. 146.

relazione proprio all'Arte Povera⁷⁶⁷ –, in cui è esplicitata un'urgenza dell'esserci *tout court*⁷⁶⁸. In questi termini, già Italo Mussa arriva infatti a notare, coevamente alle prime sperimentazioni videografiche italiane, come il video versi sostanzialmente il reale, in quanto il gesto, l'improvvisazione e l'azione che l'artista compie “non rimandano che al suo stesso modo d'essere”⁷⁶⁹. Una istanza, quest'ultima, che è da intendersi nel contesto di questo studio non quale modo per riversare l'urgenza di un'espressività corporale fine a sé stessa, ma piuttosto paradigma di quella poetica dell'esserci che caratterizza l'azione poverista fin dal principio, un luogo di *transfert* e iscrizione di una carica mentale, di una valenza comportamentistica, resa, in un complesso rimando concettuale.

L'esperienza video è usata come spazio in cui emerge preponderante un controllo discorsivo sull'operato e sulla dimensione della poetica dei singoli, in cui la presenza stessa dell'artista è agita come comunicazione e dichiarazione di intenti, o anche luogo di definizione di quell' 'esserci' identificatorio solo del sé. Proprio questo aspetto diventa il *leitmotiv* cardine della quasi totalità dei brani videografici appartenenti a questa schiera di artisti, supportato anche da un girato monocanale a camera fissa, senza successive operazioni di montaggio (o comunque minime) – una condizione tecnica significativa che, per certi versi, “apparve come la strada maestra per confrontarsi con la realtà, garantendosi da manipolazioni eterodirette”⁷⁷⁰. Un aspetto, questo, che non sfugge allo stesso Celant, il quale, nel suo *Offmedia*⁷⁷¹, nota quanto nell'immagine video si va incontro a un singolare ribaltamento della posizione dell'artista rispetto all'opera: da autore-artista questi si identifica nel soggetto della videoregistrazione – che a quella data (1970), riscontra curiosamente il critico, trova il parallelismo quasi esclusivamente con il complesso lavoro di Bruce Naumann⁷⁷². Ciò che viene a prodursi sono “centinaia di copie dell'io”, dove ad essere colti sono “l'intimità e l'individuo singolo” e quindi non più “un universo creativo e fantastico dell'immagine, senza autore”⁷⁷³ piuttosto spazio tautologico di *presenza* – totalmente opposto a una rappresentazione per analogia, ovvero un'immagine *autogenerata*. Benché Celant riservi questa precisazione in riferimento a

⁷⁶⁷ Cfr: C. Criticos, *Reading Arte Povera*, in *Zero to infinity: Arte Povera 1962–1972*, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Art Center – Londra, Tate Modern, 2001), a cura di R. Flood e F. Morris, Minneapolis-Londra, 2001, p. 68.

⁷⁶⁸ Come già ravvisato da Celant fin dal suo scritto del 1967 (cfr: G. Celant, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», a. I, n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 5).

⁷⁶⁹ I. Mussa, *Scheda introduttiva al “circuito chiuso-aperto”*, op.cit., s.n.p.

⁷⁷⁰ E. Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer robot*, Genova, Costa e Nolan, 1996, p. 16.

⁷⁷¹ Cfr: G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, op.cit., p. 51; questione poi ripresa in Id., *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, op.cit., p. 91.

⁷⁷² Ma che potrebbe essere allargata anche ai lavori coevi, se si rimane in ambito extranazionale, di Oppenheim, Serra (anche nelle sfumature di sperimentazione più propriamente filmica) e Acconci, tra tutti.

⁷⁷³ Per le ultime citazioni: G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, op.cit., p. 51.

IDENTIFICATIONS, recuperando proprio la significazione terminologica di ‘identificazione’, gli sfugge che più correttamente è a partire dai *tape* di *Gennaio '70* che questa realtà emerge preponderante, per poi riversarsi anche in quelli realizzati ad esempio con Giaccari e art/tapes/22. Se da una parte la mostra bolognese si pone in deciso debito con il precedente lavoro di Schum, *LAND ART* (a cui tra l’altro soprattutto Calvesi e Trini si attengono nel proporre l’implicazione stessa del *videorecording*)⁷⁷⁴, in cui però la maggior parte delle riprese videografiche riguardano operazioni separate dal loro autore, dall’altra è precipuamente nei lavori bolognesi, e solo poi in quelli tedeschi, che la telecamera è posta a scorgere, in svariate misure e implicazioni concettuali, la coincidenza artista-soggetto, seguendo quindi quell’urgenza dell’espressività dei linguaggi e di un’altra esperienza di comunicabilità proprie dei poveristi⁷⁷⁵ – e non discorsi più generici legati ad un sentire ‘corporeale’ più connesso ad esempio alla sfera della Body Art, a cui afferiscono altri artisti e ambiti di investigazione, e tenendosi per di più lontane, perlomeno nelle intenzionalità, da quella deriva estetica che Rosalind Krauss identificherà anni dopo entro il paradigma critico del ‘narcisismo’⁷⁷⁶.

È a partire da questa peculiare sperimentazione e verifica italiana del *videorecording*, che si arriva finanche a presupporre l’esistenza di un *file rouge* diretto e conducente all’elaborazione stessa di *IDENTIFICATIONS*, e specificatamente della tipologia degli artisti e ricerche con cui Schum sceglie di lavorare qui rispetto alla prima serie. Quanto compiuto dal film-maker tedesco, si insiste a ricordare, è infatti realizzato solo nella seconda metà del 1970⁷⁷⁷ e i sei artisti italiani coinvolti (Anselmo, Boetti, Calzolari, De Dominicis, Merz, Zorio) non sono altro che una piccola frangia di quelli già impegnati a Bologna e che per Schum, in taluni casi, non fanno altro che riproporre quanto già elaborato in precedenza⁷⁷⁸. Inoltre, come ricordato da

⁷⁷⁴ Cfr: M. Calvesi, *Documenti di un percorso*, in P. Segal Serra Zanetti, M.G. Tolomeo (a cura di), *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all’arte interattiva*, op.cit., p. 59; R. Barilli, in M.M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Ravenna, Danilo Montanari editore, 2016, p. 30 (a conferma di tutto anche le indicazioni rese da Tommaso Trini in comunicazione con la scrivente nel luglio 2021).

⁷⁷⁵ Il tutto in unione anche ad una esigenza tecnica di ripresa ben specifica: gli artisti sono chiamati a misurarsi con il nuovo mezzo attraverso l’ausilio di un basilare studio portatile di regia – portato da Barilli e i tecnici della Philips nei luoghi richiesti dai vari artisti (tra Bologna, Milano, Torino e Roma) – e non quindi un più strutturato laboratorio (cfr: R. Barilli, in M.M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, op.cit., p. 30; A. Troncone, *La smaterializzazione dell’opera d’arte in Italia 1967-1973*, op.cit., p. 146; C.G. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit., p. 17).

⁷⁷⁶ Cfr: R. Krauss, *Video, the Aesthetics of Narcissism*, October, 1, Boston, The MIT Press, 1976, pp. 50-64.

⁷⁷⁷ Con i video degli artisti italiani realizzati quasi tutti nel settembre del 1970, la première all’Hanover’s Kunstverein ospitata il 20 novembre 1970 e la trasmissione *broadcast* andata in onda il 30 novembre 1970 (cfr: U. Wevers, *Love work television gallery*, in U. Groos, B. Hess, U. Wevers, a cura di, *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, op.cit., pp. 36-37; Ivi., pp. 182-192).

⁷⁷⁸ Pare infatti (senza che vi siano tuttavia ancora fonti certe) che in taluni casi Schum si sia occupato di rifare certi video degli artisti (De Dominicis, Zorio) proprio perché rovinati poco dopo la rassegna bolognese (cfr: L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta*, ^[11] *La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, op.cit., pp. 63-64). Alla luce di questo risulta però singolare quanto fino ad ora nelle storiografie, soprattutto sulla videoarte (a eccezione di Parolo),

Ursula Wevers, è nel corso delle riprese di *ARTSCAPES* (art-ificial landscapes), la prima formulazione della *2nd Television Exhibition* – avviata nel corso di aprile-maggio del 1970, quindi anch'essa successiva l'esperienza bolognese – che il nome è trasformato da Schum in *IDENTIFICATIONS*, un termine più adatto ad accogliere specifiche poetiche e ricerche degli artisti, tedeschi, americani, inglesi, francesi, olandesi e italiani implicati⁷⁷⁹. Un passaggio, quello tra i “large-scale art objects in snowy landscapes or deserts”⁷⁸⁰ e il “pure gesture, an attitude, or simply a statement by an artist” dove “the appealing form [...] was reduced in favour of [...] the idea” e “the work of art loses its autonomy and can no longer be separated from the producer, i.e. the artist”⁷⁸¹, che benché rispecchi pienamente un'esperienza poetica ed espressiva ormai sempre più caratterizzante l'avanguardia internazionale, alla luce di quanto fin qui tracciato non può non ammettere che questo cambio di prospettiva e formulazione non possa essere transitato, anche e soprattutto, dalla ‘rielaborazione’ bolognese e dalla misura in cui i poveristi hanno risposto, e continueranno a rispondere nei pochi anni successivi alla prova del videotape.

Alla luce di quanto fin qui tracciato risulta oltremodo significativo provare a rileggere queste prime ‘verifiche videografiche italiane’, relazionate a doppio filo con le poetiche comportamentali-poveriste, attraverso una riflessione che tenga conto di un riesame di molte fonti, tra cui l'opera video in sé. Questo declinato necessariamente sia in una ricognizione del fenomeno storico-artistico della videoarte dei primordi, permettendo così di cogliere caratteri, peculiarità e riflessioni finora poco evidenziate, sia ricollocato nel contesto più generale dell'arte dei primi anni Settanta, quindi entro l'esperienza allargata di questa generazione di artisti, in grado di mostrare come possa esistere una peculiare omogeneità operativa resa dalla relazione *azioni povere/comportamenti-videotape* che conduce a discorsi e narrazioni che valicano quanto finora emerso.

Più di tutto, però, il luogo precipuo per una più rilevante riflessione e indagine di questi brani dovrebbero essere le biografie dei singoli. Il lavoro con il *videorecording*, per quanto talvolta possa apparire come un *unicum* nell'opera degli artisti – poiché, vale la pena evidenziare, che nessuno di questi ultimi insisterà in modo reiterato a trovare un personale espressività nel campo più proprio della videoarte –, è possibile dimostrare come non venga tuttavia assunto

non sia stata pienamente recepita l'esistenza di una forte interrelazione tra *Gennaio '70* e *IDENTIFICATIONS*.

⁷⁷⁹ Cfr: U. Wevers, *Love work television gallery*, in U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, op.cit., p. 35-36.

⁷⁸⁰ G. Schum, *Introduction to the II. Television Exhibition of “Video Galerie Gerry Schum” TV Gallery*, 1970, ora in U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, op.cit., p. 160.

⁷⁸¹ *Ibidem*

come spazio per una sperimentazione qualunque e avulsa da una propria *forma mentis*, piuttosto mezzo con cui condurre e verificare, in modo altrimediale, parte di un discorso, aderente istanze della ricerca e della poetica già posta in essere. La possibilità di entrare in forma diretta con l'entità opera permette qui di provare a proporre, impostando discorsi di lettura e inquadramento storico-critico, due singolari casi studio – Luciano Fabro e Emilio Prini – presenti in maniera peculiare nel *corpus* video dello Studio 970 2, tentando di mostrare come la reintroduzione e l'inquadramento dei loro brani videografici all'interno dei rispettivi cataloghi, possa finanche consentire una verifica e una precisazione più profonda di singolari dinamiche di pensiero che appartengono significativamente ad entrambe le figure.

2.4.1 Primo caso studio: Luciano Fabro e gli *Apologhi* (1972)

Realizzati come visto tra gennaio e i primi giorni di aprile del 1972 i quattro videotape di Luciano Fabro, *In questo modo vorrei fare l'autobiografia*, *Il moto del reazionario*⁷⁸², *La creazione dell'artista* e *Tempo*, sono in realtà direttamente connessi l'uno all'altro e inseriti, secondo la sequenza proposta, entro la serie denominata *Apologhi*, la quale, unita al nucleo che l'artista realizzava in occasione della *Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, e oggi perduto⁷⁸³, rappresenta un *unicum* della sua opera.

Sebbene si tratti dei *tapes* tra i più identificativi della produzione iniziale dello Studio 970 2⁷⁸⁴, fin dall'origine la conoscenza di questo *corpus* è passata da informazioni esigue, concorrendo a creare un certo disordine tra le notizie in merito, ovvero disperderne le tracce. Nell'ambito degli studi sull'opera dell'artista torinese, milanese d'adozione, l'attenzione di una figura come Jole De Sanna risulta, fra tutti, fondamentale poiché torna oggi come testimone diretta della

⁷⁸² Inizialmente comparso con il titolo: *Il passo del reazionario*.

⁷⁸³ Cfr: L. Leuzzi, *Intervista a Renato Barilli*, s.d. [2011-2014], www.rewind.ac.uk (ultima consultazione: 29 aprile 2021).

⁷⁸⁴ Anche se non sempre presentati come serie unita i videotape di Fabro sono esposti da Giaccari a molte delle rassegne e mostre a cui partecipa (sia come Studio 970 2, sia poi come Videoteca Giaccari): *I Aprilski Susret – Prosireni Medij (April Meetings – Festival Expanded Media)* presso lo SKC-Student Kurnturni Centar di Belgrado (4-11 aprile 1972); *TV-OUT-1* (Galleria Diagramma, 20-22 aprile 1972); *TV-OUT-1* (Galleria Naviglio-Venezia, 7-9 giugno 1972); *XV Festival dei due mondi di Spoleto*, rassegna *Filmperformances* (24 giugno-9 luglio 1972); Galleria Christian Stein (Torino, 1-9 marzo 1973); *Videoworks-Videoevents* (XV Triennale di Milano, 17-20 novembre 1973); sezione *Video-tapes e films d'artista* a *Contemporanea* (Roma, novembre 1973-febbraio 1974); *Impact Art Video Art 74* (Losanna, 8-15 ottobre 1974); *Deuxieme Rencontre Internationale Ouverte de Vidéo* (Parigi, 20-25 febbraio 1975); *Artevideo & Multivision* (Milano, 5-18 marzo 1975); *Third International Open Encounter on Video* (25-29 marzo 1975); *Fourth International Open Encounter on Video* (Buenos Aires 31 ottobre-14 novembre 1975); *La settimana della performance* (Bologna, 1977); *Magnetica* (Bologna, 7-14 aprile 1983), *Memoria del video I* (Milano, PAC, 1987-88); *Memoria del video II* (Milano, PAC, 1989); fino alla recente *Anni '70. Arte a Roma* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014).

ricerca compiuta dall'amico scultore. Per quanto però la studiosa fosse ampiamente a conoscenza dei videotape realizzati da Fabro con Giaccari, visto che in alcune occasioni ebbe modo di trattarli in prima persona – come per la mostra *Artevideo & Multivision. Seconda edizione del Camel Award per le arti visive* (Milano, Rotonda di via Besana 5-18 marzo 1975)⁷⁸⁵ –, pare curioso come nei volumi *Fabro* e *Luciano Fabro: Biografia*⁷⁸⁶ emerga già significativa la mancanza di approfondimenti in merito, come anche la distinzione tra i video realizzati con lo Studio 907 2 e quelli precedenti per Bologna – un discorso, questo, che vale tra l'altro per le stesse restituzioni di Fabro (*Attaccapanni e Fabro. Lavori 1963-1986*)⁷⁸⁷. Tuttavia alcuni aspetti inerenti gli *Apologhi* sono comunque stati filtrati negli anni da vari contributi, come in certi scritti di Giaccari⁷⁸⁸, quindi in cataloghi di mostre e rassegne⁷⁸⁹ e storiografie inerenti la sfera degli studi sulla videoarte⁷⁹⁰, i quali, però, avendo più che altro necessità di rendere informazioni sull'attività dello Studio 970 2/Videoteca Giaccari, hanno permesso di mantenere solo parte della fortuna visiva dei quattro *video*. Con più frequenza le immagini pubblicate si riferiscono infatti a *Il moto del reazionario* (soprattutto la versione 1), o a *La creazione dell'artista* (di cui spesso è mostrato il set di ripresa del video), raramente a *In questo modo vorrei fare l'autobiografia*, mai a *Tempo*.

Solo recentemente il vuoto di conoscenze è colmato da un primo importante riesame del lavoro di Fabro, nelle forme che interessano questa occasione di indagine, intrapreso nello specifico da Maddalena Disch all'interno di *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*⁷⁹¹, catalogo da considerarsi quale guida per chiunque si approcci alle fenomenologie dell'effimero e dell'aleatorio esperite dagli artisti poveristi. Nel suo contributo

⁷⁸⁵ De Sanna coadiuva infatti il lavoro curatoriale di Tommaso Trini nella selezione dei nastri-video da inserire nel programma d'esposizione della mostra milanese (cfr: T. Trini, *Artevideo e multivision*, in «D'Ars», anno XVI, n. 75, luglio 1975, p. 20, nota di chiusura), per la quale i quattro *Apologhi* sono tutti presenti (cfr: Elenco video, Cittadella degli Archivi di Milano, Faldone M37, cartella "Artevideo e Multivision – Camel Award).

⁷⁸⁶ Cfr: J. De Sanna, *Fabro*, Ravenna, Essegi, 1983; Ead., *Luciano Fabro: Biografia*, Pasian di Prato, Campanotto, 1996.

⁷⁸⁷ Cfr: L. Fabro, *Attaccapanni*, Torino, Einaudi, 1978; Id., *Fabro. Lavori 1963-1986*, Torino, Allemandi, 1987.

⁷⁸⁸ Cfr: *TV OUT*, in «Prospects - note d'arte contemporanea redatte da Luciano Inga Pin», n. 1, marzo-aprile 1972, p.n.n.; L. Giaccari, *È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video, Vici?*, in «Bolaffiarte a. VI, n. 49, aprile-maggio 1975, p.n.n.; Id., *Videotape o mitologia?*, in «Drive in. Arte immagine spettacolo», n. 4, luglio 1981, pp. 46-48;

⁷⁸⁹ Cfr: L. Giaccari, M. Meneguzzo (a cura di), *Memoria del video. 1. La distanza della storia....*, op.cit., p. 63; V. Fagone, *Memoria del video 2. Presente Continuo. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit., p. 58 (anche se l'immagine qui pubblicata corrisponde in realtà a *La creazione dell'artista* e non a *In questo modo vorrei fare l'autobiografia*).

⁷⁹⁰ Cfr: A. Madesani, *Lineamenti di una storia della Video Arte in Italia* (parte I), op.cit., p. 61; Ead. *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano, Mondadori, 2002, p. 96.

⁷⁹¹ Cfr: M. Disch, *Luciano Fabro: Action as the 'Construction of Consciousness with Things'*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 133-141; ead., *Luciano Fabro* (scheda), in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 412-417.

e nella scheda dedicata all'artista Disch sonda e recupera quella dimensione performativa-comportamentale-corporale della ricerca svolta da Fabro tra gli anni Sessanta e il principio del decennio successivo – già sottesa in realtà in alcune riflessioni presenti in *Luciano Fabro: Biografia* di De Sanna, accennata da Corrina Criticos in *Reading Arte Povera*, percorsa con discorsi inediti da Claudio Zambianchi nel suo «*Oltre l'oggetto*»: *qualche considerazione su Arte Povera e Performance*, quindi riletta da Lara Conte in connessione ai concetti di misura e autobiografia⁷⁹² –, all'interno della quale la studiosa raduna e include anche la conoscenza di quegli interventi in cui l'artista assume il videotape quale mezzo d'espressione. Questo contribuisce a porre un punto fermo per gli studi a venire sull'opera di Fabro, dimostrando come la sua ricerca artistica, virata anche a situazioni e interventi d'impermanenza, sia in grado di rivelare una poliedricità espressiva molto più ampia di quanto fino ad ora considerato⁷⁹³.

Se da una parte l'impossibilità di prendere diretta visione dei videotape (restituiti integralmente solo di recente, rendendo di nuovo consultabili soprattutto *La creazione dell'artista e Tempo*) determini l'inattuabilità di praticare una descrizione e una lettura più profonda degli *Apologhi*, dall'altra quanto reso comunque da Disch fornisce gli *input* necessari per provare a tracciare un inquadramento storico-critico degli stessi. La studiosa ha infatti il merito di aver provato a recuperare fonti primarie d'archivio e di averle incrociate con quelle, opportunamente districate, presenti negli scritti di De Sanna e Fabro, in cui i riferimenti alle opere videografiche sono risultati spesso confusi e incompleti⁷⁹⁴. È infatti grazie a Disch, ad esempio, che emerge l'esistenza di un *file rouge* che lega i video realizzati dall'artista nel contesto di *Gennaio '70* a quanto poi svolto nel 1972 con lo Studio 970 2. Gli esiti dell'indagine evidenziano come per la mostra bolognese l'artista avesse realizzato, nel dicembre del 1969, *Quid minus nisi nihil?*⁷⁹⁵, un videotape includente una raccolta di venti 'apologhi' recitati in prima persona, tra cui compariva anche una prima redazione de *Il moto del reazionario* e di *In questo modo vorrei*

⁷⁹² Cfr: C. Criticos, *Reading Arte Povera*, in *Zero to infinity: Arte Povera 1962-1972*, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Art Center; Londra, Tate Modern, 2001), a cura di R. Flood e F. Morris, Londra 2001, pp. 67-88; C. Zambianchi, *Oltre l'oggetto*: *qualche considerazione su Arte Povera e Performance*, op.cit.; L. Conte, *Measure and Autobiography in Arte Povera*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 87-96. Si rimanda anche a M. d'Argenzio, *Arte Povera. Opera in atto*, in *Arte Povera 2011*, op.cit.

⁷⁹³ Eccezione fatta per il contributo di De Sanna (cfr: J. De Sanna, *Fabro*, op.cit., pp. 117-125).

⁷⁹⁴ Si specifica che né all'interno dei testi di Barilli (cfr: R. Barilli, *Coincidenza di opposti*, in *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, op.cit., pp. 10-19; Id., *Video-recording a Bologna*, op.cit.), né in altri contributi relativi a *Gennaio '70*, sono date informazioni chiare in merito ai video presentati da Fabro.

⁷⁹⁵ Il titolo è desunto da Disch dalla didascalia originaria di *Gennaio 70* (cfr: R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, op.cit., p. 141). Negli scritti di Fabro e De Sanna (precedentemente citati in nota) il titolo a volte non compare, mentre in altri casi è assunto, in senso generale e probabilmente in maniera errata, *In questo modo vorrei fare l'autobiografia*.

*fare l'autobiografia*⁷⁹⁶. Di questo singolare insieme rendeva un ricordo già Fabro, spiegando come alla base del lavoro vi fosse una riflessione sulla tematica della morte⁷⁹⁷ – argomento praticato poco prima, anche se in modalità diversa, con l'azione teatrale *Apparecchio alla morte* o *Lettura* presentata a *Esperimento di Nuovo Teatro* (16 giugno 1969)⁷⁹⁸, in cui tra l'altro l'artista si era già mostrato in inedite vesti recitative. Nei videotape il tema è espresso dalla scelta di far coincidere la data della nascita e della morte (proposta tramite una scritta paradossale “Luciano Fabro † 1936” tracciata sia sul catalogo di *Gennaio '70*, sia su un una t-shirt inquadrata nel primo video della serie), come anche dalla volontà di Fabro di declamare i titoli delle sue opere, retrodatando ogni singolo lavoro, al termine de *In questo modo vorrei fare l'autobiografia*⁷⁹⁹ – azione che richiama l'idea di un gioco come svelamento di un falso presente espressa da Eugen Fink⁸⁰⁰ e precisata da Achille Bonito Oliva come: una “attività intesa nel recupero di memorie stratificate e nell'esercizio in atto del proprio esistere [...] come lapsus rispetto al movimento irreversibile del mondo, in quanto propone un'inversione ed una ripresa del passato”⁸⁰¹, ossia di una legge che attiva un ciclo sempre vero in opposizione alla finitezza della morte –, concorrendo a rendere il *tape* in questione, come si vedrà, differente da quello poi realizzato con Giaccari.

A distanza di poco più di due anni da quanto appena tracciato Fabro torna al video, coinvolto da Giaccari grazie all'amicizia che ormai li lega e, come precedentemente visto, insieme ad altri artisti. Allo stato degli studi e dalle fonti interrogate, la genesi dei singoli nastri-opere della serie sembra muovere parallelamente da due istanze direttamente in relazione l'una all'altra. Se da una parte, in base a quanto rilevato da Disch, la serie dei quattro *Apologhi* pare essere esperita dall'artista come occasione di ‘*re-enactment*’⁸⁰², di alcuni brani di quelli già irrimediabilmente perduti di Bologna, dall'altra, se ci si attiene ai titoli e alle brevi descrizioni tracciate nelle bibliografie precedentemente indicate di Fabro e De Sanna, come anche alla presa visione

⁷⁹⁶ Cfr: M. Disch, *Luciano Fabro* (scheda), op.cit., pp. 413-414. È opportuna a tal proposito una precisazione: Disch indica come l'operazione di registrazione dei video di Fabro fosse stata realizzata da Luciano Giaccari. Ad oggi, all'interno dell'ALMG non è stata riscontrata alcuna traccia documentale che possa confermare questa indicazione. Inoltre l'attività svolta dal videomaker varesino in quel frangente temporale porterebbe a escludere un suo coinvolgimento in tale progetto.

⁷⁹⁷ Cfr: L. Fabro, *Attaccapanni*, op.cit., p. 84; J. De Sanna, *Luciano Fabro. Biografia*, op.cit., p. 258.

⁷⁹⁸ Cfr: *supra*, par. 1.3.3. Citazioni dell'azione sono presenti anche in: L. Giaccari, *Esperimento di nuovo teatro*, op.cit.; L. Fabro, *Attaccapanni*, op.cit., pp. 83-84; J. De Sanna, *Fabro*, op.cit., p. 120; Ead., *Luciano Fabro: Biografia*, op.cit., pp. 52-53; M. Disch, *Luciano Fabro* (scheda), op.cit., p. 412.

⁷⁹⁹ Cfr: L. Fabro, *Attaccapanni*, op.cit., p. 84; *id.* in J. De Sanna, *Fabro*, op.cit., p. 120; *ead.*, *Luciano Fabro: Biografia*, op.cit., p. 57; M. Disch, *Luciano Fabro* (scheda), op.cit., p. 413.

⁸⁰⁰ Cfr: E. Fink, *Spiel als Weltsymbol*, Stoccarda 1960 (trad. it. di N. Antuono, *Il gioco come simbolo del mondo* 1969).

⁸⁰¹ A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, Firenze 2009 [Firenze 1972 (1971)], p. 94.

⁸⁰² Come restituito dalla lettura di Disch (*Luciano Fabro* (scheda), op.cit., p. 414).

diretta dei quattro *tapes*, essi appaiono quale momento altro di strutturazione e proposizione creativo-generativa. A una nuova produzione di *In questo modo vorrei fare l'autobiografia* e de *Il moto del reazionario* (di cui, come visto, sono realizzate con lo Studio 970 2 due diverse varianti), si aggiungono infatti *La creazione dell'artista* e *Tempo*, i quali ultimi, totalmente inediti, concorrono a rivelare come Fabro avesse pensato a un tipo di intervento differente rispetto a quanto fatto per *Gennaio '70*. La scelta stessa di conferire un titolo, *Apologhi*, così peculiare alla breve raccolta, suggerisce inoltre come fosse stato attivato un discorso più specifico: a una connessione con il tema della morte, esperito per Bologna, Fabro sostituisce ora riflessioni indirizzate verso discorsi d'identificazione e affermazioni universali, formulate partendo da un'istanza che sembra cogliere il concetto originario di *apòlogos*, ossia di presentare brevi narrazioni-racconti composti per pervenire a riflessioni assolute, a principi morali, formativi, finanche comunicativi, restituiti con senso tautologico. Nel lavoro con lo Studio 970 2 l'artista propone infatti quattro differenti momenti in cui, intervenendo con gesti e con elementi visivi e verbali minimi, pone il proprio essere in una confluenza esistenziale (ora personale ora universale) del pensare.

Dal punto di vista tecnico i quattro videotape sono realizzati a camera fissa. Sebbene ad essere registrate, seguendo il normale flusso del tempo reale, sono brevi azioni compiute da Fabro, ognuna di queste viene tuttavia precisata entro concettualità e paradigmi distinti e in varia misura connessi al titolo d'insieme. In *In questo modo vorrei fare l'autobiografia (1/2"*, *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 40"ca.) l'artista è ripreso a mezza figura, e in un piano ravvicinato, nello spazio di un giardino nell'atto di cogliere e addentare una mela mentre asserisce le parole del titolo⁸⁰³. Ciò che viene svolto da Fabro sembra proporre un concetto di apologo che sostituisce, a una prospettiva etimologica propria della parola, un valore di sintesi dichiarativa, in un atteggiamento che allontana, però, l'idea di un solipsismo, ovvero di un monologo autoreferenziale, per restituire un rispecchiamento identitario che tende a un senso di reciprocità – concordando con quell'idea di Achille Bonito Oliva in cui si evidenzia come l'Artista alla ricerca “di una propria identità e sintesi” arriva a far corrispondere al contempo “uno sconfinamento verso il fuori di sé”⁸⁰⁴. Nel solco di questo, quanto compiuto dischiude infatti la possibilità di proporre un discorso identitario-autobiografico che, attraverso l'assunzione del mezzo videografico, i cui caratteri intrinseci inducono a una sua applicazione processuale, si offre come intercettazione simultanea di corpo e voce, restituendo così quella

⁸⁰³ Isolando in questo modo solo quella che era la parte iniziale della versione di Bologna.

⁸⁰⁴ A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, op.cit., p. 63.

che potrebbe formularsi, nei termini squisitamente concettuali, di una *autobiografia in tempo reale*.

In base a quanto appena delineato e a una primaria analisi, il video sembrerebbe perfettamente calabile in quanto riflettuto in due saggi fondamentali sulla videoarte dei primordi, ovverosia in *Video, the Aesthetics of Narcissism* di Rosalind Krauss, quando è evidenziato come, soprattutto nel corso della ricerca videografica dei primordi, si distingue nell'agire degli artisti l'interesse di immediata iscrizione nell'immagine elettronica, per cui sono indagabili caratteri più vicini a un discorso di auto-rispecchiamento narcisistico⁸⁰⁵, e in *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia* di Sandra Lischi, la quale nota invece come anche una dimensione autobiografica (o autorappresentazione, o diario) faccia comunque da sottotesto a molteplici sperimentazioni video, in cui l'artista si mette in scena ed entra nell'opera anche tramite un racconto di sé, rilevando finanche connessioni con la memoria e il tempo⁸⁰⁶. Tuttavia, più che essere pienamente inquadrabile in queste circostanze, l'opera di Fabro percorre una strada intermedia, impostando una del tutto personale grammatica e sintassi. In questa sono evidenti le interferenze con i concetti ora di autobiografia, come strumento cioè per formulare un discorso in prima persona, in cui Fabro contrae al minimo l'ipotesi di racconto e narrazione, ora di autoritratto. Quest'ultimo è da intendersi precisamente come un situarsi in una visione esterna al proprio essere⁸⁰⁷, che rimanda a quella vastità semantica del vocabolo percepita in particolare da Carla Lonzi, ossia quale presa di parola da parte degli artisti per parlare di sé in prima persona, quindi non come trascrizione dei tratti fisiognomici, bensì quale momento per sottolineare l'identità dell'artefice tramite una continuità omogenea con la sua opera⁸⁰⁸. Il video prende quindi le distanze da una esplorazione interiore e intima, come anche da una deriva narcisistica, diventando per Fabro veicolo di auto-presentazione e specifico spazio in cui trasferire la sua identità d'artista in termini contratti, giungendo per questo ad una codificazione in forme tautologiche della sua esistenza-presenza nel mondo.

Le riflessioni che affiorano da questo video mostrano infatti il modo in cui l'artista matura la necessità della definizione di un discorso identitario, che valica quel percepirsi e misurarsi nello

⁸⁰⁵ Cfr: R. Krauss, *Video, the Aesthetics of Narcissism*, in «October», n. 1, Boston, The MIT Press, 1976, pp. 50-64.

⁸⁰⁶ Cfr: S. Lischi, *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia*, in «Bianco & Nero», a. 62, n. 1-2, gennaio-aprile 2001, pp. 74-75, 77.

⁸⁰⁷ Cfr: M.G. Messina, *Autoritratto/autobiografia*, in L. Iamurri (a cura di), *Autobiografia/autoritratto*, catalogo della mostra (Museo Hendrik Christian Andersen, 26 ottobre-20 gennaio 2008), Roma, Palombi Editore, 2007, pp. 19-30.

⁸⁰⁸ Cfr: C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969; L. Iamurri, "Un mestiere fasullo": note su *Autoritratto di Carla Lonzi*, in M.A. Trasforini (a cura di), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 113-132.

spazio e tra le cose⁸⁰⁹ ricercata precedentemente in opere come *Raccordo anulare* (1963-64) e *In Cubo* (1966), fra tutte, per presentarsi, ora, in modalità diretta. Il ricorso specifico alla forma della parola – sia come *parola parlante*, da cui emerge il potere significante del linguaggio, sia di una *parola parlata*, che fruisce invece dei significati disponibili, inscritte da Merleau-Ponty nella sua *Phénoménologie de la perception*⁸¹⁰, da cui Fabro stesso trae ispirazione per il suo lavoro di quegli anni⁸¹¹ – qualifica quella necessità di superare il concetto di semplice rappresentazione e giungere a una presentazione immediata di sé. La parola viene infatti agita dall'artista quale mezzo di quell' "eccedere della nostra esistenza sull'essere naturale"⁸¹², restituendola come strumento e momento di reale e concreta possibilità, insieme, di affermazione *nel* e dialogo *con* il mondo fenomenico.

A differenza del primo video, ne *Il moto del reazionario* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 20") e *La creazione dell'artista* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 1'ca.) Fabro presenta una lettura singolare di due testi-apologhi (realizzati in quello stesso frangente temporale)⁸¹³, rivelando di praticare ora il concetto di *apòlogos* in una dimensione e in senso più letterale, ossia con lo scopo di giungere anche a un fine etico-pedagogico-morale e rivelare leggi e verità da assumere con connotazione universale. Nel primo caso – di cui sono prodotte, si ricorda, due versioni: una con la ripresa dell'artista a figura intera, la seconda con l'inquadratura dall'alto in basso e alle sole gambe – Fabro non fa altro che 'agire' l'apologo relativo, il quale non è restituito tramite una vocalità, come in *In questo modo vorrei fare l'autobiografia* o nel *tape* che segue, bensì riportato scritto in apertura al video: "Se il tuo piede sinistro sta spostandosi in avanti, calcialo col destro, ed eseguirai la danza dei valori eterni della specie". In questo caso l'enunciato pare suggerire la possibilità di essere colto in una doppia valenza. Da una parte vi è una chiara allusione a un'azione reazionaria, come esplicitato dal titolo stesso, inquadrabile in un clima politico e sociale in fermento. Dall'altra, l'accento ai 'valori eterni della specie' restituisce invece un riferimento a quei meccanismi propri dell'evoluzione, della selezione naturale (calabile anche in contesti socio-politici) e del mantenimento di uno *status quo* riferibile finanche a leggi universali e di

⁸⁰⁹ L. Fabro, in G. Celant, *Entretien avec Luciano Fabro, 1971*, in *Luciano Fabro*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 9 ottobre 1996-6 gennaio 1997), Parigi, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 27.

⁸¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Parigi 1945, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 269.

⁸¹¹ L. Fabro, *Interview with G. Ferreira*, in *Luciano Fabro*, catalogo della mostra (Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 9 ottobre-9 novembre 1997), Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p. 99.

⁸¹² M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit.; trad. it. cit., p. 269.

⁸¹³ Foglio dattiloscritto firmato da Fabro e datato 1972 (ALMG, cartella Fabro). I medesimi testi sono riportati poi in L. Fabro, *Attaccapanni*, op.cit., pp. 120-122. Cfr: J. De Sanna, *Luciano Fabro: una biografia*, op.cit., pp. 66-67.

natura. Inoltre, quella peculiare evocazione di una ‘danza’, potrebbe richiamerebbe a sua volta l’idea della ‘ripetizione’ quale legge strutturale dell’assoluto, avvicicabile, per certi versi, a quel *gioco* assunto da Eugen Fink *come simbolo del mondo*⁸¹⁴, nell’accezione ora di definizione di un fenomeno fondante dell’esistenza umana e metafora di quel gioco cosmico in cui si manifesta la peculiarità dell’essere-nel-mondo dell’uomo.

Rispetto ai primi due brani ne *La creazione dell’artista* l’azione si fa minima, diventando semplice gesto. Come mostrato dalle immagini del set già incontrate, l’artista si limita a sedere su una sedia fumando una sigaretta, mentre la telecamera inquadra in primissimo piano il suo volto e fuori campo una voce recita un brano:

“Il settimo giorno Dio riposò. L’ottavo giorno ridiscese sulla terra e vide ch’era noiosa: prese allora della terra, la impastò a sua immagine e somiglianza. Sorrise, soffiò in essa la vita, la chiamò artista, ossia complice nella creazione. Osservò che quanto aveva fatto era buono. L’uomo vide tutto questo e, strappata l’erba attorno a sé, cavò della terra, la impastò a sua immagine e somiglianza, poi soffiò in essa; ma la terra seccò, divenne arida, andò in polvere. L’uomo cavò altra terra, la impastò, soffiò in essa, ma ancora la terra divenne arida. Ma l’uomo continuò ad impastare la terra a sua immagine e somiglianza finché tutto attorno a lui fu arido”⁸¹⁵.

L’apologo reso si presenta nei termini di una prosecuzione ideale del testo della *Genesi* – presupponendo l’esistenza di un “ottavo giorno” della creazione – in cui Fabro traccia l’origine della natura umana dell’artista, nella quale è rispecchiata, a sua volta, l’immagine di Dio Creatore. In esso lo scultore torinese sembra voler precisare la differenza in termini assoluti ed etimologici tra creatore e artefice e definire, in questo modo, il concetto che lui stesso ha dell’arte. Ciò che è sotteso da Fabro nel suo ‘racconto’ mostra infatti come all’uomo-artista la natura abbia trasmesso il compito di essere artefice, ovverosia colui che utilizza qualcosa di già esistente, a cui dare forma e significato, e non creatore-demiurgo, colui cioè che ha la capacità innata di trarre qualcosa dal nulla (*ex nihilo sui et subiecti*) – una facoltà, questa, affidata invece a un dominio altro, divino. La condizione esistenziale dell’artista così presentata, oltre che legittimabile sul piano universale, riflette l’idea stessa che Luciano Fabro ha dell’artista e dell’essere tale, come anche i motivi costruttivi che regolano la realizzazione delle opere. Nella ricerca condotta fino a quel momento egli osserva e sperimenta infatti il rapporto tra percezione

⁸¹⁴ E. Fink, *Spiel als Weltsymbol*, op.cit.

⁸¹⁵ Il medesimo testo dell’apologo è poi integrato da Fabro in esergo a un altro lavoro del 1975: il disegno “*Macchie di Rorschach (La creazione dell’artista)*, un acrilico su carta a mano Fabriano, ora in collezione privata (cfr: G. Di Pietrantonio, S. Fabro, a cura di, *Luciano Fabro. Disegno in-opera*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMeC – Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea, 4 novembre 2013 – 6 gennaio 2014), Milano, Silvana Editoriale, 2013, p. 37).

ed esperienza, teso a verificare le leggi del dialogo tra soggetto e oggetto⁸¹⁶, a costruire “appuntamenti con fenomeni”⁸¹⁷. Tommaso Trini, scortato da intuizioni già di Carla Lonzi⁸¹⁸, pone in evidenza come nella poetica di Fabro sia riscontrabile l’interesse costante a far cadere tutta una serie di “diaframmi intellettuali, logici, teorici”⁸¹⁹, caratterizzanti l’uomo e il suo porsi nella società e in relazione al mondo, col fine ultimo di “favorire la lettura [...] delle cose, e della loro azione diretta”⁸²⁰. È nel solco di questo che per Fabro l’atto artistico giunge a risiedere nel semplice processo conoscitivo mosso a rilevare “l’intelligenza della natura”⁸²¹, nel tentativo di osservare e comprendere *le cose* reali e concrete, che già esistono (e non devono essere create) ostentandone ordine e verità⁸²²: è l’atto stesso di conoscere e percepire, per rilevare istanze dialettiche e non significati⁸²³.

Prima di procedere oltre è necessario qui segnalare come, grazie alla digitalizzazione dei nastri originali, sia stato possibile restituire quella che parrebbe essere a tutti gli effetti una seconda variante di questo video-apologo. Nello specifico si tratta in realtà di due versioni nelle quali, immediatamente dopo la ripresa del titolo da un foglio dattiloscritto l’obbiettivo della telecamera è completamente coperto dal palmo di una mano: in un caso il sonoro è tenuto assente⁸²⁴, mentre nell’altro si può ascoltare l’intera lettura del testo come nella versione originale⁸²⁵. Benché di questo duplice lavoro si ignorava prima d’ora l’esistenza, una possibile traccia del suo passaggio nel *corpus* dello Studio 970 2 è stata rinvenuta all’interno del programma-elenco dei videotape che Tommaso Trini predispose per *Artevideo&Multivision – Camel Award* e per il quale Giaccari fornì alcuni lavori, tra cui, appunto, l’intera serie degli *Apologhi*. In riferimento al nominativo di Fabro è presente una breve descrizione dei nastri e una precisazione riguardante proprio *La creazione dell’artista*: “richiede di essere integrata da una lettura collettiva degli spettatori durante la mostra”⁸²⁶. Un aspetto, quest’ultimo, che trova

⁸¹⁶ Cfr: *Discorsi. Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro*, in «Marcatré», a. IV, nn. 19-20-21-22, 1966, pp. 376-377.

⁸¹⁷ T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, op.cit., p. 48.

⁸¹⁸ Cfr: *Discorsi. Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro*, op.cit., pp. 376-377.

⁸¹⁹ T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, op.cit., p. 48

⁸²⁰ *Ibidem*

⁸²¹ L. Fabro, *Lettere ai germani*, 1979, cit. in Id., *Luciano Fabro. Lavori*, op.cit., p. 172.

⁸²² Cfr: L. Fabro, *La natura*, in *Luciano Fabro*, catalogo della mostra (Essen, Museum Folkwang; Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1981), s.l. 1981; cit. in L. Fabro, *Luciano Fabro. Lavori 1963-1986*, op.cit., pp. 176-178 (p. 177).

⁸²³ Cfr: J. De Sanna, *Luciano Fabro: una biografia*, cit., pp. 33-34

⁸²⁴ Si ha la quasi certezza che si tratti di una volontaria sospensione della registrazione della traccia audio, poiché questa ‘versione’ del video è presente in una bobina *open-reel* in sequenza agli altri tre apologhi nei quali il sonoro è funzionante.

⁸²⁵ Rispetto a quest’ultima, però, la voce del lettore fuoricampo è differente.

⁸²⁶ Elenco dattiloscritto dei videotape presentati in mostra, in Cittadella degli Archivi di Milano, Faldone M37, cartella “Artevideo e Multivision – Camel Award.

nella scelta di modificare (pare appositamente ed esclusivamente) il videotape del 1972 sia il rimando a quanto ri-elaborato, sia una ipotetica spiegazione, sebbene non siano tuttavia ancora chiare le modalità effettive di fruizione del video in sede di esposizione.

L'ultimo apologo, *Tempo* (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 40"ca.), si presenta invece in termini diversi rispetto a tutti i casi precedenti. Nessun testo o affermazione accompagna l'azione, che viene svolta da Fabro in un gesto unico: la telecamera fissa riprende solo un braccio dell'artista la cui mano è intenta a lanciare su e giù una grossa pietra, fino a quando, non riuscendo a riafferrarla, viene fatta irrimediabilmente cadere – un'azione che richiama molto *Hand Catching Lead* (16mm, b/n, muto, 3'30"), ovvero la quasi identica visione del braccio tenuto in tensione nel tentativo di reggere il peso del piombo di *Hand Lead Fulcrum* (16mm, b/n, muto, 3'), entrambi film sperimentali che Richard Serra realizza nel 1968 con produzione Leo Castelli Gallery, il primo confluito poi come *Untitled* nella celebre serie *IDENTIFICATIONS* di Gerry Schum⁸²⁷. Tra i quattro videotape questo risulta essere il più enigmatico. Ogni descrizione possibile lascia spazio al solo 'dialogo' che intercorre tra l'azione-gesto e il titolo assegnato dall'artista. Il movimento svolto tenta di scandire i secondi, cercando di assecondare il flusso del *tempo reale*, lo stesso di cui, tra l'altro, il dispositivo videografico è abile e preciso intercettatore. Più che testare, però, quella peculiarità dello strumento di cogliere durate prima impensabili, Fabro persegue una necessità propria, precisando il senso dello scorrere del *tempo* in una contrazione minima: quanto basta per attestare l'esistere di una continuità relativa, e dal sapore tautologico, inscrivibile tra un inizio e una fine.

Come rapidamente accennato, è particolarmente negli scritti di Criticos e Zambianchi che viene indagata l'attitudine performativa-comportamentale presente nelle ricerche di artisti legati soprattutto alle vicende poveriste, includendo necessariamente anche quanto sviluppato da Fabro stesso. Se la prima rileva la decisiva influenza del pensiero di filosofi come John Dewey, Maurice Merleau-Ponty, Ludwig Wittgenstein e di Umberto Eco, che pongono in evidenza quanto l'esperienza estetica abbia radici profonde nella realtà quotidiana e in fenomenologie di percezione che superano il semplice dato visuale – fornendo così altre istanze da inscrivere nel processo eponimo dell'Arte Povera, oltre ai rapporti già individuati da Celant stesso con la sperimentazione teatrale di Artaud e Grotowski⁸²⁸ –, il secondo si propone, come visto nel precedente paragrafo, di sondare una riflessione nuova. Egli rileva infatti quanto, più che

⁸²⁷ Cfr: U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, op.cit., pp. 198-199.

⁸²⁸ Cfr: G. Celant, *Arte povera Im-Spazio*, Genova 1967. Si rimanda anche a: M.T. Roberto, *Arte povera e scrittura scenica*, in *Arte Povera* 2011, op.cit., pp. 630-639.

esperire la *performance* come tale, nelle ricerche poveriste si assiste a un'assunzione dell'oggetto "in chiave di contingenza e di temporalizzazione, facendogli acquisire, nella messa in opera, una qualità impermanente propria della performance"⁸²⁹. Se da una parte la sperimentazione di Fabro è tracciabile in queste evidenze, si pensi a quanto formulato con *In-Cubo* e *Indumenti*⁸³⁰, dall'altra la conoscenza di quanto svolto con il *medium* videografico – preceduto dal progetto *Allestimento teatrale* (1967) e dall'esperienza già accennata di *Apparecchio alla morte* o *Lettura*, seguite poi da altri atti e azioni⁸³¹ – permette di individuare la misura in cui quella tendenza al dissolvimento dell'arte nell'azione si distacca completamente da un'altra corposità (di materiali e forma) su cui riversare significazioni, quindi da una corporalità che imposta esperienze fenomenologiche e trascendentali, per determinarsi come puro gesto e atto di pensiero.

Per Fabro l'approdo allo strumento video corrisponde alla possibilità di sondare realtà linguistiche diverse, come anche forme del comunicare, dei rapporti e delle percezioni che, seppur non sono avviate in un territorio relazionale diretto, attraverso cioè un'azione performativa-comportamentale svolta di fronte a un pubblico, ne conservano comunque la prospettiva di interazione⁸³², in questo caso mentale e attenzionale, in cui un atteggiamento autoriflessivo e autosignificante è trasposto su un piano di riflessione universale⁸³³. Cogliendo la capacità intrinseca del mezzo di porsi in una corrispondenza diaframmatica, ma immediata, con la realtà, Fabro traduce un'attitudine e un discorso identitario-esistenziale in una semplice rivelazione visiva dell'*artista*, facendo emerge la rilevanza del corpo in immagine. Egli, come visto, si fa riprendere nello svolgimento di brevi atti e gesti – mangiare, parlare, camminare, guardare, fumare – che rendono la sua presenza 'spontaneamente fisica' e che altro non sono, recuperando quanto avvertito da Celant fin dall'origine della stessa 'pratica poverista' e già precedentemente citato, che atteggiamenti umani che "non si contrappongono come arte rispetto alla vita, [...] non portano alla frattura e alla creazione del doppio piano io e mondo" piuttosto "vivono come gesti sociali a sé stanti, quali liberazioni formali e compositive,

⁸²⁹ C. Zambianchi, «*Oltre l'oggetto*»: qualche considerazione su *Arte Povera* e *Performance*», op.cit.

⁸³⁰ In relazione a cui si ricorda, oltre alla versione del 1966 (presentata alla Galleria Notizie di Torino), quella svolta di fronte al pubblico il 18 aprile 1970 durante Aktionsraum 1 a Monaco, da cui è stato ricavato un film Super-8 (cfr. M. Disch, *Luciano Fabro* (scheda), op.cit., p. 415) e quella svolta in privato da cui Marinella Pirelli (1966-67) ha tratto il suo film omonimo in 16mm (cfr. *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 22 marzo- 25 agosto 2019), a cura di L. Aspesi, I. Ratti, Milano, Electa, 2019, pp. 124-125).

⁸³¹ Cfr. J. De Sanna, *Fabro*, op.cit., pp. 117-125.

⁸³² Ivi., pp. 121-122.

⁸³³ Cfr. *Discorsi. Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro*, op.cit., pp. 378-379.

antisistematiche, tesi all'identificazione uomo-mondo"⁸³⁴. Una riflessione, quest'ultima, che porta necessariamente a slegare il discorso identitario da una *rappresentazione*, da un autorispecchiamento e/o da un atteggiamento espressivo-emozionale, portandolo ad essere invece inscritto in quell'attitudine che Lonzi intravedeva nell'essere artista di Fabro, vale a dire un riflettersi in quella "nuova condizione dell'individuo [...] presupponendola come un dato ovvio", in cui "nel cercare un ordine entro lo svolgersi della propria esperienza, si manifesta il bisogno, non tanto di appigliarsi a dei motivi di sopravvivenza, quanto di stabilire un contatto e una comunicazione verificabili fra sé e le cose, che sia appunto vivere"⁸³⁵.

Al di là di tutto, gli *Apologhi* sono il luogo in cui emerge con forza la struttura pensante di 'Fabro-artista' proposta quale 'operazione attiva' e attivante. Egli si identifica nell'atto del parlare e del pensare, proiettando in uno spazio intersoggettivo segni della sua esistenza (e dell'esistenza), del suo essere nel mondo, del percepire e del considerare, restituendo asserzioni e osservazioni che pur venendo messe (ovvero ri-messe) nel flusso delle vite e del tempo, sono consegnate alla definitività di un presente. Attraverso gli *Apologhi* Fabro si lascia infatti cogliere in una trasparenza di pensiero, da leggersi come processo dinamico dell'agire umano valicante l'adeguamento a un ordine prestabilito, come anche, e soprattutto, coscienza. Questa è presentata in una matrice tautologica: ossia non quale momento di qualità informativa o interlocutoria, piuttosto come affermazione vera per qualunque valore di verità, che non lascia spazio a significazioni di circostanza, dando così ulteriore prospettiva alla frase di Trini: "per Fabro non ci sono significati, conoscere è già agire; non ci sono idee che si rivelano nelle cose; non c'è arte, ma semplice processo conoscitivo"⁸³⁶. L'esperienza del video monocanale, con la sua scrittura visiva, viene assunta dall'artista come uno spazio-contenitore in cui l'opera è ridotta a una sintesi serrata, dove sono fissati, come tali, verbo e gesto, intesi quale luogo generativo e dichiarativo di riflessioni e conoscenze, attraverso un processo immediatamente accessibile di 'esperienza'⁸³⁷. Fabro innesca un momento dialogico con il video, assumendolo come codice strumentale e concettuale, per intercettare un'urgenza dell'esserci e del comunicare con finalità narrative e concrete. In questo modo egli fa corrispondere un impiego del *medium* non per le sue specificità e linguaggi intrinseci, bensì, come nota Francesca Pola – in un riferimento esteso in realtà alle modalità in cui il video penetra nei linguaggi poveristi ma pienamente adattabile al lavoro specifico di Fabro – come luogo possibile di "tautologie e scarto

⁸³⁴ Per le ultime citazioni si veda: G. Celant, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», a. I, n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 5; ora in Id., *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 34.

⁸³⁵ *Ibidem*

⁸³⁶ T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, op.cit., p. 48.

⁸³⁷ Cfr. *Discorsi. Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro*, op.cit., p. 375.

interno al discorso complessivo [...] l'obiettivo è un cortocircuito comunicativo, teso a materializzare spazi e tempi di una inedita relazione tra individuo e totalità⁸³⁸.

2.4.2 Secondo caso studio: Emilio Prini tra l'impiego del *video-recording* e la sua azione performativa nei *tape* di Mario Merz e Richard Serra

Per quanto riguarda il caso specifico di Emilio Prini la conoscenza del *corpus* video dello Studio 970 2 permette di far acquisire alla sua opera tre inediti e distinti interventi. Si tratta di lavori elaborati con/nel *medium* videografico nel 1973, che si propongono quale luogo d'interesse storico-critico per rileggere e osservare due istanze proprie e singolari dell'operare dell'artista: da una parte il nastro-opera *Telecamere in posizione di parcheggio* (1/2", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, [d.n.p.]⁸³⁹), che insiste in modo peculiare sulla misura di assunzione dei media di registrazione da parte dell'artista, dall'altra i videotape di Mario Merz (*Igloo*) e Richard Serra (*Untitled - Incompiuto* o *Incompiuto italiano* o *Italiana*) che consentono invece di osservare un agire di Prini in qualità di performer, rivelando così aspetti 'erratici' propri del suo essere e della sua poetica.

A differenza dei lavori di Chiari, Fabro, Trotta, Vaccari, fra tutti, che in varia misura sono più spesso esposti, o le cui immagini sono pubblicate in testi di diversa entità, il videotape che Prini produce con lo Studio 970 2 è quasi da subito trascurato dallo stesso Giaccari, il quale lo presenta forse per la prima volta solo al termine degli anni Ottanta⁸⁴⁰. Del resto va tuttavia notato come siano le opere dell'artista piemontese a risultare generalmente più raramente trattate, rispetto, soprattutto, alle altre figure legate all'esperienza dell'Arte Povera. Nota particolarmente questo Pasquale Fameli indicando, su riflessioni più proprie di Celant⁸⁴¹, come sia il carattere effimero di quasi tutti gli interventi di Prini, di cui spesso si hanno poche tracce e testimonianze⁸⁴², a costituire l'istanza precipua per la mancanza di un'indagine più approfondita. Nel solco di questo la presente occasione di studio prova quindi a restituire una piccola parte della conoscenza di quelle situazioni in cui l'artista si spinge specificatamente a implicare, in forme

⁸³⁸ F. Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*, in *Arte Povera 2011*, op.cit., p. 601.

⁸³⁹ Come si dirà nel testo, attualmente non si ha un definitivo video da considerarsi filologicamente il 'master' di *Telecamere in posizione di parcheggio*, ma un molteplice numero di possibili 'montaggi'. Pertanto non è stato possibile stabilire l'effettiva, e finale, durata totale del *tape*.

⁸⁴⁰ Cfr: L. Giaccari, M. Meneguzzo (a cura di), *Memoria del video. 1. La distanza della storia....* op.cit., p. (presso l'ALMG è stato rintracciato il ¾ U-Matic su cui Giaccari eseguì il montaggio dei videotape da esporre poi nel contesto della mostra milanese).

⁸⁴¹ Cfr: G. Celant, *Emilio Prini*, in Id. (a cura di), *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 296, nota 1.

⁸⁴² Cfr: P. Fameli, *Il peso del vuoto. Emilio Prini ieri e oggi*, in «Intrecci d'arte», n. 5, 2016, p. 86.

peculiari, i media tecnologici di registrazione e riproduzione, verificandone le modalità e le plausibili significazioni, arricchendo così quanto fino ad ora noto e restituendo particolarmente quella che oggi può valere quale *unicum* esistente della produzione videografica di Prini (o della partecipazione all'opera video di altri), vista la perdita sia di *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro*, il *tape* realizzato nel quadro di *Gennaio '70*⁸⁴³, sia dell'ideale completamento di *Merce Tipo Standard*⁸⁴⁴, presentata a L'Attico di Sargentini nel 1971.

Inizialmente è lo stesso Giaccari a interessarsi all'artista piemontese. Già per *Opere di fumo* (1969) invitava Prini, insieme a Paolo Icaro, a partecipare alla giornata⁸⁴⁵, senza però avere riscontro alcuno e senza che alla fine l'artista si fosse presentato all'evento. Al di là di questa precisazione, risultano ignote le ragioni specifiche per cui i due si ritrovano coinvolti per la realizzazione di *Telecamere in posizione di parcheggio*. L'unica cosa certa è che dall'osservazione delle parti che compongono il videotape in questione è possibile stabilire come le prime registrazioni effettuate andassero ad anticipare di qualche giorno il 'performare' di Prini all'interno dei lavori di Merz e Serra, di cui si dirà, precisando quindi come l'artista avesse sicuramente concordato tempo prima con Giaccari le modalità di costruzione del suo nastro e come queste non fossero connesse alla sua presenza sui set della produzione delle opere degli altri due artisti citati, bensì legate ad altri momenti, tra cui forse l'occasione della presenza stessa di Prini alla galleria Toselli per l'esposizione di *Standard-Asta di comportamento* (versione di Milano, 5,50m) il 3 marzo del 1973⁸⁴⁶.

In generale quanto appena rilevato permette di indicare come la genesi di *Telecamere in posizione di parcheggio* afferisca quindi ai primi mesi del 1973, ossia quando Prini, a differenza di molti degli artisti che collaborano con lo Studio 970 2, ha già percorso una sperimentazione tecnologico-multimediale propria, pienamente inscrivibile in quella sua attitudine all'annullamento (concreto e materiale) dell'opera⁸⁴⁷, ovvero sull'interrogarsi sulla logica

⁸⁴³ Cfr: R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, op.cit., pp. 140, 144. Recentemente Francesco Guzzetti individua come del video rimane forse una peculiare traccia nel lavoro fotografico *Magnete – Film TV, 5 min* del 1969 (cfr: F. Guzzetti, *Standardizing the Author: Emilio Prini and Conceptual Art*, op.cit., p. 400).

⁸⁴⁴ Cfr: M. Fagiolo Dell'Arco, *Lettera da Roma: dicembre*, in «Art International», vol. 16, n. 1, 20 gennaio 1972, p. 59.

⁸⁴⁵ Cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a E. Prini, Varese, 21 marzo 1969, ALMG, corrispondenza pre-video.

⁸⁴⁶ Cfr: G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., p. 261 (si precisa che l'esposizione del lavoro di Prini avviene in concomitanza della personale di Robert Mangold: 2-28 marzo 1973); F. Guzzetti, *Standardizing the Author: Emilio Prini and Conceptual Art*, in M. Faietti, G. Wolf (a cura di), *Motion: Transformation. 35° Congress of the International Committee of the History of Arts. Conference proceedings. Part 2*, Bologna, Bononia University Press, 2021, p. 399; A. Zevi (a cura di), *Emilio Prini. Fermi in dogana*, catalogo della mostra (Strasburgo, Ancienne Douanne, 4 novembre 1995-14 gennaio 1996), Strasburgo, Éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1996, p. 64.

⁸⁴⁷ Cfr: E. Di Raddo, *...tracce di Emilio Prini*, in «Titolo», a. XXI, n. 61, 2010, pp. 12-13; A. Zevi (a cura di), *Emilio Prini. Fermi in dogana*, op.cit.; G. Celant, *Emilio Prini*, in Id. (a cura di), *Arte Povera. Storia e*

dell'uso e del fare. Si pensi, per questo, a *Magneti* (o *Magnet*) (1968), presentata nel catalogo di *Konzeption – conception*⁸⁴⁸, in cui l'artista ipotizza l'attivazione di registrazioni scritte, audio, fotografiche o filmiche che hanno per scopo l'esaurimento, finanche la distruzione, del processo della registrazione (con la consumazione della pellicola/del nastro) e dei suoi mezzi tecnici⁸⁴⁹. Del resto, anche opere medialità successive sono da leggersi quali varianti-‘momenti’ applicativi e propositivi del procedere entro l'attitudine appena individuata⁸⁵⁰. È il caso, ad esempio, dell'immagine presentata nel catalogo di *Prospect '69*, riferita a un registratore sonoro posto a pavimento nella galleria torinese di via San Maurizio⁸⁵¹, o a *STANDARD* (1969) – nota più probabilmente come *L'U.S.A usa*⁸⁵², traducibile come *The USA Uses*, in riferimento all'aspetto consumistico della cultura americana –, una istruzione-progetto su cartellone (sempre derivante da istanze di *Magnet*) attraverso la quale Prini concepisce l'uso incessante di un registratore audio (ovvero l'implicazione del medesimo strumento e del relativo nastro già però usati in precedenza), da non impiegarsi per la ripresa di un suono specifico ma al solo fine di giungere al totale consumo del meccanismo stesso. Ancora a *Magnete/ serie fotografica/ gruppo 2000 fogli relativo al settembre 1968*, esposta a Torino nel corso di *conceptual art, arte povera, land art* (Galleria Civica d'Arte Moderna, 12 giugno-12 luglio 1970), in cui ad essere ‘consumata’ è questa volta la macchina fotografica EXAKTA di Prini stesso⁸⁵³. Insiste invece sul concetto del consumo e della durata d'uso (anche se non declinato all'idea di esaurimento totale fino alla distruzione) *Merce tipo standard* (20 novembre 1971), ossia l'installazione di due circuiti chiusi televisivi (comprendenti anche due videorecorder)⁸⁵⁴ nella galleria L'Attico di Fabio Sargentini, attraverso cui i visitatori avevano la possibilità di vedersi ripresi in tempo reale nei monitor⁸⁵⁵; mentre aziona in forma diretta un momento di ‘distruzione’ il caso singolare di *Senza titolo* (1971), un lavoro pensato per *Arte Povera: 13 italianische Künstler* (Monaco, 26 maggio – 27 giugno 1971) in cui Prini chiedeva a un tecnico specializzato di

storie, op.cit., pp. 282-297; P. Fameli, *Il peso del vuoto. Emilio Prini ieri e oggi*, in «Intrecci d'arte», n. 5, 2016, pp. 86-100; Id., *Life as Performance: Action and Process in Emilio Prini's Work*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op. cit., pp. 236-247.

⁸⁴⁸ *Konzeption – conception*, catalogo della mostra (Leverkusen, Schloss Morsbroich Städtischen Museum, ottobre-novembre 1969), Leverkusen, 1969, p.n.n.

⁸⁴⁹ Cfr: Ivi., p. 94; G. Celant, *Emilio Prini*, in Id. (a cura di), *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 289.

⁸⁵⁰ Alla medesima riflessione perviene anche Francesco Guzzetti (Id., *Standardizing the Author: Emilio Prini and Conceptual Art*, op.cit., p. 400).

⁸⁵¹ Cfr: G. Celant, *Emilio Prini*, in Id. (a cura di), *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 290.

⁸⁵² Cfr: A. Zevi (a cura di), *Emilio Prini. Fermi in dogana*, op.cit., p. 63; F. Guzzetti, *Standardizing the Author: Emilio Prini and Conceptual Art*, op.cit., pp. 401-402.

⁸⁵³ Cfr: G. Celant, *Emilio Prini*, in Id. (a cura di), *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., pp. 294-295.

⁸⁵⁴ In teoria i due nastri relativi alle riprese sarebbero poi dovuti essere rielaborati da Prini stesso (cfr: M. Fagiolo Dell'Arco, *Lettera da Roma: dicembre*, op.cit.).

⁸⁵⁵ Cfr: V. Pero, T. Austoni Prini, *Emilio Prini* (scheda), in *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 523, 526.

disassemblare l'apparato elettronico di una TV davanti al pubblico⁸⁵⁶, rivelando così come il suo interesse non fosse rivolto al solo *uso* della tecnologia, ma si spingesse a una sua destrutturazione svelante gli aspetti costitutivi e intimi del funzionamento del mezzo, ossia come, prendendo in prestito le parole di Celant, "il medium si esplicita e si degrada. Attraverso un'operazione *sui generis* si pone di fronte ai suoi embrioni. Nell'annullarsi 'si vede'"⁸⁵⁷.

Per certi versi il nastro-opera che Prini produce con lo Studio 970 2 va a inquadrarsi in un relazionarsi con la tecnologia aderendo a questo tipo di istanze, cogliendo parallelamente alcuni aspetti implicanti finanche la costruzione di una 'visione', che paiono maggiormente ricercati dall'artista quando a essere assunta è la pellicola o il nastro, quindi la loro capacità di intercettare e registrare l'immagine in movimento e lo scorrere del tempo reale: come nei casi del già citato *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro* (1970) e, in relazione sempre a *Gennaio '70* ma solo descritto in catalogo, *Frammento di Magnete "Lupo"* (ottobre 1969), sviluppato da Prini come progetto di un film di 8' per la televisione, in cui prevede di filmare un giorno di sole e una notte oscurando il sole e la luna con un dito per riprendere il vuoto intorno seguendo il ruotare della Terra^{858 859}

Rispetto ai videotape precedentemente analizzati e appartenenti al *corpus* dello Studio 970 2, quanto formulato da Prini si presenta come operazione complessa, lunga e articolata, elaborata attraverso il montaggio di diverse registrazioni, realizzate tra la primavera del 1973 e compiute

⁸⁵⁶ Cfr: Ivi, p. 525.

⁸⁵⁷ Cfr: G. Celant, *Armix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, op.cit., p. 102.

⁸⁵⁸ Celant riferisce che in realtà esiste un girato su 'nastro videografico' del quale, per via di un deterioramento, non è rimasta traccia del registrato. Non si sa se in questo caso il critico faccia confusione: *Senza titolo* (1970) è il videotape che Prini presenta per *Gennaio '70*, il cui nastro è andato disperso, mentre "*Lupo*" è l'opera della quale Prini riporta solo informazioni nel catalogo della medesima mostra, esistente forse solo come ideale 'sceneggiatura', trascritta in catalogo: "Filma un giorno di sole oscurato dal dito in primo piano e il vuoto aperto intorno seguendo il ruotare della terra/ del sole/ Fai movimenti generali di macchina/ Filma 12 ore in quattro minuti di durata/ Invisibilità della durata/ spessore di luce/ Sorgente eclissata/ Ombra sull'occhio dell'uomo", le quali sono poi riproposte identiche con la parola 'luna' in sostituzione a quella di 'sole' e 'notte' a quella di 'giorno', concludendo con "Cancellare i riferimenti sulla mappa/ Cancellare i riferimenti nell'universo/ Cancellare i riferimenti all'universo/ Mostrarsi in giro" (cfr: *3- Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, op.cit., s.n.), la stessa che, ricorda Celant, compare sul retro di un disegno nel suppo archivio (cfr: G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., pp. 293, 297 (nota 32)).

⁸⁵⁹ Prini ha all'attivo anche lavori per pellicola, sviluppati però attraverso la fotografia e la scrittura, come: *Il cartello del film non fatto* (1966) in cui una semplice scritta dichiara l'ideale esistenza di un film (cfr: A. Zevi, *Emilio Prini. Fermi in dogana*, op.cit., pp. 58-59, qui erroneamente datato al 1976); *Un piccolo film*, (1968/1995); le edizioni di fotografie relative a *Film TV, 5 min.* (1969); *Senza titolo* (1968), consistente in due fotogrammi che riproducono la nuca di una persona accompagnati dalla frase: "Filma un'ora la nuca in primo piano e il mondo aperto seguendo la direzione del vento che cambia. Metti un sonoro sull'energia. Metti una didascalia fissa. Filma diverse nuche in diverse condizioni di vento"; "*Filma un'ora la parete dei piombi...*" e *Senza titolo*, entrambi del 1969 (per gli ultimi tre citati, cfr: *Prini*, in *Catalogo Bolaffi d'arte moderna 1970*, vol. 2, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1970, pp. 122-123).

entro i primi mesi del 1974. Prima di procedere oltre è qui necessario fare però una breve precisazione. Dal lavoro di digitalizzazione degli *open-reel* originali custoditi nell'ALMG sono state rinvenute più di una elaborazione del montaggio finale, che andrebbero idealmente a comporre l'opera-video da assumersi filologicamente come tale. Per questo motivo alcune questioni rimangono, come si noterà, obbligatoriamente aperte, concorrendo talvolta a generare una certa confusione in merito alla ricostruzione esatta del lavoro. Pur tuttavia le informazioni che si possono trarre risultano bastevoli per impostare e accompagnare una prima lettura di *Telecamere in posizione di parcheggio*, constatandone alcune specifiche.

Come accennato il lavoro di Prini presuppone un montaggio in sequenza di una serie di riprese, le quali avvengono in modo separato e a prima vista scollegate le une dalle altre. L'artista chiede a Giaccari, si pensa a sua discrezione, di lasciare attiva la registrazione negli attimi immediatamente successivi le riprese che si trova a dover affrontare in relazione ad altre produzioni videografiche, indifferentemente se esse siano relative alla realizzazione di un *tape*, o alla documentazione di *performance*, di altri artisti. Osservando alcune delle sequenze originali sono visibili ad esempio: le registrazioni del post-riprese del videotape (mai realizzato, si ricorda) di Ketty La Rocca, avvenute entro i primi di marzo del 1973 – la qual cosa permette forse di precisare l'inizio effettivo del lavoro stesso di Prini⁸⁶⁰ –, della video-documentazione di *Organic Honey's Vertical Roll* di Joan Joans da Toselli (19 aprile 1973)⁸⁶¹ di *Igloo* di Merz (4 maggio 1973), dell'intervento di Serra nuovamente da Toselli – che andava a precedere l'elaborazione poi di *Untitled – Incompiuto* (5 maggio 1973)⁸⁶² –, di *Contact Improvisation* di Steve Paxton a L'Attico (tra il 25-28 giugno 1973) o Charlemagne Palestine a *Contemporanea* (primi giorni del gennaio 1974).⁸⁶³ Nella quasi totalità dei casi le registrazioni provengono da due inquadrature diverse dello stesso set (perlopiù derivanti da altrettante telecamere usate da Giaccari nel corso dell'evento precedente, o di una stessa camera collocata in due posizioni diverse) e della durata di circa un minuto ciascuna. Ciò che registrano non è altro che la

⁸⁶⁰ Sebbene in altri montaggi (tra cui quello presentato nell'occasione di *Memoria del video. I*, nel 1987-88 al PAC di Milano) la prima 'ripresa-post-riprese' è contestuale al momento della video-documentazione di *Contact Improvisations* di Steve Paxton (giugno 1973; cfr: *infra*, par. 2.5), come appuntato dallo stesso Giaccari nei titoli di coda al video di Prini, un aspetto che concorrerebbe forse a ipotizzare (ci si chiede) che il montaggio finale non prevedesse una sequenza 'cronologica'; ovvero che sia stato Giaccari stesso a montare i video a sua discrezione.

⁸⁶¹ Cfr: *infra*, par. 2.5; G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., p. 262.

⁸⁶² Le date delle riprese-post-riprese relative a Jonas, Merz e Serra sono appuntate su un foglietto posto da Giaccari all'interno della custodia di un *open-reel* su cui sono registrate o riversate le stesse, utili per il montaggio finale di *Telecamere in posizione di parcheggio* di Prini (ALMG).

⁸⁶³ Alle quali si uniscono anche alcune riprese-post-riprese di set non identificabili e un lavoro peculiare di 'video-environment' realizzato da Giaccari presso il suo garage-studio varesino, del quale ultimo non si sa se fosse in qualche modo collegato/collegabile al *tape* di Prini o se si trattava di una registrazione staccata da esso.

‘visione’ che la telecamera ha una volta distolta dalla necessaria captazione della situazione precedente: ora lasciata con l’obbiettivo posizionato in modo casuale (verso il pavimento, il soffitto, o comunque fosse stata abbandonata) e il microfono attivo per intercettare suoni, rumori, voci⁸⁶⁴.

Anche se all’atto pratico Prini sembra raramente essere presente al momento delle paradossali ‘registrazioni’⁸⁶⁵ – facendo in questo modo tornare alla mente quanto elaborato l’anno precedente da Giaccari per *Happening sulla TV* di Chiari – ciò che fa comunque conservare la piena autorialità del lavoro all’artista piemontese è l’idea che soggiace al tipo d’*uso* del mezzo videografico e il senso finale dell’operazione. Quello che viene compiuto va infatti a iscriversi in quell’idea di agire il dispositivo tecnologico (*tout court*) privandolo, in varia misura, della sua funzionalità e implicazione ordinaria, come già accaduto, e visto, nelle molteplici variazioni di *Magnet - Magneti*, dove l’attivazione (concettuale o concreta) del dispositivo è finalizzata al lasciare scorrere il nastro/pellicola allo scopo, insieme, di giungere a un suo consumo – declinabile sia nello svolgimento di una ‘biologica durata’ dei componenti, sia di totale e forzata consunzione fino alla distruzione⁸⁶⁶ –, come anche al logoramento della capacità lavorativa dell’apparato stesso di registrazione. Rispetto ai casi appena ricordati, però, in *Telecamere in posizione di parcheggio* ad essere implicata non è una pellicola foto/cinematografica, o un nastro audio, bensì il *tape* elettromagnetico e lo specifico del *videorecording*, ravvisando quali precedenti esclusivamente quanto realizzato per *Gennaio '70* e *Merce tipo standard* presentato a L’Attico. In tutti e tre questi lavori sono infatti osservabili aspetti che prendono le distanze, in modalità diversa, da quell’attitudine a consumare all’estinzione la strumentazione e le immagini tecnologiche, cogliendo nello far svolgere il nastro uno scopo più articolato – mostrando quindi come Prini, più che preoccuparsi del risultato estetico-visuale dell’immagine video, sia interessato ad agire l’*oggetto* (in questo caso videografico) sotto l’egida di un comportamento-azione che si fa relazionale e contingente, ossia secondo quelle misure indicate, come visto, da Palazzoli quindi da Zambianchi⁸⁶⁷. In *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro* Prini avvia un singolare gioco di ripresa di ripresa (un monitor mostra l’immagine di una grande TV situata in un ufficio, la quale trasmette l’immagine di un secondo televisore anch’esso

⁸⁶⁴ Fra tutte: il vociare delle persone dopo la *performance* di Joan Jonas da Toselli o le chiacchiere fatte probabilmente tra Giaccari, Merz e forse lo stesso Prini, dopo la registrazione di *Igloo*.

⁸⁶⁵ Forse solo nel caso di quelle relative al lavoro di Merz e quello di Serra, poiché Prini stesso vi agisce come performer.

⁸⁶⁶ Cfr: E. Prini, in *Konzeption – conception*, catalogo della mostra (Leverkusen, Schloss Morsbroich Städtischen Museum, ottobre-novembre 1969), Leverkusen, 1969, p.n.n., ora in G. Celant, *Emilio Prini, Id., Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 289.

⁸⁶⁷ Cfr: *supra*, par. 2.4.

posizionato nell'ufficio), quindi l'annullamento in sequenza di quanto trasmesso (prima è spento lo schermo TV più grande, quindi la telecamera) e il successivo ri-accendimento di ogni strumento, creando una peculiare "partitura di scansioni visivo-sonore, ritmicamente alternate"⁸⁶⁸. Nel lavoro da Sargentini l'artista installa invece un doppio circuito-chiuso televisivo allo scopo di recepire e restituire la presenza dei vari visitatori che, calati nella veste di spett/attori, possono simultaneamente 'mostrarsi' e guardarsi⁸⁶⁹. Se nel primo caso l'accordo ai lavori precedenti, relativi alle variabili dei *Magnet – Magneti*, può essere rintracciabile in quell'idea di portare all'annullamento definitivo della possibilità di visione, reiterato e alternato, non dato qui dall'attitudine al consumo reso dall'uso, ma dalla scelta specifica di interrompere la ripresa con la telecamera (anche se non lo scorrere del nastro che capta comunque l'intero processo), nel secondo l'artista scegliere invece di non intervenire in alcun modo, lasciando che la trasmissione, e la relativa registrazione, proceda in un *continuum* fino all'esaurirsi dei *tapes*. A sua volta *Telecamere in posizione di parcheggio* pare derivare da queste due esperienze pregresse certe istanze, ossia, rispettivamente: l'idea di una costruzione 'creativa-generativa' di visione (data qui dal montaggio di riprese in situazioni diverse) e quel confidare in un'autonomia delle registrazioni che richiama tra l'altro molto di quel libero agire dei mezzi proprio del concetto di *inconscio tecnologico* inscritto nella poetica di Franco Vaccari. La scelta stessa effettuata da Prini pare infatti tralasciare l'idea di assumere il *medium* come prolungamento della rete sensoriale di chi lo usa-indirizza, come esteriorizzazione della visione insomma, concorrendo invece a riabilitare la 'dignità' del mezzo tecnologico, attestandone il compimento della sua funzionalità meccanica più intrinseca, ovvero sia quell'essere stato strutturato per il fine di intercettare e registrare lo scorrere del tempo – qualunque esso sia: gestito soggettivamente nella produzione di videotape o video-documentazioni da parte di Giaccari e che anticipano quello reso nel senso di un'oggettività disarmante nelle riprese richieste invece da Prini – in totale sintonia e sincronia con lo scorrere del *tape*. Se da una parte questo discorso ha piena validità, dall'altra emerge preponderante come tuttavia il titolo stesso, di proposizione tautologica, *in posizione di parcheggio*, sembra suggerire che le modalità di registrazione abbiano comunque valore connotativo contingente. Più che letteralmente abbandonate ad espletare il loro funzionamento, infatti, le telecamere sono poste in atteggiamento 'di riposo' dopo lo 'sforzo' effettuato in relazione alle produzioni videografiche che precedono l'attivazione delle riprese-post riprese per Prini – determinando così anche un curioso ponte concettuale tra un tempo presente e quanto avvenuto

⁸⁶⁸ R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, op.cit., p. 140.

⁸⁶⁹ Cfr: M. Fagiolo dell'Arco, *Lettere da Roma: dicembre*, op.cit., p. 59.

nell'immediato passato. Queste ultime, dovute al particolare 'non uso' che l'artista fa dello strumento videografico, vanno a perdere però ogni funzione documentativa per farsi esclusiva scansione temporale, e il processo di registrazione, normalmente destinato all'intercettazione di informazioni audio-visuali (in termini documentativi o per senso creativo-generativo) finisce per diventare accumulo di aspetti anche inutili e irrilevanti, avvicinandosi finanche alla ripresa del *vuoto*, nel senso qui di assenza di significazione, d'uso e di immagine data.

Oltre a quanto tracciato, ciò che è interessante rilevare è come anche *Telecamere in posizione di parcheggio* pare assumere quella necessità di Prini di lavorare nella processualità e nella contingenza, sebbene quest'ultima si fa più concettuale e mentale che relazionale. Come accennato, l'artista non individua infatti le circostanze specifiche in cui Giaccari deve proseguire oltre con le riprese (non vi sono infatti precipue richieste di luoghi, tempi o nomi di artisti stabiliti), quindi in qualche modo relazioni e legami sono messi in secondo piano, finanche assenti. E assente è anche Prini stesso (sia nell'immagine, sia dietro la telecamera) concorrendo così ad annullare quella esperenzialità di un 'esserci' cara ai paradigmi della frangia poverista – ossia in decisa antitesi con le modalità in cui i suoi sodali assumono il *video-tape-recording* nelle proprie sperimentazioni. Un aspetto, questo, che connota tra l'altro molto della poetica stessa dell'artista, il quale mette "in forse la continuità del suo fare/non fare" accettando "di 'non esistere' visivamente per passare ad una dialettica che nel suo discorso trascina qualsiasi artefatto, costruito e presentato da altri"⁸⁷⁰, ovvero, come reso da Fameli, in una "constant physical evasion: a subtraction from direct action (although present) without ever completely erasing it, rather reformulating in via hypotheses, procedures and alternative strategies"⁸⁷¹. Prini, in moltissime operazioni si chiama fuori, la sua 'presenza' si fa ideale – si pensi ad *Arte povera più azioni povere* ad Amalfi in cui si spinge finanche a non presentare alcuna opera (sebbene si 'presenti' fisicamente nei giorni della mostra) o a quel concetto di vuoto espositivo reso attraverso l'uso del telegrammi per confermare l'assenza, ovvero quell' "esserci senza esserci"⁸⁷², per *Processi di pensiero visualizzato* (Luzern, Kunstmuseum, 31 maggio-5 luglio 1970), per *Persona* (Belgrado, Festival Internazionale del Teatro, settembre 1971) e per la 7a Biennale di Parigi (1971), quindi alla genesi di tutti e tre i videotape realizzati – evolvendo in quella effettiva 'sparizione dell'artista' e rivendicando, in definitiva, la possibilità di un sottrarsi, internamente ed esternamente, al proprio lavoro e discorso, per mettere in atto una smaterializzazione assoluta (che non diventa però azzeramento di

⁸⁷⁰ Per le ultime citazioni: G. Celant, *Emilio Prini*, in *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 288.

⁸⁷¹ P. Fameli, *Life as Performance: Action and Process in Emilio Prini's Work*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op. cit., p. 236.

⁸⁷² G. Celant, *Emilio Prini*, in *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 294.

presenza)⁸⁷³ che “rispecchia la paradossalità congenita all’idea di vuoto, entità presente ma invisibile, vessillo della poetica priniana”⁸⁷⁴.

In totale opposizione a quanto appena definito si propone invece la natura del ruolo che Prini assume in relazione ai due altri videotape – relativi a Merz e Serra – prodotti dallo Studio 970 2, contribuendo a svelare così certi contrasti e “un agire diversificato e camaleontico”⁸⁷⁵, esistenti nella sua ricerca, e come egli avesse portato alle estreme conseguenze quel ‘vivere asistemático’ più tipico della guerriglia poverista. Si tratta, in entrambi i casi, di incursioni performative nell’opera di altri artisti, che se da una parte mostrano come non sia Prini a farsi carico della ‘genesi’ della scrittura videografica, dall’altra il suo ‘esserci’ non si limita esclusivamente all’esecuzione a comando di un’azione, ma corrisponda piuttosto a un suo attivarsi nei termini di una processualità, da inscrivere in una relazionalità medializzata e in un processo partecipativo, coscientemente svolto col fine di essere ‘materiato’ dall’iscrizione videografica del lavoro di Merz come di Serra.⁸⁷⁶

Non sono del tutto chiare le modalità in cui specificatamente Merz torna a Giaccari dopo l’esperienza della *24 ORE di NO STOP THEATRE*. Se da una parte una conoscenza ormai diffusa della nuova dimensione dello Studio 970 2 potrebbe aver semplicemente richiamato l’attenzione dell’artista – il quale aveva tra l’altro già all’attivo i lavori in videotape relativi sia a *Gennaio ‘70*, sia alla *fernsehgalerie* e alla *videogalerie* di Schum⁸⁷⁷ – dall’altra esistono una serie di coincidenze non indifferenti, che concorrono a tessere un curioso mosaico di relazioni entro cui pare essere stata realizzata *Igloo (½”, open-reel, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 3’30”)*. Il set per le registrazioni è disposto all’interno della chiesa sconsacrata di San Carpofofo a Milano e la data di realizzazione dell’opera, 4 maggio 1973⁸⁷⁸, è coeva ai giorni in cui in città è in corso la mostra *Arte come Arte* (26 aprile – maggio 1973)⁸⁷⁹, su cui si tornerà, come anche a un intervento, *Laser e igloo*, che lo stesso Merz realizza sempre nell’ex-chiesa e con la medesima struttura dell’*igloo* usato per le riprese video (ossia in solo ferro e

⁸⁷³ *Ibidem*.

⁸⁷⁴ P. Fameli, *Il peso del vuoto. Emilio Prini ieri e oggi*, op.cit., p. 93.

⁸⁷⁵ Ivi, p. 96.

⁸⁷⁶ Nello stesso anno Prini partecipa anche a il *Frullatore* (27 ottobre 1973), il concerto-spettacolo svolto nel quadro della *XV Triennale* di Milano a cui partecipano diversi altri artisti (“Frullatore”, invito, in Archivio Triennale Milano, faldone: TRN_15_DT_055_V, cartella 055 01 Atrio/ingresso/Scalone – Nanda Vigo).

⁸⁷⁷ Cfr: U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, op.cit., pp. 190, 230.

⁸⁷⁸ Oltre a quanto ritrovato sul fogliettino posto da Giaccari all’interno della custodia di un *open-reel* destinato alla registrazione o riversamento delle riprese-post-riprese (come già ricordato in una nota precedente), nel corso di una conversazione tra la scrivente e Franco Toselli in collegamento telefonico con Germano Celant (aprile 2019), se non la data precisa, è stato comunque confermato il periodo ristretto ai giorni immediatamente successivi la prima settimana di apertura della mostra *Arte come Arte*.

⁸⁷⁹ G. Celant (a cura di), *Arte come arte*, catalogo della mostra (Milano, Centro Comunitario di Brera, 26 aprile-maggio 1973), Milano, 1973.

poche lastre in vetro)⁸⁸⁰. Entrambi gli episodi sono connessi (e/o organizzati) al Centro Comunitario di Brera (o Centro Formentini, poi Centro Internazionale di Brera)⁸⁸¹, lo stesso che userà poi lo spazio dell'ex chiesa per alcuni eventi⁸⁸² e con cui Toselli è in stretti rapporti, il quale ultimo è a sua volta in relazione costante ormai con Giaccari e con Celant, in quel momento curatore del catalogo della peculiare collettiva, e critico di riferimento proprio del gallerista milanese. Per quanto concerne invece il coinvolgimento di Prini, se da una parte è già attiva la collaborazione con Giaccari per il suo *Telecamere in posizione di parcheggio*, dall'altra i rapporti con Merz sono di lunga data e da poco sfociati in un momento relazionale peculiare, che si pone quale preciso antecedente del lavoro che entrambi andranno a svolgere per il videotape *Igloo*. In data 13 marzo 1973, e nel quadro della *Fünfte Internationale Kunstmesse Berlin*, Merz insieme a Marisa Merz e Emilio Prini compiono un'operazione di incursione nello spazio curvo dell'igloo, collocato per l'occasione presso lo stand di Folker Skulima. Nell'ordine di idee dello stesso Merz la sua struttura è concepita quale luogo possibile di progetti, attivazione di idee e rifugio di pensieri, e nel solco di questo i tre vi prendono posto a turno per leggere, scrivere o parlare⁸⁸³. L'operazione compiuta diventa qui doppiamente significativa, poiché la presenza stessa di Prini, oltre a rendere quindi più giustificabile il suo coinvolgimento

⁸⁸⁰ Si tratterebbe in realtà di un probabile doppio intervento in cui l'*igloo* diventa 'oggetto di scena' per un gioco di rifrazione con un raggio luminoso, quindi un peculiare 'camminamento' di lastre di vetro 'fumanti' disposto lungo lo spazio della navata. Attualmente dei lavori si hanno poche notizie certe: la loro conoscenza passa infatti quasi solo dagli scatti fotografici di Paolo Mussat Sartor (pubblicati in: *Paolo Mussat Sartor fotografo, 1968-1978. Arte e artisti in Italia*, Torino, Stampatori, 1979, pp. 137-139; D. Eccher, *Mario Merz*, Torino, Hopefulmonster, 1995, s.n.p.). Tuttavia è quest'ultimo a precisare il mese del maggio 1973 quale momento in cui Merz esegue i due interventi, avvicinandoli così al momento della realizzazione del videotape. Si precisa però che i due momenti paiono non essere in diretta relazione. Lo stesso Sartor non ricorda nulla in merito alle registrazioni di un video né dalle sue foto è visibile il set allestito da Giaccari che, come si vede invece dagli scatti di Enzo Ghiringhelli (in: D. Palazzoli, *Fotografia cinema videotape. L'uso artistico dei nuovi media*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1976, pp. 112-113) si trovava molto vicino alla struttura stessa dell'*igloo*. La totalità delle informazioni qui tracciate, si tiene a precisare, è frutto di uno scambio di conoscenze avvenuto tra chi scrive e la Dott.ssa Luisa Borio (Archivio Fondazione Merz).

⁸⁸¹ In relazione a questo risulta curioso come proprio sul primo numero di «Brera Flash» la copertina riporti a tutta pagina l'immagine di Merz seduto all'interno del suo *igloo* nei giorni in cui è realizzato *Laser e igloo*, come desumibile dalla didascalia posta nell'ultima di copertina "Laser e igloo di Mario Merz, azione compiuta al Centro Internazionale di Brera nel maggio 1973" (cfr: «Brera Flash», n. 1, ottobre-novembre 1976; la rivista è visibile al sito: <http://ugolapietra.com/wp-content/uploads/2020/06/BRERA-FLASH-N-1-ANNO-1976w.pdf>, ultima consultazione 27 novembre 2021).

⁸⁸² Si precisa però che da una dichiarazione di Giampaolo Prearo sembrerebbe che l'*igloo* e il set per le riprese del videotape fossero stati allestiti nell'ex-chiesa in un momento in cui lo spazio non era ancora stato acquisito dal Centro Formentini – "abbiamo forzato il portone e occupato lo spazio per un giorno intero per allestire la performance di Mario Merz in cui realizzava un video sperimentale all'interno del suo igloo" (cfr: G. Prearo, cit. in *Francesco Correggia*, in «Academy of fine arts», n. 4, 2010, p. 27).

⁸⁸³ La stessa tipologia di intervento sarà poi ripetuta similmente il 22 maggio 1973, giorno d'inaugurazione della *X Quadriennale Nazionale d'Arte* di Roma (per entrambe si rimanda a: M. Disch, *The Concept of 'Action' in the Work of Mario Merz*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., p. 173; ead., *Mario Merz* (scheda), in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 456-457).

per il videotape prodotto poi dallo Studio 970 2, va a porsi quale ulteriore spazio d'osservazione di quell'aspetto erratico e 'partecipatorio' della sua poetica, il quale sarà letto particolarmente da Germano Celant quale istanza precorritrice di quell' 'arte relazionale' cara a Nicolas Bourriaud, ossia momento in cui "l'incontro con altri, in contesti e situazioni variabili, diventa il vero significato artistico"⁸⁸⁴.

All'atto pratico, come è visibile dalle immagini del set allestito per l'occasione da Giaccari [fig.2.23], Merz colloca un suo igloo nello spazio antistante l'abside dell'ex-chiesa in zona Brera. Quest'ultimo è interamente inquadrato da una prima telecamera, la cui visione, dopo pochi secondi, è scambiata con quella di una seconda, più focalizzata solo sull'igloo. In esso Prini è seduto fin dall'inizio nell'atto di far roteare energicamente sopra la testa una corda con un sasso all'estremità, il cui ultimo ad un certo punto viene lanciato, rompendo così una delle pareti trasparenti. Rispetto all'idea di vivere l'igloo come una stanza-rifugio – ovvero per ridefinire i confini tra interno ed esterno e tra arte e vita – entro cui esperire attimi di quotidianità, il tipo di interazione a cui, questa volta il solo Prini, è chiamato nel caso di Milano si fa gestualità direttamente operante nel-sull'igloo-struttura, in modo tale che lo spazio da 'bolla di comfort' diventa realtà da guastare e da cui sottrarsi ed evadere. La registrazione a doppia telecamera-inquadratura del gesto svolto viene poi ripetuta per un totale di tre volte. Ognuna di queste è realizzata in un diverso momento della giornata⁸⁸⁵, come visibile anche dal leggero cambio di luce all'interno dello spazio dell'ex-chiesa, una scansione temporale che non è quindi continua e resa nei termini di un flusso, ma tripartita in fasi – che rimandano a quanto sviluppato, anche se con più complessità, l'anno precedente da Olivotto per *Sostituzione a Mestre*. Per tre volte quindi Prini ripete il gesto, nel tentativo, di volta in volta, di rompere i vetri, per poi, al termine dell'ultima azione, uscire definitivamente 'liberato' dall'igloo. In base a quanto tracciato è possibile notare come, rispetto alle prime video-opere di Merz, nelle quali viene ripresa una più semplice azione-gesto – in cui o interviene l'artista stesso (*Lumaca* per *IDENTIFICATIONS*) o è assunto un violinista (per *Gennaio '70*) –, la misura in cui è pensato l'intero intervento e il coinvolgimento dell'artista piemontese per *Igloo* è organizzato su un

⁸⁸⁴ G. Celant, *Emilio Prini*, in *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 282. Oltre a quanto individuato, casi in cui lo stesso Prini giunge a concentrarsi sullo scambio di idee, ovvero su un'arte trasformata in dialogo, in un'ottica però ancora più aleatoria ed effimera rispetto al caso di Merz, possono essere rintracciati ad esempio in quanto compiuto nel contesto di Amalfi (cfr: *Arte povera più azioni povere*, Salerno, Rumma editore, 1969,), nell'intervento per il *Teatro delle Mostre* (cfr: A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia. 1967-1973*, op.cit., p. 92), o per *When attitudes become form* (cfr: G. Celant, *Emilio Prini*, in *Arte Povera. Storia e storie*, op.cit., p. 289) che assumono, nell'opera priniana, valore di opera/operazione artistica.

⁸⁸⁵ In una dei riversamenti realizzati da Giaccari per apporvi le necessarie titolazioni e rendere l'opera esponente in mostra sono tra l'altro presenti, al termine di ognuna delle tre frazioni, rispettivamente tre diversi orari: 12:20, 16:10, 18:00, indicanti con ogni probabilità il momento esatto della giornata in cui è stata svolta quella parte d'azione.

doppio registro: Prini è performer agente e interagente all'interno di un'opera (l'igloo), che diventa parte integrante e strutturante di un secondo livello di opera (il videotape).

A differenza del tipo di rapporto esistente con Merz che determina la misura stessa dell'attivazione della collaborazione con l'artista piemontese, il coinvolgimento nel video di Serra compare quale esperienza inedita nella biografia di Prini – come d'altra parte il lavoro dell'artista americano non è mai stato integrato nel suo stesso catalogo cine-videografico. È oggi ancora ignoto il motivo per il quale il primo scelga il secondo per svolgere la parte performativa all'interno del suo videotape. Con una certa probabilità è ancora la figura di Toselli a giocare un ruolo rilevante e il mosaico di situazioni precedentemente intraviste per Merz torna qui utile a rivelare ulteriori coincidenze. Tra marzo e maggio del 1973 Milano diventa polo d'attrazione per diversi artisti americani, coinvolti in iniziative espositive, la maggior parte delle quali, connesse proprio alla galleria, ora, di via Melzo 34. In sequenza sono proposte le personali di Robert Mangold (2-28 marzo), Robert Barry (14 marzo), Joan Jonas (18-19 aprile) e dello stesso Serra (dal 3 maggio)⁸⁸⁶, presentate in diretto collegamento con la citata collettiva *Arte come arte*, dedicata, tra l'altro, proprio alle opere di pittura “degli artisti americani più significativi che operano oggi nell'avanguardia”⁸⁸⁷. Inoltre, come già visto, parrebbe che il cominciamento effettivo delle riprese-post-riprese per *Telecamere in posizione di parcheggio* (o perlomeno una delle prime situazioni attivate in tal senso) corrisponda con la *video-performance* che Joan Jonas realizza a fine aprile in galleria, mentre quelle per Merz avvengono praticamente il giorno successivo l'inaugurazione della personale di Serra sempre da Toselli. In una foto di gruppo che Giorgio Colombo scatta nello spazio milanese⁸⁸⁸ compaiono Jonas e Serra – il cui sodalizio artistico permane ancora a quelle date – insieme a Richard Tuttle e Mel Bochner, un'immagine che potrebbe far supporre che la compagine americana fosse in città per diversi giorni, utili a dare il tempo a ognuno di essere presente nelle rispettive situazioni espositive. Se questo fosse del tutto accertato, Serra ha quindi il tempo per ritrovare Giaccari, dopo un primo incontro avvenuto l'anno prima a L'Attico⁸⁸⁹, come anche conoscere Prini, decidendo così direttamente nei giorni in cui si trova a Milano di realizzare

⁸⁸⁶ Cfr: G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., pp. 262-263.

⁸⁸⁷ Ivi, p.n.n. Nello specifico sono coinvolti: Rulph Humphrey, Jo Baer, Barnett Newman, Robert Ryman, Robert Mangold, Agnes Martin, Frank Stella, Richard Tuttle, Dorothea Rockburne, Ad Reinhardt, David Novros, Ellsworth Kelly e Brice Marden.

⁸⁸⁸ Ora pubblicato in: G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., p. 263.

⁸⁸⁹ Serra è infatti presente in galleria da Sargentini, giunto, aggregato alla compagine degli artisti americani, in occasione del festival *Music and Dance in USA* (12-23 giugno 1972), come testimoniato da uno scatto fotografico che lo ritrae sdraiato ad osservare le prove di Joan Jonas per una delle sue *performance* (cfr: F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina (a cura di), *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, luglio-agosto 1987), Milano, Mondadori – Roma, De Luca, 1987, p. 80.

anche il suo nastro – il quale ultimo si andrà poi a sommare alle precedenti opere in videotape *Anxious Automation* (1971), *China Girl* (1972) realizzate per le edizioni della Videogalerie Gerry Schum⁸⁹⁰; *Surprise Attack* e *Television Delivers People* (entrambe 1973), aggiunte al lavoro precedente e parallelo condotto invece con il medium filmico⁸⁹¹.

Tra gli aspetti più curiosi di *Untitled - Incompiuto* (o *Incompiuto italiano*, o *Italiana*) (½", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 10'ca.) è che le riprese avvengono nella sala interna di un ristorante milanese presso il quale, durante la serata del 5 maggio 1973⁸⁹², Toselli e Serra si recano per cenare insieme a un gruppo di amici e artisti. Come restituito dalle foto scattate del set, Giaccari installa un circuito chiuso televisivo sopra un tavolo con tre monitor e due camere direttamente puntate sulla tavolata imbandita [fig.24]. Questa è il teatro effettivo dell'azione: sulle note della tipica musica da ballo liscio emiliano-romagnola e del vociare dei presenti Prini la anima salendoci sopra e iniziando a disegnare sulla tovaglia bianca delle linee con un carboncino. I tracciati passano tra le bottiglie, i piatti, le posate, i cesti di grissini e i pezzi di pane, spostati di volta in volta per far spazio allo svolgersi del peculiare disegno, il quale, a prima vista, pare essere sviluppato in modo del tutto casuale. In realtà si tratta della definizione, costantemente alternata, di due riquadri intersecati fra loro e riferibili ai contorni dei due schermi che Prini osserva, mentre, a loro volta, lo 'ritrasmettono' *live*. Contemporaneamente la regia simultanea delle due telecamere viene sistematicamente commutata attraverso un montaggio 'in diretta'⁸⁹³ e coordinata, con ogni probabilità, direttamente da Serra, che controlla lo svolgersi del risultato dal terzo monitor [fig.2.25] – ossia di quanto viene coevamente registrato sul *tape*. Nel finale dell'operazione Prini traccia i numeri '1' e '2' nello spazio rispettivo dei riquadri terminati, quindi un'ulteriore linea includente la

⁸⁹⁰ Cfr: U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, op.cit., pp. 260-261.

⁸⁹¹ Cfr: B.H.D. Buchloh, *Process Sculpture and Film in Richard Serra's Work*, in *Richard Serra: Works '66-'77*, catalogo della mostra (Tübingen, Kunsthalle, 1978), Tübingen, 1978, pp. 228-239; A. Michelson, R. Serra, C. Weyergraf, *The Films of Richard Serra: An Interview*, in «October», vol. 10, autunno 1979, pp. 68-104; R. Krauss (a cura di), *Richard Serra/sculpture*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 27 febbraio – 13 maggio 1986), New York, The Museum of Modern Art, 1986, pp. 14-39, 176; F. Spampinato, *Richard Serra: Sculpture, television, and the status quo*, in «NECSUS. European Journal of Media Studies», vol. 4, n. 2, autunno 2015, pp. 31-49; *Manual No. 7. Richard Serra. Films and Videotapes*, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum, 20 maggio - 15 ottobre 2017) https://kunstmuseumbasel.ch/de/file/2292/cea00cd4/manual07_richard_serra_2017.pdf, data ultima consultazione 11 novembre 2021.

⁸⁹² Data che compare, come già ricordato, su un'etichetta presente sulla custodia di una delle bobine *open-reel* su cui sono presenti le registrazioni per *Telecamere in posizione di parcheggio* di Prini (ALMG). Si precisa qui che in questo caso si ha l'unico momento in cui le 'riprese-post-riprese' per il videotape di Prini sono svolte in realtà in anticipo rispetto alla registrazione del lavoro di Serra e svolte direttamente presso la Galleria Toselli (sul pavimento della quale Prini accenna con un gessetto bianco ai due profili degli schermi televisivi, anticipando così il lavoro effettivo che andrà a fare per lo stesso Serra).

⁸⁹³ Cfr: L. Giaccari, in *Intervista a Luciano Giaccari*, in J. De Sanna, *Appunti su un mezzo*, op.cit., p.n.n.

totalità di quanto precedentemente disegnato, indicante idealmente il registrato definitivo, in cui confluisce l'alternanza e la sovrapposizione delle visioni-riprese precedenti. Un gioco tecnico che vede Richard Serra provare a dialogare ed esplorare direttamente certe possibilità e aspetti propri degli strumenti messi a disposizione e che molto ricordano, tra l'altro, parte della peculiare assunzione che egli fa del *videorecording*, particolarmente nel caso di *Anxious Automation*. In esso l'artista anticipa infatti la proposta di una situazione e indagine singolarmente analoga, sebbene più complessa: mentre la colonna sonora è di Philip Glass, che tocca il microfono fuori sincrono con il movimento, la parte performativa è affidata a Joan Jonas la quale esegue una serie di quattro semplici azioni sulla distanza spaziale e sul ritmo, la cui 'coreografia' è posta in diretta relazione a due angoli di ripresa alternati. Il pezzo combina il passaggio rapido tra le riprese delle due telecamere che, gestite registivamente da Serra con l'impiego di un generatore di effetti speciali, rendono in immagine *zoom* improvvisi e salti, utilizzati per frammentare i brevi movimenti svolti dell'artista, nonché l'allungare il tempo per ripetizione. Nel rilevare questa apparente somiglianza d'uso dello strumento videografico non è forse un caso che proprio *Anxious Automation* sia uno dei video che Joan Jonas include come parte integrante tra l'altro delle sue *Organic Honey's Visual Telepathy* e *Organic Honey's Vertical Roll*⁸⁹⁴, la quale ultima, si ricorda, è appena stata realizzata proprio da Toselli.

2.5 Le video-documentazioni di *performance*. L'asse Milano-Roma e altre realtà

Per quanto fino ad oggi sia risultata l'assunzione più caratteristica e riferibile alla figura di Luciano Giaccari, l'impiego del dispositivo videografico quale mezzo di sola documentazione e memorizzazione di operazioni artistiche aleatorie si pone, all'inizio, entro un fare applicativo non precipuo. Anche se certe istanze sono già ampiamente avvertite nel corso dell'elaborazione del progetto di *interVENTO* – a cui Giaccari correlava, come dichiarato a De Sanna, la percezione di un distinguo, “tra videotape come opera e come documentazione”⁸⁹⁵ –, all'atto pratico queste non sono infatti immediatamente associate all'implicazione dello strumento nell'attività dello Studio 970 2, il quale viene invece inizialmente interrogato per quella 'elasticità' di possibilità d'uso e in virtù di caratteri che lo rendono fondamentalmente diverso da media quali la fotografia e, soprattutto, il cinema. Del resto non si può non notare come sia

⁸⁹⁴ Cfr: *The work of Joan Jonas. In the shadow a shadow*, catalogo della mostra (Milano – Malmö, 2014-2016), New York, Gregory Miller & Co. – Ostfildern, Hatje Cantz – Milano, Hangar Bicocca, 2015, pp. 149, 165.

⁸⁹⁵ L. Giaccari, in *Intervista a Luciano Giaccari*, in J. De Sanna, *Appunti su un mezzo*, op.cit., p.n.n.

proprio da quanto elaborato a partire dalla manifestazione del 1970 e da quell'attitudine allargata all'intercettazione con vari dispositivi dei fatti artistici più effimeri maturata in seno agli altri eventi 'pre-video', che è possibile rintracciare un *file-rouge* che, anche se non si sviluppa in misura direttamente consequenziale, giunge a rinnovare l'attenzione di Giaccari per la registrazione, quindi conservazione, della memoria dell'impermanente, da approfondire ora tramite le potenzialità del *videorecording*.

Se retrospettivamente Giaccari individua nelle riprese di *Print Out* di Allan Kaprow (11 settembre 1971) il momento di avvio della sua attività di video-documentazione, le quali non sono però pienamente definibili in questi termini, come si verificherà nel paragrafo successivo, poiché subordinate alla necessità dell'artista americano di porle come parte integrante dell'operazione totale del suo *happening* e non quindi intervento organizzato autonomamente da Giaccari, allo stato dei fatti, la prima ripresa videografica realizzata dallo Studio 970 2 allo scopo di 'conservare' un'azione artistica è compiuta in connessione a *Concerto* di Giuseppe Chiari, svolto nella serata del 16 maggio 1972 presso la LP 220 di Franz Paludetto a Torino⁸⁹⁶. Il ritrovamento del nastro relativo e di riferimenti all'interno dell'ALMG permette di porre la registrazione cronologicamente in anticipo rispetto a ciò che Giaccari indica invece come la più importante video-documentazione realizzata in quel *range* temporale – costringendo purtroppo a una sorta di *damnatio memoriae* la stessa ripresa torinese – ossia il festival *Music and Dance in USA*, svolto tra il 12-13 e il 22-23 giugno del 1972 presso L'Attico di Roma. Al di là di tutto, ciò che emerge qui significativo rilevare è come in entrambi i casi le relative registrazioni vadano a soddisfare istanze specificatamente assimilabili al concetto di video-documentazione, ovverosia: di una ripresa in tempo reale, oggettiva e integrale, di opere di natura performativa, intese programmaticamente come interventi e azioni realizzate dagli artisti per essere svolte di fronte a un pubblico e totalmente indipendenti da una necessità di captazione dei media tecnologici. Un uso cioè 'mediato' – nel senso inscritto nella *Classificazione*⁸⁹⁷ – del *videotape-recording*, il cui esito di lavoro si pone come una possibile ri-proposizione (ri-visione) del fenomeno intercettato e da intendersi come sistema di lettura complementare e interdisciplinare ad esso. Nel primo caso si tratta infatti della registrazione di una delle versioni della nota *Gesti sul piano* dell'artista fiorentino, che proprio nel 1972 proponeva poco tempo prima a Milano

⁸⁹⁶ Cfr: "Invito, Concerto Chiari", in Archivio Franz Paludetto, Rivara (TO). La video-documentazione di Giaccari, si precisa, anticipa tra l'altro cronologicamente la registrazione di *Spoletto Concert (XV Festival dei due mondi di Spoleto)*, giugno-luglio 1972) in distribuzione da art/tapes/22 e *Spoletto Concert 2*, questa volta prodotto dal centro fiorentino nel 1974, anche se la peculiare inquadratura adottata suggerisce qui che si tratta di una esecuzione specificatamente formulata per essere considerata quale videotape (cfr: C.G. Saba, a cura di, *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, op.cit., p. 242).

⁸⁹⁷ Cfr: *infra*, par. 3.2.

presso lo spazio di Toselli⁸⁹⁸; mentre nel secondo Giaccari si trova a riprendere una serie di *performance*, musicali e di danza, compiute da artisti americani – Steve Reich, Laura Dean, Yvonne Rainer, Joan Jonas, Philip Glass, Simone Forti-Charlemagne Palestine e Trisha Brown – all’interno della galleria-garage di Sargentini⁸⁹⁹.

Vale la pena tentare di tracciare già da qui alcune puntualizzazioni e osservazioni che possano mostrare un quadro d’insieme utile a comprendere il tipo di lavoro che Giaccari svolge in questo ambito, concorrendo poi a porre l’accento su discorsi peculiari. È in relazione a queste prime occasioni – Chiari e *Music and Dance in USA* – che si possono infatti iniziare a notare quelle che saranno certe costanti dell’attività di documentazione in video sviluppata, particolarmente, fino alla metà degli anni Settanta. In primo luogo sono soprattutto gli spazi delle gallerie d’arte a rendere possibile allo Studio 970 2 l’avvio di una sistematica raccolta su nastro di fenomeni e interventi di natura performativa, le quali sono già ampiamente frequentate, si è visto, da Giaccari e che risultavano essere in quegli anni tra i luoghi più inclini ad accogliere, in misura sempre maggiore, le espressività più nuove e all’avanguardia. Questo aspetto va a esemplificare ulteriormente quanto già significativamente notato da Francesca Gallo nel suo *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*⁹⁰⁰, ossia di come a causa di una debolezza del sistema nazionale dell’arte contemporanea sia solo grazie a “gallerie di punta”⁹⁰¹ e in mostre collettive peculiari, come il *Teatro delle mostre* (1968) o *Contemporanea* (1973-74), che anche in Italia è possibile assistere al fenomeno variegato e molteplice della Performance Art e a certe declinazioni della Body Art, ovvero, in generale, a quella forma d’arte “coincidente prevalentemente con la presenza dell’autore davanti al pubblico”⁹⁰². Nel rintracciare alcune realtà specifiche, la studiosa cita i casi di gallerie come Schema, Studio Morra e Il Cavallino, ovvero le più significative L’Attico, Diagramma e la LP 220, le quali ultime, curiosamente, coincidono con quelle con cui lo stesso Giaccari si ritrova a collaborare. Tra l’altro, come si vedrà, proprio con la figura di Fabio Sargentini si attiva un sodalizio tra i più fondamentali per l’attività dello Studio 970 2, poiché a partire da *Music and Dance in USA* le occasioni saranno poi estese alle riprese, fra le diverse, di *Organic Honey’s Visual Telepathy* di Joan Jonas (1972), *L’eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys* di Vettor Pisani

⁸⁹⁸ Cfr: G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., pp. 229-230.

⁸⁹⁹ Delle registrazioni di Giaccari si fa breve cenno anche in: F. Guzzetti, *L’attico and Other Galleries in Rome*, in *Entrare nell’opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 346-347.

⁹⁰⁰ Cfr: F. Gallo, *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, in Ead. (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, «Ricerche di storia dell’arte», op.cit., pp. 5-19.

⁹⁰¹ Ivi, p. 6.

⁹⁰² Ivi, p. 5.

(1973), dei concerti *Raga* (maggio 1973), fino a giungere alla registrazione della *24 ore su 24* (1975) e a *4, 5 or 6 pianos* di Nam June Paik (14 novembre 1975).

L'osservazione del *corpus* video sviluppato da Giaccari entro la prima metà degli anni Settanta mostra però come anche la realtà di Milano si fosse aperta in modo deciso ad accoglie diverse forme di interventi artistici di natura performativa, grazie ai casi, oltre alla Diagramma, di spazi come quelli di Franco Toselli, di Salvatore Ala o della Multipla⁹⁰³. Questo binomio, *performance-gallerie*, rivela tra l'altro un aspetto praticamente mai emerso, del lavoro dello Studio 970 2, ossia di come, rispetto a quanto più spesso narrato, siano situazioni e luoghi direttamente accoglienti le arti visuali a concorrere in maniera decisa all'interesse e all'approfondimento dell'attività di registrazione di forme d'arte performativa – come del resto è proprio in connessione alle esperienze di Body Art e *performance* che emerge in generale la presenza sempre più usuale della cinepresa prima e della telecamera poi⁹⁰⁴ –, quindi all'elaborazione stessa del concetto di *video-documentazione*, e non poste in relazione a espressioni artistiche più vicine all'ambito dello spettacolo e del teatro *tout court*. Queste ultime appaiono infatti in un primo blocco solo nel 1975, grazie alla collaborazione che il videomaker tesse con il CRT e il Teatro Officina di Milano, gli Incontri Internazionali di Teatro a Salerno (28 giugno – 13 luglio 1975) e la Biennale di Teatro di Venezia (ottobre 1975), per poi venire percorse, in modo più sistematico e con costanza, a partire solo dalla fine del decennio Settanta e proseguire negli anni Ottanta e Novanta.⁹⁰⁵

Al di là di tutto, le riflessioni offerte da Gallo tornano ancora utili a fornire inediti appoggi per discorsi in merito al panorama delle arti performative in Italia, che trovano parallelismi significativi se messi poi in relazione a quanto svolto da Giaccari. Essa individua infatti come sul territorio nazionale, e in un arco temporale teso tra gli anni Sessanta e il termine del decennio successivo, il fenomeno della Body Art e della *performance* si articola tra una consistente presenza di protagonisti stranieri e un 'cimentarsi' in brani "dell'espone se stessi o altri esseri umani"⁹⁰⁶ (declinabile nelle esperienze già intraviste del comportamento, delle 'azioni povere',

⁹⁰³ Cfr: F. Guzzetti, *Franco Toselli and the Art Scene in Milan*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 284-287.

⁹⁰⁴ Cfr: A. Lombardi, *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, op.cit., p. 147; D. Bloch, *Art et vidéo 1960-1980/82*, op.cit., p. 122.

⁹⁰⁵ Per gli eventi citati si rimanda a: *infra*, 'Cronologia generale Studio 970 2 (1967-1977)', in Appendice. Benché si tratti di occasioni rilevanti per la storia dallo Studio 970 2 e la successiva Videoteca Giaccari, le coordinate cronologiche proposte in questa circostanza di ricerca e la necessità di concentrare l'attenzione al contributo che Giaccari rende alla videoarte in relazione al settore delle arti visuali, non permettono qui di proporre ulteriori approfondimenti, i quali, si spera, potranno essere invece esplorati in un futuro e più correttamente posti nell'ambito di discipline afferenti la storia del teatro e dello spettacolo.

⁹⁰⁶ F. Gallo, *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, op.cit., p. 6.

di echi del ‘fare’ di Fluxus, ovvero della poesia visivo-sonora)⁹⁰⁷ da parte di personalità italiane, che mostrano una necessità di verificare anche aspetti di una forma d’arte rimasta perlopiù esperienza occasionale che reale pratica performativa propriamente intesa. Molti fra i nomi rintracciati – Vito Acconci e Joseph Beuys, Allan Kaprow, Urs Lüthi ed Hermann Nitsch, Gina Pane e Wolf Vostell, Trisha Brown, Joan Jonas, Deborah Hay e Yvonne Rainer a livello internazionale, Mimmo Germanà, Luca Patella, Eliseo Mattiacci, Vettor Pisani e Ketty La Rocca tra gli italiani – trovano costanti riscontri nel catalogo dello Studio 970 2⁹⁰⁸, il quale può ragionevolmente offrirsi oggi come e bacino privilegiato d’osservazione del frammentario e singolare fenomeno, rinforzando così molto di quanto già ravvisato e contribuire a formulare letture complessive da cui trarre ulteriori conoscenze inerenti il particolare clima artistico della prima metà degli anni Settanta.

In generale, nell’accostarsi al *corpus* video emerge chiaro come sia possibile individuare dei momenti e delle collaborazioni specifiche, ancorate lungo un ideale asse Milano-Roma – rispettivamente tradotti nelle riprese effettuate da Giaccari presso le gallerie meneghine precedentemente individuate, a cui si sommano quelle realizzate in occasione della *XV Triennale* (novembre 1973) nella sezione *Per le arti visive*, per la prima; quindi al già citato caso de L’Attico cui si aggiunge quello di *Contemporanea*, per la seconda – e giungere poi a spaziare alla torinese LP 220, al Framart Studio di Napoli, ovvero a singolari sodalizi con artisti, particolarmente con Giuseppe Chiari e Vettor Pisani, le cui *performance* sono riprese in diversi contesti. Queste relazioni maturano anche attraverso l’intreccio di interessi molteplici e prevalentemente riscontrabili sia in quella necessità diffusa, e significativamente sentita dalle gallerie, di tenere traccia degli eventi – che, al di là del supporto già diffuso dei ‘fotografi di scena’⁹⁰⁹, scorgono ora il video quale sistema efficace per trattenere memoria degli interventi –, sia nella crescente attenzione di Giaccari nel mettere a disposizione il proprio operato non solo allo scopo dei singoli, ma, più in generale, proseguendo quella sua attitudine a documentare l’effimero.

⁹⁰⁷ Cfr: R. Daolio, *Happening, performance, comportamento*, in F. Poli (a cura di), *Le nuove tendenze dell’arte. Ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, p. 165.

⁹⁰⁸ Anche se nel caso di La Rocca e Mattiacci, come visto si tratta di collaborazioni col fine di realizzare dei videotape.

⁹⁰⁹ Come nel caso di Giorgio Colombo e Enrico Cattaneo a Milano (cfr: *Giorgio Colombo - Franco Toselli - 1970-1998*, Belluno, Edizioni e-studio, 2000; R. Del Grande, *Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall’archivio di un fotografo d’arte milanese, 1960-1970*, in «Studi di Memofonte», settembre 2012 pp. 3-37, www.memofonte.it); id., *Il rumore dell’archivio fotografico. Fotografie d’arte negli archivi di Paolo Monti, Giorgio Colombo ed Enrico Cattaneo*, in «Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal», vol. 1, n. 6, 2017, www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/105/99); o a figure come Claudio Abate Paolo Mussat Sartor e diversi altri.

È in relazione alla totalità di queste occasioni che lo stesso Giaccari si spinge infatti a dichiarare retrospettivamente di essersi mosso provando a tracciare “una memoria complessiva, che consentisse la ‘restituzione’ futura degli eventi essenziali di un periodo epocale di trasformazioni [...]”⁹¹⁰ – scortato, in questa riflessione, anche dalle parole poi di Fagone, ossia di come fosse riuscito a costruire una raccolta “acutamente selettiva”⁹¹¹ di avvenimenti –, evidenziando così il fine conservativo di questa modalità d’implicazione del dispositivo videografico. Nel solco di quanto appena definito torna alla memoria quella vicinanza d’intenti, già vista, tra l’attitudine di Giaccari all’affidare ai media tecnologici piena funzione documentativa/restitutiva del fatto artistico e il concetto celantiano di *critica-acritica*, per quell’idea che l’atto critico sia operazione storico-conservativa di quanto ‘prodotto’, attraverso cui comunicare (e non ‘commentare’) l’arte.⁹¹² In questo senso è lo stesso videomaker a evidenziare come la funzione assumibile dal video-documentatore diventa infatti precisamente quella “di ‘mediare’ ‘riproducendo’ l’opera dell’artista e riducendo al massimo il margine interpretativo”⁹¹³ – una questione, quella della presunta ‘meccanica imparzialità’ nella trascrizione del reale, operata, più in generale, dai media tecnologici, che stava avendo tra l’altro in quegli anni terreno fertile di discussione⁹¹⁴ –, resa possibile ponendo la questione nei termini di un’assenza di ‘regia’, scortata dalla mancanza di qualunque montaggio/mixaggio⁹¹⁵, come anche da un’attenzione al tipo di allestimento tecnico scelto per le registrazioni, derivante dalla conoscenza del lavoro che l’artista va a compiere. Inoltre, proprio la capacità stessa del dispositivo videografico di restituire una registrazione in flusso continuo, che Giaccari prova a rendere ponendo attenzione nell’eseguire riprese, nella quasi totalità dei casi, integrali⁹¹⁶, permette infatti di proporlo come una restituzione con fini precipui di ‘precisa memoria’ (televisiva), che “anche se non obiettiva sia almeno corretta”⁹¹⁷ e in grado di superare la

⁹¹⁰ L. Giaccari, cit. in *Il video in Italia negli anni settanta. Intervista a quattro protagonisti*, in M. Meneguzzo (a cura di), *La scoperta del corpo elettronico. Arte e video negli anni 70*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2006, p. 138.

⁹¹¹ Cfr: V. Fagone, *L’immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, op.cit., p. 168.

⁹¹² Cfr: *supra*, par. 1.3.

⁹¹³ L. Giaccari, *Una nota di Luciano Giaccari*, in S. Luginbuhl e P. Cardazzo, *Videotapes. Arte, tecnica, storia*, Padova, Mastrogiacomo Editore Images 70, 1980, p. 54.

⁹¹⁴ Cfr: C. Casero, *L’obiettivo non è obiettivo. Considerazioni sulla fotografia come strumento di denuncia in Italia tra gli anni sessanta e settanta*, in ead., E. Di Raddo (a cura di), *Anni ’70: l’arte dell’impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali dell’arte italiana*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 133-152.

⁹¹⁵ Cfr: C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit., pp. 15-16.

⁹¹⁶ Benché è stato notato, grazie alla visione di diversi riversamenti utili a strutturare i programmi video da trasmettere nel corso delle mostre realizzati da Giaccari negli anni, che nella maggior parte dei casi quanto poi effettivamente restituito al pubblico non propone l’intera registrazione ma un estratto di essa, per poter facilitarne la visione in termini di tempo (aspetto che si pone quindi in decisa antitesi con l’interesse e l’attenzione mostrata da Giaccari nel registrare in forma integrale ogni tipo di *performance*).

⁹¹⁷ Cfr: L. Giaccari, *Una nota di Luciano Giaccari*, op.cit., p. 55.

necessaria selezione dei momenti più pregnanti e suggestivi fatta dalla fotografia, ovvero i tagli e i montaggi operabili sulla pellicola più propri del cinema (a cui inizialmente si faceva comunque affidamento per i *reportage*)⁹¹⁸, come anche quella mancanza, in entrambi i casi, di una captazione del suono del tutto simultanea e coesistente l'immagine. Aspetti e caratteri, quelli specifici del *videorecording*, che, come precisa Fagone, riescono a raggiungere una piena conservazione di “un'immagine viva”⁹¹⁹ in grado di impegnare in “un'estensione visiva e temporale del fenomeno indagato”⁹²⁰, permettendo al video di venire assunto anche quale “strumento critico più decisivo per la lettura di qualsiasi forma di ‘arte in performance’”⁹²¹.

Prima di procedere oltre è necessario evidenziare come allo stato dei fatti la campagna di digitalizzazione degli *open-reel* inerenti le video-documentazioni realizzate da Giaccari è, rispetto ai videotape d'artista, ancora a uno stadio iniziale. Sebbene questo non permetta, nella maggior parte dei casi, di prendere piena visione delle registrazioni originali, limitando conseguentemente e in diversa misura parti della trattazione, si è tentato comunque di strutturare un'indagine che iniziasse a recuperare quanto desumibile da altre fonti e materiali d'archivio, fornendo quindi un quadro che possa poi tornare utile in un momento successivo. Inoltre, si precisa, si sceglie di procedere metodologicamente restituendo il *corpus* dell'attività svolta organizzando le conoscenze per luoghi e figure, in modo da far risaltare le diverse collaborazioni, ora con galleristi, ora con i singoli artisti, distaccandosi quindi da un'analisi puramente cronologica, per fornire punti d'osservazione rappresentanti una geostoria delle relazioni che regolarono in misura significativa, e determinante, il lavoro video-documentativo dello Studio 970 2 tra il 1972 e il 1976/77.

“L'avventura della registrazione del ‘festival di musica e danza in USA’ iniziò quasi per caso a Venezia durante la Biennale del 1972. Sargentini mi propose di realizzarla [...] non ci pensai due volte [...] qualche giorno dopo ero nel ‘garage’ dell'Attico a registrare il concerto di Steve Reich, che inaugurava il Festival”⁹²².

⁹¹⁸ Cfr: A. Lombardi, *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, op.cit., pp. 147-151.

⁹¹⁹ V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, op.cit., p. 37. Si rimanda, per questo concetto, anche a: E. Shemilt, *Percezioni di un evento reale*, in L. Leuzzi, S. Patridge (a cura di), *Rewind Italia. Early Video Art in Italy/ I primi anni della videoarte in Italia*, p. 296; E. Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer robot*, Genova, Costa e Nolan, 1996, p. 28 (sebbene in questo caso ancorato al limitato discorso delle video-documentazioni di danza).

⁹²⁰ V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, op.cit., p. 37.

⁹²¹ E. Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, compute, robot*, Genova, Costa e Nolan, 1996, p. 18.

⁹²² L. Giaccari, *C'era una volta un garage, la musica, la danza e un video*, in F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina (a cura di), *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio-30 agosto 1987), Milano, Mondadori – Roma, De Luca, 1987, p. 76 (Il testo integrale si trova anche su un foglio dattiloscritto firmato e datato da Giaccari (Varese, maggio 1987) ritrovato in ALMG).

È con queste parole che Giaccari comincia il suo *C'era una volta un garage, la musica, la danza e un video* in cui rende il ricordo di come venne coinvolto dal gallerista romano in un *tour de force* che lo impegna in via Beccaria dal 12 al 23 giugno 1972 per il festival *Music and Dance in USA*. Lo scritto si presenta oggi forse come unica testimonianza in cui il videomaker si addentra in una narrazione di quanto svolto, da cui derivare istanze di un *modus operandi* trasferibile finanche ad altre situazioni e occasioni di lavoro. Al di là del racconto della preparazione e delle prove tecniche, Giaccari chiarisce come per quelle specifiche riprese scelse di dotarsi di due videoregistratori da banco, più che affidarsi ad un'apparecchiatura portatile, col fine precipuo di registrare “nelle condizioni naturali [...] e senza che gli operatori e le macchine costituissero delle entità interferenti, sia per l'ingombro fisico, sia per esigenze speciali di luce, audio etc.”⁹²³. Un aspetto, quello di riprese che provano ad adattarsi alla, e cogliere la, contingenza, che per Giaccari, oltre ad avvicinarsi idealmente a quella visione *live* esperita dal pubblico presente (con l'inconveniente anche di spettatori passanti di fronte alle telecamere, che finivano per dare “il sapore della istantaneità”⁹²⁴), si propongono in specifica opposizione “alla banalità”⁹²⁵ dei parametri dell'immagine televisiva consueta, fissando quindi quell'idea di un *fattore di non omologazione* che rende il video stesso, nelle declinazioni sia del videotape sia di registrazioni sul lavoro degli artisti, distinto “da tante ‘altre cose’”⁹²⁶. Inoltre, egli impiega la regia simultanea di due telecamere – per la cui gestione trova la collaborazione occasionale di due “cameramen di lusso”⁹²⁷ come Simone Carella e Carlo Quartucci – che, andando a sostituire l'usanza della singola camera fissa, quale ideale “occhio assolutamente obiettivo di fronte al quale l'arte ‘accadeva’”, davano il vantaggio di seguire i “piani multipli in cui si componevano o si scomponivano” le *performance* degli artisti, riuscendo a dare “il maggior numero di informazioni su eventi che sarebbero fisicamente scomparsi”⁹²⁸ (una scelta tecnica che non sarà costante ma comunque adottata in altre occasioni).

L'idea di tenere traccia di un blocco significativo di *performance* è primariamente sentito in questa circostanza, come indicato, dallo stesso Sargentini, il quale non è assolutamente nuovo alla registrazione di eventi all'interno della sua galleria, né tantomeno alla presentazione stessa di prodotti video-filmici (si pensi anche solo alla trasmissione di *IDENTIFICATIONS* di Schum

⁹²³ *Ibidem*

⁹²⁴ *Ibidem*

⁹²⁵ *Ibidem*

⁹²⁶ L. Giaccari, *Video: il fattore di non omologazione – il museo elettronico – la mostra*, in V. Fagone, *Memoria del video 2. Presente Continuo. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 4 ottobre – 31 dicembre 1988), Milano, Nuova Prearo, 1988, p. 53.

⁹²⁷ L. Giaccari, *C'era una volta un garage, la musica, la danza e un video*, op.cit., p. 77.

⁹²⁸ Per le ultime citazioni: *Ibidem*

nelle serate del 19-20 febbraio 1971, quindi la presentazione di altri video prodotti dal tedesco tra il 17 e il 23 dicembre 1971⁹²⁹). Nel 1968 Luca Patella aveva infatti realizzato *SKMP2*⁹³⁰ e l'anno dopo era stata la volta del festival *Danza Volo Musica Dinamite* (9-23 giugno 1969), in relazione al quale Sargentini richiede una documentazione filmica degli eventi a Francesco Degli Espinosa, la quale è poi proiettata sia nel corso di *Gennaio '70*⁹³¹, sia in galleria tra il 1° e il 2 aprile 1970. Del resto, lo stesso festival del 1972 non è altro che la seconda edizione di quello del 1969 – il quale era stato anticipato dalla personale *Danze costruzioni* (30-31 ottobre 1968) di Simone Forti, la prima ad approdare a L'Attico⁹³² –, attraverso cui Sargentini apre le porte in Italia, e in alcuni casi in Europa, a quella compagine di artisti-*performer* americani più all'avanguardia, alcuni dei quali storicamente legati al Judson Dance Theater (o Judson Group)⁹³³ del Greenwich Village newyorkese e sostenuti criticamente da Jill Johnston, altri a un nuovo fare musicale⁹³⁴; ossia, più in generale, a quella nuova generazione emersa sulla scia di quel “processo di ‘con-fusione’”⁹³⁵ interdisciplinare e quella crasi performativa ereditata da figure come John Cage, quindi Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Caroline Richards, Charles Olson e David Tudor.

Allo stato delle conoscenze, a cui si perviene tramite raffronto di certi materiali, scatti fotografici e appunti ritrovati nell'ALMG, delle scritte presenti sulle etichette degli *open-reel* (che talvolta, si precisa, possono però non corrispondere all'effettivo contenuto), alle poche digitalizzazioni effettuate, o rese da precedenti riversamenti operati da Giaccari, con quanto finora emerso dalla bibliografia relativa a L'Attico⁹³⁶, quella fatta dallo Studio 970 2 (con la

⁹²⁹ Videotapes di: Baldessari, Beuys, Brouwn, Buren, De Dominicis, Dibbets, Merz, Rinke, Roehr, Ruckriem, Ruthenbeck, Weiner.

⁹³⁰ Cfr: L.M. Barbero, F. Pola, (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, op. cit., p. 241; B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Roma, Lithos, 1999, p. 63.

⁹³¹ Cfr: A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, op.cit., p. 72.

⁹³² Cfr: F. Sargentini, in V. Rubiu, F. Sargentini, *Musica e danza in USA*, in «DATA», anno IV, n. 13, autunno 1974, p. 27. Per ulteriori approfondimenti si rinvia a: A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in «Marcatré», n. 56, febbraio 1970, pp. 78, 82; L.M. Barbero, F. Pola, *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 26 ottobre 2010-6 febbraio 2011) Roma, MACRO - Milano, Electa, 2010, pp. 119-133.

⁹³³ Formato nello specifico da: Yvonne Rainer, Deborah Hay, David Gordon, Lucinda Childs, Steve Paxton e Trisha Brown (cfr: A. Janevski, T.J. Lax, *Judson dance theater. The work is never done*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 16 settembre 2018 – 3 febbraio 2019), New York, The Museum of Modern Art, 2018).

⁹³⁴ Tra cui le figure soprattutto di La Monte Young, Maria Zazeela, Philip Glass, Charlemagne Palestine, Terry Riley, Richard Landry e Steve Reich (per un rapido e generale riferimento cfr: G. Celant, *Armix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, op.cit., pp. 178-193).

⁹³⁵ G. Celant, *Armix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, op.cit., p. 179.

⁹³⁶ Cfr: F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina (a cura di), *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, luglio-agosto 1987), Milano, Mondadori – Roma, De Luca, 1987; L.M. Barbero, F. Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, Roma, Macro – Milano, Electa, 2010; G.E.

co-edizione della stessa galleria)⁹³⁷ pare essere una documentazione potenzialmente integrale e complessiva, in grado di restituire la totalità degli eventi del festival. Nello specifico sono riscontrabili tre riprese relative a Reich (*Four Organs 1*, *Four Organs 2* e *Drummings*), una di Palestine, *Music with changing parts* e *Music in twelve parts*⁹³⁸ di Glass, *Accumulation* di Brown, *Circular dance* di Dean, *Lives of performance* di Rainer [figg.2.26-2.31] e *Organic Honey's Visual Telepathy*, l'unica di cui si è recuperata la totalità della registrazione originale⁹³⁹ [fig.2.32], e *Head Monkey*⁹⁴⁰ di Joan Jonas – della quale, però, si esclude con certezza la ripresa in esterna sul fiume Tevere di *Delay Delay*, in riferimento a cui non c'è infatti cenno alcuno.⁹⁴¹ Particolarmente in relazione alle figure di Jonas e Brown, come si vedrà, il *corpus* video dello Studio 970 2 si arricchirà l'anno successivo di ulteriori video-documentazioni, grazie alla presenza di Giaccari sia nuovamente a Roma, nel corso di *Contemporanea*, sia a Milano quando, le due artiste presenteranno le loro *performance* da Toselli.

A distanza di diversi mesi Giaccari torna nuovamente a L'Attico su esortazione scritta di Sargentini:

“a proposito sabato prossimo inauguro [...] una performance di Vito Acconci [...] sarebbe ottimo filmarla. Io non ne ho parlato ancora con lui. Ma fossi in te prenderei il rischio e verrei giù. Tanto alla fine, come sai, la cosa si fa”⁹⁴².

Si tratta della prima personale dell'artista americano in Italia nel corso della quale (2-8 dicembre 1972) in ogni stanza della galleria, questa volta lo spazio in via del Paradiso, sono

Simonetti, *Festival di musica e danza*, in «Flash Art», nn. 35-36, 1972, pp. 4-5; V. Rubiu, F. Sargentini, *Musica e danza in USA*, in «DATA», anno IV, n. 13, autunno 1974, pp. 26-35.

⁹³⁷ Questo aspetto è presente in forma scritta in alcuni appunti di Giaccari e, soprattutto, in un elenco che il videomaker invia a Centro Jabik nel quale, in relazione alle video-documentazioni svolte da Sargentini, riporta la dicitura “coed. L'Attico” (cfr: Elenco video per Centro Jabik [post 1975], in ALMG, Centro Jabik).

⁹³⁸ Nell'ALMG sono stati ritrovati due fogli A4 dattiloscritti in cui è presentato il programma per il 22 e il 23 giugno 1972 relativo a ‘Philip Glass and the musicians’ in cui sono segnalate in totale tre *performance*: *Music in Twelve parts* (1971-72), *Music in similar motion* (1969) e *Music with changing parts* (1970-71), bisognerà vedere se dalle digitalizzazioni degli *open-reel* originali sono state riprese nella loro totalità o è stata effettuata solo la registrazione della prima e dell'ultima, come attualmente segnalato nei cataloghi interni dell'ALMG.

⁹³⁹ Si specifica che la digitalizzazione relativa, pur conservando una appena decente visibilità dell'immagine, ha forti problematiche in relazione al sonoro. La certezza che di tratti effettivamente di *Organic Honey's Visual Telepathy* (e non *Organic Honey's Vertical Roll*) è riscontrabile dal fatto che in *The work of Joan Jonas. In the shadow a shadow* è esplicitamente segnalata la sua presentazione al festival da Sargentini (cfr: *The work of Joan Jonas. In the shadow a shadow*, op.cit., p. 147).

⁹⁴⁰ Attualmente dalle digitalizzazioni non è riemersa la registrazione relativa a questa *performance*, tuttavia i riferimenti presenti in ALMG ne esplicitano la realizzazione (cfr: Elenco video per Centro Jabik [post 1975], in ALMG, Centro Jabik).

⁹⁴¹ Si precisa che sono state ritrovate diverse fotografie scattate da Giaccari ad un monitor su cui sono trasmesse le varie *performance* relative al festival che, confrontate con delle immagini pubblicate sulla bibliografia relativa a L'Attico, trovano effettivi parallelismi. Si distinguono infatti: *Four Organs* di Reich, *Circular dance* di Dean, *Accumulation* di Brown, *Organic Honey's Visual Telepathy* di Jonas, *Lives of performance* di Rainer, *Music with changing parts* e *Music in twelve parts* di Glass.

⁹⁴² F. Sargentini, lettera a L. Giaccari, Roma, 26 novembre 1972, in ALMG, Corrispondenza, Sargentini.

lasciate delle tracce (paravento, attaccapanni, un filo con lampadina etc.), mentre un registratore acceso diffonde la voce di Acconci recitante poesie in italiano e in inglese. L'artista rimane per tutto il tempo nascosto dietro una tenda, intento a schiaffeggiarsi⁹⁴³. Proprio per questa 'azione' diffusa lo stesso Sargentini invita preventivamente Giaccari a dotarsi di due telecamere, così da seguire meglio e rendere la percezione simultanea di quanto accade nello spazio: la video-documentazione apre sulla piantina della galleria, per dar modo di vedere l'ideale articolazione del lavoro, quindi la camera inizia a 'muoversi' in sequenza tra le sale, come un virtuale visitatore, giungendo a scorgere anche la parte più performativa resa dalla presenza di Acconci. La collaborazione L'Attico-Studio 970 2 è inaugurata l'anno successivo con la presentazione della video-documentazione di *Music and Dance in USA*, trasmessa in via del Paradiso nel corso delle serate dal 10 al 13 gennaio 1973, e rinnovata da nuove registrazioni: tra marzo e aprile *L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys* di Vettor Pisani, sulla quale si tornerà in seguito, quindi i *Concerti Raga* che in maggio (in concomitanza con la mostra *Tantra Yoga Raga* in via del Paradiso) tornano a rianimare il garage di via Beccaria. In questo caso sono ospitati Shri Asad Ali Khan (8, 10, 12, 22, 23 maggio 1973), Pandit Pran Nath (23 e 25 maggio 1973), accompagnato da La Monte Young e Marian Zazeela ai Tambouras e da Terry Riley alla Tabla, e Ustad Asad Ali Khan accompagnato da Pandit Gopal Das (28 maggio 1973), figure che mostrano l'interesse che Sargentini ha verso la musica sperimentale finanche di ambito asiatico. Se dalle digitalizzazioni già realizzate si ha certezza che Giaccari video-documenta in particolare una delle serate relative al concerto di Shri Asad Ali Khan – in modo integrale e con la possibilità oggi di ascoltare in tutta la sua profondità e armonia il suono coinvolgente del *rudra veena*, resa possibile tra l'altro dall'ottima conservazione del *tape* originale –, in relazione al secondo la testimonianza delle avvenute riprese è resa attualmente dalla sola etichetta posta al di fuori del rispettivo *open-reel* e il riferimento ritrovato in alcuni cataloghi interni l'Archivio, mentre nulle risultano ancora le informazioni del terzo possibile video. A distanza di meno di un mese Giaccari è di nuovo a Roma per documentare in video nuove *performance*, questa volta di sola danza, di artisti americani, la cui presenza nel garage-galleria continua a raccontare l'attenzione che in quel giro d'anni Sargentini ha per un certo tipo di poetiche e pratiche soprattutto statunitensi, al di là quindi del parallelo impegno verso gli artisti italiani⁹⁴⁴. In una delle serate tra il 15 e il 22 giugno 1973 il videomaker varesino è impegnato nella registrazione di *Moving Through* di Deborah

⁹⁴³ Cfr: L.M. Barbero, F. Pola, (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, op. cit., p. 168.

⁹⁴⁴ Cfr: F. Guzzetti, *L'attico and Other Galleries in Rome*, in *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, op.cit., pp. 346-347; L.M. Barbero, F. Pola, (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, op. cit.

Hay [fig.2.33], formatasi con Merce Cunningham e partecipante attiva del Judson Dance Theatre, mentre tra il 25 e il 28 dello stesso mese video-documenta *Contact Improvisation* di Steve Paxton⁹⁴⁵ [fig.2.34].

Come già testimoniato anche in precedenza, i rapporti con Sargentini, sono determinanti per la storia dello Studio 970 2, visto anche la contemporanea possibilità che Giaccari ha di tessere relazioni direttamente con gli artisti, da cui scaturiscono ad esempio, i già trattati videotape *Richiami* di Mattiacci e *Apocalisse* e *My feet on the ground* di Germanà, ovvero per l'inizio del sodalizio con Pisani. Nella maggior parte dei casi, però, è l'interesse che entrambi hanno – gallerista e videomaker – di riprendere avvenimenti realizzati all'interno del garage o dello spazio di via del Paradiso a regolare maggiormente le discese a Roma di Giaccari, che, dalla fine del 1973 al 1975, lasciano spazio ad eventi che si discostano molto dalle situazioni precedenti. Del tutto peculiare è la scelta di riprendere l'esposizione della *Porta di Rue Larrey, 11* di Marcel Duchamp (28 novembre 1973), la famosa porta dello studio parigino che l'artista occupava nel 1927, poi rimossa e trasferita nell'appartamento newyorkese. Sebbene non si tratta di un'azione compiuta, la peculiarità stessa dell'oggetto, considerato da Duchamp una effettiva opera d'arte, ne determina in qualche modo una sua aura 'performativa': essa consisteva in una struttura a tre stipiti, due infissi e un unico battente che, in origine, pur mettendo in comunicazione tre stanze (studio, bagno e camera da letto) non permetteva la chiusura in contemporanea delle due aperture, lasciando quindi sempre almeno due camere comunicanti⁹⁴⁶. A questo segue, in termini cronologici, la registrazione della singolare serata (5 aprile 1974) che inaugura la personale di Luca Patella, *Luca Patella e il test Lüscher dei colori*, durante la quale l'artista è presente in galleria con lo stesso Max Lüscher, entrambi impegnati a sottoporre ai visitatori il test della personalità basato, appunto, sui colori: in particolare è documentata (e contestualmente tele-trasmette in galleria) la conversazione-discussione-spiegazione avvenuta tra Patella e lo psicoterapeuta svizzero. Giaccari torna poi a Roma il 13 giugno per realizzare le videointerviste a La Monte Young e Terry Riley⁹⁴⁷ e, nuovamente, il 25 gennaio dell'anno successivo per registrare la collettiva *24 ore su 24*⁹⁴⁸.

⁹⁴⁵ La quale si trova oggi articolata presso l'ALMG in quattro video diversi, ognuno con regia simultanea di due videocamere: *Contact Improvisation (duo)*, *Contact Improvisation (duo)*, *Contact Improvisation (collettivo)* e *Smile*.

⁹⁴⁶ Cfr: M. Calvesi, *Marcel Duchamp: Porta: 11, rue Larrey (Parigi 1927)*, testo in accompagnamento alla mostra, 28 novembre 1973 (Galleria L'Attico); L.M. Barbero, F. Pola, (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, op. cit., pp. 178, 184-186.

⁹⁴⁷ Svolte nel corso del festival *East-West Music* (3 al 17 giugno 1974). In alcuni appunti e cataloghi interni l'ALMG compare il riferimento di una possibile video-documentazione di tutto il festival, la qual cosa pare però al momento non trovare riscontro dalle etichette apposte sugli *open-reel*.

⁹⁴⁸ Della quale attualmente si hanno solo informazioni generiche.

Dopo la sequenza di documentazioni di situazioni singolari, più che di vere e proprie *performance*, lo Studio 970 2 si trova impegnato in un'ultima fatica, che segna anche il termine della collaborazione stessa con L'Attico – la quale riprenderà poi negli anni Ottanta⁹⁴⁹. Come atto finale, nel corso della notte del 14 novembre 1975, è registrata in video una lunga intervista che il gallerista romano intrattiene con Nam June Paik [fig.2.35], restituita oggi nella sua quasi totale integrità, svolta in concomitanza delle giornate attigue a *4, 5 or 6 pianos*, la personale dell'artista coreano.

Nella prima metà del decennio Settanta, oltre al sodalizio con Fabio Sargentini, la presenza di Giaccari a Roma è segnata significativamente anche dalla collaborazione che si attiva con gli Incontri Internazionali d'Arte e Achille Bonito Oliva in relazione a *Contemporanea*, (parcheeggio di Villa Borghese, 30 novembre 1973 – 28 febbraio 1974)⁹⁵⁰. I rapporti tra le varie figure principiano in realtà quasi coevamente alla discesa nella capitale da parte di Giaccari per le riprese di *Music and Dance in USA*: una piccola parte della produzione video dello Studio 970 2 è infatti presentata nel corso della rassegna *Filmperformances*, curata da Bonito Oliva e coordinata da Bruno Corà, del *XV Festival dei due mondi* di Spoleto (24 giugno – 9 luglio 1972)⁹⁵¹. È proprio in concomitanza dell'evento campano che Giaccari ha modo di far estendere la conoscenza del suo lavoro facendolo arrivare quindi all'attenzione di una istituzione, quella di Palazzo Taverna a Roma, e di Graziella Lonardi Buontempo, che da qualche anno prova a fornire un'alternativa alle realtà pubbliche e al settore delle gallerie private italiane, avendo come vocazione primaria sia la produzione e valorizzazione di pratiche artistiche sperimentali, sia la documentazione, ovvero, come ricorda Maria Grazia Messina: dell' "approntamento di un archivio vivente o in *progress*" che rispondesse "coerentemente all'imperativo di memoria" di pratiche sempre più "affidate a consistenze effimere"⁹⁵². È probabilmente nel solco di quest'ultima attitudine che si viene a formulare un dialogo tra Bonito Oliva e Giaccari⁹⁵³, il quale ultimo viene coinvolto per *Contemporanea* in qualità di video-documentatore 'ufficiale'

⁹⁴⁹ Nel 1984 Giaccari è impegnato nella video-documentazione di due mostre realizzate presso L'Attico (*Extemporanea* e la personale di Pino Pascali).

⁹⁵⁰ Cfr: F. Pola, *Contemporanea, una cultura del dialogo e dell'azione, alle radici dell'oggi*, in L.M. Barbero, F. Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 23 gennaio-5 aprile 2010), Milano, Mondadori Electa, 2010, pp. 48-71; A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, op.cit., pp. 198-225; L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Milano, Doppiozero, 2016.

⁹⁵¹ Cfr: *infra*, par. 3.1.

⁹⁵² Per le ultime citazioni: M.G. Messina, *Prefazione*, in L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, op.cit., p. 11.

⁹⁵³ I rapporti tra i due in merito a *Contemporanea* principiano infatti mesi prima, come testimoniato da una missiva in cui si richiede di "ufficializzare" il discorso sulla manifestazione (L. Giaccari, minuta dattiloscritta a A. Bonito Oliva, [Varese], 7 luglio 1973, in ALMG, Corrispondenza Achille Bonito Oliva). L'incontro poi con Lonardi Buontempo avviene in data 5 settembre 1973.

della manifestazione. Sebbene in realtà la sua presenza è anche connessa in generale al coordinamento dei settori televisivi⁹⁵⁴ e alla sezione ‘Video-tapes e film d’artista’, presso la quale egli espone alcuni dei videotape prodotti⁹⁵⁵, insieme a nastri editati da Castelli-Sonnabend e art/tapes/22, il ruolo principale acquisito per l’evento romano è qui decisivo per attestare ulteriormente una ormai consolidata inclinazione del suo lavoro con il dispositivo videografico. In data 23 novembre 1973, attraverso l’invio di una missiva di Lonardi Buontempo in veste di Segretario Generale, viene conferito allo Studio 970 2, nella persona di Luciano Giaccari, “la facoltà di effettuare le registrazioni [...] per le sezioni in oggetto”, ossia: per le “sezioni musica-danza-teatro-performance”⁹⁵⁶. I diritti di ripresa sono affidati in esclusiva e col vincolo per altri di poter effettuare le loro solo previa autorizzazione scritta dello stesso Giaccari – con l’unica eccezione degli enti televisivi nazionali, le cui registrazioni, però, dovevano comunque “avvenire senza pregiudicare” quelle dello Studio “ed essere realizzate in giorno diverso”⁹⁵⁷ [fig.2.36]. Il videomaker varesino è così libero di poter organizzare e svolgere videodocumentazioni seguendo criteri tecnico-artistici a sua discrezione, idealmente sollevato da qualunque “pretesa da parte degli artisti e delle loro gallerie”⁹⁵⁸. Proprio su quest’ultimo punto in realtà si trovano significativi nodi di conflitto, poiché se in linea di principio Giaccari avrebbe potenzialmente potuto documentare, fin dove possibile, la totalità delle *performance*, in molti casi questo gli è precluso. L’ostacolo maggiore è rappresentato dalla mancanza di accordi preventivi tra artisti, galleristi e gli stessi Incontri Internazionali, la qual cosa, come lamentato dal videomaker varesino, fa perdere purtroppo occasione di registrare molti degli eventi⁹⁵⁹. Allo stato di fatto, il risultato ottenuto, per quanto estremamente ridotto rispetto alle aspettative e

⁹⁵⁴ Cfr: *Contemporanea* (catalogo della mostra, Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973 – febbraio 1974), a cura di Incontri Internazionali d’Arte, Firenze, Centro Di, 1973, pagine d’apertura. Da quanto si può desumere dalla lettura di alcune missive (tra Giaccari e Bonito Oliva e Lonardi Buontempo, ora in ALMG) il lavoro è esteso alla consulenza, progettazione e cura dell’allestimento degli impianti di comunicazione televisiva presenti in mostra.

⁹⁵⁵ Tra cui *Concerto di Torino* di Chiari, *Igloo* di Merz, *L’eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys* di Pisani, due video di Germanà, dei video di Fabro e uno ulteriore di Chiari; ancora, la serie TV-OUT-0 (L. Giaccari, copia della ‘bolla di consegna’ a [IIA], [Varese], 21 dicembre 1973, in ALMG).

⁹⁵⁶ Per le ultime citazioni: IIA, lettera-impegnativa a L. Giaccari (Studio 970 2), Roma, 23 novembre 1973, in ALMG, Corrispondenza, Incontri Internazionali d’Arte – Roma. È lo stesso Giaccari a precisare quanto le registrazioni estese alle quattro sezioni siano fondamentali per il suo catalogo: “Infatti se da un lato le riprese della sezione musica e danza servirebbero a completare un materiale già in mio possesso al 90% sulla situazione americana [intendendo le riprese del festival *Music and Dance in USA*, n.d.a.] dall’altro le riprese di teatro e dei singoli artisti hanno per me un interesse anche superiore” (L. Giaccari, minuta di lettera a IIA [G. Lonardi Buontempo], [Varese], 24 settembre 1973, in ALMG).

⁹⁵⁷ *Ibidem*

⁹⁵⁸ *Ibidem*

⁹⁵⁹ In un primo momento una seconda lettera-accordo inviata dagli Incontri Internazionali (cfr: IIA, lettera a L. Giaccari, s.l., s.d., in ALMG, Corrispondenza Incontri Internazionali d’Arte) cerca di risolvere la questione lasciando piena libertà a Giaccari di ottenere eventuali autorizzazioni direttamente dagli artisti; la qual cosa, però, non ottiene il risultato sperato.

alla possibilità di effettuare un completo *video-report* dell'intera manifestazione⁹⁶⁰, presenta comunque il 'salvataggio' in video di alcune importanti situazioni. Da una parte queste si articolano tra le registrazioni, nuovamente, di artisti-*performer* americani che proprio Sargentini, cui era stata affidata la coordinazione della sezione Musica e Danza⁹⁶¹, aveva riproposto nel corso del complesso evento romano, mettendo così a frutto l'esperienza ampiamente maturata. Tra i diversi nomi che tornano, compresi quelli di Pantit Pran Nath, la Monte Young e Terry Riley, è da segnalare in realtà come si sommano anche presenze di ambito differente, come quella di Chiari, ovvero il caso di Bob Wilson (che, inizialmente invitato da Giuseppe Bartolucci per la 'sezione teatro', sceglie invece di partecipare a quella gestita da Sargentini, allo scopo precipuo di rifiutare una situazione troppo tradizionale di relazione con lo spettatore)⁹⁶², del quale ultimo lo stesso Giaccari coglie l'occasione della presenza per video-registrare il 3 marzo 1974 il suo spettacolo-*performance* *DiaLog/A Mad Man A Mad Giant A Mad Dog A Mad Urge A Mad Face* (realizzato con Christopher Knowles) – per poi tornare all'artista direttamente a Parigi, nel corso del 1974 e realizzare una video-intervista⁹⁶³. In relazione diretta invece con le presenze americane, Giaccari documenta nello specifico tre interventi di Charlemagne Palestine (*Circular voice, Untitled e Concerto*), la *performance* *Illumination* di Simone Forti, registra una delle serate tra il 5, 6, 8 e 9 gennaio 1974 dedicate alle azioni-danze di The Grand Union (composta da Doug Dunn, Nancy Green, Trisha Brown, David Gordon, Steve Paxton e Barbara Dilley), e il 13 febbraio 1974 – per la terza volta, dopo le riprese nel '72 a L'Attico e nell'aprile del '73 da Toselli – una delle *video-performance* che Joan Jonas presenta a *Contemporanea*⁹⁶⁴, in questo caso *Organic Honey's Vertical Roll*, nel cui inizio è inglobata dall'artista la sua nota *Mirror check*⁹⁶⁵ [fig.2.37].⁹⁶⁶

⁹⁶⁰ Lo stesso Giaccari dichiara: "Come sai le registrazioni potevano essere numerose ed eccezionali per qualità, ma per la totale mancanza di coordinamento con i curatori di sezione, sono riuscito a realizzare solo poche cose nel settore della musica e danza, mentre sono completamente saltate tutte le *performances* degli artisti singoli che erano quelle che presentavano il maggior interesse" (L. Giaccari, minuta di lettera a IIA/G. Lonardi Buontempo, [Varese], 11 marzo 1974, in ALMG).

⁹⁶¹ Cfr: L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, op.cit., p. 98 e successive.

⁹⁶² Ivi, p. 110.

⁹⁶³ Sia in merito alla video-documentazione della *performance*, sia alla video-intervista, al momento le informazioni sono confinate in soli appunti e cataloghi interni presenti nell'ALMG, come in alcune scritte sulle bobine *open-reel*, e in un elenco inviato a Centro Jabik di Milano (cfr: Elenco video per Centro Jabik 1974, in ALMG, Centro Jabik).

⁹⁶⁴ Jonas infatti presenta, in data 13 febbraio 1974, anche *Funnel* che però non viene ripresa da Giaccari. Si precisa inoltre che sul catalogo di *Contemporanea* compare indicata anche l'esecuzione di *Delay Delay*, la quale non viene invece eseguita dall'artista (cfr: *The work of Joan Jonas. In the shadow a shadow*, op.cit., pp. 128-133).

⁹⁶⁵ Cfr: Ivi, p. 54, 162, 164. La versione di *Mirror check* sarà poi estratta da Giaccari in seguito per realizzare un singolo video che intitola *Corpo* (non si sa se su richiesta diretta o meno della stessa Jonas).

⁹⁶⁶ Esiste tuttavia una registrazione filmica (a colori) comprendente in varia misura gli interventi di molti di quegli stessi artisti (La Monte Young, Zazeela, Paxton, Brown, Grand Union, Riley, Forti, Palestine, Jonas

Al di là della mancata possibilità di realizzare un sistematico e articolato *reportage* della manifestazione, Giaccari riesce comunque ad allargare il suo *corpus* video, particolarmente proprio con video-documentazioni inerenti la musica e la danza americana, che si riveleranno fondamentali per la storia stessa dello Studio 970 2. Alla chiusura dei lavori infatti quanto raccolto viene unito alle registrazioni effettuate a L'Attico del corso del giugno 1972 e del 1973, inerenti proprio la totalità gli interventi degli artisti statunitensi, e fatto confluire all'interno della serie *TV-OUT-3*, restituendo così un unico ideale 'catalogo in video' in grado di accogliere una documentazione delle espressività più nuove e di carattere performativo della scena artistica d'oltreoceano – la quale, se completamente restituita dalle digitalizzazioni, potrebbe fornire un fondamentale luogo di conoscenza e studio, soprattutto per il passaggio di questi linguaggi anche su territorio italiano, quindi europeo.

Riportando ora l'attenzione ancora al lavoro svolto da Giaccari per *Contemporanea*, vi è da considerare un altro evento cruciale. Si tratta della documentazione in video di *The Wall, Wrapped Roman Wall*, ossia l'impacchettamento di Porta Pinciana e di una parte delle Mura Aureliane attigue, realizzato da Christo nel corso del gennaio del 1974 e completato, quindi inaugurato, il 30 del mese, uno degli interventi forse più noti della manifestazione romana⁹⁶⁷. L'influenza di Carlo Pietrangeli, allora Soprintendente delle Antichità e Belle Arti del Comune di Roma, rese possibile avere tutti i permessi necessari per procedere con il singolare lavoro⁹⁶⁸ – che segnava Roma dopo le esperienze già di *Wrappend Venus* (1963) e del progetto, mai realizzato, dell'impacchettamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1967-1968) –, ma erano stati soprattutto Pierre Restany e Guido Le Noci a contribuire al coinvolgimento dell'artista di origini bulgare⁹⁶⁹, i cui nomi sono già tra l'altro indelebilmente connessi a Luciano Giaccari poiché determinanti, come si dirà, per la realizzazione a Milano delle riprese in video di *Print Out* di Kaprow del 1971. Nei dieci giorni che ci vollero per la realizzazione dell'*impacchettamento* della porta romana il videomaker varesino realizza curiosamente una serie di scatti fotografici e tre riprese in Super-8 a documentazione dei lavori effettivamente svolti quotidianamente, andando così a costituire, insieme poi alla registrazione in video

e Glass) ripresi anche da Giaccari. L'intero filmato è proposto tra l'altro a L'Attico in via del Paradiso nella giornata dell'8 novembre 1974 (cfr: 'Musica e Danza – Contemporanea – Roma 1974', 'locandina').

⁹⁶⁷ Del quale sono tra l'altro esposte alcune opere nel parcheggio di Villa Borghese (cfr: F. Pola, *Contemporanea, una cultura del dialogo e dell'azione, alle radici dell'oggi*, in L.M. Barbero, F. Pola, a cura di, *Macroradici del contemporaneo. A Roma, la nostra era avanguardia*, op.cit., pp. 48-71).

⁹⁶⁸ Cfr: G. Lonardo Buontempo, in D. Lancioni, *Per amore, solo per amore. Colloquio con Graziella Lonardi Buontempo*, in L.M. Barbero, F. Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. A Roma, la nostra era avanguardia*, op.cit., p. 118.

⁹⁶⁹ *Ibidem*

[fig.2.38], a cui è integrata na video-intervista all'artista, una memoria unica di quanto nel complesso compiuto da Christo nella specifica occasione.⁹⁷⁰

Se per quanto riguarda il contesto romano il nome di Giaccari in veste di video-documentatore è strettamente connesso alle due realtà fin qui tracciate – L'Attico e Incontri Internazionali d'Arte – diverso è il caso di Milano, dove la sua presenza si fa più capillare, sebbene restituente una collaborazione con le gallerie cittadine che si mostra, forse, più estensiva che intensiva, perlomeno se il confronto maggiore lo si pone con l'esperienza con Sargentini⁹⁷¹. In un certo senso il corrispettivo del gallerista romano può essere rintracciato in Franco Toselli, con il quale Giaccari, a partire dal 1972, intensifica i rapporti – a discapito di quelli con Inga-Pin, fino a quel momento fondamentali per lo Studio 970 2 – timidamente intrecciati fin dall'apertura della galleria al termine degli anni Sessanta e che saranno poi rafforzati, come visto, in concomitanza della realizzazione dei videotape di Merz, Serra e Prini nella primavera del 1973. A differenza però della tipologia di sodalizio che si determina con Sargentini, in cui è più che altro il gallerista a sentire la necessità costante di tenere traccia, anche videografica, degli eventi di natura impermanente-performativa che hanno luogo nel suo spazio, quello con Toselli è, al contrario, forse maggiormente dettato e circostanziato dall'interesse mostrato da Giaccari.

Nelle serate del 24 e del 30 maggio 1972 lo spazio in via Melzo ospita *Two consciousness projection(s)*, una peculiare video-performance di Dan Graham a cui prendono parte, in veste di performer, Giaccari e Franca Sacchi⁹⁷² [fig.2.39]. Si tratta dell'installazione di un sistema video a circuito chiuso⁹⁷³ con cui i due sono chiamati a interagire in modalità differenti, tra di loro e con i dispositivi. Come da 'copione' una donna (qui Sacchi) rimane seduta su una sedia, di fronte a un monitor che mostra la sua immagine in tempo reale, mentre un uomo (Giaccari) è posizionato dietro al monitor con in mano una videocamera con cui scruta la figura femminile. A quest'ultima è chiesto di "verbalizzare immediatamente (e più accuratamente possibile) le reazioni della sua coscienza"⁹⁷⁴ nel momento in cui si vede trasmessa nell'immagine televisiva.

⁹⁷⁰ Che si aggiungono alla documentazione fotografica compiuta da Vittorio Biffani (26 al 29 gennaio 1974) – in una delle cui foto compare tra l'altro lo stesso Giaccari (cfr: Archivio Giuseppe Casetti, Roma) – ovvero agli scatti di Gianni Termorshuizen (gennaio-marzo 1974).

⁹⁷¹ O, più in generale, al sodalizio con spazi e realtà come Schema, Zona o Area a Firenze che per esempio connotano molto delle relazioni di art/tapes/22 (cfr: A. Mazzanti, a cura di, *art/tapes/22 Le origini della videoarte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, particolarmente i saggi: I. Sbrilli, *Area: spazio per le verifiche artistiche*, pp. 121-131 e C. Gennari, *Zona-non-profit: per una realtà 'fluida'*, pp. 133-139).

⁹⁷² Si tratta della prima versione della video-performance, in cui ai due performer non è richiesto esplicitamente di stare nudi, cosa che inizia invece ad attivarsi con la variante *Nude Two Consciousness Projection(s)*, realizzata per la prima volta al Nova Scotia College of Art di Halifax nel gennaio 1975 (cfr: <https://herbertfoundation.org/en/collection/dan-graham>, data ultima consultazione 20 novembre 2021).

⁹⁷³ Del cui impianto si occupa lo stesso Giaccari (cfr: L. Giaccari, Agenda 1974, in ALMG).

⁹⁷⁴ D. Graham, *Il video in rapporto all'architettura*, 1979, in A. Zevi (a cura di), *Dan Graham. Scritti e interviste 1965-1995*, Roma, I Libri di Zerinthia, 1996, pp. 148-149.

Di contro l'uomo è invitato a descrivere ciò che vede 'oggettivamente' mentre osserva attraverso l'obbiettivo la donna, fornendo così due contemporanei *feed-back* al pubblico presente e osservante la scena. Anche se Giaccari è direttamente coinvolto nella *performance*, realizza contestualmente anche una 'memoria' dei lavori. Per la precisione egli registra però quanto ripreso dalla telecamera che coordina in prima persona, ossia la parte di 'rispecchiamento' di Sacchi, trattenendo quindi testimonianza di solo una traccia dell'intero evento [fig.2.40].⁹⁷⁵

Per poter ritrovare una ulteriore presenza di Giaccari nella galleria di Toselli, allo scopo di video-documentare un evento di carattere effimero, è necessario compiere un salto temporale di quasi un anno. Il 19 aprile 1973 egli registra la video-performance *Organic Honey's Vertical Roll* di Joan Jonas⁹⁷⁶, della quale però non si ritrova al momento alcun riferimento tra gli *open-reel* presenti nell'ALMG, ma la cui originale esistenza viene confermata, come già ricordato, dalla realizzazione delle 'riprese-post-riprese' per il singolare videotape di Prini.⁹⁷⁷ Quindi, con ulteriore distanza cronologica, la registrazione di *Group Primary Accumulation* e *Spanish Dance* di Trisha Brown, tra i 17 e il 18 ottobre dello stesso anno⁹⁷⁸, realizzate tra l'altro nella

⁹⁷⁵ Si precisa che altri fattori permettono di ipotizzare che sia stata fatta anche una seconda videoregistrazione. Oltre al riferimento di un video *Untitled* assegnato a Graham – presente in cataloghi interni l'ALMG, all'interno dell'elenco di *Videotape. Videodocumentazioni* che Giaccari dispone nel settore 'Video-tapes e film d'artista' di *Contemporanea* (cfr: *Contemporanea*, catalogo della mostra, op.cit.) e in quello dei video sul catalogo di *Impact Art Video Art 74* (cfr: *Impact Art Video Art*, op.cit.) – nell'osservare la totalità dello scatto fotografico che Giorgio Colombo realizza in concomitanza della serata (cfr: <https://www.artribune.com/editoria/2019/11/franco-toselli-libro/attachment/dangra1/>, ultima consultazione 30 ottobre 2021) è possibile infatti notare come il video-recorder Sony CV-2100 sia collegato a dei fili che raggiungono e oltrepassano la parte in basso a sinistra dell'immagine fotografica, forse connessi ad una seconda telecamera che riprenderebbe l'intera *performance* (alla cui registrazione potrebbe essere ricondotta l'immagine, forse *still* dal video originale, pubblicata in: L. Giaccari, *Arte e videotape*, in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, p. 27).

⁹⁷⁶ Cfr: G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., pp. 262, 282-285; *The work of Joan Jonas. In the shadow a shadow*, op.cit., p. 162.

⁹⁷⁷ Per correttezza si restituisce qui anche una seconda ipotesi in merito al coinvolgimento di Giaccari nel contesto della video-*performance* realizzata da Jonas da Toselli. Ci sono infatti elementi, fra tutti la mancanza stessa ancora del ritrovamento effettivo di una registrazione, che potrebbero far presupporre che non si fosse trattato di una ripresa ma piuttosto, come sarà poi per *Project '74*, e di cui si dirà più avanti nel testo, della semplice messa a disposizione da parte di Giaccari della sua attrezzatura per la realizzazione effettiva della *performance* dell'artista americana – come pare essere restituito da alcuni appunti in ALMG (non del tutto attendibili però), e che permetterebbe comunque la registrazione poi di un pezzo di *tape* per il video *Telecamere in posizione di parcheggio* di Prini –, sebbene il tutto potrebbe venir messo comunque in discussione: nel corso della *performance* su uno schermo sono fatti scorrere dei videotape precedentemente registrati (come *Anxious Automation* di Serra, cfr: *The work of Joan Jonas. In the shadow a shadow*, op.cit., pp. 149, 165) in standard americano, incompatibile con la strumentazione in dotazione allo Studio 970 2.

⁹⁷⁸ Al momento esiste solo un riversamento su DVD effettuato da Giaccari in cui compaiono parti della sequenza di *Group Primary Accumulation*. In attesa del recupero tramite digitalizzazione, la sicura avvenuta registrazione anche di *Spanish Dance* è comunque confermata dalle sequenze di scatti fotografici presenti sul volume monografico dedicato a Toselli (cfr: G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., pp. 266, 316-319) in cui, in relazione ad entrambe le *performance*, appare distintamente inquadrato lo stesso Giaccari, circondato dall'intero equipaggiamento videografico e intento a seguire con la telecamera il lavoro.

galleria di via Melzo appena ‘ripulita’ dall’iconico intervento di Michael Asher (13 settembre – 8 ottobre 1973), il quale aveva asportato gli strati di pittura da tutte le pareti dello spazio, raggiungendo l’intonaco sottostante⁹⁷⁹. In relazione alle due artiste americane, è significativo notare come con ogni probabilità sia stato proprio Giaccari a interessarsi alla possibilità di video-documentarne le rispettive opere-azioni, mosso forse dalla volontà di tracciare un discorso di continuità con quanto precedentemente registrato presso L’Attico – trattandosi soprattutto di tre interventi completamente diversi da quelli presentati a Roma⁹⁸⁰. Infine, il 31 maggio 1974 Giaccari è nuovamente da Toselli per registrare il *Concerto* che Davide Mosconi realizza nella galleria già ripristinata in quel *white cube* caro, più tardi, a Brian O’Doerthy. La conoscenza e il lavoro del poliedrico musicista sperimentale milanese è esperito da Giaccari già nella circostanza della *XV Triennale di Milano* dell’anno precedente, delle cui video-documentazioni si dirà più avanti, e tornerà attraverso le riprese che farà di *Body Music* (o *Portrait de l’artiste*), realizzata presso lo Studio 970 2 forse già nel gennaio del 1975⁹⁸¹, e con finalità probabilmente più da videotape vista la mancanza di un pubblico e del tipo di inquadrature effettuate⁹⁸², quindi di un altro *Concerto-performance* (quartetto per fisarmonica Bandoneon, armonica a bocca e nastro adesivo) compiuto il 18 marzo 1976 presso il Maud Center di Varese^{983, 984}.

Al di là dell’esperienza direttamente connessa alla galleria di Toselli, già nel corso del 1973 Giaccari realizza video-registrazioni presso altri spazi cittadini e, nello specifico, quelle relative a *Discussione* di Joseph Beuys (6 marzo) allo Studio Marconi, a *Azione sentimentale* di Gina Pane (9 novembre) alla Diagramma, seguite infine dalla *full immersion* nella sezione *Per le arti visive* della *XV Triennale di Milano* (20 settembre – 20 novembre), durante la quale sono riprese una serie di diversi interventi di carattere performativo. Della prima citata le notizie sono limitate⁹⁸⁵ e con una certa probabilità si tratterebbe di un intervento-dibattito condotto da Beuys

⁹⁷⁹ Cfr: G. Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, op.cit., pp. 266, 310-311.

⁹⁸⁰ *Organic Honey’s Vertical Roll* è poi presentato, come visto, anche a *Contemporanea*, ma solo nel 1974.

⁹⁸¹ Il riferimento al mese specifico di gennaio è dovuto al fatto che il video è infatti già esposto a febbraio al *Rencontre Internationale ouverte de vidéo* di Parigi (cfr: *CAYC Rencontre Internationale ouverte de vidéo*, catalogo della manifestazione (Parigi, Espace Pierre Cardin, 20-25 febbraio 1975), Buenos Aires, 1975, s.n.p.).

⁹⁸² Osservando infatti il video si nota come sono inquadrare in primissimo piano alcune parti della fisarmonica che Mosconi sta suonando, intervallate da stacchi di sfondo bianco (cfr: *infra*, Catalogo Videotape Studio 970 2, in Appendice).

⁹⁸³ La galleria che Maud Giaccari Ceriotti apre e gestisce in parallelo all’attività video dello Studio 970 2 tra il 1975 e il 1976 (cfr: *infra*, par. 3.4 e ‘Cronologia generale Studio 970 2’ in Appendice).

⁹⁸⁴ Un complesso di registrazioni che concorrono a restituire aspetti del lavoro di quegli anni di Mosconi e che segnano particolarmente il catalogo di documentazioni relative alla musica sperimentale proprie del corpo video sia dello Studio 970 2, sia, soprattutto, della futura Videoteca Giaccari.

⁹⁸⁵ Cfr: V. Fagone, *Memoria del video 2. Presente Continuo. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit., p. 72.

nella concomitanza della presentazione della pubblicazione *Joseph Beuys: il ciclo del suo lavoro Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!* per le edizioni proprio dello Studio Marconi. Nel secondo caso si tratta invece di una delle più note *performance* compiute, sul territorio nazionale e non solo, dall'artista italo-francese, allora già legata da qualche anno proprio alla galleria di Inga Pin. I rapporti ormai duraturi tra il gallerista e Giaccari rendono sicuramente possibile predisporre una registrazione nel corso dello svolgimento di *Azione sentimentale* tra il pubblico presente nello spazio milanese; il tutto direttamente connesso anche al fatto che non è la prima volta che Gina Pane diventa, contemporaneamente, soggetto di captazione foto-videografica, come già avvenuto nei casi di *Nourriture-actualités T.V. – feu* (1971), *Le lait chaud* (1972) e *Autoportrait (s)* (1973)⁹⁸⁶, rispetto ai quali, però, il lavoro di intercettazione di Giaccari esperisce una diversa e peculiare memoria dell'*action* compiuta. Non si tratta infatti dell'esclusiva documentazione della singola azione, bensì di una ripresa inglobante sia quest'ultima, sia quel peculiare e coesistente 'performare' di Françoise Masson, la fotografa con la quale l'artista sviluppa una duratura collaborazione e che, impegnata nella realizzazione delle 'constatazioni fotografiche', è parte pregnante e significativa di ciò che viene eseguito nel corso dell'intero intervento artistico [fig.2.41]. Particolarmente in relazione al procedere del suo lavoro di quegli anni, per Pane infatti quella che potrebbe apparire in un primo momento come una semplice documentazione fotografica, ovvero opera autonoma, è in realtà elemento direttamente, e precipuamente, associato ai gesti che compie⁹⁸⁷, seguente un preciso 'storyboard' precedentemente disposto⁹⁸⁸. Il fotografo stesso – nella persona sempre di Françoise Masson – agisce perciò all'interno e all'esterno dell'operazione, restituendo così sia quella *constat d'action* (dichiarazione dell'azione), avente valore di testimonianza, sia divenendo ideale strumento guida dello sguardo dello spettatore nella lettura *in fieri* dell'opera⁹⁸⁹. Nel solco di questo, ponendosi di fatto totalmente al di fuori delle meccaniche specifiche, in questo caso, di *Azione sentimentale*, Giaccari non fa altro che andare ad accogliere

⁹⁸⁶ Come anche poi di registrazioni cine-fotografiche: *Death Control* (Basel, 1974), *Action mélancolique 2x2x2* (Studio Morra, 1974), *Le corps pressenti* (Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1975).

⁹⁸⁷ Cfr: M. Pasquali, *Gina Pane*, in *La Performance oggi. Settimana Internazionale della performance*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria comunale d'Arte Moderna, 1-6 giugno 1977), parte di *I quaderni della sperimentazione*, n. 1, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio, 1978, p.n.n.; A. Troche, *Il corpo come scenografia*, in *Gina Pane. Opere 1968-1990*, Reggio Emilia, Charta, 1998, p. 44; intervista a Gina Pane del 1989 riportata in: S. Delpeux, *Le corps- caméra. Le performer et son image*, Editions Textuel, 2010;

⁹⁸⁸ Cfr: B. Chavanne, *Les dessins*, in *Gina Pane*, catalogo della mostra (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 18 maggio-19 agosto 2002), Parigi, 2002, pp. 20-42; S. Delpeux, *Le corps- caméra. Le performer et son image*, op.cit.; J. Bégoc, N. Boulouch, E. Zabunyan (a cura di), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, 2010.

⁹⁸⁹ Cfr: G. Pane, *Le corps et son support image pour une communication non-linguistique*, in «arTitudes international», n. 3, febbraio-marzo 1972, p. 8; ora in L. Vergine, *Dall'informale alla Body-Art*, Torino, Studio Forma, 1976.

in video l'intera opera-azione, restituendo così non solo la scansione dei gesti attivati e compiuti dall'artista – sebbene, vista la registrazione in bianco e nero, appaiono spogliati della forza dell'elemento coloristico che caratterizza il lavoro alla Diagramma –, ma anche la concretezza e il senso di quanto svolto da Masson.

Il 20 settembre 1973 inaugura la *XV Triennale di Milano* e all'interno della sezione *Per le arti visive* Nanda Vigo progetta e allestisce la *Zona Azioni* (nello spazio dell'atrio e dello scalone d'onore), resa nei termini di una sorta di teatro extemporaneo, allo scopo di accogliere momenti di diversa tipologia, suddivisi in tre sezioni: 'Sound'⁹⁹⁰, 'Arte comportamentale' e 'Operation dialogue'.⁹⁹¹ Giaccari è presente alla manifestazione in doppia veste: da una parte, tra il 17 e il 20 novembre, presenta alcune delle sue produzioni di videotape d'artista⁹⁹², dall'altra, negli stessi giorni e in occasioni specifiche, ha invece la possibilità di allestire un 'laboratorio di videoregistrazione'⁹⁹³, realizzato per effettuare le riprese di alcune delle *performance* che si susseguono nella peculiarità della zona degli avvenimenti. Un aspetto, questo, che va ad inserirsi in una manifestazione già riccamente articolata, con fini del tutto diversi, da altri peculiari spazi video⁹⁹⁴, dimostrando così l'apertura fortemente multimediale della *XV Triennale*, come pure della città stessa, che pare raccogliere parte dell'eredità lasciata dalla precedente *Eurodomus 3* con il suo, ormai noto tra queste pagine, *Telemuseo*. Dai materiali consultabili e visionabili presso l'ALMG è possibile stabilire che le intercettazioni di natura documentale svolte dallo Studio 970 2 riguardarono in particolare *NAD. Il risuonare della natura* (10 novembre), il concerto che vede interagire in un gioco di improvvisazioni musicali, Davide Mosconi, Franca Sacchi, Giancarlo Cardini, Gustavo Bonora e Ines Klok⁹⁹⁵ [fig.2.42], *Progetto n. 4* di Gianni Pettena (17 novembre), la messa in azione di un non specificato 'apologo' di Luciano Fabro, *IHS (Industria Histeryc Society)* di Franco Ravedone, quindi un

⁹⁹⁰ Tra cui anche il concerto *Pollution* di Franco Battiato e del suo gruppo (cfr: M.L.F., *Musica Pop alla Triennale*, in «Corriere della Sera», 3 ottobre 1973).

⁹⁹¹ Cfr: *Atrio e scalone*, «DOMUS», n. 530, gennaio 1974; *15. Triennale di Milano. Esposizione Internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte - Triennale, 20 settembre-20 novembre 1973), Milano, Crespi & Occhipinti, 1973, pp. 26-27.

⁹⁹² Cfr: *infra*, par. 3.1.

⁹⁹³ Così precisato all'interno del dépliant-invito realizzato per l'occasione, in cui sono sia riportati i 'videoworks' (videotape) che espone, sia i 'video events/azioni' in programma ('Video works – Video events/azioni', dépliant, in Archivio Triennale Milano, faldone: TRN_15_DT_055_V, cartella 055 01 Atrio/ingresso/Scalone – Nanda Vigo).

⁹⁹⁴ Cfr: *15. Triennale di Milano. Esposizione Internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, op.cit., pp. 26, 29-31, 45, 141-142, 148-150.

⁹⁹⁵ In merito al quale all'interno di alcuni scatti fotografici pubblicati nel libricino d'accompagnamento all'LP "EN" di Franca Sacchi (Archivio Franca Sacchi) si può osservare la presenza di Giaccari intento a video-documentare il tutto.

doppio intervento dello stesso Giaccari (*Concerto 1969 e Parametri 1/3*).⁹⁹⁶ Ancora, di una *performance* (*Comportamento o Performance Triennale*) di Mimmo Germanà⁹⁹⁷, per la quale l'artista allestisce lo spazio a disposizione con un materassino da palestra e un trapezio per sospensioni posto a parete a poca distanza [fig.2.43]. Durante l'azione l'ambiente è avvolto dal sonoro di un dibattito (non identificabile) mentre Germanà entra nello spazio e si dispone supino sul materassino in posizione obliqua (proseguendo idealmente su una linea tracciata precedentemente a terra). La *performance* vede questa situazione alternarsi, per varie volte e fino alla conclusione dell'intervento, ad un alzarsi dell'artista e aggrapparsi alla barra a muro, rimanendo in ondeggiamento finché il movimento non è fermato naturalmente.

A quasi un altro anno di distanza Giaccari torna a documentare eventi in territorio Milanese, come nel caso della registrazione, realizzata attraverso l'ausilio di una regia simultanea di due telecamere, del *Concerto* di Meredith Monk presentato presso la Galleria Salvatore Ala e articolato, secondo il programma dato, in: *Our lady of late* (concerto per voce e bicchiere), nella serata del 7 novembre, quindi *Paris* (uno spettacolo di teatro-danza) e *Roots* (concerto per voce e pianoforte), il giorno successivo.⁹⁹⁸ Riguarda ancora una *performance* di carattere, anche, 'musicale' la successiva video-documentazione, grazie alla quale Giaccari riesce a intercettare *Fandango* di Wolf Vostell, il singolare e complesso *environment/concerto* Fluxus che l'artista tedesco, tra i pionieri tra l'altro della videoarte degli anni Sessanta, realizza alla Galleria Multhipla [fig.2.44]. Nello specifico il titolo stesso si riferisce, più in generale, alla personale allestita da Gino Di Maggio (15 ottobre – 10 novembre 1975)⁹⁹⁹, la quale riflette la stretta amicizia che lo lega da tempo a Vostell, in relazione a cui è poi pubblicato il catalogo d'artista *Vostell Fandango Environment*¹⁰⁰⁰. Il giorno d'inaugurazione l'articolata installazione ambientale creata nello spazio in piazzale Martini prende vita: venticinque portiere d'automobile sono posizionate in modo da ingombrare l'intera sala, ognuna con montato un motore a cui è collegato un martello, che per tutto il tempo batte contro la carrozzeria, una ragazza nuda e bendata è appoggiata immobile a uno dei muri, mentre Vostell, posizionato vicino a un'altra parete, intona una improbabile scansione di suonate con un violino avvolto da blocchi di carne fresca. Queste ultime si mescolano con il ritmo incessante dei martelli e di una sega circolare che, manovrata da un terzo performer, taglia una delle portiere, come anche dalla

⁹⁹⁶ Dei quali ultimi quattro citati non si hanno al momento ulteriori informazioni, né sono stati ancora digitalizzati i nastri relativi.

⁹⁹⁷ Inserita poi nel catalogo della successiva Videoteca Giaccari con il titolo di *Performance – Triennale Milano*).

⁹⁹⁸ Ripresa poi una seconda volta nell'ottobre del 1977 presso il CRT di Milano, occasione in cui Giaccari documenta integralmente in video sia *The House "Anhtology"*, sia *Small Scroll*.

⁹⁹⁹ Presso l'ALMG è tutt'oggi conservato il manifesto originale della mostra.

¹⁰⁰⁰ Cfr: W. Vostell, *Vostell Fandango Environment*, Milano, Multhipla Edizioni, 1975.

possibilità che il pubblico ha di usare un martello appeso con una catena ad una parete, per percuotere la stessa e frantumarla in un punto preciso. Il risultato ottenuto è un'acustica psicoestetica, quasi una tetra danza¹⁰⁰¹, che prosegue incessante tra il brusio della gente e che termina con Vostell intento a 'tappare' i buchi precedentemente creati, lo squarcio sulla portiera e quello realizzato sulla parete dai visitatori, ponendovi sopra, e fissandoli con dello scotch, i due elementi 'carnali', rispettivamente il violino ricoperto di carne e la donna spogliata. In base a quanto è stato possibile constatare nell'osservare le riprese di Giaccari, l'anomalo concerto e la sequenza degli eventi che lo compongono, sono in realtà contemporaneamente oggetto di varie documentazioni medialità: fotografiche, cinematografiche e, appunto, videografiche – sintomo anche del grande interesse che ebbe la mostra¹⁰⁰². Queste ultime sono condotte dallo Studio 970 2, come già per Monk e in diverse occasioni precedenti, tramite l'implicazione di una doppia regia simultanea: una telecamera è posizionata fissa in fondo alla sala, in modo tale da riprendere l'intera scena, una seconda è manovrata a mano, spesso con primi piani su Vostell, ovvero inquadrante i vari elementi disposti nella sala. Benché risultato di un evidente montaggio della pellicola e dell'uso di una singola cinepresa, anche la registrazione filmica, compiuta da altri, cerca di rendere il senso del peculiare *environment*, la quale, pur presentando un audio meno favorevole a distinguere i vari suoni¹⁰⁰³, si carica, rispetto al girato di Giaccari, di una attenzione coloristica in grado di rendere maggiormente il senso estetico-visivo di *Fandango*.

Se l'asse Milano-Roma è quello che identifica maggiormente gli spostamenti e il coinvolgimento di Giaccari per la conduzione delle sue documentazioni, alcune situazioni restituiscono comunque peculiari relazioni che lo vedono raggiungere finanche Torino, Bologna e Napoli – in quest'ultimo caso, il sodalizio che si crea a partire dal termine del 1975 con il Framart Studio può essere però qui solo citato, poiché quasi esclusivamente legato a riprese di mostre, conferenze e concerti¹⁰⁰⁴. Da una parte l'esperienza con il capoluogo piemontese, particolarmente con Franz Paludetto e la sua LP 220, benché non particolarmente

¹⁰⁰¹ Concetto espresso anche dalle parole tracciate da Vostell sul dépliant-invito relativo all'evento: "Fandango una danza / una danza di morte / vita come danza / una stanza con 40 portiere di automobile / sopra ogni portiera è montato un motore / ogni motore muove un martello che batte contro la portiera / tutti i 40 martelli battono simultaneamente contro le portiere / battere - bussare - chiedere aiuto - entrare - (coito) uscire (nascita) / profondo gesto umano di liberazione degli oppressi! (Vostell)".

¹⁰⁰² Dal video di Giaccari si nota infatti la presenza di diversi fotografi e di una contestuale registrazione della scena con una cinepresa; nella cui ultima è visibile tra l'altro la presenza di Giaccari intento a realizzare le sue riprese (il film può essere visionato su: <https://vimeo.com/520740670>, data ultima consultazione: 23 novembre 2021).

¹⁰⁰³ Rispetto ad esempio al registrato video di Giaccari, per il quale ha forse disposto in punti migliori i microfoni.

¹⁰⁰⁴ Cfr: 'Cronologia generale dello Studio 970 2' in Appendice.

prolifica, offre al catalogo dello Studio 970 2 di quegli anni oltre a *Concerto* di Chiari anche l'intercettazione di *42. Aktion* di Hermann Nitsch [fig.2.45]. Si tratta della prima azione dell'artista viennese in Italia – che vi giunge subito dopo la sua partecipazione a *Documenta 5* nel 1972, in cui debutta a livello internazionale con le sue azioni crude e violente –, la quale, realizzata il 15 giugno 1973 presso la chiesa sconsacrata di San Massimo a Torino, è purtroppo solo quasi interamente documentata da Giaccari, perlomeno da quanto attualmente è stato possibile ritrovare tramite le digitalizzazioni. Mentre dall'altra, con Bologna, sia ha invece l'ultima fatica inerente la produzione di video-registrazioni di *performance* d'artista del centro varesino (poiché ormai è in corso il passaggio di consegne per la definizione della Videoteca Giaccari), con la documentazione di *Two and two – terra/ aria/ fuoco/ acqua* (3 giugno 1977) di Fabrizio Plessi e Christina Kubish, nel corso de *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*¹⁰⁰⁵, manifestazione che, sul territorio nazionale punta a segnare un *focus* nodale per le espressioni artistiche d'azione e spettacolo del decennio Settanta. Come accennato in apertura al paragrafo, al di là delle relazioni che si creano particolarmente con alcune gallerie private, ciò che anima in modo significativo la biografia di Giaccari e della sua attività è da ricondurre anche a due singolari 'sodalizi' con artisti, l'uno con Giuseppe Chiari, il secondo con Vettor Pisani, in relazione ai quali lo stesso ne diventa occasionale 'videomaker di scena'. In questo senso il *corpus* videografico dello Studio 970 2 arriva a caricarsi, ora in modo più intensivo, di declinazioni peculiari dell'arte performativa *tout court* di artisti italiani nei primi anni Settanta, come anche l'archivio dell'opera dei singoli si arricchisce, non scontato a quell'altezza cronologica, di materiali *live*.

Superando quanto già definito in relazione alla registrazione integrale di *Concerto* di Torino¹⁰⁰⁶ [fig.2.46], all'artista fiorentino sono da assegnare un *Senza titolo (Gesti sul piano)* (marzo-maggio 1972), la ripresa di due differenti discussioni-dibattito, una avvenuta nel contesto di *Project'74. Kunst bleibt Kunst* a Köln¹⁰⁰⁷ [fig.2.47], una alla Galleria Multipla (1975) [fig.2.48]. Ancora un doppio intervento realizzato al Maud Center di Varese (16 giugno 1975): uno studio-azione e una conversazione-lezione, quest'ultima intitolata *Concerto*¹⁰⁰⁸ sull'invito

¹⁰⁰⁵ Presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1-6 giugno 1977. Cfr: *La Performance oggi. Settimana Internazionale della performance*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria comunale d'Arte Moderna, 1-6 giugno 1977), parte di *I quaderni della sperimentazione*, n. 1, Pollenza-Macerata, La nuova foglio, 1978.

¹⁰⁰⁶ La quale è suddivisa tra due diversi nastri *open-reel* originali conservati presso l'ALMG.

¹⁰⁰⁷ Cfr: T. Trini, *Giuseppe Chiari, musica e insegnamento*, in «DATA», n. 13, autunno 1974, p. 56; F. Gallo, *Lectures & discussions: the use of verbal language in the performance practice of Giuseppe Chiari*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 24, 2021 (consultabile al sito: <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/2739> (data ultima consultazione 28 dicembre 2021).

¹⁰⁰⁸ Cfr: Invito 'Concerto di Giuseppe Chiari', in ALMG, Maud Center. Riportata poi sul catalogo interno ALMG con il titolo: *Concerto Maud Center*. Da un appunto ritrovato presso l'ALMG, Giaccari spiega come la serata era finalizzata a ricavare anche delle foto che Chiari avrebbe poi dovuto utilizzare come opere.

relativo. Nel primo caso si tratta in realtà della realizzazione a parte, e in totale assenza di pubblico, di *Scala (versione 1)*, *Scala (versione 2)* e *Carta*¹⁰⁰⁹, delle azioni totalmente ascrivibili alle declinazioni del concetto cardine di Chiari de *la musica è facile* – quindi realizzabile con qualunque oggetto in grado di rispondere, nella forma o nei caratteri intrinseci, a episodi e sviluppi di sonorità – che l’artista, pur ri-proponendole poi nel contesto della serata nella galleria di Maud Ceriotti Giaccari, sembra voler in questo caso trattenere anche in modalità isolate. Nell’osservare infatti le registrazioni di queste, pare evidente come Chiari gestisca direttamente con Giaccari l’inquadratura e il coordinamento di eventuali piani ravvicinati¹⁰¹⁰, ovvero aperture più ampie di visione. I tempi sono precisi, chiusi tra un inizio e una fine delle gestualità compiute – la possibilità di suonare con un bastone, e un ritmo singolari, i pioli-tasti della scala; ovvero tentare di produrre, tramite un movimento lentissimo, il rumore più impercettibile reso dallo strappo di un foglio di carta¹⁰¹¹ (forse la più raffinata e concettuale tra le azioni musicali di Chiari) –, istanza che potrebbe concorrere ad inscrivere i *tape* relativi entro l’idea di un vero e proprio *tape* d’artista, più che di una video-documentazione. Riflessione, quest’ultima, valevole tra l’altro per il caso di *Senza titolo (Gesti sul piano)* che, anche se probabilmente venne realizzata in adiacenza del *Concerto* alla LP 220¹⁰¹², a differenza di questo, in cui l’artista e il pianoforte appaiono nella loro totalità, ed è visibile la presenza degli spettatori in galleria, l’inquadratura fissa propone un primissimo piano esclusivo dei tasti e delle mani dell’artista, seguiti dal principio alla fine dell’azione¹⁰¹³. Di carattere fortemente documentale invece la ripresa della serata in cui Chiari si offre al pubblico presente in veste di conversatore, in una modalità diversa però dalla natura più propria delle discussioni-dibattito compiute alla Multhipla e prima ancora a Köln. A Varese l’artista toscano si dedica infatti a una spiegazione-lezione connessa a delle azioni-concerto, di forte attitudine Fluxus, in merito a come ogni oggetto, spogliato della sua funzionalità tipica, possa essere esplorato come fenomeno a sé, quindi giocato-suonato-esperito in base all’individuazione di caratteri altri¹⁰¹⁴: “voglio solo farvi vedere che da ogni cosa si può tirare fuori la sua propria natura”¹⁰¹⁵ [fig.2.49].

¹⁰⁰⁹ Immagini dei tre interventi sono visionabili in: *infra*, ‘Catalogo videotape d’artista Studio 970 2’ in Appendice.

¹⁰¹⁰ I video in questione rimangono ancora oggi presenti nel solo registrato originale, e mai estratti come ‘master’, per cui si possono vedere le ‘prove’ di inquadratura, ovvero sentire specialmente Chiari che spiega in cosa consiste il gesto e come Giaccari avrebbe dovuto riprendere il tutto.

¹⁰¹¹ Già proposto tra l’altro anche in diverse circostanze precedenti (Cfr: G. Chiari, *Cos’è la musica*, in «DATA», n. 3, aprile 1972, p. 12), e più in generale rispondente ad uno sviluppo di riflessioni principianti dai concetti legati agli *Infiniti e svariati rumori* (1955).

¹⁰¹² Una ipotesi suggerita da Cosetta Saba, la quale ne rende conto in un saggio in corso di pubblicazione.

¹⁰¹³ *Still* relativi al videotape in: *infra*, ‘Catalogo Videotape d’artista Studio 970 2’, in Appendice.

¹⁰¹⁴ In questo caso Chiari compie le azioni con della carta (piegata e strappata), una campana, una radio, dei sassi e una scala.

¹⁰¹⁵ G. Chiari, cit. in video-documentazione *Concerto Maud Center*, in ALMG.

Il riferimento al caso specifico di *Project '74* torna qui nodale nella biografia di Giaccari e del suo Studio: come si vedrà poi¹⁰¹⁶, oltre a essere stato invitato a esporre la propria produzione videografica, la sua presenza prevede infatti anche la possibilità di riprendere in video alcuni interventi degli artisti che, accanto al caso di Chiari, di cui si è appena accennato, contemplano l'intervista-conversazione con un allora giovanissimo Braco Dimitrijević [fig.2.50], ovvero la collaborazione per la messa in opera di *Funnel* di Joan Jonas¹⁰¹⁷.

Contestualmente al singolare sodalizio artistico sviluppato con l'artista toscano, emerge significativo anche quello attivato con Pisani, battezzato dalla registrazione de *L'eroe da camera (o Lo Scorrevole)* [fig.2.51] alla *Documenta 5* di Kassel del 1972¹⁰¹⁸, ossia la prima messa in opera nel contesto di una mostra della *performance* elaborata nel 1971 e primariamente presentata a porte chiuse nello studio di Elisabetta Catalano a Roma¹⁰¹⁹. Un episodio, quello della presenza di Giaccari a Kassel, del tutto inedito fino ad ora dalla sua biografia ma che concorre del resto a evidenziare il principio della collaborazione proprio con l'artista pugliese, probabilmente conosciuto nel contesto della Biennale veneziana dello stesso anno e poi appositamente raggiunto in Germania con la precisa volontà di svolgere una documentazione in video dell'intervento. Questo curioso legame viene poi rafforzato, in unione a quello con Sargentini, nella circostanza della registrazione de *L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys* realizzata a L'Attico nel 1973¹⁰²⁰ [fig.2.52]. In questo caso si era trattato di un'azione ripetuta nei giorni dal 30, 31 marzo al 2, 6, 7, 9, aprile e prevedeva la presenza di una donna nuda seduta su di un tavolo al centro di una delle stanze della galleria mentre delle cavie sono lasciate libere di aggirarsi per lo spazio. L'opposizione tra l'immobilità ieratica della *performer* e il movimento dei porcellini d'india è bruscamente interrotto, con lunghe pause tra l'una e l'altra, da una percussione di piatti d'ottone che, per un attimo, attivano la donna e, per lo spavento, bloccano i piccoli animali. La documentazione effettuata da Giaccari prevede l'ausilio di due telecamere, inquadranti ora la scena 'madre', ora

¹⁰¹⁶ Cfr: *infra*, par. 3.1.

¹⁰¹⁷ Come del resto è contattato per mettere a disposizione la sua strumentazione videografica per la video-performance *Funnel* di Joan Jonas, che però, parallelamente, non video-documenta (cfr: L. Giaccari, *Agenda 1974*, in ALMG).

¹⁰¹⁸ Sebbene l'*open-reel* originale riporti in etichetta il riferimento a 'Köln', oltre al fatto che l'artista non prende parte alla manifestazione tedesca, l'osservazione del video ha permesso di notare la totale corrispondenza dell'azione svolta, e di ogni particolare di essa, con quanto intercettato dalle fotografie realizzate da Elisabetta Catalano nella circostanza proprio di Kassel del 1972 (cfr: L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, a cura di, *Vettor Pisani Eroica/Antieroica. Una monografia*, Milano, Mondadori Electa SpA, 2015, pp. 106, 109, 112-113).

¹⁰¹⁹ Cfr: Ivi, pp. 25-28.

¹⁰²⁰ Cfr: F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina (a cura di), *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, op.cit., p.178; L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, op.cit., p.n.n. (sezione Pisani, in cui compare anche con il titolo: *La natura non ama la natura*); L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, a cura di, *Vettor Pisani Eroica/Antieroica. Una monografia*, op.cit., p. 138.

gli animali raggruppati in vari punti della galleria. Se inizialmente l'alternanza è data da questi due elementi, in un secondo momento la prima telecamera riprende la donna secondo una sequenza di cinque visioni fisse ma di volta in volta ruotanti intorno alla figura, fino a tornare all'inquadratura di partenza.¹⁰²¹ Una terza, e ultima, documentazione in video dell'opera dell'artista è realizzata da Giaccari nel quadro della 37a Biennale lagunare del 1976, per la quale la sua presenza è dettata precipuamente dall'incarico di realizzare, per conto della sezione italiana *Ambiente come sociale*, una serie di video-interviste agli artisti che espongono in mostra¹⁰²². L'interesse per Pisani emerge significativo, poiché la sua *Il coniglio non ama Joseph Beuys*¹⁰²³ [fig.2.53], presentata alla sezione *Attivo*, è l'unica *performance* ad essere stata volutamente documentata da Giaccari in quell'occasione. Oltre a diverse estrazioni dalla registrazione dell'evento, si ritrova oggi tra le digitalizzazioni quella relativa alla ripresa originale, in cui poter osservare non solo la totalità dell'azione compiuta allora dall'attrice Carla König, ma anche i momenti pre e post *performance*, come anche quella peculiare compresenza di eventi ed elementi collaterali l'opera: la presenza di una grande stella di stoffa (rossa) pendente dal soffitto, il razzolare di una gallina tra delle uova dorate, l'esposizione di alcuni scritti di Mimma Pisani¹⁰²⁴, ovvero, la totalità del pubblico osservante l'azione.

2.5.1 Le registrazioni video di e per *Print Out* (per *George Brecht*) di Allan Kaprow

All'inizio dell'autunno del 1971 ha luogo la mostra *America cultura visiva* (10 settembre – 3 ottobre 1971), per la cura di Jan van der Marck, voluta dalla Ripartizione Istituzioni e Iniziative Culturali del Comune di Milano e svolta presso la Rotonda di Via Besana, prima tappa di un tour itinerante tra Europa, Giappone e Stati Uniti. Come indicato coevamente da «DOMUS» in un trafiletto dedicato¹⁰²⁵, la rassegna propone nello specifico l'esposizione di opere tratte dalla *Play Boy Collection*, la raccolta privata del mensile erotico americano e del suo proprietario e fondatore, Hugh Hefner. All'apertura del catalogo pubblicato dall'assessorato milanese, alla

¹⁰²¹ Si precisa che fin da subito Giaccari riversa un estratto della registrazione dell'evento trattandolo nei termini di un videotape d'artista (fino a quando, tra le sezioni poi definite con la neo-nata Videoteca Giaccari, non torna ad essere più correttamente inquadrato quale video-documentazione di *performance*).

¹⁰²² Cfr: *La Biennale 1976. Ambiente come sociale*, catalogo della mostra - sezione italiana (Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), Venezia, La Biennale, 1976.

¹⁰²³ Cfr: T. Trini, *Vettor Pisani: "Lettura de 'Il coniglio ama Joseph Beuys'"*, in «DATA», n. 23, ottobre-novembre 1976, pp. 20-25. Azione già realizzata l'anno prima presso la galleria di Gian Enzo Sperone.

¹⁰²⁴ Cfr: E. Viola, *Theatrum Mundi. Performance, re-enactment e re-performance come matrici generative dell'opus magnum di Vettor Pisani*, in L. Cherubini, A. Vilianni, E. Viola (a cura di), *Vettor Pisani Eroica/Antieroa. Una monografia*, op.cit., pp. 128-130, 136-137.

¹⁰²⁵ Cfr: *A Milano la mostra "America cultura visiva"*, in «DOMUS», n. 502, settembre 1971, p. 49.

cui guida vi era il giovane socialdemocratico Paolo Pillitteri, è possibile osservare infatti come la copertina, riportante il titolo della mostra, schermi in realtà *Beyond Illustration. The Art of Play Boy*, il catalogo effettivo introdotto dal testo in doppia lingua di Arthur Paul, allora direttore creativo della rivista¹⁰²⁶. È quest'ultimo a spiegare come la collezione fosse stata la risultate di commissioni dirette agli artisti di opere che primariamente fungevano da illustrazioni interne, per poi confluire esposte negli uffici privati di «Playboy» a Chicago. Per l'occasione della mostra van der Marck seleziona quaratatrè lavori tra i più significativi – passando da dipinti di Rosenquist, Paul Davis, Larry Rivers, George Segal, Andy Warhol, Tom Wesselmann fino a Salvador Dalì, fra i diversi – che, al di là della tematica affrontata, rendevano testimonianza dei linguaggi dell'arte più nuova. Anche se il Comune di Milano cela con eccessivo zelo la reale provenienza della raccolta¹⁰²⁷, l'esposizione ha infatti per scopo quello di offrire al pubblico “l'opportunità di un panorama critico sull'arte americana contemporanea, elemento attivo di una nuova cultura visiva”¹⁰²⁸. È nel solco di questa istanza che all'esposizione sono direttamente abbinate anche una conferenza stampa e una tavola rotonda¹⁰²⁹ (quest'ultima avente come tematica di dibattito la situazione artistica statunitense), cui si aggiunge lo svolgimento di un *happening*, ossia di un “grande spettacolo di psico-teatro spontaneo”¹⁰³⁰, come riferito dalle note dell'ufficio stampa, realizzato per l'occasione da Allan Kaprow, qui accolto proprio nella veste di padre fondatore del peculiare ‘genere’. All'artista, chiamato particolarmente, oltre che dal curatore, da Pierre Restany e Guido Le Noci, è chiesto di ideare e attuare un lavoro *per e sulla* città di Milano – una scelta peculiare che per alcuni versi si pone sulla scia di quanto già realizzato l'anno precedente con *Nuova figurazione USA* (21 gennaio-18 febbraio 1970), la mostra organizzata da istituzioni americane e promossa dal

¹⁰²⁶ Cfr: A. Paul, *Foreword*, in *America cultura visiva. (Beyond illustration. The art of Playboy)*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 10 settembre-3 ottobre 1971), Milano, Comune di Milano Ripartizione istituzioni iniziative culturali, 1971, p.n.n.

¹⁰²⁷ Si pensi anche al fatto che in nessuno degli inviti o dei comunicati stampa rintracciati (conservati presso gli Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi, faldone ‘America cultura visiva’), compaiono i nomi di Paul o Hefner, ovvero l'accenno a «Playboy» o al reale titolo della mostra (si specifica che sul catalogo, all'interno del testo di Pillitteri compare solo un ringraziamento a Hefner e Paul seppur accompagnato da un generico “per aver messo a disposizione le opere della Collezione” (P. Pillitteri, in *America cultura visiva. (Beyond illustration. The art of Playboy)*, catalogo della mostra, op.cit.).

¹⁰²⁸ Cfr: “Comunicato per ufficio stampa Comune di Milano”, in Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi, faldone ‘America cultura visiva’.

¹⁰²⁹ La prima svolta in data 8 settembre e la seconda il 10 settembre 1971, giorno dell'inaugurazione della mostra; entrambe hanno luogo presso la Sala del Grechetto di Palazzo Sormani di Milano (cfr: “comunicato stampa”, in Cittadella degli Archivi del Comune di Milano, faldone ‘America cultura visiva’).

¹⁰³⁰ Cfr: “Comunicato per ufficio stampa Comune di Milano”, in Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi, faldone ‘America cultura visiva’.

Comune di Milano sempre alla Besana, nella quale, oltre alla pittura e alla scultura¹⁰³¹, l'attenzione era ampliata anche al contesto emergente del cinema *underground* americano¹⁰³². La specifica predilezione per Kaprow, però, non è casuale. Lo stesso van der Marck aveva invitato l'artista a partecipare alla collettiva *Pictures to be Read/Poetry to be Seen* (Museum of Contemporary Art di Chicago, 24 ottobre – 3 dicembre 1967)¹⁰³³, per la quale, volendo proporre un nuovo modello critico per analizzare l'arte contemporanea, l'allora direttore del museo vedeva proprio nella ricerca dell'artista “the greatest breakthrough in the use of media and commingling of art and life”¹⁰³⁴, al quale era poi stato commissionato per l'occasione l'*happening Moving (for Milan Knizak)*¹⁰³⁵.

Come già a Chicago, per la mostra meneghina a Kaprow viene affidato l'incarico di realizzare un lavoro inedito¹⁰³⁶. Nella giornata di sabato 11 settembre 1971 egli mette in atto *Print Out (per George Brecht)* nella zona di Comasina-Bruzzano (via Dora Baltea, altezza viale Rubicone)¹⁰³⁷ in un campo e in una strada sterrata della periferia nord di Milano. Fino ad ora la conoscenza del particolare *happening* – il primo in Italia, cui seguiranno *Affect* (Torino, 15 ottobre 1974) e *Take-off* (Genova, Galleria Pourquoi pas?, 19 settembre 1974) – è rimasta scarsa e i riferimenti in merito all'interno della bibliografia dedicata all'artista quasi nulli.¹⁰³⁸ Solo di recente Gaspare Luigi Marcone ha consegnato un primo contributo, in grado di restituire, attraverso una selezione di fonti inedite, le circostanze che portarono Kaprow alla genesi dello stesso, particolarmente di come il progetto originale, *Labor Day*, impostasse un'operazione per certi versi differente da quanto poi realizzato.¹⁰³⁹ Tuttavia, per i fini che interessano il presente studio, la serie di materiali rintracciati presso l'ALMG (nell'ordine di: due *open-reel* originali

¹⁰³¹ Si precisa che già in questa occasione molte delle opere selezionate provenivano in realtà dalla Play Boy collection (cfr: *Nuova figurazione USA. Pittura scultura cinema*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di Via Besana, 21 gennaio-18 febbraio 1970), Milano, [Ed. Studio Colore], [1970]).

¹⁰³² Film di Bruce Baillie, Scott Bartlett, Ed Emschwiller, Jonas Mekas, Robert Nelson, Stan Vanderbeek.

¹⁰³³ Cfr: J. van der Marck, *Pictures to be Read/ Poetry to be Seen*, catalogo della mostra (Chicago, Museum of Contemporary Art, 24 ottobre-3 dicembre 1967), Chicago, Museum of Contemporary Art, 1967, p.n.n.

¹⁰³⁴ J. van der Marck, *Pictures to be Read/ Poetry to be Seen*, op.cit., p.n.n.

¹⁰³⁵ Cfr: R. E. Haywood, *Death in the Museum*, in *Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics*, New Haven, Londra, Yale University press, 2017, pp. 152-154).

¹⁰³⁶ Per una panoramica degli *happening* che vengono commissionati a Kaprow tra anni Sessanta e i primi Settanta si rimanda a: Catherine Spencer, *A Calendar of Happenings: [sic] Allan Kaprow, Counter-Chronologies and Cataloguing Performance, c. 1970*, in «Art History», vol. 39, n. 3, giugno 2016, pp. 568-599.

¹⁰³⁷ Cfr: Invito, “Print Out: Happening di Allan Kaprow”, in ALMG, cartella Kaprow.

¹⁰³⁸ Un accenno, in ambito italiano, compare in: M. Bandini, *A Milano la mostra “America cultura visiva”*, in «DOMUS», n. 502, settembre 1971, p. 49; e un approfondimento in: P. Restany, *Print Out-Happening di Allan Kaprow a Milano*, in «D'Ars Agency», anno XIII, nn. 58-59, febbraio-marzo 1972, pp. 72-81.

¹⁰³⁹ Cfr: G.L. Marcone, *Da Labor Day a Print-Out, settembre 1971: documenti, immagini e video inediti o poco noti*, in Risaliti Sergio, Rosen Barry, *Allan Kaprow. I Will Always be a Painter-of Sorts. Drawing, Paintings, Happenings, Enviroments*, catalogo della mostra (Firenze Museo Novecento, 20 febbraio-4 giugno 2020), Pisa, Bandecchi & Vivaldi, 2021.

su cui Giaccari registrò l'*event*¹⁰⁴⁰, il manifesto [fig.2.54], alcune fotografie relative alla video-saletta sistemata all'interno della mostra alla Rotonda di Via Besana e i fogli su cui Kaprow traccia il progetto)¹⁰⁴¹, analizzati in diretta relazione al servizio che la RAI realizza in quello stesso frangente¹⁰⁴² (in cui si scorgono la conferenza stampa, la conversazione che l'artista intrattiene con Pierre Restany¹⁰⁴³ e il filmato realizzato durante lo svolgimento dell'*happening* stesso¹⁰⁴⁴), offrono la possibilità di rileggere e re-inquadrare sia l'operazione compiuta da Kaprow, sia il senso stesso delle registrazioni in video svolte da Giaccari, da lui sempre considerate quale momento inaugurale del suo percorso di video-documentazioni delle *performances* degli artisti.

Dalla descrizione del lavoro che Kaprow rende nel suo progetto si comprende come esso prevedesse l'articolazione di diverse forze in campo e la divisione dell'azione in due momenti specifici. Nel primo di questi una strada asfaltata viene segnata con una linea bianca della lunghezza di un miglio (ottenuta con l'uso di uno strumento da segnaletica orizzontale), dopodiché il pubblico, guidando la propria auto, scorre ripetutamente su di essa fino alla sua cancellazione. Nel secondo, l'operazione si sposta nel prato adiacente e inverte per certi versi i tempi: dapprima le macchine, girando costantemente in circolo, tracciano una strada prima inesistente, quindi, con l'aiuto di un compressore, i grandi solchi-tracce vengono 'cancellati' con della pittura bianca¹⁰⁴⁵. Attraverso questa breve spiegazione si nota come *Print Out* risulti pienamente inscrivibile in una fase già più matura della ricerca di Kaprow sull'*happening*, in

¹⁰⁴⁰ Nello specifico si tratta di tre *open-reel ½"* marcati Shibaden le cui digitalizzazioni sono pervenute solo nel novembre 2021 all'ALMG: i primi due dedicati alle riprese rispettivamente del primo atto e del secondo atto dell'*happening* milanese. Il terzo nastro (un Sony HD V-62 ½") rappresentante invece il riversamento operato da Giaccari, probabilmente già nei primi mesi del 1972 (visto che *Print Out* viene presentato dallo Studio 970 2 nell'aprile di quell'anno presso lo SKC di Belgrado).

¹⁰⁴¹ Alcuni dei quali (manifesto, fotografie e alcune fatture in cui sono indicate le attrezzature videografiche richieste da Giaccari per l'allestimento della video-saletta) condivisi da chi scrive e dall'ALMG con lo stesso Gaspare Luigi Marcone per la stesura del suo contributo (cfr: G.L. Marcone, op.cit., nota n. 17).

¹⁰⁴² Messo poi in onda, in data 23 novembre 1971, sul secondo canale della RAI nel quadro della trentottesima puntata del programma *Habitat* condotto da Gianni Ravasio.

¹⁰⁴³ Avvenuta il 10 settembre, giorno precedente l'*happening*, presso un bar in Piazza San Babila a Milano.

¹⁰⁴⁴ Le riprese originali sono messe a disposizione nel catalogo multimediale delle Teche RAI (identificatore teca: A7712, n. supporto: 1000451282306). È stato possibile per la scrivente visionare integralmente i filmati presso il servizio RAI TECHE messo a disposizione dalla Biblioteca Braidense di Milano e dalla Biblioteca Universitaria di Pavia – MiBACT.

¹⁰⁴⁵ Le specifiche riportate sul progetto sono poi trascritte sul manifesto stampato sia con caratteri manoscritti (anche se riportano invertite le due azioni: "Guidando delle macchine in un prato / aperto fino a che queste traccino / una strada / Dipingendo la strada di bianco fino a / che venga cancellata/ Segnando una strada asfaltata con / una linea bianca/ Guidando delle macchine sulla linea / fino a che venga cancellata") sia nella nota presente in basso allo stesso (presentando il medesimo ordine con cui le azioni sono effettivamente svolte: "NOTA: La linea si ottiene con una normale macchina da / segnaletica orizzontale, utilizzando pittura ad acqua / totalmente solubile. / La linea deve essere lunga un miglio. / La stessa pittura ad acqua viene spruzzata sulla strada / nel prato, utilizzando un normale compressore"). Le stesse sono riprese da Mirella Bandini nel suo articolo su «DATA» (Cfr: M. Bandini, *Allan Kaprow*, in «DATA», anno V, nn. 16/17, giugno 1975, p. 64).

cui egli supera il ruolo interagente affidato agli oggetti, ai materiali e agli *assemblages*, per concentrare l'attenzione sull'elaborazione di un sistema organizzato di situazioni e azioni – che rendono così l'operazione, insieme, una “‘performed fantasy’; a formal structure, with a substructure manifested in the ‘direct images’; and a ‘pattern of meaning’”¹⁰⁴⁶ tracciabile nel concetto di *participatory art*¹⁰⁴⁷. Inoltre, in esso si ravvisa anche quella necessità di ‘circolarità’ che Kaprow rende a partire dalla fine del decennio Sessanta¹⁰⁴⁸, concependo gli *event* o *activity* – termini adottati dal 1969¹⁰⁴⁹ – come momenti di collaborazione, in cui emerge quel “doing and undoing, accomplishing nothing other than enacting and endlessly, repeating the task itself”¹⁰⁵⁰. In questi termini quello che l'artista propone con *Print Out* converge nel compimento di un singolare ‘rituale’ in cui le conclusioni non sono altro che possibili variazioni risolutive o singolari continuazioni di quanto realizzato al principio. Come lui stesso precisa, nel corso della conversazione intrattenuta con Restany (ripresa, come accennato, dai giornalisti RAI) le due azioni mostrano pienamente questo aspetto della sua ricerca: nel primo caso la linea dritta un miglio viene creata quindi cancellata, permettendo così un ritorno a uno *statu quo*; nel secondo, invece, la linea tracciata nel prato, che va a formare “una strada, una nuova strada”¹⁰⁵¹, con l'ausilio della copertura con la pittura bianca idealmente sparisce per far apparire “non una strada per le automobili, ma una strada solo per i pensieri”¹⁰⁵². Un concetto, questo, meglio restituito da Kaprow stesso nel corso della conferenza stampa:

“Noi tutti sappiamo che piove, l'acqua al suolo evapora. Ripiove l'acqua al suolo rievapora e poi ripiove ancora. Noi facciamo dei segni sulla terra e questi segni spariscono. Ne facciamo altri e spariscono. Ne facciamo altri ancora e spariscono. La strada è un segno fatto dall'uomo. Le strade spariscono e riappaiono. L'uso del bianco non è solo un fatto reale, cioè il colore bianco sull'autostrada, ma è anche simbolicamente il colore della purificazione, della cancellazione”¹⁰⁵³.

In aggiunta alle indicazioni, all'interno del testo del progetto l'artista spiega come i due atti svolti nella giornata dell'11 settembre, definita come “*labor day*”¹⁰⁵⁴, siano in realtà parte di un intervento più ampio. Nel solco di ciò, al di là delle note tecniche relative ai servizi, materiali

¹⁰⁴⁶ R. E. Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics*, New Haven, Londra, Yale University press, 2017, p. 86.

¹⁰⁴⁷ Ivi, p. 98.

¹⁰⁴⁸ Cfr: M. Bandini, *Allan Kaprow*, op.cit., p. 65.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*

¹⁰⁵⁰ R. E. Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg ...*, op.cit., p. 98.

¹⁰⁵¹ Allan Kaprow, in conversazione con Pierre Restany, Milano, Piazza San Babila, 10 settembre 1971, in filmato RAI.

¹⁰⁵² *Ibidem*. Il medesimo concetto, con parole diverse è ri-proposto da Kaprow ai vari partecipanti prima di iniziare l'*happening*, come è ricostruibile dalla visione del video realizzato da Giaccari.

¹⁰⁵³ Allan Kaprow, testo letto in occasione della conferenza stampa presso Palazzo Sormani di Milano in data 8 settembre 1971, in filmato RAI.

¹⁰⁵⁴ Curioso il parallelismo che qui emerge con il titolo inizialmente dato all'*happening* (cfr: G.L. Marcone, op.cit., p. 278 e nota 16).

ed equipaggiamento necessari per la riuscita del lavoro, in cui sono precisate anche le informazioni per il manifesto, Kaprow chiarisce come all'azione svolta dai vari partecipanti sia direttamente relazionata infatti la ripresa in video, la quale ultima viene poi riproposta, secondo le sue indicazioni, all'interno di una sala vuota nello spazio della mostra (*America cultura visiva*, appunto). Più precisamente l'artista indica come fosse necessario avere due unità video portatili con dei cameramen che, nel suo ordine di idee, potevano anche non essere dei professionisti, bensì "artisti di talento o amatori che abbiano usato l'equipaggiamento e lo conoscano"¹⁰⁵⁵ – è forse per questi motivi che, probabilmente Guido Le Noci, vista la conoscenza che lo lega da anni a Giaccari, assiduo frequentatore della Galleria Apollinaire, come anche la notizia ormai diffusa a Milano della conversione dello Studio 970 2 in centro video *tout court*, pensa al notaio varesino per realizzare questo aspetto del lavoro di Kaprow. L'artista americano chiede quindi che vengano riprese, per almeno un'ora di registrazione continua, le singole parti dell'avvenimento, al termine del quale i nastri sarebbero stati lasciati in visione, a orari regolari, al pubblico della mostra. Giaccari risponde alla chiamata, occasione più che mai irrinunciabile¹⁰⁵⁶, scegliendo di noleggiare presso la Guicar film television di Milano parte dell'attrezzatura richiesta da lasciare poi in mostra (un videoregistratore Shibaden da studio modello SV-700E¹⁰⁵⁷, 2 monitor MN 4828 modello professionale, nastro 3M ½", cavi di collegamento¹⁰⁵⁸) e usare invece i suoi strumenti portatili per realizzare le registrazioni richieste¹⁰⁵⁹, effettuate, si precisa, su due supporti a bobina *open reel*, standard dell'epoca, dedicati rispettivamente alle riprese del primo e del secondo atto dell'*happening*.

Non è la prima volta che Allan Kaprow abbina alla realizzazione di uno dei suoi *happening* la ripresa cine-videografica. Si pensi ad esempio a *Gas* (Amagansett Beach, NY, estate 1966) un film frutto di una collaborazione tra l'artista, Gordon Hyatt, Mordi Gerstein e Charles Fraizer¹⁰⁶⁰, ovvero *Tag*, realizzato ad Aspen nello stesso anno di quello milanese, in cui con un sistema di cinque videocamere erano riprese delle persone su una funivia, quindi le stesse che

¹⁰⁵⁵ Allan Kaprow, "Print Out", progetto, in ALMG, cartella Kaprow, foglio 3.

¹⁰⁵⁶ Il suo nome compare tra l'altro anche all'interno del manifesto originale che Kaprow fa realizzare appositamente per *Print Out* (in una nota compare la scritta: "Le due attività vengono filmate e proiettate su monitors TV. / Riprese televisive: Luciano Giaccari, Studio 970-2 Varese". Cfr: "Print Out", manifesto, in ALMG, corridoio d'ingresso).

¹⁰⁵⁷ È in questa occasione che questo specifico modello di videoregistratore entrerà poi a far parte delle attrezzature fisse dello Studio 970 2 (cfr: *supra*, par. 2.1).

¹⁰⁵⁸ Cfr: Guicar Film Television, preventivo di noleggio per Studio 970 2, Milano, 9 settembre 1971, in ALMG, cartella Kaprow. Si specifica che il videoregistratore Shibaden con monitor modello SV 800-UC, che si vede nelle foto relative alla video-saletta installata presso la Rotonda di Via Besana, era già di proprietà di Giaccari.

¹⁰⁵⁹ La ripresa eccessivamente movimentata osservabile dalla digitalizzazione del nastro, suggerisce il probabile uso da parte di Giaccari di una *handy-cam* e dello Shibaden modello 707E (l'unico videoregistratore 'a spalla' del parco macchine dello Studio 970 2 a quelle date, cfr: *supra*, par. 2.1.).

¹⁰⁶⁰ Cfr: R. E. Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics*, op.cit.

si ri-guardavano nei monitor¹⁰⁶¹.¹⁰⁶² In generale i casi citati rispondono all'esigenza di Kaprow di provare a convertire gli effetti, le teorie e l'esperienza dell'*happening* per un pubblico maggiore rispetto al numero di persone effettivamente partecipanti. Per *Gas* questo si traduce nell'idea di servirsi della ripresa cinematografica per la realizzazione di un film-documentario (sovrapposto pure di descrizioni e di un commento critico), da trasmettersi poi in televisione¹⁰⁶³ e concepito quale modo per andare oltre le limitazioni date da una sequenza fotografica, così come anche di un report scritto, incapaci di rendere le sensazioni visive, spaziali e temporali dei fatti¹⁰⁶⁴. Tuttavia l'esito raggiunto viene descritto da Kaprow stesso come disastroso poiché il girato, svolto da una *crew* televisiva senza indicazioni specifiche dell'artista, non si presenta come ripresa organica e completa dell'*happening*, piuttosto un "collage of scenes, poorly and thoughtlessly edited"¹⁰⁶⁵. Nel caso di *Tag*, invece, l'uso contemporaneo di film e video non è concepito come semplice ripresa-documentazione, bensì come sistema con cui intercettare le azioni dei partecipanti per riproporle poi in un singolare assemblaggio di visioni: in contemporanea sono mostrate infatti le riprese video, quelle a colori del film e una ripresa filmica del monitor su cui era trasmesso il video¹⁰⁶⁶, producendo così una espansione della percezione e dell'esperienza dell'*happening*, che valicava la semplice captazione dell'azione. A differenza dei casi indicati l'ipotesi con cui Kaprow considera il video in connessione al suo *happening* milanese va oltre la realizzazione di un 'documentario', come anche dalla proposta di un singolare 'rimbalzo' di visioni e percezioni. Come esplicitato fin dal progetto, i nastri di *Print Out* "non sono tanto oggetti documentario" piuttosto "una intenzionale stanchevole parte dell'intero pezzo"¹⁰⁶⁷. In questo caso, il registrato videomagnetico diventa per Kaprow prolungamento di quanto già compiuto, col fine ultimo di non voler far rivivere un'esperienza, che può essere solo colta e condotta *live*, bensì permettere il mantenimento costante di quel flusso di idee, concetti e pensieri con cui aveva basato la formulazione stessa di *Print Out* (aspetto questo, già rintracciabile tra l'altro nell'etimologia delle parole del titolo, *print* e *out*): i segni che l'uomo fa si cancellano, le strade tracciate spariscono, se si sovrascrivere un segno, una traccia, a un'altra si annulla la prima per definirne una nuova e totalmente diversa – quella

¹⁰⁶¹ Cfr: J. Furmanski, *The Allan Kaprow Papers: Video before Then*, in «Getty Research Journal», n.1, 2009, pp. 206-208.

¹⁰⁶² Dall'elenco si esclude qui *Hello* (1968) poiché concepito, più che come un registrazione di un *event*, come un 'tele-happening', pensato da Kaprow come l'orchestrazione di una peculiare arena di gioco/'TV-arcade' (cfr: R. E. Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics*, op.cit., pp. 172-175).

¹⁰⁶³ Ivi, pp. 96-97.

¹⁰⁶⁴ Ivi, p. 177.

¹⁰⁶⁵ Ivi, p. 97.

¹⁰⁶⁶ Cfr: J. Furmanski, *The Allan Kaprow Papers: Video before Then*, op.cit., pp. 208-209.

¹⁰⁶⁷ Allan Kaprow, "Print Out", progetto, in ALMG, cartella Kaprow, foglio 3.

“strada solo per i pensieri” che Kaprow citava a Restany. In questo senso è possibile comprendere come per l'*happening* milanese il video sia implicato dall'artista in termini altri. Esso si rivela infatti essere tipologia di strumento con cui è possibile attivare “the heightening of consciousness and the enlargement of useful experience”¹⁰⁶⁸, parole, quest'ultime, usate da Kaprow nel suo fondamentale scritto successivo, *Video Art. Old Wine in New Bottle*, ma nelle quali *Print Out* pare integralmente (e anticipatamente) rispecchiarsi. Sebbene sembri curioso notare come l'artista non citi mai il caso milanese all'interno del suo articolo su «Artforum», la progettualità con cui egli imposta la registrazione videomagnetica si presenta come esemplificazione delle riflessioni che offre poi a tre anni di distanza, ossia di come per lui “the closed-circuit, environmental videographers are trying to make use of what in the medium is not like film or other art”¹⁰⁶⁹. I nastri per *Print Out* non sono documentario e non sono arte, sono bensì quel modo con cui Kaprow ha provato a porre “the emphasis upon situational processes, rather than upon some act canned as a product for later review”¹⁰⁷⁰. Non un mezzo per riuscire a convertire gli effetti e l'esperienza dell'*happening* quindi, ma un *transfert* di questi e un proseguo ideale dello stesso, in cui, anche se resi in modalità altre, certi concetti e idee perdurano. Lavori, cioè, più propriamente e significativamente iscrivibili in quanto asserito da Jonathan Furmanski, in riferimento ai video realizzati da Kaprow nei primi anni Settanta:

“They are not documentary works meant to be thought about, nor are they individual single-channel artworks to be thought through. These videos were created to exist alongside human interactions: something to be thought with”¹⁰⁷¹.

In questo ordine di pensiero il lavoro cui viene chiamato Giaccari si pone al completo servizio dell'idea e del progetto di Kaprow. Nel complesso, ciò che il notaio varesino realizza sono i due video monocolore, in cui riprende lo svolgimento delle due azioni della giornata, e l'allestimento della video-saletta in cui sono collocati, in base alle indicazioni dell'artista, due monitor posizionati uno di fronte all'altro [fig.2.55] – un'installazione per nulla casuale, che accentua forse quell'idea di ‘circularità’, ridondanza e “intenzionale stanchevole parte” dell'operazione complessiva propria di *Print Out*.

Alla luce di quanto fin qui definito risulta significativo sottolineare come, fino ad ora, i videonastri dell'*happening*, siano stati considerati nell'ambito della produzione di Giaccari come un suo personale lavoro di video-documentazione, nei termini indicati dalla sua *Classificazione*, contribuendo così a far perdere il significato originale dell'operazione, come forse parte della conoscenza della stessa. Già nei primi mesi del 1972 le due registrazioni sono

¹⁰⁶⁸ A. Kaprow, *Video Art: Old Wine in New Bottle*, in «Artforum», giugno 1974, p. 49.

¹⁰⁶⁹ *Ivi.*, p. 46

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*

¹⁰⁷¹ J. Furmanski, *The Allan Kaprow Papers: Video before Then*, op.cit., pp. 206-208

interamente riversate all'interno di un unico nastro, che, per quanto andava incontro alla possibilità di salvaguardare il mantenimento dei video, ne impediva d'altra parte l'installazione nelle modalità inizialmente previste da Kaprow. È in questa nuova veste che il notaio ri-propone tra l'altro il lavoro, presentato nel corso di alcune rassegne¹⁰⁷² e indicato nel 'videorapporto' che cura e firma nel numero di «BolaffiArte» del 1975¹⁰⁷³, esclusivamente nei termini di una memoria videografica degli eventi. Sebbene la distanza storica e il venire meno della relazione coeva e immediata con l'*happening* realizzato a Milano conferisca oggi al video la doppia funzione di componente originale e integrante l'opera e unica traccia documentale di quanto avvenuto, la scelta di Giaccari di renderlo quale semplice intercettazione di un'azione di carattere performativo, concorre a ridurre il senso stesso di *Print Out*, perdendo così occasione di mostrarne la complessità concettuale, quindi l'*opera* effettivamente concepita, elaborata e costruita dall'artista americano.

Tuttavia l'aver oggi a disposizione fonti dirette differenti (dal manifesto, al progetto, ai video, al servizio realizzato dalla RAI), significa, per quanto possibile, provare a restituire *Print Out* nei suoi dettagli e contenuti. La specifica presenza poi di due tipologie diverse di riprese¹⁰⁷⁴ consente di verificare anche la misura in cui scopi diversi determinano risultati estremamente vari. Da una parte, l'osservazione dei video realizzati da Giaccari mostra come ad essere seguiti, per volere dello stesso Kaprow, siano i due momenti costitutivi dell'azione realizzata dai partecipanti. In essi la ripresa scorta il processo dello svolgimento degli eventi [fig.2.56], ponendosi come osservatore-spettatore privilegiato: dalla realizzazione della striscia di un miglio, al *meeting* iniziale tra Kaprow, Restany e il pubblico, all'organizzazione della fila di macchine e lo svolgimento della prima azione; quindi la predisposizione del secondo atto, i ripetuti giri circolari di auto che seguono la jeep su cui siede Kaprow, la preparazione dei barili di pittura, la copertura di bianco del solco-traccia lasciato dai velivoli mentre Restany e Kaprow, issati su una gru, monitorano l'intera operazione dall'alto, posizione poi presa da Giaccari stesso per seguire, ora in modo totale, il singolare disegno.

La presa visione diretta del trasferimento finale dei due video su quell'unico nastro-testimonianza, rende possibile però prendere nota di alcune criticità come anche porre le dovute

¹⁰⁷² *I Aprilski Susret – Prosireni Medij/ April Meetings – Festival Expanded Media* (Belgrado, SKC, 10 aprile 1972); *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari* (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 dicembre 1987- 31 gennaio 1988).

¹⁰⁷³ Cfr: L. Giaccari, *È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?*, in «BolaffiArte», a. VI, n. 49, aprile-maggio 1975, pp. 77-84.

¹⁰⁷⁴ A queste sarebbe da aggiungere una probabile ulteriore registrazione, questa volta su pellicola, effettuata dallo stesso Kaprow. Nell'osservare le riprese della RAI e il video di Giaccari è stato infatti possibile notare come l'artista tenga in mano una piccola cinepresa, segno che fa pensare all'esistenza di un ideale terzo filmato, del quale, a oggi, non si ha però riferimento alcuno.

riflessioni. Si osserva infatti come non ci sia una unica e integrale ripresa ma vi siano spesso cambi di inquadratura e tempi sicuramente non ripresi, segno di come sia stato operato un ‘montaggio in corso d’opera’¹⁰⁷⁵, resosi primariamente necessario dalla richiesta di Kaprow di avere un girato totale dei due *tape* di circa un’ora. Confrontando le tracce audio dei due nastri originali (l’unica componente che si è riusciti attualmente a salvare) con il sonoro e le immagini del nastro singolo finale (realizzato successivamente da Giaccari), si è potuto constatare come i tempi coincidano del tutto, la qual cosa, se da una parte garantisce che il riversamento è stato fatto in forma completa, dall’altra la durata totale di 45’ ca. suggerisce come in origine i due diversi *tape* registrano poco più di una ventina di minuti ciascuno delle rispettive parti dell’evento – un aspetto, quest’ultimo, rivelatorio di come *Print Out* non possa essere in realtà del tutto inscrivibile entro il termine proprio di una ‘video-documentazione’ poiché mancano alcuni paradigmi basilari del concetto stesso, fra tutto la ripresa integrale.

Del resto, l’osservazione del digitalizzato permette oggi di restituire pienamente il clima dell’evento, quindi del senso dell’*happening* per Kaprow a quelle date. Sono infatti intercettati quei momenti di concitazione e confusione che anticipano il via all’azione (tra cui l’organizzazione della fila di macchine del primo atto e il riuscire a farle stare sulla linea), come anche il reale fluire delle situazioni e la misura in cui gli spettatori prendono parte, e arrivano a sentirsi parte, viva e attiva del tutto. Un’istanza, quest’ultima, rintracciabile in quel momento in cui la cancellazione della linea di un miglio ‘degenera’, mostrando come ora un gruppo divertito di bambini, una ragazza sui pattini, persone in bicicletta vadano a sostituirsi nel ruolo che avrebbe dovuto essere solo, su indicazione in origine di Kaprow, delle auto. Ancora, di come lo spruzzo della pittura nel secondo atto venga fatto da diversi spettatori, finanche da alcune donne che assumono il gesto a mo’ di innaffiatura di fiori e giardino. Ossia quella somma di aspetti che rendono pienamente l’idea di come un *happening* possa essere solo pensato e genericamente progettato dall’artista, ma necessariamente lasciato libero nel processo del suo farsi, alla completa mercé dei suoi ‘attori’.

Dall’altra parte il servizio della RAI appare diversamente articolato e costruito, restituendo un documento fondamentale per comprendere aspetti significativi dell’intera operazione. Era stato Kaprow a richiedere la presenza massiccia della stampa. All’interno del progetto specifica infatti la necessità di invitare, e far partecipare, gli inviati e cronisti:

“l’azione non è qualcosa da osservare e [...] i giornalisti possono comporre un miglior reportage se essi realmente lo sperimentano (ne fanno parte). Questo sarà

¹⁰⁷⁵ Realizzato con una semplice accensione/spengimento del videoregistratore.

difficile se la stampa è tradizionalmente passiva; ma cominciate con i giovani che non hanno niente da fare con l'arte, che amano l'azione e amano pensare"¹⁰⁷⁶.

Questa esigenza era stata precedentemente avvertita in modalità simili anche per *Gas*¹⁰⁷⁷ e aveva, allora come ora, lo scopo di restituire ai lettori e al pubblico di massa dei report di diversa natura, ognuno in grado di cogliere in misure differenti l'esperienza dell'*happening*. In base a queste istanze il servizio pensato della RAI viene strutturato realizzando una lunga introduzione – in cui si susseguono la lettura del manifesto, una breve introduzione di Restany, la registrazione di una parte della conferenza avvenuta presso Palazzo Sormani e la conversazione tra Kaprow e Restany in Piazza San Babila –, seguita poi dalle riprese dell'evento in svolgimento¹⁰⁷⁸. Queste ultime, a differenza delle registrazioni richieste a Giaccari, più che accompagnarsi alle azioni, alternano inquadrature di parte dei lavori di organizzazione e preparazione (dall'allineamento delle auto, a ripetuti focus sulla folla intervenuta, a Restany e Kaprow intenti a parlare tra loro del coordinamento dell'azione), a momenti in cui sono intervistati i partecipanti (prima, durante e dopo l'evento), con le domande riguardanti i motivi della presenza dei singoli in quel giorno, se sono a conoscenza di cosa sia un *happening*, di chi sia Kaprow e, ancora, nel pieno delle operazioni, che tipo di sensazioni provavano nel fare, ed essere, parte di quell'esperienza artistica.

In generale, quanto fin qui definito, mostra come per *Print Out* esista una raccolta eterogenea di materiali prodotti, *per e contestualmente* a esso, dei quali lo stesso Kaprow non è riuscito a recuperare organicamente le tracce, concorrendo a farne perdere conoscenza. Sintomatico di questo è la curiosa mancanza, ad esempio, di qualunque cenno in merito nei diversi contributi resi sugli *happening* dell'artista nei primi anni Settanta¹⁰⁷⁹. Eppure i contatti con Giaccari permangono anche in anni successivi, come testimoniato da alcune lettere conservate presso l'Archivio, in cui Kaprow chiede, senza mai riuscire ad averle, copie dei due nastri¹⁰⁸⁰. A fronte di questo preme qui sottolineare come i rapporti tra i due vadano comunque oltre alla specifica richiesta, arrivando a palesare la possibilità di proseguire la collaborazione nel 1973 con la possibilità di realizzare altri videotape all'interno dello Studio 970 2, la qual cosa, purtroppo, non trova effettiva attuazione¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁶ Allan Kaprow, "Print Out", progetto, in ALMG, cartella Kaprow, foglio 4.

¹⁰⁷⁷ R. E. Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics*, op.cit..

¹⁰⁷⁸ Realizzata con le riprese di Italo Lanzaò e il montaggio di Gilberto Gwis.

¹⁰⁷⁹ Mancano infatti citazioni, anche minime, a *Print Out* all'interno degli scritti di R. E. Haywood (*Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics*, op.cit.) e J. Furmanski (*The Allan Kaprow Papers: Video before Then*, op.cit.) o dello stesso Kaprow (*Video Art: Old Wine in New Bottle*, op.cit.).

¹⁰⁸⁰ A. Kaprow, lettera a L. Giaccari, s.l., 6 giugno 1973, ALMG, 'Corrispondenza', 'Kaprow'

¹⁰⁸¹ L. Giaccari, minuta di lettera a A. Kaprow, Varese, 9 luglio 1973, ALMG, 'Corrispondenza', 'Kaprow' (in cui Giaccari invita l'artista a collaborare per un videotape "con la tua presenza [...] oppure [...] sarebbe

molto interessante realizzare con un gruppo italiano la “Partitura” di un tuo lavoro su tue istruzioni”); A. Kaprow, lettera a L. Giaccari, s.l., 22 dicembre 1973, ALMG, ‘Corrispondenza’, ‘Kaprow’ (in cui spiega che probabilmente potrebbe essere a Milano nel corso dell’inverno e che gli piacerebbe realizzare altri *tape* con Giaccari all’interno dello Studio 970 2).

3. Il confronto con il sistema della videoarte negli anni Settanta

3.1 Lo Studio 970 2 alla prova dell'esposizione videografica. Presenze e proposizioni tra gallerie, mostre, festival, incontri e rassegne (1972-1976)

A differenza di quanto finora noto, e reso anche da Giaccari, la presentazione ufficiale della produzione video dello Studio 970 2 avviene oltre i confini italiani, nel corso del *I Aprilski Susret – Prosireni Medij (April Meetings – Festival Expanded Media)* (4-11 aprile 1972), presso lo SKC-Student Kurnturni Centar di Belgrado. Nella fattispecie si tratta della coincidenza di una duplice inaugurazione. Da una parte, l'evento ospitante segna l'inizio di una serie di festival-meeting annuali di carattere interdisciplinare e multimediale, dedicati ad allargare le conoscenze, in ambito (allora) jugoslavo, delle nuove creatività dell'avanguardia di sapore internazionale¹⁰⁸², i quali raccolgono l'eredità dei programmi del BITEF – Belgrado Theatre Festival, organizzati tra la fine del decennio Sessanta e i primi anni Settanta¹⁰⁸³. Dall'altra è significativo evidenziare come entro questa vocazione, e proprio in corrispondenza della prima edizione del festival, nella giornata del 10 aprile 1972¹⁰⁸⁴ Giaccari è invitato a tenere un seminario, durante il quale far conoscere la sua attività e mostrare i (pochi) *tape in ½"* realizzati fino a quel momento, che, come visto, risultano essere quelli di Kaprow, Fabro, Nagasawa, Oppenheim, Ravedone, Trotta e Vaccari. Un fatto, questo, degno di nota, visto anche che è la prima volta che Belgrado si apre ad accogliere in visione opere su nastro di natura extra-nazionale, e, soprattutto che la presenza dello Studio 970 2 anticipa quella successiva di Schum con *IDENTIFICATIONS*, avvenuta solo a settembre¹⁰⁸⁵. Il coinvolgimento di Giaccari è reso possibile dalla mediazione di Tommaso Trini¹⁰⁸⁶ e dei suoi rapporti con Biljana Tomic¹⁰⁸⁷ – figura chiave dello stesso SKC. Tra le ragioni che possono aver spinto il critico milanese a fare

¹⁰⁸² Cfr: B. Tomic, *L'attività del 'Centro Culturale degli Studenti' di Belgrado*, in V. Fagone (a cura di), *Camere incantate, espansione dell'immagine*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio – 15 giugno 1980), Milano, Comune, Ripartizione cultura e spettacolo, 1980, pp. 169-170; K. Cseh-Varga, A. Czirak (a cura di), *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in late Socialist Europe*, London-New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

¹⁰⁸³ Cfr: <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti.html>, data ultima consultazione 4 dicembre 2021).

¹⁰⁸⁴ Cfr: <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti/5833-i-aprilski-susreti.html>, data ultima consultazione 20 marzo 2021).

¹⁰⁸⁵ Precisamente il 29 settembre 1972 nell'occasione della sesta edizione del BITEF – *Manifestacija Acte II, Aspekti/ Aspects/ Aspetti* (14 settembre – 8 ottobre 1972) – alla Galleria 212 di Belgrado.

¹⁰⁸⁶ Cfr: L. Giaccari, minuta di lettera manoscritta su carta intestata 'TV-OUT', s.l., s.d. [pre 4 aprile 1972], ALMG, cartella Studio 970 2, corrispondenza.

¹⁰⁸⁷ Lo stesso Giaccari aveva in realtà già avuto modo d'incontrare Tomic nel corso dell'evento *Undici a Pejo* del 1969.

il nome del varesino, a discapito forse del lavoro già più avanzato della *VideObelisco AVR*, ovvero dell'idea di presentare i numerosi *tape* realizzati in concomitanza di *Gennaio '70* e del *Telemuseo* (forse molti dei quali già irrimediabilmente perduti), vi è probabilmente il fatto che, più che limitarsi a una esibizione di opere-nastri, l'adesione al festival si proponeva anche nei termini di una presenza attiva [fig.3.1], che nel caso di Giaccari, si traduce nella volontà di trattare la tematica dell'uso del *video-recording* sulla base di quanto svolto e maturato in meno di un anno di attività.

È solo a pochi giorni di distanza, e successivamente dopo quasi due mesi, che lo Studio 970 2 si presenta in territorio nazionale, rispettivamente, alla galleria Diagramma (20-22 aprile 1972) e presso la succursale veneziana della Galleria del Naviglio di Renato Cardazzo (7-9 giugno 1972). In questi casi il *corpus* di videotape confluisce programmaticamente nella doppia 'versione' di *TV-OUT-1* – Fabro, Nagasawa, Oppenheim, GC Maud, Ravedone, Trotta e Vaccari per Milano, con l'aggiunta di Chiari, Lüthi e Mambor per Venezia¹⁰⁸⁸ – che, con l'estromissione delle riprese per Kaprow portate a Belgrado, si propone ora nella veste di quel catalogo-serie di materiali (video) “della stessa specie o accomunati dalla medesima finalità”, ovvero quei “brevi programmi realizzati da artisti” di cui si è già accennato¹⁰⁸⁹. Esemplificativo di questa manifestazione d'intenti anche l'invito creato da Giaccari in particolare per l'esposizione milanese [fig.2.17]. Quest'ultimo è corredato da una rappresentazione che anticipa parte del senso della peculiare operazione compiuta. L'immagine scelta per l'occasione ritrae infatti G.C. Maud svestita e seduta su un monitor televisivo mentre regge un secondo monitor più piccolo – una ideale video-scultura non distante dalle soluzioni a cui era pervenuto (perlomeno come resa visiva, per l'accoppiata corpo femminile-monitor) Nam June Paik per *TV-Bra for Living Sculpture* (1969) e *TV-cello* (1971). Entrambi gli schermi stanno trasmettendo lo stesso programma, probabilmente un telegiornale RAI, solo che in quello che Maud tiene tra le mani l'immagine è capovolta. Una scelta 'tecnica' che restituisce, insieme, sia le possibilità offerte dall'aprire l'arte alla considerazione di mezzi altri portatori di nuove percezioni alternative alle più consuete esperienze visive rese dalla TV, sia, più semplicemente, che l'evento in sé avrebbe proposto operazioni proprio implicanti una sperimentazione connessa con un'arte visibile da uno schermo televisivo – come poi suggerito dalla scritta di apertura, “TV OUT 1/ serie di performances registrate/ per circuito chiuso televisivo [...]”¹⁰⁹⁰, anche se adottante una soluzione testuale semplificativa (quasi fosse una mera 'documentazione'), di ciò che invece era stato svolto dagli artisti e ben chiaro allo stesso

¹⁰⁸⁸ Cfr: *supra*, par. 2.3.

¹⁰⁸⁹ L. Giaccari, appunti sparsi, in ALMG, cartella Studio 970 2.

¹⁰⁹⁰ Invito *TV-OUT-1* (Diagramma), in ALMG.

Giaccarì. Di natura più generale, invece, la locandina per l'esposizione nella città lagunare [fig.3.2], nella quale la voce *TV-OUT-1* è accompagnata dalla dicitura “nucleo sperimentale di CCTV”, dove se da una parte l'accento rimanda a un discorso di opportunità di sperimentazione *tout court*, dall'altra mira a presentare ciò che lo Studio 970 2 può offrire, soprattutto se si considera che sul retro è riportato l'elenco delle attività – software, consulenza, riprese, allestimenti, videocassette.

Al di là di tutto, queste prime occasioni rivelano la misura in cui Giaccarì imposta un protocollo espositivo per permettere la visione dei videotape prodotti, che caratterizzerà la sua partecipazione, attiva e propositiva, al sistema videoartistico italiano in quel frangente temporale. Questo è inscritto nel concetto pionieristico della video-saletta, già accennato nel precedente capitolo, la quale si presenta come uno spazio in cui sistematizzare la fruizione del video¹⁰⁹¹ e si configura come un impianto a circuito chiuso televisivo da utilizzarsi in chiave espositiva e da inserire all'interno di gallerie innovative, e aperte all'interazione con le nuove tecnologie, quindi in spazi ricavati nell'occasione di mostre, festival, rassegne d'arte d'ogni sorta. L'idea più profonda di Giaccarì è quella di poter arrivare a costituire una rete di collegamento – cercando implicitamente anche di risolvere il problema dell'incompatibilità dei vari standard (pre-EIAJ/EIAJ, europei/americani), uniformando i modelli di videoregistratori da usare – tra le varie realtà che destinano, in struttura fissa o mobile, una parte dei loro spazi a questo sistema di visione. All'atto pratico, nell'osservare le immagini dell'allestimento da Inga Pin, cui si aggiungono quello per la sala personale di Olivotto alla Biennale veneziana del 1972 e per *Print Out* di Kaprow [fig.2.15-2.16 e 2.19] l'anno prima (da cui si esclude momentaneamente il caso più particolare della mostra da Renato Cardazzo), si nota come la ‘messa in scena’ sia in generale molto simile a quanto esperito nel corso di *Gennaio '70*, ovvero l'inserimento in una sala illuminata di un piedistallo bianco su cui è montato un monitor; installazione che si pone invece in decisa antitesi con la presentazione più spettacolare, e buia, del *Telemuseo*, come pure l'impianto multi-schermo (quasi a *video wall*) per la presentazione della serata inaugurale del *Videolibro n.1* alla *Videobelisco AVR*.¹⁰⁹²

Del resto, però, certe differenze sussistono anche con l'evento di Bologna, particolarmente per quell'idea dei curatori che i programmi con le opere su nastro siano trasmessi su monitor (che in origine dovevano essere in numero maggiore e con più canali di CCTV a disposizione) posizionati tra le opere non video, in modo così da andare a sostituire, in termini scenico-

¹⁰⁹¹ Cfr: L. Giaccarì, *TV OUT*, op.cit., p. 30.

¹⁰⁹² Per le immagini degli allestimenti relativi ai tre eventi si rimanda a: C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit., pp. 18-19; Ivi, pp. 24-25; L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, op.cit., p. 56.

espositivi – come “schermi TV al posto dei quadri”¹⁰⁹³ – l’operazione effimero-performativa che nello spazio della mostra avrebbe idealmente dovuto avere luogo, mentre per Giaccari la questione si pone in termini diversi. Egli infatti, attraverso la costituzione della video-saletta, non insiste su un’idea installativa di ‘opera tra le opere’ (a parte il caso unico della sala di Olivotto), piuttosto su una soluzione che sia, al contempo, luogo di presentazione-esposizione delle modalità in cui gli artisti interagiscono con il nuovo mezzo e una singolare ‘mostra per televisione’, avvicicabile all’impostazione mentale di quanto già consegnato da Gerry Schum con la sua *fernsehgaleries* (trasmessa sia per circuito chiuso, sia via *broadcast* sui canali televisivi tedeschi)¹⁰⁹⁴. Nel solco di questo, se il parallelismo con il filmmaker tedesco può essere rintracciato anche in quell’assumere il concetto proprio di ‘mostra’ suggerendo quanto la proposizione stessa dei video non sia casuale ma concepita secondo una distinzione per ‘serie’ – connessa cioè a brani videografici della medesima tipologia (TV-OUT) per Giaccari, o quella diversificazione individuata tra *LAND ART* e *IDENTIFICATIONS* per Schum –, è tuttavia necessario evidenziare come esista una decisa distinzione d’intenti. Nel caso di Giaccari infatti si ha un conferire al linguaggio televisivo, e più propriamente alle possibilità offerte dal *videorecording*, un senso espositivo che si distacca precipuamente dall’uso massificato e quotidiano, come anche intimo, che viene fatto della televisione ufficiale, proponendo, nel frattempo, una circostanza e una condizione ‘alternativa’ di presentare l’atto artistico. In questi termini la video-saletta mira a definire un nuovo paradigma esperienziale dell’arte *tout court*, sia per gli artisti stessi, sia per uno spettatore specialistico, sia per un pubblico casuale. Se si considera poi più specificatamente la strutturazione di questo sistema entro la realtà delle gallerie private tale scelta permette di mutare la funzione stessa di questi spazi, che da luoghi commerciali diventerebbero “centro vivo di informazioni relative a tutti i settori dell’arte e della cultura”¹⁰⁹⁵. La sperimentazione della video-saletta alla Diagramma per *TV-OUT-1* rappresenta il primo esempio verificato in tal senso, la quale se da una parte rivela sia il sodalizio ormai

¹⁰⁹³ Cfr: M. Calvesi, *Schermi T.V. al posto dei quadri*, in «L’Espresso», 15 marzo 1970, ora in Id., *Avanguardia di massa*, Milano, Garzanti, 1978, p. 227, con il titolo *Azioni al video*; Id., *Complicità tra mezzo e messaggio*, in «Corriere della Sera», 23 marzo 1975, ora in Id., *Avanguardia di massa*, op.cit., p. 232; Id. *Documenti di un percorso*, in P. Segal Serra Zanetti, M.G. Tolomeo (a cura di), *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all’arte interattiva*, op.cit., p. 60.

¹⁰⁹⁴ È poco noto che la prima presentazione di *IDENTIFICATIONS* sia avvenuta in data 20 novembre 1970 presso una sala del Kunstverein di Hannover, durante la quale vennero installati dieci piedistalli sormontati da altrettanti monitor su cui erano mandate in visione le riprese e di come poi, solo il 30 novembre 1970, fosse stata predisposta la trasmissione televisiva *broadcast* – un sistema già adottato per *LAND ART*, la cui première ‘dal vivo’ era presentata nello Studio C della SFB-Free Berlin Radio il 28 marzo 1969, quasi due settimane prima della più famosa trasmissione *broadcast* del 15 aprile 1969 (cfr: U. Wavers, *Love work Television Gallery*, op.cit., p. 30; per *IDENTIFICATIONS* si rimanda invece a p. 36). Successivamente entrambe le serie saranno poste in visione solo nel corso di eventi espositivi.

¹⁰⁹⁵ L. Giaccari, testo dattiloscritto per Bolognini per quotidiano “La Prealpina”, [1971-1972], in ALMG, cartella Studio 970 2).

creatosi tra Giaccari e Inga-Pin, sia la versatilità con cui il gallerista accoglie nel suo spazio fatti d'arte inediti per l'epoca, dall'altra simboleggia uno dei primi casi in cui a Milano, dopo l'esperienza del *Telemuseo*, il video entra in una galleria privata – dopo l'esposizione nel 1971 di *IDENTIFICATIONS* da Toselli (3-4 marzo) e alla Galleria San Fedele (16 marzo) – e la seconda in cui, dopo il caso romano di *VideObelisco AVR*, sono proposti in Italia videotape d'artista prodotti non in connessione con una mostra di carattere pubblico-ufficiale bensì da un centro privato, votato a questo nuovo indirizzo di lavoro¹⁰⁹⁶.

Dal canto suo anche il modulo per la trasmissione con circuito chiuso televisivo di *TV-OUT-I* in Calle della Piscina in Frezzeria da Renato Cardazzo acquisisce delle significazioni singolari, particolarmente per la scelta espositiva, che rimane come *unicum* dell'opera stessa di Giaccari. La collocazione dei due monitor appare infatti proposta in una modalità estremamente originale: questi sono posizionati all'esterno della galleria, sopra l'architrave di un portico [fig.3.3], cosicché il pubblico, di passaggio nel vicolo, potesse vedere direttamente i videotape trasmessi¹⁰⁹⁷. Per questo la mostra venne ribattezzata *Video nella strada*, rappresentando forse la prima occasione in cui il momento di fruizione del videotape d'artista – e non quindi l'installazione interattiva di un circuito chiuso televisivo con cui esperire quanto vissuto contemporaneamente all'esterno (come per la sezione *Relax e Gioco* alla Biennale del 1970), ovvero viceversa (in base all'esperienza connessa a *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70*)¹⁰⁹⁸, si appropria in maniera inedita di spazi pubblici urbani.

Nel complesso gli eventi fin qui indicati si inseriscono in una stagione video-espositiva cruciale per l'Italia, direttamente posti sulla scia di *Gennaio '70*, del *Telemuseo* e di *VideObelisco AVR* – più vicino, vista la specificità del luogo, all'esperienza poi dello Studio 970 2 (anche se quest'ultimo rimane sempre realtà a sé stante e mai direttamente connessa a una sola galleria privata) –, quindi cronologicamente in anticipo sulla peculiarità di *Opera o comportamento* alla 36a Biennale veneziana, della sezione *Filmperformances* al *XV Festival dei due mondi* di Spoleto (24 giugno-9 luglio 1972) e di *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d'arte contemporanea* (24 settembre-15 ottobre 1972). Rassegne, queste ultime, che sebbene incisive¹⁰⁹⁹ rappresentano per la biografia dello studio varesino occasioni però mancate, poiché da esse estromesso o poco considerato. Se nel caso di Spoleto il curatore Achille Bonito Oliva

¹⁰⁹⁶ Sebbene l'esperienza connessa alla galleria L'Obelisco sarà in realtà brevissima, poiché già interrotta al 1972 (cfr: S. Bordini, *VideObelisco*, op.cit., pp. 157-167).

¹⁰⁹⁷ Uno scatto venne pubblicato in: L. Giaccari, *VCR cadrà sul materasso dell'idiozia scientificamente preparata?*, in «PHOTO 13», a. IV, n. 1, gennaio 1973, p. 25.

¹⁰⁹⁸ Cfr: *supra*, par. 2.1.

¹⁰⁹⁹ Cui si aggiunge *TV: Mezzo aperto* curata da Lola Bonora (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 7-16 aprile 1972).

giunge a dare occasione a Giaccari di presentare alcuni lavori¹¹⁰⁰, benché inseriti in un programma indistinto tra la proposizione di opere filmiche e videografiche, e insistente, perlomeno nel titolo, su discorsi d'impiego più 'documentale' dei mezzi¹¹⁰¹, è significativo come invece nei casi di Venezia e Acireale il nome di Giaccari sia del tutto assente¹¹⁰², quando entrambe le mostre aspiravano a presentare sistematicamente situazioni in cui il dispositivo video veniva utilizzato dagli artisti per produrre opere monocanale¹¹⁰³.

Al di là delle ragioni di ognuna delle circostanze, è comunque sintomatico come lo Studio 970 2 non benefici ancora di attenzione tra gli addetti ai lavori. Eppure il *corpus* del centro varesino accoglie già prove d'artista che spaziano finanche a nomi di levatura internazionale, di cui lo stesso Renato Barilli, curatore della mostra *Opera o Comportamento* in Biennale e precedentemente partecipante tra l'altro all'evento dello Studio alla Diagramma nel luglio del 1971, è certamente a conoscenza, come pure è aggiornato della decisione di Olivotto di coinvolgere Giaccari per i lavori della sua sala nel padiglione italiano. Tuttavia, e a dispetto dell'attenzione mancata a livello pubblico-ufficiale, lo Studio 970 2 si ritaglia uno spazio personale proprio a Venezia, grazie alla duplice presenza, nei giorni dell'inaugurazione dell'esposizione lagunare (7-9 giugno 1972), di *TV-OUT-1/ Video nella strada* e dell'appena richiamata collaborazione con l'artista veneto – un fatto, quest'ultimo, che contribuisce a segnare l'inizio di una relazione, tra Giaccari e l'istituzione Biennale, che si riattiverà dapprima nel corso del 1976¹¹⁰⁴ e discontinua e singolare giungerà finanche agli anni Novanta; come pure, più in generale, la possibilità di andare a ri-leggere e ri-definire, rispetto a quanto finora emerso, parte della posizione di un centro come Venezia nella geo-storia della videoarte italiana delle origini.

¹¹⁰⁰ Tra cui: *Apologhi* di Fabro (erroneamente assegnati al 1971) e la video-documentazione del festival *Music and Dance in USA* (cfr: Locandina *Filmperformances*, in ALMG, cartella Festival due mondi Spoleto). Inoltre, si precisa che nella circostanza del giorno della chiusura dell'evento Giaccari è invitato a intervenire, insieme a Renato Barilli, Maria Gloria Bicocchi, Vittorio Fagone e Italo Mussa, alla discussione *Analisi ed estetica del videotape*, in merito alla quale, però, non sono stati ritrovati nell'ALMG né appunti, né il testo del discorso.

¹¹⁰¹ Anche se nella lettura di molte delle opere presentate più che di semplici documentazioni di performances ci si rende conto che si tratta di opere d'artista vere e proprie. Si pensi in questo senso, oltre che al caso deli *Apologhi* di Fabro, anche a *Hand Catching Lead* di Serra o *Lumaca* di Merz, tra tutti.

¹¹⁰² Si precisa che nel caso di Acireale, il nome di Giaccari sarà tuttavia accennato nel relativo catalogo, in una lista però generica di esperienze video d'ambito italiano.

¹¹⁰³ Cfr: *36a Esposizione biennale internazionale d'arte*, op.cit., pp. 31-34; L. Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale di Venezia. 1968-2007: dal videotape a internet*, in C. Saba (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, op.cit., pp. 219-220; L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, op.cit., p. 60. Si rimanda anche alla lettura di: 'Proposta di Renato Barilli, Proposte rivolte a consentire la realizzazione a livello internazionale del tema "Opera o comportamento"', in ASAC, Sezione arti visive (Esposizioni Biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali), Faldone b. 205, cartella 'Commissioni di scelta degli artisti italiani'.

¹¹⁰⁴ Cfr: *supra*, par. 2.5; e *infra* (parte restante del paragrafo in corso).

Nel corso del 1973 le sorti dello Studio 970 2 iniziano a trovare una prospettiva favorevole, che concorrerà a legittimarne poi l'inclusione in episodi nodali delle esposizioni di videoarte del periodo successivo. Durante l'anno Giaccari prosegue da una parte l'impegno a muoversi entro momenti espositivi nelle gallerie, grazie particolarmente a una rete relazionale che, come visto, si unisce alla possibilità di realizzare video-documentazioni di *performances*, ovvero alcuni videotape d'artista proprio in quegli spazi. Tra tutto acquista importanza la strutturazione di video-salette appositamente realizzate per la presentazione, quasi esclusiva, del festival *Music and Dance in USA*, che dalla ri-proposizione proprio da Sargentini (10-13 gennaio 1973), si avvia poi in un *tour* che lo porta alla Galleria Martano di Torino (26 marzo), in concomitanza tra l'altro della conversazione di Germano Celant sul tema *Musica e danza in USA. L'era post Cage e Cunningham (1962-1973)* [figg.3.4-3.5],¹¹⁰⁵ e infine a Milano alla Diagramma (20 novembre); quindi della trasmissione dei videotape d'artista di *TV-OUT-1/2/4*¹¹⁰⁶ presso la galleria Christian Stein a Torino (1-9 marzo), contemporaneamente la mostra *Arte e fotografia*. Il sodalizio con le gallerie private è, a quest'altezza cronologica, indispensabile per Giaccari, il quale iniziare a staccarsi dall'impegno (pratico e teorico) nel settore dell'informazione alternativa¹¹⁰⁷ per dare via via più peso alla diffusione della conoscenza della sua attività e del *corpus* video che va realizzando. Questo passaggio d'intenti è particolarmente restituito dalla sua partecipazione al convegno *L'altro video- Incontro sul videotape* inserito nel quadro della 9° *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* (15-19 settembre 1973), ed enucleato all'interno del suo testo e intervento *Videotape Seconda Generazione*, di cui si è già detto, ovvero dalla sua presenza alla *XV Triennale* di Milano (20 settembre – 20 novembre 1973) e a *Contemporanea* (30 novembre 1973 – 28 febbraio 1974). Una totalità di circostanze che mostrano, in varia misura, sia la fortuna raggiunta da Giaccari, sia un tipo di partecipazione coinvolgente che lo vede direttamente attivo anche in qualità di videomaker: in un ruolo più capillare e versatile per Pesaro¹¹⁰⁸, con la possibilità di esporre video di sua produzione nella mostra *Video works Video events*¹¹⁰⁹ (17-20 novembre 1973) [fig.3.6], personalmente curata, e l'occasione di registrare alcuni eventi in corso nella sezione *Per le arti visive* dell'evento

¹¹⁰⁵ Evento che si inserisce a sua volta nel quadro di *Cambiare le arti in tavola – didattica delle esperienze attuali (un ciclo di conversazioni, indagini, esposizioni, registrazioni utopie)* (cfr: 'Cambiare le arti in tavola', invito galleria Martano, 26 marzo 1973, in ALMG).

¹¹⁰⁶ In relazione alle problematiche relative alla numerazione di *TV-OUT* (1-2-4-5-6-7-8) si rimanda a quanto già dichiarato nel par. 2.3.

¹¹⁰⁷ Cfr: *supra*, par. 2.2.

¹¹⁰⁸ *Ibidem*

¹¹⁰⁹ Sono proposti i videotape di Chiari, Dias, Fabro, G.C. Maud, Germanà, Mattiacci, Nagasawa, Merz e Pisani. Inoltre Giaccari installa contemporaneamente un 'laboratorio di videoregistrazione' (cfr: *supra*, par. 2.5).

milanese, e quale video-documentatore ufficiale della rassegna romana a cura degli Incontri Internazionali d'Arte per i settori di musica, danza, teatro e *performance*.

Al di là di tutto, sono in realtà gli anni centrali del decennio Settanta a segnare la partecipazione di Giaccari alle esposizioni cardine della storia della videoarte italiana e finanche europea. L'interesse nel concorrere alla costituzione di un sistema in cui il video fosse modalità concretamente alternativa del 'comunicare', cede ora il passo alla necessità per Giaccari di uniformarsi e integrarsi al sistema. Sintomatico del cambiamento d'intenti forse il fatto che gli altri centri di produzione videografica italiani fossero nati già con forti legami con istituzioni, private o pubbliche, di un certo rilievo, la qual cosa avrebbe contribuito a creare maggior concorrenza nel settore – *art/tapes/22* è in rapporti infatti con la galleria Schema di Firenze, con gli Incontri Internazionali d'Arte di Palazzo Taverna, con Lucio Amelio e con la Castelli & Sonnabend Videofilms co.¹¹¹⁰; il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara è interno alle Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea della città emiliana, godendo in questo modo anche di finanziamenti pubblici diretti; mentre il centro del Cavallino germina dalla storica e affermata galleria veneziana che fu di Carlo Cardazzo e ora in mano ai due figli (Paolo e Gabriella). Una probabile testimonianza di questo nuovo sentire e percepire la realtà circostante la si può ad esempio ricondurre al fatto che già al termine del 1973 Giaccari prova a intessere una serie di contatti con la nota Fiera di Basilea, nella persona del segretario A. Oswald. In data 11 dicembre 1973 egli firma infatti la richiesta-contratto per ottenere uno stand per *ART '74* (maggio 1974) – la stessa a cui tra l'altro partecipa poi il centro fiorentino guidato da Maria Gloria Bicocchi, condividendo lo spazio espositivo con la Castelli & Sonnabend Videofilm – chiedendo di essere inserito “as an art-dealer with art of the following field's”: “Video Galleria: arte comportamentale – concettuale – azioni”¹¹¹¹, proponendo in questo modo un più specifico volto dello Studio 970 2, del tutto assimilabile a quel concetto di *videogalerie* introdotto da un Gerry Schum scomparso improvvisamente solo da pochi mesi¹¹¹².

Benché in realtà l'assenza di significativi contatti (basilari per una fiera come quella svizzera, al tempo probabilmente la più prestigiosa a livello internazionale), possa aver inciso nella bocciatura definitiva della sua candidatura, la vicenda dimostra come in Giaccari siano ormai mutate le prospettive per la sua attività. Questo è del resto particolarmente coincidente con una

¹¹¹⁰ Cfr: R. Dominguez, L.V. Masini, D. Palterer, *Schema: il contesto, i protagonisti, le relazioni*, in A. Mazzanti (a cura di), *art/tapes/22. Le origini della videoarte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 40-43; A. Mazzanti, “Non è stata una specie di gioco con la scatoletta elettronica”: la videoarte di Americans in Florence: Europeans in Florence, in ead., *art/tapes/22 Le origini della videoarte*, op.cit., pp. 168-169.

¹¹¹¹ L. Giaccari, minuta di lettera a A. Oswald (Art Basel), [Varese], 11 dicembre 1973, in ALMG, corrispondenza Art Basel.

¹¹¹² Il film-maker tedesco muore infatti suicida il 23 marzo del 1973.

progressiva visibilità del lavoro dello Studio 970 2, attraverso il coinvolgimento in una lunga lista di eventi singolari e rassegne emblematiche. La stagione del 1974 è segnata infatti dalla partecipazione a *Nuovi Media. Film e Videotape* (27-30 maggio), seguita da *Kunst bleibt Kunst. Project 74. Aspekte Internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre* a Köln (6 luglio – 8 settembre), quindi da *Impact Art Video Art 74* a Losanna (8-15 ottobre). Mentre l'anno successivo si apre nel segno della prima di una serie di partecipazioni di Giaccari agli incontri di natura internazionale organizzati dal Centro de Arte y Comunicaciò (CAYC) di Buenos Aires, in questo caso al *Deuxieme Rencontre Internationale Ouverte de Vidéo* programmato all'Espace Cardin di Parigi (20-25 febbraio), al coinvolgimento da parte di Tommaso Trini per la rassegna milanese *Artevideo e Multivision – Camel Award* (5-19 marzo), al ritorno all'SKC di Belgrado per il *IV Aprilski Susret* (4-12 aprile). Ancora, con la presenza alla tavola rotonda *Analisi ed estetica del videotape*, promossa dagli Incontri Internazionali d'Arte a Palazzo Taverna a Roma (19 aprile), per arrivare a chiudere con il *Third International Open Encounter on Video* (25-29 maggio)¹¹¹³, organizzato sempre dal CAYC, ma curato dal Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara nella persona di Lola Bonora – il quale diventerà, tra gli anni Settanta e Ottanta, un punto di riferimento in Italia per eventi e rassegne sulla videoarte¹¹¹⁴ –, *I giovani per i giovani. Rassegna sperimentale di teatro, cinema, musica ed arti dell'espressione* a Chieri (20-30 giugno) e dall'invio di alcuni video per il *Fourth International Open Encounter on Video Buenos Aires* (31 ottobre – 14 novembre), poi ri-presentati al *5° International Open Video Encounter* ad Antwerpen in Belgio (14-22 febbraio 1976).

Una totalità di avvenimenti, quelli appena indicati (da cui manca solo il riferimento a *Fotomedia*, curata da Daniela Palazzoli a Milano, 24 marzo – 13 aprile 1975, non contemplata poiché non vennero esposti videotape prodotti dallo Studio 970 2)¹¹¹⁵, che se si rivelano sintomatici di un'attenzione alla videoarte che si fa più strutturata, mostrando al contempo le modalità in cui, a livello generale, si sta provando ad affrontare la ricerca di una identità critica, concorrono inavvertitamente a condurre ai margini del sistema artistico, particolarmente in

¹¹¹³ A cui partecipano tra l'altro la quasi totalità dei centri di produzione video italiani attivi in quegli anni (cfr: L. Parolo, *Paolo Cardazzo e il Centro di produzione video del Cavallino (1970-1980)*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», op.cit.; ead., *Video arte in Italia negli anni Settanta. La produzione della Galleria del Cavallino di Venezia*, op.cit.).

¹¹¹⁴ Cfr: F. Gallo, *Il video al museo: il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara negli anni '70 e '80*, in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia*, op.cit., pp. 47-62; C. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Reenactment*, catalogo della mostra (Ferrara, Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea), Ferrara 2015; F. Gallo, *New Media Art: soluzioni espositive italiane negli anni Ottanta*, in «Ricerche di S/Confine», Dossier n. 4, 2018, pp. 147-162 (www.ricerchedisconfine.info data ultima consultazione: 5 dicembre 2021).

¹¹¹⁵ Cfr: D. Palazzoli (a cura di), *Fotomedia*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di Via Besana, 24 marzo - 13 aprile 1975), Milano, Grafiche Vera, 1975.

ambito italiano, questa forma d'espressione e uso del nuovo mezzo¹¹¹⁶. Se da una parte infatti la frequenza di eventi in un momento cronologico ristretto segna il culmine della fase d'origine della videoarte, questi ne rappresentano tuttavia l'inizio del declino. Da *opera tra le opere* (nelle idee già dei curatori di *Gennaio '70*), o comunque di programmi di videotape inseriti in contesti e circostanze strettamente connessi alla fruizione delle arti (e con le arti) visuali 'tradizionali', i lavori videografici sono progressivamente isolati in un sistema proprio e presentati secondo modalità tipicamente cinematografiche – e talvolta in compresenza proprio con le opere su pellicola, senza proporre un preciso distinguo del dispositivo impiegato¹¹¹⁷ –, ovverosia nelle forme dei festival e delle rassegne. Inoltre, la soluzione di visione adottata è in qualche modo limitante, poiché propone l'individuazione di pochi luoghi (e monitor) di trasmissione, dove la totalità delle opere si succedono spesso secondo una sequenza prestabilita, e una durata lineare, senza che vi siano rapporti particolari tra gli stessi *tape* con i luoghi e i contesti ospitanti.

Se in primo luogo questo tipo di criticità sono avvertite da figure come Pierre Restany, che enuclea la sua posizione nell'elaborazione del concetto di *videomostri* – ossia di quegli eventi rappresentativi di un “feticismo culturale e culturale” dove il pubblico è immerso “passivamente nel flusso della informazione”¹¹¹⁸, più che essere accompagnato alla conoscenza delle potenzialità della nuova forma d'arte –, dall'altro sono poste a tema, come evidenziato da Lisa Parolo¹¹¹⁹, di veri e propri dibattiti. Fra tutto quanto emerso nel quadro del convegno-tavola rotonda realizzato nel corso del *Third International Open Encounter on Video* a Ferrara, in cui è sottolineata la costante mancanza di una definizione delle specificità del dispositivo videografico nei campi sia artistico, sia sociale, e dove lo stesso Giaccari è tra l'altro invitato a parlare. Benchè non sia stato ancora possibile ricostruire i contenuti della relazione *Rapporti tra televisione, arte, cultura e informazione* che egli presenta, si ipotizza che la posizione espressa dal videomaker varesino sia molto affine a quanto riportato coevamente nel testo inserito nella *brochure* dedicata all'apertura a Milano del Videoclub Brera. Una iniziativa, quest'ultima, poco nota che era stata promossa dal Centro Internazionale di Brera¹¹²⁰, con il contributo dello Studio 970 2 e di *art/tapes/22*, a partire dalle serate tra l'11 e il 13 giugno 1975, ed era volta a proporre manifestazioni a periodicità regolare (una-due serate al mese) sui

¹¹¹⁶ Una riflessione questa a cui perviene già Silvia Bordini (cfr: S. Bordini, “*Io che faccio l'arte che è sgradevole*”, in F. Gallo, R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, op.cit., p. 129. Inoltre, cfr: L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, op.cit., p. 63.

¹¹¹⁷ Cfr: L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, op.cit., p. 62.

¹¹¹⁸ Per le ultime citazioni: P. Restany, *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000*, in «DOMUS», n. 547, giugno 1975, p. 48.

¹¹¹⁹ Cfr: L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, op.cit., pp. 65-66.

¹¹²⁰ Che idealmente si proponeva sulla scia del Cineclub Brera, costituito a partire dal 1974 (cfr: F. Casetti, A. Farassino, *Cinema. Settimana dei nuovi films*, in «Brera Flash», n. 1, ottobre-novembre 1976, p. 2).

videotape d'artista e nastri di natura diversa (documentazione, informazione, etc.), e incontri dedicati – al primo dei quali (13 giugno) interviene tra l'altro Giaccari insieme a Maria Gloria Bicocchi, Tommaso Trini e Vittorio Fagone.¹¹²¹ Riferendosi in particolare all'esperienza appena vissuta per *Project 74*, su cui si tornerà, e allargando a casi generici europei, e nazionali, nel suo scritto Giaccari denuncia quanto i grandi incontri si erano rivelati per lui momenti di scambio fittissimo di “ciclostilati, circolari e schede tecniche”¹¹²², in cui le varie proposte espositive erano state gestite in modo casuale e mancante di criteri di selezione, come anche erano rimaste sprovviste di una impostazione critica che permettesse di andare oltre al “puro fatto della visione”¹¹²³, finanche avere chiarimenti circa le “tendenze ‘poetiche’ e di impiego del mezzo tecnico da parte degli artisti”¹¹²⁴. Una riflessione, quella resa da Giaccari, da porre qui in diretta relazione con quanto iscritto già nella sua *Classificazione*¹¹²⁵, il confronto con la quale pare sostenere le ragioni da lui espresse in merito a come, proprio per quella sentita necessità di distinguere le misure e gli scopi per i quali il mezzo è assunto specialmente nel campo delle arti, sussista di fatto una certa incompatibilità con le modalità in cui la videoarte viene gestita nella quasi totalità degli eventi su indicati.

Per quanto a livello teorico la posizione di Giaccari risulti decisa, a livello pratico non ne limita però la partecipazione agli eventi, ovvero l'essere in taluni casi parte attiva, visto il coinvolgimento in ulteriori seminari e tavole rotonde¹¹²⁶. Va fin da qui precisato come per ovvi motivi la soluzione precedentemente adottata da Giaccari di proposizione delle serie *TV-OUT* si fa necessariamente destrutturata e la produzione dello Studio 970 2 viene da ora in avanti offerta, nei vari contesti, in modalità differenti. In varie circostanze infatti la sua partecipazione, come quella di altri, è circoscritta a una più o meno limitata scelta di brani videografici, i quali sono poi posti entro una programmazione che spesso non tiene conto di una successione cronologica, ovvero per artisti/centri di produzione, ma solo articolata in base ai paesi di produzione o agli standard (NTSC per l'America e PAL per l'Europa). Un'istanza evidente ad esempio nei vari incontri promossi dal CAYC, nei cui cataloghi tra l'altro non è poi fatta alcuna distinzione di sorta e l'ordine reso è esclusivamente alfabetico¹¹²⁷, in una forma molto simile a

¹¹²¹ Le informazioni sono state reperite dalla *brochure* relativa alla manifestazione d'inaugurazione (11-13 giugno 1975) di cui una copia è conservata presso l'ALMG (cartella 'Centro Internazionale di Brera').

¹¹²² L. Giaccari, testo per brochure Videoclub Brera, giugno 1975 (in ALMG).

¹¹²³ *Ibidem*

¹¹²⁴ *Ibidem*

¹¹²⁵ Cfr: *infra*, par. 3.2.

¹¹²⁶ Cfr: 'Cronologia Generale Studio 970 2' in Appendice.

¹¹²⁷ Nello scorrere i quali è tra l'altro possibile stabilire quali opere appartenenti alla produzione dello Studio 970 2 vennero incluse nelle diverse edizioni degli incontri, sebbene in alcuni persistano certi errori di titolazione e assegnazione dei video, finanche, in rari casi, la mancanza di riferimenti a *tape* sicuramente inviati da Giaccari (come testimoniano invece alcune missive e telegrammi rintracciati presso l'ALMG).

quanto adottato anche per *Impact Art Video Art 74*. La natura più da *encounter* di valore internazionale che entrambi questi ultimi avvenimenti hanno¹¹²⁸, finalizzati a creare occasione di scambio e riflessione tra addetti ai lavori, più che di un momento di restituzione storico-critica al pubblico, non concilia infatti la necessità di strutturare una programmazione di qualità curatoriale, la quale vede invece semplicemente lasciar scorrere le opere attraverso la forma di un videoforum. Soluzione probabilmente adottata anche nel corso della settimana che gli Incontri Internazionali d'Arte di Roma dedicano al dibattito *Le avanguardie Europa/America* (14-19 aprile 1975), in relazione a cui, nella giornata del 19 aprile viene indetta una tavola rotonda dal titolo *Analisi ed estetica del videotape* in cui interviene, oltre a Renato Barilli, Maria Gloria Bicocchi, Achille Bonito Oliva, Vittorio Fagone e Italo Mussa, lo stesso Luciano Giaccari¹¹²⁹.

Per quanto all'apparenza confuso e senza rispetto per la tipologia di supporto adottato (pellicola o *tape*) il criterio di selezione delle opere per *Nuovi Media*, organizzata dal Centro Documentazione e Ricerche Jabik con il Centro Internazionale di Brera¹¹³⁰, si articola invece in una programmazione più significativa, suddivisa in relazione alle serate a tema che i curatori propongono: *Videotape e videoarte* Daniela Palazzoli (27 maggio 1974), *Uso e abuso del corpo nella body art* Lea Vergine (28 maggio), *Musica e Danza in USA* Germano Celant (29 maggio), *Appunti su un mezzo* Jole De Sanna (30 maggio). Se per quanto riguarda la conferenza di Celant il titolo stesso chiarisce il tipo di video esposti, i quali provengono totalmente dal catalogo di Giaccari, negli altri casi le opere sono scelte, in base alle esigenze, da quelle messe a disposizione da *art/tapes/22*, *Castelli & Sonnabend Video and Film*, *Jabik Video Edizioni*¹¹³¹ e nuovamente dallo *Studio 970 2* – nel cui caso, ad esempio, i *tape* di Pisani e Lüthi e le video-

¹¹²⁸ L'evento a Losanna segue tra l'altro le orme già dell'esperienza di *Action/Film/Video* organizzata sempre dal gruppo *Impact* nel 1972.

¹¹²⁹ Cfr: *Incontri 1974-'75. Novembre 1974-giugno 1975*, Quaderni del Centro d'Informazione alternativa n. 4, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 1980; A. Bonito Oliva, *Europa-America, le avanguardie*, in «*BolaffiArte*», n. 47, febbraio-marzo 1975, pp. 45-69.

¹¹³⁰ Cfr: G. Celant *et al.* (a cura di), *Nuovi Media. Film e videotape*, catalogo della manifestazione (Milano, Centro Internazionale di Brera, 27-30 maggio 1974), Milano, Centro Documentazione e Ricerche Jabik, 1974.

¹¹³¹ Da alcune missive e appunti presso l'ALMG si è potuto constatare come tra agosto e settembre 1973 Giaccari sigla un contratto di noleggio con il quale lascia al Centro Jabik una copia di alcuni video di sua produzione (la video-documentazione del festival *Music and Dance in USA*, uniti ai videotape di Oppenheim, Chiari, Vaccari, Merz, Nagasawa, Pisani; al maggio 1974 il numero di nastri aumenta, forse in relazione proprio alla mostra, includendo ad esempio i lavori di Germanà, Fabro, Lüthi, Mattiacci, G.C. Maud, Ravedone, Serra e altri). Da quanto si può desumere i video sono lasciati in visione gratuita al pubblico che ne fa richiesta (cfr: Centro Documentazione e Ricerche Jabik – ITF Interfindings nella persona del Dt. F. De Angeli, lettera a L. Giaccari, [Milano], 12 giugno 1974, in ALMG), fino al gennaio 1975, quando il centro sceglie di non rinnovare più il contratto con Giaccari.

documentazioni delle *performances* di Joan Jonas¹¹³² e Yvonne Rainer sono presentati per la serata di Lea Vergine.¹¹³³

Ancor più importante, viste le prospettive poste in essere, il coinvolgimento dello Studio 970 2 ad *Artevideo & Multivision*, poiché proposta nei termini di una rassegna internazionale – curata da Tommaso Trini, sostenuta dal patrocinio dalla Ripartizione cultura del Comune di Milano e il finanziamento diretto della seconda edizione del Camel Award per le Arti visive¹¹³⁴ –, mirante a selezionare i nastri che sarebbero stati poi fatti confluire in una ‘videoteca’ da destinare a una istituzione culturale italiana¹¹³⁵. Alla Rotonda di via Besana sono presentati circa cinquanta “nastri-opere, dunque, non documentari”¹¹³⁶ di artisti americani ed europei recuperati da diversi centri di produzione: da art/tapes/22, a Castelli/Sonnabend Video and Films, dalla Electronic Art Intermix, alla sezione Programmi Speciali della RAI, dalla The Video Distribution di New York, quindi dallo Studio 970 2¹¹³⁷; ossia direttamente dai singoli artisti. La totalità dei *tape* è suddivisa su nove monitor Trinitron della Sony da cui poter visionare contemporaneamente tre programmi diversi – uno dedicato ai pionieri dell’uso del mezzo, un secondo per gli artisti che si sono interessati ad analizzare il linguaggio formale e plastico della televisione e un terzo connesso ad un uso del dispositivo quale ideale “estensione dei loro abituali linguaggi”¹¹³⁸, impostati su forme d’arte concettuale e comportamentale¹¹³⁹ –, i quali sono tra l’altro gestiti direttamente da Bill Viola (nei panni di direttore tecnico), in supporto alla concessione data al pubblico di selezionare direttamente dai videoregistratori i

¹¹³² Probabilmente nel caso della Jonas, Giaccari propone le *performance* realizzate nel corso del festival *Music and Dance in USA* (e con più precisione forse la sola *Head Monkey*, come ravvisabile in alcuni appunti ritrovati presso l’ALMG).

¹¹³³ Si precisa che per quanto riguarda la serata di De Sanna Giaccari presenta invece in anteprima i prototipi di ‘videocritica’ (la prima rivista su videotape), e di ‘videoreportage’. Nel primo caso sembrerebbe essere una sorta di numero monografico sulla *Danza in USA* relativa alla post-Cunningham Era, mentre nel secondo uno speciale su *Contemporanea*: per entrambi si tratta di un montaggio di estratti delle varie-documentazioni di *performance* realizzate nei contesti indicati (cfr: L. Giaccari, cit. in intervista di J. De Sanna, in ead. *Appunti su un mezzo*, op.cit., p.n.n.; *infra*, par. 3.2).

¹¹³⁴ Cfr: T. Trini, *Artevideo e multivision*, in «D’Ars», anno XVI, n. 75, luglio 1975, p. 20 (nota a margine).

¹¹³⁵ Cfr: T. Trini, *Artevideo e multivision*, op.cit.; Id. *Per un circuito aperto*, in Id. (a cura di), *Artevideo e Multivision. Una rassegna internazionale di videonastri di artisti e multivision projection per la costruzione di una videoteca*, catalogo della rassegna (Milano, Rotonda di via Besana, 5-18 marzo 1975), Milano, Comune di Milano, 1975.

¹¹³⁶ T. Trini, lettera a D. Montagna (Assessore Comune di Milano – Ripartizione Cultura), Milano, 10 febbraio 1975, in Cittadella degli Archivi – Comune di Milano, Faldone M37, busta/cartella ‘Artevideo e Multivision – Camel Award’).

¹¹³⁷ Giaccari cede in visione: i suoi *Parametri*, i quattro *Apologhi* di Fabro (con la seconda versione de *La creazione dell’artista*; cfr: par. 2.4.1) e i quattro videotape di Trotta (cfr: Pieghevole di Artevideo e Multivision, in ALMG).

¹¹³⁸ T. Trini, Comunicato stampa ‘Artevideo e Multivision’, in Cittadella degli Archivi – Comune di Milano, Faldone M37, busta/cartella ‘Artevideo e Multivision – Camel Award’).

¹¹³⁹ Nel quale sono fatti confluire i video, selezionati per l’occasione, prodotti dallo Studio 970 2: la serie degli *Apologhi* di Fabro, e i quattro nastri di Trotta.

video di loro interesse. Una forma di interazione unica nel suo genere, che si mescola a una contemporanea immersione dei visitatori in un *video-environment* permanente progettato proprio da Viola¹¹⁴⁰, e in uno, presente solo però nel giorno d'inaugurazione, realizzato invece dallo stesso Giaccari. Quest'ultimo è configurato in *Parametri 5 (interno-esterno)* – una struttura a circuito chiuso televisivo, con doppia telecamera e doppio monitor, attraverso cui è trasmesso contemporaneamente quanto accade fuori e dentro l'esposizione –, il quale si pone quale testimonianza del fatto che il lavoro del videomaker varesino andasse ormai oltre la produzione di videotape d'artista e di video-documentazioni, per misurarsi finanche con l'esperienza delle video-installazioni di carattere ambientale. A esemplificazione di questo si pone tra l'altro anche *Play-live*, un lavoro presentato da Giaccari in maggio nel corso del *Third International Open Encounter on Video*. In questo caso l'installazione consiste in due piccoli monitor poggiati vicini su di un piedistallo, cui sono applicate rispettivamente le due parole del titolo: in corrispondenza di 'play' le immagini trasmesse provengono da un videoregistratore che invia le riprese precedentemente realizzate, attraverso una serie di panoramiche della telecamera, dell'ambiente circostante senza il pubblico; sul secondo schermo la parola 'live' suggerisce invece come le immagini, rese secondo le medesime sequenze e inquadrature precedenti, sono animate, appunto in diretta, dalla presenza dei visitatori.

Di diversa entità, rispetto ai casi fin qui tracciati, gli episodi relativi alla colossale *Kunst bleibt Kunst Project '74* e, l'anno successivo, a *I giovani per i giovani. Rassegna sperimentale di teatro, cinema, musica ed arti dell'espressione*, le quali, benchè rappresentano il colpo di coda della partecipazione dello Studio 970 2 agli eventi video-espositivi degli anni Settanta – prima cioè della presenza alla *Settimana internazionale della performance* a Bologna nel 1977 che segnerà la conclusione dell'attività del centro varesino, di cui si dirà –, danno occasione allo stesso di tornare ad avere controllo della propria proposta e di occuparsi in prima persona del programma relativo ai videotape del suo catalogo. Nel caso di Colonia Giaccari ha a disposizione un'intera sala entro cui presentare parte del suo lavoro. Questa viene destinata alle sole video-documentazioni del festival *Music and Dance in USA*, qui rese prima della breve tappa a Belgrado (4 aprile 1975) per il *IV Aprilski Susret*, in cui lo Studio 970 2 è chiamato nuovamente dall'SKC per trattare dell'attività fin lì svolta e presentare opere video diverse da quelle esibite nel 1972¹¹⁴¹, a cui sono aggiunte anche alcune delle registrazioni effettuate a

¹¹⁴⁰ Cfr: T. Trini, *Artevideo e multivision*, op.cit., p. 13.

¹¹⁴¹ Questo pare essere l'ultimo momento in cui Giaccari collabora con l'SKC e con realtà artistiche connesse all'ex Jugoslavia. Risulta già assente ad esempio al primo *Video Susret* promosso dalla Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria (6-7 marzo 1976) che vede invece coinvolti art/tapes/22 il centro video del Cavallino e il Centro Video Arte di Ferrara (cfr: L. Parolo, *Paolo Cardazzo e il Centro di produzione video del Cavallino (1970-1980)*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», op.cit., p. 257).

*Contemporanea*¹¹⁴² e, strettamente connesse a queste, le video-interviste a La Monte Young e Terry Riley¹¹⁴³, realizzate sempre a Roma. Tuttavia, grazie all'osservazione di alcune fotografie di repertorio, ciò che più di tutto risulta interessante evidenziare è come nell'occasione Giaccari non si limiti a presentare, nell'ormai tipica soluzione piedistallo-monitor, i propri video, ma come in diretta relazione ad essi ricopra poi le pareti di pannelli con foto, *still* da video, locandine e materiali d'archivio [fig.3.7], rendendo così un tipo di allestimento di carattere dialogico e, in prospettiva, storicizzante – che dal punto di vista estetico pare tra l'altro curiosamente anticipare la 'scenografia' poi adottata da art/tapes/22 per la sua *Americans in Florence, Europeans in Florence*¹¹⁴⁴. Oltre a questo è necessario tuttavia ricordare come l'intervento di Giaccari all'evento tedesco è reso più esteso e dinamico grazie anche a quell'interesse palesato da Marlis Grüterich e Dieter Ronte¹¹⁴⁵, curatori della mostra, che, informati del suo ruolo di 'videomaker di scena' per *Contemporanea*, pensano di affidargli il medesimo compito – “siamo molto interessati che tu registrassi le performance a Colonia”¹¹⁴⁶ –, invitandolo qualche mese prima a studiare l'intero programma performativo¹¹⁴⁷. Per quanto si è riuscito fino ad ora a ricostruire dai materiali ciò che viene inizialmente ipotizzato è tuttavia ridimensionato. Come già visto Giaccari ha infatti occasione di documentare in video la discussione proposta da Giuseppe Chiari, l'intervista-conversazione di Braco Dimitrievic¹¹⁴⁸ e *L'eroe da camera* (o *Lo Scorrevole*) di Vettor Pisani, ai quali si aggiunge, come reso anche da alcuni scatti fotografici, la messa a disposizione dell'attrezzatura personale dello Studio 970 2 per la video-performance *Funnel* di Joan Jonas [figg.3.8-3.9] (circostanza che fa però mancare l'occasione a Giaccari di compiere contestualmente la relativa registrazione documentale del lavoro dell'artista)¹¹⁴⁹.

Altrettanto significativo risulta essere anche il coinvolgimento di Giaccari a *I giovani per i giovani. Rassegna sperimentale di teatro, cinema, musica ed arti dell'espressione* promossa dal Comune di Chieri e realizzata tra il 20 e il 30 giugno 1975. Benché il titolo stesso chiarisca in anticipo come non si trattasse di una manifestazione appositamente dedicata al video, torna

¹¹⁴² Cfr: *supra*, par. 2.5.

¹¹⁴³ Le quali erano state poste per la prima volta in visione nel corso dell'inaugurazione a Varese del Maud Center (16 maggio 1975), unite alla video-intervista realizzata a Parigi a Bob Wilson.

¹¹⁴⁴ Cfr: A. Mazzanti, “Non è stata una specie di gioco con la scatoletta elettronica”: la videoarte di *Americans in Florence: Europeans in Florence*, in ead. *art/tapes/22 Le origini della videoarte*, op.cit., p. 176.

¹¹⁴⁵ Come testimoniato dall'inizio di una corrispondenza tra Ronte e Giaccari e quest'ultimo e Grüterich, continuata per i lavori di *Project 74* (in ALMG, cartella 'corrispondenza' Project '74).

¹¹⁴⁶ M. Grüterich, lettera a L. Giaccari, Köln, 11 marzo 1974, in ALMG, cassettera corrispondenza, cartella 'Project '74'.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*

¹¹⁴⁸ Cfr: F. Gallo, *Lectures & discussions: the use of verbal language in the performance practice of Giuseppe Chiari*, op.cit.

¹¹⁴⁹ Si segnala che Giaccari registra comunque pochi minuti della video-performance con una cinepresa.

qui importante includere l'episodio nella trattazione in quanto, all'interno della 'Sezione Arte', viene dedicato uno spazio alla sotto-rassegna *Videoworks – Videodocumentations* (24-28 giugno) [fig.3.10], della cui curatela si occupa Giaccari in prima persona con il sostegno della galleria Sperone di Torino. Per certi versi la 'video-mostra' riprende molto di quanto appena coordinato dallo Studio 970 2 per l'evento al Videoclub Brera: peculiarità comuni a entrambi sono sia la collaborazione, oltre che del centro varesino, anche di art/tapes/22 nel mettere a disposizione parte dei nastri dei rispettivi cataloghi, sia la proposizione di una situazione espositiva che non appare esclusivamente dedicata ai nastri da intendersi come opere, ma che apre ad altri impieghi del dispositivo. Una istanza che prova ad insistere su quella posizione critica già formulata da Giaccari per le serate milanesi, in cui sottolineava la necessità di scegliere i *tape* da porre in visione in mostre ed eventi tenendo conto di criteri critici precipui e non legando il tutto a generali scelte di materiale dai centri e tra gli artisti più altisonanti. Tuttavia, se nel caso del Centro di Brera il programma è ampliato a molte delle declinazioni d'uso iscritte tra l'altro nella *Classificazione* – ossia tra videotape d'artista (selezionati tra i due centri)¹¹⁵⁰, video-documentazioni, video-interviste, finanche alle proposizioni di video-riviste e video-reportage¹¹⁵¹ –, la cui ripartizione funge ormai da traccia distintiva per Giaccari, per quanto concerne la rassegna di Chieri il tutto è dimensionato nella sola articolazione tra video-opere e video-documentazioni, ovverosia con l'intenzione di rendere: i due aspetti fondamentali del lavoro fatto dagli artisti con il videotape.

“Da un lato il videotape come opera, supporto naturale nel quale si concreta l'idea dell'artista, come nel quadro, nella foto, sulla carta, nel film; dall'altro come mezzo per compiere operazioni *sul* lavoro dell'artista, documentazione in tempo reale”¹¹⁵².

In generale sono presentati venti *videoworks*¹¹⁵³ e otto *videodocumentations*, queste ultime non dedicate esclusivamente alla sfera delle *performance* più connesse al settore espansivo delle

¹¹⁵⁰ Per quanto riguarda lo Studio 970 2: *Sun Wind Water* di Lüthi, *L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys* (collocato a queste date da Giaccari talvolta tra i videotape, talvolta tra le video-documentazioni) e *Tempo-Sottrazione* di Giaccari (della quale non si sono ancora ritrovate tracce presso l'ALMG); mentre da art/tapes/22 sono selezionati: *Spoletto concert 2* di Chiari, *No title* di Calzolari, *Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo* di Boetti, *No title* di Kounellis, *The missing poem is the poem* di Nannucci, *Show of every body's death* di Daninos, *Stay tuned* di Pirelli, *The navel-less singer* di Chia, *Self Portrait* e *Morir d'amore* di Lüthi e *Afternoon at the Protarossa Hotel* di Burden e Alexis Smith (cfr: 'Brochure Videoclub Brera', giugno 1975, in ALMG).

¹¹⁵¹ Per queste ultime due voci si rimanda a: *infra*, par. 3.2.

¹¹⁵² Pieghevole della rassegna *'I giovani per i giovani'* di Chieri, in ALMG. Un testo più articolato è poi presentato sul pieghevole dedicato a *Videoworks – videodocumentations* (anch'esso conservato in ALMG).

¹¹⁵³ Dal catalogo di Giaccari sono estratti i video di: Merz, Fabro, Lüthi, Trotta, Nagasawa e, curiosamente, Pisani e Dimitrievic (non si sa come mai anche in questo caso proposti nell'ambito di video-opere); mentre da quello del centro di Maria Gloria Bicchieri i titoli legati a: Paolini, Kounellis, Moretti, Levine, Viola, Serra, Gillette, Fox, Acconci, Oppenheim, Sharp, Davi e Steina e Woody Vasulka (cfr: Pieghevole

arti visuali¹¹⁵⁴, ma includenti anche situazioni di teatro sperimentale¹¹⁵⁵.

A una stagione, quella del biennio 1974-75, così piena di appuntamenti, fa eco una quasi totale assenza dalle scene da parte dello Studio 970 2, con la sola esclusione della quinta tappa dell'*International Open Video Encounter* del CAYC ad Antwerpen in Belgio (14-22 febbraio 1976), in cui presenta solo i medesimi video dell'edizione precedente a Buenos Aires. Questo si inserisce in generale in quel decrescere dell'attenzione verso il video sperimentale che, al volgere della metà del decennio Settanta, segna il cambiamento di prospettive avvertite particolarmente dalla prima generazione di artisti che si è confrontata con il mezzo¹¹⁵⁶, e corrisponde, nel caso del centro varesino, a un significativo mutamento dell'attività stessa. È già stato osservato quanto da parte di Giaccari ci sia un repentino abbandono della produzione di videotape d'artista, in virtù di un interesse spostato alla pratica di video-documentazione. Sebbene quest'ultima è primariamente rivolta ai linguaggi performativi esplorati in ambiti comunque afferenti il settore delle arti visive¹¹⁵⁷, le registrazioni integrali, già tra il 1975 e il 1976, di spettacoli del Living Theatre, Buffalo Ensemble, Odin Teatret, di Remondi e Caporossi e altri, ovvero la significativa collaborazione a Milano con il CRT, denunciano quanto l'impegno di Giaccari inizi ormai a essere indirizzato sintomaticamente all'ambito teatrale *tout court*¹¹⁵⁸. Contestualmente, il 1976 si connota anche del coinvolgimento di Giaccari in una serie di grossi eventi e progetti collaterali. In febbraio è sottoscritto l'accordo con Bolaffi Editori di Torino, attraverso cui si avvia il progetto per un video-catalogo di stampo internazionale completamente curato da Giaccari¹¹⁵⁹; mentre tra aprile e giugno il videomaker è arruolato dalla Biennale di Venezia per la realizzazione di una serie di video-interviste ad artisti e gruppi¹¹⁶⁰, da proporre quale parte integrante della sezione *Ambiente come sociale* del Padiglione Italia¹¹⁶¹, di cui Giaccari allestisce anche la struttura televisiva a sette canali simultanei, attraverso la quale è trasmessa la totalità dei nastri realizzati.

Videoworks – videodocumentations, in ALMG; B. Viola, lettera a L. Giaccari, Firenze, 20 giugno 1975, in ALMG).

¹¹⁵⁴ Si tratta delle registrazioni delle *performance* di Paxton e Joans (L'Attico, giugno 1972), della serata dibattito-laboratorio-concerto di Chiari al Maud Center (Varese, 1975) e della documentazione dello spettacolo di The Grand Union a *Contemporanea* (cfr. *supra*, par. 2.5).

¹¹⁵⁵ Registrazioni di: Rat Theatre (*Workshop*, 1975), Odin Teatret (*Baratto*, 1975), Yves Lebreton (Rappresentazione, presso il CRT di Milano nel 1975) e Club Teatro di Roma (*Richiamo*, 1975).

¹¹⁵⁶ Cfr: L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, op.cit., p. 64.

¹¹⁵⁷ Cfr: *supra*, par. 2.5.

¹¹⁵⁸ Cfr: *infra*, "Cronologia generale Studio 970 2 (1967-1977)" in Appendice.

¹¹⁵⁹ Cfr: *infra*, par. 3.3.

¹¹⁶⁰ Per l'elenco degli intervistati cfr: *infra*, "Cronologia generale Studio 970 2 (1967-1977)" in Appendice.

¹¹⁶¹ Cfr: *La Biennale 1976. Ambiente come sociale*, catalogo della mostra - sezione italiana (Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), Venezia, La Biennale, 1976; S. Catenacci, "*L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976*": note da un libro mai realizzato, in M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi (a

Con ogni probabilità, perlomeno da quanto fino a ora emerso, uno degli ultimi eventi a cui partecipa lo Studio 970 2 è *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*, svoltasi tra il 1° e il 6 giugno 1977 presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, per la cura di Renato Barilli. Si tratta dell'ultima presenza ufficiale assunta dal centro varesino nelle vesti di laboratorio di carattere ancora idealmente sperimentale la quale, per la scelta stessa di intitolare il cataloghino *Luciano Giaccari retrospettiva attività video 1968-1977*, e di inscrivere il nome dello Studio 970 2 solo tra i crediti finali, pare suggerire la chiusura di un ciclo di lavoro. Questo, unitamente a un primo passaggio di consegne 'amministrativo-burocratiche' di tutto il parco macchine e dei dispositivi videografici alla EAS-Electronic Art Service (sempre di Giaccari) nel febbraio 1977¹¹⁶², mostrano la contestuale trasformazione e strutturazione dello Studio in un organismo dalla veste più formale, facendogli poi acquisire la denominazione definitiva di Videoteca Giaccari. Una serie di eventi e istanze che, in unione ad altri, si è scelto di trattare in un paragrafo dedicato¹¹⁶³.

3.2 Il contributo critico-teorico di Giaccari alla videoarte delle origini e la pubblicazione della *Classificazione dei metodi d'impiego del video in arte* (1973)

Nel tentativo di indagare il lato teorico di Luciano Giaccari appare chiaro come, sebbene nella sua figura non sia individuabile un fare critico vero e proprio, sia comunque rilevabile una posizione e proposizione teoretica affatto trascurabile, se considerata nel quadro dell'avvio della videoarte italiana. Questa, per il periodo trattato in questo studio, è da rintracciare in pochi testi, perlopiù destinati a riviste, cataloghi e dépliant di mostre. Giaccari infatti non elabora mai, come anche nei decenni successivi del resto, monografie dedicate alla sua attività o in cui sistematizzare una restituzione critica in merito a discorsi afferenti le arti video e l'uso del dispositivo ad esse relativo.¹¹⁶⁴ A fronte della esiguità degli scritti diventa necessario

cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 317-324.

¹¹⁶² In preparazione anche dell'apertura nell'ottobre dello stesso anno dell'emittente ETL (cfr: *supra*, par. 2.2), la quale per le trasmissioni e i servizi adotterà la medesima attrezzatura tecnologica.

¹¹⁶³ Cfr: *infra*, 3.4.

¹¹⁶⁴ A esclusione dei due cataloghi relativi a *Memoria del video 1* e *Memoria del video 2*, connessi alle due mostre della Videoteca Giaccari presso il PAC di Milano, rispettivamente nel 1987-88 e 1988 (cfr: M. Meneguzzo Marco, L. Giaccari (a cura di), *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 15 dicembre 1987- 31 gennaio 1988), Milano, Nuova Prearo Editore, 1987; V Fagone, *Memoria del video 2. Presente Continuo. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 4 ottobre – 31 dicembre 1988), Milano, Nuova Prearo, 1988).

individuare e reperire finanche le stesure degli interventi svolti nel corso di seminari, tavole rotonde e convegni contestuali ad alcune manifestazioni, ovvero interviste coeve, testi dattiloscritti e appunti ritrovati nell'ALMG, avendo così a disposizione fonti di diversa natura che consentano di tracciare una riflessione organica d'insieme.

Una primaria lettura del materiale fornisce una risultanza peculiare: se da una parte gli argomenti toccati si presentano talvolta ripetuti e quasi mai resi con gradi intensivi di approfondimento, dall'altra mostrano di allungare in direzioni riferibili a un unico macro *leitmotiv*, ovverosia la necessità di Giaccari di sondare e suggerire la vastità dei campi e dei modi d'applicazione del *videotape-recording*, parallelamente e costantemente verificato nella pratica. Per quanto presente l'eco delle soluzioni già assunte del dispositivo videografico in ambito artistico sia americano sia europeo e italiano, l'assunto imprescindibile da cui muove Giaccari è quello di intravedere nel nuovo mezzo uno strumento rivoluzionario di informazione *tout court*, l'unico che rende possibile l'opposizione alla comunicazione di massa della televisione ufficiale. Come visto, egli si interessa infatti al videotape sia dentro sia fuori il sistema dell'arte e, a discapito di tutto, le sue considerazioni sono primariamente indirizzate al contesto della controinformazione e della controcultura. I due titoli dei primi articoli che dà alle stampe, *Controinformazione* e *TV-OUT* – rispettivamente nel luglio del 1971 per «GALA attualità e costume» e nel gennaio del 1972 per «In - Argomenti e immagini di design»¹¹⁶⁵ sono indicatori di questo e la loro lettura porta a smitizzare l'idea che nel suo caso il primo passo verso lo strumento sia esclusivamente da ascrivere al passaggio di consegne tra media tecnologici (prima fotografia e cinema, ora videotape) per documentare l'arte effimera e aleatoria di quegli anni¹¹⁶⁶. Alla base del suo procedere e di quanto espresso è da porre la possibilità che Giaccari ha avuto di assistere, nell'ottobre del 1970, al 2° Convegno sulle videocassette tenutosi a Milano, curato dal MIFED e al quale intervengono tra gli altri il giornalista Ruggero Orlando e Massimo Rendina, allora direttore centrale della RAI. Il dibattito emerso è infatti criticato da Giaccari nell'incipit dello scritto su «GALA», particolarmente per quell'idea condivisa di trovare nelle videocassette (ancora non commercializzate) il mezzo attraverso cui rivoluzionare, insieme, l'informazione politica, la cultura del tempo libero, la comunicazione sociale e altro, per riuscire ad arrivare a un pubblico maggiore; o, al contrario, permettere a quest'ultimo di gestire da sé spettacoli e informazioni propri, da condividere tra pochi. Tuttavia se da una parte la presa di posizione di Giaccari ha per fine l'evidenziare le

¹¹⁶⁵ Cfr: L. Giaccari, *Controinformazione*, in «GALA attualità e costume», anno VIII, n. 48, luglio 1971, pp. 40-41; id., *TV OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 28-32. In merito al secondo scritto il titolo apparso *TU OUT* (e non quindi 'TV') è dovuto a un errore di stampa.

¹¹⁶⁶ Come ampiamente rilevato nel capitolo precedente.

criticità della proposta stessa, dall'altra si fa propositiva, contrapponendo al sistema-videocassette la possibilità "più concreta di impiego di un mezzo audio-visivo"¹¹⁶⁷, da rintracciare nel video-registratore per circuito chiuso televisivo. Come segnalato sul testo d'introduzione alla video-saletta/laboratorio alla Diagramma di Milano del 1971 l'aspetto chiave dell'idea di Giaccari risiede in quel rilevare come la controinformazione, quale "fatto politico, estetico, culturale"¹¹⁶⁸, dovesse più correttamente adottare "delle tecniche di comunicazione caratterizzate da un linguaggio diretto e non mediato che, per non creare delle forme istintive di rigetto, arrivi al destinatario secondo codici ai quali [...] sia già abituato"¹¹⁶⁹. Queste sono risolte in quell'ipotesi di sfruttare il mezzo televisivo, naturalmente destinato a veicolare le informazioni, del quale però – come enucleato successivamente nell'articolo del 1972 – svuotare lo schema comunicativo e la "componente autoritaria che è l'unidirezionalità del messaggio"¹¹⁷⁰, resa possibile dall'impiego di "mezzi, metodi e codici nuovi" per creare "una sorta di controtecnologia"¹¹⁷¹ (da ravvisare nell'uso specifico del *videorecording*). Alla base di tutto vi è quindi per Giaccari quella necessità di porsi *OUT* da ogni forma ufficiale del comunicare, attivando per questo un'organizzazione diffusa e in dialogo di nuclei di CCTV, al fine di stimolare una partecipazione 'dal basso' di ogni categoria e ambito d'interesse (politico, sociale, culturale) e "distruggere definitivamente il mito del televisore trasformandolo da oracolo in utilissimo mezzo di dibattito"¹¹⁷².¹¹⁷³

È a partire da questi presupposti teorici che il notaio varesino agisce in prima persona, sia, come già visto, mutuando l'attività del suo Studio 970 2 in un centro di produzione video e laboratorio di CCTV, sia provando a essere figura di collegamento fra realtà diverse, distribuendo così le sue energie tra coloro che propugnano una funzione anti-televisiva e militante del nuovo *medium* e quelli che ne indagano le possibilità linguistiche peculiari. D'altronde è quella *potenzialità* ed elasticità del sistema videografico ad attirare le attenzioni maggiori di Giaccari (la cui attitudine si attesta su un ampliamento di visione affine in quegli anni a quella di Francesco Carlo Crispolti)¹¹⁷⁴, la quale benché dichiarata in entrambi gli scritti su citati, viene approfondita solo al principio del 1973, in una concatenazione di tre articoli pubblicati su «Photo 13». Si tratta, nell'ordine, dei già inquadrati¹¹⁷⁵ *VCR cadrà sul materasso dell'idiozia*

¹¹⁶⁷ L. Giaccari, *Controinformazione*, op.cit., p. 41.

¹¹⁶⁸ Id., *Videosaletta*, testo dattiloscritto, Milano, 6 luglio 1971, in ALMG, Prima video-saletta.

¹¹⁶⁹ *Ibidem*

¹¹⁷⁰ Id., *TV OUT*, op.cit., p. 32.

¹¹⁷¹ Ivi, p. 28.

¹¹⁷² *Ibidem*

¹¹⁷³ Una serie di riflessioni, quelle restituite da Giaccari, affini a quelle date a quasi un anno e mezzo di distanza in: F.C. Crispolti, *Lettera*, in «Photo 13», anno IV, n. 10, 1973, p. 6.

¹¹⁷⁴ Cfr: F.C. Crispolti, *Videolibro n° 1*, op.cit.

¹¹⁷⁵ Cfr: *supra*, par. 2.2.

scientificamente preparata?, *Cinema a passo ridotto o televisione a circuito chiuso?* e *CCTV e Teatro*, qui ripresi per evidenziare l'attenzione data da Giaccari alla restituzione di ipotesi di implicazione e inclusione del VTR e del CCTV. Se il primo scritto viene dedicato a un discorso generale, anche di ordine tecnico – in cui è posto a confronto il *videorecorder* per videocassette, usato come lettore (*teleplayer*), e quello per *open-reel*, più professionale e adatto alla realizzazione dei video –, i successivi aprono invece ad alcuni affondi monografici. Nel secondo citato Giaccari imposta infatti una riflessione che considera particolarmente la comunicazione per immagini restituibile sia da sistemi di CCTV sia dal cinema, soprattutto, in S8 e in 16mm; la quale è svolta contrapponendo le possibilità realmente inedite del nuovo mezzo rispetto al cinema (ricordando per questo molto di quella opposizione tra *medium* posta da Barilli a introduzione di *Video-recording a Bologna*)¹¹⁷⁶ e tracciando tuttavia parallelamente anche quelle situazioni in cui entrambi i dispositivi possono finanche riuscire a coesistere e collaborare¹¹⁷⁷. Per quanto riguarda invece il terzo articolo pubblicato i vari caratteri di malleabilità e adattabilità dello strumento sono invece posti alla base, e direttamente investigati, in relazione al campo teatrale. In questa circostanza Giaccari si spinge a concepire come l'impiego del sistema video può concretamente rinnovare l'ambito del teatro sperimentale, sia per quell'idea di riuscire a “dilatare notevolmente la situazione scenica”¹¹⁷⁸, integrando in vario modo, ad esempio, registrazioni e/o trasmissioni *live*, sia giungere a intercettare direttamente i vari spettacoli per costituire “un'esperienza estensibile al fenomeno teatrale, come a quello cronachistico o didattico, allo scopo di realizzare un vero teatro di quartiere, autogestito, che è cosa ben diversa dall'imporre dall'alto il Teatro Quartiere”¹¹⁷⁹.

Successivamente a quanto appena incrociato, il coinvolgimento di Giaccari al convegno *L'altro video – Incontro sul videotape* (15-19 settembre 1973) e il suo testo *Videotape Seconda Generazione*, apparso sul catalogo della manifestazione¹¹⁸⁰, si costituiscono nella sua espressione teorico-critica quale cerniera tra discorsi di attacco ai fenomeni della ‘televisione libera’, e quelli legati alla controinformazione e controcultura, e un cambio di direzione, ravvisato nella sua totale dedizione ora al solo settore artistico-creativo. Ovviamente l'attenzione a quest'ultimo ambito nasce in Giaccari del tutto coeva e permeata da quell'idea di indagare le *potenzialità* del mezzo espressa fin dal 1971, e implicitamente suggerita già, ad esempio, dalle immagini che egli seleziona a corredo dei primi due articoli pubblicati,

¹¹⁷⁶ Cfr: R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, op.cit., p. 137.

¹¹⁷⁷ Cfr: L. Giaccari, *Cinema a passo ridotto o televisione a circuito chiuso?*, op.cit., p. 14.

¹¹⁷⁸ L. Giaccari, *CCTV e Teatro*, op.cit., p. 11.

¹¹⁷⁹ *Ibidem*

¹¹⁸⁰ Cfr: *supra*, par. 2.2.

provenienti da scatti fotografici realizzati nel corso delle sue manifestazioni artistiche presso il cascinale, i quali sono inseriti graficamente nella corniciatura nera tipica dello schermo televisivo a tubo catodico – un aspetto, quello dell’inserimento di fotografie spesso per nulla attinenti l’articolo stesso, e date quasi a mo’ di ‘messaggio subliminale’, che appare tra l’altro anche in *CCTV e Teatro* e in *VCR cadrà sul materasso dell’idiozia scientificamente preparata?*, nel cui ultimo sono pubblicati per la prima volta *still* da videotape d’artista prodotti dallo Studio 970 2 (in questo caso una sequenza di venti immagini da *Feed-back* di Vaccari), insieme a un lavoro di Giaccari¹¹⁸¹ e una fotografia che immortalava i monitor posti in calle Frezzeria per la mostra alla Galleria del Naviglio 2. Ancora, dalla scelta stessa di proporre l’articolo *TV-OUT* specificatamente per il numero monografico che la rivista «In - Argomenti e immagini di design» dedica a *L’immagine iconoscopica: uno strumento*, totalmente immerso tra quelli di Italo Moscati, Ugo La Pietra (presentate il suo ‘videocomunicatore’), Rudi Stern, Daniela Palazzoli (la quale dedica lo scritto a *La placenta azzurra* di Vaccari), Giuseppe Chiari (incline a tracciare le sue idee e partiture d’azione sulla televisione) e la doppia firma di Agnetti/Colombo (che legano il pezzo al loro *Vobulazione e Bieloquenza NEG*). Un numero, quello della rivista, per la quale La Pietra è tra l’altro redattore capo, da ritenere oggi prezioso, poiché restituisce la misura in cui, all’alba del 1972 e in Italia, l’interesse per lo strumento videografico non è più solo circoscritto a peculiari eventi artistici e pubblicazioni connesse ad essi¹¹⁸², ma diventa materia a cui dedicare una diffusa e sistematica attenzione.

Rispetto all’impegno profuso con gli scritti dedicati alla controcultura e all’uso militante del *video-recording*, il contributo di Giaccari all’implicazione del *medium* nel campo specificatamente artistico si esprime attraverso una proposizione teoretica strutturalmente impostata.

“L’esigenza di definire ambiti precisi dell’uso del video in arte nasceva da una notevole confusione esistente sullo strumento, sia a livello teorico che pratico [...] l’uso generalizzato del videotape [...] si basava spesso su una serie di equivoci [...] innanzitutto esisteva una sorta di ‘transfert’ dal mezzo all’opera, per cui si riteneva che usando uno strumento – rivoluzionario a livello tecnico – si ottenessero automaticamente dei risultati innovativi anche a livello di contenuti. Il mito del video rivoluzionario convinse poi molti che con questo strumento si potesse fare

¹¹⁸¹ In questo caso le immagini coincidono con quelle presenti, in numero maggiore, nell’articolo su «In - Argomenti e immagini di design». Le didascalie, rispettivamente “Measurement” e “Performance di Luciano Giaccari”, e la mascheratura nera tipica dell’immagine resa dal tubo catodico suggeriscono l’idea che si possa trattare di un lavoro ripreso in videotape. Attualmente però di esso non si è mai trovata traccia alcuna presso l’ALMG, cosa che, in unione anche alla mancanza di una datazione univoca (se quella per lo scritto *TV-OUT* non è successiva al gennaio-febbraio 1972, poiché momento di pubblicazione della rivista, la seconda riporta un curioso ‘novembre 1972’), potrebbe far presupporre che si tratti in realtà di semplici fotografie appositamente preparate ‘graficamente’ per sembrare *still* da video.

¹¹⁸² Come nei casi di *Gennaio ’70*, del *Telemuseo*, della Biennale veneziana del 1970 e della prima videoserata alla *Videobelisco AVR*.

anche la rivoluzione, e in questo stato confusionale nacquero tristi esperienze di artisti che facevano una sorta di video socio-politico, e di ‘impegnati’ politicamente che producevano nastri para-artistici. Un’altra identificazione errata era quella tra l’intero fenomeno del video e il *portapak* [...] In sostanza mancava la consapevolezza del fenomeno produttivo, che esiste comunque anche in situazioni di micro-televisione [...] oltre che una mancanza di definizione dell’oggetto video, c’era anche una carenza pressoché totale di chiarezza sul come farlo, come elaborarlo, dove e a chi proporlo”¹¹⁸³.

Verso la fine degli anni Ottanta Giaccari usa queste parole per cercare di spiegare in che misura, e con quale urgenza, avesse redatto la sua *Classificazione dei metodi d’impiego del video in arte*, forse l’eredità maggiore che egli lascia all’ambito teorico-critico della videoarte italiana delle origini. Questa, elaborata sul finire del 1972¹¹⁸⁴ e pubblicata ufficialmente solo a quasi un anno di distanza, nel settembre del 1973, all’interno di *Arte e videotape* in «GALA International»¹¹⁸⁵ [fig.3.11], nasce dal tentativo di impostare una riflessione dovuta a esigenza di chiarimento sia ideologico, sia sulle modalità tecnico-operative di come “si può (e si deve) usare il mezzo nell’ambito delle arti”¹¹⁸⁶. Appare chiaro sin dalle parole d’apertura rese nell’articolo, come pure dalla titolazione data, quanto per il videomaker la *classificazione* sia precipuamente, e quasi esclusivamente, attinente il campo artistico. L’assunto di partenza è posto da Giaccari nel provare a riflettere sul concetto ormai predominante di *videotape* codificato dagli addetti ai lavori (sulla scorta delle prime esperienze americane ed europee)¹¹⁸⁷ nell’uguaglianza con *opera d’artista*, paradigma che limita e riduce per lui la portata, “molto più ampia e con funzioni diverse ed articolate”¹¹⁸⁸, che l’uso del dispositivo videografico potrebbe invece avere in arte. Ciò che Giaccari infatti ravvisa è come nell’identificare il nastro con l’opera siano di fatto lasciate scoperte altre possibilità “a livello di servizio, di tipo critico-didattico-documentativo”, ossia di quanto da lui esplorato con le registrazioni (con fine documentativo-conservativo) delle *performance* degli artisti, o anche dalla ripresa di peculiari interviste. Sulla scorta di queste istanze, e per anticipare un eventuale “uso scorretto ed indiscriminato” del mezzo, Giaccari propone una schematizzazione distinta in categorie, che

¹¹⁸³ L. Giaccari, *La videoteca – la classificazione – la mostra*, in Id., M. Meneguzzo, (a cura di), *Memoria del video I. La distanza della storia. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, cit, p. 50. Una riflessione simile è in realtà già presente in: Id. *Memorie elettroniche di teatro ed altro*, in «Teatrotre. Ultimi segnali. Arti, teatro, città», n. 27-28, 1983, Bulzoni Editore, Roma, pp. 29-31; mentre una successiva è restituita in: Id., in M. M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni ’70 ad oggi*, op.cit., p. 19.

¹¹⁸⁴ Come emerge dalla data apposta in relazione ad alcuni testi dattiloscritti, su cui è riportata la *Classificazione*, presenti in ALMG (scritti Giaccari).

¹¹⁸⁵ L. Giaccari, *Arte e videotape*, in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, pp. 26-27.

¹¹⁸⁶ Ivi, p. 26.

¹¹⁸⁷ Particolarmente per la posizione tracciata da Schum (cfr: G. Schum, *Introduzione alla mostra televisiva Land Art*, in V. Valentini, a cura di, *Cominciamenti*, op.cit., p. 57).

¹¹⁸⁸ L. Giaccari, *Arte e videotape*, op.cit., p. 26.

non hanno però carattere di assoluto e aprono anche alla possibilità di intersecarsi tra loro, per dar luogo “a situazioni miste più complesse”¹¹⁸⁹.

Come ormai ampiamente noto tra coloro che si sono occupati di videoarte, la ripartizione primaria della *Classificazione* si basa su un distinguo fondamentale: da una parte l'artista intrattiene un rapporto *diretto* con lo strumento, implicandolo per scopi puramente creativo-generativi e in accordo a una propria poetica, ovvero attivando possibilità sperimentative inedite, a cui fa eco, dall'altra parte, un rapporto di tipo *mediato*, dove cioè il mezzo è usato da altri soggetti sull'opera creativa dell'artista, la quale non coincide con il nastro ma si pone indipendente da esso. Nel solco di questo, Giaccari ascrive alla prima condizione il *videotape* (intendendolo pienamente quale supporto materiale dell'opera dell'artista ed esemplificandolo con le sua serie *TV-OUT-1-2-4-5*¹¹⁹⁰ e, forse in maniera qui non del tutto coerente, con il lavoro *IDENTIFICATIONS* di Gerry Schum) e la *videoperformance* (in cui l'artista usa un sistema di circuito chiuso televisivo per realizzare una data situazione, senza che obbligatoriamente sia avviata anche una registrazione, come nei casi dei lavori di Graham e Joan Jonas)¹¹⁹¹; mentre nella seconda fa convergere la *videodocumentazione* (identificabile con la registrazione di situazioni ‘uniche e irripetibili’, come nel caso del festival *Music and Dance in USA* del giugno 1972), la *videodidattica* e la *videocritica*. Queste ultime riferite rispettivamente a dei corsi di storia dell'arte, della musica e altro per scuole, musei e gallerie (non ancora realizzati da Giaccari)¹¹⁹² e una sorta di ‘critica in videotape’/‘rivista su nastro magnetico’ dedicata al vivo del lavoro degli artisti, rappresentata, a quelle date, dalle riprese di interviste a critici, giornalisti e artisti effettuate nel corso della prima video-saletta del 1971.

Come osservabile la *Classificazione* è strutturata secondo una formulazione tassonomica in grado sia di definire con chiarezza gli ambiti di utilizzo del dispositivo videografico, sia di provare a conferire pari dignità alle varie tipologie di intervento del mezzo in arte. Presentata in questi termini è la prima restituzione del genere avanzata nel *range* temporale che abbraccia particolarmente l'inizio degli anni Settanta, differendo in maniera sostanziale da alcuni precedenti offerti in ambito nazionale. Fra questi si rintracciano, ad esempio, un rapporto reso dal pittore Lucio Pozzi pubblicato, con il titolo *Lettera da New York. Videomondo*, su «BolaffiArte» nel gennaio del 1972 e la singolare rubricazione che Renato Barilli suggerisce

¹¹⁸⁹ Per le ultime citazioni: *ibidem*

¹¹⁹⁰ In merito alla problematica emersa in relazione alla numerazione delle serie, cfr: *supra*, par. 2.3.

¹¹⁹¹ Termine inaugurato tra l'altro, sempre nel 1973, anche da Willoughby Sharp quando inizia a produrre le sue *video-performance*, e che lo porta, nel 1974 a ufficializzare il tutto con la cura della mostra *Videoperformance* al 112 Greene Street Gallery di New York.

¹¹⁹² Pur rimanendo sotto forma di ipotesi strutturata, nell'agosto del 1975 Giaccari elabora il progetto dell'‘Università televisiva’ per l'istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno (cfr: *infra*, ‘Cronologia generale Studio 970 2’ in Appendice).

quale distinzione delle modalità di ‘partecipazione’ degli artisti nei video realizzati per *Gennaio* ‘70¹¹⁹³. Sebbene nel primo caso più che una strutturata schedatura è resa una generale descrizione di certi usi che vengono fatti oltreoceano in ambito artistico (insistendo particolarmente sulle sperimentazioni della manipolazione del segnale del tubo catodico) e delle generiche prospettive offerte dal mezzo (‘videoriviste’ da registrare su nastro, iscrizioni di film e registrazioni di qualsiasi argomento, ‘videoinformazioni’, ‘videomessaggi’, ‘videografie di storia’ – alcune delle quali sembrano aver indicato certe terminologie a Giaccari stesso), nel secondo è tentata una ripartizione più coerente e strutturata, la prima, vista la datazione al principio del 1970, ad essere tracciata in Italia. Quest’ultima, però, se posta a confronto con la proposta di Giaccari rende evidente certe condizioni che ne limitano la prospettiva di un’assunzione metodologica e codificabile (finalità e aspetti che non sembrano tuttavia essere ricercati da Barilli stesso). Attraverso l’individuazione di otto voci – iterazione, fissità dell’immagine, taglio casuale, metateatro, montaggio, concettualità, elettronica, spettacolo-*happening* –, e basandosi solo sull’offerta video resa alla mostra bolognese, Barilli presenta quella che più correttamente può essere indicata come una lettura critica in grado di fornire una sistematizzazione alle soluzioni e ai discorsi a cui pervengono gli artisti. Punto di partenza per le diverse distinzioni è infatti rintracciato nelle varianti stilistiche e nella resa estetica dei video, i quali sono quindi differenziati tra loro non per le tecniche adottate ma per il contenuto audiovisivo osservato: all’idea di fissare una possibile tassonomia, la veste di critico d’arte di Barilli gli fa avanzare la possibilità di investigare e analizzare l’immagine in movimento alla ricerca di assonanze e della misura in cui lo strumento è integrato nelle ricerche dei singoli. Il ruolo di videomaker, operante direttamente sul campo, e a stretto contatto con il dispositivo, è forse la dimensione che permette invece a Giaccari di tentare un approccio diverso, arrivando a rilevare codici e costanti valevoli come postulati di partenza, quindi una successiva categorizzazione, basata sulle modalità in cui ci si avvicina a livello pratico al mezzo e in grado di mettere pragmaticamente in luce il confine incerto tra opera e documento. Sono diverse le esperienze precedenti che concorrono a formulare quella necessità di cogliere i campi d’estensione delle *potenzialità dell’uso del videotape in arte...*, fra tutti, oltre all’attività sul campo, quanto emerso nelle circostanze della prima video-saletta, ossia di come molte riflessioni dei critici intervenuti gli abbiano permesso di “pensare che ci siano dei presupposti per operare in un modo abbastanza ampio”¹¹⁹⁴, quindi al di là della sola equazione ‘videotape = opera d’arte’. Inoltre, ciò che spinge il videomaker varesino a fare chiarezza nella neo-

¹¹⁹³ Cfr: R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, op.cit., pp. 138-145.

¹¹⁹⁴ L. Giaccari, testo dattiloscritto dell’intervista di T. Trini, [primavera-estate 1972], in ALMG, Studio 970 2.

disciplina in quel “clima di confusione teoretica e pratica”¹¹⁹⁵ (più correttamente interpretabile ora come momento di ricchezza di sperimentazione e dei nuovi approcci che caratterizzano l’arte di quegli anni)¹¹⁹⁶ è da attestare finanche all’esigenza contingente di separare l’idea di un uso ‘taumaturgico’ del video, cioè quale moda e opportunità per diversi artisti e critici di riciclarsi arrivando a cogliere nel video un ideale passaporto per la modernità¹¹⁹⁷, e un uso proprio della tecnica del nuovo mezzo, cercando di arginare così quelle incursioni sperimentali che, in ambito italiano, mancano ancora di consapevolezza e dello studio del fenomeno produttivo, più pienamente compresi invece in certe esperienze internazionali.

Allo stato dei fatti, quanto offerto dalla *Classificazione* permette di far corrispondere la redazione di una distinzione tra aree di competenza e il conferimento di un primo ordinamento in relazione all’utilizzo del *medium*. L’acume raggiunto da Giaccari in questa circostanza acquista oggi particolare rilevanza, soprattutto se posto in relazione con alcune ordinazioni di poco successive. Fra le poche si può fare specifico riferimento alla distinzione proposta da Allan Kaprow nell’incipit di *Video Art: Old Wine in New Bottle* nel giugno del 1974, ripartita tra *taped art performance* (eventi artistici “performed by the artist and friends or by electronically generated shapes [...] stored and reproduced on standard length tapes for replay later on”), *Environmental open-circuit video* (in cui “people, machines, nature and environments interact, communicate, and perhaps modify each other’s behavior in real time”)¹¹⁹⁸ e *documentary or political video*. O, di due anni più tarda, quella tracciata da Jozef Robakowski che, come ricordato da Sirio Luginbuhl e Paolo Cardazzo in *Videotapes. Arte, tecnica, storia*¹¹⁹⁹, appare suddivisa tra: la registrazione a scopo documentario di avvenimenti artistici (riferibili a certe operazioni realizzate da Huebler, Long, Oppenheim e Kaprow), la ripresa diretta di tipo concettuale (avvicinabile ai lavori di Acconci, Beuys, Boltanski Davis, Luthi, Palestine, Rainer), la serie di tentativi di amplificazione delle possibilità tecniche del mezzo (rintracciabile nelle video-opere di Dewitt, Siegel, Tambellin, Piene, Paik) e, in conclusione, le ricerche sulla struttura del mezzo televisivo (Ruthenbeck, Workshop of Film Form, Kaprow, Export).

Nel solco di quanto fin qui reso la *Classificazione* può ragionevolmente essere assunta nei termini di un ideale ‘manifesto-tecnico-poetico’, riproposto insistentemente da Giaccari anche in quasi tutti i contributi successivi: dal momento in cui è data alle stampe essa diventa infatti

¹¹⁹⁵ Id., in M. M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, op.cit., p. 19.

¹¹⁹⁶ Cfr: C. Cremona, *Autorialità, collaborazioni e contaminazioni internazionali – La videoperformance in Italia negli anni Settanta*, in L. Leuzzi, S. Patridge (a cura di), *Rewind Italia. Early Video Art in Italy/ I primi anni della videoarte in Italia*, op.cit., p. 184.

¹¹⁹⁷ Cfr: Id., in M. M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, op.cit., p. 19.

¹¹⁹⁸ Per le ultime citazioni: A. Kaprow, *Video Art: Old Wine in New Bottle*, op.cit.

¹¹⁹⁹ Cfr: S. Luginbuhl, P. Cardazzo, *Videotapes. Arte, tecnica, storia*, Padova, Mastrogiacomo Editore Images 70, 1980, pp. 38-39.

la quasi esclusiva ‘materia’ di trattazione da parte del videomaker¹²⁰⁰. Dopo l’ufficializzazione tra le pagine di «Gala International» nel settembre del 1973, essa ri-appare a un anno di distanza a corredo dell’intervista di Jole De Sanna a Giaccari nel testo *Appunti su un mezzo*, pubblicato in *Nuovi media. Film e videotape*¹²⁰¹, la quale viene accolta come “una tesi di classificazione che si propone come primo tentativo di verifica e analisi di una produzione altrimenti indifferenziata”¹²⁰² e vede l’aggiunta della voce *videoinformazione* (poi *videoreportage*)¹²⁰³; quindi sul catalogo di *Impact Art Vidéo Art 74*, nel quale la *Classificazione* appare sia in due pagine appositamente dedicate, sia nel contributo *Video-art-tape* che De Sanna rende in volume¹²⁰⁴. Tra il 21 e il 22 febbraio del 1975 Gillo Dorfles, con Giaccari presente, espone il testo della *Classificazione* nel corso della tavola rotonda (alla quale partecipano anche Maria Gloria Biccocchi, Lola Bonora, Giuseppe Chiari e Daniele Crivelli), inserita nel quadro del *Deuxieme Rencontre Internationale Ouverte de Vidéo* all’Espace Cardin di Parigi, mentre il 6 marzo è lo stesso Giaccari a tenere una conferenza presso la Galleria Martano di Torino, interamente dedicata alla sua proposizione teoretica e con l’accompagnamento della presentazione di alcuni videotape prodotti dal suo Studio 970 2, suddivisi tra *videoworks* (ossia videotape d’artista) e *videodocumentations*.¹²⁰⁵ Una formula simile è poi adottata tra l’11 e il 13 giugno 1975 quando egli partecipa a una discussione con Vittorio Fagone e Dan Graham al Centro Internazionale di Brera, in cui, trattando la distinzione data dalla sua *Classificazione*, pone in visione i nastri-opera e le registrazioni di documentazioni, scortati dagli esempi di videocritica¹²⁰⁶ e videoreportage (nella cui ultima sono fatte confluire anche le videointerviste)¹²⁰⁷. Come è possibile desumere, all’interno dell’operato di Giaccari le

¹²⁰⁰ Fa per certi versi eccezione: L. Giaccari, *Videotape e teatro*, testo dattiloscritto, Incontri Internazionali Teatro Salerno 1975, in ALMG, scritti Giaccari).

¹²⁰¹ Cfr: J. De Sanna, *Appunti su un mezzo*, op.cit., p.n.n.

¹²⁰² Ivi, p.n.n.

¹²⁰³ Per *videoreportage* (costituito da video realizzati come servizi giornalistici sui maggiori avvenimenti artistici) si fa riferimento ad esempio alla strutturazione di un programma comprendente alcune delle riprese fatte a *Contemporanea*, e la visita ‘virtuale’ fatta a *Project ‘74* a Colonia (di questa si ha oggi una digitalizzazione derivante però da una pellicola super8).

¹²⁰⁴ Cfr: *Impact Art Video Art*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts décoratifs – Losanna, Galerie Impact, 1974, 8-15 ottobre 1974) a cura di R. Berger, J. De Sanna, Parigi-Losanna, sl, 1974, s.n.p.

¹²⁰⁵ In una lettera inviata alla galleria torinese Giaccari spiega come la conferenza è appositamente strutturata per restituire la sua *Classificazione* con la contestuale esemplificazione resa dalla trasmissione di alcuni video e da *still* di essi proposti tramite proiezione di diapositive, così da ricordare il discorso alla visione delle immagini (cfr: L. Giaccari, minuta di lettera a Galleria Martano, [Varese], 8 gennaio 1975, in ALMG, corrispondenza).

¹²⁰⁶ Ovvero una categoria video in cui un testo sonoro prende il posto della parola scritta e le immagini sono ‘in movimento’ (cfr: L. Giaccari, cit. in intervista di J. De Sanna, in ead. *Appunti su un mezzo*, op.cit.; Id., in S. Luginbuhl, P. Cardazzo, *Videotapes. Arte, tecnica, storia*, Padova, Mastrogiacomo Editore Images 70, 1980, pp. 55-56).

¹²⁰⁷ Si specifica che nel presente studio si è preferito solo accennare alle diverse video-interviste che Giaccari realizza nel contesto degli anni Settanta. Tuttavia, una sistematizzata digitalizzazione di queste potrebbe

esperienze accumulate fino a quel momento nell'ambito della produzione videografica sono via via fatte confluire nella strutturata ordinazione teoretica, la quale pone ipoteticamente anche le basi per criteri possibili sia di proposizione espositiva, come accennato nel precedente capitolo, sia di archiviazione sistematica dei materiali stessi. L'elaborazione della *Classificazione* porta quindi con sé un doppio profilo operativo: il primo dichiarativo delle possibili metodiche di intervento, il secondo definitorio dei criteri di ordinamento che, dal 1977 in avanti verrà applicato alla costituzione delle sezioni della collezione della ormai Videoteca Giaccari (videotape, videodocumentazioni di *performance*/teatro/danza/musica, videodidattica, videoreportage, videointerviste)¹²⁰⁸.

Rispetto alle diverse situazioni fin qui ricordate la prima presentazione strutturata della sua *Classificazione* all'interno di *È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?*, nell'inserito del numero di «Bolaffi Arte», dell'aprile-maggio 1975¹²⁰⁹ (ossia la seconda pubblicazione all'interno di una rivista d'arte) acquisisce oggi un preciso valore. A differenza di quanto restituito su «GALA International» due anni prima, ciò che viene offerto ora dall'editore Giulio Bolaffi a Giaccari – grazie a cui i rapporti tra i due sfoceranno l'anno successivo nell'elaborazione di un complesso progetto editoriale¹²¹⁰ – rende possibile la cura di un vasto 'videorapporto'¹²¹¹, articolato in diverse parti, ognuna delle quali presentante precise riflessioni su discorsi sia tecnici sia storici inerenti il video, corredati da disegni esemplificativi delle strutture delle componenti strumentali videografiche e da numerose immagini, quasi tutte *still* dai video dello Studio 970 2 [figg.3.12-3.13]. Il trafiletto d'apertura è dedicato al funzionamento del sistema del *video-recording*, seguito da un più ampio spazio rivolto ai vantaggi dati dai caratteri intrinseci la tecnologia del videotape (che molto richiama quanto già espresso nel corso dell'intervista di Jole De Sanna inserita in *Appunti su un mezzo*). Nel foglio successivo Giaccari traccia invece una breve storia per protagonisti della videoarte (così come percepita allora: dal ruolo di pioniere di Paik, alle diverse declinazioni delle ricerche proposte oltreoceano, in cui sono incluse anche le incursioni in ambito culturale e sociale rese da alcuni

offrire agli studi spunti per riflessioni e conoscenze, sia per la metodologia talvolta adottata, ovvero quanto restituito dagli stessi artisti in merito al loro lavoro.

¹²⁰⁸ Una formulazione che pare essere assunta dal sistema di catalogazione delle attività del Centro Video Arte di Ferrara, diviso tra: videoarte, videoregistrazione, videodibattiti, videosociale e videodidattica (cfr: *Videoarte a Palazzo dei Diamanti*, catalogo della rassegna, a cura di Janus, Torino, 1980; S. Bordini, *Memoria del video: Italia anni Settanta*, op.cit., p. 18).

¹²⁰⁹ L. Giaccari, *È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?*, in «BolaffiArte», a. VI, n. 49, aprile-maggio 1975, pp. 77-84.

¹²¹⁰ Cfr: *infra*, par. 3.3.

¹²¹¹ Una sorta di 'indagine-inchiesta' sullo stato della videoarte che pare fare eco alla 'indagine-inchiesta' sull'arte europea e americana, curata da Achille Bonito Oliva poco prima (cfr: A.B. Oliva, *Europa-America: le avanguardie*, in «BolaffiArte», a. VI, n. 47, febbraio-marzo 1975, pp. 45-69).

gruppi o figure come Ira Schneider, ancora del lavoro di Schum e di quanto proposto dal suo stesso Studio varesino), mentre la pagina centrale è completamente dedicata all'ordinazione della sua *Classificazione*. Questa è resa qui attraverso la domanda-titolo *Come viene impiegato il videotape in arte?* e divisa nei due assunti nodali, video diretto (*L'artista utilizza direttamente il mezzo televisivo*) e video mediato (*Il mezzo televisivo riprende il lavoro dell'artista*), quindi suddivisa nelle varie categorie già rese nell'articolo del 1973, ora corredate però di puntuali spiegazioni ed esemplificazioni. I trafiletti seguenti sono invece rivolti a informazioni di ordine tecnico (“dove documentarsi in Italia?”, “quali sono i centri di produzione?”, “quanto costano i videotapes?”, “quanto costano le apparecchiature?”) e bibliografico, a cui sono fatte seguire le due facciate conclusive destinate alla compilazione di una doppia video-cronologia: internazionale e italiana (1965-1975). Con la stesura di questa articolata pubblicazione Giaccari dimostra sia di conoscere ormai la materia nei suoi aspetti tecnici e storiografici, sia di voler restituire una sistematizzata inquadratura della stessa, senza tralasciare terminologie, ovvero l'approfondimento di aspetti che possano chiarire questioni anche ai non addetti ai lavori.

Se al principio, come emerso, la *Classificazione* per Giaccari non ha carattere di assoluto, la continua riproposizione negli anni successivi e in situazioni di diversa natura, lascia oggi la traccia di come essa fosse diventata per il videomaker valore effettivo di proposta strutturata. Appare significativo però osservare come all'attenzione data da Giaccari (suddivisa tra pubblicazioni e proposizioni nel corso anche di alcuni seminari e conferenze) pare non corrispondere un diffuso interesse, sia in ambito critico, sia applicativo, tra i contemporanei. Pur avendo incluso la *Classificazione* tra le pagine del suo *Appunti su un mezzo* corredato anche da una lunga intervista a Giaccari e vi abbia fatto cenno nel suo contributo sul catalogo di *Impact Art Video Art '74*, la stessa Jole De Sanna, critica e studiosa ormai vicina al videomaker varesino, nella stesura del suo articolo *Artvideotape funziona?* su «Domus»¹²¹² (uscito nel numero di maggio del 1974, quindi nello stesso mese del catalogo relativo a *Nuovi media. Film e videotape*), non vi fa cenno diretto. Eppure nell'articolo De Sanna propone comunque una distinzione tra diverse tipologie di opere video – sintomo forse del fatto che l'ipotesi teorica di Giaccari, pur non destando precisa preoccupazione critica, fosse comunque funzionale nel suggerire una necessità ordinativo-definitoria –, ossia tra video-opera, video-azione e video-performance, unico caso, quest'ultimo in cui rivolge preciso accenno a Giaccari e la relativa chiarificazione data al termine. In altri casi riferimenti alla *Classificazione* sono solo segnalati, come ad esempio in *VT is not TV* di Ernesto Francalanci, in cui è ripresa la distinzione tra video ‘freddo’ (mediato) e ‘caldo’ (diretto); ovvero viene implicitamente ripresa, come nel caso di

¹²¹² Cfr: J. De Sanna, *Artvideotape funziona?*, in «Domus», n. 534, maggio 1974, pp. 44-48.

Pierre Restany in *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000* (ancora, curiosamente, su «Domus»)¹²¹³ in cui, pur non evidenziando il nome di Giaccari, mostra tuttavia di recepirne da una parte gli assunti posti alla base della sua teorizzazione (di come il video, “sia in quanto *materiale* [...], sia in quanto mezzo” sia adattabile “alle esigenze teoriche e pratiche della ricerca contemporanea”), dall'altra le ipotesi distintive (“la flessibilità del mezzo risponde pienamente alla realtà del problema: creazione visuale, interpretazione, documentazione, informazione, didattica, critica ecc.”)¹²¹⁴.

Nel solco di quanto appena individuato, tentare di ricostruire la fortuna che ebbe la *Classificazione* dopo la data del 1977 appare poco ragionevole, poiché non si ha mai una assunzione significativa, ovverosia una rielaborazione critica, della stessa. Tuttavia può essere comunque significativo notare come in anni recenti essa beneficia di una ritrovata attenzione, benché ricondotta entro narrazioni storiografiche generali e rimanente, per questo, appena accennata. Fa eccezione quanto reso particolarmente da Cosetta Saba in *Cinema video internet*¹²¹⁵ e in *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*¹²¹⁶, la quale giunge a riconoscere quanto la *Classificazione* fosse riuscita a fornire definizioni lessicali plurime, rese in chiave interlinguistica e intermediale, in grado di evidenziare parallelamente sia la preminenza linguistica della tecnologia (per via della scelta di costituire dei termini composti da suffissi derivati da specificità mediali), sia le possibili trasformazioni e metamorfosi continue cui il mezzo può andare incontro, che determinano molto della conseguente possibilità di disciplinare la materia. In aggiunta, sempre Saba, questa volta in *Cominciamenti*, si spinge a rilevare quanto gli assunti di base su cui si articola l'ipotesi tassonomica di Giaccari riescano finanche a enucleare l'argomento dell'autorialità – rispetto al tipo di rapporto che si configura, appunto, tra l'artista e il mezzo in quei “modi d'uso *immediato* (diretto) o *mediato* del video”¹²¹⁷ –, un aspetto delicato e significativo quando si tratta specificatamente di videoarte.

3.3 Il progetto del *Bolaffi International Artist Videotape Catalogue N° 1*

La relazione che Giaccari intesse con l'editore Bolaffi nel corso dei primi mesi del 1975, per la realizzazione del suo ‘videorapporto’, pubblicato nel numero di aprile-maggio della rivista della

¹²¹³ Cfr: P. Restany, *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000*, op.cit.

¹²¹⁴ Per tutte le citazioni: Ivi, p. 48.

¹²¹⁵ Cfr: C. Saba, (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, op.cit., p. 54.

¹²¹⁶ Ead., *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, op.cit.

¹²¹⁷ Ivi, p. 35.

casa torinese, sono fondamentali per la programmazione di un successivo progetto. Anche se attualmente non si conosce la precisa successione dei fatti decisionali, si può evidenziare come da parte sua Giaccari disponga la possibile struttura per la realizzazione di una complessa pubblicazione da dedicare interamente alla videoarte. Porta infatti la data del 20 agosto 1975 una minuta di lettera indirizzata a Bolaffi, in cui il videomaker sviluppa e sottopone la dettagliata proposta di un “Progetto per libro-catalogo-rapporto ‘76 sulla videoarte”¹²¹⁸. Dalla lettura della missiva appare chiaro come questo muova, per molti versi, da quanto già impostato in *È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?* il quale, in quello stretto giro d'anni, risultava essere uno dei primi contributi complessivi sul fenomeno video – indicanti cioè, come visto, informazioni di varia tipologia –, in unione ad altri speciali apparsi su periodici come «Magazin Kunst» (n. 4 del 1974), «Opus International» (n. 54 del gennaio 1975) e «L'Art Vivant» (n. 55 del febbraio 1975). Ciò che però viene programmato ora valica i limiti di un brano per rivista, per concepire una prima elaborata sistematizzazione di quanto compiuto in ambito artistico, e a livello internazionale, con il dispositivo videografico, distaccandosi quindi dallo scritto su «BolaffiArte» per la scelta di articolare puntuali approfondimenti e restituire un maggior numero di informazioni, utili sia agli addetti ai lavori, nell'ordine di artisti, centri di produzione, critici, galleristi e musei, sia, soprattutto, a un pubblico interessato, da quello più specializzato dei collezionisti a uno più eterogeneo.

In generale, la presentazione che Giaccari sottopone all'editore prevede la suddivisione dell'intera pubblicazione in sette diverse sezioni, ognuna destinata a indagare aspetti specifici del fenomeno: da quelli più storiografici a quelli tecnici, da discorsi riguardanti il mercato ad una mappatura di quanto prodotto. Lo spazio d'apertura viene dedicato a una parte “storica” e una parte “ideologica”. Nel primo caso è ipotizzato un approfondimento inerente le principali figure e tendenze legate all'uso del videotape – ampliando di fatto il trafiletto *Chi sono gli uomini del videotape?* del precedente articolo. Oltre a fornire i dovuti cenni biografici Giaccari pensa anche all'inserimento di una serie di interviste, da offrire quale testimonianza diretta dell'attività dei singoli, i quali ultimi sono individuati tra artisti e protagonisti della scena internazionale (nello specifico: Nam June Paik, Willoghby Sharp, Ursula Wavers, Frank Gillette, Peter Campus, Stephen Beck, Les Levine, Joan Jonas, Dan Graham, Allan Kaprow, Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Leo Castelli e sé stesso, quale voce per l'Italia). Nel secondo caso la scena è dedicata alla restituzione delle esperienze connesse all'implicazione del mezzo videografico e “sulla loro giustificazione ideologica”¹²¹⁹. A corredo di un discorso generale

¹²¹⁸ L. Giaccari, minuta di lettera a Casa Editrice Bolaffi, Varese, 20 agosto 1975, in ALMG, corrispondenza Bolaffi.

¹²¹⁹ Ivi, p. 1.

Giacconi prevede l'inserimento di interviste e scritti storici originali, riferiti in particolare a figure critiche fondamentali come Renè Berger, David Ross, Pierre Restany, Bex Florent, Barbara Rase, Wulf Herzogenrath, Jorge Glusberg, come anche ad alcuni italiani e ai testi degli interventi di alcune peculiari tavole rotonde, svoltesi negli ultimi anni.

Rispetto ai capitoli introduttivi, le parti centrali sono invece finalizzate a una osservazione, restituzione e comprensione più diretta e dettagliata del fenomeno video. La terza sezione si caratterizza infatti per essere un approfondimento del trafiletto *Come viene impiegato il videotape in arte?* del videorapporto, riservando quindi le pagine, nuovamente, alla *Classificazione*, seguita, questa volta, anche da progetti e 'utopie' di ulteriori possibili usi ed elaborazioni del mezzo. La successiva è concepita quale "mappa mondiale del videotape"¹²²⁰, entro cui presentare in modo sistematico gli artisti (con i dovuti cenni biografici e riferimenti alle opere principali), i centri di produzione (con brevi note sulle specializzazioni di ciascuno) e i centri di visione¹²²¹, questi ultimi suddivisi tra musei, enti pubblici e gallerie private, a cui Giacconi abbina anche l'ipotesi della definizione di un circuito di carattere mondiale¹²²². Ancora, la quinta parte del catalogo è destinata a entrare più nel concreto dell'arte sviluppata con il *video-tape-recording*, lasciando 'parlare' direttamente le opere realizzate. A ognuna di queste è destinata una scheda, all'interno della quale confluiscono sia gli *still* dai relativi video, corredati dai dovuti dati tecnici, sia una breve recensione critica. A seguire sono impostate una sezione dedicata al mercato dei videotape – dalla voce *Quanto costano i videotapes?* dell'articolo di Giacconi –, anticipati da una premessa riservata ai criteri di valutazione, alle tipologie di tiratura, unite a delle tabelle di quotazione dei principali artisti, quindi una bibliografia di carattere internazionale. Infine, vista la conoscenza ormai ampiamente acquisita del mezzo, Giacconi prevede finanche una parte aggiuntiva, da collocarsi, a discrezione dell'editore, quale premessa, ovvero appendice, finalizzata a discorsi di carattere esclusivamente tecnico e suddivisa in titoli in cui rendere le istruzioni inerenti: lo 'strumento', le 'riprese', la 'riproduzione' (visione) e l' 'equipaggiamento' (specificando le differenze, ad esempio, tra strumentazioni fisse 'da studio' e portatili, o tra le bobine e le videocassette, come pure le realtà del telecinema e del teleproiettore).

Da quanto si può osservare, il progetto che Giacconi fa pervenire a Bolaffi è ampio e complesso ed è identificabile quale ipotesi per una prima storicizzazione della videoarte, resa strutturando

¹²²⁰ *Ibidem*

¹²²¹ Questi ultimi due punti presentati quale approfondimento, di carattere anche internazionale, dei trafiletti *Dove documentarsi in Italia?*, *Quali sono i centri di produzione?* e *Dove si possono vedere in Italia?* dell'articolo su «BolaffiArte».

¹²²² Una ipotesi che pare anticipare molto delle istanze con cui più avanti Giacconi elaborerà il progetto del MUel - Museo Elettronico e della Porziuncola.

una pubblicazione di natura catalografica. Un aspetto, quest'ultimo, che è precipuamente distinguibile nella stessa linea editoriale assunta da diversi anni dalla casa torinese, la quale, dopo essere stata acquisita dalla Mondadori di Milano, già nella prima metà del decennio Sessanta, aveva destinato un settore della propria attività, in aggiunta a quello storico legato alla filatelia, alle edizioni d'ambito artistico¹²²³: dalla grafica, all'arte antica, all'antiquariato, all'arte 'moderna'. Per quanto riguarda particolarmente la sezione del contemporaneo, sotto il coordinamento generale di Umberto Allemandi, sono organizzate pubblicazioni con diversi gradi di periodicità: un bimestrale identificato in «BolaffiArte», avviato nel 1970, e, soprattutto, il *Catalogo Bolaffi d'Arte Moderna* – l'emblema del nuovo volto della società torinese che tra il 1971-72 distingue l'edizione tra *nazionale* e *internazionale* – che, di anno in anno, si presenta ai lettori e agli addetti ai lavori quale annuario della vita artistica italiana: ogni 'volume' è suddiviso in vari tomi, inseriti a loro volta in un cofanetto, e la ripartizione interna di ciascuno è precisata in parti, schede e voci, contribuendo in questo modo anche a proporre un censimento degli artisti operanti sul territorio nazionale. Contestualmente l'attenzione data alle arti visive tradizionali, Bolaffi prevede anche la realizzazione e diffusione di contributi catalografici (annuali o biennali) da dedicare al cinema e alla fotografia – alla quale ultima sono tra l'altro destinati pure supplementi speciali¹²²⁴ (inglobanti non solo contributi critici, ma anche articoli destinati ai contesti di distribuzione, fruizione, alla musealizzazione e al sistema collezionistico-mercantile). Al di là di tutto, osservando le date relative alle varie pubblicazioni, si nota come l'interesse particolare per le arti medialità principia in maniera decisa intorno alla metà del decennio Settanta: il *Catalogo Bolaffi del cinema italiano* inizia nel 1975¹²²⁵, mentre il *Catalogo nazionale Bolaffi della fotografia* è del 1976, con un secondo numero edito l'anno successivo. È nel solco di questa azione editoriale che si cala anche l'interesse per l'ambito video-artistico, il quale, a differenza degli altri, è trattato a livello *internazionale* e, come visto, affidato alla cura singolare di Luciano Giaccari, all'epoca forse fra i pochi che, grazie alla conoscenza profonda che con il suo lavoro aveva ormai acquisito del settore, potevano tentare di impegnarsi in un lavoro editoriale di quella portata e senza precedente alcuno a quelle date – senza sfigurare del tutto di fronte alla critica più autorevole di Daniela Palazzoli Pietro

¹²²³ AA. VV., *Giulio Bolaffi 1902-2002*, in «Il Collezionista Francobolli», supplemento al n. 4, 2003.

¹²²⁴ Cfr: R. Perna, *Il rapporto tra fotografia e neoavanguardia negli speciali fotografici degli anni Settanta*, in F. Gallo, C. Zambianchi (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, Campisano editore, Roma, 2013, pp. 70-71.

¹²²⁵ Il primo numero è in realtà pubblicato nel 1967 ed era dedicato al cinema del dopoguerra (*Catalogo Bolaffi del cinema italiano N°1. Tutti i film italiani del dopoguerra*). Bisogna però aspettare il 1975 per trovare una continuità al progetto, che incentra ora l'attenzione solo al cinema più contemporaneo: con una prima uscita pluriennale nel 1975 (cinema dal 1966 al 1975), quindi con edizioni che seguono le stagioni cinematografiche (stagione 1975/76, 1976/77, 1977/78, etc.).

Zanicchi, Ando Gilardi, cui erano stati affidati invece gli speciali sulla fotografia, ovvero la firma di Italo Zannier per le introduzioni dei due cataloghi relativi al medesimo ambito espressivo.

Anche se a oggi non è stata ritrovata ulteriore corrispondenza utile a chiarire i termini del mandato e le specifiche dell'accordo, si è a conoscenza che a Giaccari venne affidata, già entro i primi mesi del 1976, la cura di quella che si propone essere una ideale guida completa del lavoro fatto dagli artisti con il video, come dimostrabile fin dalla scelta del titolo, "*Catalogo Internazionale Bolaffi del Videotape d'Artista N° 1* – a cura di Luciano Giaccari", ovvero il più ufficiale "*Bolaffi International Artist Videotape Catalogue N° 1* – edited By Luciano Giaccari", che viene assegnato alla pubblicazione e che compare quale 'oggetto' delle lettere, trascritta su carta intestata 'Giulio Bolaffi Editore', ma firmate da Giaccari, destinate agli artisti italiani e stranieri¹²²⁶, inviate, per i primi, nel febbraio 1976, mentre per i secondi nel mese successivo [figg.3.14-3.15]. In esse il neo-curatore si limita a fare un breve cenno al tipo di pubblicazione, invitando il singolo artista a collaborare a quel "primo tentativo di raccogliere in modo organico e nello stesso tempo sufficientemente esteso le principali informazioni sulla produzione di videotapes da parte degli artisti"¹²²⁷, la quale, vista la scelta di editare il volume esclusivamente in inglese, come riportato sulle missive, presenta contestualmente la natura totalmente *internazionale* dell'intero progetto.

Per la raccolta dei dati e delle informazioni relative agli artisti, delle indicazioni pertinenti le loro creazioni, quindi altro materiale utile, è lo stesso Giaccari a elaborare e allegare a ogni singola lettera dei moduli, da far compilare e restituire entro la data del 15 aprile 1976, poi estesa al 15 gennaio 1977 da un secondo blocco di corrispondenza (inviato nel novembre del 1976). Il motivo di tale rinvio è dovuto principalmente all'incompletezza dei dati pervenuti in un primo momento¹²²⁸, come pure la scelta di Giaccari "in agreement with the editor" di prorogare "the cut-off date [...] to have the necessary information to bring up-to-date each author's 1976 activities"¹²²⁹, permettendo così di re-indirizzare il progetto verso la catalogazione più completa possibile del materiale e delle indicazioni relative alle attività dei singoli artisti, per ottenere una più ampia panoramica su quanto svolto con l'ausilio del

¹²²⁶ L. Giaccari, lettera agli artisti italiani, Torino, febbraio 1976, in ALMG, Cartella Bolaffi; Id. lettera agli artisti stranieri, Torino, marzo 1976, in ALMG, Cartella Bolaffi.

¹²²⁷ L. Giaccari, lettera agli artisti italiani, Torino, febbraio 1976, in ALMG, Cartella Bolaffi (la medesima dicitura compare, in lingua inglese, sulla lettera destinata agli artisti stranieri).

¹²²⁸ "The analysis of the materials received for the catalogue has taken much longer than had been planned because as interesting as material itself is, it has often proved to be incomplete. In the interest of receiving all missing dates, materials, etc." (L. Giaccari, lettera agli artisti per Bolaffi International Artist Videotape Catalogue N° 1, [Torino], novembre 1976, in ALMG, Catalogo Bolaffi).

¹²²⁹ *Ibidem*

videotape-recording, dalle origini – in base anche a quanto desumibile dalle intenzioni rese da Giaccari nella prima lettera, su citata, a Bolaffi – e fino al termine del 1976. Un anno, quest'ultimo emblematico se si pensa che lo stesso Studio 970 2 giunge ad esaurire l'interesse per la produzione di videotape d'artista¹²³⁰, che *art/tapes/22* chiude il proprio centro, consegnando l'intero *corpus* video all'ASAC di Venezia, che si avvia un generale aggiornamento tecnologico e che in ambito critico certe posizioni arrivano a interrogarsi, nella coincidenza della metà del decennio Settanta, in merito ad un possibile termine – si pensi al titolo *Video End* usato per l'incontro a Graz nell'ottobre del 1976¹²³¹ – di una prima fase di ricerca e linguaggio con/sul video.

La raccolta dei materiali perdura all'incirca per un anno e l'ipotesi metodologica di Giaccari, scortata dalla scelta di allegare delle schede prestampate per la compilazione dei dati, appare da subito funzionale allo scopo di ottenere uniformità nella resa delle informazioni e della varietà delle stesse. Nello specifico egli elabora due diverse tipologie di scheda, una *Artist's personal form* e una *Videotape form* [fig.3.16], le quali consentono di disporre di un precipuo distinguo dei dati, da poter poi far confluire nella sezione dedicata alla 'mappa mondiale del videotape', in cui indicare la totalità degli artisti che si erano approcciati al nuovo *medium*, quindi in quella relativa alle schede di recensione delle specifiche opere video. Il primo modulo è suddiviso in una parte riservata ai dati anagrafici (uniti alla firma, alla data di compilazione, al luogo di residenza, al recapito telefonico e alla richiesta di una fotografia che ritrae l'artista), e una successiva in cui riportare informazioni sull'attività del singolo (anno di realizzazione del primo video, formazione scolastica, appartenenza a gruppi o movimenti artistici, galleria o studio con cui si collabora per la produzione dei video, prezzo dei nastri e numero di copie), a cui aggiungere una bibliografia, eventuali note e l'elenco delle mostre dove sono stati esposti i video. Per queste ultime Giaccari chiede di specificare l'anno, il luogo, la distinzione tra personale/collettiva e l'accompagnamento di una sigla per indicare se ad essere stati 'esposti' sono stati: *videotape* (a), *videoenvironment* (b) o *videoperformance* (c), ovvero, le tre tipologie che egli indicava nella sua ultimata *Classificazione*¹²³² come appartenenti ad un uso 'diretto' del dispositivo videografico, precisando quindi come il senso stesso del progetto per Bolaffi avrebbe trattato esclusivamente la misura in cui gli artisti si erano approcciati *a*, e avevano provato a dialogare e sperimentare *con*, il nuovo *medium*. Il modulo relativo invece ai *tape*, riserva spazi per l'indicazione dell'autore, del titolo, di una breve descrizione e dell'immagine di un videogramma della singola opera, a cui sommare i dati dell'editore del

¹²³⁰ Cfr: *supra*, par. 2.3.

¹²³¹ Cfr: H.G. Haberl (a cura di), *Video End*, op.cit.

¹²³² Ossia quella tracciata all'interno dell'articolo del 1975 su «BolaffiArte».

nastro, eventuali collaboratori, l'anno di produzione, la quotazione in dollari, e concludere con le informazioni tecniche specifiche, nell'ordine di: marca e modello del *videorecorder*, standard di trasmissione (americano/europeo), tipologia del nastro ($\frac{1}{4}$ ", $\frac{3}{4}$ ", $\frac{1}{2}$ "), se *open-reel* o a cassetta, se b/n o a colori, se *low density* o *high density*, se con o senza sonoro e, infine, la durata espressa in minuti.

In base a quanto fin qui tracciato appare chiaro come il progetto si presti ad essere, a quell'altezza cronologica, del tutto originale. Preme però fin d'ora evidenziare come esso rimase, purtroppo, totalmente inedito. Nel momento in cui la pubblicazione avrebbe dovuto iniziare a prendere forma – grazie all'adesione di molti artisti e all'avvenuto invio da parte loro di quanto richiesto – il lavoro viene dapprima rimandato, per poi essere sospeso a tempo indeterminato¹²³³. Se si tralasciano ora le ragioni di tali scelte, che, vista la mancanza di qualunque esito, ovvero utilizzo da parte di Giaccari dei materiali pervenuti, non hanno influenzato e non influenzano la narrazione e la conoscenza della storia e della fenomenologia del video di quegli anni, come dei successivi, si può tuttavia constatare come l'Archivio custodisca informazioni e materiali di valore unico e singolare.

Come è stato possibile osservare, i documenti pervenuti sono molteplici e lasciano oggi in eredità non solo l'entità e la misura del complesso progetto – i cui criteri editoriali, per quanto generali, sono enucleati da Giaccari già nella lettera dell'agosto del 1975 su citata –, bensì anche le prospettive che avrebbe potuto idealmente avere, quale guida-catalogo della videoarte fin lì realizzata. Oltre alla compilazione delle schede *autore* e di quelle *videotape*, quanto conservato si arricchisce anche di numerose immagini originali e materiale cartaceo eterogeneo, costituito particolarmente da: piccoli cataloghi, manifesti, inviti, dattiloscritti riportanti informazioni varie, articoli di giornale, testi con biografie e bibliografie e ulteriori *still* da video con dati riportati sul retro. Nella maggior parte dei casi questi documenti vengono inviati direttamente dagli artisti che non compilano, o compilano solo in parte, i moduli richiesti, lasciando così a Giaccari una quantità significativa di materiale da poter trattenere nel suo Studio e poter consultare, per quanto, nel caso del lavoro per Bolaffi, lo costringa alla necessità di dedicare una buona parte del suo tempo al recupero, in essi, dei dati necessari. La scelta di impostare le

¹²³³ Non sono al momento state ritrovate carte o missive che chiariscano i motivi esatti che portarono alla chiusura del progetto. Le informazioni che attualmente sono messe a disposizione dall'ALMG, pur non provenendo da quelle che possono esser qui filologicamente considerabili quali 'fonti dirette', potrebbero risultare comunque attendibili (per quanto suscettibili di verifiche) poiché trattanti delle dichiarazioni rese da Giaccari quando ancora in vita (riportate all'interno della tesi di laurea conservata presso l'ALMG di cui Giaccari è stato correlatore: M. Bonatesta, *Il catalogo internazionale del videotape d'artista dalle origini al 1976 a cura di Luciano Giaccari*, testi di laurea, Università degli Studi di Siena, aa. 2003/2004). Queste fanno riferimento a una scelta interna la casa editrice, dovute a un cambio dei coordinatori e curatori delle varie sezioni e pubblicazioni d'arte. Attualmente la stessa Maud Ceriotti Giaccari conferma la versione resa, senza tuttavia fornire ulteriori dettagli poiché mai stati a sua conoscenza.

schede prestampate serviva infatti ad agevolare la successiva raccolta delle informazioni, secondo una modalità (per come erano strutturate, si è visto, le varie voci) che andava a formulare uno dei primi possibili modelli di registrazione catalografica delle opere su nastro, per certi versi una schedatura quasi innovativa, se si pensa agli anni in cui venne elaborata¹²³⁴, ossia quando non era ancora pienamente maturata l'esigenza di una sistematica acquisizione e storicizzazione, da parte di istituti e musei, del fenomeno video.

Sebbene ci sia da tener da conto che l'edizione Giaccari-Bolaffi ha per scopo una restituzione 'totale' del lavoro compiuto in ambito artistico internazionale con il nuovo *medium*, il progetto si costituisce, di fatto, in base alle adesioni degli stessi artisti, a loro volta contattati con i mezzi disponibili all'epoca, attraverso le relazioni intessute negli anni dal curatore¹²³⁵ e dalla casa torinese, ovvero un probabile passaparola – la qual cosa sicuramente non permette di avvicinarsi con facilità a certe situazioni più estreme, fra tutte il Giappone. Tuttavia, allo stato dei fatti è possibile stabilire come, dai vari documenti pervenuti a Giaccari, siano conteggiabili un totale di circa centosettanta artisti (di cui una ventina riferibili ad alcuni gruppi o collaborazioni a più mani)¹²³⁶ e qualcosa come ottocento titoli¹²³⁷. I numeri raggiunti appaiono per molti versi considerevoli, particolarmente se si pensa che sicuramente molti dati mancano all'appello e che si fa riferimento a un *range* temporale che, per quanto ampio (inizio anni Sessanta – 1976), vede un approccio al video talvolta sporadico da parte dei singoli, o al fatto che le attrezzature appartengano perlopiù a pochi artisti o ai soli centri e laboratori videografici. Del resto, molti degli *Artist's personal form* e dei *Videotape form* sono già restituiti compilati¹²³⁸ entro la primavera del 1976, come ad esempio quelli di Marina Abramović, Vincenzo Agnetti, Valie Export, Terry Fox, Tako Ito (Takahito) Imura, Allan Kaprow, Les Levine e Peter Weibel. Un aspetto che, se da una parte non permette di finalizzare del tutto l'idea della raccolta del materiale databile al dicembre 1976 – sollecitata, come visto, da Giaccari con la seconda lettera, in cui estendeva il termine al gennaio del 1977 –, dall'altra

¹²³⁴ Una sorta di modello embrionale delle odierne schede catalografiche "OAC – Opere/Oggetti d'Arte Contemporanea 3.0" sviluppate in ambito italiano dall'ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (cfr: http://www.iccd.beniculturali.it/it/ricercanormative/30/oac-opere-oggetti-d-arte-contemporanea-3_00), o della struttura della "OAC" del SIRBeC – Sistema Informativo Regionale dei Beni Culturali, in uso particolarmente in Lombardia.

¹²³⁵ Sono stati ritrovate presso l'ALMG numerosi elenchi e indirizzari di artisti italiani e internazionali, redatti da Giaccari nel corso degli anni dai quali, con una certa probabilità, può aver attinto per strutturare una 'mailing list' appositamente per il progetto. Ulteriori nomi sono comunque resi attraverso un contestuale giro di corrispondenze, volte a rintracciare il maggior numero possibile di recapiti.

¹²³⁶ Di cui poco più di cinquanta desumibili solo dalle 'schede personali autore'.

¹²³⁷ Di cui circa trecento desumibili solo dalle 'schede videotape'.

¹²³⁸ Si precisa che il lavoro di compilazione è svolto prevalentemente dagli artisti stessi e, in alcuni casi, da collaboratori personali, ovvero dai centri-gallerie con i quali hanno prodotto i video (come nel caso di quelle relative al centro video del Cavallino di Venezia, che compila i vari moduli per conto degli artisti, inviando poi a Giaccari circa quaranta schede in riferimento a diciotto artisti in totale).

permette di rilevare il vivo interesse che in molti mostrarono per l'imminente pubblicazione, la prima del genere e necessariamente diversa, come impostazione, cura e approccio metodologico, dai cataloghi di manifestazioni legate ai grandi incontri sul video, come quelli organizzati dal CAYC, o da importanti mostre ed eventi come *Impact Art Video Art '74* o *Project '74*.

Se si prova a entrare nel merito dei dati, col fine di trarre alcune riflessioni specifiche, sia d'insieme, sia di ordine tecnico, è possibile osservare come circa metà degli autori che compaiono segnalati siano originari e risiedano negli Stati Uniti, soprattutto sulla costa orientale e presso New York, mentre chi proviene dal lato opposto ha San Francisco quale città di riferimento. In Europa i paesi che invece danno i natali e spazio d'azione ai vari artisti sono particolarmente la Germania, la Francia, l'Italia e la Svizzera, seguite poi da Austria e Belgio, ovvero i paesi che, dopo gli Stati Uniti, sono quelli in cui sono organizzati il maggior numero di eventi e mostre legate al video. A livello complessivo, queste ultime, tra personali e collettive, e al di qua e al di là dell'Atlantico, raggiungono già circa un migliaio di eventi, inquadrabili soprattutto nel biennio 1974-75, gli anni in cui sono tra l'altro prodotti il maggior numero di videotape, mentre arretrando al biennio 1969-70 si giunge al momento in cui molti artisti realizzano il loro primo lavoro con il *video-recording*. Sony (seguita a molta distanza da Grundig e Philips) è la marca più utilizzata, grazie alla molteplicità dei modelli – CV2100ACE, AV3400, AV3670 CE – immessi sul mercato, e a disposizione quindi degli artisti, e grazie a una rete di distribuzione commerciale su scala mondiale in grado di fornire un circuito tale da garantire anche la miglior assistenza post-vendita. Il ½" è invece la tipologia di nastro più adoperata, la quale inizia ad essere rimpiazzata dal ¾" solo verso la metà anni Settanta, mentre, a discapito delle aspettative, visto che circa la metà degli artisti lavora in suolo americano, dal 1973 è lo standard europeo a predominare nella produzione dei *tape*. Ancora, che in consistenza maggiore i lavori hanno il sonoro, la caratteristica probabilmente più innovativa ed emblematica del video, visto la possibilità di intercettare in perfetta sincronia e far coesistere sul medesimo supporto audio e immagine, rispetto al corrispettivo cinematografico.

Dal punto di vista contenutistico, sebbene desumibile non dall'opera video in sé ma da suoi diretti derivati (videogrammi, dati tecnici, brevi descrizioni fornite dagli artisti o rintracciabili nei materiali consegnati), è possibile osservare la totalità delle sperimentazioni raggiunte e, laddove i dati venissero rilevati con precisione 'statistica', arrivare finanche a specificare quali fossero le ricerche e i linguaggi predominanti. Anche se un'indagine di questo tipo appare, per i fini di questo studio, irrilevante, vale comunque la pena riscontrare come siano pienamente

rappresentate tutte le sfumature e le misure in cui gli artisti implicano il *video-tape-recording* nel loro sperimentare. Da chi è interessato a lavorare con gli elementi tecnici e i caratteri del nuovo mezzo e del suo singolare e complesso linguaggio, attraverso la formazione di forme geometriche e immagini ‘televisive’ nuove, rese dal giocare con la luce del raggio elettronico o col segnale di frequenza. Sono infatti presenti, in questo senso, i vari ricorsi a strumentazioni accessorie come sintetizzatori o attrezzature peculiari – come il Rutt/Etra Video Synthesizer inventato da Bill e Louisa Etra e usato per *Abstractions on bed sheet (Program I)* (1972-73), poi implicato anche da Peter Crown per *Physio-video (Program II)* (1973-74), o il Dual Coloriser inventato dai Vasulka, il George Brown Keyer-Mixer, il Moog Audio Synthesizer di Sweeney per mettere in relazione il suono prodotto dal sintetizzatore audio e l’immagine video (come in *Illuminatin’ Sweeney* del 1975) il quale venne adoperato anche da Kubota per *Marcel Duchamp and John Cage*, finanche il più noto Paik-Abe Video Synthesizer, creato nel 1968 e usato successivamente anche per *The door* (1975) di Mellnik e in *6673* (1973) di Tambellini, o quanto usato da Colombo e Agnetti per il loro *Vobulazione e Bieloquenza NEG* – o chi lavora direttamente solo con l’attrezzatura ‘base’ a disposizione, creando disturbi peculiari o sovrapposizione del segnale nell’immagine videografica – è il caso ad esempio di Joan Jonas in *Vertical Roll* (1972) e Peter Campus in *Three transitions* (1973). A chi usa il campo dello schermo in modo creativo, come Roland Baladi con *Écrire Paris avec les rues de cette ville* (1973) e del video di Paul Kos adoperato per la sua installazione *rEVOLUTION: Notes for the Invasion: mar mar march* (1972); dei vari livelli simultanei d’immagini come in *On screen* (1972) e *Now* (1973) di Linda Benglis, o *Collage* (1973) e *Left side right side* (1972) di Joan Jonas, ovvero ricorre al montaggio diretto dell’immagine, grazie all’uso di una regia simultanea di due telecamere durante la registrazione, come Serra in *Incompiuto italiano* (1973) e già in *Anxious automation* (1971). Da chi si limita a sfruttarne la semplice intercettazione della realtà, per rendere poi riflessioni concettuali connesse alle proprie poetiche, ovvero per riprese da declinare in quella ricerca ‘narcisistica’ osservata da Rosalind Krauss, come anche quelle registrazioni di *performance* che si distinguono, per quanto in modo liminale, dalle video-documentazione di *performance* (per la terminologia inquadrata da Giaccari nella sua *Classificazione*), per il fatto che si tratta di azioni performative eseguite dall’artista per essere appositamente riprese in video¹²³⁹. A chi adopera il mezzo inserendolo all’interno di opere

¹²³⁹ Lo stesso Giaccari dichiara in tempi successivi, rispetto a quanto delineato nella sua *Classificazione*, come in questo caso, ed escludendo che si tratti di una registrazione con fini esclusivamente documentativi, ci si possa riferire più correttamente a questo tipo di riprese non tanto con la voce ‘videotape’ quanto piuttosto ‘performance in video’ (Cfr: L. Giaccari, *La videoteca – la classificazione – la mostra*, in Id. M. Meneguzzo (a cura di), *Memoria del video 1. ...*, op.cit., p. 53).

complesse a circuito chiuso – nell’ordine di video-*performance* (dove il video è parte integrante e dialogante di una *performance* in cui è presente l’artista o il performer) o video-*environment* (in cui lo/gli schermo/schermi sono usati per una installazione ambientale) – sfruttandone una ripresa e ri-trasmissione *broadcast* e/o registrazioni precedentemente realizzate.

Benché nella *Videotape form* Giaccari avesse riportato la distinzione tra videotape, video-*performance* e video-*environment*, intendendo implicitamente di segnalare le modalità in cui il video fosse assunto in modo ‘diretto’ dall’artista e col fine di creare delle opere *lato sensu*, questo aspetto non è pienamente colto dai vari ‘compilatori’. Dall’analisi di molte schede è infatti possibile notare come ad essere restituiti sono pure numerosi riferimenti a video come verità dei fatti e documentazione/informazione alternativa e sociale, citati nei materiali da rendere a Giaccari per il fatto che si tratta comunque di operazioni compiute in forma diretta dagli artisti. Si pensi, in questo caso, a *Bum* (1965) di Les Levine, in cui riprende i senzatetto per le strade di New York, *Europe on 1/2 inch a day* (1972) che Kubota realizza per trattare la vita di un musicista di strada ad Amsterdam, a *Video trans Americas* (1976) di Juan Downey o alla singolare ripresa *Cadillac Ranch Show* (1974) compiuta dal gruppo Ant Farm. Oppure a chi ricorre al video per analizzare in maniera critica i sistemi di comunicazione, particolarmente ciò che viene prodotto dalla televisione *broadcast* e via cavo, come ad esempio in *One gun* (1975) di Les Levine e *Televisions delivers people* (1973) di Richard Serra.

Alla luce della complessità e ampiezza di implicazione del mezzo da parte dei vari autori, e della diversità dei contenuti, sarebbe stato interessante notare la misura in cui Giaccari avrebbe rielaborato le informazioni. Se da una parte la struttura del volume illustrata a Bolaffi nella lettera dell’agosto del 1975 suggerisce la possibilità che i vari videotape possano poi essere articolati secondo una semplice sequenza alfabetica per artista (istanza adoperata tra l’altro negli stessi numeri annuali del *Catalogo nazionale Bolaffi d’arte moderna*), dall’altra la volontà di riproporre, nuovamente e in modo definitorio, la sua *Classificazione* all’interno della terza parte della pubblicazione, l’eterogenea vastità delle tipologie di video avrebbe forse comportato una rielaborazione della stessa. Del resto, la schematizzazione distinta in categorie, elaborata da Giaccari non ha, come egli dichiara fin dal principio, carattere normativo, e le varie voci aprono anche alla possibilità di intersecarsi tra loro e dar luogo “a situazioni miste più complesse”¹²⁴⁰.

Al di là di questo, quanto appena tracciato permette di mostrare come, l’aver a disposizione una raccolta di documenti dati da un numero consistente di artisti, e in riferimento a così tanti lavori in una sola volta, mette a disposizione dello storico, o di chiunque analizzi le

¹²⁴⁰ L. Giaccari, *Arte e videotape*, op.cit.

informazioni, un punto di vista unico, molte volte poco percepibile se ancorato a indagini sui singoli o specifiche realtà. In questi termini, le conclusioni e i molteplici discorsi a cui è possibile pervenire oggi (e desumibili già alla data del 1977, se il catalogo Bolaffi avesse trovato la sua pubblicazione), consentono di far luce sullo sviluppo del fenomeno videografico dal suo interno, che sebbene contempra l'opera-video solo attraverso la realtà estremamente limitante di un videogramma, è restituito, si è detto, da fonti direttamente derivate da essa. Allo stato dei fatti quanto raccolto da Giaccari inquadra forse il periodo più significativo della videoarte (anni Sessanta – 1976), poiché idealmente impostante le misure, i paradigmi e i codici in cui un dispositivo tecnologico, estremamente diverso dai suoi predecessori fotocinematografici, entra a far parte degli strumenti/tecniche a disposizione degli artisti. Ciò che viene restituito, e che sarebbe stato restituito dal catalogo, fornisce uno spaccato dell'intero fenomeno, mostrante non solo gli artisti e il tipo di opere/contenuti realizzati, ma anche informazioni circa una ideale mappa geografica del settore, le poetiche di provenienza dei singoli, come si avvicinano al campo e i contesti in cui operano; fino a dati tecnici sull'impiego dello strumento, il mercato e i contesti di produzione e diffusione.

Inoltre, vale la pena sottolineare, che oltre a una riflessione d'insieme, il materiale relativo all'edizione, ancora oggi conservato presso l'Archivio, potrebbe permettere allo storico interessato ad uno solo degli aspetti fin qui richiamati, di trovare inaspettati approfondimenti o nuovi fili di riflessione. Il valore dei dati raccolti da Giaccari è, si potrebbe dire, 'in tempo reale' e in molti casi riversante la totalità del lavoro svolto dal singolo artista fino al 1976. Come spesso accade negli studi sull'arte degli anni Settanta, per quanto sia un periodo comunque vicino e certi testimoni siano ancora in vita, si sono già perse molti riferimenti di opere e interventi. Particolarmente nell'ambito della videoarte questo aspetto è ancora più frequente, per via sia del tipo di supporto tecnologico adoperato (e la facilità di 'cancellazione' del nastro magnetico laddove non conservato in modo corretto o il cui contenuto audio-visuale non sia stato opportunamente trasferito su supporti più nuovi), sia della facilità con cui è possibile anche per l'artista stesso smarrire, nel corso degli anni, le tracce di quanto fatto, si pensi, in questo senso, al caso di *Print Out* di Allan Kaprow e del fatto che nella filmografia/videografia dell'artista americano l'opera risulta del tutto assente¹²⁴¹. In questi termini, le compilazioni delle schede 'di prima mano', e in un periodo ravvicinato alla creazione di molti videotape, come pure l'invio di materiali eterogenei in riferimento agli stessi, potrebbe oggi restituire conoscenza di lavori del tutto mancanti dal catalogo di certi artisti

¹²⁴¹ Cfr: *supra*, par. 2.6.

Nel solco di questo, e in conclusione, vale ulteriormente la pena comprendere quanto la riscoperta del progetto Giaccari-Bolaffi appare oggi estremamente significativa, sia per ciò che offre per la biografia stessa di Giaccari, sia per capire la lungimiranza di un volume di tale portata che, se fosse stato effettivamente dato alle stampe, avrebbe rappresentato un manuale-guida unico nel suo genere e oggi utile per chiunque avesse avuto necessità di trattare la videoarte internazionale dei primordi (pur tenendo sempre a mente che il recupero metodologico delle documentazioni e informazioni avvenne ‘per adesione’). Un progetto che, potenzialmente, potrebbe essere oggi filologicamente e storicamente ricostruito visto che la totalità di quanto pervenuto a Giaccari si trova ancora totalmente conservato¹²⁴².

3.4 1977 tracce di un passaggio: dallo Studio 970 2 alla Videoteca Giaccari

All’interno delle notizie biografiche di varia natura¹²⁴³ riferite all’attività di Giaccari sono quasi sempre accennate, in modo più o meno corretto, le informazioni in merito alla nascita dello Studio 970 2, ovvero note generali sulla Videoteca, senza che sia tuttavia mai precisata la trasformazione, a livello ufficiale, della prima realtà nella seconda. La mancanza poi di una definizione giuridica di entrambi gli ‘enti’, di statuti o documentazioni che ne avessero siglato la formulazione¹²⁴⁴, non permette di evidenziare il momento esatto in cui la Videoteca Giaccari diventa il nuovo riferimento per l’attività del notaio-videomaker. In questo senso, risulta quindi necessario provare a rivolgere attenzione ad altre ‘fonti’, indizi e fattori che possano aiutare oggi a tracciare la misura in cui sia avvenuto l’effettivo passaggio di consegne, fissando una data, o perlomeno un *range* cronologico entro cui considerare conclusa la vicenda dello Studio 970 2.¹²⁴⁵

In primo analisi, si è visto come, nel corso del biennio 1976-77, le prospettive dello Studio 970

¹²⁴² Si precisa che un primo tentativo di restituire storicamente il progetto così come sviluppato in origine e con i dati resi solo entro il 1976 (quindi senza integrazione alcuna), è stato in realtà ipotizzata nei primi anni Duemila dallo stesso Giaccari (anche se mai compiuto) e quanto formulato restituito all’interno di un lavoro testistico (M. Bonatesta, op.cit.) il quale ha coadiuvato particolarmente Maud Ceriotti Giaccari in un primario, e sistematizzato, riordino dei materiali.

¹²⁴³ Particolarmente ritrovate negli appunti e nelle note informative presenti presso l’ALMG.

¹²⁴⁴ In entrambi i casi le due attività di Giaccari rimangono come sempre senza la definizione di una precisazione statutaria, quindi entità più che altro ‘intellettuali’. L’unica realtà che avrà valore giuridico, come si vedrà nel proseguo del testo, sarà la EAS-Electronic Art Service.

¹²⁴⁵ In realtà è la stessa Maud Ceriotti Giaccari, testimone diretta dei fatti in questione, a indicare proprio il 1977 quale momento dell’effettivo cambiamento. Si segnala comunque il ritrovamento presso l’ALMG di alcuni testi dattiloscritti in cui si forniscono informazioni in merito alla storia della Videoteca, in cui appare talvolta la data del 1978 quale momento effettivo d’inizio della nuova strutturazione del centro di Giaccari (sebbene si tratti di elementi non supportati da documentazione specifica ovvero da pubblicazioni, dépliant, testi più ‘ufficiali’ in cui desumibile il cambio d’indirizzo).

2 si avviano verso un cambio d'indirizzo. La produzione di videotape d'artista è infatti ormai terminata e la video-documentazione di *performance* inizia a virare con decisione su settori distanti dall'ambito più proprio delle arti visive.¹²⁴⁶ Inoltre, gli incarichi che Giaccari assume sia per la realizzazione delle videointerviste per la sezione *Ambiente come sociale* della Biennale veneziana del 1976, sia per il catalogo sul videotape d'artista della casa editrice Bolaffi, lo vedono impegnato in attività in cui è ormai il suo nome ad essere direttamente coinvolto in modo ufficiale, più che il suo Studio. Questi aspetti concorrono alla modifica di certi assetti interni del centro varesino, il quale inizia a perdere la totalità dei connotati con cui era stato costituito nel 1967 dai coniugi, ossia quale studio-laboratorio artistico *tout court*, quindi re-indirizzato verso l'ambito di produzione videografica a partire dal 1971, col fine di creare un sistema artistico-creativo in opposizione a quello ufficiale, come anche verificare un'alternativa all'uso del mezzo televisivo.

Se però il 1976 si mostra più che altro come periodo nel quale emergono nuovi progetti di lavoro e collaborazione, visto soprattutto il caso della curatela del lavoro per Bolaffi, il 1977 è contrassegnato invece da una serie di eventi specifici, che circoscrivono la rimodulazione di una parte della strutturazione dell'attività di Giaccari, ovvero in cui si individuano altre prospettive d'inquadramento del *corpus* video prodotto fino a quel momento. Nel primo caso incide particolarmente la decisione da parte di Giaccari di costituire nel febbraio di quell'anno, insieme a Maud Ceriotti Giaccari nella figura di socio, la EAS – Electronic Art Service. Questa viene pensata quale società in accomandita semplice (S.a.s) con scopo anche di lucro, entro cui far confluire la totalità dei servizi di ordine tecnico messi prima a disposizione dallo Studio (sebbene sempre facenti capo in forma diretta a Giaccari quale persona giuridica). L'idea è infatti quella di separare le diverse prestazioni offerte e dare un volto più 'ufficiale' al centro. Alla voce 'Studio 970 2' (che conserva la mancanza di una iscrizione come ente istituzionale) rimane la proprietà 'intellettuale' dell'attività, dedicata alla parte di "consulenza e progettazione audiovisiva"¹²⁴⁷, mentre alla EAS s.a.s viene dato carico della "realizzazione di programmi e strutture – temporanee e permanenti – audiovisive (videotapes, film e sistemi multivision)"¹²⁴⁸, ossia alla cura degli allestimenti di impianti di CCTV per registrazioni o riproduzioni e l'effettiva creazione delle riprese videografiche – in questo senso, la totalità del parco macchine e dell'attrezzatura accessoria acquisita da Giaccari fino a quella data è infatti fatta confluire e

¹²⁴⁶ Cfr: *supra*, parr. 2.3 e 2.5.

¹²⁴⁷ Dicitura riportata a pochi mesi di distanza sul dépliant-cataloghino "Luciano Giaccari retrospettiva attività video 1968-1977" che Giaccari realizza per la sua sala a *La Settimana della Performance* (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1-6 giugno 1977), in ALMG, Studio 970 2.

¹²⁴⁸ *Ibidem*

ammortizzata quale bene della neo-nata società¹²⁴⁹. A queste principali ‘sezioni’ se ne accorpa una terza da identificare nel Maud Center, la video-galleria che Maud Ceriotti Giaccari aveva inaugurato il 16 maggio 1975 presso via del Cairo 9 a Varese, in uno dei locali attigui lo studio notarile di Giaccari [figg.3.17-3.18], la quale era stata intesa come spazio in cui realizzare sia esposizioni di carattere audiovisivo¹²⁵⁰, sia registrazioni documentali di interventi aleatori, finanche di conferenze sulle tendenze artistiche più vive e recenti.¹²⁵¹ Questa, pur esaurendo di fatto la sua attività espositiva solo al termine dell’anno successivo, rimane comunque in funzione anche nel 1977, adibita però a spazio entro cui è lasciata in permanenza la produzione videografica dello Studio 970 2¹²⁵², un aspetto che, in un certo senso, anticipa molto di quella che sarà una delle prerogative, come si dirà, della futura Videoteca.

Nel solco di quanto tracciato è possibile notare come l’attività video di Giaccari stesse iniziando ad avere una strutturazione differente rispetto a quanto fino a quel momento concepito. Gli esiti della nuova tripartizione (Studio 970 2, EAS e videogalleria Maud Center nella nuova veste) sono presentati in forma ufficiale all’interno del dépliant-cataloghino predisposto per la sala personale accordata a Giaccari¹²⁵³ nella circostanza de *La performance oggi. Settimana Internazionale della performance* (Bologna, 1-6 giugno 1977)¹²⁵⁴. L’accenno alla manifestazione, avvenuta presso la Galleria Comunale di Arte Moderna del capoluogo emiliano, è peculiare e utile qui anche per impostare un secondo discorso, in grado di illustrare parte della serie di situazioni che portarono Giaccari a ripensare e riquilibrare il suo lavoro passato e futuro.

La rassegna, curata da Renato Barilli, viene concepita come una sorta di ‘spettacolo’ con “minime soluzioni di continuità”¹²⁵⁵ entro cui sono presentate le molteplici sfaccettature dell’arte performativa di livello anche internazionale, passando per interventi di artisti come: Ben d’Armagnac e Marina Abramović in coppia con Ulay, Hermann Nitsch e Vito Acconci, Michele Sambin e il duo Plessi-Kubish, Laurie Anderson e Joe Jones, Franco Vaccari,

¹²⁴⁹ Cfr: ‘Elenco beni ammortizzati al 1977 – EAS’, in ALMG, cartella EAS.

¹²⁵⁰ Lo spazio è infatti attrezzato con impianti fissi per la proiezione di films e diapositive, l’ascolto di registrazioni audio e, grazie a una parte dell’equipaggiamento videografico dello Studio 970 2, per la visione di registrazioni video (cfr: Comunicato stampa Maud Center, Varese, 19 maggio 1975, in ALMG, Maud Center).

¹²⁵¹ Per le manifestazioni realizzate presso il Maud Center si rimanda alla consultazione della ‘Cronologia generale Studio 970 (1968-1977)’, in Appendice.

¹²⁵² Con la possibilità di prendere anche eventuali appuntamenti per la visione di specifici video.

¹²⁵³ Cfr: Dépliant-catalogo “Luciano Giaccari retrospettiva attività video 1968-1977” per *La Settimana della Performance* (Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna, 1-6 giugno 1977), in ALMG, Studio 970 2.

¹²⁵⁴ Cfr: *La Performance oggi. Settimana Internazionale della performance*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna, 1-6 giugno 1977), parte di *I quaderni della sperimentazione*, n. 1, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio, 1978.

¹²⁵⁵ R. Barilli, *La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, in *La Performance oggi. Settimana Internazionale della performance*, catalogo della mostra, op.cit., p.n.n.

Vincenzo Agnetti e Luca Patella, fra tutti. Nel quadro di questa, in opposizione al clima di ‘iperestesia’ dato dall’avvicinarsi serrato delle *performance* sono ritagliati tre spazi-sale destinati alla documentazione della particolare forma artistica, attraverso le testimonianze dei materiali fotografici e videografici provenienti dal Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara, dell’archivio *Body and Company* di Luciano Inga-Pin e dell’attività di Luciano Giaccari.¹²⁵⁶ Prima di procedere oltre, è il caso di ricordare come per quanto riguarda specificatamente Giaccari il suo coinvolgimento a Bologna passa, oltre che da quanto appena accennato, anche da una partecipazione diretta allo svolgimento degli eventi in programma. Da una parte egli ha infatti occasione di video-documentare il ‘concert/video/*performance*’ *Two and two – terra/ aria/ fuoco/ acqua* proposta da Fabrizio Plessi e Christina Kubish (3 giugno 1977), mentre dall’altra ha un ulteriore spazio riservato in cui realizzare una sequenza di quattro video-*environment*, di cui è autore, attraverso i quali far ‘performare’ il pubblico. Nello specifico si tratta di *Tiro alla fune (parametri)*¹²⁵⁷, in cui due telecamere, collegate a due monitor accostati, inquadrano ciascuna la parte di un ideale ‘campo da gioco’, dove, ispirandosi al popolare gioco del tiro alla fune, Giaccari invita i visitatori a mettersi alla prova, dichiarando ‘vincente’ la persona che riesce a spostare l’avversario da un monitor all’altro, e *Bifronte (parametri)*, in questo caso composto da ancora due telecamere che riprendono però un solo soggetto contemporaneamente da davanti e da dietro, restituendo sui monitor una sorta di visione simultanea del proprio doppio. Ancora, di un terzo lavoro, in cui, sempre due camere sono rivolte verso un singolo soggetto, le quali, con inquadrature e zoommate differenti mandano le rispettive immagini a due monitor accostati a poca distanza, restituendo al singolo una curiosa visione di sé stesso, e un quarto, *Noi/loro*, realizzato nel corso del 5 giugno, grazie a cui i due monitor accostati mostrano questa volta le immagini di una telecamera installata all’ingresso della mostra e una che ‘guarda’ la strada antistante l’edificio [figg.3.19-3.22].

Al di là di questo, ciò che qui interessa maggiormente rilevare è quanto viene invece ‘esposto’ nella sala dedicata. In essa, a differenza delle precedenti occasioni in cui il videomaker varesino aveva presentato circoscritte parti della sua produzione¹²⁵⁸, Giaccari studia per la prima volta la possibilità di restituire l’intero *corpus* video, come denunciato dal titolo scelto per il dépliant-cataloghino su citato – *Luciano Giaccari. Retrospectiva attività video. 1968-1977* (dove 1968 sta a indicare la data del progetto di *Televisione come memoria*)¹²⁵⁹ ed evidenziato dai nomi

¹²⁵⁶ Come mostrato anche dalle foto scattate alle tre sale realizzate per la mostra e riportate in catalogo (cfr: *La Performance oggi. Settimana Internazionale della performance*, catalogo della mostra, op.cit., s.n.p.)

¹²⁵⁷ Cfr: F. Pesoli, *Memorie del video*, in «Video Magazine», anno VIII, n. 84, ottobre 1988, p. 74.

¹²⁵⁸ Cfr: *supra*, par. 3.1.

¹²⁵⁹ Un aspetto che mostra come Giaccari fosse arrivato a concepire l’avvio della sua attività in ambito video non tanto dal momento in cui aveva acquisito la strumentazione e realizzato le prime registrazioni (1971),

degli artisti ivi riportati, come pure degli scatti fotografici che vengono esposti alle pareti dello spazio, tra i quali si scrutano, ad esempio, *still* dai videotape di Vaccari, Fabro, Germanà, dalle video-documentazioni realizzate al festival *Music and Dance in USA*, di alcune videointerviste e di registrazioni di spettacoli teatrali. In questa circostanza, ciò che caratterizza particolarmente la ‘presentazione’ generale è da rintracciarsi nella modalità di ‘esposizione’ che viene adottata da Giaccari. Dall’osservazione della disposizione delle fotografie [fig.3.23] è infatti possibile notare come esse fossero state raggruppate in base alla ‘tipologia’ stessa dei nastri, una istanza che viene ripresa anche, e soprattutto, sulle pagine del dépliant-cataloghino [fig.3.24]. L’adozione di questa inedita suddivisione del *corpus* video in settori – video-documentazioni di danza, v. di musica, v. di teatro, v. di *performance*, videointerviste e videotape d’artista – rivela come Giaccari avesse iniziato ormai a riferirsi programmaticamente ai *tape* prodotti in termini differenti: non più quali “brevi programmi realizzati da artisti”¹²⁶⁰ da ripartire tipologicamente nelle varie serie *TV-OUT*, cui aveva fatto ricorso nei primi anni, piuttosto quali nastri, da considerare ora singolarmente e collocabili come tali in categorie predisposte. Queste ultime sono inquadrare in una codificazione che tiene conto di diversi elementi: in prima analisi una sistematizzazione secondo le coordinate della *Classificazione* (la quale rimane quale paradigma di base del tipo di adozione che viene fatta del dispositivo video), quindi per il contenuto e l’area artistico-espressiva di riferimento (come nel caso delle video-documentazioni, divise fra *performance* d’artista, o di spettacoli di teatro, di danza, di musica, cui si unirà più tardi, la poesia). A tutti gli effetti si tratta per Giaccari di un nuovo modo di intendere i video stessi, i quali sono concepiti ora quale complesso, raccolto, da ordinare secondo una metodologia che anticipa la ripartizione che comporrà poi le diverse *sezioni* della Videoteca¹²⁶¹. Il senso stesso della dicitura usata per Bologna “*retrospettiva attività video*”, sta infatti a indicare la volontà di rivolgersi alla totalità di quanto prodotto, che – seguendo probabilmente anche la scia del lavoro catalografico appena svolto per Bolaffi – necessita di trovare una strutturazione diversa di schedatura e inventariazione. Nel quadro di questo la denominazione generica di ‘*corpus*’ fin qui usata viene qualificata da Giaccari nei termini più propri di una *collezione* videografica, in grado di abbracciare la quasi totalità delle possibilità d’implicazione del mezzo e, come terrà a precisare egli stesso nei decenni successivi, connotata dal fatto che è stata interamente da lui prodotta, senza cioè che nessun video proveniente da

piuttosto dalla circostanza in cui aveva ipotizzato l’implicazione stessa del nuovo mezzo. Si tiene però a precisare come fino a questo momento, la specificazione non era mai stata applicata.

¹²⁶⁰ *Le mostre, Contro Informazione*, in «L’Espresso», op.cit.; [L. Giaccari e L. Inga Pin], *Contro-informazione a Milano*, comunicato stampa ita/eng del 6 luglio 1971, Galleria Diagramma, ALMG, cartella Studio 970 2.

¹²⁶¹ Ossia: arte, *performance*, teatro, musica, danza, poesia, interviste (poi anche: ‘grandi mostre’ e design).

altri centri, gallerie o dai singoli artisti fosse stato incamerato in essa.

In unione alle occasioni appena illustrate, rimane da ricordare come anche un terzo evento incida in modo significativo nella trasformazione e ri-sistemazione del centro varesino. Nel corso del mese di novembre del 1977 prendono avvio le trasmissioni della Varese Video Emittente Televisiva Locale (poi solo ETL), di cui si è già fatto cenno in precedenza¹²⁶², ossia della televisione privata comunitaria costituitasi sull'esperienza di qualche anno prima di Radio Televisione Locale – RTL, per la cui formulazione ci vollero comunque mesi di lavoro e ricerca di personale. Da questo momento Maud Ceriotti Giaccari assume la direzione giornalistica della televisione ponendo di fatto fine a ogni coinvolgimento al suo contributo diretto nelle attività dello Studio 970 2¹²⁶³ – rientrando solo a metà degli anni Ottanta a coordinamento dell'ufficio stampa della Videoteca. Lo stesso Giaccari, ivi implicato come direttore del settore artistico-culturale, dedica parte del suo tempo (già comunque impegnato nel suo ruolo ufficiale di notaio, e dal 1976 quale curatore delle trasmissioni di informazione culturale di Radio Varese¹²⁶⁴) alla nuova attività, per la quale impegna tra l'altro una parte consistente della stessa strumentazione videografica (ormai confluita nella EAS) che usa, e userà, contestualmente anche per la continua produzione dei video.

Se da una parte la totalità di quanto fin qui tracciato concorre in misura particolare a contrassegnare il 1977 come anno di decisivi cambiamenti, dall'altra è significativo notare come in nessun documento, testo o appunto ritrovato in ALMG compaia ancora il nuovo 'statuto' di Videoteca. Per quanto, la denominazione connotativa di Studio 970 2 (che per quasi un decennio aveva segnato una parte peculiare delle vicende artistiche della realtà dell'*hinterland* milanese e aveva concorso a tracciare aspetti della fase d'origine della videoarte italiana) viene progressivamente abbandonata già entro il 1977, mentre è direttamente adottato il nome stesso di Luciano Giaccari. In base alle informazioni attuali, le date in cui si è iniziato a trovare la nuova identificazione si attestano attorno al biennio 1979-1980, pur tuttavia sono già ben evidenti molti degli aspetti che la definiranno: da una parte la EAS che manterrà i servizi tecnici e dall'altra una parte intellettuale-istituzionale in cui è accolta in eredità la produzione dello Studio 970 2, che si distinguerà per la scelta di perseguire poi finalità caratterizzate in

¹²⁶² Cfr: *supra*, par. 2.2.

¹²⁶³ È proprio in relazione a questo che (come dichiarato in forma diretta alla scrivente) Maud chiese a Giaccari di modificare finanche il nome stesso dello Studio, non persistendo più i caratteri con cui lo avevano designato (cfr: *supra*, par. 1.1).

¹²⁶⁴ Per la quale progettò e direzionò il Festival di Radio Varese (Varese, Sala Veratti/ Sala Vidoletti/ Salone degli Estensi, 25 febbraio-5 marzo 1977), proponendo spettacoli teatrali, proiezione di film (tra cui *Anna* di Alberto Grifi), dibattiti e la trasmissione di alcune sue video-documentazioni di musica, danza e teatro (cfr: *infra*, tabella "Cronologia generale Studio 970 2" in Appendice)

senso ‘collezionistico-museale’¹²⁶⁵, tentando di realizzare finanche un proprio catalogo¹²⁶⁶.

Anche se si tratta ormai di coordinate temporali che esulano dalle preoccupazioni di questo studio, rimane da evidenziare come ciò che andrà a costituirsi come *collezione* della Videoteca Giaccari giunge ad acquisire le qualità di una raccolta unica nel suo genere, che, incrementata poi nei decenni successivi, diventa oggi peculiare archivio di fatti artistici *tout court* di una parte delle espressioni artistiche del secondo Novecento – incluse le video-documentazioni del teatro più sperimentale, che potrebbero essere oggi materiali utile agli studi storico-critici della disciplina. È in relazione all’accrecimento costante di questo repertorio che Giaccari maturerà il concetto del MUel-Museo elettronico (elaborato negli anni Ottanta, presentato alla Biennale veneziana del 1993¹²⁶⁷, quindi aperto a Varese nel 1995). Esso è pensato quale struttura stabile in cui custodire e diffondere il patrimonio della Videoteca, creando così un museo *in video e del video*, che concorre a definire idealmente un punto di inizio per la seminazione della cultura delle arti elettroniche. Inoltre, recuperando e rielaborando certi principi inscritti nel concetto di *video-saletta* Giaccari svilupperà, nella seconda metà degli anni Novanta, il *Progetto Porziuncola*, ossia una cellula museale periferica, provvista di PC e connessione intranet (esclusiva tra musei e MUel), con cui dare vita a un museo virtuale planetario, improntato su un network di musei collegati tra loro – una serie di situazioni che meriterebbero di trovare, in ambito anche accademico, continuità di studio e approfondimento.

¹²⁶⁵ Cfr: L. Giaccari, M. Meneguzzo (a cura di), *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit.; V. Fagone, *Memoria del video 2. Presente Continuo. Vent’anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, op.cit.

¹²⁶⁶ Progetto che non trova mai effettiva attuazione. Nel 1983 viene realizzato un primo Pre-catalogo della Videoteca Giaccari con un finanziamento della Regione Lombardia, rimasto però sotto forma di dépliant-cataloghino interno, più che di una vera e propria pubblicazione di natura editoriale.

¹²⁶⁷ Nello specifico alla sezione *Opera italiana – Transiti* curata da Achille Bonito Oliva (cfr: L. Giaccari, *Museo Elettronico*, in *Transiti, 45a Esposizione Internazionale d’Arte. La Biennale di Venezia. I punti cardinali dell’arte*, catalogo della mostra, v. I, I ed., Padova, Marsilio, 1993, p. 57).

APPARATI
1.Appendice fotografica



1. 1 "Dipinti e sculture di Luciano Giaccari",
Galleria Don Chisciotte di Arona (1-11 maggio
1965)



1. 2 L. Giaccari, "Sculture rosse", a "Scoop!"
(Gallarate, Biblioteca civica-Casea delle Culture,
11 febbraio – 10 marzo 1968). Sul fondo opera
di G. Alviani



1. 3 L. Giaccari, "Sculture rosse" e triplice manifesto "24 no STOP THEATRE", a "Parole sui Muri-2 ed." (Fiumalbo, 27 luglio – 4 agosto 1968)



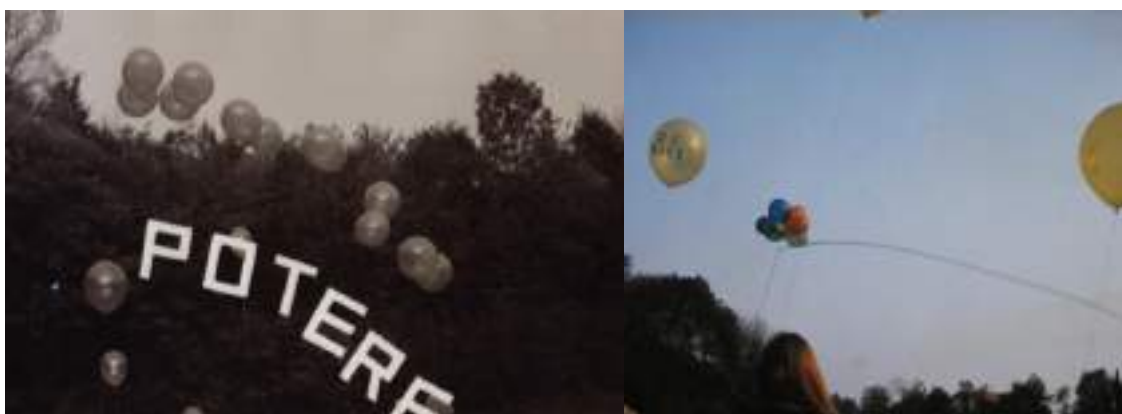
1. 4 L. Giaccari, frame da film (S8, b/n), ripresa dell'azione con "Scultura-gonfiabile-sonora" (Anfo, 25 agosto-3 settembre 1968)



1. 5 L. Giaccari, frame da film (S8, colori), ripresa dell'azione con "Scultura-gonfiabile-sonora" (Anfo, 25 agosto-3 settembre 1968)



1. 6 L. Giaccari, "Pedana disequilibrante" (in alto) e "Scultura-gonfiabile-sonora" (in basso) a "Prima Rassegna d'Arte Sperimentale 'Oltre l'avanguardia'" (Novara, 5-18 ottobre 1968)



1. 7 L. Giaccari, "Scultura-gonfiabile-POTERE" (a sinistra) e "Scultura-gonfiabile-sonora" a "UFO macchine volanti" (Monte Olimpino, 13 ottobre 1968)



1. 8 L. Giaccari, [Scoltura di fumo], (Pejo, "11 giorni di arte collettiva", 24 agosto-3 settembre 1969)



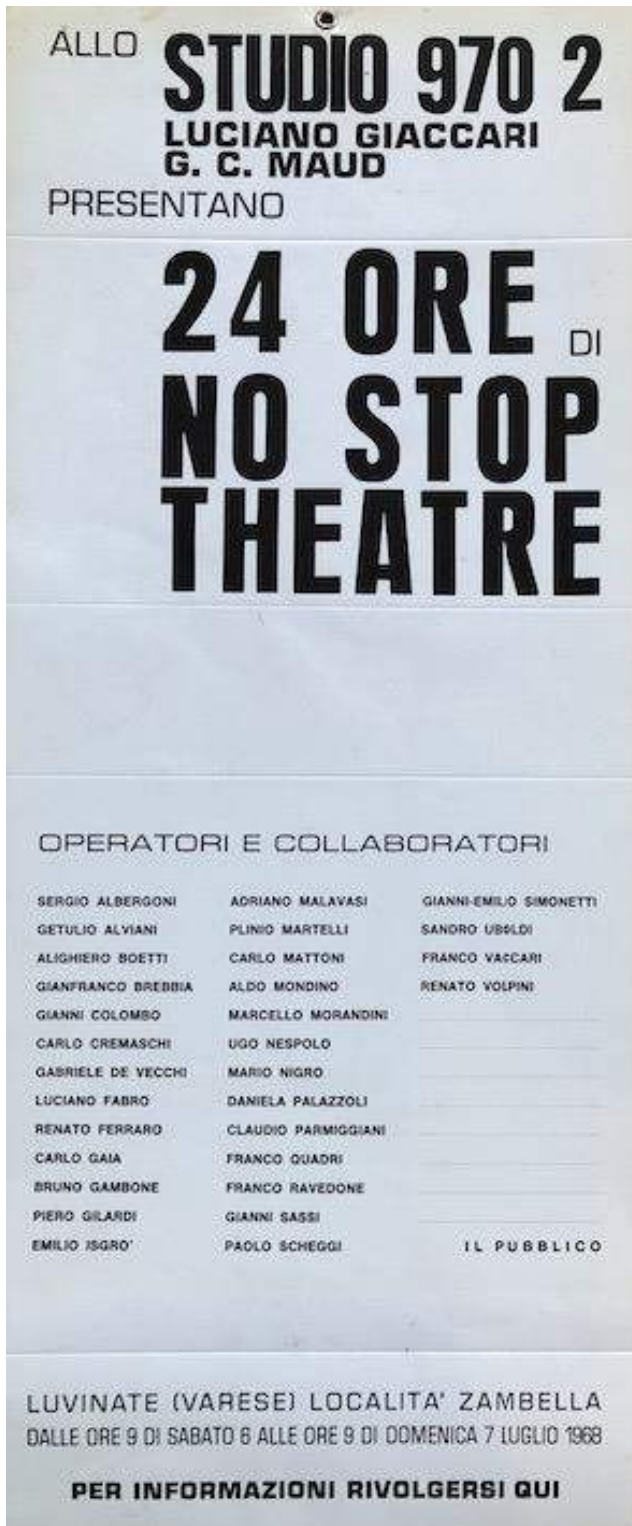
1. 9 "Cennina da salvare" (Cennina, Arezzo, 18-31 luglio 1970)



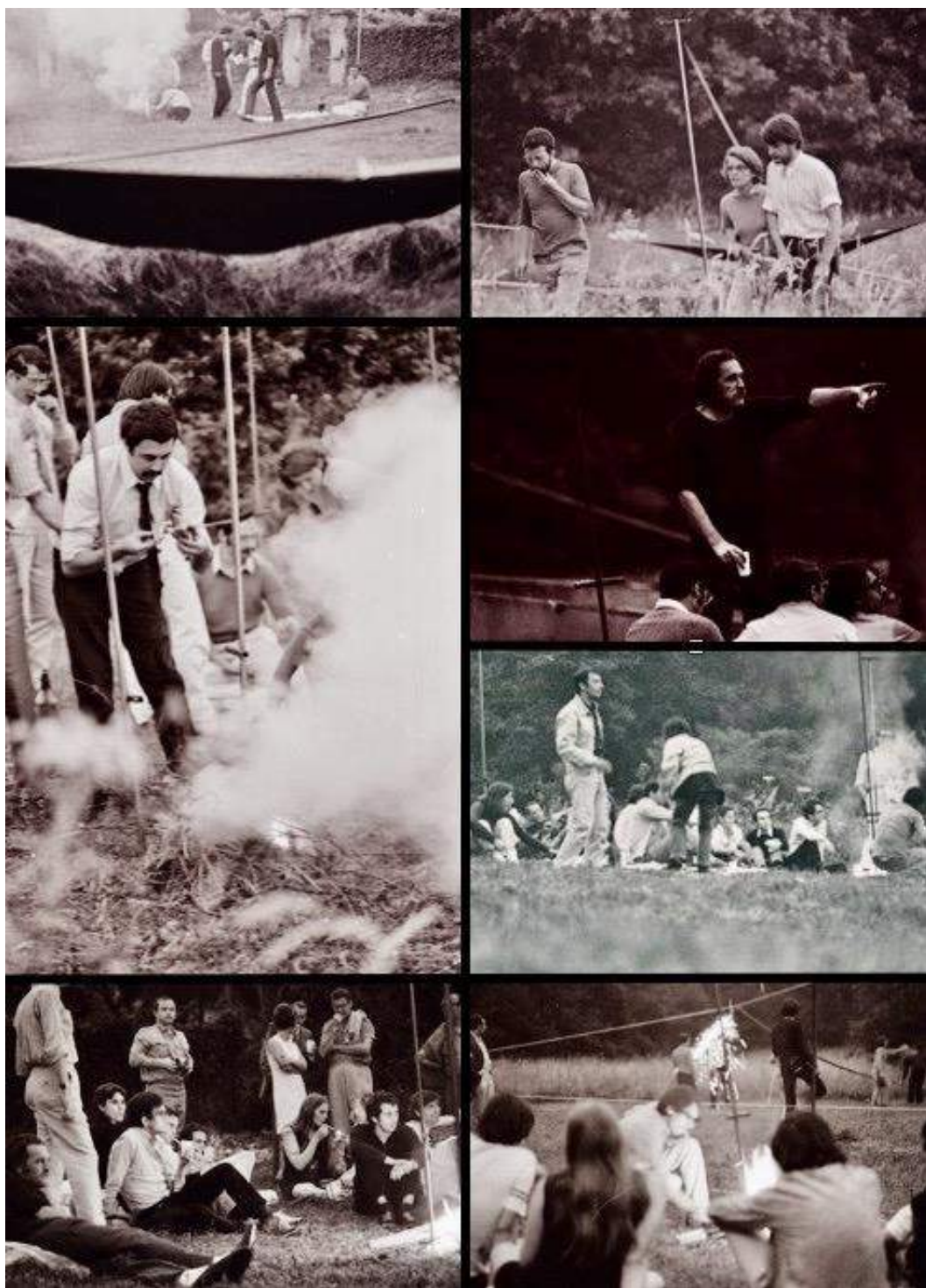
1. 10 Cascinale "Nicò alla Zambella", Varese, sede dello Studio 970 2 (1967-1970)



1. 11 Lucianoe Giaccari e GC Maud con materiali relativi alle manifestazioni dello Studio 970 2 (1969). Foto Guido Cegani



1. 12 "24 ORE di NO STOP THEATRE", manifesto, Studio 970 2 (6-7 luglio 1968)



1. 13 "24 ORE di NO STOP THEATRE", Studio 970 2 (6-7 luglio 1968)



1. 16 Predisposizione dei teli bianchi e proiezioni filmiche su teli bianchi, "24 ORE i NO STOP THEATRE" Studio 970 2 (6-7 luglio 1968)



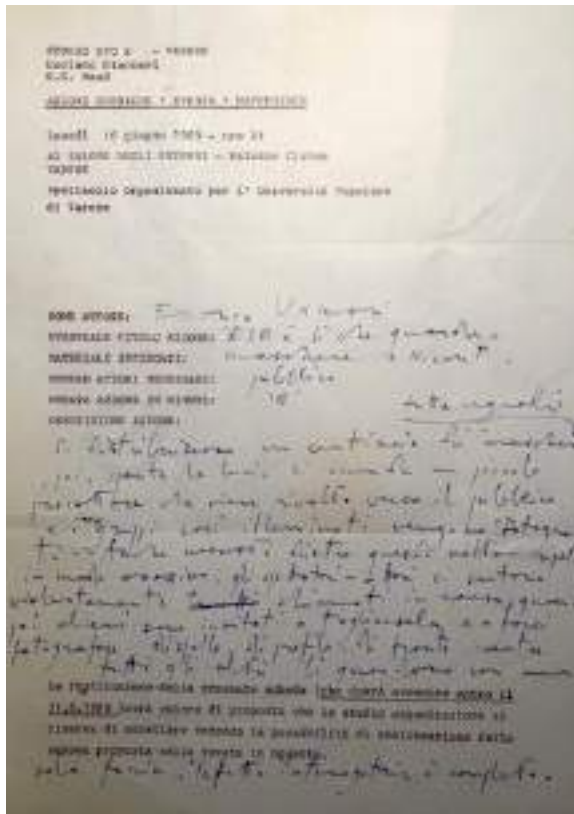
1. 17 L. Giaccari, "Televisione come memoria" (1968), progetto videografico [la presente stesura è però post-24 ORE di NO STOP THEATRE], in ALMG



1. 18 Giornata "Opere di neve", Studio 970 2 (gennaio 1969)



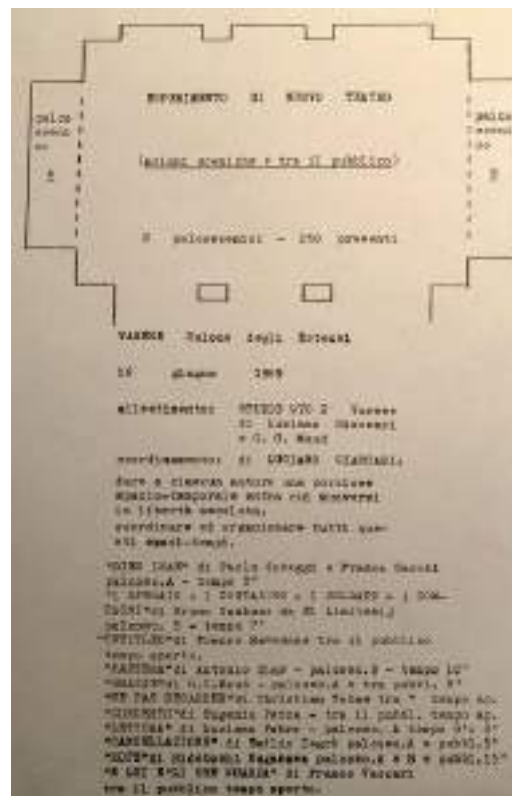
1. 19 L. Giaccari, "Opere neve", film 8mm, 4'44", b/n, muto



1. 22 F. Vaccari, scheda-progetto per "E lui è lì che guarda", per "Esperimento di Nuovo Teatro", Studio 970 2 (16 giugno 1969)



1. 23 H. Nagasawa, scheda-progetto per "Rope", per "Esperimento di Nuovo Teatro", Studio 970 2 (16 giugno 1969)



1. 24 L. Giaccari, "Esperimento di nuovo teatro", in «Quaderni di TÈCHNE», n. 14, n. monografico Teatro 2 a cura di E. Miccini, Firenze, gennaio 1970 (particolare piantina Salone degli Estensi)

**LABORANTE SOCIALE
DI MADRID**

Lunedì 22 giugno 1969 alle ore 21 presso il
Salone degli Esteri nel Palazzo Reale

Lo STUDIO 970 2
di Lorenzo Ciampi
e G. C. Rossi

PRESENTA

ESPERIMENTO DI NUOVO TEATRO
sintesi - avanguardia - ricerca - laboratorio

TESTI
di Franco Schiavi e Franco Scatini
I OPERAI - I CANTIERI -
I SOGGIATI (RITRASMATA NOSTRA
di Bruno Zevi) da El Lissitzky
PARTITA
di Antonio Ghis
LA POVA PELLE
di Corrado Vivanti
LEALITÀ
di G. C. Rossi
L'INTELLIGENZA
di Franco Schiavi
SPICE
di Giovanni Ciampi
CONCETTO
di Lorenzo Ciampi
L'ETTERA
di Lorenzo Ciampi
MAY
di Roberto Napolitano
E UN'A L'UNA QUARANTA
di Franco Scatini

La S.V. è vivamente pregata di inter-
venire.

INVIATO LORENZ

1. 25 "Esperimento di Nuovo Teatro", invito, Studio 970 2 (16 giugno 1969)



1. 26 F. Vaccari, maschera per "E lui è lì che guarda", per "Esperimento di Nuovo Teatro", Studio 970 2 (16 giugno 1969)

«INTERVENTO» è una serie di idee-progetti-azioni-ambienti documentazioni avvisi più o meno aperti al vento, che si svolgono ovunque da marzo 1970 in poi / ciascun avvisato o gruppo dovrà scegliere, in qualsiasi forma, il proprio intervento o quello inviato in documentazione allo STUDIO 970 2 - via Cavallotti, 41 - 20130 Varese (Italia) entro il 27 maggio 1970 / la documentazione potrà essere di qualsiasi tipo o quali consistere in fotografie, disegni, film, registrazioni sonore, azioni, progetti, etc. (1) / tutta la documentazione verrà moderata a cura dello STUDIO 970 2 e verrà quindi prodotta in più luoghi e gallerie a Milano e partire dal 4 giugno prossimo o quindi in altre città in Italia e all'estero / durante le giornate di documentazione saranno realizzati, con venti utilità, progetti per ambienti, oggetti e interventi, scelti tra quelli pervenuti entro il 27 maggio 1970 / gli inviti a partecipazione sono stati effettuati direttamente dallo STUDIO 970 2 e tramite critici, gallerie, riviste ed altri operatori / il materiale pervenuto e moderato verrà a cura dello STUDIO 970 2, pubblicato in un catalogo «MULTIMEDIA», comprendente, oltre a scritti e fotografie, film, disegni, progetti, suoni magnetici, etc. / la Milano verranno esposti interventi presso le gallerie INAZZAROVA e TOSELLI in via Borgognone n. 18-B / la sede delle documentazioni sarà presso UNIBRATO workshop - piazza Belgioioso, 2 - Milano / la partecipazione in «INTERVENTO» include necessariamente l'invio del presente schema operativo

Varese, marzo 1970

LORENZ CIAMPI

«INTERVENTO» is a series of ideas-projects-actions-environments documentations, whose object is the world, which will take place everywhere from march 1970 onward / each avvisato or group will have to carry out in any form whatever, his own intervention and then send documentation to STUDIO 970 2 - via Cavallotti, 41 - 20130 Varese (Italy) within may 27, 1970 / the documentation may be of any type, such as photographs, slides, films, recordings, writings, projects, etc. (1) / the whole documentation will be moderated by STUDIO 970 2 and it will then be released in several places and galleries in Milan starting June 4th and later in other towns in Italy and abroad / projects for environments, objects or interventions, selected among those reaching us within the 27th may 1970, will be carried out during the documentation days, by artistic wind / invitations to participate have been made directly by STUDIO 970 2 - through critics, galleries, magazines and other operators / the material arrived and moderated will be edited by the STUDIO 970 2 in a catalog «MULTIMEDIA» that will include in addition to writings and photographs also films, slides, projects, magnetic recordings, etc. / interventions will be carried out in Milan case of the galleries INAZZAROVA and TOSELLI - via Borgognone, 18-B / the head office of the documentations will be UNIBRATO workshop - piazza Belgioioso, 2 - Milano / the participation in «INTERVENTO» includes the general acceptance of the present outline

Varese, march 1970

LORENZ CIAMPI

(1) It is advisable that each intervention should be documented, possibly in several forms, like may be 8-10-15 cm / slides may be of any size / photographs will be accepted on 15 x 20 cm and may be printed on black paper / prints of the same size, with the 8-10-15 cm and will have to be approved with the respective words / magnetic recordings will have to be checked on standard speed / whenever they shall be realized in the original form will be reproduced for double reproduction or to avoid TV screen

1. 27 "interVENTO", invito-blu, Studio 970 2 (marzo 1970)

*nuova C'allostamento
di Boriani/De Vecchi*

interVENTO - 4/6/1970: inaugurazione-PERCORSO:

ore 18 galleria DIAGRAMMA	ore 19 galleria TOSELLI
FRANCO MAZZUCHELLI: azione	UGO LA PIETRA: progetto
MARIO MONDANI: azione	LIVIO MARZOT: azione
LUIGI ONTANI: oggetto	FERNANDO TONELLO: film

ONORATO workshop: sede delle documentazioni

ore 18 in continuazione:	ore 20
film-diapositive-foto-	G.C.MAUD: foto
progetti-registrazioni.	H.MAGASANA-TROTTA: azioni
	J.C.MOINEAU-LATTY LA ROCCA-
	ALPINI/BORIANI/DE VECCHI:
	ambienti.
	LUCIANO GIACCARI: misura gratuita
	aerodinamicità del corpo.
	FRANCA SACCHI: concerto-azione

5/6/1970:

ore 18,30 galleria DIAGRAMMA	MARIO RUSSO: ambiente
	CARLO MATTONI-SANDRO UGOLDI:
	oggetti.
	+ documentazione serata prece-
	dente.
ore 18,30 ONORATO workshop	documentazioni come sopra + am-
	bienti e documentazione serata
	precedente.

6/6/1970:

ore 18,30 galleria DIAGRAMMA	TARO GIANNINAZZI e BUCCI
	MUSSMAIER: documentazioni
	SABARELLI: progetto e registra-
	zione sonora
ore 20 ONORATO workshop	FLINIO MARTELLI: film e disco
	G.C.MAUD: foto e registrazione
	CHRISTIAN TOBAS: azione
	LUCIANO GIACCARI: concerto col-
	lettivo su ritmo sonoro di
	FRANCA SACCHI.

azione PERCORSO-VENTO di LUCIANO GIACCARI:
 ciascun visitatore spostandosi da una galleria all'altra crea
 una piccola corrente d'aria in funzione del peso e della aere-
 dinamicità del proprio corpo nonché delle propria velocità di
 spostamento - analogo risultato si ottiene con gruppi compatti
 di persone sempre in funzione delle dette varianti.
 Si prega di non spostarsi in gruppi di oltre 1200 persone poiché
 il vento predetto potrebbe arrecare danni a persone o a cose.
 in ogni caso moderare la velocità.

nelle gallerie impianti della Milano - RTS espositori
 e ventilatori della VORTICE S.p.A

STUDIO 970 2
 TELEFONO 02/21770000
 VIA GENOVA 10, 20121
 2100 VARESE

1. 28 Programma serate "interVENTO", Studio 790 2 (4-6 giugno 1970, Milano: galleria Diagramma, Onorato Workshop, Galleria Toselli)



1. 29 Serata "interVENTO", Studio 970 2 (4-6 giugno 1970, Onorato Workshop) Serata "interVENTO", Studio 970 2 (4-6 giugno 1970, Onorato Workshop). Nell'immagine in basso a destra: particolare proiezione film "Pesca dell'aria dell'acqua" di P. Polacci (a sinistra), delle diapositive di M. Boezem (a destra)



1. 30 Invito "interVENTO", Studio 970 2 (1970)

Varese, li 26 maggio 1970

Egr. sig. ELIO SPARANO
 e p.c. Dottile signora PIERA ROLANDI
 RAI - T.V.
 Corso Sempione, 29
 MILANO

Invio, in base ad accordi con la gentile signora Rolandi, un invito per "interVENTO", nonché una breve relazione sulle caratteristiche della manifestazione da noi organizzata.

interVENTO è una operazione che pur nascendo in un ambito « con una scrittura "underground" si pone come fatto di documentazione in una area molto più allargata di quella dei consumi consumatori degli spettacoli e manifestazioni d'avanguardia, programmati normalmente in circuiti culturali più o meno arguti.

Questa collocazione è programmatica e a questo scopo interVENTO si basa su diversi livelli di situazioni - presenza - documentazione - che se possano espandere al massimo il raggio d'azione.

Analitico vengono create delle situazioni nei luoghi dove i vari operatori, singolarmente o in gruppo attuano i propri interventi.

In questa prima fase si realizza una prima comunicazione diretta con il pubblico presente e contemporaneamente si raccoglie il materiale documentario (film, diapositive, fotografie, registrazioni magnetiche, audio-visive, etc.,).

Tutto questo materiale raccolto e coordinato viene poi prodotto in una serie di gallerie, in Italia ed all'estero, dove di volta in volta vengono eseguiti altri interventi e quindi per successive accumulazioni viene reperito un materiale il più vasto e vario possibile con il quale verrà realizzato, a conclusione dell'operazione una pubblicazione "multimedia" destinata ad un pubblico a sua volta più ampio di quello intervenuto nelle gallerie.

Un intervento della televisione si inserisce perfettamente in questo schema operativo in quanto, attuando il tipo di documentazione più allargata che sia possibile organizzare oggi, raggiungerebbe il grosso pubblico che altrimenti resterebbe escluso dalla comunicazione.

Dal punto di vista tecnico gli interventi degli artisti consisterebbero in azioni che impiegheranno il vento come forza motrice per far volare o rotolare oggetti e come sorgente di suoni e di rumori o in altri modi.

Le azioni avverranno in campagna presso il nostro studio in località Bascella di Inviate (Varese).

Altre azioni potranno avvenire sul lago di Varese - sul Campo dei Fiori, con i migliori saluti.

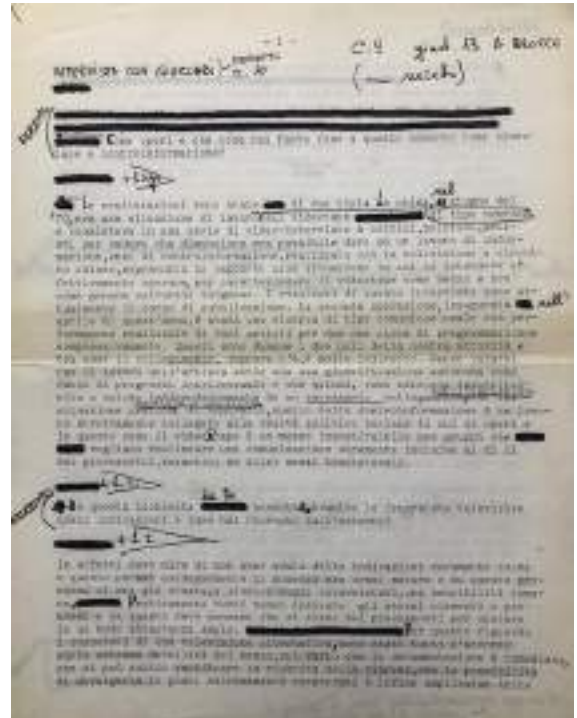
1. 31 L. Giaccari, minuta di lettera a E. Sparano e P. Rolandi (sede RAI Milano), Varese, 26 maggio 1970, in ALMG



1. 32 Riprese foto-cinematografiche durante gli eventi "Opere di neve", "Opere di fumo" e "interVENTO" (Studio 970).



2. 1 Invito video-saletta Diagramma (6 luglio 1971)

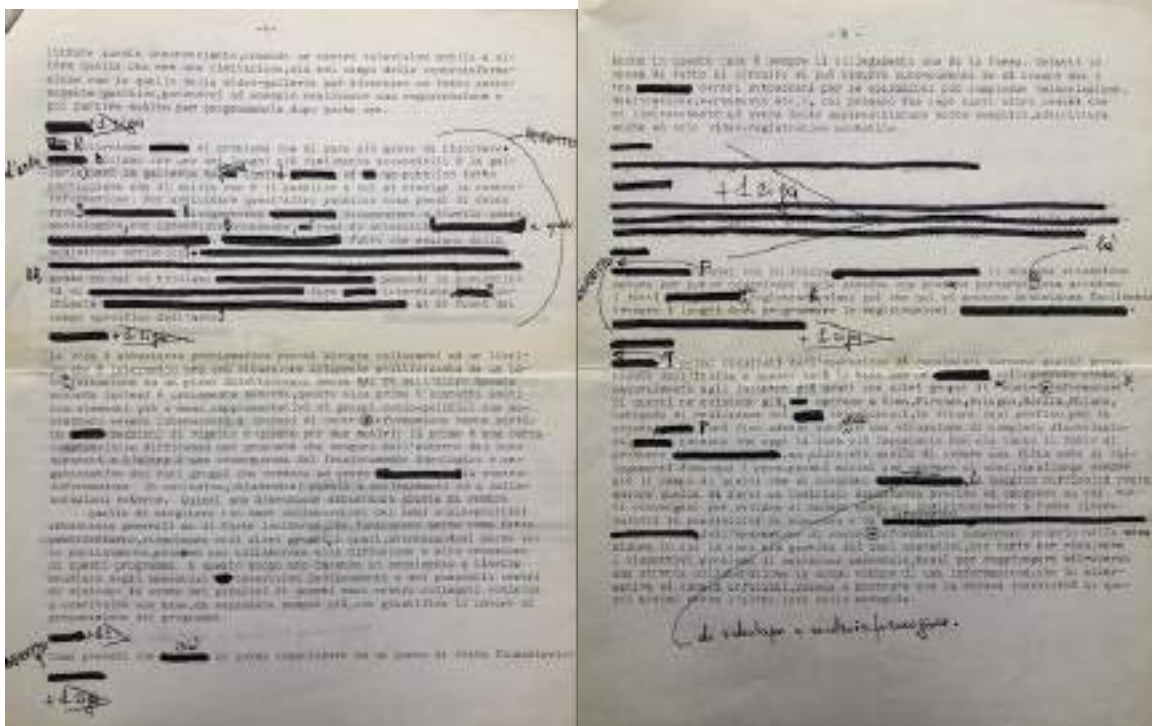


2. 2 Intervista di Tommaso Trini a Luciano Giaccari [primavera-estate 1972], inedita, ALMG (p.1)



2. 3 Intervista di Tommaso Trini a Luciano Giaccari [primavera-estate 1972], inedita, ALMG (pp.2-3)





2. 4 Intervista di Tommaso Trini a Luciano Giaccari [primavera-estate 1972], inedita, ALMG (pp.4-5)

STUDIO 970 2

sezione 77 D.C.
comunicazioni - apparecchiature - impianti
per speaker systems giacconi

via Poeblo, 20 - 20100 Varese - Italia
tel. 0312/86959 (segr. tel. automatica)

PRESTAZIONI DELLA SPALIA:

a) tipo **STABILE** superselezione:

- massima fedeltà dell'impostazione della musica-melodica
- regolazione del programma con:
 - sensibilità
 - corrispondenza di tutti i controlli presenti ed autorizzazioni
 - passo per registrazione
 - equal
 - delay
 - tecnologia
 - risparmio e possibilità nel risparmio

b) allentamento incanto di riproduzione con:

- allentamento diretto per piccoli impianti
- come completa all'altissima realizzata da stilo specializzato
- consulenza per le scelte della lista più ampia in relazione al programma

PREZZI:

realizzati da noi con buona garanzia di durata.

• sistema completo - stereo-stato

• stereo-stato 2 canali da 100 watt - prezzo di vendita in relazione a possibilità economiche ed esigenze di spazio

• stereo-stato 4 canali da 100 watt - prezzo di vendita in relazione a possibilità economiche ed esigenze di spazio

• stereo-stato 4 canali da 100 watt - prezzo di vendita in relazione a possibilità economiche ed esigenze di spazio

• stereo-stato 4 canali da 100 watt - prezzo di vendita in relazione a possibilità economiche ed esigenze di spazio

STUDIO 970 2

SEZIONE 77 D.C. - COMUNICAZIONI - APPARECCHIATURE - IMPIANTI

per speaker systems giacconi

via Poeblo, 20 - 20100 Varese - Italia
tel. 0312/86959 (segr. tel. automatica)

PRESTAZIONI DELLA SPALIA:

a) tipo **STABILE** superselezione:

- massima fedeltà dell'impostazione della musica-melodica
- regolazione del programma con:
 - sensibilità
 - corrispondenza di tutti i controlli presenti ed autorizzazioni
 - passo per registrazione
 - equal
 - delay
 - tecnologia
 - risparmio e possibilità nel risparmio

b) allentamento incanto di riproduzione con:

- allentamento diretto per piccoli impianti
- come completa all'altissima realizzata da stilo specializzato
- consulenza per le scelte della lista più ampia in relazione al programma

PREZZI:

realizzati da noi con buona garanzia di durata.

• sistema completo - stereo-stato

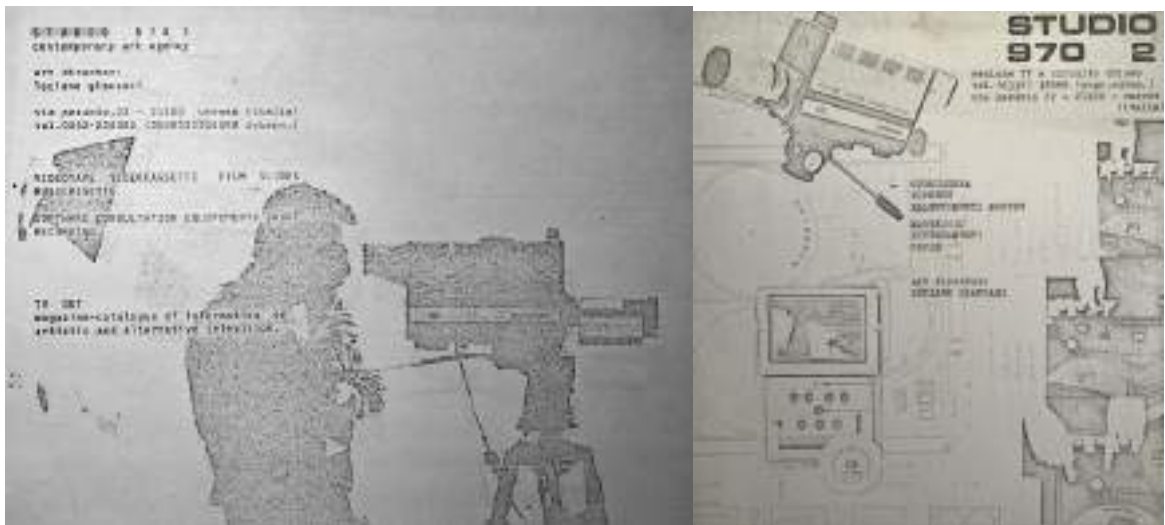
• stereo-stato 2 canali da 100 watt - prezzo di vendita in relazione a possibilità economiche ed esigenze di spazio

• stereo-stato 4 canali da 100 watt - prezzo di vendita in relazione a possibilità economiche ed esigenze di spazio

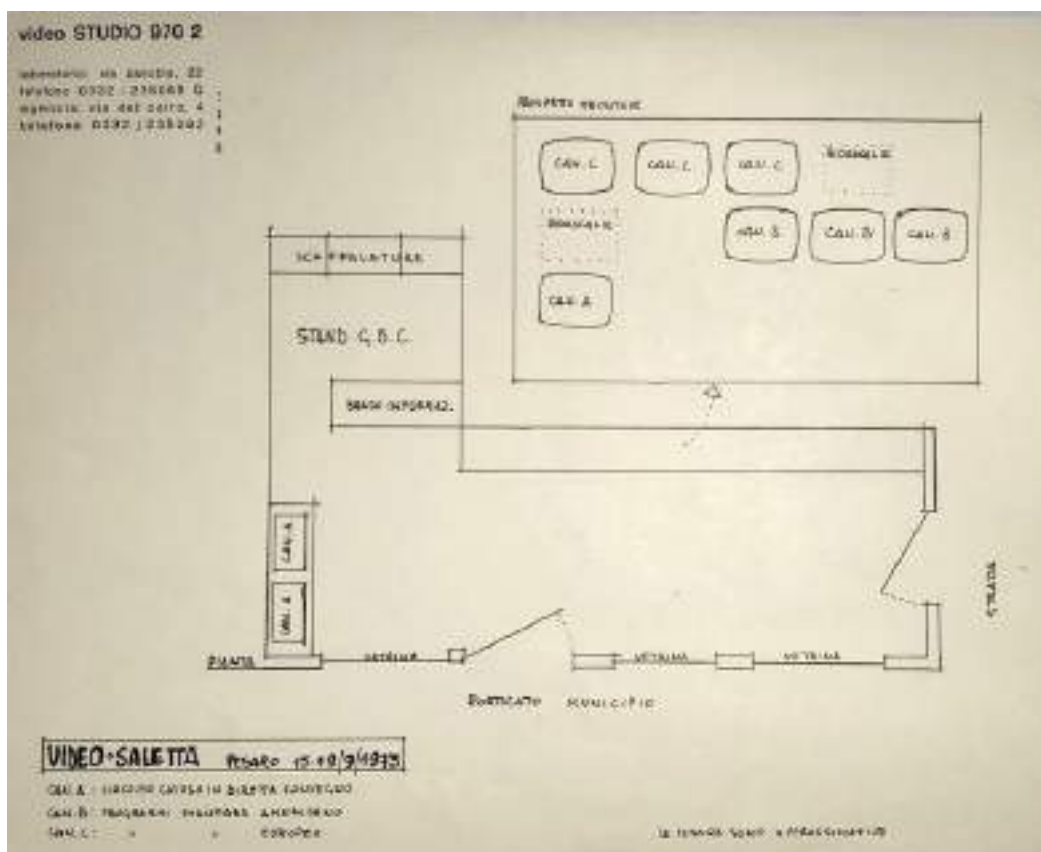
• stereo-stato 4 canali da 100 watt - prezzo di vendita in relazione a possibilità economiche ed esigenze di spazio

• stereo-stato 4 canali da 100 watt - prezzo di vendita in relazione a possibilità economiche ed esigenze di spazio

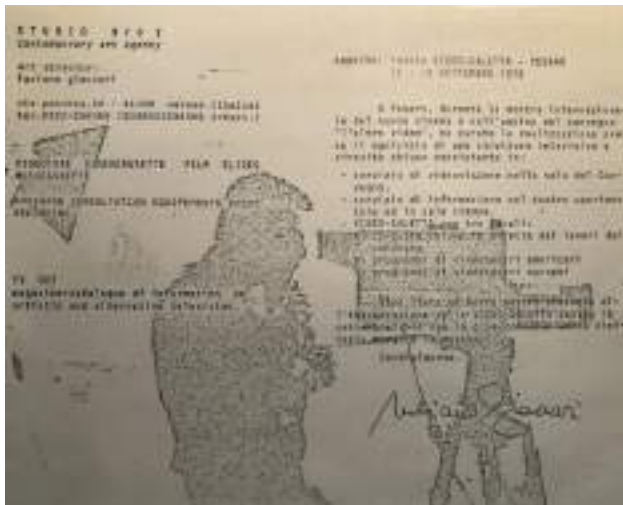
2. 5 Dépliant relativi alle sezioni dello Studio 970 2 e delle prestazioni offerte



2. 6 Dépliant relativi alle sezioni dello Studio 970 2 e delle prestazioni offerte



2. 7 Schema progettuale di video-saletta con sistema di CCTV su tre canali e nove monitor realizzata da Giaccari per il convegno "L'Altro Video" (Pesaro 15-19 settembre 1973)



2. 8 Invito video-saletta per convegno "L'altro video" (Pesaro 15-19 settembre 1973)



2. 9 Dépliant-memorandum Studio 970 2 (Pesaro 15-19 settembre 1973)



2. 10 Garage-laboratorio video dello Studio 970 2 (1972). Nell'immagine in basso a destra Si riconoscono il videorecorder Sony CV2100 ACE e, in primo piano, lo Shibaden SV-800UL



2. 11 Artisti presenti nel garage-laboratorio video dello Studio 970 2 [gennaio-marzo 1972]. Si riconoscono nella prima immagine Antonio Trotta, Giaccari, Franco Ravedone e la moglie; nella terza Hidetoshi Nagasawa e nella quarta a destra Luciano Fabro



2. 12 Set per la realizzazione del videotape "La creazione dell'artista" di Luciano Fabro [gennaio-marzo 1972]



2. 13 Set per la realizzazione del videotape "Il sogno di Coleridge" di Antonio Trotta (febbraio 1972)



2. 14 Due esiti degli scatti con la macchina polaroid realizzati da Franco Vaccari ed eseguiti come parte del suo videotape "Feed-back" (marzo-aprile 1972)



*2. 15 Video-saletta per TV-OUT-1 alla galleria Diagramma (20-22 aprile 1972).
Da sinistra: Giaccari e Ravedone*



*2. 16 Video-saletta per TV-OUT-1 alla galleria Diagramma (20-22 aprile 1972). L'impianto CCTV è
allestito con un monitor dietro al quale si intravede un videorecorder Sony CV2100ACE e in primo
piano, al centro della sala, un videorecorder Shibaden SV-800UL*



2. 17 Invito TV-OUT-1 alla galleria Diagramma (20-22 aprile 1972)



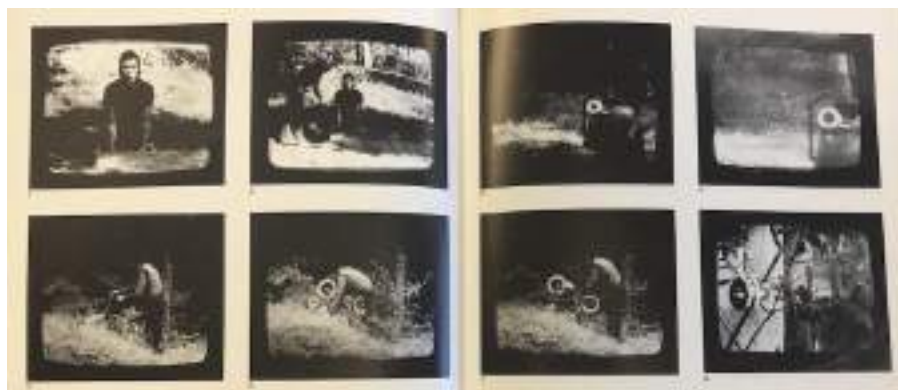
2. 18 Set per la realizzazione del videotape "Sostituzione" (o "Sostituzione a Mestre") di Germano Olivotto (Mestre, Corso del Popolo, marzo 1972)



2. 19 Video-saletta allestita da Giaccari nella Sala personale di Germano Olivotto alla mostra "Opera o Comportamento" alla "XXXVI Biennale Internazionale d'Arte" di Venezia (1972)



2. 20 Set riprese del videotape "Giallo (L'Evidenziatore)" di Renato Mambor (marzo-maggio 1972)



2. 21 Still dal videotape "Giallo (L'Evidenziatore)" di Renato Mambor, pubblicate in: H. Martin, L'evidenziatore di Renato Mambor, Milano, Multhipla edizioni, 1975, pp. 114-115



2. 22 Set per le riprese del videotape "Autobiografia clinica" di Christian Tobas (1973)



2. 23 Set delle riprese del videotape "Igloo" di Mario Merz (4 maggio 1973) nella ex-chiesa di San Carpofo a Milano (foto: Enzo Ghiringhelli). Giaccari e Merz (immagine a sinistra); Giaccari, Prini e Merz (immagine a destra)



2. 24 Set per le riprese del videotape "Untitled-Incompiuto" (o "Incompiuto italiano") di Richard Serra (maggio 1973) presso un ristorante milanese. Sul tavolo: Prini (performer del video)



2. 25 Richard Serra mentre osserva i monitor durante l'azione eseguita da Prini per il suo videotape



2. 26 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di "Accumulation" di Trisha Brown (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972)



2. 27 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di "Circular Dance" di Laura Dean (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972)



2. 28 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione della performance di Simone Forti (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972)



2. 29 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di "Music with changing parts" o "Music in twelve parts" di Philip Glass (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972)



2. 30 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di "Lives of performance" di Yvonne Rainer (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972)



2. 31 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di "Four Organs 1", o "Four Organs 2" di Steve Reich (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972)



2. 32 Still da video-documentazione di "Organic Honeys's Visual Telepathy" di Joan Jonas (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972)



2. 33 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di "Moving Through" di Deborah Hay (Roma, L'Attico, 15-22 giugno 1973)



2. 34 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di "Contact Improvisations" di Steve Paxton (Roma, L'Attico, 25-28 giugno 1973)



2. 35 Still dalla video-intervista a Nam June Paik (Roma, L'Attico, novembre 1975). A sinistra Fabio Sargentini

Roma 23.11.1973

Egr. Sig. LUCIANO GIACCARI
per STUDIO 970 2
via Del Cairo, 4 - VARESE

oggetto: videoregistrazione "CONTEMPORANEA"
sezioni musica-danza-teatro-performance-

Gli "INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE" di Roma, nella persona del Segretario Generale signora Graziella Lonardi,

LE CONFERISCONO

con la presente impegnativa la facoltà di effettuare le registrazioni della manifestazione "CONTEMPORANEA" per le sezioni in oggetto. Il suo studio si impegna da parte sua a fornire agli "Incontri" videodocumentazione in copia delle opere da registrare; la consegna di tale copia avverrà in un congruo termine occorrente per il riversamento, il montaggio etc. Tutto quanto oggetto di ripresa da parte del suo studio non potrà essere registrato da altri, se non previa sua espressa autorizzazione scritta da rilasciare caso per caso, intendendosi il diritto di ripresa conferito in esclusivo. Saranno possibili solo registrazioni da parte di enti televisivi nazionali che intendano realizzare un servizio sulla manifestazione; le riprese dovranno comunque avvenire senza pregiudicare in alcun modo quelle del suo studio ed essere realizzate in giorno diverso. Tutta l'organizzazione sarà a carico del suo studio, per quanto concerne le riprese, ad eccezione di un eventuale servizio di segreteria da lei richiesto ed i criteri tecnico-artistici di ripresa saranno di sua esclusiva competenza. Gli "Incontri" si impegnano a sollevarla da qualsiasi pretesa da parte degli artisti e delle loro gallerie, i cui lavori vanno registrati, sia a livello economico che decisionale, circa l'utilizzazione dei videotapes, per la quale lei è completamente libero, e si impegnano ad ottenere dagli artisti medesimi una dichiarazione conforme che le sarà fornita in copia, con firma originale. Gli "Incontri" avranno diritto al 35% (trentacinque per cento) sull'utile derivante da ogni vendita dei nastri realizzati a "Contemporanea" ed il suo studio sarà tenuto alla documentazione delle vendite e dei relativi incassi, secondo un sistema da concordarsi. Gli "Incontri" si riservano eventualmente di realizzare la detta partecipazione alle vendite per interposta persona o ente, secondo un sistema da concordare in un secondo tempo; in tale occasione il presente potrà essere rinnovato, con la sola esclusione della clausola di partecipazione, che verrebbe stipulata a parte. Gli "Incontri" avranno la facoltà di vendere i nastri in oggetto ed avranno diritto alla percentuale sugli utili di cui sopra, mentre le modalità di vendita e della relativa documentazione saranno simili a quelle cui è tenuto il suo studio e da stabilirsi in seguito. Tutte le copie dovranno essere eseguite esclusivamente dal suo studio e ricavate dalla registrazione "MASTER", che pur essendo in proprietà nella misura del 35% degli "Incontri" e del 65% del suo studio, dovrà restare sempre in possesso del suo studio, che lo deterrà ed eventualmente. Il suo studio si impegna a sostituire la copia degli "Incontri", a sole spese di nastro e riversamento, nel caso di deterioramento. Per quanto riguarda la sezione teatro, le registrazioni avverranno in base ad un effettivo interesse che presenteranno per lei i lavori programmati.

2. 36 Lettera-accordo del 23 novembre 1973 degli Incontri Internazionali d'Arte di Roma/Graziella Lonardi Buontempo a Luciano Giaccari



2. 37 Still dalla video-documentazione di "Organic Honey's Vertical Roll" di Joan Jonas, eseguita tra gennaio-febbraio 1974 a "Contemporanea" (Roma, Parcheggio di Villa Borghese)



2. 38 Still dalla Video-documentazione "The Wall, Wrapped Roman Wall" di Christo, eseguita nel gennaio 1974 a Porta Pinciano durante "Contemporanea" (Roma)



2. 39 Video-performance "Two Consciousness Projection(s)" di Dan Graham, performer: Giaccari e Franca Sacchi (Milano, Galleria Toselli, 24-30 maggio 1972). Foto © Giorgio Colombo, Milano



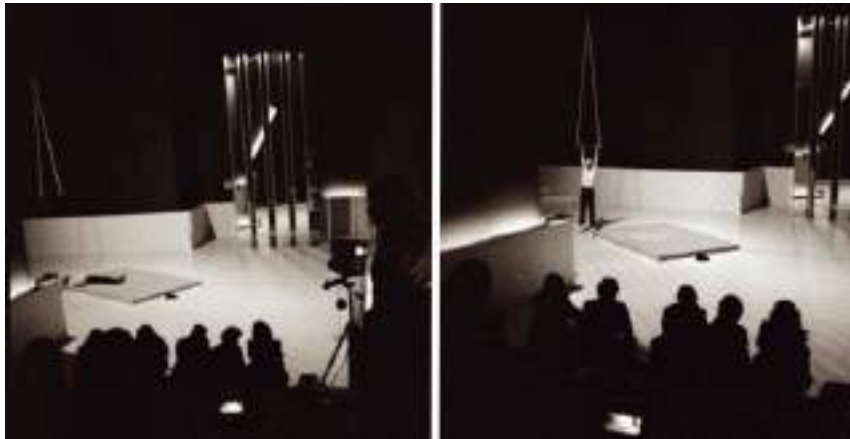
2. 40 Still dal video realizzato durante la video-performance "Two Consciousness Projection(s)" di Dan Graham (Milano, Galleria Toselli, 24-30 maggio 1972)



2. 41 Still dalla video-documentazione di "Azione Sentimentale" di Gina Pane (Milano, Galleria Diagramma, 9 novembre 1973)



2. 42 Luciano Giaccari mentre registra in video la performance "NAD. Il risuonare della natura" di Davide Mosconi, Franca Sacchi, Giancarlo Cardini, Gustavo Bonora e Ines Klok (10 novembre 1973), eseguita nella Zona Azioni della XV Triennale di Milano - Per le Arti Visive



2. 43 Luciano Giaccari registra in video la performance di Mimmo Germanà (novembre 1973) eseguita nella Zona Azioni della XV Triennale di Milano - Per le Arti Visive



2. 44 Still dalla video-documentazione di "Fandango" di Wolf Vostell (Milano, Galleria Multhipla, 15 ottobre 1975)



2. 45 Still dalla video-documentazione di "42. Aktion" di Hermann Nitsch (Torino, chiesa sconsacrata di San Massimo, 15 giugno 1973) – in collaborazione con Franz Paludetto e la LP220



2. 46 Still dalla video-documentazione di "Concerto di Torino" di Giuseppe Chiari (Torino, LP220, 16 maggio 1972)



2. 47 Still dalla video-documentazione della discussione-dibattito di Giuseppe Chiari a Project'74. Kunst bleibt Kunst (Köln, Kunstverein, 1974)



2. 48 Still dalla video-documentazione della discussione-dibattito di Giuseppe Chiari alla galleria Multipla di Milano (1975)



2. 49 Still dalla video-documentazione della serata di Giuseppe Chiari al Maud Center (Varese, di Milano (16 giugno 1975)



2. 50 Still dalla video-documentazione della conversazione-intervista a Braco Dimitrijević nel corso di "Project'74. Kunst bleibt Kunst" (Köln, Kunstverein, 1974)



2. 51 Still dalla video-documentazione della performance "L'eroe da camera" (o "Lo Scorrevole") di Vettor Pisani, realizzata nel corso di "Documenta.5" (Kassel, giugno-ottobre 1972).



2. 52 Still dalla video-documentazione della performance "L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys" di Vettor Pisani (Roma, L'Attico, marzo-aprile 1973)



2. 53 Still della video-documentazione della performance "Il coniglio non ama Joseph Beuys" di Vettor Pisani, sezione Attivo, XXXVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (1976)



2. 54 "Print-Out" manifesto



2. 55 Video-saletta di "Print-Out", "America cultura visiva" (Milano, Rotonda di via Besana, settembre 1971)



2. 56 Still da video di "Print-Out" di Allan Kaprow, happening realizzato a Milano (zona Comasina-Bruzzone) l'11 settembre 1971



3. 1 Seminario e presentazione videotape dello Studio 970 2 al "I Aprilski Susret – Prosireni Medij (April Meetings – Festival Expanded Media)" (Belgrad, SKC-Student Kulturalni Centar, (10 aprile 1972))



3. 2 Locandina-dépliant "TV-OUT-1" (Venezia, Galleria Naviglio, 7-9 giugno 1972), fronte/aperta/retro



3. 3 Video-saletta "TV-OUT-1" (o Video nella strada), (Venezia, Galleria Naviglio, 7-9 giugno 1972). Particolare collocazione monitor



3. 4 Allestimento video-saletta per presentazione documentazione festival "Music and Dance in USA" (Studio 970 2, 1972) per conversazione "Musica e danza in USA. L'era post Cage e Cunningham (1962-1973)" di Germano Celant (Torino, Galleria Martano, 26 marzo 1973)



3. 5 Doppia video-saletta per presentazione "Music and Dance in USA" (Torino, Galleria Martano, 26 marzo 1973)



3. 6 Dépliant "Video works Video events", Studio 970 2 (Milano, XV Triennale, 17-20 novembre 1973)



3. 7 Sala Studio 970 2 a "Project'74. Kunst bleibt Kunst" (Köln, Kunstverein, 1974)



3. 8 Joan Jonas, "Funnel", "Project'74. Kunst bleibt Kunst" (Köln, Kunstverein, 1974)

VIDEO TAPE
 000 - 340 PRIMA NOTTE PERFORMANCE
 345 - 375

THE END

SCELTA
 quando Joan riprende la fine
 messaggio video su nastro
 quando Joan occorre il nastro
 PROSPETTO VIDEO IN PASTICINE
 (FRANCESCO MURCIA)
 da fondo a coda verso la FINESSA

TAPE SPAGNOLI MOD.
 COMPLETARE TAPE - CAMERA
 • ANT. CARTELLA FISSA (controllatore carabini)
 • CAMMINO IN CAR. PORTAT. quando per banchi
 (1-2)

SERIE DISSOLV. LENTE
 1 quando la
 2 da fine a fotabile
 3 da fotabile a fine

ENTRATA NUMERI ETC.
 CARTELLA VIDEO IN PORTATILE
 PER TRAZIONE CON
 SING. FOSSA
 TAPE SPAGNOLI MOD. QUANDO
 TAPE SPAGNOLI MOD. QUANDO

TAPE SPAGNOLI MOD. QUANDO
 quando Joan non è con la
 CAMMINO PORTATILE
 E METTERE 2° TAPE anche Joan

111210347
 FINE 377
 INSCR. PORTATILE
 NEUTRO CON MOD.
 MUSICA

verso la fine tape. così
 per trazione con mod.
 quando Joan è con la
 INSER. PORTATILE
 cominciando con tagli

TAPE da Joan a 000

Classico (1)
 quando Joan deve fare la ripresa prima la negativa
 della con fine al final look di Babette
 in POSITIVO
 alla fine della ripresa quando Babette va la
 fotabile da una volta e Joan riprende il materiale
 di fine prima della camera fine (1) in POSITIVO -
 cambio della fotabile (2) quando Babette va
 a riprendere la scena che con questo nastro

quando Joan con Vincenzo sono davanti
 così la telecamera (1) Joan prima con
 la prima della fine (1) in NEGATIVO
 quando Joan finisce cambia il nastro e comincia
 sul nastro con fine della camera

quando Joan con Vincenzo sono davanti
 così la telecamera (1) Joan prima con
 la prima della fine (1) in NEGATIVO
 quando Joan finisce cambia il nastro e comincia
 sul nastro con fine della camera

quando Joan con Vincenzo sono davanti
 così la telecamera (1) Joan prima con
 la prima della fine (1) in NEGATIVO
 quando Joan finisce cambia il nastro e comincia
 sul nastro con fine della camera

quando Joan con Vincenzo sono davanti
 così la telecamera (1) Joan prima con
 la prima della fine (1) in NEGATIVO
 quando Joan finisce cambia il nastro e comincia
 sul nastro con fine della camera

quando Joan con Vincenzo sono davanti
 così la telecamera (1) Joan prima con
 la prima della fine (1) in NEGATIVO
 quando Joan finisce cambia il nastro e comincia
 sul nastro con fine della camera

quando Joan con Vincenzo sono davanti
 così la telecamera (1) Joan prima con
 la prima della fine (1) in NEGATIVO
 quando Joan finisce cambia il nastro e comincia
 sul nastro con fine della camera

quando Joan con Vincenzo sono davanti
 così la telecamera (1) Joan prima con
 la prima della fine (1) in NEGATIVO
 quando Joan finisce cambia il nastro e comincia
 sul nastro con fine della camera

quando Joan con Vincenzo sono davanti
 così la telecamera (1) Joan prima con
 la prima della fine (1) in NEGATIVO
 quando Joan finisce cambia il nastro e comincia
 sul nastro con fine della camera

quando Joan con Vincenzo sono davanti
 così la telecamera (1) Joan prima con
 la prima della fine (1) in NEGATIVO
 quando Joan finisce cambia il nastro e comincia
 sul nastro con fine della camera

3. 9 L. Giaccari, schemi tecnici per "Funnel" di Joan Jonas, in ALMG



3. 10 Dépliant "Videoworks-Videodocumentations" (fronte/retro/parte centrale), Sezione Arte, "I giovani per i giovani. Rassegna sperimentale di teatro, cinema, musica ed arti dell'espressione" (Chieri, 20-30 giugno 1975).



3. 11 L. Giaccari, "Arte e Videotape", in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, pp. 26-27



3. 12 L. Giaccari, È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?, in «BolaffiArte», a. VI, n. 49, aprile-maggio 1975, pp. 77-84



3. 14 L. Giaccari, lettera agli artisti per il "Catalogo Internazionale Bolaffi del videotape d'artista N°1", Torino, febbraio 1976 (versione ITA), in ALMG



3. 15 L. Giaccari, lettera agli artisti per il "Bolaffii International Artist Videotape Catalogue N°1", Torino, marzo 1976 (versione ENG), in ALMG

BOLAFFI INTERNATIONAL ARTIST VIDEOTAPE CATALOGUE No. 1
 edited by Luciano Giaccari

Videotape form

Artist
Title
Description
Publisher
Video-recording collaborators
Performance collaborators
Year

Price of videotape

Unlimited number of copies	1	each copy
Limited copies number	1	each copy

Technical information

Videorecorder	Videotape
Trademark	<input type="checkbox"/> 1/4" <input type="checkbox"/> 1/2" <input type="checkbox"/> 3/4" <input type="checkbox"/> 1"
<input type="checkbox"/> American Standard (60 Hz)	<input type="checkbox"/> B/W <input type="checkbox"/> Colour
<input type="checkbox"/> European Standard (50 Hz)	<input type="checkbox"/> low density <input type="checkbox"/> high density
<input type="checkbox"/> Cassette	speed <input type="checkbox"/> 15mm <input type="checkbox"/> 18"
<input type="checkbox"/> Open reel	film length minutes

Studio Bolaffi Editore, via Casone 11 F, 10083 Torino (Italy)

Date when received

3. 16 "Videotape form" ideata da Luciano Giaccari per "Bolaffii International Artist Videotape Catalogue N°1" (1976), in ALMG

MINISTERO DELLA SANITÀ - TORINO - 15 Maggio 1975

Al Maud Center, via Del Indro 9 Torino, diretto da Maud Center, in occasione la propria attività il 10 Maggio scorso, programmata in due video interviste di Massimo Giaccari, condite per l'Italia, Italia e la Maud Young e Terry Riley e a Deb Wilson. Maud Center ha inteso creare uno spazio nel quale sia possibile realizzare, oltre alle esposizioni, anche attività di documentazione e di informazione.

Per via un interesse ingenuo, di volta in volta, a opera in aggiunta di un determinato artista nel momento più ampio del lavoro. Nel momento, attraverso documentazioni di indubbio di quel tipo, e vide dopo il Maud Center è attrezzato con impianti filmati per la produzione di film e diapositive, l'assenza di registrazioni audio e la visione di registrazioni video.

Il centro dispone infine di un piccolo laboratorio fotografico. L'attività del Maud Center si rivolgerà per il primo anno particolarmente alla situazione italiana attraverso mostre di artisti già noti e mostre di artisti giovani, un sempre nell'ambito delle tecniche più vive e recenti.

Contemporaneamente saranno realizzati corsi di documentazione e conferenze sulla situazione artistica contemporanea e livello internazionale.

Nella serata inaugurale la video intervista a la Maud Young e Terry Riley e a Deb Wilson sarà proiettata con il sistema televisivo, impiegato per la prima volta in Italia, una tecnologia di vedere le immagini televisive fortemente ingrandite su una parete della galleria.

3. 17 Maud Center, Comunicato stampa inaugurazione (16 maggio 1975), in ALMG



3. 18 Cartolina-invito Maud Center



3. 19 L. Giaccari, *"Tiro alla fune (Parametri)"*, video-environment, a *"La performance oggi. Settimana Internazionale della performance"* (Bologna, 1-6 giugno 1977)



3. 20 L. Giaccari, *"Bifronte (Parametri)"*, video-environment, a *"La performance oggi. Settimana Internazionale della performance"* (Bologna, 1-6 giugno 1977)



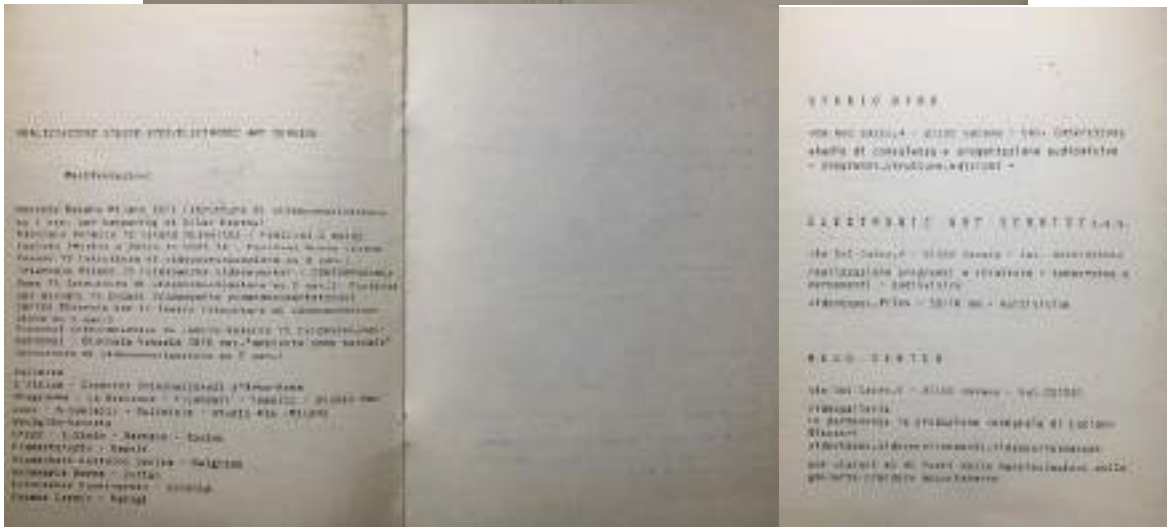
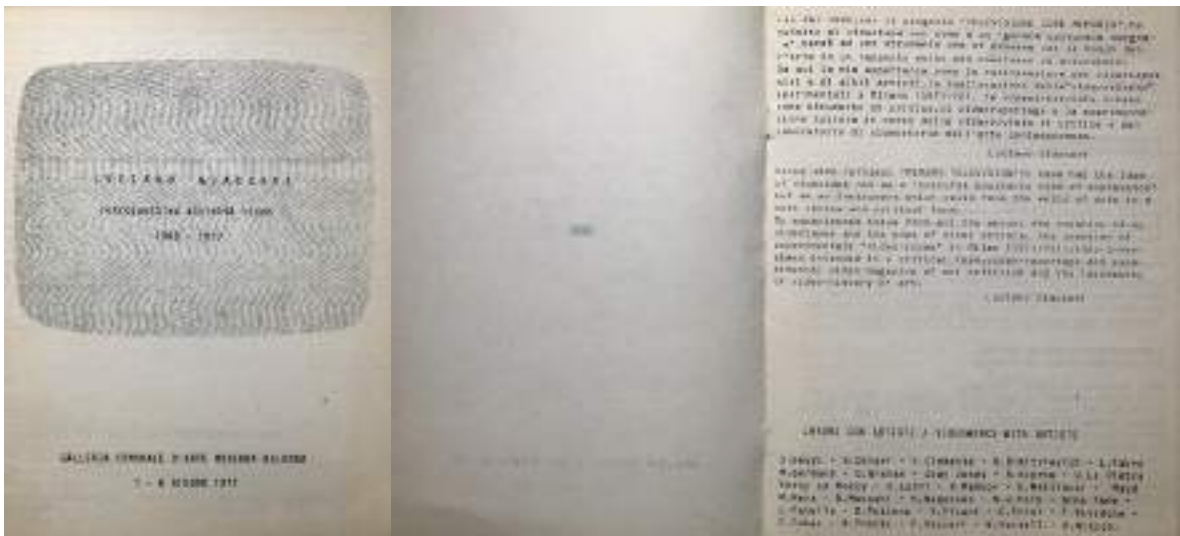
3. 21 L. Giaccari, [senza titolo], video-environment, a *"La performance oggi. Settimana Internazionale della performance"* (Bologna, 1-6 giugno 1977)



3. 22 L. Giaccari, "Noi/Loro", video-environment, a "La performance oggi. Settimana Internazionale della performance" (Bologna, 1-6 giugno 1977)



3. 23 Allestimento "Luciano Giaccari. Retrospectiva attività video. 1968-1977" a "La performance oggi. Settimana Internazionale della performance" (Bologna, 1-6 giugno 1977). Nell'immagine sopra: particolare dei due monitor usati



3. 24 Cataloghino "Luciano Giaccari. Retrospectiva attività video. 1968-1977", 1977, in ALMG

Indice delle immagini

1. 1 “Dipinti e sculture di Luciano Giaccari”, Galleria Don Chisciotte di Arona (1-11 maggio 1965)	268
1. 2 L. Giaccari, “Sculture rosse”, a “Scoop!” (Gallarate, Biblioteca civica-Casea delle Culture, 11 febbraio – 10 marzo 1968). Sul fondo opera di G. Alviani.....	268
1. 3 L. Giaccari, “Sculture rosse” e triplice manifesto “24 no STOP THEATRE”, a “Parole sui Muri-2 ed.” (Fiumalbo, 27 luglio – 4 agosto 1968)	268
1. 4 L. Giaccari, frame da film (S8, b/n), ripresa dell’azione con “Scultura-gonfiabile-sonora” (Anfo, 25 agosto-3 settembre 1968).....	269
1. 5 L. Giaccari, frame da film (S8, colori), ripresa dell’azione con “Scultura-gonfiabile-sonora” (Anfo, 25 agosto-3 settembre 1968).....	269
1. 6 L. Giaccari, “Pedana disequilibrante” (in alto) e “Scultura-gonfiabile-sonora” (in basso) a “Prima Rassegna d’Arte Sperimentale ‘Oltre l’avanguardia’” (Novara, 5-18 ottobre 1968).....	270
1. 7 L. Giaccari, “Scultura-gonfiabile-POTERE” (a sinistra) e “Scultura-gonfiabile-sonora” a “UFO macchine volanti” (Monte Olimpino, 13 ottobre 1968)	270
1. 8 L. Giaccari, [Scultura di fumo], (Pejo, “11 giorni di arte collettiva”, 24 agosto-3 settembre 1969)	271
1. 9 “Cennina da salvare” (Cennina, Arezzo, 18-31 luglio 1970).....	271
1. 10 Cascinale “Nicò alla Zambella”, Varese, sede dello Studio 970 2 (1967-1970).....	271
1. 11 Lucianoe Giaccari e GC Maud con materiali relativi alle manifestazioni dello Studio 970 2 (1969). Foto Guido Cegani.....	271
1. 12 “24 ORE di NO STOP THEATRE”, manifesto, Studio 970 2 (6-7 luglio 1968).....	272
1. 13 “24 ORE di NO STOP THEATRE”, Studio 970 2 (6-7 luglio 1968).....	273
1. 14 L. Giaccari, minuta di lettera a G. Alviani (fronte/retro), Varese, 15 giugno 1968, per “24 ORE di NO STOP THEATRE”, in ALMG.....	274
1. 15 G. Alviani, lettera a L. Giaccari (fronte/retro), Udine, giugno 1968, per “24 ORE di NO STOP THEATRE”, in ALMG	274
1. 16 Predisposizione dei teli bianchi e proiezioni filmiche su teli bianchi, “24 ORE i NO STOP THEATRE” Studio 970 2 (6-7 luglio 1968).....	275
1. 17 L. Giaccari, “Televisione come memoria” (1968), progetto videografico [la presente stesura è però post-24 ORE di NO STOP THEATRE], in ALMG.....	275
1. 18 Giornata “Opere di neve”, Studio 970 2 (gennaio 1969)	276
1. 19 L. Giaccari, “Opere neve”, film 8mm, 4’44”, b/n, muto.....	276
1. 20 [G. Brebbia ?], L. Giaccari, “Happening neve Luciano”, film 8mm, colore, 2’60”, muto.....	277
1. 21 L. Giaccari, “Titoli fumo 11”, frame da film Super8 (colore, 3’33”).....	277

1. 22 F. Vaccari, scheda-progetto per “E lui è lì che guarda”, per “Esperimento di Nuovo Teatro”, Studio 970 2 (16 giugno 1969).....	278
1. 23 H. Nagasawa, scheda-progetto per “Rope”, per “Esperimento di Nuovo Teatro”, Studio 970 2 (16 giugno 1969).....	278
1. 24 L. Giaccari, “Esperimento di nuovo teatro”, in «Quaderni di TÈCHNE», n. 14, n. monografico Teatro 2 a cura di E. Miccini, Firenze, gennaio 1970 (particolare piantina Salone degli Estensi) ...	278
1. 25 “Esperimento di Nuovo Teatro”, invito, Studio 970 2 (16 giugno 1969)	279
1. 26 F. Vaccari, maschera per “E lui è lì che guarda”, per “Esperimento di Nuovo Teatro”, Studio 970 2 (16 giugno 1969).....	279
1. 27 “interVENTO”, invito-blu, Studio 970 2 (marzo 1970)	279
1. 28 Programma serate “interVENTO”, Studio 790 2 (4-6 giugno 1970, Milano: galleria Diagramma, Onorato Workshop, Galleria Toselli).....	280
1. 29 Serata “interVENTO”, Studio 970 2 (4-6 giugno 1970, Onorato Workshop) Serata “interVENTO”, Studio 970 2 (4-6 giugno 1970, Onorato Workshop). Nell’immagine in basso a destra: particolare proiezione film “Pesca dell’aria dell’acqua” di P. Polacci (a sinistra), delle diapositive di M. Boezem (a destra).....	281
1. 30 Invito “interVENTO”, Studio 970 2 (1970).....	281
1. 31 L. Giaccari, minuta di lettera a E. Sparano e P. Rolandi (sede RAI Milano), Varese, 26 maggio 1970, in ALMG.....	282
1. 32 Riprese foto-cinematografiche durante gli eventi “Opere di neve”, “Opere di fumo” e “interVENTO” (Studio 970).....	282
2. 1 Invito video-saletta Diagramma (6 luglio 1971)	283
2. 2 Intervista di Tommaso Trini a Luciano Giaccari [primavera-estate 1972], inedita, ALMG (p.1)	283
2. 3 Intervista di Tommaso Trini a Luciano Giaccari [primavera-estate 1972], inedita, ALMG (pp.4-3).....	283
2. 4 Intervista di Tommaso Trini a Luciano Giaccari [primavera-estate 1972], inedita, ALMG (pp.4-5).....	284
2. 5 Dépliant relativi alle sezioni dello Studio 970 2 e delle prestazioni offerte	284
2. 6 Dépliant relativi alle sezioni dello Studio 970 2 e delle prestazioni offerte	285
2. 7 Schema progettuale di video-saletta con sistema di CCTV su tre canali e nove monitor realizzata da Giaccari per il convegno “L’Altro Video” (Pesaro 15-19 settembre 1973).....	285
2. 8 Invito video-saletta per convegno “L’altro video” (Pesaro 15-19 settembre 1973).....	286
2. 9 Dépliant-memorandum Studio 970 2 (Pesaro 15-19 settembre 1973)	286
2. 10 Garage-laboratorio video dello Studio 970 2 (1972). Nell’immagine in basso a destra Si riconoscono il videorecorder Sony CV2100 ACE e, in primo piano, lo Shibaden SV-800UL.....	286


2. 11 Artisti presenti nel garage-laboratorio video dello Studio 970 2 [gennaio-marzo 1972]. Si riconoscono nella prima immagine Antonio Trotta, Giaccari, Franco Ravedone e la moglie; nella terza Hidetoshi Nagasawa e nella quarta a destra Luciano Fabro.....	287
2. 12 Set per la realizzazione del videotape "La creazione dell'artista" di Luciano Fabro [gennaio-marzo 1972].....	287
2. 13 Set per la realizzazione del videotape "Il sogno di Coleridge" di Antonio Trotta (febbraio 1972)	287
2. 14 Due esiti degli scatti con la macchina polaroid realizzati da Franco Vaccari ed eseguiti come parte del suo videotape "Feed-back" (marzo-aprile 1972).....	287
2. 15 Video-saletta per TV-OUT-1 alla galleria Diagramma (20-22 aprile 1972). Da sinistra: Giaccari e Ravedone.....	288
2. 16 Video-saletta per TV-OUT-1 alla galleria Diagramma (20-22 aprile 1972). L'impianto CCTV è allestito con un monitor dietro al quale si intravede un videorecorder Sony CV2100ACE e in primo piano, al centro della sala, un videorecorder Shibaden SV-800UL.....	288
2. 17 Invito TV-OUT-1 alla galleria Diagramma (20-22 aprile 1972).....	289
2. 18 Set per la realizzazione del videotape "Sostituzione" (o "Sostituzione a Mestre") di Germano Olivotto (Mestre, Corso del Popolo, marzo 1972).....	289
2. 19 Video-saletta allestita da Giaccari nella Sala personale di Germano Olivotto alla mostra "Opera o Comportamento" alla "XXXVI Biennale Internazionale d'Arte" di Venezia (1972).....	289
2. 20 Set riprese del videotape "Giallo (L'Evidenziatore)" di Renato Mambor (marzo-maggio 1972)	290
2. 21 Still dal videotape "Giallo (L'Evidenziatore)" di Renato Mambor, pubblicate in: H. Martin, L'evidenziatore di Renato Mambor, Milano, Multhipla edizioni, 1975, pp. 114-115.....	290
2. 22 Set per le riprese del videotape "Autobiografia clinica" di Christian Tobas (1973)	291
2. 23 Set delle riprese del videotape "Igloo" di Mario Merz (4 maggio 1973) nella ex-chiesta di San Carpofo a Milano (foto: Enzo Ghiringhelli). Giaccari e Merz (immagine a sinistra); Giaccari, Prini e Merz (immagine a destra).....	292
2. 24 Set per le riprese del videotape "Untitled-Incompiuto" (o "Incompiuto italiano") di Richard Serra (maggio 1973) presso un ristorante milanese. Sul tavolo: Prini (performer del video).....	292
2. 25 Richard Serra mentre osserva i monitor durante l'azione eseguita da Prini per il suo videotape	292
2. 26 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di "Accumulation" di Trisha Brown (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972)	293
2. 27 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di "Circular Dance" di Laura Dean (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972).....	293
2. 28 Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione della performance di Simone Forti (festival Music and Dance in USA, Roma, L'Attico, giugno 1972)	293


2. 29	<i>Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di “Music with changing parts” o “Music in twelve parts” di Philip Glass (festival Music and Dance in USA, Roma, L’Attico, giugno 1972)</i>	293
2. 30	<i>Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di “Lives of performance” di Yvonne Rainer (festival Music and Dance in USA, Roma, L’Attico, giugno 1972)</i>	294
2. 31	<i>Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di “Four Organs 1”, o “Four Organs 2” di Steve Reich (festival Music and Dance in USA, Roma, L’Attico, giugno 1972)</i>	294
2. 32	<i>Still da video-documentazione di “Organic Honeys’s Visual Telepathy” di Joan Jonas (festival Music and Dance in USA, Roma, L’Attico, giugno 1972)</i>	294
2. 33	<i>Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di “Moving Through” di Deborah Hay (Roma, L’Attico, 15-22 giugno 1973)</i>	295
2. 34	<i>Fotografia da monitor con trasmissione della video-documentazione di “Contact Improvisations” di Steve Paxton (Roma, L’Attico, 25-28 giugno 1973)</i>	295
2. 35	<i>Still dalla video-intervista a Nam June Paik (Roma, L’Attico, novembre 1975). A sinistra Fabio Sargentini</i>	295
2. 36	<i>Lettera-accordo del 23 novembre 1973 degli Incontri Internazionali d’Arte di Roma/Graziella Lonardi Buontempo a Luciano Giaccari</i>	296
2. 37	<i>Still dalla video-documentazione di “Organic Honey’s Vertical Roll” di Joan Jonas, eseguita tra gennaio-febbraio 1974 a “Contemporanea” (Roma, Parcheggio di Villa Borghese)</i>	297
2. 38	<i>Still dalla Video-documentazione “The Wall, Wrapped Roman Wal” di Christo , eseguita nel gennaio 1974 a Porta Pinciano durante “Contemporanea” (Roma).....</i>	297
2. 39	<i>Video-performance “Two Consciousness Projection(s)” di Dan Graham, performer: Giaccari e Franca Sacchi (Milano, Galleria Toselli, 24-30 maggio 1972). Foto © Giorgio Colombo, Milano..</i>	298
2. 40	<i>Still dal video realizzato durante la video-performance “Two Consciousness Projection(s)” di Dan Graham (Milano, Galleria Toselli, 24-30 maggio 1972)</i>	298
2. 41	<i>Still dalla video-documentazione di “Azione Sentimentale” di Gina Pane (Milano, Galleria Diagramma, 9 novembre 1973)</i>	298
2. 42	<i>Luciano Giaccari mentre registra in video la performance “NAD. Il risuonare della natura” di Davide Mosconi, Franca Sacchi, Giancarlo Cardini, Gustavo Bonora e Ines Klok (10 novembre 1973), eseguita nella Zona Azioni della XV Triennale di Milano - Per le Arti Visive</i>	298
2. 43	<i>Luciano Giaccari registra in video la performance di Mimmo Germanà (novembre 1973) eseguita nella Zona Azioni della XV Triennale di Milano - Per le Arti Visive.....</i>	299
2. 44	<i>Still dalla video-documentazione di “Fandango” di Wolf Vostell (Milano, Galleria Multhipla, 15 ottobre 1975).....</i>	299
2. 45	<i>Still dalla video-documentazione di “42. Aktion” di Hermann Nitsch (Torino, chiesa sconosciuta di San Massimo, 15 giugno 1973) – in collaborazione con Franz Paludetto e la LP220</i>	299




2. 46 Still dalla video-documentazione di “Concerto di Torino” di Giuseppe Chiari (Torino, LP220, 16 maggio 1972).....	300
2. 47 Still dalla video-documentazione della discussione-dibattito di Giuseppe Chiari a Project’74. Kunst bleibt Kunst (Köln, Kunstverein, 1974).....	300
2. 48 Still dalla video-documentazione della discussione-dibattito di Giuseppe Chiari alla galleria Multipla di Milano (1975).....	300
2. 49 Still dalla video-documentazione della serata di Giuseppe Chiari al Maud Center (Varese, di Milano (16 giugno 1975)	301
2. 50 Still dalla video-documentazione della conversazione-intervista a Braco Dimitrijević nel corso di “Project’74. Kunst bleibt Kunst” (Köln, Kunstverein, 1974)	301
2. 51 Still dalla video-documentazione della performance “L’eroe da camera” (o “Lo Scorrevole”) di Vettor Pisani, realizzata nel corso di “Documenta.5” (Kassel, giugno-ottobre 1972).	302
2. 52 Still dalla video-documentazione della performance “L’eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys” di Vettor Pisani (Roma, L’Attico, marzo-aprile 1973).....	302
2. 53 Still della video-documentazione della performance “Il coniglio non ama Joseph Beuys” di Vettor Pisani, sezione Attivo, XXXVII Biennale Internazionale d’Arte di Venezia (1976)	302
2. 54 “Print-Out” manifesto	303
2. 55 Video-saletta di “Print-Out”, “America cultura visiva” (Milano, Rotonda di via Besana, settembre 1971).....	303
2. 56 Still da video di “Print-Out” di Allan Kaprow, happening realizzato a Milano (zona Comasina-Bruzzone) l’11 settembre 1971	303
3. 1 Seminario e presentazione videotape dello Studio 970 2 al “ I Aprilski Susret – Prosireni Medij (April Meetings – Festival Expanded Media)” (Belgrad, SKC-Student Kulturalni Centar, (10 aprile 1972)	304
3. 2 Locandina-dépliant “TV-OUT-1” (Venezia, Galleria Naviglio, 7-9 giugno 1972), fronte/aperta/retro	304
3. 3 Video-saletta “TV-OUT-1” (o Video nella strada), (Venezia, Galleria Naviglio, 7-9 giugno 1972). Particolare collocazione monitor	304
3. 4 Allestimento video-saletta per presentazione documentazione festival “Music and Dance in USA” (Studio 970 2, 1972) per conversazione “ Musica e danza in USA. L’era post Cage e Cunningham (1962-1973)” di Germano Celant (Torino, Galleria Martano, 26 marzo 1973).....	305
3. 5 Doppia video-saletta per presentazione “Music and Dance in USA” (Torino, Galleria Martano, 26 marzo 1973)	305
3. 6 Dépliant “ Video works Video events”, Studio 970 2 (Milano, XV Triennale, 17-20 novembre 1973)	305
3. 7 Sala Studio 970 2 a “Project’74. Kunst bleibt Kunst” (Köln, Kunstverein, 1974)	306

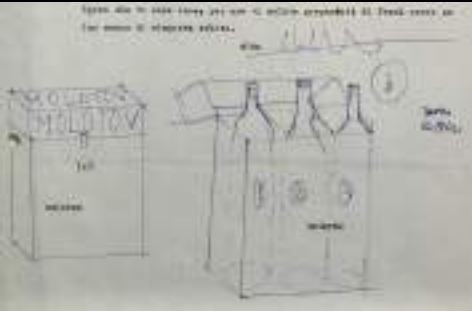


3. 8 Joan Jonas, "Funnel", "Project'74. Kunst bleibt Kunst" (Köln, Kunstverein, 1974).....	306
3. 9 L. Giaccari, schemi tecnici per "Funnel" di Joan Jonas, in ALMG	307
3. 10 Dépliant "Videoworks-Videodocumentations" (fronte/retro/parte centrale), Sezione Arte, "I giovani per i giovani. Rassegna sperimentale di teatro, cinema, musica ed arti dell'espressione" (Chieri, 20-30 giugno 1975).	308
3. 11 L. Giaccari, "Arte e Videotape", in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, pp. 26-27	308
3. 12 L. Giaccari, È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?, in «BolaffiArte», a. VI, n. 49, aprile-maggio 1975, pp. 77-84	309
3. 13 L. Giaccari, È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?, in «BolaffiArte», a. VI, n. 49, aprile-maggio 1975, pp. 77-84	310
3. 14 L. Giaccari, lettera agli artisti per il "Catalogo Internazionale Bolaffi del videotape d'artista N°1", Torino, febbraio 1976 (versione ITA), in ALMG	311
3. 15 L. Giaccari, lettera agli artisti per il "Bolaffii International Artist Videotape Catalogue N°1", Torino, marzo 1976 (versione ENG), in ALMG.....	311
3. 16 "Videotape form" ideata da Luciano Giaccari per "Bolaffii International Artist Videotape Catalogue N°1" (1976), in ALMG.....	312
3. 17 Maud Center, Comunicato stampa inaugurazione (16 maggio 1975), in ALMG	312
3. 18 Cartolina-invito Maud Center	312
3. 19 L. Giaccari, "Tiro alla fune (Parametri)", video-environment, a "La performance oggi. Settimana Internazionale della performance" (Bologna, 1-6 giugno 1977).....	313
3. 20 L. Giaccari, "Bifronte (Parametri)", video-environment, a "La performance oggi. Settimana Internazionale della performance" (Bologna, 1-6 giugno 1977).....	313
3. 21 L. Giaccari, [senza titolo], video-environment, a "La performance oggi. Settimana Internazionale della performance" (Bologna, 1-6 giugno 1977).....	313
3. 22 L. Giaccari, "Noi/Loro", video-environment, a "La performance oggi. Settimana Internazionale della performance" (Bologna, 1-6 giugno 1977).....	314
3. 23 Allestimento "Luciano Giaccari. Retrospectiva attività video. 1968-1977" a "La performance oggi. Settimana Internazionale della performance" (Bologna, 1-6 giugno 1977). Nell'immagine sopra: particolare dei due monitor usati	314
3. 24 Cataloghino "Luciano Giaccari. Retrospectiva attività video. 1968-1977", 1977, in ALMG ...	315




2. Tabelle manifestazioni Studio 970 2 (1968-1970)

<p align="center">24 ORE di NO STOP THEATRE (Cascina Zambella-Studio 970 2, h 9:00 del 6 luglio – h 9:00 del 7 luglio 1968)</p>				
AUTORE	TITOLO	BREVE DESCRIZIONE	NOTE	IMMAGINE
Alviani Getulio	Senza titolo	24 striscioni di tela bianca issati (o svolti), uno solo alla volta ad ogni scatto d'ora, a un filo teso tra gli alberi. Dei riflettori (8-9) sono accesi, uno solo alla volta a ogni scatto d'ora, a intermittenza durante le ore di buio e rivolti a un singolo telo appena issato/svolto. Al termine dell'ora il singolo riflettore viene lasciato acceso in modo continuativo	<p>Il tutto può anche essere usato come ideale 'scenografia' per gli interventi di altri artisti</p> <p><u>NON REALIZZATA</u> (se ne usano alcune componenti per le proiezioni filmiche serali)</p>	
Calzolari Pier Paolo	Senza titolo (‘serpente’ di fuoco)	Vari materiali naturali disposti sul terreno in una linea sinuosa, poi incendiati durante la sera		
Devecchi Gabriele: opera non pervenuta				
Fabro Luciano: solo presente				

Gambone Bruno	Senza titolo	Lenzuolo bianco teso tra gli alberi mentre due aspiratori, alternativamente gonfiano/sgonfiano il telo, creando una forma estroflessa.	Il tutto può anche essere usato come ideale 'scenografia' per gli interventi di altri artisti	
Giaccari Luciano	<i>Struttura Autoconcertante</i>	Installazione di un impianto formato da un elemento portante in legno contenente un assemblaggio di strumenti (una radio, delle corde di chitarra elettronica, una tastiera e una sirena) che, attivato elettronicamente per soli cinque minuti ogni mezz'ora (un cronometro viene posto per precisare il tempo), può essere liberamente 'suonato' dal pubblico		
Giaccari Luciano		Selezione di polaroid e diapositive da proiettare sulle pareti del cascinale (Non si conosce il contenuto delle immagini, forse si tratta di scatti realizzati durante la giornata (polaroid) e di serie di diapositive portate da Vaccari)		
Gilardi Piero	Senza titolo (<i>Rifugio</i>)	'Rifugio' creato con blocchi di paglia e un telo teso tra gli alberi con sopra posizionati dei sassi		
Isgrò Emilio	Senza titolo	Distribuzione di fogli cancellati ai presenti o libro cancellato che porta con sé e fa girare tra i presenti		




[lavoro collettivo]	Senza titolo (Scultura di fuoco/di fumo)	Candelotti fumogeni e materiali incendiari sono posti all'interno di bidoni di recupero		
Martelli Plinio e Giaccari Luciano	Programma filmico	<p>Selezione di film in 16mm di cinema <i>underground</i> (soprattutto zona del contesto torinese)</p> <p>Giaccari prevede di proiettare i film sulle pareti del cascinale e sui teli bianchi che in origine servivano per l'opera di Alviani. Alcuni teli sono usati dalle persone per farsi proiettare i film direttamente addosso</p>	Non si conosce il programma definitivo (solo i due film di Nespolo, >>>Nespolo)	
Merz Mario	Senza titolo (Trappola)	Buca nel terreno foderata da telo in plastica per trattenere l'acqua. Il tutto viene poi ricoperto di sterpaglie per dissimularne la presenza		




Nespolo Ugo	<i>Molotov</i>	Una scatola in legno contenente bottiglie con serigrafata la parola 'MOLOTOV', a presagire la presenza ideale di un contenuto usato nelle operazioni di guerriglia, è posizionata direttamente nel prato del cascinale	[il lavoro ravvisa una connessione con quanto elaborato nell'occasione di <i>Molotov, tre lavori per una mostra non generica</i> (Torino, Galleria Il Punto, maggio 1968)]	
Nespolo Ugo	<i>La galante avventura del cavaliere dal lieto volto</i> (1966-67) e <i>Le gote in fiamme</i> (1967)	Le due pellicole sono inserite nel programma filmico presentato da Plinio Martelli (>>>Martelli)		
Ravedone Franco e Simonetti Gianni-Emilio	Senza titolo (sculture di luce/ fuoco)	Delle ideali strutture 'sculturali' sono ottenute collocando materiali incendiari su tiranti, tesi direttamente nello spazio del prato antistante il cascinale		




Scheggi Paolo	<i>Interfiore</i> (versione Varese)	Installazione ambientale inserita all'interno di una delle stanze del cascinale. Le pareti sono ricoperte di teli di plastica nera.		
Vaccari Franco	<i>La cattura del vento</i>	sacchi di plastica trasparente riempiti d'aria attraverso una corsa, poi chiusi e lasciati fluttuare sul terreno		
Vaccari Franco	<i>Ambiente buio</i> (<i>Scultura buia</i>)	camera del cascinale completamente oscurata e riempita da soffice plastica, per accedervi si passa per un tunnel in plastica nera	[Forse si tratta della prima versione]	
Vari artisti non identificati	Svolti nel corso della giornata vari <i>recitals</i> , declamazione di poesie/pezzi teatrali			




OPERE DI FUMO





(Cascina Zambella-Studio 970 2, 30 marzo 1969)

AUTORE	TITOLO	BREVE DESCRIZIONE	NOTE	IMMAGINE
Brescia Gianfranco	<i>Fumus Art</i>	Film in Super8 (20', colore) Realizzazione di un film d'artista incentrato sulle riprese degli eventi della giornata (particolarmente degli interventi di Luciano Giaccari, >>Giaccari)	La pellicola originale è conservata presso l'Archivio Gianfranco Brescia di Varese	
Fonio Giorgio: non è stato possibile ricostruire il suo intervento				
GC Maud	<i>Tetrapack</i>	Piccola scultura piramidale in PVC trasparente su cui è stampata la sigla 'GC MAUD'. Il contenitore è riempito di fumo e poi sigillato, quindi lasciato libero di muoversi nel prato circostante (sospinto dall'aria e/o dal movimento di quanti intendono giocarci)		
Giaccari Luciano	<i>Titoli fumo 11</i>	Film in Super8 (3'33", colore) Brano cinematografico di poesia visuale: l'obiettivo fisso riprende la mano di Giaccari mentre scrive in doppia lingua (ita/eng) una serie di coppie di termini, in cui la parola 'fumo' è di volta in volta accordata a un aggettivo (bianco, colorato, libero, geometrico, freddo, caldo, leggero, pesante, invisibile), concludendo con una lunga ripetizione del lemma 'fumo'. Il foglio è poi girato per permettere una migliore lettura facendo scorrere in modo ravvicinato le scritte. Per l'intera durata della registrazione l'obiettivo rimanda un'immagine sfocata, 'fumosa'.		

Giacari Luciano	Senza titolo	Del ghiaccio secco è inserito in un tubo di alluminio. Una colata d'acqua provoca, a contatto col particolare materiale, una reazione chimica che sprigiona del fumo/vapore		
Giacari Luciano	Senza titolo (Ghiaccio e specchio)	Tre cilindri di ghiaccio sono posti su una lastra specchiante. Questi sono fatti sciogliere velocemente con l'aggiunta di acqua, dando così luogo a episodi di sublimazione che generano vapore		
Giacari Luciano	<i>Sculture di fumo</i>	Dei fumogeni sono fissati nel terreno o su delle colonnine di legno. Una volta attivati lo sviluppo naturale del fumo è alterato da un getto d'aria (sia dal vento naturale, sia da un compressore)		
Marzot Livio	Senza titolo	Posizionamento e accensione di alcuni candelotti di fumo rosa sul comignolo del cascinale		
Marzot Livio	Senza titolo - (<i>Progetto di non intervento di Livio Marzot</i>)	Alcuni manifesti, su cui è presente la foto di grosse ciminiere fumanti e il testo "PROGETTO DI NON INTERVENTO DI LIVIO MARZOT", sono apposti al cancello d'ingresso del cascinale		
Mattoni Carlo	(non è stato possibile ricostruire il suo intervento)			

Nagasawa Hidetoshi	<i>Ghiaccio nella buca</i>	Del ghiaccio secco è calato in un secchio/vaso con dell'acqua, a sua volta posto all'interno di una buca rettangolare precedentemente scavata		
Nagasawa Hidetoshi	<i>Ghiaccio e fumo</i>	Del ghiaccio secco è immerso nell'acqua all'interno di una vasca in pietra adiacente il muro del cascinale		
Nagasawa Hidetoshi	<i>Ghiaccio e fumo (o Sculture di fumo, o Fumo programmato)</i>	Infilata di 4 tubi di alluminio, della lunghezza di due metri ciascuno, infissi inclinati nel terreno. Al loro interno è calato del ghiaccio secco e dell'acqua, permettendo di restituire l'iconografia di moderni geysers. Successivamente la sensibilità dell'alluminio alle temperature prodotte dal ghiaccio secco fa sì che ogni singolo tubo ceda alla base piegandosi 'stanco' sul terreno	[In C. Niccolini, <i>Nagasawa tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996</i> , op.cit., p. 149, si parla erroneamente di tubi di plastica eretti grazie alla 'forza' del fumo. Le fotografie a colori conservate in ALMG e il film di Brebbia dimostrano invece che il materiale dei tubi è a tutti gli effetti alluminio e che questi solo dopo le	



			varie reazioni chimico-fisiche, cedono alla base piegandosi].	
Pezza Eugenio	<i>Fumo da corsa</i>	Dei candelotti sono fissati a delle funi che vengono fatte roteare, producendo così cerchi, arabeschi e linee di fumo. Queste sono poi aggrovigliate su di palo di legno mentre il fumo continua ad uscire	(realizzato con Daniela Palazzoli)	
Ravedone Franco	<i>Macchina espira-inspira</i>	Una singolare gara di forze tecnologiche generata tra l'emissione d'aria calda da un asciugacapelli e l'immediata aspirazione della stessa da parte di un'aspirapolvere a tubo		
Ravedone Franco	<i>Macchina per fumo istantaneo</i>	Al bocchettone di un'aspirapolvere acceso sono poste in continuazione coppie di sigarette accese che vengono 'fumate' all'istante		
Scardeoni Carlo: solo presenza				
Tobas Christian	<i>Sto fumando</i>	scatola-da-testa, indossata da alcuni presenti che in essa fingono di 'fumare' un candelotto a mo' di sigaro, o direttamente delle sigarette, accomodati su una sedia e talvolta 'a passeggio' nel prato		


Tobas Christian	<i>Zitto e mangia</i>	Il titolo è riportato scritto su ostie fuori scala. Queste sono distribuite tra il pubblico e/o inchiodate su un palo in legno, fatte poi sciogliere con l'ausilio del fuoco		
Tobas Christian	<i>Fumee corosive transparente</i>	Un contenitore cilindrico di alluminio lucido è posto sul terreno e transennato con del filo. Dal cilindro esce, alternato, del fumo bianco e del fumo nero (provocato dai diversi candelotti fumogeni ivi inseriti)		
Tobas Christian	<i>FUMO</i>	La scritta del titolo è intagliata in 4 lastre rosse. Queste sono posizionate a terra con del materiale incendiario (bastoncini di legno e fumogeni) posto nel ritaglio delle singole lettere. Il materiale bruciato provoca abbondante fuoriuscita di fumo		
Uboldi Sandro: non è stato possibile ricostruire il suo intervento				
Wakabayashi Kou	Senza titolo – (<i>Vulcano</i>)	Creazione collettiva di una 'collinetta' di terra. All'apice è formato un cratere in cui sono inseriti materiali incendiari, facendo originare così sia fuoco che fumo. Alle pendici dell'ideale 'vulcano' è posta una pagina di giornale con la pubblicità dell'AGIP reclamante: "Un'altra iniziativa AGIP nel campo del riscaldamento. L'operazione finanziamento antismog"		

ESPERIMENTO DI NUOVO TEATRO



(16 giugno 1969)

[l'ordinamento degli artisti e degli interventi è dato secondo la scaletta originale dello spettacolo]

AUTORE	TITOLO	DESCRIZIONE	IMMAGINE
Paolo Scheggi e Franca Sacchi	<i>Dies Irae. Inquisizione secondo Paolo Scheggi (per l'inquisizione di Atonia, moglie di Giovanni Rose de Villard Chabod)</i>	Azione-balletto-inquisizione ideata da Scheggi con musiche di Franca Sacchi. Sulla base del <i>Dies Irae</i> – una poesia religiosa medievale, nonché una sequenza liturgica cristiana cantata, su liriche gregoriane, nel corso della Messa di rito romano per i defunti (Messa da Requiem) – nasce uno spettacolo a due mani in cui Sacchi propone il brano, rielaborandone la melodia, e imposta la coreografia, mentre Scheggi si occupa del gioco registico d'insieme, suddiviso in tre momenti e dodici movimenti, inquadranti un'azione compiuta da tre personaggi con visi truccati di rosso o di blu. Le musiche sono lo spunto per un'azione gestuale che mette in scena il mito e la ritualità della morte, argomento caro a Scheggi	
Bruno Gambone (performer: Gambone, Ravedone, Scheggi)	<i>1 operaio + 1 contadino + 1 soldato dell'Armata Rossa = 3 compagni</i>	Sul palco sono posti un'incudine, un martello, un forcone, del fieno e un fucile con colpi a salve. Quello che viene attivato è un'azione scenica in cui attori 'vestono' lettere cirilliche e, illuminati dalla sola lampada di Wood, compiono dei movimenti – l'operaio (Ravedone) batte il martello sull'incudine, il contadino (Gambone) muove il fieno, il soldato (Scheggi) spara – salendo prima singolarmente e in successione sul palco, quindi contemporaneamente. L'atmosfera è orchestrata dalla presenza costante della luce ultravioletta e dal sottofondo sonoro dedicato ai canti dell'Armata Rossa i quali, uniti all'azione degli attori, danno forma ad una animazione dal sapore astratto-costruttivista, estrapolando una 'parabola scenica' sulla Rivoluzione Russa.	
Franco Ravedone	<i>Untitled</i>	Un faro illumina Ravedone che, nel silenzio totale, inizia a palleggiare una palla di gomma. Nel giro di poco l'intera sala torna illuminata e l'artista coinvolge gli spettatori in un gioco collettivo di lanci con l'entrata di altre quattro palle. L'azione è compiuta, come segnalato fin dal progetto, al momento di un lancio in grado di trapassare uno schermo di carta posizionato su uno dei due palchi o dall'infrangimento, come effettivamente avviene, di uno dei vetri delle finestre dell'antico salone	

Antonio Dias	<i>Pantera</i>	Nella sala sono spente le luci e in scena è attivata una luce intermittente posta su una cassa nera che riprende il sonoro tipico della Squadra volante della Polizia di Stato. <i>Pantera</i> (nome coniato in origine per queste particolari autovetture) è il titolo che Dias affida alla sua azione- <i>events</i> , la quale si rivela essere nient'altro che un frangente temporale alienante in cui la luce fastidiosa e il suono assordante dell'allarme echeggiano nella sala per dieci minuti.	
GC Maud (ra i performer: Gambone e Ravedone)	Grazie	Quattro attori diventano, con l'ausilio di un semplice lenzuolo bianco, degli schermi umani su cui sono proiettate immagini pubblicitarie: dapprima questi rimangono disposti sul palco, successivamente si muovono tra la platea al suono di una musica commerciale e rimanendo immobili nel frangente di tempo in cui la luce emessa dalla proiezione delle diapositive li investe. Le immagini usate, sono appositamente selezionate da GC Maud tra quelle più iconiche di quegli anni e riportanti i messaggi più 'gretti' del consumismo, ossia slogan come: "Chiamami Peroni sarò la tua birra", "No desiderare la Mini d'altri", "bellezza: dono di Dio ve la giochereste col primo venuto?", "Ondaviva lava ad acqua arrabbiata", "la libertà arriva fin qui".	
Christian Tobas	<i>Ne pas regardez</i>	Azione svolta in due sequenze: 1-da un Palco Tobas fora un mappamondo pieno di sabbia e inizia un gioco di 'rimpalli' con il pubblico che portano alla distruzione dell'oggetto. 2-Conseguentemente l'artista porta direttamente in sala una radio, un telefono e un televisore, simboli della comunicazione massmediale, cominciando a distruggerli con pietre, via via imitato dal pubblico stesso	
Luciano Giaccari / [Enrico Castellani]	INTERVALLO	Nella sala buia sono azionati dei metronomi usati per scandire il ritmo di un tempo altro (non per forza quello che segue i minuti e i secondi) [‘presa in prestito’ de: <i>Il muro del tempo</i> , 1968]	
Eugenio Pezza	<i>Concerto</i>	Tra il pubblico sono distribuite 100 buste chiuse recanti la scritta "aprire e utilizzare dopo aver contato fino a 200", obbligando il pubblico a una conta unanime, seguendo il tempo dei metronomi ancora in funzione dall'intervallo. L'arresto improvviso di questi ultimi e l'accensione delle luci in sala danno inizio all'ascolto di una registrazione sonora di una manifestazione studentesca a cui si sovrappone il suono derivato dall'uso, a intervalli diversi, dei fischi e dai lanci di tappi di Coca Cola ritrovati dal pubblico nelle buste – facendo assumere al titolo assegnato da Pezza	

		all'intera azione, <i>Concerto</i> , un valore sinestetico: il sonoro virtuale viene trascinato in un 'concerto' reale	
Luciano Fabro	<i>Lettura (o Apparecchio alla morte)</i>	Fabro è sul palco illuminato solo da un faro. Impassibile e con voce atona inizia un interminabile monologo in cui legge al microfono un brano tratto da un testo di Sant'Alfonso Maria de' Liguori del 1758, <i>Apparecchio alla morte ovvero Considerazioni sulle verità eterne</i> , dedicato alla riflessione sulla morte, che include anche la descrizione effettistica della decomposizione di un cadavere in cui sono narrati tutti i gradi della putrefazione. Una lettura macabra e insopportabile nella sua atonia che desta fastidio nel pubblico, in unione al senso di straniamento dovuto al fatto che l'intera lettura viene condotta in realtà in <i>playback</i> su voce pre-registrata dell'artista. Al termine di questo Fabro si siede tra il pubblico lasciando il palco vuoto, da cui la registrazione audio viene immediatamente riproposta.	
Emilio Isgrò (in sostituzione di Giovanni Damiani che avrebbe dovuto partecipare con <i>Shoe</i>) Performer: Isgrò, Gambone, Sacchi e Scheggi	<i>Geremia & Galone SpA</i>	Durante gli ultimi istanti dell'audio di Fabro sono distribuite tra il pubblico un centinaio di pagine estrapolate dal «Corriere della Sera» e da «La Prealpina», con altrettanti pennarelli neri. Su due palchi si dispongono a coppie i 4 performer vestiti di camici bianchi e, sulla base di un sonoro persuasivo composto da Franca Sacchi, viene avviata una 'cancellatura collettiva'. Poco dopo sono imitati dalla gente presente in sala. Per Isgrò la cancellatura è concepita non come linguaggio occultatorio bensì con valore di costruzione, poiché diventa il mezzo in grado di far emergere e intravedere inattese ed altre letture di un testo, quindi della realtà. Questo, nell'occasione di <i>Esperimento di Nuovo Teatro</i> viene proposto come momento collettivo, ma inteso come un'azione da compiersi individualmente, selezionando – in modo casuale o attento – cosa cancellare e cosa 'preservare', facendo così affiorare personali e intimi gradi di significazioni testuali.	

Hidetoshi Nagasawa	<i>Rope</i>	<p>Su uno dei due palchi vengono illuminati due secchi sostenuti da corde e contenenti rispettivamente, acqua e sabbia. Il pubblico viene lasciato per dieci minuti a ‘contemplare’ la scena. Nagasawa compare poi sul palco opposto per ordinare in assoluto silenzio, e “meticolosa geometria”, cinquanta bottigliette di plastica estratte da una valigia e provviste di etichette che ne indicano il contenuto (<i>acqua, aria, polvere/sabbia, sassi</i>), riportando la data e l’orario dell’estrazione del materiale e la firma dell’artista giapponese. Al culmine di questo, l’artista inizia a lanciare alla platea le bottigliette che, in un gioco di forze, gli vengono rispedite, attivando un momento di gioco-aggressione e di un’atmosfera esasperata, in grado di scatenare la folla fino a momenti di ira.</p>	
Franco Vaccari	<i>E lui è lì che guarda (o Maschere, o l’Esposizione in tempo reale n.1)</i>	<p>Al pubblico sono distribuite delle ‘maschere’ con raffigurato il ritratto di George Wallace e fori all’altezza degli occhi. Nel buio della sala Vaccari si muove tra la platea con una pila e una macchina fotografica Nikon F. Nell’attimo in cui l’artista ‘cattura’ i singoli illuminandoli e cercando quindi di fotografarli, questi nascondono il proprio viso dietro la maschera, usandola come protezione della propria identità. Lo specifico <i>feedback</i>-reazione del pubblico non è preventivato dall’artista, il quale conduce in questo modo un personale ‘esperimento’. La maschera – in cui il volto di Wallace è assunto come immagine seriale stereotipata – è individuata da Vaccari come mezzo per far entrare in una dimensione anonima, ossia uno strumento di protezione da quell’eccesso di individuazione che l’uso del mezzo può determinare, arrivando quindi ad assumere la fotografia non più come veicolo di una documentazione fedele ma come spazio di dissimulazione e finzione.</p>	


interVENTO (1970)



[Prima parte]



31 maggio, Varese (Cascinale Studio 970 2)



4-5-6 giugno, Milano (Diagramma, Onorato Workshop, Galleria Toselli)



Artisti originariamente invitati da Giaccari: Arakawa, G. Anselmo, C. Alfano, C. Bonfà, W. Balart, G. Baruchello, J.F. Bory, J. Blaine, A. Boetti, D. Boriani, U. Bignardi, M. Broodthaers, S. Buri, C. Cintoli, P. Calzolari, G. Chiari, N. Chatterji, H. Chopin, C. Costa, G. Colombo, G. De Dominicis, G. Del Franco, W. De Maria, G. Devecchi, J. Dibbets, D. Rot, A. Dias, R. Emma, R. Escardi, J. Furnival, L. Fabro, R. Flanagan, L. Grisi, R. Gerchman, P. Gilardi, J. Gerz, M. Heizer, P. Icaro, E. Isgrò, A. Kirili, P. Kuttner, A. Keitt, J. Kounellis, M.A. Levin, U. La Pietra, L. Lijn, U. Locatelli, R. Long, E. Mattiacci, L. Marzot, A. Miarcik, A. Miralda, P. Martelli, Mario e Marisa Merz, A. Mondino, B. Munari, E. Mari, E. Miccini, J.C. Moineau, U. Nespolo, M. Nanni, H. Nagasawa, M. Nannucci, M. Nigro, H. Oiticica, G. Penone, D. Oppenheim, L. Pezzato, G. Pettena, C. Pasquer, E. Prini, G. Paolini, M. Reina, Sarkis, P. Scheggi, F. Sacchi, R. Smithson, G.E. Simonetti, C. Tobas, B. Tomic, A. Trotta, B. Vautrier, W. Vostell, F. Vaccari, L. Wells, X. Jaume, G. Zorio, A. Leonardi, G. Loffredo, T. De Bernardi, P. Epremian, S. Luginbhul, B. Wirtshafter, C. Schneeman, B. Cowan, B. Downey, K. Jacobs, L. Lye, Kuchar, H. Green, S. Clarke, S. De Hirsch, D. Mausles, P. Morrissey, Peter Kubelka, G. Olivotto, J. Downey, Degani, Arcelli e Comini, Giuffrè, Bertholo, C. De Incontrera, R. Salvadori, M. Bagnoli, U. Carrega e T. Gianninazzi.




AUTORE	TITOLO	BREVE DESCRIZIONE	DATA/ LUOGO	NOTE	IMMAGINE
Alpini/Boriani/De Vecchi				<u>Non individuata</u>	
Bagnoli Marco	<i>Vento alito</i>	Film in 16mm. L'artista è rannicchiato in un ambiente-scatoletta con della farina che lentamente viene calata dall'altro. Ad un certo punto raccoglie la farina in una mano e la fa passare da una fessura			



Boezem Marinus	[Senza titolo]	Serie di 8 diapositive (una con solo il cognome dell'artista) che riprendono una installazione nel prato del cascinale: un lenzuolo bianco, steso a ricoprire una struttura, viene mosso dal vento, dando la sensazione che non esista alcun elemento a sostenerlo e a dargli forma	[Il lavoro venne forse allestito, e documentato fotograficamente, in una giornata diversa da quella del 31 maggio 1970] -4-5-6 giugno -Onorato Workshop		
Cotti Carlo	<i>Da Lugano venti da nord ovest 18 km orari</i>	Invio di un telegramma nel giorno di inaugurazione di <i>interVENTO</i> nelle gallerie. la scritta riporta: " <i>Da Lugano venti da nord ovest 18 km orari</i> "	-4 giugno -Onorato Workshop		
Downey Juan		[invio di un film e proiezione]	-4-5-6 giugno -Onorato Workshop	[le informazioni sono desunte da una lettera di Giaccari in ALMG]	




Fonio Giorgio		4 fogli/tavole che chiarificano alcuni modi di interv/vento (sull'architettura, sulla folla, sull'arte programmata)	-4-5-6 giugno -Onorato Workshop	[nella lettera inviata a Giaccari, Fonio spiega una serie di altri oggetti che aveva intenzione di proporre per la manifestazione, tra cui un "contenitore di venti"]	
GC Maud	<i>Aliante</i>	Un aliante è fatto passare ripetutamente nello spazio aereo sopra il cascinale. In origine doveva trascinare la scritta "GC MAUD", staccatasi appena alzato in volto	-31 maggio -cascinale Studio 970 2 documentazione filmica presentata: -4-5-6 giugno -Onorato Workshop		
GC Maud	Prato	Sul pavimento della galleria sono disposte delle zolle di terreno con ciuffi d'erba. Questi sono mossi da un ventilatore posto accanto	-4-5-6 giugno -Onorato Workshop		
GC Maud	registrazione		-6 giugno -Onorato Workshop	<u>Non pervenuta</u>	




GC Maud	[senza titolo - progetto per vento in ambienti chiusi]	Su 4 tavole è disposto un progetto finalizzato al riversamento di forti scariche di vento, tramite un macchinario inventato, all'interno di edifici commerciali come supermercati e negozi allo scopo di disordinare la merce	-6 giugno -Onorato Workshop		
Giaccari Luciano	<i>Prove di aerodinamicità del corpo umano</i>	Azione e documentazione filmica -Giaccari applica alla parte superiore del corpo di tre performer (Nagasawa, Trotta e Ravedone) dei nastri bianchi che, attraverso una corsa, vengono fatti vibrare al vento	-31 maggio -cascinale Studio 970 2 documentazione filmica presentata: -4-5-6 giugno -Onorato Workshop		
Giaccari Luciano	<i>Percorso-vento</i>	Azione collettiva -l'idea è quella di creare una sorta di collegamento concettuale tra i tre spazi milanesi in cui si articola <i>interVENTO</i> : una corrente d'aria provocata dallo spostamento delle persone tra le gallerie	-4-5-6 giugno -Diagramma, Toselli, Onorato Workshop		
Giaccari Luciano e Sacchi Franca	<i>Concerto</i>	Concerto collettivo su ritmo sonoro di Franca Sacchi	-6 giugno -Onorato Workshop	<u>Non pervenuta</u>	




Gianninazzi Tato e Mussmaier Bucci		[documentazioni]	-6 giugno -Diagramma	<u>Non pervenuta</u>	
La Pietra Ugo	<i>Modello spaziale di comportamento (Emergenze – interVENTO)</i>	Progetto su 4 pannelli	-4 giugno -Toselli		
La Rocca Ketty	Due serie di diapositive (non identificate)		-4-5-6 giugno -Onorato Workshop		
La Rocca Ketty	[<i>Il punto di vista ?</i>]	Un ‘progetto per ambiente’ [L’artista scrive a Giaccari che avrebbe portato lei direttamente il lavoro]		Non si hanno ulteriori informazioni in merito	
Mambor Renato	Senza titolo [salto con la corda]	Serie di 5 Fotografie che documentano l’azione in riva al mare: Mambor con piedi legati e fissati al suolo tenta nell’impossibilità di saltare la corda	-4-5-6 giugno -Onorato Workshop		




Martelli Plinio		[films e disco]	-5 giugno -Diagramma	<u>Non pervenuta</u>	
Marzot Livio	[Senza titolo]	Progetto-azione: la fotografia di un tornado proveniente dal Golfo del Messico è stampata su carta da fax. L'azione prevede di far 'svanire' l'immagine (man mano fotocopiata su altri fogli con minor uso del colore) secondo un processo di "autodistruzione fotostatica in dieci passaggi"	-4 giugno -Toselli		
Mattoni Carlo e Uboldi Sandro	[senza titolo]	Oggetti: una serie di sfere di plastica trasparente appoggiate sul terreno in modo da inglobare dei fiori e 'proteggerli' dal vento	-5 giugno -Diagramma		
Mazzucchelli Franco	<i>Gonfiabile</i>	Un gonfiabile a forma di tetraedro è inerito in una delle sale della galleria. Alle pareti sono posti i due progetti che spiegano quanto realizzato i quali riferiscono anche di un filmato realizzato precedentemente e riferito all'azione compiuta dall'artista con il gonfiabile sulla spiaggia francese di Camargue: l'oggetto è lasciato in balia del vento, libero di muoversi, mentre l'artista ne riprende il percorso	-4 giugno -Diagramma		

		con una cinepresa finché non rotola nel mare			
Moineau J.C.	[senza titolo] sono proposti 3 possibili progetti di 'ambienti' (non si sa quale o quali siano poi stati realizzati)	1-progetto per ambiente: inserimento all'ingresso di una sala una batteria di ventilatori che rendano difficile l'ingresso alle persone. In fondo alla sala è posto un cartello non visibile dall'entrata, con la scritta "l'art, c'est du vent" 2-progetto d'arte per la strada: in una piazza pubblica nascondere tra gli alberi un ventilatore 3-secondo progetto d'arte per la strada: una frase è scritta su uno stendardo di carta, questo è strappato in piccoli frammenti e i frammenti vengono abbandonati al vento. Il gioco consiste nel ritrovare tutti i pezzi, annotando su una mappa (che potrebbe essere collocata in una galleria), il luogo in cui è stato ritrovato il frammento	-4-5-6 giugno -Onorato Workshop		
Mondani Mario		azione	-4 giugno -Diagramma	<u>Non pervenuta</u>	
Nagasawa Hidetoshi	<i>Vento</i>	Azione e documentazione filmica: l'artista attraversa un prato ad occhi chiusi guidato solo dal suo dito indice che 'tocca e sente' il vento	-31 maggio -cascinale Studio 970 2 documentazione filmica presentata: -4-5-6 giugno -Onorato Workshop		


Ontani Luigi		oggetto	-4 giugno -Diagramma	<u>Non pervenuta</u>	
Paladino Mimmo	[senza titolo]	4 fotografie scattate da Enzo Cannavello a Paladino mentre coglie la sfera piumosa tipica del tarassaco per soffiare poi al vento gli iconici semini	-4-5-6 giugno -Onorato Workshop		
Polacci Palmiro	<i>Pesca dell'aria dell'acqua</i>				
Ravedone Franco	<i>Tecn.eolo.gia (aspirapolvere modello 'Tornado' e phon modello 'Zefiro')</i>	Progetto per oggetto-azione: il bocchetto di un'aspirapolvere modello Tornado è attaccato a quello di un Phon, la cui aria calda è immediatamente aspirata dall'elettrodomestico più grande	-31 maggio -cascinale Studio 970 2 documentazione filmica presentata: -4-5-6 giugno -Onorato Workshop	Non si sa se anche le foto scattate sono state esposte il 4-5-6 giugno da Onorato Workshop	



Ravedone Franco	<i>I miei capelli come piantagione mossa dal vento di un fon</i>	Dei ciuffi di capelli sono disposti su un piccolo pannello a sua volta posto su un'asta nel prato. Su una seconda asta è fissato un phon acceso rivolto verso i capelli	-31 maggio -cascinale Studio 970 2	Non si sa se anche le foto scattate sono state esposte il 4-5-6 giugno da Onorato Workshop	
Ravedone Franco	<i>Maniche a vento</i> [documentazione filmica dell'installazione e suo funzionamento]	Progetto e installazione ambientale: quattro maniche di forme diverse sono poste nel prato e orientate secondo i punti cardinali: Est (manica a forma di matita), Ovest (m. a forma di cannone), Sud (m. a forma di banana) e Nord (m. a forma di fallo)	-31 maggio -cascinale Studio 970 2 progetto e documentazione filmica presentate: -4-5-6 giugno -Onorato Workshop		
Russo Mario		Ambiente [gli accordi sono stati direttamente presi con Inga-Pin, e dell'intervento non rimane traccia oggi]	-5 giugno -Diagramma	<u>Non pervenuta</u>	
Sabatelli		Progetto e registrazione sonora	-6 giugno -Diagramma	<u>Non pervenuta</u>	
Sacchi Franca	<i>Arpa Eolia</i>	Concerto-azione Si tratta della registrazione audio di una serie di 'cluster' sul pianoforte, dei quali Sacchi 'taglia' il momento del 'col' facendo rimanere solo il suono 'eco'. L'unione di questi dà l'idea che ad essere suonata sia un'arpa (e non un pianoforte) direttamente dal vento, visto	-4 giugno -Onorato Workshop	È lasciato ai visitatori anche un foglio A4 con una spiegazione introduttiva dell'intervento	

		l'effetto peculiare del suono reso			
Tobas Christian		azione	-6 giugno -Onorato Workshop		
Tonello Fernando		film	-4 giugno -Toselli	<u>Non pervenuta</u>	
Trotta Antonio	<i>Vento rosso dell'Est</i>	Azione – scritta nell'aria: con l'ausilio di una bomboletta spray di vernice rossa sono tracciate nell'aria le parole del titolo dell'opera [documentazione filmica dell'azione]	-31 maggio -cascinale Studio 970 2 poi documentazione filmica presentata: -4-5-6 giugno -Onorato Workshop		
Vaccari Franco	<i>Ventoscopio</i>	Film, 8mm, colore Viene proposto un singolare dialogo tra la staticità marmorea del Monumento a Ciriaco De Mita in Piazza Roma a Modena e il movimento svolazzante, dovuto alle variazioni di vento, di una fettuccia rossa e bianca			

		applicata con della gomma da masticare sul basamento di esso			
Vaccari Franco	<i>La cattura del vento</i>	Serie diapositive realizzate nel corso della <i>24 ORE di NO STOP THEATRE</i>			
Opere e progetti inviati ma di cui non si sa se/quando esposti					
Bertholo	<i>L'alizé II</i>			(già presentato alla Biennale di Parigi del 1967)	
Franky Bourlier	<i>Musica per un altro posto "esperiment"</i>	Sono inviati due nastri audio con registrate delle musiche		[mandate da Tobas]	
Costa Claudio	<i>Dispersore di polline per centri urbani</i>	Progetto: sono disposte due stampe eliografiche da fotografie di -un testo con i dati tecnici relativi a come realizzare il dispersore di polline e l'elenco dei venti che agiranno		[progetto datato 20 maggio 1970]	

		-il medesimo testo stampato 'in negativo' e con tracciato il disegno del dispersore			
Degani Eugenio		[rimasta solo lettera in cui dice che ha spedito 2 progetti ma dei quali non si sa nulla]		lettera maggio 1970]	
Isgro Emilio	[Senza titolo]	Pagina di testo cancellata: emerge la frase "vento Bisognava dire chiaramente vento di culo"		Firmata e datata "Emilio Isgro/ 1970"	
Pasquer Claude		[proposta per la realizzazione di un gonfiabile con idrogeno e azoto]		[lettera maggio 1970]	
Pirelli Marinella	<i>Intervento</i> (film in 16 mm)				
Sarenco	<i>In VENTO dio</i>	Poemi gonfiabili MEIN GOTT, NEIN GOTT da gonfiare con elio e idrogeno		lettera maggio 1970]	
<p>[Seconda parte] – <u>MAI REALIZZATA</u> autunno 1970 Genova (galleria La Bertesca), Torino (galleria Christian Stein) e Napoli (Modern Art Agency)</p>					
Arcelli&Comini		2 progetti in 4 foto ciascuno, sul retro la spiegazione 1-“due girandole sono poste una di fronte all'altra. La prima gira e produce il vento che fa muovere la seconda e viceversa. A turno producono e subiscono. In entrambe le azioni, mediate		[datata 21 settembre 1970]	

		<p>dall'obiettivo della macchina fotografica, si riconosce solo il gesto del movimento; impossibile dire se prodotto o subito”</p> <p>2-“dopo aver imprigionato vari campioni di vento li abbiamo liberati. Ma tra il momento della cattura e quello della liberazione (che diventa produzione in nuovo vento) non esiste differenza visiva. In entrambe le azioni, mediate dall'obiettivo della macchina fotografica, si riconosce solo il gesto; impossibile dire se iniziale o finale”</p>			
<p>Centro Operativo Arte Viva di Trieste</p> <p>(Enzo Cogno, Piccolo Sillani, Miele Reina, Carlo de Incontrera)</p>		<p>Proposizione di 20 progetti numerati di “interVENTO”, che vanno dal posizionamento di un ‘eolofono’ di fronte all’ingresso della galleria (prog. N.1); alla proiezione di un dipinto noto (es. <i>La Primavera</i> di Botticelli, o <i>Il levar del sole</i> di Turner, etc.) su della schiuma che galleggia a pelo d’acqua su una piscina, con l’azione del vento che sfalderà le nuvolette di schiuma, quindi l’immagine stessa (prog. N.5); alla gigantesca scritta di sabbia della parola ‘VENTO’ che, all’inizio della primavera, sarà man mano cancellata dall’azione del Khamsin, un vento secco e</p>			

		caldo proveniente dalla penisola arabica (prog. N.10)			
Coticchia Alessandro	<i>Racconto (.....) dal VENTO SOL</i>			[arrivato nel settembre 1970]	
Gambone Bruno		[dice solo che ha inviato il progetto, del quale non si ha traccia in ALMG]		[lettera del 2 luglio 1970]	
Gerz Jochen		[dice solo che avrebbe partecipato, non invia nulla]		[cartolina del 10 luglio 1970]	
Miccini Eugenio	<i>Contaminazione estetica del vento del nordo</i>	Si tratta di un'azione già eseguita alla mostra Poesia Concreta organizzata presso lo Stelejik Museum di Amsterdam nel novembre del 1970		Miccini invia solo una fotografia	

**3.Catalogo videotape d'artista Studio 970 2 (1971-1977)
(ordine alfabetico)**



Giuseppe Chiari
Happening sulla TV
1972

½", *open-reel*, suono, b/n,
(videorecorder: Sony
CV2100 ACE)



Giuseppe Chiari
Senza titolo (Gesti sul piano)
1972

½", *open-reel*, suono, b/n, 11'30"
(videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Giuseppe Chiari
Carta
1975

½", *open-reel*, suono, b/n, 11'32"
(videorecorder: Sony)



Giuseppe Chiari
Scala [2 versioni]
1975

½", *open-reel*, suono, b/n, [1 versione: 4'14"/ 2
versione: 3'56"]
(videorecorder: Sony)



Francesco Clemente

La libertà ottiene l'impressione di un movimento più facile

1974

½", *open-reel*, b/n, suono, 2'25" ca
(videorecorder Sony AV-3670CE)



Antonio Dias

Illustration of art – Pencil is only a tool

1973

½", *open-reel*, suono, b/n, 1'27"
(videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Illustration of art – Banana

1973

½", *open-reel*, suono, b/n, 2'50"
(videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Luciano Fabro

In questo modo vorrei fare l'autobiografia
1972

(serie *Apologhi*)

½", *open-reel*, suono, b/n, 40"

(videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Luciano Fabro

Il moto del reazionario – versione 1
1972

(serie *Apologhi*)

½", *open-reel*, suono, b/n, 20"

(videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Luciano Fabro

Il moto del reazionario – versione 2
1972

(serie *Apologhi*)

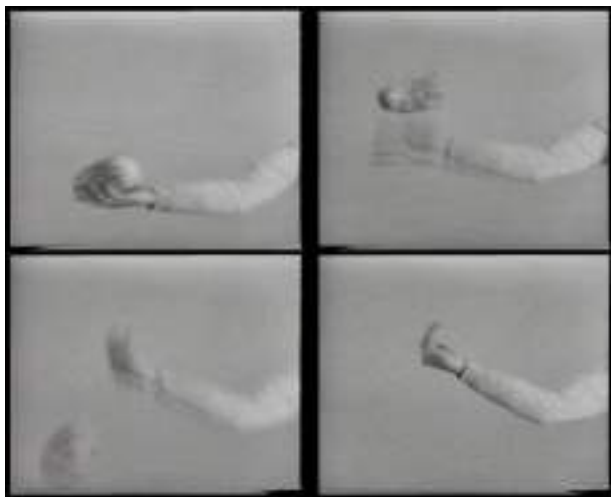
½", *open-reel*, suono, b/n, 25"

(videorecorder: Sony CV2100 ACE)



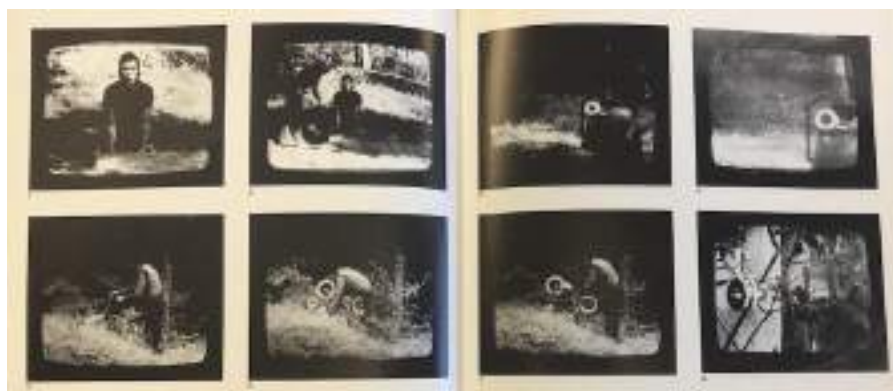
Luciano Fabro
La creazione dell'artista
 1972
 (serie *Apologhi*)

½", *open-reel*, suono, b/n, 1'
 (videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Luciano Fabro
Tempo
 1972
 (serie *Apologhi*)

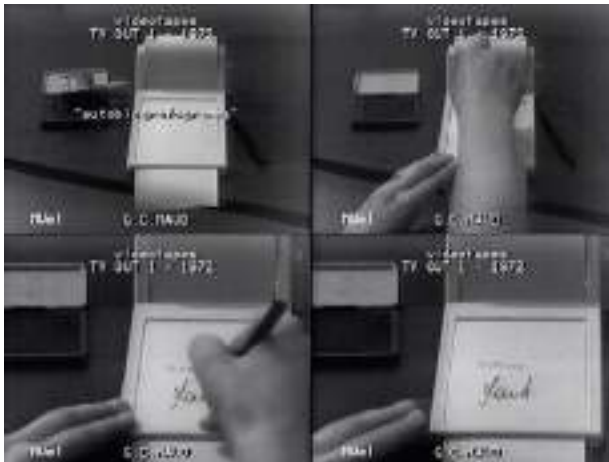
½", *open-reel*, suono, b/n, 40"ca.
 (videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Renato Mambor
Giallo (o L'Evidenziatore)
 1972

½", *open-reel*, [suono], b/n
 (videorecorder: Sony CV2100 ACE)

Attualmente perduto
 [nell'immagine *still* da video
 pubblicati in: H. Martin,
*L'Evidenziatore di Renato
 Mambor*, Milano, Multipla
 edizioni, 1975, pp. 114-115]



GC Maud

Autobiografogramma

1972 (10 aprile-18 aprile)

½", *open-reel*, b/n, suono, 10' ca.
(videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Mimmo Germanà

Apocalisse

1973 [giugno]

½", *open-reel*, suono, b/n, 2'
(videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Mimmo Germanà

My feet on the ground

1973 [giugno]

½", *open-reel*, b/n, s.n.p., 8' ca.
(videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Luciano Giaccari
Suspence – Tempo
 1971 (ottobre-novembre)

½”, *open-reel*, suono, b/n, 6’ca.
 (videorecorder Shibaden)



Luciano Giaccari
Parametri
 [1972]

½”, *open-reel*, suono, b/n, 11’30”ca.
 (videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Ugo La Pietra

Fuga

1974

½", *open-reel*, b/n, suono, 8'32"
(videorecorder Sony Sony AV-3670CE)

Ripresa videografica, tramite la formula del telecinema, del film di La Pietra *Per oggi basta!* (*Il Commutatore*), 1974 (16 mm, b/n, suono, 14')



Urs Lüthi

Sun, wind, water (o *Sole, vento, acqua sul mio viso*)

1972 [maggio]

½", *open-reel*, b/n, suono, 4'27"
(videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Eliseo Mattiacci

Senza titolo - Richiami

1973 (giugno)

½", *open-reel*, b/n, suono, 16'15"
(videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Mario Merz

Igloo

1973 (4 maggio)

(performer: Emilio Prini)

½", suono, b/n, 3'30"

(videorecorder: Sony CV2100 ACE)

Ex-Chiesa di San Carpofo-ro-MI



Davide Mosconi

Body music (o Portrait de l'artiste)

1975 (gennaio)

½", suono, b/n, 3'30"

(videorecorder Sony AV-3670CE)



Hidetoshi Nagasawa

Senza titolo - Toccata

1972 (gennaio-febbraio)

½", *open-reel*, suono, b/n, 2'45"

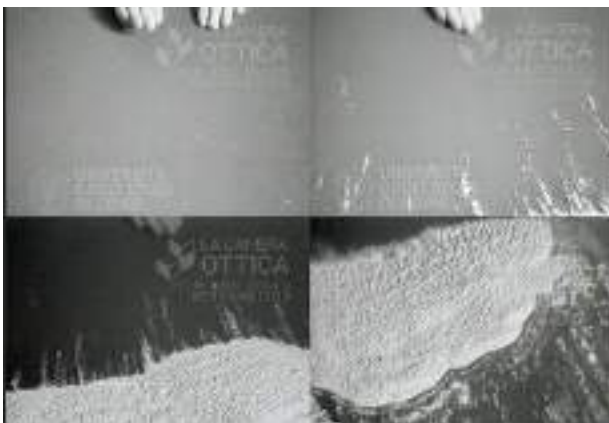
(videorecorder: Sony CV2100 ACE)



Germano Olivotto
Sostituzione (o Sostituzione a Mestre)
 1972

½", *open-reel*, suono, b/n,
 (videorecorder: Sony CV2100 ACE)

[Il mancato ritrovamento del video completo non ha permesso il rilevamento della durata totale]



Dennis Oppenheim
Percussion
 1971/1972

½", *open-reel*, b/n, suono, 7'30"
 (videorecorder Shibaden)

luogo: galleria Françoise Lambert (MI)



Franco Ravedone
Romanzo in 625 righe
 1972 (gennaio-aprile)

½", *open-reel*, b/n, suono, 7'45"
 (videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Franco Ravedone
Posizioni per disegnare
 1973

½", *open-reel*, b/n, suono, 3'
 (videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Franco Ravedone
Concerto per violino
 1973

½", *open-reel*, b/n, suono, 3'50"
 (videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Franco Ravedone
Concerto
 1974

½", *open-reel*, b/n, suono, 3'30" ca.
 (videorecorder Sony AV-3670CE)



Franca Sacchi
Senza titolo (Urlo o Alto e chiaro)
 1972 [aprile-maggio]

½", *open-reel*, b/n, suono, 3'
 (videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Helmut Schober

Balance

1974

½", *open-reel*, b/n, suono, 33"

(videorecorder Sony AV-3670CE)



Helmut Schober

Glusstück (o The Glass Piece)

1975

½", *open-reel*, b/n, suono, 2'54"

(videorecorder Sony AV-3670CE)



Helmut Schober

Concerto I

1975/77

½", *open-reel*, b/n, suono, 6'25"

(videorecorder Sony AV-3670CE)



Helmut Schober

Spazio della devozione

1976

½", *open-reel*, b/n, suono, 4"

(videorecorder Sony AV-3670CE)



Helmut Schober

Linea di luce

1976

½", *open-reel*, b/n, suono, 30"

(videorecorder Sony AV-3670CE)



Helmut Schober

Giacca

1977

½", *open-reel*, b/n, suono, 1'ca.

(videorecorder Sony AV-3670CE)



Richard Serra

Untitled - Incompiuto (o *Incompiuto italiano*, o *Italiana*)

½", *open-reel*, b/n, suono, 10'ca.

(videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Christian Tobas

Autobiografia clinica

1973

½", *open-reel*, b/n, [suono], [d.n.p.]

(videorecorder Sony CV-2100 ACE)

[Il mancato ritrovamento del video completo non ha permesso il rilevamento della durata totale]



Antonio Trotta

Punto
(1969) 1972

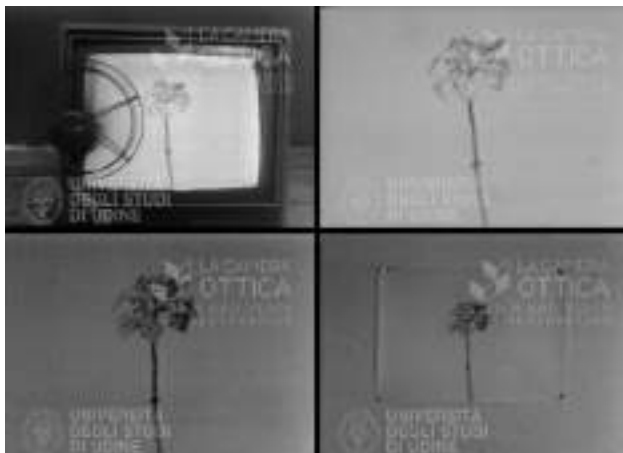
½", *open-reel*, b/n, muto, 1'55"
(videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Antonio Trotta

Silbando
1972

½", *open-reel*, b/n, suono, 2'
(videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Antonio Trotta

Il sogno di Coleridge
1972 (febbraio)

½", *open-reel*, b/n, muto, 1'40'ca.
(videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Antonio Trotta

Una cita (Aspettando) (o *Una cita – Attesa*)
1973

½", *open-reel*, b/n, muto, 1'ca.
(videorecorder Sony CV-2100 ACE)



Franco Vaccari

Feed-back

1972

½", *open-reel*, b/n, suono, 4' ca.
(videorecorder Sony CV-2100 ACE)

4.Cronologia generale Studio 970 2 (1967-1977)

Di seguito si includono le produzioni videografiche di diversa entità, collaborazioni e partecipazioni a eventi, finanche aspetti salienti della storia dello Studio 970 2 e della biografia intellettuale di Luciano Giaccari.

DATA	EVENTO	LUOGO	BREVE DESCRIZIONE	NOTE
1967 11 febbraio – 10 marzo	<i>Scoop! la mostra col botto</i>	Gallarate – Biblioteca Comunale	Giaccari presenta la sua <i>Sculture rosse</i>	
1967	Fondazione dello Studio 970 2	Cascinale Zambella – Luvinata (Varese)	Giaccari e Maud Ceriotti Giccari (GC Maud) fondano uno studio-laboratorio artistico	
1968 primavera	Elaborazione del progetto: <i>Televisione come memoria</i>	Varese	Giaccari progetta la video-installazione <i>Televisione come memoria</i> la quale doveva essere applicata alla <i>24 ORE di NO STOP THEATRE</i>	<u>MAI REALIZZATA</u>
1968 30 maggio	Occupazione del Palazzo della Triennale nel giorno d'inaugurazione della <i>XIV Triennale di Milano – 1968 il grande numero</i>	Milano – Palazzo della Triennale	Giaccari con GC Maud, Franco Ravedone e Saldro Uboldi partecipano al <i>sit-in</i> e al momento dell'occupazione del Palazzo della Triennale durante i giorni caldi delle rivolte studentesche cittadine	
1968 6-7 luglio	<i>24 ORE di NO STOP THEATRE</i>	Studio 970 2 (Cascinale Zambella)	Giaccari e GC Maud progettano e realizzano la manifestazione <i>24 ORE di NO STOP THEATRE</i> invitando diversi artisti italiani	<u>>>>>Tabella 24 ORE di NO STOP THEATRE</u>
1968 27 luglio – 4 agosto	<i>2° Incontro internazionale e d'avanguardia "Parole sui muri"</i>	Fiumalbo (MO)	Giaccari ri-presenta la sua <i>Sculture rosse</i> e appende una triplice copia della locandina-scultura della <i>24 ORE di NO STOP THEATRE</i> su una cancellata per le vie del paese	

1968 25 agosto – 3 settembre	<i>Un paese + l'avanguardia artistica</i>	Anfo (BS)	Giaccari presenta <i>Scultura-gonfiabile-sonora</i> (tubo trasparente in PVC gonfiato, svolto e maneggiato per le vie cittadine e nel lago d'Idro)	
1968 5-18 ottobre	<i>Prima Rassegna d'Arte Sperimentale "Oltre l'avanguardia"</i>	Novara – Palazzo del Broletto e piazza antistante	Giaccari presenta una seconda versione di <i>Scultura-gonfiabile-sonora</i> (tubo trasparente in PVC gonfiato, svolto e maneggiato nella piazza antistante il Palazzo del Broletto) e <i>Pedana disequilibrante</i>	
1968 13 ottobre	<i>UFO macchine volanti</i>	Monte Olimpino, Como	Giaccari presenta <i>Scultura gonfiabile-sonora-visiva "Potere"</i> e una terza versione di <i>Scultura-gonfiabile-sonora</i> (in cui una estremità del tubolare in PVC si erge nell'aria grazie ad un gruppo di palloncini)	
1969 gennaio	<i>Opere di neve</i>	Studio 970 2 (Cascinale Zambella)	Artisti presenti: Franco Ravedone, Federico Simonelli, Carlo Mattoni, Gianfranco Brebbia	
1969 30 marzo	<i>Opere di fumo</i>	Studio 970 2 (Cascinale Zambella)		>>>Tabella <i>Opere di fumo</i>
1969 13-18 febbraio	<i>Karnhoval. Carnevale internazionale degli artisti</i> (curata da Alberto Tessore, Adriano Spatole e un comitato internazionale)	Rieti	Probabilmente Giaccari porta un suo girato su pellicola 8mm (<i>Happening neve Luciano</i>) realizzato nel contesto di <i>Opere di Neve</i>	La manifestazione non venne mai completamente realizzata vista l'improvvisa nevicata che colse impreparati gli organizzatori e che rese impossibile a molti artisti recarsi a Rieti
1969 24 agosto – 3 settembre	<i>11 giorni di arte collettiva a Pejo</i> (organizzata dal Centro Operativo Sincron di Brescia e curata da Bruno Munari, Armando Nizzi e Franco Verdi)	Pejo (TN)	Giaccari realizza una operazione-scultura di fumo con l'ausilio di candelotti fumogeni impiantati nel terreno	
1969/1970	Partecipazione di Giaccari e GC Maud al progetto del 'film cancellato' di Emilio Isgrò: <i>La jena più ne ha e più ne vuole</i>	Milano	<u>MAI REALIZZATO</u>	
1969 16 giugno	<i>Esperimento di Nuovo Teatro</i>	Varese – Salone degli Estensi (Palazzo Civico)	Lo Studio 970 2 in collaborazione con l'Università Popolare di Varese, coordina e allestisce l'evento <i>Esperimento di Nuovo Teatro</i> (azioni sceniche – <i>events – happenings</i>)	>>>Tabella <i>Esperimento di Nuovo Teatro</i>

1969 6-7 settembre	Progetto di una manifestazione-tipo: <i>Terra acqua aria</i> (o <i>Fuoco aria acqua</i> , o <i>Terra acqua aria + la città</i>)	Varese – Studio 970 2, zona lago, Zampo dei Fiori, spazi urbani	<u>MAI REALIZZATA</u> Progetto-strutturazione di una manifestazione-tipo per opere ed eventi d'avanguardia Questa si sarebbe dovuta svolgere in vari luoghi (urbani e naturali) di Varese, in cui attivare collaborazioni di gruppo tra gli artisti invitati e opere di vario genere (come anche <i>happening</i> , momenti di teatro, musica e proiezioni filmiche libere). Contestualmente sarebbe stata attivata una completa documentazione (foto-cinematografica) degli eventi	Giaccari aveva già definito anche il comitato organizzatore: Bruno Munari, Daniela Palazzoli e Luca Maria Venturi, affiancati da Franco Ravedone e altri artisti
1969 19-20-21 settembre	Spettacolo teatrale <i>OFF OFF</i> ("Avvenimento: confluenze di esperienze nel teatro, regia di Roberto Danè)	Milano – Teatro Manzoni	Nello spettacolo sono fatti confluire anche le <i>pièce</i> <i>Untitled</i> di Giaccari (un intervento sul pubblico) e <i>Grazie</i> di GC Maud e <i>Dies Irae</i> di Scheggi e Sacchi appena presentati per <i>Esperimento di Nuovo Teatro</i> Artisti presenti: Complesso Plexus (con Rinaldo Pozzo Ardizzi, Lanfranco Latini, Betty Gilmore, Luciano Santoemma), Paolo Scheggi con Franca Sacchi, Gruppo T, Geri Palamara, Ugo La Pietra, Salvatore Passarella, Roberto Danè, Bruno Contenotte; Franca Sacchi e Raffaele, Pino Franzosi, Gianni Rossi con Antonio Agriesti e Giorgio Dalla Villa, Ottavio Corrado con Giorgio Salvini, Roberto Barocchi e Mario Piccolo Sillani, Norman Popel, Franco Cavedona, Gianni Emilio Simonetti e Thereza Bento Dos Santos, Giorgio Buratti con Jory Fedele, Gianluigi Pieruzzi e Aldo Mignano, Luciano Giaccari e GC Maud	
1970 -fase 1: marzo- maggio -fase 2: 31 maggio -fase 3: 4-5-6 giugno	<i>interVENTO</i>	Varese – cascinale Studio 970 2 Milano: gallerie Diagramma, Toselli e	Manifestazione che idealmente avrebbe dovuto durare un anno (marzo 1970-marzo 1971) ma che poi venne ridotta: una prima fase di produzione e raccolta dei progetti tra marzo-maggio 1970; una giornata per la realizzazione di alcune azioni (31 maggio) nel prato del cascinale la Zambella, con contestuale documentazione cine-fotografica; quindi esposizione	>>>> <u>Tabella <i>interVENTO</i></u>

		Onorato Workshop	di lavori e documentazioni presso le tre gallerie milanesi (4-5-6 giugno 1970)	
1970 18-31 luglio	<i>Cennina da salvare</i>	Cennina (AR)	Giaccari rinuncia a portare o presentare un intervento artistico e si limita invece a filmare parti della giornata	
1970 30 giugno – 30 settembre	<i>Amore Mio Montepulciano</i>	Montepulciano – Palazzo Ricci	Giaccari documenta la manifestazione con una serie di diapositive 6x6	
1971 [primavera-estate]	Acquisizione prima attrezzatura videografica Giaccari trasforma il suo garage in centro-laboratorio di produzione videografica (da ora nuova sede dello Studio 970 2) e nucleo mobile di CCTV	Varese (Studio 970 2 – garage via Pasubio 22)	Acquisizione strumentazione Shibaden <i>open-reel</i> pre-EIAJ in formato da ½” in bianco e nero: -videoregistratore portatile modello SV-707E -registratori modello SV-700E -Handy Video FP-707E -1 TV camera da studio per riprese interno/esterno modello FP-100 -videoregistratore modello SV-800UL	
1971 6 luglio	Inaugurazione della prima video-saletta sperimentale e intervista-dibattito-laboratorio di videocritica su <i>Le potenzialità del videotape in arte e nell'informazione alternativa</i>	Milano – Galleria Diagramma	Giaccari allestisce presso la galleria Diagramma una videosaletta composta da un impianto di CCTV per la realizzazione di una sorta di ‘laboratorio di videocritica’, durante il quale sono sia registrate sia trasmesse in una seconda sala, una serie di interviste a critici, artisti e giornalisti. Sono invitati: Giulio Borrelli («L'Unità»), Eliseo Milani («Manifesto»), Morando Morandini («Giorno»), Renato Barilli, Giuseppe Farassino, Ernesto Francalanci, Vittorio Franceschi, Ugo La Pietra, Daniela Palazzoli, Franco Quadri e Lea Vergine	Attrezzatura usata: videoregistratore Shibaden con monitor incorporato, un televisore b/n 21” GBC “monitorizzato” e una telecamera Le registrazioni costituiscono poi il primo nucleo della serie <i>TV-OUT-0</i> (>>>>convegno <i>L'Altro Video</i> , Pesaro 1973)
1971 11 settembre	Video-registrazione dell' <i>happening: Print Out (per George Brecht)</i> di Allan Kaprow Allestimento della video-saletta per l'esposizione delle riprese presso la	Milano – zona Comasina-Bruzzano (via Dora Baltea, altezza viale Rubicone)	Grazie al coinvolgimento di Pierre Restany e Guido Le Noci Giaccari è chiamato a riprendere in video l' <i>happening</i> milanese di Allan Kaprow: <i>Print Out (per George Brecht)</i> . Contestualmente allestisce la relativa video-saletta (con doppio monitor) per permettere poi la visione dei due video nel quadro della collettiva <i>America cultura visiva</i>	Nell'AVG è conservato anche il manifesto originale che Kaprow fece editare per l' <i>happening</i> Registrato con videoregistratore Shibaden e su bobina <i>open-reel</i> ½”, b/n

	mostra <i>America cultura</i> visiva (10 settembre-3 ottobre)	Milano – Rotonda di via Besana		
1971 ottobre	Videotape <i>Suspence-Tempo</i>	Studio 970 2	Giaccari realizza il suo primo videotape personale	Registrato con videoregistratore Shibaden e su bobina <i>open-reel</i> ½”, b/n
1971 10/14 novembre	Presentazione di <i>Souspence tempo</i>	Zurigo – galleria Annamarie Verna		
1971 dicembre [o primi mesi 1972]	Realizzazione del videotape <i>Percussion</i> di Denis Oppenheim	Milano – Galleria Francoise Lambert	Il videotape è una sorta di variazione di <i>Vibration #1</i> , un lavoro, sempre in video, già svolto da Oppenheim nel 1971 e appartenente alla serie <i>Program Four</i> (1971-1972)	Registrato con videoregistratore Shibaden e su bobina <i>open-reel</i> ½”, b/n
1971-72 (ultimi giorni 1971- gennaio/febbraio 1972)	Acquisizione strumentazione Sony dalla GBC di Cinisello Balsamo	Varese (Studio 970 2)	Giaccari acquista le attrezzature videografiche Sony, sempre <i>open-reel</i> pre-EIAJ in formato da ½” e in b/n: -2 telecamere con mirino elettronico -1 registratore CV-2100 ACE da ½” (il primo videoregistratore semi-professionale/ <i>consumer</i> della Sony disponibile sul mercato italiano) -3 monitor da 9” -1 pianola commutazione	Giaccari richiede poi anche un secondo registratore, 1 duplicatore e 1 modulatore che arriveranno in aprile
Fine 1971 – 1972	Avvio censimento su larga scala degli operatori televisivi indipendenti e dei possibili centri di visione	Varese (Studio 970 2)	Giaccari avvia per conto proprio un censimento degli operatori televisivi italiani e stranieri (inviando dei schede- <i>form</i>) per la proposta di un lavoro comune allo scopo di creare una rete di CCTV libera, con operatori centri e/o luoghi tra loro collegati e con apparecchiature standardizzate	
1972 gennaio/ febbraio	Realizzazione dei videotape: - <i>La creazione dell'artista, Il moto del reazionario</i> (versione 1) di Luciano Fabro - <i>Senza titolo-Toccata</i> di Hidetoshi Nagasawa - <i>Romanzo in 625 righe</i> di Franco Ravedone	Varese (Studio 970 2 – garage via Pasubio 22)	Nel corso di una giornata, o giornate vicine, sono realizzati alcuni videotape di Fabro (i primi della serie degli <i>Apologhi</i>), Trotta, Nagasawa e Ravedone [nell'AVG ci sono degli scatti fotografici che ritraggono i vari artisti presenti insieme all'interno del garage-Studio 970 2, come anche i set per le registrazioni]	Tutti registrati con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n

	- <i>Il sogno di Coleridge</i> di Antonio Trotta (febbraio)			
1972 febbraio – inizio aprile	Realizzazione del videotape <i>Silbando</i> di Antonio Trotta	Varese – Studio Notarile Giaccari (via del Cairo 4)		Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
1972 febbraio – inizio aprile	Realizzazione dei videotape: - <i>Punto</i> di Antonio Trotta - <i>Il moto del reazionario</i> (versione 2) e <i>Tempo</i> di Fabro	Varese (Studio 970 2 – garage via Pasubio 22)		Tutti registrati con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
1972 febbraio – inizio aprile	Realizzazione del videotape <i>In questo modo vorrei fare l'autobiografia</i> di Luciano Fabro	Varese (Studio 970 2 – giardino del cascinale Zambella)	Con questo video si conclude la serie degli <i>Apologhi</i> , la quale sarà poi così strutturata: - <i>In questo modo vorrei fare l'autobiografia</i> - <i>Il moto del reazionario</i> - <i>La creazione dell'artista</i> - <i>Tempo</i>	Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
1972 febbraio – inizio aprile	Realizzazione del videotape <i>Feed-back</i> di Franco Vaccari	Varese (Studio 970 2 – garage via Pasubio 22)		Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
1972 marzo	Realizzazione del videotape <i>Sostituzione</i> (o <i>Sostituzione a Mestre</i>) di Germano Olivotto	Mestre (Corso del Popolo)	Attualmente si conserva solo una parte del videotape, tuttavia presso l'ALMG sono presenti alcune fotografie del set delle riprese.	Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
1972 4 aprile	Consegna attrezzatura mancante Sony	Varese (Studio 970 2)	La GBC di Cinisello Balsamo fa pervenire a Giaccari l'attrezzatura Sony mancante (un secondo videoregistratore CV 2100ACE, 1 modulatore e 1 duplicatore)	
1972 10 aprile	<i>I Aprilski Susret – Prosireni Medij</i> ” (<i>April Meetings – Festival Expanded Media</i>) (4-11 aprile 1972)	Belgrado – SKC (Student Kulturni Centar)	Giaccari partecipa al <i>I Aprilski Susret – Prosireni Medij</i> presentando l'attività del suo Studio 970 2 e dei video prodotti fino a quel momento (Kaprow, Fabro, Nagasawa, Oppenheim, Ravedone, Trotta, Vaccari)	Prima presentazione ufficiale dei videotape dello Studio 970 2

1972 10-18 aprile	Realizzazione del videotape <i>Autobiografogramma</i> di GC Maud	Varese (Casa privata di Luciano e Maud Giaccari)		Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1972 20-22 aprile	Presentazione prima serie videotape <i>TV-OUT-1</i> (versione 1)	Milano – Galleria Diagramma	Lo Studio 970 2 allestisce la seconda video-saletta presso la galleria milanese di Luciano Inga-Pin per presentare la serie di videotape d'artista intitolata <i>TV- OUT-1</i>	La serie <i>TV-OUT-1</i> (prima versione) comprende i videotape di: Trotta, Fabro, GC Maud, Nagasawa, Oppenheim, Ravedone, Vaccari
1972 [marzo-maggio]	Realizzazione del videotape <i>Senza titolo</i> – (<i>Gesti sul piano</i>) di Giuseppe Chiari	[Milano o Torino]		Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1972 fine aprile- maggio	Realizzazione del videotape <i>Sun, wind, water</i> (o <i>Sun, Wind, Water on my face</i>) di Urs Lüthi	Milano – Galleria Diagramma		Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1972 [aprile-maggio]	Realizzazione del videotape <i>Senza titolo</i> – <i>Urlo</i> di Franca Sacchi	Milano [luogo da identificare]		Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1972 [marzo-maggio]	Realizzazione del videotape (videofilm) <i>Giallo – L'Evidenziatore</i> di Renato Mambor	Varese – Studio 970 2 (garage in via Pasubio 22 e Cascina Zambella)	Attualmente perduto. Presso l'ALMG sono conservati gli scatti fotografici relativi al set del video (in Martin Henry, <i>L'evidenziatore di Renato Mambor</i> , Milano, Multhipla edizioni, 1975, pp. 114-115, sono invece presenti gli <i>still</i> originali dal video)	Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1972 16 maggio	Video-documentazione del <i>Concerto di Torino</i> di Giuseppe Chiari	Torino – galleria LP220	Giaccari registra integralmente in video l'intervento <i>Gesti sul piano</i> che Chiari realizza presso la galleria torinese di Franz Paludetto	Presso l'ALMG è conservata la versione non completa della video-documentazione. La ripresa integrale è conservata invece presso l'Archivio Giuseppe Chiari di Parma Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n

1972 24 e 30 maggio	Allestimento e realizzazione della video-performance <i>Two consciousness projection(s)</i> , di Dan Graham	Milano – Galleria Toselli	Giaccari mette a disposizione le sue attrezzature videografiche e partecipa in qualità di performer, insieme a Franca Sacchi, alla realizzazione della video-performance progettata da Graham Contestualmente registra in video la parte performativa eseguita da Franca Sacchi	Probabilmente esiste anche una registrazione in video dell'intero evento Registrazione della parte di Sacchi realizzata con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1972 fine maggio- giugno	Realizzazione del videotape <i>Happening sulla TV</i> di Giuseppe Chiari	Varese – Studio 970 2	Giaccari in qualità di videomaker realizza le riprese del videotape di Chiari. La sceneggiatura/partitura è resa da Chiari, ma è eseguita da tre performer: Franco Ravedone, GC Maud e Franca Mazzucchelli Chiari non è presente nel momento della realizzazione del video: detta le 'istruzioni' telefonicamente a Giaccari (le stesse che si trovano già nel suo scritto: <i>Televisione 5. Collage d'idee</i> , in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 19-25)	Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1972 7-9 giugno	Presentazione serie videotape: <i>TV-OUT-1. Nucleo sperimentale di CCTV</i> (seconda versione/ <i>Video nella strada</i>)	Venezia – Galleria del Naviglio 2 (San Marco, Calle della Piscina in Frezzeria, 1652)	Lo Studio 970 2 allestisce una video-saletta nel calle antistante la succursale veneziana della galleria di Renato Cardazzo per presentare la serie di videotape d'artista <i>TV-OUT-1</i> (seconda versione). La scelta di allestire i due monitor per la trasmissione dei videotape su un'architrave nel vicolo fa ribattezzare la mostra: <i>Video nella strada</i>	La serie <i>TV-OUT-1</i> (seconda versione) comprende i videotape della prima versione di <i>TV-OUT-1</i> con l'aggiunta dei lavori di: Urs Lüthi, Giuseppe Chiari e Renato Mambor
1972 7-9 giugno (vernice); 11 giugno - 1 ottobre (manifestazione)	Allestimento video-saletta nella sala personale di Germano Olivotto alla <i>XXXVI Biennale di Venezia</i> (mostra <i>Opera o comportamento</i> a cura di Renato Barilli)	Venezia – Biennale, Padiglione Italia, sala personale Olivotto	Allestimento della video-saletta nella sala personale di Olivotto (con installazione di impianto CCTV composto da monitor posto su un piedistallo e videoregistratore) attraverso cui è trasmesso, sia nei giorni della vernice, sia per tutta la durata della manifestazione, il videotape <i>Sostituzione</i> (o <i>Sostituzione a Mestre</i>)	
1972 12-13, 22-23 giugno	Video-documentazione integrale del festival <i>Music and Dance in USA</i>	Roma – Galleria L'Attico (via Beccaria)	Giaccari documenta in video le <i>performances</i> : - <i>Four Organs 1, Four Organs 2</i> e <i>Drummings</i> di Steve Reich (and Musicians) - <i>Circular dance</i> di Laura Dean (and a dance company)	La totalità delle riprese confluirà poi nella serie <i>TV-OUT-3</i> , la quale si conclude con le videodocumentazioni

			<p>-<i>Lives of performance</i> di Yvonne Rainer -<i>Organic Honey's Visual Telepathy e Head Monkey</i> di Joan Jonas -<i>Music with changing parts e Music in twelve parts</i> di Philip Glass and musicians (23 giugno) -la <i>performance</i> di Simone Forti e Charlemagne Palestine -<i>Accumulation</i> di Trisha Brown</p> <p>[Non viene videodocumentata <i>Delay Delay</i>, la <i>performance</i> che Joan Jonas realizza in esterne sul Tevere]</p>	<p>realizzate da Giaccari, tra gennaio e febbraio 1974, nelle sezioni di musica e danza di <i>Contemporanea</i> (Roma, Parcheggio di Villa Borghese)</p> <p>Tutte le <i>performance</i> sono registrate con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i>, 1/2", b/n</p>
1972 24 giugno – 9 luglio	<i>Filmperformances</i> (a cura di Achille Bonito Oliva e con coordinamento di Bruno Corà), nel quadro del <i>XV Festival dei due mondi</i> di Spoleto (curato dagli Incontri Internazionali d'Arte di Roma)	Spoleto	<p>Giaccari invia alcuni video: <i>Apologhi</i> di Fabro e una videodocumentazione del festival <i>Music and Danca in USA</i></p> <p>Inoltre, partecipa con un suo intervento alla discussione <i>Analisi ed estetica del videotape</i> (9 luglio), a cui sono presenti anche Barilli, Fagone, Mussa e Bicocchi</p>	
1972 giugno	Realizzazione del videotape <i>Senza titolo-Richiami</i> di Eliseo Mattiacci	Roma – Galleria L'Attico (via del Paradiso)		
1972 30 giugno-8 ottobre	Video-documentazione della performance <i>L'eroe da camera</i> (o <i>Lo Scorrevole</i>) di Vettor Pisani	<i>Documenta.5</i> - Kassel	Giaccari documenta in video la <i>performance</i> che Pisani presenta nel contesto di <i>Documenta.5</i> e di cui, insieme alla sorella Luciana, è performer	[la registrazione non sembra essere integrale]
1972 settembre/ ottobre	Riprese per video-inchiesta <i>La droga e il sistema</i> per il libro omonimo di Marisa Rusconi e Guido Blumir	Milano	Giaccari videoregistra una serie di interviste-inchiesta collaborando con Maria Rusconi e Guido Blumir (interviste a tossicodipendenti, medici psicologi e magistrati)	[attualmente perduto]
1972 settembre/ ottobre	Allestimento video-saletta per trasmissione video-inchiesta <i>La droga e il sistema</i>	Milano – Club Turati	Giaccari installa una videosaletta presso il Club Turati. Le registrazioni precedentemente realizzate per la video-inchiesta sono trasmesse nel corso della serata in cui viene presentato il libro <i>La droga e il sistema</i> di Blumir e Rusconi edito da Feltrinelli	

			LG allestimento di un circuito chiuso al Club Turati e presentazione della Videoinchiesta realizzata con la rusconi e Blumir per Feltrinelli	
1972 2-8 dicembre	Video-documentazione della mostra-performance <i>Ambiente</i> di Vito Acconci	Roma – Galleria L’Attico (via del Paradiso)	Giacconi video-documenta, con l’ausilio di una regia simultanea di due telecamere, una delle serate della mostra personale/ <i>performance</i> di Acconci	Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
[fine del 1972]	Inizio elaborazione teorica della “ <i>Classificazione dei possibili metodi e impieghi del videotape in arte e loro interdipendenze</i> ”	Varese		>>> <i>Classificazione 1973</i>
1973	Elaborazione teorica di tre progetti: videocritica, videoreportage e videostoria dell’arte [attualmente non sono state ritrovate bobine <i>open-reel</i> relative a questi progetti]	Varese	-videocritica: intesa come possibile ‘rivista elettronica’ di critica d’arte (con testo sonoro su scorrimento di immagini, e inserimenti di video-interviste) -videoreportage: reportage televisivi di manifestazioni d’arte d’avanguardia -videostoria dell’arte: pensato come corso didattico dedicato alla Avanguardie Storiche, fino ad oggi)	La prima elaborazione di videocritica si propone come numero monografico dedicato alla danza americana della post-cunningham era (con la collaborazione di Germano Celant).
1973 10-13 gennaio	Presentazione delle video-documentazioni del festival <i>Music and Dance USA</i>	Roma – Galleria L’Attico (via del Paradiso)		
1973 gennaio-marzo	Realizzazione delle registrazioni per il videotape di Ketty La Rocca	Varese – Studio 970 2 (garage di via Pasubio 22)	Attualmente le digitalizzazioni eseguite dell’ <i>open-reel</i> originale mostrano un progetto (aderente il lavoro coevo che La Rocca esegue con le <i>Craniologie</i>) che pare però non essere completo [alcuni scatti fotografici relativi al set per la realizzazione del video in cui compaiono Giacconi e La Rocca sono adoperati da quest’ultima per realizzare alcune tavole de <i>Il mio lavoro</i> , appartenente alla serie delle <i>Riduzioni</i>]	Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
1973 gennaio-marzo	Realizzazione dei videotape: <i>-Illustrations of art (Pencil is only a tool e Banana)</i> di Antonio Dias	Varese – Studio 970 2 (garage di via Pasubio 22)	Probabilmente <i>Posizioni per disegnare</i> si potrebbe supporre che sia una seconda versione/edizione di un precedente <i>Quattro posizioni per disegnare</i> , un lavoro svolto al termine del 1972, per le Edizioni VTR –	Registrati con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n

	<i>-Concerto per violino e Posizioni per disegnare</i> di Franco Ravedone		Studio Maddalena Carioni Milano [cfr: <i>Franco Ravedone: Quattro posizioni per disegnare 1972</i> , in «Prospects», n. 4, dic. 1972, p. 60]	
1973 9 febbraio	Presentazione della video-inchiesta <i>La droga e il sistema</i> (“Testimonianze registrate a circuito chiuso televisivo, realizzate dallo Studio 970/2”)	Varese – Biblioteca Civica	Giaccari allestisce una video-saletta per la ritrasmissione della video-inchiesta <i>La droga e il sistema</i> nel corso di un dibattito pubblico organizzato dall’Università Popolare di Varese su “La società e la droga”, con interventi degli stessi Marisa Rusconi e Guido Blumir, cui si aggiungono il Prof. Carlo Romerio, il Dr. Vincenzo Rovello.	
1973 1-9 marzo	Presentazione di <i>TV-OUT-1-2-4</i> in concomitanza della mostra <i>Arte e fotografia</i>	Torino – Galleria Christian Stein	Giaccari con il suo Studio 970 2 allestisce una video-saletta e presenta, sotto la denominazione di <i>TV-OUT-1,2,4</i> i videotape/video-registrazioni degli artisti: Acconci, Chiari, Dias, Fabro, Ketty La Rocca, Urs Lüthi, Renato Mambor, GC Maud, Nagasawa, Trotta e Vaccari. Inoltre Giaccari aggiunge a mano sull’invito anche il nome di Ravedone	[sebbene attualmente quanto si ha del videotape di Ketty La Rocca sembra essere un lavoro incompleto, si può ipotizzare che Giaccari avesse riversato parti del registrato per realizzare il videotape finale, del quale però oggi non c’è traccia]
1973 6 marzo	Videodocumentazione della <i>Discussione</i> di Joseph Beuys	Milano – Studio Marconi	videodocumentazione dell’intervento-dibattito di Joseph Beuys in concomitanza della pubblicazione dello Studio Marconi: <i>Joseph Beuys: il ciclo del suo lavoro [Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!]</i>	
1973 26 marzo	Conversazione di Germano Celant sul tema <i>Musica e danza in USA. L’era post Cage e Cunningham (1962-1973)</i> Contestualmente presentata la videodocumentazione del festival Music and Dance in USA	Torino – Galleria Martano	Allestimento di una doppia video-saletta: installazione di un impianto di CCTV con due monitor per la visione della video-documentazione del festival Music and Dance in USA (indicato per l’occasione con la sigla <i>TV-OUT-3</i>). Inoltre la proiezione dei video viene proposta direttamente anche nel corso dell’intervento di Celant (anche in questo caso su due monitor)	
1973 30-31 marzo, 2, 6,7,9 aprile	Realizzazione del videotape/videodocumentazione <i>L’eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys</i> di Vettor Pisani	Roma – Galleria L’Attico (via del Paradiso)	Con la regia simultanea di due camere Giaccari realizza, nel corso di una delle cinque serate in cui è svolta, le riprese di una <i>performance</i> in cui una donna nuda, seduta su un tavolo, percuote dei piatti mentre dei porcellini d’India si aggirano in un’altra stanza	[fin da subito un estratto della video-registrazione della <i>performance</i> è trattato da Giaccari nei termini di un videotape d’artista, e così

				esposto in talune circostanze, fino a quando, tra le sezioni poi definite con la neo-nata Videoteca Giaccari non torna ad essere più correttamente inquadrato quale video-documentazione di <i>performance</i>]
1973 [marzo-estate]	Realizzazione del videotape <i>Autobiografia clinica</i> di Christian Tobas	Milano – Clinica Privata	Attualmente si conservano solo pochi secondi del videotape, tuttavia presso l'ALMG sono presenti le fotografie del set delle riprese.	Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1973 [marzo-estate]	Realizzazione del videotape <i>Una cita (Aspettando)</i> (o <i>Una cita – Attesa</i>) di Antonio Trotta	[Milano/Varese]		Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1973 19 aprile	Allestimento sistema CCTV per la <i>videoperformance Organic Honey's Vertical Roll</i> di Joan Jonas e video-documentazione Contestualmente: inizio riprese per il videotape <i>Telecamere in posizione di parcheggio</i> di Emilio Prini	Milano – Galleria Toselli	Giaccari presta le proprie attrezzature videografiche per l'allestimento della video-performance di Joan Jonas e contestuale video-documentazione dell'evento	Registrati con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1973 4 maggio	Realizzazione del videotape <i>Igloo</i> di Mario Merz (performer: Emilio Prini) Contestualmente: continuazione riprese per il videotape <i>Telecamere in posizione di parcheggio</i> di Emilio Prini	Milano – Ex Chiesa di San Carpoforo	Videotape realizzato in collaborazione con Toselli e il Centro Formentini/Centro Internazionale di Brera) Parti delle riprese sono documentate fotograficamente da Enzo Ghiringhelli [La medesima struttura dell'Igloo (ferro e vetro) e la sua collocazione nell'ex-chiesa di San Carpofofo è poi usata, forse in giorni già successivi, da Merz per altri interventi: <i>Igloo e laser</i> e un lavoro con del fuoco (fotografati per l'occasione da Paolo Mussat Sartor)]	Registrati con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1973 5 maggio	Realizzazione del videotape <i>Untitled – Incompiuto</i> (o <i>Incompiuto italiano</i> , o <i>Italiana</i>) di Richard Serra (performer: Emilio Prini)	Milano – ristorante (non identificato)		Registrati con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n

	Contestualmente: continuazione riprese per il videotape <i>Telecamere in posizione di parcheggio</i> di Emilio Prini [queste svolte però nella Galleria Toselli]	Milano – Galleria Toselli		
1973 maggio	Videodocumentazioni di una parte dei <i>Concerti Raga</i>	Roma – Gall. L’Attico (via Beccaria) (in via del Paradiso intanto la mostra “ <i>Tantra yoga raga</i> (8 maggio-8 giugno 1973)	Giaccari riprende in video i concerti- <i>performance</i> di: -Shri Asad Ali Khan che suona il <i>rudra veena</i> (in una delle serate tra l’8, 10, 12, 22, 23 maggio) -Pandit Pran Nath che suona il <i>Ragas</i> accompagnato da La Monte Young e Marian Zazeela ai Tambouras e Terry Riley alla Tabla (in una delle serate tra il 23 e 25 maggio)	Registrati con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n [Non è realizzata invece le videodocumentazione del concerto- <i>performance</i> di Ustad Asad Ali Khan che suonava il <i>Ragas</i> e il <i>Rudra Veena</i> accompagnato da Pandit Gopal Das al <i>Pakhaway</i> (28 maggio)]
1973 15 giugno	Videodocumentazione della <i>performance 42. Aktion</i> di Hermann Nitsch	Torino – Chiesa sconsecrata di via San Massimo	videodocumentazione di performance organizzata da Franz Paludetto e la sua LP 220	
1973 15-22 giugno	Videodocumentazione di <i>Moving Through</i> di Deborah Hay	Roma – Galleria L’Attico (via Beccaria)		
1973 25-26-28 giugno	Videodocumentazione di <i>Contact Improvisations</i> di Steve Paxton Contestualmente: continuazione riprese per il videotape <i>Telecamere in posizione di parcheggio</i> di Emilio Prini	Roma – Galleria L’Attico (via Beccaria)	Giaccari riprende con la regia simultanea di due telecamere la performance musicale di Paxton suddividendola nei video: <i>Contact Improvisation (duo)</i> ; <i>Contact Improvisation (duo)</i> ; <i>Contact Improvisation (collettivo)</i> e <i>Smile</i>	
1973 [giugno]	Realizzazione dei videotape <i>Apocalisse e My feet on the ground</i> di Mimmo Germanà	Roma – Galleria L’Attico		Registrati con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
1973 agosto- settembre	In permanenza al Centro Jabik videoworks e videodocumentations dello Studio 970 2	Milano – Centro Jabik	Giaccari lascia in deposito al Centro Jabik alcune copie dei video prodotti dal suo Studio 970 2	

			Nello specifico lasciati: <i>Music and Dance in USA</i> ; <i>Happening sulla TV</i> di Chiari; <i>Percussion</i> di Oppenheim; <i>Igloo</i> di Merz, <i>Senza titolo – Toccata</i> di Nagasawa; <i>Feed-back</i> di Vaccari; <i>L'eroe da camera. Tutte le parole...</i> di Pisani	
1973 9 settembre	Video-documentazione di un intervento-conversazione di Mario Merz a Berlino	Berlino		
1973 15-19 settembre	Partecipazione al convegno <i>L'altro video - incontro sul videotape</i> (curato da Adriano Aprà) svolto nel quadro della <i>XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema</i>	Pesaro – Palazzo Comunale	Il coinvolgimento di Giaccari si articola in tre momenti: -partecipazione ai lavori del convegno <i>L'altro video-incontro sul videotape</i> (con l'intervento <i>Videotape seconda generazione</i> , poi pubblicato sul catalogo della manifestazione) -allestimento della video-saletta al piano terra del Palazzo Comunale di Pesaro che affaccia su Piazza del Popolo: installazione di un CCTV con 3 canali in simultanea (1 in standard americano e 1 in standard europeo per la trasmissione di videotape e un terzo canale collegato ad una telecamera che riprende in diretta i lavori del convegno nella Sala del Consiglio Comunale) -realizzazione di una serie di video-interviste a tema "video artistico e video politico" (confluite poi nella serie <i>TV-OUT-0</i>)	
1973 17-20 novembre	Mostra <i>Videoworks e Videoevents</i> e videodocumentazioni di <i>performance</i> nella 'Zona Azioni' della sezione <i>Per le arti visive</i> della <i>XV Triennale</i> (20 settembre – 20 novembre 1973)	Milano – Palazzo della Triennale ('Zona Azioni' presso ingresso-scalone d'onore)	Giaccari partecipa alla XV Triennale di Milano in due modalità: -allestisce una video-saletta per la mostra <i>Videoworks e Videoevents</i> dove espone alcuni videotape dello Studio 970 2 (Chiari, Dias, Fabro, GC Maud, Germanà, Mattiacci, Nagasawa, Merz e Pisani) -installa un laboratorio di videoregistrazione attraverso cui realizza videodocumentazioni di alcune <i>performance</i> (<i>NAD. Il risuonare della natura</i> , il concerto-improvvisazione musicale di Davide Mosconi, Franca Sacchi, Giancarlo Cardini, Gustavo Bonora e Ines Klok; <i>Progetto n.4</i> di Gianni Pettena; <i>IHS (Industria Histeryc Society)</i> di Franco Ravedone;	[nell'invito sotto il nominativo di Giaccari è segnalato anche: <i>Concerto 1969</i> e <i>Parametri 1/3</i> , ma non è chiaro se si tratta di 'performance' realizzate (o ri-proposte) nel contesto della Zona Azioni e quindi videodocumentate da Giaccari stesso, oppure se porpone in visione dei video già realizzati – dei quali però attualmente non si sono

			la realizzazione di uno degli <i>Apologhi</i> di Luciano Fabro, <i>Comportamento</i> di Mimmo Germanà	trovate altre informazioni in merito]
1973 17-18 ottobre	Videodocumentazione di <i>Group primary accumulation</i> e <i>Spanish Dance</i> , due <i>performances</i> di Trisha Brown	Milano – Galleria Toselli		
1973 9 novembre	Videodocumentazione di <i>Azione Sentimentale</i> di Gina Pane	Milano – Galleria Diagramma		
1973 20 novembre	Presentazione della videodocumentazione del festival <i>Music and Dance in USA</i>	Milano – Galleria Diagramma	Allestimento video-saletta per la trasmissione delle video-documentazioni	
1973 28 novembre	Videodocumentazione dell'installazione della Porta dell'appartamento di Marcel Duchamp al civico 11 di Rue Larrey a Parigi	Roma – Galleria L'Attico (via del Paradiso)		
1973-1974 30 novembre 1973 – 28 febbraio 1974 (poi estesa)	<i>Contemporanea</i> (a cura degli Incontri Internazionali d'Arte a Roma e di Achille Bonito Oliva): -video-documentazione di <i>performances</i> nella sezione musica e danza (curata da Fabio Sargentini) -video-documentazione di <i>The Wall, Wrapped Roman Wall</i> di Christo e video-intervista all'artista (gennaio 1974) -video-documentazione di <i>DiaLog/A Mad Man A Mad Giant A Mad Dog A Mad Urge A Mad Face</i> di Bob Wilson (3 marzo 1974) Inoltre: -presentazioni di videotape e videodocumentazioni nella sezione “Video-tapes e films d'artista” della manifestazione	Roma – Parcheggio di Villa Borghese	Giacconi riceve incarico ufficiale di Graziella Lonardi Buontempo per il ruolo di video-documentatore per i settori musica, danza, teatro e <i>performance</i> della manifestazione [sebbene per questioni contingenti non riuscirà a documentare la totalità di quanto realizzato dagli artisti] Per quanto riguarda le videodocumentazioni di <i>performance</i> di musica e danza riprende: -tre interventi di Charlemagne Palestine (<i>Circular voice, Untitled</i> e <i>Concerto</i>) - <i>Illumination</i> di Simone Forti -una delle serate (tra 5,6,8 e 9 gennaio 1974) dedicate alle <i>performance</i> di The Grand Union (composta da Doug Dunn, Nancy Green, Trisha Brown, David Gordon, Steve Paxton e Barbara Dilley) - <i>Organic Honey's Vertical Roll</i> di Joan Jonas Per quanto riguarda invece la presentazione dei videotape nella sezione “Video-tapes e films d'artista” lo Studio 970 2 (insieme ad altri centri: Castelli &	

			Sonnabend, galleria Videogramma e art/tapes/22), porta: <i>Happening sulla TV</i> di Chiari; la video-documentazione di <i>Ambiente</i> di Acconci; tre <i>Apologhi</i> di Fabro (da cui esclude probabilmente <i>Tempo</i>); <i>My feet on the ground</i> e la <i>performance</i> della Triennale del '73 di Germanà; <i>Igloo</i> di Merz; <i>Untitled</i> di Dan Graham [probabilmente la registrazione della parte performata da Franca Sacchi nell'occasione di <i>Two consciousness projection(s)</i> da Toselli]; <i>L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys</i> di Pisani; <i>Telecamere in posizione di parcheggio</i> di Prini	
Fine 1973 – inizio 1974	Serie di contatti con Art Basel per ottenere uno stand e partecipare alla fiera del 1974	Varese – Studio 970 2	Giaccari prende contatti in forma diretta con gli organizzatori di Art Basel per poter chiedere di accettare la sua richiesta di partecipazione, indicando lo Studio 970 2 come: “video Galleria: arte comportamentale – concettuale - azioni”	<u>[RICHIESTA POI RIFIUTATA]</u>
1974 [forse già entro i primi mesi]	Acquisizione di ulteriore strumentazione Sony sempre da ½” ma in standard EIAJ	Varese – Studio 970 2	Giaccari acquista due videoregistratori da tavolo per le operazioni di montaggio: -1 Sony AV-3620CE con la funzione di lettore -1 Sony AV-3670CE per l' <i>editing</i>	
1974	Progettazione di <i>Video-works e Video-documentation</i> , impostazione di mostre video basate sullo schema della <i>Classificazione</i> da realizzarsi poi in gallerie, musei e festival	Varese – Studio 970 2		
1974	Video-documentazione di <i>Concerto</i> di Demetrio Stratos (su musiche di John Cage) Contestualmente: video-documentazione della <i>performance</i> di yoga di Franca Sacchi	Malo – Museo Casa Bianca		

1974	Realizzazione del videotape <i>La libertà ottiene l'impressione di un movimento più facile</i> di Francesco Clemente	Varese – Studio 970 2	[Clemente non partecipa direttamente alla realizzazione del videotape: lascia a Giaccari solo il testo da riportare trascritto nel video e l'indicazione generica di porlo su 'immagini qualunque']	Registrati con videorecorder Sony AV-3670CE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1974	Realizzazione del videotape <i>Concerto</i> di Franco Ravedone	Varese – Studio 970 2		Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1974	Realizzazione del videotape <i>Fuga</i> di Ugo La Pietra	[Varese – Studio 970 2]	Si tratta in realtà della registrazione in video (tramite la formula del telecinema) del noto film <i>Per oggi basta! (Il Commutatore)</i> (16 mm, b/n, suono, 14'), che La Pietra realizza, sempre nel 1974, con la regia di Mario Livietti e per le edizioni Jabik [attualmente non si conosce il motivo per il quale Giaccari abbia ripreso in video il film di La Pietra, probabilmente per permettere che il lavoro venisse presentato anche in contesti di incontri, festival e mostre di video: si sa, ad esempio, che <i>Fuga</i> viene esposta nella rassegna <i>Video Base</i> presso il Framart Studio di Napoli, 31 gennaio – 5 febbraio 1976]	Registrato con videorecorder Sony CV-2100 ACE su bobina <i>open-reel</i> , ½", b/n
1974	Videointervista a Chris Burden	Milano – Galleria Castelli		
1974	Video-documentazione di <i>Metronomo</i> di Davide Mosconi	Milano – Studio dell'artista		
1974	Realizzazione del videotape (o <i>performance</i> in videotape) <i>Balance</i> di Helmut Schober	Milano	Da questo momento e fino al 1977 Giaccari realizza una serie di videotape (o <i>performance</i> in videotape) di Schober	Registrato con videorecorder Sony AV-3670CE su bobina <i>open-reel</i> , ½"
1974	Partecipazione al <i>PRIX ITALIA</i> (incontro internazionale dei servizi pubblici radiotelevisivi)	Roma	Giaccari presenta la sua <i>Classificazione</i> e contestualmente una serie di video: <i>Apologhi</i> di Fabro, <i>L'Eroe da camera. Tutte le parole...</i> di Pisani, <i>Senza titolo – Toccata</i> di Nagasawa e alcuni estratti dalla video-documentazione del festival <i>Music and Dance in USA</i> (Glass, Brown, Reich, Paxton)	

1974 27-29 marzo	Partecipazione al seminario <i>Il video d'artista</i> con gli studenti Università di Belgrado	Belgrado – SKC		[in merito a questo evento attualmente si trova riscontro solo nell'ALMG]
1974 5 aprile	Video-documentazione della prima serata della personale di Luca Patella: <i>Luca Patella e il test di Lüscher dei colori</i>	Roma – Gall. L'Attico (via del Paradiso)	Giaccari registra in video (e contestualmente tele-trasmette in galleria) la conversazione-discussione avvenuta tra Patella e Max Lüscher (inventore del test della personalità basato, appunto, sui colori nel 1947) e il momento in cui è sottoposto il test ad alcuni visitatori	Registrato con videorecorder Sony AV-3670CE su bobina <i>open-reel</i> , 1/2", b/n
1974 27-30 maggio	<i>Nuovi Media. Film e Videotape</i> organizzata dal Centro Documentazione e Ricerche Jabik con il Centro Internazionale di Brera La mostra si articola in quattro serate durante le quali sono trasmessi film e videotape (forniti da art/tapes/22, Castelli&Sonnabend; Studio 970 2; Jabik Video Edizioni) selezionati in base al tema: - <i>Videotape e videoarte</i> , Daniela Palazzoli (27 maggio 1974) - <i>Uso e abuso del corpo nella Body Art</i> , Lea Vergine (28 maggio) - <i>Musica e Danza in USA</i> , Germano Celant (29 maggio) - <i>Appunti su un mezzo</i> , Jole De Sanna (30 maggio)	Milano – Centro Internazionale di Brera	Nello specifico Giaccari invia i video da corredare all'intervento di: -Celant (selezionati dalle video-documentazioni del festival <i>Music and Dance in USA</i> e di <i>Contemporanea</i> , nello specifico: <i>Accumulation</i> di Brown, <i>Music with changing parts</i> di Glass; <i>Moving through</i> di Hay; <i>Sound and movement performance</i> di Palestine e Forti; <i>Four organs</i> di Reich; <i>Performance</i> di The Grand Union; <i>Organic Honey's Visual Telepathy</i> di Jonas; <i>Contact improvisation</i> di Paxton; <i>Body music</i> di Palestine) -Vergine (nello specifico i video: <i>Sun, wind water</i> di Lüthi, <i>Head monkey</i> di Jonas, <i>L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys</i> di Pisani, <i>Lives of performers</i> di Rainer) Per quanto riguarda la serata di De Sanna Giaccari presenta in anteprima i prototipi di 'videocritica' (la prima rivista su videotape), e di 'videoreportage'	All'interno del testo di Jole De Sanna (<i>Appunti sul mezzo</i>), inserito nel catalogo della manifestazione, è riportata una intervista a Giaccari ed è pubblicata in forma integrale la sua <i>Classificazione</i> .
1974 maggio	In permanenza al Centro Jabik videoworks e videodocumentations dello Studio 970 2	Milano – Centro Jabik	Giaccari aggiunge in deposito al Centro Jabik altre copie dei video prodotti dal suo Studio 970 2. Ai precedenti (>>>agosto-settembre 1973) si sommano ora: <i>Autobiografogramma</i> di GC Maud; <i>Richiami</i> di Mattiacci; <i>Posizioni per disegnare</i> di Ravedone;	Tutti i video (anche quelli lasciati nel 1973) sono poi ritirati in data 31 gennaio 1975

			<i>Apologhi</i> di Fabro; <i>Incompiuto italiano</i> di Serra; <i>Sun, wind, water</i> di Lüthi	
1974 31 maggio	Videodocumentazione di <i>Concerto</i> di Davide Mosconi	Milano – Galleria Toselli		(Toselli celant + spazi...p. 324)
1974 13 giugno	Realizzazione delle videointerviste a La Monte Young e Terry Riley	Roma – Galleria L'Attico	Giaccari registra le video-interviste nella concomitanza del festival <i>East-West Music</i> (3-17 giugno 1974)	
1974 6 luglio – 8 settembre	Partecipazione a <i>Project '74. Kunst bleibt Kunst – Aspects of International Art in the Early 1970s'</i> Videodocumentazione della <i>Discussione-dibattito</i> di Giuseppe Chiari, de <i>L'eroe da camera</i> (o <i>Lo Scorrevole</i>) di Vettor Pisani e della intervista-conversazione di Braco Dimitrievic	Colonia – Kolnischer Kunstverein, Kunsthalle, Wallraf-Richartz Museum	Giaccari è coinvolto in diversi momenti: -installa una videosaletta all'interno della Kunsthalle in cui allestisce <i>Videodokumentation</i> (dove è presentata la registrazione del festival <i>Music and Dance in USA</i> e le videointerviste a La Monte Young e Terry Riley) -allestisce con la sua attrezzatura video il set per la video-performance <i>Funnel</i> di Joan Jonas, di cui ne cura poi il lato tecnico durante l'esecuzione -videodocumenta la <i>Discussione-dibattito</i> di Chiari (7 luglio 1974) a cui partecipano tra gli altri: Antonio Dias, André Cadere, Jannis Kounellis, Nam June Paik e Bruno Corà -videodocumenta l'intervista-conversazione di Dimitrievic	
1974 8-15 ottobre	Partecipazione all'incontro-rassegna sul video <i>Impact Art Video Art 74</i> (organizzata dal Gruppo Impact)	Losanna – Musée des Arts Decoratifs de La Ville	Tra i video dello Studio 970 2 presentati nel contesto della manifestazione ci sono: <i>Accumulations</i> di Brown; <i>Happening sulla TV</i> di Chiari; tre <i>Apologhi</i> di Fabro (si pensa che sia escluso <i>Tempo</i>); <i>Parametri</i> di Giaccari; <i>Untitled</i> di Graham (forse la parte performata da Sacchi, o forse una video-registrazione dell'intera video-performance >>> <i>Two consciousness projection(s)</i>); <i>Igloo</i> di Merz; <i>Untitled</i> di Rainer; <i>Percussion</i> di Oppenheim	Sul catalogo della manifestazione è pubblicata la <i>Classificazione</i> di Giaccari [alcuni dei video segnati nel catalogo della manifestazione in relazione al Centro Jabik sono in realtà quelli dello Studio 970 2 lasciati in deposito tra il 1973-1975]
1974 7-8 novembre	Videodocumentazione del <i>Concerto</i> di Meredith Monk	Milano – Galleria Salvatore Ala	Giaccari videodocumenta l'intero programma presentato da Monk: - <i>Our lady of late</i> , concerto per voce e bicchiere (7 novembre)	

			-Paris, teatro danza con Monk e Ping Chong e <i>Roots</i> concerto per voce e pianoforte (8 novembre)	
1974 15 novembre-30 novembre	Iniziano a Varese le trasmissioni televisive di RTL – Radio Televisione Locale	Varese – sala di regia posta in uno dei locali dello Studio Notarile Giaccari (via del Cairo 4)	Nei mesi precedenti Luciano Giaccari e Maud Ceriotti Giaccari costituiscono RTL una rete televisiva locale della quale iniziano poi le trasmissioni via etere a partire dal 15 novembre 1974 sul canale 30, con la TV sintonizzata in UHF (un segnale ricevuto in tutta Varese e nelle zone limitrofe). In data 30 novembre 1974 le trasmissioni si interrompono per via dell’emanazione del Decreto Legge del 30 novembre 1974 n. 603 (<i>Nuove norme in materia di diffusione radiofonica e televisiva</i>)	Le programmazioni sono dedicate a un notiziario di controinformazione locale, una rubrica “Servizio città” (dove sono ospitate le istituzioni culturali e cittadine per aprire dibattiti sulla cultura a Varese), dei programmi cinematografici della Università Popolare, degli spettacoli su recital teatrali e balletti e le cronache delle partite di pallacanestro dalle squadre varesine, il tutto senza alcuna forma di pubblicità
1974 dicembre	Realizzazione della videointervista a Bob Wilson	Parigi – Artservice (Festival d’Automne)	videointervista	
1975 [gennaio-inizio febbraio]	Realizzazione del videotape <i>Body Music</i> (o <i>Portrait de l’artiste</i>) di Davide Mosconi	Varese – Studio 970 2		
1975	Registrazione della conversazione-dibattito di Giuseppe Chiari	Milano – Galleria Multhipla		[tra il pubblico sono individuati Mosconi e Colombo]
1975	Realizzazione del videotape (o performance in videotape) <i>Glusstück</i> (o <i>The Glass Piece</i>) di Helmut Schober	Milano		Registrato con videorecorder Sony AV-3670CE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
1977	Realizzazione del videotape (o performance in videotape) <i>Concerto I</i> di Helmut Schober	Milano		Registrato con videorecorder Sony AV-3670CE su bobina <i>open-reel</i> , ½”, b/n
1975	Video-documentazione dello spettacolo teatrale <i>Baratto</i> di Odin Theatret	Vilminore di Scalve		

		(Bergamo) – CRT Centro Ricerche Teatro		
1975 25 gennaio	Realizzazione di un video-reportage della mostra <i>24 ore su 24</i>	Roma – Galleria L'Attico (via del Paradiso)	mostra collettiva continua : Festa, kounellis, prini, germanà, boetti, pisani, mattiacci, chia, Soskic, ontani, clemente, patella, de dominicis)	[non ancora fatta la digitalizzazione dell'open-reel originale e non si sa esattamente cosa sia stato documentato da Giaccari]
1975 20-25 febbraio	<i>Deuxieme Rencontre Internationale Ouverte de Vidéo</i> organizzato dal CAYC - Center of Art and Communication di Buenos Aires Incontro internazionale sul video articolato in una mostra e tavola rotonda (21-22 febbraio)	Parigi – Espace Pierre Cardin	Giaccari partecipa all'incontro in due forme: -presenta alcuni videotape della produzione del suo Studio 970 2 (<i>Apologhi</i> di Fabro, <i>My feet on the ground</i> di Germanà, <i>Parametri</i> di Giaccari, <i>Senza titolo-Richiami</i> di Mattiacci, <i>Autobiografogramma</i> di GC Maud, <i>Igloo</i> di Merz, <i>Ritratto d'artista/Body Music</i> di Mosconi, <i>Toccata</i> di Nagasawa, <i>Eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys</i> di Pisani, <i>Il sogno di Coleridge e Silbando</i> di Trotta, <i>Feed-back</i> di Vaccari [e forse <i>Fuga?</i> , indicato sul catalogo come <i>L'occasion perdue</i> , di La Pietra] -partecipazione alla tavola rotonda per l'Italia (a cui partecipano anche Maria Gloria Bicocchi, Lola Bonora, Giuseppe Chiari, Daniele Crivelli): Gillo Dorfles (con Giaccari presente) espone il testo della <i>Classificazione dei metodi d'impiego del video in arte</i>	
1975 6 marzo	Conferenza <i>Classificazione dei metodi e impieghi del videotape in arte e loro interdipendenze</i> e presentazione di Videoworks e videodocumentation	Torino – Galleria Martano	Giaccari tiene una conferenza inerente la sua <i>Classificazione</i> e contestualmente espone i video prodotti dallo Studio 970 2 suddivisi tra videotape d'artista e videodocumentazioni	

1975 marzo	Realizzazione di una seconda versione del videotape <i>La creazione dell'artista</i> di Luciano Fabro	Verese – Studio 970 2	Giacconi, appositamente per l'esposizione del videotape alla mostra <i>Artevideo & Multivision – Seconda edizione del Camel Award per le arti visive</i> (vedi riga sotto) realizza una seconda versione de <i>La creazione dell'artista</i> , la quale pare essere trasformata in una sorta di <i>video-performance</i> che richiede la partecipazione del pubblico per la lettura del testo relativo (che nella prima versione era integrato nel videotape)	[Il medesimo testo de <i>La creazione dell'artista</i> è poi integrato da Fabro anche in esergo a un altro lavoro del 1975: il disegno “ <i>Macchie di Rorschach (La creazione dell'artista)</i> ”]
1975 5-18 marzo	Partecipazione alla rassegna internazionale <i>Artevideo & Multivision – Seconda edizione del Camel Award per le arti visive</i> , curata da Tommaso Trini (su incarico di Giulio Carlo Argan, con assistenza di Jole De Sanna e con la collaborazione e direzione tecnica dei programmi video di Bill Viola) I video selezionati sono forniti da: art/tapes/22, Castelli/Sonnabend Video and Films, Electronic Art Intermix, sezione Programmi Speciali della RAI, The Video Distribution di New York, Studio 970 2 e direttamente da alcuni artisti	Milano – Rotonda di via Besana	Giacconi invia i videotape: <i>Apologhi</i> di Fabro (con la seconda versione de <i>La creazione dell'artista</i> , vedi riga sopra); <i>Punto, Silbando, Una cita-Aspettando</i> e <i>Il sogno di Coleridge</i> di Trotta; e il suo <i>Parametri 1,2,3,4</i> (1974) [in merito al quale non sono ancora state trovate informazioni specifiche] Inoltre, nel giorno d'inaugurazione, allestisce un <i>video-environment: Parametri 5 (interno-esterno)</i> ” (con trasmissioni su due monitor di quanto accade contemporaneamente fuori e dentro la mostra)	La rassegna si pone quale scopo la selezione di una serie di videotape per la costituzione di una videoteca da collocare poi presso un istituto culturale italiano. La commissione preposta è presieduta da Giulio Carlo Argan e costituita da: Palma Bucarelli, René Berger, Gillo Dorfles, Jole De Sanna, Umberto Eco e Sergio Saviano
1975 4-12 aprile	Partecipazione al <i>IV Aprilski Susret</i>	Belgrado – Student Cultural Centre (SKC)	videosaletta+ porta video (Festival Musica e danza) 2 ore , credo intera TVOUT3... tiene un seminario su videoarte dal titolo “Il video d'artista”	
1975 aprile	Video-documentazione dello spettacolo teatrale di <i>I clowns e il baratto</i> dell'Odin Teatret	Vilminore (BG) – CRT/TTB		
1975 aprile	Video-documentazione del laboratorio teatrale “ <i>Workshop</i> ” del Rat Theatre	Milano – CRT Centro Ricerche Teatro		

1975 19 aprile	Incontri Internazionali d'Arte di Roma, dibattito sul tema <i>Analisi ed estetica del videotape</i> (nel quadro degli incontri dedicati dal titolo <i>Le avanguardie Europa/America</i> , 14-19 aprile) Partecipanti alla tavola rotonda sul tema del video: Achille Bonito Oliva, Vittorio Fagone, Italo Mussa, Maria Gloria Bicocchi, Renato Barilli e Luciano Giaccari Per l'occasione presentati alcuni video di art/tapes/22 e dello Studio 970 2	Roma – Incontri internazionali d'Arte di Roma (Palazzo Taverna)	Giaccari partecipa al dibattito proponendo la sua relazione dal titolo <i>Esiste una specificità del linguaggio video in arte?</i> Per l'occasione Giaccari presenta alcuni videoworks e video-documentations (probabilmente quelli di	
1975 aprile-maggio	Giaccari cura il 'videorapporto' dal titolo <i>È nata l'arte dell'era televisiva – Veni, video, Vici?</i> , sul numero speciale di «BolaffiArte»,			[cfr: «BolaffiArte», a. VI, n. 49, aprile-maggio 1975, pp. 77-84]
1975 maggio	Videodocumentazione di un intervento, <i>La Chiarificazione</i> , di Chris Burden e poi videointervista all'artista	Milano – Galleria Alessandra Castelli		
1975 16 maggio	Inaugurazione del Maud Center a Varese con presentazione delle videointerviste di Giaccari a La Monte Young, Terry Riley e Bob Wilson	Varese – Maud Center (via del Cairo 9)	Lo spazio viene attrezzato con impianti fissi per la proiezione di films e diapositive, l'ascolto di registrazioni audio e, grazie a una parte dell'equipaggiamento videografico dello Studio 970 2, per la visione di registrazioni video Durante la serata inaugurale del Maud Center (la video-galleria di Maud Ceriotti Giaccari) è allestita una video-saletta per la presentazione delle videointerviste realizzate da Giaccari a La Monte Young e Terry Riley (1974 da Sargentini) e di Bob Wilson a Parigi	[la video-galleria è situata in uno dei locali attigui dello Studio Notarile Giaccari di via del Cairo 4]
1975 25-29 maggio	<i>Third International Open Encounter on Video</i> (organizzato da Jorge Glusberg per il CAYC - Center of Art and	Ferrara – Palazzo dei Diamanti	Giaccari è presente in tre forme: -espone i video: <i>Happening sulla TV</i> di Chiari; <i>Apologi</i> di Fabro; <i>My feet on the ground</i> di Germanà;	

	<p>Communication e la curatela di Lola Bonora per la mostra video)</p> <p>Incontro internazionale sul video articolato in dibattiti e una mostra. Per l'Italia partecipano: Galleria Cavallino, Studio 970 2, art/tapes/22 e il Centro Video Arte di Ferrara</p>		<p><i>Parametri</i> di Giaccari; <i>Concerto</i> di Ravedone; <i>Richiami</i> di Mattiacci; video-documentazione di <i>Patella e il test di Lüscher a colori</i>; <i>Autobiografogramma</i> di GC Maud; <i>Igloo</i> di Merz; <i>Feed-back</i> di Vaccari; <i>Body music</i> (o <i>Artist's portrait</i>) di Mosconi; <i>Senza titolo-Toccata</i> di Nagasawa [e forse <i>Fuga?</i> Di La Pietra]</p> <p>-installa <i>Play-live</i>, un suo video-environment (che gioca sulle riprese live e su quelle precedentemente registrate proposte parallelamente su due monitor vicini)</p> <p>-partecipa alla tavola rotonda (25-26 maggio) con la relazione: <i>Rapporti tra televisione, arte, cultura e informazione</i></p>	
1975 31 maggio	Video-documentazione dello spettacolo teatrale <i>Richiamo</i> di Remondi e Caporossi	Milano – Teatro Officina		
1975 11-13 giugno	<p>Inaugurazione del VideoClub Brera</p> <p>Iniziativa promossa dal Centro Internazionale di Brera, con il contributo di Studio 970 2 e art/tapes/22, sulla scia già dell'esperienza del Cineclub Brera (aperto nel 1974). Idea era quella di dedicare 1-2 serate al mese per la visione di videotape d'artista o di nastri di altra natura (documentazione, informazione, etc.) e incontri dedicati</p>	Milano – Centro Internazionale di Brera	<p>Giaccari partecipa alle giornate d'inaugurazione del Videoclub. Per l'occasione espone i video prodotti dallo Studio 970 2 suddividendoli in videotape (<i>Sun, wind water</i> di Lüthi; <i>L'eroe da camera. Tutte le parole...</i> di Pisani; e <i>Tempo sottrazione</i> di Giaccari [del quale non è stata ancora ritrovata traccia]); videodocumentazioni (<i>Drummings</i> di Reich; <i>Circular dance</i> di Dean; <i>Conversazione a Köln</i> di Chiari), video laboratorio (Workshop del Rat Theatre); videointerviste (a LaMonte Young, Wilson e Chris Burden), cui aggiunge degli estratti dalla video-rivista e di alcuni video-reportage di mostre.</p> <p>Inoltre partecipa alla discussione con Vittorio Fagone e Dan Graham</p>	
1975 16 giugno	Realizzazione della videodocumentazione (videotape) di <i>Scala (versione 1)</i> , <i>Scala (versione2)</i> e <i>Carta</i> di Giuseppe Chiari	Varese – Maud Center	Nel corso della giornata del 16 giugno Luciano Giaccari realizza delle registrazioni in video di alcuni interventi di Chiari:	

	Videodocumentazione di <i>Concerto</i> di Giuseppe Chiari		-senza la presenza del pubblico (forse durante la mattinata) l'artista toscano compie delle azioni 'musicali' che confluiscono poi in tre riprese singole e autonome, suddivise tra <i>Scala (versione 1)</i> , <i>Scala (versione 2)</i> , in cui 'suona' i pioli di una scala, e <i>Carta</i> , in cui strappa il foglio bianco -la serata, con la presenza del pubblico, è invece dedicata a una conversazione-lezione, integralmente videodocumentata da Giaccari, durante la quale Chiari fornisce una spiegazione del suo lavoro e del suo essere artista, riproponendo le azioni 'musicali' (da cui la titolazione <i>Concerto</i>) con la scala e la carta (ora piegata e non strappata) e aggiungendo anche interventi in cui sono impiegati dei sassi, una radio e una campanella	
1975 giugno	Videodocumentazione dello spettacolo teatrale <i>Hein...ou les adventures de monsieur Ballon</i> di Ives Le Breton	Milano – CRT Centro Ricerche Teatro		[registrato su cassetta ¾" U-Matic]
1975 20-30 giugno	<i>I giovani per i giovani. Rassegna sperimentale di teatro, cinema, musica ed arti dell'espressione</i> (con il patrocinio del Comune di Chieri, dalla Provincia di Torino e dal Teatro Stabile di Torino) Giaccari cura nella sezione Arte, con la collaborazione di Galleria Sperone, la rassegna <i>Videoworks – Videodocumentation</i> (24-28 giugno) Inoltre video-documenta lo spettacolo teatrale: <i>Yugo</i> del Teatro Pekama	Chieri – Sala Comunale	Giaccari allestisce una video-saletta con cinque monitor (3 in b/n; 2 a colori) per la trasmissione di videotape d'artista (prodotti sia da art/tapes/22 sia dal suo Studio 970 2) e di video-documentazioni (provenienti solo dal suo Studio) -Videotape: <i>Igloo</i> di Merz; <i>Apologhi</i> di Fabro; <i>L'eroe da camera. Tutte le parole...</i> di Pisani; <i>Sun, wind, water</i> di Lüthi; i videotape di Trotta; <i>Senza titolo-Toccata</i> di Nagasawa; intervista-conversazione di Köln a Dimitrievic -Video-documentazioni: Paxton; <i>Organic Honey's Vertical Roll</i> o <i>Head Monkey</i> di Joan Jonas; Workshop di Rat Theatre; Baratto di Odin Teatret; <i>Serata-Concerto Maud Center</i> di Chiari; <i>Performance a Contemporanea</i> di The Grand Union; spettacolo del 1975 di Yves Lebreton; <i>Richiamo</i> (1975) del Club Teatro Roma	Per quanto riguarda i videotape di art/tapes/22 sono presentati: <i>Unisono</i> di Paolini, <i>Senza titolo</i> di Kounellis, <i>Il magico è la scienza della jungla</i> di Moretti; <i>Les Levine's Greatest Hits</i> e <i>Suicide Sutra</i> di Levine; <i>Information</i> di Viola; <i>Anxiou automation</i> di Serra; <i>Three Tuscan Fields and the Birds of Madagascar</i> di Gillette; <i>Lunedì</i> di Fox; <i>Theme song</i> di Acconci; <i>Aspen project 2</i> di Oppenheim; <i>Break</i> di Sharp; <i>The Florence tape</i> di Davis; <i>Random Selection</i> di Vasulka

1975 28 giugno – 13 luglio	<p><i>Incontri Internazionali di Teatro – 3a Rassegna di Teatro Nuove Tendenze</i> (a cura di Giuseppe Bartolucci e Filiberto Menna)</p> <p>Giaccari partecipa (tra 1-11 luglio) al seminario <i>Video e teatro</i> presentando alcune video-documentazioni di musica e danza prodotte dallo Studio 970 2 e video-documenta alcuni spettacoli teatrali:</p> <ul style="list-style-type: none"> -<i>Sacco</i> di Remondi e Caporossi (al Teatro Verdi) -<i>Untitled</i> di Les 5 Clown Macloma (al Teatro Marina) -<i>Il Teatro dei Pupi</i> (presso Teatro Marina) -<i>Scarrafonata</i> del Gruppo Giancarlo Sepe (al Teatro Verdi) 	Salerno – Azienda Autonoma di Salerno (AAS)	<p>Giaccari viene invitato a partecipare al seminario <i>Video e teatro</i> per il quale propone un intervento dal titolo: <i>Videotape e teatro</i>.</p> <p>Contestualmente predispone in visione alcuni suoi video nella rassegna <i>Teatro Musica e Danza. Esperienze americane in videotape a cura di Luciano Giaccari</i>, con le videodocumentazioni di: Monk e Rainer (1 luglio); Paxton (2 luglio); Palestine e Forti (4 luglio); Glass e The Grand Union (5 luglio); e le videointerviste a Wilson e LaMonte Young (6 luglio) [dal 7-11 luglio le repliche]</p>	
1975 4 agosto	<p>Progetto di “Università televisiva” per l’istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Salerno [direttamente connesso alla sua partecipazione agli <i>Incontri Internazionali di Teatro</i> di Salerno]</p>	Varese – Salerno	<p>Giaccari, su invito di Filiberto Menna, ipotizza un progetto di ‘Università televisiva’ da applicare per la realtà dell’Università di Salerno con cui realizzare delle postazioni al di fuori dell’università e in zone del territorio più facilmente raggiungibili dagli studenti. Attraverso queste ‘sedi-off’ televisive gli studenti avrebbero potuto seguire in <i>broadcast</i> le lezioni o vedere le registrazioni delle stesse realizzate pochi giorni prima</p>	<u>[MAI REALIZZATO]</u>
1975 20 agosto	<p>Stesura del progetto del <i>Bolaffi International Artist Videotape Catalogue N° 1</i></p>	Varese	<p>Il progetto è presentato in una lettera inviata all’Editore Bolaffi</p>	

1975 15 ottobre	Videodocumentazione dell' <i>environment</i> /concerto Fluxus <i>Fandango</i> di Wolf Vostell	Milano – Galleria Multipla	Il giorno dell'inaugurazione della personale <i>Fandango</i> di Vostell (15 ottobre – 10 novembre) Giaccari registra in video, con l'ausilio di una regia simultanea di due telecamere, il singolare e complesso <i>environment</i> /concerto Fluxus che l'artista tedesco realizza	[nell'ALMG è conservato anche il manifesto originale della manifestazione] Contestualmente la videodocumentazione di Giaccari viene realizzata anche una ripresa cinematografica, oggi consultabile al sito: https://vimeo.com/520740670
1975 18-21-23 e 20-22-24-25 ottobre	Video-documentazione di <i>Sette meditazioni sul sadomasochismo politico</i> (18-21-23 ottobre) e di <i>La torre del danaro</i> (20-22-24-25 ottobre) del Living Theatre	Venezia – Biennale Teatro (Chiesa di San Lorenzo)		[non è registrata in video <i>Sei Atti Pubblici</i> , lo spettacolo-performance che il Living Theatre presenta invece a Piazza San Marco nei giorni 15-16-17 ottobre]
1975 31 ottobre – 14 novembre	<i>Fourth International Open Encounter on Video Buenos Aires</i>	Buenos Aires	Giaccari invia i video: <i>Happening sulla TV</i> di Chiari; <i>Apologhi</i> di Fabro; <i>My feet on the ground</i> di Germanà; <i>Parametri</i> di Giaccari; <i>Untitled (Fuga?)</i> di La Pietra; <i>Richiami</i> di Mattiacci; <i>Autobiographogramme</i> di GC Maud; <i>Igloo</i> di Merz; <i>Senza titolo-Toccata</i> di Nagasawa (comparsa erroneamente in catalogo come <i>A transfer and negation of choice</i>); <i>Feed-back</i> di Vaccari	[a cui si dovrebbero aggiungere anche: <i>L'eroe da camera. Tutte le parole...</i> di Pisani, <i>Body music</i> (o <i>Ritratto d'artista</i>) di Mosconi e uno dei videotape di Trotta che però non compaiono in catalogo]
1975 14 novembre	Video-documentazione di <i>4, 5 or 6 pianos</i> di Nam June Paik Nel corso della stessa giornata realizzazione della video-intervista a Nam June Paik	Roma – Galleria L'Attico (via del Paradiso)	La video-intervista si presenta come una conversazione condotta dallo stesso Nam June Paik (con Sargentini che talvolta interviene per porre alcune domande o questioni) in cui l'artista coreano espone il suo lavoro e le sue idee sul video	[Dalla video-documentazione Giaccari sceglie poi di ricavarne un videotape che intitola <i>Untitled</i>]
[1975 novembre]	Registrazione intervista curata da Franco Laera a Schuster Massimo	Milano – CRT Centro Ricerche Teatro		

[1975 novembre]	Videoregistrazione del seminario di Eugenio Barba	Milano – CRT Centro Ricerche Teatro		
1975/1976 (22 novembre 1975 – 28 gennaio 1976)	Video-reportage della mostra <i>Su Marcel Duchamp</i>	Napoli – Framart Studio	[da alcuni appunti ritrovati in ALMG sembrerebbero esserci degli accordi tra il Framart Studio e Giaccari, per i quali quest'ultimo viene incaricato di effettuare un ciclo di video-documentazioni/video-reportage su mostre, conferenze e performance realizzate presso la galleria napoletana, da far poi confluire in una serie di edizioni di video-didattica]	
1975 18-19 dicembre	Presentazione della video-documentazioni di <i>Sette meditazioni sul sadomaschismo politico</i> (18 dicembre) e di <i>La torre del danaro</i> (19 dicembre) del Living Theatre	Varese – Maud Center		[i video sono trasmessi nel giorno dell'inaugurazioni, poi repliche fino al 15 gennaio 1976]
1975 11 dicembre	Video-documentazione della conferenza di Achille Bonito Oliva	Napoli – Framart Studio		
1976	Video-documentazione dello spettacolo teatrale <i>Il libro delle danze</i> dell'Odin Theatret e Eugenio Barba Contestualmente videointervista a Eugenio Barba	Milano – CRT Centro Ricerche Teatro		
1976	Realizzazione dei videotape (o performance in videotape) <i>Spazio della devozione</i> e <i>Linea di luce</i> di Helmut Schober	Milano		Registrato con videorecorder Sony AV-3670CE su bobina open-reel, 1/2", b/n
1976 (tutto l'anno)	Giaccari inizia la curatela di trasmissioni di informazione culturale di Radio Varese (la prima emittente radiofonica di Varese)	Varese		
1976 13 gennaio	Il CRT organizza un seminario-workshop con laboratorio televisivo per operatori di musei, biblioteche e gallerie dal titolo: <i>Il video applicato alla cultura</i>	Milano – CRT Centro Ricerche Teatro	Giaccari installa un video-laboratorio e partecipa al seminario con l'intervento: <i>Metodi di impiego del videotape nell'arte e nello spettacolo</i>	

1976 17 gennaio	Video-documentazione di una conferenza di Arturo Schwarz	Napoli – Framart Studio		
1976 30 gennaio	Video-documentazione di una conferenza di Alberto Boatto	Napoli – Framart Studio		
1976 30 gennaio (repliche 5 e 12 febbraio)	Presentazione della video-documentazione dello spettacolo teatrale <i>Sacco</i> di Remondi e Caporossi	Varese – Maud Center		
1976 inizio febbraio – marzo	Giacconi inizia l'invio delle lettere agli artisti (nazionali e internazionali) per la raccolta dei materiali utili alla costituzione del <i>Bolaffi International Artist Videotape Catalogue N° 1</i>	Varese – Torino	[il progetto del catalogo Bolaffi del videotape non è <u>MAI EFFETTIVAMENTE REALIZZATO</u>]	Nell'ALMG sono conservati la totalità dei materiali inviati dagli artisti tra il 1976 e il gennaio 1977
1976 14-22 febbraio	5° <i>International Open Video Encounter - CAYC</i>	Antwerpen (Belgio)	Giacconi invia i video: <i>Happening sulla TV</i> di Chiari; <i>Apologhi</i> di Fabro; <i>My feet on the ground</i> di Germanà; <i>Parametri</i> di Giacconi; <i>Untitled (Fuga?)</i> di La Pietra; <i>Richiami</i> di Mattiacci; <i>Autobiografogramma</i> di GC Maud; <i>Igloo</i> di Merz; <i>Senza titolo-Toccata</i> di Nagasawa; <i>Body Music</i> (o <i>Artist's portrait</i>) di Mosconi; <i>Feed-back</i> di Vaccari; video-documentazione di <i>Patella e il test di Lüscher a colori</i> ; <i>Concerto</i> di Ravedone	
1976 25 febbraio	Video-documentazione di una conferenza di Achille Bonito Oliva con Renato Izzo e Martin	Napoli – Framart Studio		
1976 5 marzo	Prima serata al Maud Center di ARTE-AMBIENTE (<i>momenti di esperienze di recupero dell'ambiente mediante: la comunicazione, la costruzione, il corpo</i>). La serata è dedicata alla 'comunicazione'	Varese – Maud Center	Viene prevista una conversazione tra Ugo La Pietra e Franco Vaccari	
1976 12 marzo	Prima serata al Maud Center di ARTE-AMBIENTE (<i>momenti di esperienze di recupero dell'ambiente mediante: la comunicazione, la costruzione, il corpo</i>). La serata è dedicata alla 'costruzione'	Varese – Maud Center	Viene prevista una serata-dibattito con il Gruppo Cavart, nel contesto della quale sono proiettati film e diapositive	

1976 28 marzo	Video-reportage della mostra dedicata a George Brecht	Napoli – Framart Studio		
1976 18 marzo	Terza serata al Maud Center di ARTE-AMBIENTE (<i>momenti di esperienze di recupero dell'ambiente mediante: la comunicazione, la costruzione, il corpo</i>). La serata è dedicata al 'corpo' -proiezione di diapositive di un lavoro della Global Tools -Concerto-performance di Davide Mosconi e contestuale video-documentazione da parte di Giaccari	Varese – Maud Center	Viene previsto un seminario guidato dal gruppo di lavoro della Global Tools (coordinato da Menidni, Mosconi, Nazareno Noja e Franco Raggi) nel corso del quale si assiste alla proiezione di diapositive (immagini dal seminario <i>Sui vincoli</i> , del 1975) Mosconi esegue poi un <i>Concerto</i> (quartetto per fisarmonica Bandoneon, armonica a bocca e nastro adesivo) che viene ripreso in video da Giaccari	
1976 aprile	Video-documentazione del <i>Concerto di Milano</i> di Buffalo Ensemble	Milano – Galleria Multipla		
1976 1 aprile – 26 maggio	Videodocumentazione di una serie di spettacoli presentati nel corso della seconda edizione di <i>Confronti Teatrali</i> – spettacoli, workshop, seminari (per la direzione artistica di Franco Quadri) Contestualmente, proiezione delle videodocumentazioni di <i>Sacco e Richiamo</i> di Remondi e Caporossi (presso CRT)	Milano – Teatro Uomo; CRT Centro di Ricerche per il Teatro; Salone Pier Lombardo (della cooperativa Teatro Franco Parenti); Teatro Litta (della cooperativa Teatro Tre di Mina Mezzadri); Colonne di San Lorenzo	Giaccari video-documenta con la co-produzione del CRT: - <i>Untitled (o An die Musik)</i> di Pip Simmons (presso CRT, tra 1 a 6 aprile) - <i>Adamo ed Eva</i> (o <i>AM e AE</i> di Boleslav Polivka) e <i>Commedia dell'Arte</i> (adattamento Scherahauser e Prospisil) di Divadlo Na Provazku (presso il CRT) - <i>Salmo rosso</i> (di Hernàdi e Jancsò) del Teatro XXV di Budapest (presso Salone Pier Lombardo, 13-14-15-16 maggio) - <i>Les grands sentiments</i> (fiaba di Jerome Savary) del Grand Magic Circus (Teatro Uomo, 24,25,26 maggio)	Giaccari ormai collabora stabilmente con il CRT: quest'ultimo sta formando un archivio di documentazione teatrale, che riguarda videoregistrazioni di spettacoli [per un range temporale che andrà dal 1976 ai primi del 1982]
1976 aprile	Video-documentazione di <i>Concerto di Napoli</i> di Buffalo Ensemble	Napoli – Framart Studio		

1976 29 aprile	Video-reportage della mostra su Pino Pascali (per i dieci anni dalla prima personale in galleria dell'artista)	Roma – Gall. L'Attico (via Beccaria)		[manca ancora la digitalizzazione del video]
1976 12 maggio	Video-reportage della mostra di Dennis Oppenheim	Napoli – Framart Studio		
1976 3-4 giugno	Proiezione di film d'artista di: Beuys, Acconci, Baldessarri, Nauman, Ruscha, Serra, Sonnier	Varese – Maud Center	Si tratta di una serie di film (in 16mm e super8) prestati per l'occasione dal Centro Jabik e fanno tutti parte delle edizioni Castelli & Sonnabend Video e Film	
1976 18 luglio – 10 ottobre	Realizzazione di videointerviste ad artisti per la sezione <i>Ambiente come sociale</i> della XXXVII Biennale Internazionale di Venezia Videodocumentazione integrale della <i>performance Il coniglio non ama Joseph Beuys</i> di Vettor Pisani presso la sezione <i>Attivo</i> della Biennale	Venezia – Biennale (Sezione <i>Ambiente come sociale</i> nel padiglione italiano e sezione <i>Attivo</i>)	Giaccari è incaricato di curare una serie di videointerviste agli artisti le cui opere sono poi presenti nella sezione <i>Ambiente come sociale</i> (nello specifico: Nino Gianmarco, Franco Somaini, Mauro Staccioli, Ugo La Pietra, Gruppo Salerno 75, F. De Sanctis, Gruppo di Coordinamento, Riccardo Dalisi, Eduardo Alamaro, Vincenz De Simone, Franco Summa, Humor Power Ambulante, Giuliano Mauri, G. Sciola, Collettivo Pittori di Porta Ticinese, Laboratorio di Comunicazione militante, Edmondo Sanfurgo e Muralisti di Romagna e delle Marche, Boriani e Devecchi, Gruppo Cartari 2, Gruppo operazione Roma eterna/ Mattatoio, Gruppo esperienza di Corviale IACP - Nicola Carrino, C. Lorenzetti, G. Uncini, Mario Fiorentino) Per la trasmissione delle videointerviste cura anche l'allestimento di una struttura a circuito chiuso televisivo a 7 canali simultanei Inoltre, videodocumenta nella sezione 'Attivo' <i>Il coniglio non ama Joseph Beuys</i> di Pisani (14-20 luglio), interpretata dall'attrice Karla König (riprende sia il pre, sia il post <i>performance</i> , mostrando così l'intero ambiente ricreato da Pisani in correlazione al momento performativo vero e proprio)	Giaccari realizza le videointerviste agli artisti tra aprile e giugno, spostandosi tra Roma, Milano e Venezia [la quasi totalità delle videointerviste è visionabile presso l'ASAC di Venezia]

[1976 settembre]	Rassegna <i>Oriente occidente musica</i> .	Lugano – Aula magna di Trevano	Giaccari cura la presentazione di video-documentazioni di musica prodotte dallo Studio 970 2	
1976 novembre	Videodocumentazione integrale dello spettacolo <i>Il libro delle danze</i> di Odin Teatret	Milano – CRT Centro Ricerche Teatro		
1977	Giaccari prosegue la curatela di programmi culturali di Radio Varese	Varese		
1975	Realizzazione del videotape (o performance in videotape) <i>Giacca</i> di Helmut Schober	Milano		Registrato con videorecorder Sony AV-3670CE su bobina open-reel, 1/2", b/n
1977	Video-documentazione dello spettacolo teatrale <i>La classe morta</i> di Tadeus Kantor	Milano – CRT Centro Ricerche Teatro		
1977 febbraio	Nasce la EAS-Electronic Art Service	Varese	Da questo momento inizia un implicito passaggio di consegne tra lo Studio 970 2 e quella che sarà poi denominata 'Videoteca Giaccari'	
1977 25 febbraio – 5 marzo	Ideazione e direzione del <i>Festival di Radio Varese</i> con spettacoli teatrali, proiezione di film e presentazione di video-documentazioni di musica, danza e teatro	Varese – Sala Veratti, Sala Vidoletti e Salone Estense	Giaccari allestisce una video-saletta e presenta le video-documentazioni di: - <i>performance</i> di musica e danza sperimentale in USA (Glass, Reich, Palestine, Dean, Paxton, Hay) - <i>Sette meditazioni sul sadomasochismo politico</i> del Living Theatre (introdotto nell'occasione dal critico Franco Quadri) - <i>Hein...ou les adventures de monsieur Ballon</i> di Ives Le Breton - <i>Adamo ed Eva</i> di Divadlo Na Provazku	Nel giorno di chiusura viene proiettato <i>Anna</i> di Alberto Grifi
1977 1-6 giugno	<i>Luciano Giaccari retrospettiva attività video 1968-1977</i> nel quadro de <i>La performance oggi. Settimana Internazionale della performance</i> Contestualmente Giaccari realizza: -4 video- <i>environment</i> -video-documentazione della video- <i>performance Two and two – terra/ aria/</i>	Bologna – Galleria Comunale d'Arte Moderna	Giaccari partecipa alla manifestazione in tre modalità: -allestisce una video-saletta per proporre la retrospettiva della sua attività suddividendo i video in sezioni (vidotape, videodocumentazioni di performance, v. di musica, v. di danza, v. di teatro e videointerviste) e installando alle pareti still da video e fotografie relative alla produzione dello Studio 970 2 -realizza quattro video- <i>environment: Tiro alla fune (Parametri), Bifronte (Parametri), Noi/Loro</i> , e di una	

	<i>fuoco/ acqua</i> di Fabrizio Plessi e Cristina Kubish		senza titolo, attraverso le quali far interagire il pubblico presente -videodocumenta la video-performance <i>Two and two – terra/ aria/ fuoco/ acqua</i> di Plessi e Kubish (3 giugno)	
1977 settembre -23, 25, 27 settembre (Milano) -24 settembre (Lugano) -25 settembre (Como)	Rassegna <i>Europa-America musica e oltre</i> , manifestazione realizzata nell'ambito del progetto "Milano/ Lombardia/musica"	-Milano (centro internazionale di Brera – ex chiesa di San Carpofofo) -Lugano (Aula Magna di Trevano) -Como (villa Olmo)	Nell'occasione Giaccari presenta una serie di video-documentazioni di <i>performance</i> musicali inerenti l'avanguardia americana della West-coast Inoltre video-documenta alcune <i>performance</i>	
1977 ottobre	Video-documentazione integrale degli spettacoli <i>The House "Anthology"</i> e <i>Small Scroll</i> di Meredith Monk	Milano – CRT Centro Ricerche Teatro	La registrazione video è una co-produzione CRT e Luciano Giaccari (a volte poi comparso già come Videoteca Giaccari)	[video su cassetta ¾" U-Matic]
Ottobre 1977 - 1982	Fondazione di "Varesevideo ETL" (poi ETL - Emittente Televisiva Locale)	Varese – sala di regia posta in uno dei locali dello Studio Notarile Giaccari (via del Cairo 4)	Al termine del 1977 Luciano Giaccari e Maud Ceriotti Giaccari costituiscono ETL, una emittente televisiva locale via etere (accogliendo l'eredità di RTL, trattandosi però ora di una televisione privata comunitaria, visto il sostegno che ebbe dal PCI e dal Partito Socialista locale). Le trasmissioni sono poste sul canale 45 UHF locale. Maud Ceriotti Giaccari assume il ruolo di direttore generale e giornalista, dedicandosi al telegiornale e alle notizie locali di stampo politico e sociale. Luciano Giaccari dirige la rubrica artistico-culturale	Tra le trasmissioni culturali Giaccari realizza al principio degli anni Ottanta <i>On Air TV Art (artisti via etere)</i> , attraverso cui prevede la sistematica messa in onda, tramite montaggio televisivo, dei materiali video della (ora) Videoteca Giaccari
1977 2 dicembre	Giaccari registra una videointervista (o la conferenza stampa) che John Cage tiene prima del suo concerto poi: video-documentazione del concerto <i>Empty Words (Parte III)</i> di John Cage	Milano – Teatro Out Off Milano – Teatro Lirico		

BIBLIOGRAFIA

SCRITTI e INTERVISTE DI LUCIANO GIACCARI

(in ordine cronologico)

- *Esperimento di nuovo teatro*, in «Quaderni di TÈCHNE», n. 14, n. monografico *Teatro 2* (a cura di Eugenio Miccini), Firenze, gennaio 1970, p.n.n.
- *Esperimento di Nuovo Teatro*, in «Technè», supplemento, n. 7/8, dicembre 1970
- *Arte documento: InterVENTO*, in «GALA», n. 42, giugno 1970, p. 78
- *Contro informazione*, in «GALA attualità e costume», anno VIII, n. 48, luglio 1971, pp. 40-41
- *TV OUT*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 28-32
- *VCR cadrà sul materasso dell'idiozia scientificamente preparata?*, in «PHOTO 13», a. IV, n. 1, gennaio 1973, pp. 23-25
- *Cinema a passo ridotto o televisione a circuito chiuso?*, in «PHOTO 13», a. IV, n. 2, febbraio 1973, pp. 12-14
- *CCTV e Teatro*, in «PHOTO 13», a. IV, n. 5, maggio 1973, pp. 11-12
- *Arte e videotape*, in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, pp. 26-27
- *È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?*, in «BolaffiArte», a. VI, n. 49, aprile-maggio 1975, pp. 77-84.
- *Ma allora Berlusconi poteva aprire una catena di lavanderie a gettoni?*, in «Altrimedia», n. 37, settembre 1980, p. 9
- *Videotape o mitologia?*, in «Drive in. Arte immagine spettacolo», n. 4, luglio 1981, pp. 46-48
- *In TV chi la dura (a volte) la perde*, intervista di Bruno Sofia a Luciano Giaccari, in «Millecanali. Televisione, radio, comunicazione», anno VIII, n. 81, settembre 1981, pp. 74-82
- *Television as memory*, in *Arte italiana 1960-1982*, catalogo della mostra (Londra, Hayward Gallery, Institute of Contemporary Arts), Milano, Electa, 1982, p. 256
- *Memorie elettroniche di teatro ed altro*, in «Teatroltre. Ultimi segnali. Arti, teatro, città», n. 27-28, 1983, Bulzoni Editore, Roma, pp. 28-39
- Sofia Bruno, *Videoarte o meglio l'arte in video. Mercato della videoarte. Un'intervista a Luciano Giaccari che dirige a Varese la prima Videoteca del genere in Italia*, in «Millecanali. Televisione, radio, comunicazione», n. 108, dicembre 1983, pp. 55-57
- *Prossimamente su questi piccoli schermi. Apre a Masnago di Varese il MUel*, intervista di Franco Fanelli a Luciano Giaccari, in «Il Giornale dell'Arte», anno XIII, n. 137, ottobre 1995
- *Dalle origini della videodocumentazione al museo elettronico*, in Bruno Di Marino, Nicoli Lara (a cura di), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, catalogo della mostra (Roma, varie sedi, 21-27 maggio 2001), Roma, Castelvecchi Arte, 2001, pp. 37-40
- *Tra radio e tivù*, in AAVV, *100,700 (centosettecento)*, Arese, Nuove Editrice Magenta, 2003, pp. 16-20

GENERALE

(principali titoli di riferimento divisi tra opere e scritti di carattere generale, saggi e cataloghi resi in ordine cronologico)

1922

von Banceis Marie-Luise, *La festa degli aquiloni dei membri del Bauhaus a Weimar*, in «Berliner Tageblatt», 28 ottobre 1922

1932

Brecht Bertolt, *La radio come mezzo di comunicazione*, 1932 (trad. it. B. Zagari, Torino, Einaudi, 1973)

1934

Dewey John, *Art as Experience*, Minto, Balch & Co., New York, 1934 (traduz. it. Corrado Maltese, *L'arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951)

1939

Benjamin Walter, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966

1945

Merleau-Ponty Marcel, *Phénoménologie de la perception*, Parigi 1945, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003

1951

Maltese Corrado, *L'arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951

1958

Kaprow Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, in «Art News», anno 57, n. 6, ottobre 1958 (poi in H. Foster, Y. A. Bois, R. Krauss, B. Buchloch, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, 2010, p. 451- 452)

1960

Fink Eugene, *Spiel als Weltsymbol*, Stoccarda 1960 (trad. it. di N. Antuono, *Il gioco come simbolo del mondo*, Roma 1969)

1962

McLuhan Marshall, *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962, (trad. it. Id., *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976, ristampa 2004)

Sontag Susan, *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* (1962); trad. it. di Ettore Capriolo, *Happening: un'arte di accostamento radicale*, in Susan Sontag, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1967

Wingler Hans Maria, *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin*, Bramsche, Verlag Gebr. Rasch & Co., 1962 (trad. it. Wingler Hans Maria, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Milano, Feltrinelli, 1972)

1964

Sontag Susan, *Against Interpretation*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1964

1965

AA.VV., *24 studen*, Itzehoe-Vosskate, Verlag Hansen & Hansen, 1965

Bara Eugenio, *Alla ricerca del teatro perduto*, Venezia, Marsilio, 1965

Bettetini Gianfranco, *La regia televisiva*, Brescia, La scuola Editrice, 1965

Kirby Michael (a cura di), *Happenings. An Illustrated Anthology* (1965); trad. it. di Anna Piva, *Happening. Antologia illustrata*, Bari, De Donato, 1968

Paik Nam June, *Electronic TV & Color TV experiment 1964*, New York, New York School of Social Research, gennaio 1965

1967

Apollonio Umbro, Kultermann Udo (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre, 1967), Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967

Calvesi Maurizio, *Lo spazio degli elementi* (1967), in Id., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 112-114

Celant Germano, *Arte povera-Im Spazio*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre – 20 ottobre 1967), Genova, 1967

Nuove tecniche d'immagine, catalogo della mostra (San Marino, Palazzo dei Congressi, 15 luglio - 30 settembre 1967), Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967

Palazzoli Daniela, (a cura di), *Con temp l'azione*, catalogo della mostra (Torino, gallerie Il Punto, Sperone, Christian Stein, dicembre 1967-gennaio 1968), Torino, Galleria Il Punto, Galleria Sperone, Galleria Christian Stein, 1967

van der Marck Jan, *Pictures to be Read/ Poetry to be Seen*, catalogo della mostra (Chicago, Museum of Contemporary Art, 24 ottobre-3 dicembre 1967), Chicago, Museum of Contemporary Art, 1967

1968

19:45-21:55. *Dies Alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, catalogo della mostra (Francoforte, Galeria Dorothea Loehr, 9 settembre 1967), a cura di Paul Maenz, Francoforte, 1968.

Bonfiglioli Pietro, *La povertà dell'arte*, Bologna, Galleria de' Foscherari, 1968

Calvesi Maurizio, *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968), Roma, Lerici, 1968, p.n.n.

Celant Germano, *Arte povera*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 febbraio-15 marzo 1968), sl, sn, 1968

Kostelanetz Richard, *The Theatre of Mixed-Means*, RK Editions, New York 1968

Kuttner Lucas, Rautmann Peter, a cura di, *Public Eye (Kinetic, Konstruktivismus, Environments)*, catalogo della mostra (Amburgo, Kunsthhaus, 1 novembre-1 dicembre 1968), Amburgo, Hans Christians Duckerei und Verlag, 1968

Parmiggiani Claudio, Spatola Adriano, *Parole sui muri*, Torino, Geiger, 1968

Per un convegno sul nuovo teatro, in Bartolucci Giuseppe, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968

Roszak Theodore, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York, Anchor Books, Doubleday & Company, 1968 (trad. it. Roszak Theodore, *La nascita di una controcultura. Riflessioni sulla società tecnocratica e sulla opposizione giovanile*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1971)

Sharp Willoghby, *Air Art*, catalogo della mostra, New York, Kineticism Press, 1968

Structures gonflables, catalogo della mostra, (Parigi, Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, 1 marzo-28 marzo 1968), a cura di Pierre Gaudibert, Parigi, Utopie - Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, 1968

Teatro delle mostre, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968), Roma, Lerici, 1968

1969

Arte povera più azioni povere, Salerno, Rumma editore, 1969

Baldelli Pio, *Politica culturale e comunicazione di massa*, Pisa, Nistri Lischi, 1969

Caramel Luciano, Mulas Ugo, Munari Bruno (a cura di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, C. Nani, [1969]

Celant Germano, *Arte Povera*, Milano, Mazzotta, 1969

Dorfles Gillo, Marcucci Luciano, Menna Filiberto (a cura di), *Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea*, catalogo della manifestazione (San Benedetto del Tronto, Palazzo scolastico Gabrielli e luoghi urbani, 5 luglio-28 agosto 1969), Firenze, Centro Di, 1969

Konzeption – conception, catalogo della mostra (Leverkusen, Schloss Morsbroich Städtischen Museum, ottobre-novembre 1969), Leverkusen, 1969

Lonzi Carla, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969

Masini Lara-Vinca, in *Olpà – azione – lettura – teatro + intersuperfici modulari*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Flori, 1969), Firenze, Galleria Flori, 1969

Nuovi Materiali Nuove Tecniche, catalogo della mostra (Caorle, varie sedi della città, 20 luglio-20 agosto 1969), Cremona, Cremona nuova, 1969

Szeeman Harald, *When Attitudes Become Form*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 28 settembre-27 ottobre 1969), Londra, The Institute of Contemporary Art, 1969

Tendencije 4-Tendencias 4, catalogo della mostra (Zagabria, Galerija suvremne umjetnosti, Muzej za Umjetnosti Obrt, Studentskog centra, 5 maggio-30 agosto 1969), Zagabria Graficki Zavod Hrvatske, 1969

1970

3- Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico), a cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini e Andrea Emiliani, Bologna, Edizioni Alfa, 1970

Amore mio, (catalogo della mostra, Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno-30 settembre 1970), Firenze, Centro Di, 1970

Bonito Oliva Achille (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970-gennaio 1971), Firenze, Centro Di, 1970

Celant Germano (a cura di), *Conceptual art, arte povera, land art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970

XXXV Esposizione biennale internazionale d'arte, catalogo della mostra (Venezia, La Biennale, 24 giugno – 25 ottobre 1970), a cura di U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow, Venezia, Stamperia di Venezia, 1970

Nuova figurazione USA. Pittura scultura cinema, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di Via Besana, 21 gennaio-18 febbraio 1970), Milano, [Ed. Studio Colore], [1970]

Schum Gerry, *Land Art*, catalogo Fernsehalerie Gerry Schum Television Gallery, Berlino, 1970

Youngblood Gene, *Expanded Cinema*, Dutton & Co., New York, 1970

1971

America cultura visiva. (Beyond illustration. The art of Playboy), catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 10 settembre-3 ottobre 1971), Milano, Comune di Milano Ripartizione istituzioni iniziative culturali, 1971

Bonito Oliva Achille, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, Firenze, Centro Di, 1971 (1972), poi ristampa a cura di Stefano Chiodi (Firenze, Le Lettere, 2009)

Crispolti Francesco Carlo, *Videolibro n° 1*, (catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Obelisco), Roma, Galleria L'Obelisco, 1971

Shamberg Michael e Raindance Corporation, *Guerrilla television...*, New York, Holt, Rinehart e Winston, 1971

1972

36° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra (Venezia, La Biennale, 11 giugno – 1 ottobre 1972), Venezia, 1972

Baldelli Pio, *Informazione e controinformazione*, Milano, Mazzotta, 1972

Blumir Guido, Rusconi Marisa, *La droga e il sistema. Cento drogati raccontano. La nuova repressione*, Milano, Feltrinelli, 1972

Bonito Oliva Achille (a cura di), *Informazioni sulla presenza italiana, 25 novembre – 18 dicembre*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 1972

Crispolti Enrico, *Ugo Nespolo*, Firenze, Prearo Editore, 1972

Crispolti Francesco Carlo, Mussa Italo (a cura di), *Circuito chiuso-aperto. VI Rassegna d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo comunale, 24 settembre – 15 ottobre 1972), Acireale, Azienda Autonoma delle Terme di Acireale, 1972

Critica in atto (6-30 marzo 1972), Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 1972

Diacono Mario, *Annullamento*, in *Critica in atto*, in Bonito Oliva Achille, *Centro d'Informazione Alternativa. Quaderno n. 2*, 1972, p. 48

Kultermann Udo, *Vita e arte. La funzione degli intermedia*, Milano, Gorlich, 1972

Livingston Jane, Tucker Marcia, *Bruce Nauman*, Los Angeles, County Museum of Art, Los Angeles, 1972

Nicolson Annabelle, *Artists as film-maker*, 1972, in «Arts and Artists», dicembre 1972, pp. 20-27, [trad. it. con il titolo *Il cinema e gli artisti: Artista come cineasta*, in *Camere incantate, espansione dell'immagine*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio-15 giugno 1980), a c. di Vittorio Fagone, Milano, Comune, Ripartizione cultura e spettacolo, 1980, pp. 220-225]

Olivotto Germano, *Recherche pour une intervention esthétique dans une structure naturelle (relation d'une expérience)*, in *Art, technologie et communication. Actes du colloque international organisé par l'École cantonale des beaux-arts et d'art appliqué de Lausanne à l'occasion de son 150e anniversaire*, Losanna, Institut d'étude et de recherche en information visuelle, 1972, pp. 20- 25

Programmazione tecnologica e processi di comunicazione, (a cura del gruppo di lavoro NTA, Gianpiero Gamaleri, Mauro Laeng, Umberto Lancioni), Bologna, STEB, 1972

Schifanoia TV: mezzo aperto/opera chiusa, a cura di Gruppo OB, catalogo della mostra (Ferrara, Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti, 7-16 aprile 1972), Ferrara, 1972

1973

15. *Triennale di Milano. Esposizione Internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte - Triennale, 20 settembre-20 novembre 1973), Milano, Crespi & Occhipinti, 1973

9 *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Cinema indipendente USA degli anni '70*, catalogo della mostra (Pesaro, 12-19 settembre 1973), Quaderno informativo n. 45, 12-19 settembre 1973

9 *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, L'Altro video: incontro sul videotape*, Quaderno informativo n. 44, IX° Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12-19 settembre 1973

Davis Douglas, *Art and the future*, New York, Praeger, 1973

Price Monroe E., Winklein John, *TV cavo. L'altra televisione*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 5-16 (ed originale: *Cable television*, Philadelphia, Pilgrim, 1972)

Contemporanea (catalogo della mostra, Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973 – febbraio 1974), a cura di Incontri Internazionali d'Arte, Firenze, Centro Di, 1973

Faenza Roberto (a cura di), *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Milano, Feltrinelli, 1973

Lippard Lucy, *Six years: The dematerialization of the art object 1966-1972*, New York, Studio Vista – Praeger Publisher, 1973

Moscato Italo, *Il gelato di Andy Warhol. Il lavoro con i video-tape: arte nuova e uso sociale del mezzo audiovisivo*, in «Fuoricampo 2. Arte e spettacolo», anno I, n. 2, giugno 1973, pp. 64-67

Nam June Paik: *Video 'n' Videology 1959-1973*, catalogo della mostra (Syracuse, Everson Museum of Art, gennaio 1974), Everson Museum of Art, Syracuse, 1973

Schechner Richard, *Environmental Theatre*, New York, Hawthorn Book, 1973

Ugo Mulas, *La fotografia*, Torino, Einaudi, 1973

Ugo Mulas. *Immagini e testi*, catalogo della mostra (Parma, 1973), Parma, Istituto di Storia dell'Arte, università di Parma, 1973

Liotard Jean-François, *L'Acinéma*, in *Cinéma: théorie, lectures*, «Revue d'esthétique», numero speciale, 1973, pp. 357-369 (poi in Id., *Des Dispositifs pulsionnels*, Prigi, Union Générale d'Éditions, 1980, pp. 51-65; tr. it. Tartarini Chiara, in «Aut Aut», n. 338, aprile-giugno 2008, numero monografico *L'acinéma di Lyotard*, il Saggiatore, Milano, pp. 17-32)

1974

Art/tapes/22: Americans in florence, europeans in florence, Firenze, Centro Di, 1974

Impact Art Video Art, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs – Losanna, Galerie Impact, 1974) a cura di Renè Berger e Jole De Sanna, Parigi-Losanna, sl, 1974

Luginbuhl Sirio, *Cinema underground oggi*, Padova, Mastrogiacomo editore, 1974

Nuovi media. Film e videotape, catalogo della manifestazione (Milano, Centro Internazionale di Brera, 27-30 maggio 1974), Milano, Centro Documentazione e Ricerche Jabik, maggio 1974

Project '74, Kunst bleibt Kunst, catalogo della mostra (Koln, Kunsthalle, 6 luglio-8 settembre 1974), sn, 1974

Vergine Lea, *Il corpo come linguaggio*, Milano, Ed. Prearo, 1974

1975

Barilli Renato, *Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, Milano, Fabbri, 1975

CAYC Fourth International Open Encounter on Video, catalogo della manifestazione (Buenos Aires, Elpidio Gonzalez, 31 ottobre-14 novembre 1975), Buenos Aires, 1975

CAYC Rencontre internationale ouverte de vidéo, catalogo della manifestazione (Parigi, Espace Pierre Cardin, 20-25 febbraio 1975), Buenos Aires, 1975

CAYC Third International open encounter on video, catalogo della manifestazione (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, maggio 1975), Buenos Aires, 1975

Crispoliti Enrico, in *Incontro con i lavoratori. Scultori d'oggi al festival de "L'Unità"*, catalogo della mostra (Milano, Parco Arena Sempione, 29 agosto-7 settembre 1975), Casciago, Arti Grafiche Varesine, 1975

Francalanci Ernesto, *VT is not TV*, presentazione della 809° mostra *Videotapes* (Venezia, Galleria del Cavallino, 22 febbraio-21 marzo 1975), Venezia, Edizioni del Cavallino, 1975

Gerard Minkoff. Video 1970-1975, catalogo della mostra (Anversa, Internationaal Cultureel Centrum, 5 aprile-4 maggio 1975), Anversa, ICC, 1975

Martin Henry, *L'evidenziatore di Renato Mambor*, Milano, Multipla edizioni, 1975

Menna Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975

Palazzoli Daniela (a cura di), *Fotomedia*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 24 marzo-13 aprile 1975), Milano, Industrie Grafiche Vera, 1975

Trini Tommaso (a cura di), *Artevideo e Multivision. Una rassegna internazionale di videonastri di artisti e multivision projection per la costruzione di una videoteca*, cataloghino della rassegna (Milano, Rotonda di via Besana, 5-18 marzo 1975), Milano, Comune di Milano, 1975

Tv/cavo e partecipazione. Convegno nazionale di studio promosso da Arci-Uisp, Enars-Acli, Endas. 28 novembre 1974, Milano, Roma, Sapere, 1975

1976

Ambiente Partecipazione, strutture culturali, catalogo della 37° *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (Venezia, 18 luglio-10 ottobre 1976), La Biennale di Venezia, Venezia, 1976, vol. 1 e 2

Art/tapes/22, arte, video, società, e art/tapes/22, in *Video End*, Graz, Pool, 1976, pp. 23-27 e pp. 27-28

Berger René, *La télé-fission. Alerte à la télévision*, Tournai, catserman, 1976, trad. it. *La telefissione. Allarme alla televisione*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paolini, 1977

Bonfiglioli Pietro, *Franco Vaccari*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de' Foscherari, marzo-aprile 1976), Bologna, Galleria de' Foscherari, 1976

Celant Germano, *Precronistoria, 1966-69. Minimal art, pittura sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*, Firenze, Centro Di, 1976

Gale Peggy (a cura di), *Video by artists*, Toronto, Art Metropole, 1976

Grandi Roberto, Richeri Giuseppe, *Le televisioni in Europa. TV etere, TV cavo, videogruppi, crisi, innovazioni, involuzioni*, Milano, Feltrinelli, 1976

Druks Michal, *Introducing through Video*, in *Video end*, Graz, Pool, 1976, pp. 49-52

Haberl Horst Gerhard, *European Forum Alpbach 1976. Video – Meta-Language of reality (feedback)*, in *Video End*, Graz, Pool, 1976, pp. 58-64

Korot Beryl, Schneider Ira (a cura di), *Video Art. An Anthology*, New York-Londra, Harcourt Bace, Jovanovich, 1976

Krauss Rosalind, *Video, the Aesthetics of Narcissism*, October, 1, Boston, The MIT Press, 1976 (trad. it. in Valentina Valentini, a cura di, *Video, l'estetica del narcisismo*, Roma, Lithos, 1998)

La Biennale 1976. Ambiente come sociale, catalogo della mostra - sezione italiana (Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), Venezia, La Biennale, 1976

Lischi Sandra, *Televisione - Usi, abusi e canali della videoregistrazione*, in Bruzzone Mariagrazia, Rosati Faliero (a cura di), *Informare contro, informare per*, Roma, Armando editore, 1976, pp. 99-149

Luginbühl Sirio, Perrotta Raffaele, *Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale*, Milano, Shakespeare and Company, 1976

Palazzoli Daniela, *Fotografia cinema videotape. L'uso artistico dei nuovi media*, collana "L'arte nella società", Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1976

Viola Bill, *The European scene and other observations*, in Korot Beryl, Schneider Ira (a cura di), *Video Art. An Anthology*, New York-Londra, Harcourt Brace Jovanovich, 1976, pp. 268-278

1977

Bicocchi Maria Gloria, Salvadori Fulvio (a cura di), *Gli art/tapes dell'ASAC. Rassegna di videotapes d'arte su grande schermo, con una sezione di videointerventi di gruppi autonomi*, Venezia, 1977

Bologna 76, Catalogo delle performance e delle esposizioni organizzate dalla Galleria del Cavallino, Venezia e da Ronald Feldman Fine Arts, New York nel 1976, Edizioni del Cavallino, Venezia 1977

Calvesi Maurizio, *L'utopia di Luca Patella*, in *Luca Patella*, Quaderni-Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, Dipartimento arte contemporanea, vol. 37, Parma, 1977

Cardazzo Paolo (a cura di), *IV susret u Motovun – IV incontro a Motovun 1976, Identitet – identità*, catalogo dell'incontro, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1977

Celant Germano, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video-disco-libro*, Bari, Dedalo Libri, 1977

Crispoliti Enrico, *Arti visive e partecipazione sociale. 1. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, Bari, De Donato editore, 1977

Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica, catalogo della mostra (Torino, GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna, maggio-settembre 1977), Torino, 1977

Fagone Vittorio (a cura di), *Arte e cinema. Per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965-1976*, Venezia, Marsilio, 1977

Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Milano, Mazzotta, 1977

Quadri Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977

1978

I Encontro internacional de video-arte Sao Paulo, (catalogo della mostra, San Paolo, Museu de Imagem e do Som, 13-20 dicembre 1978), San Paolo, 1978

Buchloh Benjamin H.D., *Process Sculpture and Film in Richard Serra's Work*, in *Richard Serra. Arbeiten 66-77*, catalogo della mostra (Tübingen, Kunsthalle, 8 marzo-2 aprile 1978; Baden-Baden, Kunsthalle, 22 aprile-21 maggio 1978), Tübingen, Kunsthalle, 1978, pp. 228-239

Calvesi Maurizio, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978

Crispolti Enrico, *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Torino, Studio Forma, 1978

Fabro Luciano, *Attaccapanni*, Torino, Einaudi, 1978

Inga-Pin Luciano (a cura di), *Performances: happenings actions, events, activities installations*, Padova, Mastrogiacomo Editore Images 70, 1978

La Performance oggi. Settimana Internazionale della performance, catalogo della mostra (Bologna, Galleria comunale d'Arte Moderna, 1-6 giugno 1977), parte di *I quaderni della sperimentazione*, n. 1, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio, 1978

London video arts: 1978. Catalogue, catalogo della mostra (London Air Gallery, 1978), a cura di David Hall, Londra, 1978

Nuovi media fotografia/cinema/videotape/performance, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 4-20 maggio 1978), Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 1978

1979

Barilli Renato, *Informale, oggetto, comportamento. La ricerca artistica degli anni '70*, Milano, Feltrinelli, 1979

Bonora Lola, *Per una videoteca pubblica*, in *Milano 80. Un programma per le arti visive. Incontri, installazioni, interventi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 11 aprile- 9 maggio 1978), Milano, Antonio Cordani, 1979

Cine qua non. Giornate Internazionali di Cinema d'Artista, catalogo della mostra (Firenze, Cappella di Santa Apollonia, 13-23 dicembre 1979, Il Concertino di Palazzo Capponi, 10 dicembre 1979-6 gennaio 1980), a cura di Andrea Granchi, Firenze, Vallecchi, 1979

Dorfles Gillo, *La TV come canale d'una nuova espressività visuale (Videotape e videoarte)*, in *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, atti del convegno (XXX Prix Italia, Milano, 12-13 settembre 1978), Torino, ERI, 1979, pp. 115-126; poi in *Camere incantate, espansione dell'immagine*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Fagone, (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio – 15 giugno 1980), Milano, Comune, Ripartizione cultura e spettacolo, 1980, pp. 207-213.

La Biennale, Annuario 1976/1977, ASAC, Venezia 1979

Le arti visuali e il ruolo della televisione, atti del convegno (XXX Prix Italia, Milano, 12-13 settembre 1978), Torino, ERI, 1979

Mignot Dorine, Wavers Ursula (a cura di), *Gerry Schum*, catalogo della mostra, (Amsterdam Stedelijk Museum, 21 dicembre 1979 -10 febbraio 1980), Amsterdam, RCO, 1979

Paolo Mussat Sartor fotografo, 1968-1978. Arte e artisti in Italia, Torino, Stampatori, 1979

Pasquali Marilena, (a cura di), *Ipotesi per un museo*, Ancona, Trifogli, 1979

Vaccari Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e virgola, 1979

VIDEO '79. Video - The first decade. Dieci anni di videotape, Roma, KANE, 1979

1980

Duguet Anne Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Parigi, Hachette, 1980

Fagone Vittorio (a cura di), *Camere incantate, espansione dell'immagine*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio – 15 giugno 1980), Milano, Comune, Ripartizione cultura e spettacolo, 1980

Gale Peggy (a cura di), *German Video and Performance*, Toronto, Art Space, 1980

Incontri 1974- '75, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 1980

Janus, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979*, catalogo della mostra (Torino, Foyer della Camera di Commercio, aprile 1980), Torino 1980

Luginbuhl Sirio e Cardazzo Paolo, *Videotapes. Arte, tecnica, storia*, Padova, Mastrogiacomo Editore Images 70, 1980

Metz Christian, *Sulla teoria classica del cinema. Problemi attuali di teoria del cinema; Semiotica dell'immagine, sulla connotazione*; in *La significazione del cinema*, Milano, Bompiani, 1980

Molinari Renata, *Jerzy Grotowski*, in Attisani Antonio (a cura di), *Enciclopedia del Teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980.

Tomic Biljana, *L'attività del 'Centro Culturale degli Studenti' di Belgrado*, in V. Fagone (a cura di), *Camere incantate, espansione dell'immagine*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio – 15 giugno 1980), Milano, Comune, Ripartizione cultura e spettacolo, 1980, pp. 169-170

Videoroma 80, (catalogo), Roma, sl, 1980

1981

Celant Germano (a cura di), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 25 giugno-7 settembre 1981), Parigi, Centre George Pompidou, 1981

Fluxus Etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection, catalogo della mostra (Bloomfield Hills, Cranbrook Academy of Art Museum, 1981), Bloomfield Hills, Cranbrook Academy of Art Museum, 1981

Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980, Roma, De Luca, 1981

Video: Europaishe Videotheken. Amsterdam, MonteVideo und De Appel; Antwerpen, ICC; Berlin, Studiogalerie Mike Steiner; Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna; Munchen, Stadtische Galerie im Lenbachhaus; Paris, Centre Georges Pompidou, a cura di H. FiredeI, catalogo della mostra (Monaco, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, 20 ottobre – 1 novembre 1981), Munchen 1981

1982

Arte italiana 1960-1982, catalogo della mostra (Londra, Hayward Gallery, Institute of Contemporary Arts), Londra, Arts council of Great Britain - Milano, Electa International, 1982

Helmut Schober, 1968-1981, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di Via Besana, 2-28 febbraio 1982), Milano, Comune di Milano, 1982

Pour un art vidéo. Experience de la Vidéothèque de Ferrara, a cura di Janus Sonstige, catalogo della mostra (Parigi, Centre George Pompidou, maggio-giugno 1982), sl, 1982

1983

Arte Italiana 1960-1982, 1983

De Sanna Jole, *Fabro*, Ravenna, Essegi, 1983

Joan Jonas. Scripts and descriptions, 1968-1982, Berkeley, University Art Museum; Eindhoven, The Stedelijk van Abbemuseum, 1983

L'Avanguardia plurale 1960-70, catalogo della mostra (Pescara, 1983), Roma, Grafica Ariete, 1983

Mario Merz, catalogo della mostra (Repubblica di San Marino, Palazzo Congressi ed Esposizioni, 18 novembre 1983-22 gennaio 1984), a cura di Germano Celant, Milano Mazzotta, 1983

1984

Faldini Faldini, Fofi Goffredo (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi, 1970-1984*, Milano, Mondadori, 1984

Milano Poesia. Festival Internazionale di poesia, musica, video, performances, danza e teatro, catalogo della manifestazione (Milano, Cortili del Palazzo del Senato – Archivio di Stato, 26 maggio-1 giugno 1984), Milano, Standa, 1984

Sussurri o grida. Movimenti nel nuovo teatro italiano, catalogo della manifestazione (Milano, Teatro dell'Elfo, Cinema Teatro Anteo, Accademia e Pinacoteca di Brera, 10 aprile-29 maggio 1984), Milano, Out-off, 1984

Valentini Valentina (a cura di), *La teoria della performance: 1970-1983/ Richard Schechner*, Roma, Bulzoni, 1984

Videoarte a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino), a cura di Paolo Cardazzo, Venezia, 1984

1985

Celant Germano (a cura di), *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milano, Electa, 1985

Mario Merz, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthalle, 3 aprile-27 maggio 1985), Zurigo, Kunsthaus Zurich und autoren, 1985

Mario Merz, catalogo fotografico della mostra (Zurigo, Kunsthalle, 3 aprile-27 maggio 1985), Zurigo, Kunsthaus Zurich, 1985

1986

Aprà Adriano (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, catalogo del 4° Festival Internazionale Cinema Giovani (Torino, 1986), Milano, Ubulibri, 1986

Bloch Dany, *Video-installazioni*, in *On s'émerveille qu'une image arrive. Il pourrait ne rien y avoir*, Ecole régionale des Beaux Arts G. Pompidou, Dunquerque, Bruit Secret Editeur, luglio 1986, pp. 13-19 (trad it. in Albertini Rosanna, Lischi Sandra (a cura di), *Metamorfosi della visione, saggi di pensiero elettronico*, Pisa, ETS, 1988, pp. 64-68)

Cruciani Fabrizio, Falletti Clelia (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986

Krauss Rosalind (a cura di), *Richard Serra/sculpture*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 27 febbraio – 13 maggio 1986), New York, The Museum of Modern Art, 1986

Vidéo, (International Video Conference, Montreal), Montréal, Artexes, 1986

1987

Giaccari Luciano, Meneguzzo Marco (a cura di), *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 15 dicembre 1987- 31 gennaio 1988), Milano, Nuova Prearo Editore, 1987

Luciano Fabro. Lavori 1963-1986, Torino, Allemandi, 1987

Milano-poesia, catalogo della rassegna (Milano, Rotonda della Besana, 25-31 maggio 1987), Milano, Comune di Milano, 1987

Sargentini Fabio, Lambarelli Roberto, Masina Lucia (a cura di), *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, luglio-agosto 1987), Milano, Mondadori – Roma, De Luca, 1987

1988

Albertini Rosanna, Lischi Sandra (a cura di), *Metamorfosi della visione, saggi di pensiero elettronico*, Pisa, ETS, 1988

Duguet Anne-Marie, *Vedere con tutto il corpo*, in «Revue d'esthétique», n. speciale *Vidéo-vidéo*, n. 10, 1986, pp. 147-154 (trad it. in Albertini Rosanna, Lischi Sandra (a cura di), *Metamorfosi della visione, saggi di pensiero elettronico*, Pisa, ETS, 1988, pp. 53-62)

Fagone Vittorio, *Memoria del video 2. Presente Continuo. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 4 ottobre – 31 dicembre 1988), Milano, Nuova Prearo, 1988

Pontiggia Elena (a cura di), *Nagasawa: ex oriente*, Torino, Il quadrante, 1988

Valentini Valentina (a cura di), *Cominciamenti, Fernsehgalerie Gerry Schum, Art/Tapes/22, Lafontaine, Pirri-Eitetsu Hayashi*, catalogo della III Rassegna Internazionale del video d'autore (Taormina, 30 agosto – settembre 1988), Roma, De Luca Editore, 1988

1989

Barilli Renato, *Le sostituzioni di Germano Olivotto*, in *Germano Olivotto. Strutture e sostituzioni 1967-1974*, Noventa Padovana, Panda, 1989, pp. 43-44

Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano PAC 1979-1989, Milano, Mazzotta, 1989

1990

Fagone Vittorio,

- "Oblique narrazioni". *Il cinema di Ugo Nespolo*, in *Ugo Nespolo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale-Arengario, 29 marzo - 29 aprile 1990), Milano, Electa, 1990
- *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano, 1990

Giaccari Luciano, Montaldo Anna Maria (a cura di), *Video-memoria elettronica dell'arte: verso un'ipotesi di museo elettronico*, Milano, Nuova Prearo, 1990

In Video, catalogo della mostra *In video '90* (Milano, Centro Internazionale di Brera – Ex Chiesa di San Carpofo, 22-25 novembre 1990), Milano, Ergonarte, 1990

Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962, catalogo della mostra (Venezia, Ex Grani della Repubblica alle Zitelle (Giudecca), 26 maggio-30 settembre 1990), a cura di Achille Bonito Oliva, Milano, Mazzotta, 1990

1991

Minemura Toshiaki, *Hidetoshi Nagasawa*, Gallery UEDA, Tokyo, 1991

Ugo Nespolo, Milano, Giorgio Mondadori & Associati, 1991

Valentini Valentina (a cura di), *Dissensi tra film, video e televisione*, Palermo, Sellerio, 1991

1992

Artel. Media elettronici nell'arte visuale in Italia, (catalogo della mostra, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte, 9 maggio-30 agosto 1992), a cura di Anna Maria Montaldo e Paolo Atzori, Cagliari, 1992

Gary Hill, *Entre vue*, in AA.VV., *Gary Hill*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1992

Monteleone Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio editore, 1992

Piccardo Marcello, *La collina del cinema*, Como, Nodo libri, 1992

1993

Cannilla Giuseppe, Di Castro Federica, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Istituto Nazionale per la Grafica, 28 gennaio-7 marzo 1993), Roma-Milano, Jandi Sapi Editore, 1993

Pajano Rosalba (a cura di), *Nagasawa*, Comune di Bologna, Bologna, 1993

Sturken Marita, *Paradossi nell'evoluzione di un'arte. Grandi speranze e come nasce una storia*, in Alessandro Amaducci, Paolo Gobetti (a cura di), *Video Imago*, in «Il Nuovo Spettatore», n. speciale, 15, maggio 1993, p. 160 (in origine: *Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of an History*, in Doug Hall, Sally Jo Fifer (a cura di), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture, 1990)

VIII Rassegna Internazionale del Video d'Autore. Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore, (catalogo, Taormina Arte, 1993), a cura di Valentina Valentini, Gangemi Editore, Roma, 1993

XLV Esposizione Internazionale d'Arte, Punti cardinali dell'arte, vol. I, Padova, Marsilio, 1993

XLV Esposizione Internazionale d'Arte, Punti cardinali dell'arte, vol. II, Venezia, La Biennale, Marsilio, 1993

1994

Bruno Corà (a cura di), *Fabroinopera*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Fabroni, 17 dicembre 1994 – 11 febbraio 1995), Milano, Edizioni Charta, 1994

Corgnati Martina e Poli Francesco, *Dizionario d'Arte Contemporanea*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1994, pp. 210-212

Di Marino Bruno, *Luca Patella. Con e senza peso*, Roma, Studio tipografico, 1994

Joan Jonas. *Works 1968-1994*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 31 maggio – 19 giugno 1994), Amsterdam, Stedelijk Museum, 1994

L'immagine luminosa. Videoarte, catalogo della mostra (Gorla Maggiore, Torre Colombara, 5-26 giugno 1994), Gorla Maggiore, Gallo Arti Grafiche, 1994

Nelly Kaplan, *Manifesto di una nuova arte: la polivisione*, in Andrea Martini (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 52 (ed. originale: *Manifeste d'un art nouveau: la Polyvision*, Parigi, Caractères, 1955).

Vaccari Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Agorà, 1994

1995

Arduini Laura (a cura di), *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, MAP-TV (Programma MEDIA dell'Unione Europea), 1995

Bordini Silvia, *Videoarte & Arte. Tracce per una storia*, Roma, Lithos, 1995.

Calvesi Maurizio, *Marinetti inventore dell'avanguardia*, relazione al convegno dedicato a Filippo Tommaso Marinetti, a cura del Comune di Roma – Assessorato alla Cultura, Palazzo delle Esposizioni, 22-23 febbraio 1995

Centro Video Arte: 1974-1994. Videoarte performance partecipazioni, testi di Gillo Dorfles, catalogo a cura di L. Magri, Ferrara, Gabriele Corbo, 1995

Daolio Roberto, *Happening, Performance, Comportamento*, in Poli Francesco (a cura di), *Le nuove tendenze dell'arte. Ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, pp. 159-172

Dubois Philippe, *Video e scrittura elettronica. La questione estetica*, in AA.VV., *Esthétique des Arts Médiatiques*, vol. I, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1995 (poi in Valentini Valentina, a cura di, *Il video a venire*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 17-30

Eccher Danilo, *Mario Merz*, Torino, Hopefulmonster, 1995

Francia di Celle Stefano, Toffetti Sergio (a cura di), *Dalle lontane province. Il cinema di Tonino De Bernardi*, Torino, Lindau, 1995

Gazzano Marco Maria (a cura di), *Steina e Woody Vasulka, video, media e nuove immagini nell'arte contemporanea*, Roma, Fahrenheit 451, 1995

Il mito e il classico nell'arte contemporanea italiana 1960-1990, catalogo della mostra (Sarzana, Fortezza Firmafede, 28 aprile-15 luglio 1995), Milano, Mazzotta, 1995

Lancioni Daniela (a cura di), *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 settembre – 2 ottobre 1995), Roma, Edizioni Joyce & Co., 1995

Magri Lorenzo (cura di), *Centro video arte 1974-1994 videoarte, performance partecipazioni*, (catalogo della mostra, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Contemporanea), Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1995

Meneguzzo Marco, *Video Arte*, in Poli Francesco (a cura di), *Le nuove tendenze dell'arte. Ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, pp. 173-186

Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 settembre-1 ottobre 1995), a cura di Daniela Lancioni, Roma, Edizioni Joyce & Co., 1995

1996

Aprà Adriano, Di Marino Bruno (a cura di), *Il cinema e il suo oltre. Verso il cinema del futuro. Film, video CD-Rom*, XV Rassegna Internazionale retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 19-24 ottobre 1996

Caramel Luciano, *Arte in Italia negli anni '70. Verso i settanta (1968-1970)*, Milano, Charta, 1996

Carlson Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, London-New York, Routledge, 1996

De Sanna Jole, *Luciano Fabro: biografia*, Pasian di Prato, Campanotto, 1996

Druckrey Timothy (a cura di), *Electronic culture, Technology and Visual Representation*, Denville (N.J.), Aperture Foundation, 1996

Krauss Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, (edizione italiana a cura di Elio Grazioli), Milano, Bruno Mondadori, 1996 (1990)

Lischi Sandra, *Cine ma video*, Pisa, Edizioni ETS, 1996

Luciano Fabro, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 9 ottobre 1996-6 gennaio 1997), Parigi, Centre George Pompidou, 1996

Medaglia Stefano, *Memorie del video. Conversazione con Luciano Giaccari*, in «Meta, parole & immagini», anno X, n. 8, 1996, pp. 44-46

Vaccarino Elisa, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Genova, Costa e Nolan, 1996

Zevi Adachiara

- (a cura di), *Emilio Prini. Fermi in dogana*, catalogo della mostra (Strasburgo, Ancienne Douanne, 4 novembre 1995-14 gennaio 1996), Strasburgo, Éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1996
- (a cura di), *Dan Graham. Scritti e interviste 1965-1995*, Roma, I Libri di Zerinthia, 1996.

1997

Amaducci Alessandro, *Il video. L'immagine elettronica creativa*, Torino, Lindau, 1997

Aprà Adriano (a cura di), *Le avventure della non fiction. Il cinema e il suo oltre - 2*, XVI Rassegna Internazionale retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 25-30 novembre 1997

Bertrand Ennio, *Le forme dello sguardo. Video d'arte e ricerca*, Milano, Charta, 1997

Bonomi Giorgio, Mascelloni Enrico (a cura di), *Promuovere l'alluvione. Fluxus nella sua Epoca 1958-1978*, catalogo della mostra (Perugia, Rocca Umbertide, 1998), Colognola ai Colli, A. Parise, 1997

Chion Michel, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau Torino, 1997

Di Marino Bruno,

- *Il cinema sperimentale, underground e 'd'artista'*, in Miccichè Lino (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 292-300

- *Costretti a (non) scomparire*, in Subrizi Carla (a cura di), *Baruchello. Secondo natura*, Roma, Diagonale, 1997

Harding Thomas, *The video activist handbook*, Londra, Pluto Press Ltd, 1997 (edizione it. Id., *Videoattivismo. Istruzioni per l'uso*, Roma, Editori riuniti, 2003)

Luciano Fabro, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997

Menduni Enrico, *L'altro video. Videodocumentazione e TV via cavo*, in Micciché Lino (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 58-66

Niccolini Caterina (a cura di), *Nagasawa. Tra cielo e terra: catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, De Luca, Roma 1997

1998

Costa Mario, *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Roma, Castelvechi, 1998

Il 68 e Milano, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 1998), Milano, Leonardo arte, 1998

Sega Serra Zanetti Paola, Tolomeo Maria Grazia (a cura di), *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, Roma, Gangemi, 1998

Smith Owen F., *Fluxus. The history of an attitude*, San Diego University Press, San Diego 1998

1999

Bloch Dany, *Art et vidéo 1960-1980/82*, Locarno, Edizioni Flaviana, 1982, ora in Fagone Vittorio (a cura di), *L'Art Video 1980-1999. Vingt and du VideoArt Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, Mazzotta, Milano 1999, pp. 87-180

Caramel Luciano, *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento (1970-1974)*, Roma, Kappa, 1999

Costa Mario, *L'estetica dei media*, Roma, Castelvechi, 1999

Di Marino Bruno (a cura di), *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, (catalogo della rassegna al Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza di Roma), Roma, Lithos, 1999

Echaurren Pablo, Salaris Claudia, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell'underground*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999

Fadda Simonetta, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Milano, Costa&Nolan, 1999

Fagone Vittorio (a cura di), *L'Art Video 1980-1999. Vingt and du VideoArt Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, Mazzotta, Milano 1999

Francalanci Ernesto L., *Le luminose sostituzioni di Germano Olivotto*, in Caldura Riccardo (a cura di), *Natura della luce*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 28-35

Gazzano Marco Maria, *Sulla linea dell'avanguardia: la videoarte nelle storie del cinema*, in Lucilla Albano (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 161-172

Lombardi Ada, *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, in Caramel Luciano, *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento (1970-1974)*, Roma, Kappa, 1999, pp. 141-156

Madesani Angela, *Lineamenti di una storia della Video Arte in Italia* (parte I), in «Ipsa Facto», n. 5, settembre-dicembre 1999, pp. 56-73

Valentina Valentini, *Il video a venire*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino Editore, 1999

van Duyn Edna, *Boezem. Catalogue raisonné*, Bussum, Thoth, 1999

2000

Albertini Rosanna, Lischi Sandra (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, 2 ed., Pisa, Edizioni ETS, 2000

Amaducci Alessandro, *Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte*, Santhia, GS, 2000

Bordini Silvia, *Arte elettronica*, Art dossier, Firenze, Giunti, 2000

De Marinis Marco, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000

Fagone Vittorio, *Videoinstallazioni, ambienti e eventi multimediali. 1985-1999. Il contributo di Cannobio al VideoArt Festival di Locarno-Lago Maggiore*, Mazzotta, Milano 2000

Giorgio Colombo - Franco Toselli - 1970-1998, Belluno, Edizioni e-studio, 2000

Saccà Lucilla, *La parola come immagine e come segno. Firenze: storia di una rivoluzione colta (1960-1980)*, Pacini Editore, Pisa 2000

2001

Di Giovanni Marilisa (a cura di), *Milano città d'arte. Arte e società 1950-1970*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001

Di Marino Bruno, Nicoli Lara (a cura di), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, catalogo della mostra (Roma, varie sedi, 21-27 maggio 2001), Roma, Castelvechi Arte, 2001

Franco Vaccari. *Fuori schema. 1966-2001 film, video, videoinstallazioni, esposizioni in tempo reale, web*, Milano, Artshow, 2001

Higgins Dick, Higgins Hannah, *Intermedia*, in «Leonardo», vol. 34, n. 1, The MIT Press, febbraio 2001, pp. 49-54

L'arte elettronica. Metamorfosi e metafore, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 giugno-2 settembre 2001), Ferrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 2001

Lischi Sandra, *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia*, in «Bianco & Nero», anno 62, n. 1-2, gennaio-aprile 2001, pp. 73-85

Masini Lara-Vinca, *Per Ketty 25 anni dopo*, in Saccà Lucilla (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 marzo-16 aprile 2001; Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 7 aprile-17 giugno 2001), Pisa, Pacini, 2001, pp. 12-17

Rossitti Marco, *L'immagine dell'uomo. Le inchieste socio-antropologiche del Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi" della RAI*, Udine, Campanotto editore, 2001

Saccà Lucilla

- (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 marzo-16 aprile 2001; Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 7 aprile-17 giugno 2001), Pisa, Pacini, 2001
- *La vita è un'altra cosa*, in Id., Saccà Lucilla (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 marzo-16 aprile 2001; Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 7 aprile-17 giugno 2001), Pisa, Pacini, 2001, pp. 18-26

Schmidt Johann Karl, *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000*, catalogo della mostra (Stoccarda, 16 novembre 2000, 18 febbraio 2001), Ostfildern Ruit, Cantz, 2001

Trimarco Angelo, *L'arte e l'abitare*, Milano, Editoriale Modo, 2001

Zero to infinity: Arte Povera 1962-1972, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Art Center – Londra, Tate Modern, 2001), a cura di Richard Flood e Frances Morris, Minneapolis, Londra, 2001

2002

Bandini Marinella, *Arte povera a Torino 1972*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2002

Bertetto Paolo, *Torino sperimentale*, in Bracco Davide, Della Casa Stefano, Manera Paola, Prono Franco (a cura di), *Torino città del cinema*, catalogo della mostra (Torino, 15 gennaio-29 aprile 2002), Milano, Il Castoro, 2002

Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002

Chavanne Blandine, *Les dessins*, in *Gina Pane*, catalogo della mostra (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 18 maggio-19 agosto 2002), Parigi, 2002, pp. 20-42

Madesani Angela, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2002

Roma contemporanea. Repertorio delle mostre d'arte contemporanea, 1999-2001, Roma, Edizioni Joyce & Co., 2002

Sossai Maria Rosa, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002

2003

Bicocchi Maria Gloria, *Tra Firenze e Santa Teresa, dietro le quinte dell'arte ('73-'87). art/tapes/22*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2003

Boettger Suzaan, *The Lost Contingent: Paul Maenz's Prophetic 1967 Event and Ambiguity of Historical Priority*, in «Art Journal», vol. 62, n. 1, summer 2003, pp. 34-47

De Sanna Jole, *Nagasawa, Mudima*, Milano 2003

Gazzola Eugenio, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003

Giacconi Ceriotti Maud, *Everybody's Talkin*, in AAVV, *100,700 (centosettecento)*, Arese, Nuove Edizioni Magenta, 2003, pp. 38-42

Il mito della velocità. L'arte del movimento dal futurismo alla video-arte, (catalogo della mostra, Mantova, Casa del Mantegna, 11 maggio-28 settembre 2003), a cura di Claudio Cirritelli, Mantova, Publio Paolini, 2003

Incontri... Dalla Collezione di Graziella Lonardi Buontempo, Roma, Académie de France a Rome, Villa Medici, 2003

Valentini Valentina

- (a cura di), *Le storie del video*, Roma, Bulzoni, 2003
- (a cura di), *Le pratiche del video*, Roma, Bulzoni, 2003

2004

Balzola Andrea e Monteverdi Anna Maria (a cura di), *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004

Cirritelli Claudio (a cura di), *Luciano Giaccari. Premio Marconi 2004 – Per l'Arte Elettronica*, Bologna, 2004

Groos Ulrike, Hess Barbara, Wevers Ursula (a cura di), *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, Ghent, Snoeck, 2004

Marangon Dino, *I videotapes del Cavallino*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2004

Meloni Lucilla, *Gli ambienti del Gruppo T. Arte immersiva e interattiva*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2004

2005

Breder Hans, Busse Klaus-Peter (a cura di), *Intermedia: enacting the liminal*, Norderstedt, Book on Demand, 2005

Dall'occhio elettronico: opere della collezione video del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 21 settembre-16 ottobre 2005), Rivoli, Castello di Rivoli, 2005.

Fargier Jean-Paul, *The reflecting Pool de Bill Viola*, Crisnée (Liège), Yellow Now, 2005

Friedman Ken, *Intermedia: four histories, three directions, two futures*, in Breder Hans, Busse Klaus-Peter (a cura di), *Intermedia: enacting the liminal*, Norderstedt, Book on Demand, 2005

Gallo Francesca, *Verso le videoinstallazioni. Tecniche e linguaggi elettronici in Italia negli anni Settanta*, in «RolsA - Rivista on line di Storia dell'Arte», n. 4, 2005, p.n.n.

Krauss Rosalind,

- *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2005
- *L'arte nell'era postmediale*, Milano, Postmedia Books, 2005

Lischi Sandra,

- *Elettronica, videoarte e poetronica*, in Zangrillo Vito (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1977/1985*, vol. XIII, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 457-471
- *Senza chiedere permesso: il videotape e il cinema militante*, in Zangrillo Vito (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1977/1985*, vol. XIII, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 91-102

Lo studio di Monte Olimpino. Bruno Munari, Marcello Piccardo. Il cinema di ricerca, il cinema d'informazione pubblicitaria, il cinema fatto dai bambini, catalogo della mostra (Mondovi, Piazza, Antico Palazzo di Citta, 25 febbraio-20 marzo 2005; Torino, Cinema Massimo, 17 marzo 2005), a cura di Antonio Capaccio, Roma, Aurelia 72, 2005

Menduni Enrico, *La rivoluzione delle tv libere*, in Zangrillo Vito (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1977/1985*, vol. XIII, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 79-90.

Monteleone Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2005

2006

Barilli Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Manni, Lecce 2006

Bazzichelli Tatiana, *Networking. La rete come Arte*, Milano, Costa & Nolan, 2006

Bordini Silvia

- *Memoria del video: Italia anni Settanta*, in Id. (a cura di), *Videoarte in Italia*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 88, 2006, pp. 5-24; poi in Leuzzi Laura, Patridge Stephen (a cura di), *Rewind Italia. Early Video Art in Italy/ I primi anni della videoarte in Italia*, New Barnet, 2006, pp. 35-67
- (a cura di), *Le tecniche dell'arte contemporanea: le pratiche del video. Introduzione*, Napoli, Scriptaweb, 2006

Buono Rossana, *Intervista a Luciano Giaccari*, in Bordini Silvia (a cura di), *Videoarte in Italia*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 88, Roma, Carocci Editore, 2006, p. 39.

Collavini Valentina, *Amnesie italiane. Lo strano caso di art/tapes/22*, in Bordini Silvia (a cura di), *Videoarte in Italia*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 88, Roma, Carocci Editore, 2006, pp. 25-38

Di Marino Bruno, *Con (e senza) macchina da presa. Estetica e tecnologia dagli anni '30 agli anni '70*, in Saba Cosetta (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 147-173

Gallo Francesca, *Il video al museo: il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara negli anni '70 e '80*, in Bordini Silvia (a cura di), *Videoarte in Italia*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 88, Roma, Carocci Editore, 2006, pp. 47-62

Iamurri Laura, *"Un mestiere fasullo": note su Autoritratto di Carla Lonzi*, in Trasforini Maria Antonietta (a cura di), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Roma, Maltemi, 2006, pp. 113-132

Lischi Sandra, *Cinema video e ritorno. Trent'anni di ricerca fra arte e tecnologia*, in Saba Cosetta (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 205-223.

Meigh-Andrews Chris, *A History of Video Art*, Oxford, Berg, 2006

Meneguzzo Marco (a cura di), *La scoperta del corpo elettronico. Arte e video negli anni 70*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2006

Saba Cosetta (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Bologna, CLUEB, 2006

2007

Bassi Alberto, *Design anonimo in Italia. Oggetti comuni e progetto incognito*, Milano, Mondadori-Electa, 2007

Comolli Jean-Luis, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006 (ed. originale: *Voi et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, television, fiction, documentaire*, Edition Verdier, Paris, 2004)

Corà Bruno (a cura di), *Paolo Scheggi 1957-1971*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Ponte, Galleria Tornabuoni, 6 ottobre 2007-19 gennaio 2008), Firenze, Edizioni Il Ponte, 2007

Daneri Anna, Natalicchio Cristina (a cura di), *Joan Jonas*, catalogo della mostra (Como, 2007 - Trento nel 2007- 2008), Milano, Charta, 2007

Iamurri Laura (a cura di), *Autobiografia/autoritratto*, catalogo della mostra (Museo Hendrik Christian Andersen, 26 ottobre-20 gennaio 2008), Roma, Palombi editori, 2007

Leonardi Nicoletta, *Scritti su Franco Vaccari. Feedback*, Milano, Postmediabooks, 2007

Pioselli Alessandra, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in Birrozzi Carlo, Pugliese Marina, *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori, 2007

Restany Pierre, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Éd. Dilecta, Parigi, 2007

Saba Cosetta (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2007

Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70, catalogo della mostra (Mestre, Centro culturale Candiani, 21 aprile-27 maggio 2007), a cura di Riccardo Caldura, Venezia, Arti Grafiche Venete, 2007

Vaccari Franco, *Esposizioni in tempo reale*, Bologna, Damiani, 2007

2008

Celant Germano, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Milano, Feltrinelli, 2008

Del Becaro Elena, *Intermedialità al femminile. L'opera di Ketty La Rocca*, Milano, Electa, 2008

Mehring Christine, *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969*, in «October», vol. 125, summer 2008, pp. 29-64 (<https://www.jstor.org/stable/40368511>)

Montanaro Carlo, *Carlo Cardazzo e la filmografia*, in Barbero Luca Maria (a cura di), *Carlo Cardazzo una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre – 9 febbraio 2009), Mondadori Electa, Milano 2008, pp. 87-92

Sossai Maria Rosa, *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008

2009

Casero Cristina, Di Raddo Elena (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali dell'arte italiana*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

Galluzzi Francesco, *La jena più ne ha e più ne vuole. Un progetto cinematografico di Emilio Isgrò*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 38, n. 3, settembre-dicembre 2009, pp. 177-190

Furmanski Jonathan, *The Allan Kaprow Papers: Video before Then*, in «Getty Research Journal», n.1, 2009, pp. 206-208

Volpato Elena, *Tra pittura e fotogramma: film e video di Luigi Ontani*, in Maraniello Gianfranco, *Luigi Ontani*, catalogo della mostra (Bologna, MAMbo), Bologna 2009, pp. 41-58

2010

Barbero Luca Massimo, Pola Francesca (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, Roma, Macro – Milano, Electa, 2010

Bégoc Janig, Boulouch Nathalie, Zabunyan Elvan (a cura di), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, 2010

Boatto Alberto, *Lo spazio dello spettacolo*, in Barbero Luca Massimo, Pola Francesca (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 2010), Milano, Electa, 2010, p. 67

Conte Lara, *Piero Gilardi e l'arte microemotiva*, in Id. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta*, in «Quaderni di Scultura Contemporanea», n. 9, Salerno, Edizioni della Cometa, 2010, pp. 71-90.

Delpeux Sophie, *Le corps- caméra. Le performer et son image*, Editions Textuel, 2010

Gilman Claire, *L'arte povera a Roma*, in Guercio Gabriele e Mattiolo Anna (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Milano, Electa, 2010

Iamurri Laura, *Prefazione*, in Lonzi Carla, *Autoritratto*, Milano, Et.al./Edizioni, 2010 (poi in Id., *Postfazione*, in Lonzi Carla, *Autoritratto*, Milano, Abscondita, 2017)

Lajolo Anna, Lombardi Guido, *Al centro dell'immagine*, in Meloni Lucilla, Perna Stefano, Vergiani Marina (a cura di), *L'esperienza dell'arte. Il sentire contemporaneo tra immagine, suono, informazione, trasmissione*, Napoli, Electa, 2010

Pirani Federica, *Intervista a Plinio De Martiis*, in *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci, 2010

Pola Francesca, *Contemporanea, una cultura del dialogo e dell'azione, alle radici dell'oggi*, in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, a cura di, *Macroradici del contemporaneo. A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, 23 gennaio-5 aprile 2010), Milano, Mondadori Electa, 2010, pp. 48-71

Sergio Giuliano, *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Milano, Johan & Levi editore, 2010

Verzotti Giorgio (a cura di), *Elogio della semplicità. Un carattere dell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline, 25 marzo – 20 giugno 2010), Milano, Silvana Editoriale, 2010

Villa Maria, *Appunti per un'Arte povera romana*, in «Titolo», anno XXII, n. 62, 2010-11, pp. 21-24

Visone Daniela, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010

2011

Bernardi Ilaria, *Nuovi contributi sul Teatro delle mostre*, in «Quaderni di Scultura Contemporanea», n. 10, Roma, Edizioni della Cometa, 2011, pp. 63-69

Bignami Silvia, Pioselli Alessandra (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 15 aprile-4 settembre 2011), a cura di Silvia Bignami e Alessandra Pioselli, Milano, Electa, 2011

Dantini Michele, *"Critica acritica" e altri temi. Un dibattito sulla critica d'arte in Italia 1970-71*, in «TeCLA», n. 4, 2011 (http://www1.unipa.it/tecla/rivista/4_rivista_dantini.php)

Celant Germano,

- *Arte Povera. Storia e storie*, Milano, Electa, 2011
- (a cura di), *Arte Povera 2011*, catalogo della mostra (varie sedi espositive, 2011-2012), Milano, Electa, 2011

Conte Lara, "La critica è potere". *Percorsi e momenti della critica negli anni Sessanta*, in Conte Lara, Fiorino Vinzia, Martini Vanessa (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, collana di Studi Culturali, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 87-109

Gemini Laura, *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, FrancoAngeli, 2011

Licciardello Annamaria, "Per un cinema prometeico" (incontro con Anna Lajolo e Guido Lombardi), in «Lo Straniero», n. 137, novembre 2011

Maria Vittoria Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, Tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e delle città, Scienze delle arti, Restauro, 22° ciclo, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, aa. 2010-2011

Nicolin Paola, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano*, 1968, Quodlibet Studio, Macerata, 2011

Polizzotti Giulia, *Bit. Arte oggi in Italia. La rivista della 'nuova avanguardia'*, in «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», nn. 7-8, 2011, pp. 125-145

Sergio Giuliano, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in «Palinsesti», n. 1, 2011, (<http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21>)

Valentini Valentina, *Forme della presenza: performing arts e nuove tecnologie*, in Pitozzi Enrico (a cura di), *Culture Teatrali, On Presence*, n.12, Quaderni del Battello Ebbro, 2011

2012

Del Grande Roberto, *Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970*, in «Studi di Memofonte», settembre 2012 pp. 3-37, www.memofonte.it

Di Marino Bruno, Meneguzzo Marco, La Porta Andrea (a cura di), *Lo sguardo espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012

Gazzano Marco Maria, *Kinēma. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Roma, Exorma, 2012

In tempo reale conversazione con Franco Vaccari, in «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», anno IX, n. 9, dicembre 2012, pp. 323-338

Margiotta Salvatore, *Il Living Theatre in Italia: la critica*, in «Acting Archives Reviews», anno 2, n. 3, maggio 2012, p. 179 e successive.

Zanella Francesca, *Il «complesso di Louise»: la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo*, in «Ricerche di S/Confine», vol. III, n. 1, 2012, pp. 72-74 – <http://www.ricerchedisconfine.info>

2013

Di Pietrantonio Giacinto, Fabro Silvia (a cura di), *Luciano Fabro. Disegno in-opera*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 novembre 2013 – 6 gennaio 2014), Milano, Silvana Editoriale, 2013.

Di Raddo Elena, *Video, fotografia, computer: il dibattito critico sull'uso delle nuove tecnologie in ambito artistico nelle riviste d'arte lombarde degli anni Sessanta e Settanta*, in Barrella Nadia, Cioffi Rossana (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra ottocento e novecento*, Napoli, Luciano Editore, 2013, pp. 411- 416

Gallo Francesca,

- *Performance e arti figurative in Italia: metodi, generi e temi in dialogo*, in Schiaffini Ilaria, Zambianchi Claudio (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma, Campisano editore, 2013, pp. 275-281
- *Istanze collettive: critica e arti visive su «Marcatrè» (1963-1970)*, in Barrella Nadia, Cioffi Rossana (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra ottocento e novecento*, Napoli, Luciano Editore, 2013, pp. 417-431.

Gallo Francesca, Zambianchi Claudio (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, Campisano editore, Roma, 2013

Mabel Giraldo, *La pratica attoriale in Richard Schechner: dalla sensazione all'essere. Sulle tracce della fenomenologia di Merleau-Ponty*, in «Itinera», n. 5, 2013, pp. 263-293

Muzzioli Francesco, *Il Gruppo 63: istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013
Noordegraaf Julia et al., *Preserving and exhibiting media art. Challenges and perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013

Perna Raffaella, *Il rapporto tra fotografia e neoavanguardia negli speciali fotografici degli anni Settanta*, in Gallo Francesca, Zambianchi Claudio (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, Campisano editore, Roma, 2013, pp. 70-71.

Valentini Valentina, *La politica dell'esperienza. Il teatro fra le arti a Roma*, in *Anni 70 Arte a Roma*, Roma, Iacobelli editore, 2013

2014

Alibrandi Andrea (a cura di), *Bruno Gambone. Oggetti 1965-1970*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Ponte, 9 maggio-25 luglio 2014), Firenze, Edizioni Il Ponte, 2014

Amaducci Alessandro, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Torino, Kaplan, 2014

Bernardi Ilaria, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi editore, 2014

Gallo Francesca, *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, in Id. (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 114, 2014, pp. 5-19

Golan Romy, *Vitalità del negativo/Negativo della vitalità*, in «October», n. speciale *Artists, Design, Exhibitions*, vol. 150, autunno 2014, pp. 113-132 (https://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/365-Images/Golan-Vitalita-del-negativo-October-150.pdf.)

Troncone Alessandra, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano, Postmedia, 2014

Zambianchi Claudio, «*Oltre l'oggetto*»: *qualche considerazione su Arte Povera e Performance*, in Gallo Francesca (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 114, 2014, pp. 35-45

Zanchetti Giorgio, Colombo Davide, Giuranna Lorena, Sem Eisabetta, *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in Gallo Francesca (a cura di), *La performance in Italia: temi protagonisti e problemi*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 114, 2014, pp. 20-34

2015

Brebbia Giovanna, *Idea assurda per un filmmaker. Gianfranco Brebbia e il cinema sperimentale degli anni Sessanta-Settanta. Analisi dei suoi film alla luce del suo archivio personale*, Milano-Udine, Mimesis, 2015

Casero Cristina, Di Raddo Elena, *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Milano, Postmedia Books, 2015

Catenacci Sara, "L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976": note da un libro mai realizzato, in Nicolaci Michele, Piccioni Matteo, Riccardi Lorenzo (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 317-324

Di Raddo Elena, *La crisi dell'"opera": la tecnologia entra in Biennale (le edizioni del 1970 e del 1972)*, in Castellani Francesca, Charans Eleonora (a cura di), *Crocevia Biennale*, Milano, Scalpendi Editore, 2015, pp. 215-224

Cherubini Laura, Viliani Andrea, Viola Eugenio (a cura di), *Vettor Pisani Eroica/Antieroaica. Una monografia*, Milano, Mondadori Electa SpA, 2015

Fameli Pasquale, *Happening come rituale dell'interazione*, in «Op. cit.», anno LI, n. 153, 2015, pp. 17-25

Gallo Francesca, Perna Raffaella (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmediabooks, 2015

Pioselli Alessandra, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, Johan & Levi, 2015

Saba Cosetta, Parolo Lisa e Chiara Vorrasi (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Reenactment*, catalogo della mostra (Ferrara, Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea), Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015

Spampinato Francesco, *Richard Serra: Sculpture, television, and the status quo*, in «NECSUS. European Journal of Media Studies», vol. 4, n. 2, autunno 2015, pp. 31-49

The work of Joan Jonas. In the shadow a shadow, catalogo della mostra (Milano – Malmö, 2014-2016), New York, Gregory Miller & Co. – Ostfildern, Hatje Cantz – Milano, Hangar Bicocca, 2015

2016

Acocella Alessandra, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Milano, Fondazione Passarè, Macerata, Quodlibet, 2016

Barbero Luca Massimo, *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, Milano, Skirà, 2016

Bigazzi Leonardo, *art/tapes/22: ricordi, riflessioni ed eredità. Conversazione con Maria Gloria Bicocchi*, in Alessandra Acocella e Cristina Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 121-131

Casero Cristina, Di Raddo Elena (a cura di), *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, Milano, Postmediabooks, 2016

Gallo Francesca, Simonicca Alessandro (a cura di), *Effimero. Il dispositivo espositivo fra arte e antropologia. Casi di studio nel Novecento*, atti della giornata di studi, CISU, Roma, 2016

Gilardi Piero *La mia biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a cura di Tommaso Trini, Prearo, Milano, 2016

Fameli Pasquale, *Il peso del vuoto. Emilio Prini ieri e oggi*, in «Intrecci d'arte», n. 5, 2016, pp. 86-100

Leuzzi Laura, Patridge Stephen, (a cura di), *Rewind Italia. Early Video Art in Italy/ I primi anni della videoarte in Italia*, New Barnet 2016

Lonardelli Luigia, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri internazionali d'arte a Roma, 1970-1981*, Milano Doppiozero, 2016

Tozzi Maurizio Marco, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Ravenna, Danilo Montanari editore, 2016

2017

Casero Cristina, Di Raddo Elena, Gallo Francesca (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2017

Del Grande Roberto, *Il rumore dell'archivio fotografico. Fotografie d'arte negli archivi di Paolo Monti, Giorgio Colombo ed Enrico Cattaneo*, in «Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal», vol. 1, n. 6, 2017, www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/105/99

Haywood Robert E., *Allan Kaprow and Claes Oldenburg. Art, Happenings, and Cultural Politics*, New Haven, Londra, Yale University press, 2017

Isgro Emilio, *Autocurriculum*, Palermo, Sellerio, 2017

Mazzanti Anna (a cura di), *art/tapes/22 Le origini della videoarte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017

Manual No. 7. Richard Serra. Films and Videotapes, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum, 20 maggio-15 ottobre 2017)
https://kunstmuseumbasel.ch/de/file/2292/cea00cd4/manual07_richard_serra_2017.pdf

Melotti Gianni, *art/tapes/22 video tapes production*, Firenze, Giunti Editore, 2017

Melotti Massimo, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti Gallerie Mercato Collezionisti Musei*, Milano, Franco Angeli, 2017

Parolo Lisa,

- *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, in «Sciami. Ricerche. Rivista semestrale di teatro, Video e Suono», n. 2, ottobre 2017, pp. 48-77
- *Paolo Cardazzo e il Centro di produzione video del Cavallino (1970-1980)*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 41, 2017, pp. 244-263

Stevanin Federica,

- *UFO*, in Bartorelli Guido (a cura di), *Bruno Munari. Aria terra*, catalogo della mostra (Cittadella, Palazzo Pretorio, 9 aprile-5 novembre 2017), Mantova, Corraini, 2017, pp. 85-92
- *Fotografia, film e video nella Land Art*, Padova, CLUEP, 2017

2018

Bartorelli Guido, Parolo Lisa (a cura di), *Sirio Luginbuhl, film sperimentali*, catalogo della mostra (Cittadella, Palazzo Pretorio, 14 aprile-2 settembre 2018), Cleup, Padova 2018

Bernardi Ilaria, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Milano, Postmediabooks, 2018

Bonito Oliva Achille, Di Maggio Gino, Lombardi Daniele (a cura di), *Giuseppe Chiari. Fra zero e infinito*, Milano, Mudima, 2018

Caratozzolo Vittoria Caterina, Schiaffini Ilaria, Zambianchi Claudio (a cura di), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Roma, Drago, 2018

Cseh-Varga Katalin, Czirak Adam (a cura di), *Performance art in the Second Public Sphere. Event-based Art in late Socialist Europe*, London-New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018

Francesconi Elisa, *Franco Angeli e Tano Festa pittori con la macchina da presa*, Milano, Postmedia Books, 2018

Frescaroli Lucia, Lecce Chiara, *Eurodomus 1966-1972. Una mostra pilota per la storia degli allestimenti italiani*, in «Ricerche di S/Confine», Dossier 4, Atti del Convegno Internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di Francesca Castellani, Francesca Gallo, Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Stefania Zuliani, 2018, pp. 417-430 (www.ricerchedisconfine.info)

Frassà Sabino Maria, Ratti Iolanda (a cura di), *Franco Mazzucchelli. Azioni/actions 1964-1979. Non ti abbandonerò mai/ I will never abandon you*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 8 marzo-10 giugno 2018), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2018

Gallo Francesca, *I Videogiornali della X Quadriennale, tra documentazione e autorialità*, in «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», nuova serie, anno XV, n. 14-15, marzo 2018, pp. 289-302

Gallo Francesca, *New Media Art: soluzioni espositive italiane negli anni Ottanta*, in «Ricerche di S/Confine», Dossier n. 4, Atti del Convegno Internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di Francesca Castellani, Francesca Gallo, Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Stefania Zuliani, 2018, pp. 147-162 (www.ricerchedisconfine.info)

Janevski Ana, Lax Thomas J., *Judson dance theater. The work is never done*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 16 settembre 2018 – 3 febbraio 2019), New York, The Museum of Modern Art, 2018

Perna Raffaella,

- (a cura di), *Renato Mambor. Studi intorno alle opere, la performance, il teatro*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018
- *L'Approdo televisivo e l'arte del Novecento*, in «Piano B. Arti E Culture Visive», vol. 3, n. 2, 2018, pp. 16-39 (<https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/9221>)

2019

Celant Germano, + *spazio: le gallerie Toselli*, Monza, Johan & Levi editore, 2019

D'Amico Dalila,

- *Atlante video-iconografico: Nine Evenings: Experiment in Art and Technology, 1966*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 5, aprile 2019
- *Utopie e mercato: il ruolo degli artisti nell'innovazione tecnologica*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 5, aprile 2019

Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera, catalogo della mostra (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 giugno-1 settembre 2019), Köln, König, 2019

Fameli Pasquale, *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bologna, Bononia University Press, 2019

Lorenzetti Roberto, Munzi Ubaldo, Tessore Alberto (a cura di), *Karnhoval 1969-2019*, catalogo della mostra (Rieti, Archivio di Stato, 16 aprile-30 agosto 2019), Rieti, Archivio di Stato di Rieti, 2019
Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 22 marzo- 25 agosto 2019), a cura di Lucia Aspesi e Iolanda Ratti, Milano, Electa, 2019

Parolo Lisa,

- *Video arte in Italia negli anni Settanta. La produzione della Galleria del Cavallino di Venezia*, Bulzoni editore, Roma, 2019
- *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, in Saba Cosetta, Parolo Lisa (a cura di), *Per una ricognizione della storia della video arte in Italia*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019 (<https://webzine.sciami.com/video-arte-in-italia-anni-settanta-produzioni-esposizioni-teorie/>)
- *Il centro di produzione "Videotapes del Cavallino" a Venezia (1970-1980). Nascita ed evoluzione di una nuova forma d'espressione artistica*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 41, Fondazione Cini, Venezia, 2019

Saba Cosetta,

- *Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 5, aprile 2019
- *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in Ead., Parolo Lisa (a cura di), *Per una ricognizione della storia della video arte in Italia*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019 (<https://webzine.sciami.com/cominciamenti-della-video-arte-in-italia-1968-1971/>)

Valentini Valentina, *Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video*, in Saba Cosetta, Parolo Lisa (a cura di), *Per una ricognizione della storia della video arte in Italia*, in «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6, ottobre 2019 (<https://webzine.sciami.com/ipotesi-per-una-pre-storia-delle-installazioni-video/>)

2020

Capriolo Andrea, *Striking the Heart of Information: Criticism and Artistic Practice for a Correct Militant Use of the Videotape/ Colpire il cuore dell'informazione. Critica e pratica artistica per un corretto uso militante del videotape*, in «Cinergie – Il cinema e le altre arti», n. 18, 2020, pp. 147-160

Caravita Irene, *Milano 1965-1975: i primi anni di attività di Luciano Inga-Pin*, in Bertuzzi Alessandra, Pollini Giulia, Rossi Martina (a cura di), *In corso d'opera 3. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Roma, Campisano Editore, 2020, pp. 167-174

Lacerte Sylvie, *9 Evenings and Experiments in Art and Technology. A gap to fill in art history recent chronicles*, Fondation Daniel Langlois, 2005 (<https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1716>)

Parolo Lisa, *Alle origini della videoarte in Italia. Vobulazione e bieloquenza NEG (1970)*, in Cavallotti Diego, Parolo Lisa, *Nuovi Scavi: il patrimonio 'non-theatrical' e 'non broadcast' in Italia (1965-1995)*, numero speciale di «Immagine - Note di storia del cinema», n. 20, maggio 2020, p. 127, pp. 121-151

2021

Boyer Irene, *Maud e la Videoteca Giaccari tra anni Sessanta e Settanta*, in Conte Lara, Gallo Francesca (a cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 61-72

Gallo Francesca, *Lectures & discussions: the use of verbal language in the performance practice of Giuseppe Chiari*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 24, 2021 (consultabile dal sito: <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/2739>)

Guzzetti Francesco, *Standardizing the Author: Emilio Prini and Conceptual Art*, in Faietti Marzia, Wolf Gerhard (a cura di), *Motion: Transformation. 35° Congress of the International Committee of the History of Arts. Conference proceedings. Part 2*, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 397-402

Marcone Gaspare Luigi, *Da Labor Day a Print-Out, settembre 1971: documenti, immagini e video inediti o poco noti*, in Risaliti Sergio, Rosen Barry, Allan Kaprow. *I Will Always be a Painter-of Sorts. Drawing, Paintings, Happenings, Enviroments*, catalogo della mostra (Firenze Museo Novecento, 20 febbraio-4 giugno 2020), Pisa, Bandecchi & Vivaldi, 2021

SPOGLIO DI RIVISTE

(suddivise in ordine alfabetico e internamente in ordine cronologico)

Arte Illustrata

-Caramel Luciano, *III Biennale Internazionale della giovane pittura*, in «Arte illustrata», n. 16, gennaio 1970, pp. 115-116

Art International

-Lippard Lucy, Chandler John, *The Dematerialization of Art*, in «Art International», febbraio 1968, (trad. it. in Germano Celant, *Precronistoria 1966-1969*, Centro Di, Firenze, 1976)

-Fagiolo Dell'Arco Maurizio, *Lettera da Roma: dicembre*, in «Art International», vol. 16, n. 1, 20 gennaio 1972, pp. 58-59

Art Forum

-Kaprow Allan, *Video Art: Old Wine in New Bottle*, in «Artforum», giugno 1974, pp. 46-49

-London Barbara, *Independent Video*, in «Artforum», n. speciale settembre 1980, New York, pp. 39-40

Artitudes International

-Pane Gina, *Le corps et son support image pour une communication non-linguistique*, in «arTitudes International», n. 3, febbraio-marzo 1972, p. 8 (ora in Vergine Lea, *Dall'informale alla Body-Art*, Torino, Studio Forma, 1976)

-Venturi Luca Maria, *Artifices, arrogance et imaginaire*, in «Artitudes international», n. 12/14, luglio settembre, 1974, p. 16-25

Arts Magazine

-Freed Hermine, *Time of time*, in «Arts Magazine», giugno 1975

Avalanche

-Baer Liza, Sharp Willoughby, *Video Performance*, in «Avalanche», maggio-giugno 1974

Bianco e Nero

-Bacigalupo Massimo, *Introduzione*, in *Il film sperimentale*, in «Bianco e nero», maggio-agosto 1974, p. 6

BiT. Arte oggi in Italia

-Scoop!. *Il "botto" da un mese*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno I, n. 5, novembre 1967, p.n.n.

-Diacono Mario, *Con temp l'azione*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno I, n. 6, dicembre 1967, pp. 26-28

- Palazzoli Daniela, *L'aria e le strutture gonfiabili*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 1, aprile 1968, pp. 6-11
- UFO, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 1, aprile 1968, pp. 24-25
- UFO, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 2, maggio 1968, p. 19
- Ravedone Franco, *Ancora sullo Scoop*, «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 2, maggio 1968, pp. 37-38
- Useless Flying Object. The UFO conspiracy*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 3, giugno 1968, pp. 30-31
- Pascali Pino, *Io la contestazione la vedo così*, in «BiT. Arte oggi in Italia», anno II, n. 3, giugno 1968, p. 49

BolaffiArte

- Pozzi Lucio, *Lettera da New York. Videomondo*, in «BolaffiArte», gennaio 1972
- Barilli Renato, *Si può collezionare l'arte di comportamento? Intervista a Renato Barilli*, in «BolaffiArte», n. 38, 1974, pp. 62.
- Bonito Oliva Achille, *Europa-America. Le avanguardie*, in «BolaffiArte», n. 47, febbraio-marzo 1975, pp. 45-69

Brera Flash

- Casetti Francesco, Farassino Alberto, *Cinema. Settimana dei nuovi films*, in «Brera Flash», n. 1, ottobre-novembre 1976, p. 2

Budget

- Tassinari Guido, *Inventare l'aria*, in «Budget», n. 43, 1970, pp. 27-31

Casabella

- Dorfles Gillo, *La XIII Triennale*, in «Casabella», n. 290, 1964, pp. 2-17
- Un documento dell'assemblea d'occupazione* (pubblicato in apertura di *Dibattito sulla Triennale*), in «Casabella», n. 333, febbraio 1969, p. 41
- Celant Germano, *Arte turistica*, in «Casabella», n. 342, novembre 1969, p. 7

Casa Vogue

- Dizionario dei nuovi termini d'arte*, in «Casa Vogue», n. 14, maggio-giugno 1972, pp. 122-123
- “Materialidea”*, sei progetti in cerca d'autore, in «Casa Vogue», n. 133, settembre 1982

Chroniques de l'art vivant

- La Monte Young*, in «Chroniques de l'art vivant», n. 30, maggio 1972, pp. 24-29 – retro di copertina

Cinema60

- Toti Gianni, *Verso nuove forme visive*, in «Cinema60», nn. 73-74, 1970, pp. 59-75

Collage

- Lonzi Carla, intervista a Giulio Paolini, in «Collage», n. 7, 1967, pp. 45-46

Communications

- Rene Berger, *Télévision (s) et créativité*, in «Communications», numero tematico: *La télévision par câble: une révolution dans les communications sociales?*, n. 21, 1974, pp. 45-54

D'Ars

- Moles Abraham, *Arte di sistema e videoarte*, in «D'Ars», anno XVI, n. 75, luglio 1975, pp. 3-11
- Trini Tommaso, *Artevideo e multivision*, in «D'Ars», anno XVI, n. 75, luglio 1975, pp. 12-21
- Natali Aurelio, *Fotomedia*, in «D'Ars», anno XVI, n. 75, luglio 1975, pp. 30-35
- Farneti Deanna, *Performance: settimana sperimentale al museo di Bologna*, in «D'Ars», anno XVIII, n. 85, dicembre 1977, pp. 44-53

D'Ars Agency

-P. Restany, *Print Out-Happening di Allan Kaprow a Milano*, in «D'Ars Agency», anno XIII, nn. 58-59, febbraio-marzo 1972, pp. 72-81

DATA

-Trini Tommaso, *Note sullo spettatore*, in «DATA», anno I, n. 1, settembre 1971, pp. 16-17, 81-82
-Celant Germano, *Book as artwork 1960-1970*, in «DATA», anno I, n. 1, settembre 1971, pp. 35-50
-Fabro Luciano, *Luciano Fabro*, in «DATA», anno I, n. 1, settembre 1971, pp. 54-59
-Martin Henry, *Uno zoo non è una badia*, in «DATA», anno I, n. 1, settembre 1971, pp. 60-67

-Aicardi Pierbruno, *Traduzione da Vettor Pisani*, in «DATA», anno II, n. 2, febbraio 1972, p. 17
-Chiari Giuseppe, *Cos'è la musica*, in «DATA», anno II, n. 3, aprile 1972, pp. 12-15; 68-70
-Trini Tommaso, *L'arte di Gianni Colombo*, in «DATA», anno II, n. 3, aprile 1972, pp. 59-65
-Vaccari Franco, *Note di Franco Vaccari*, in «DATA», anno II, n. 4, maggio 1972, pp. 28-32
-Patella Luca, Patella Rosa, *Films e disattenzione selettiva di Warhol*, in «DATA», anno II, n. 4, maggio 1972, p. 69
-Schum Gerry, *Video tappa Gerry Schum*, in «DATA», anno II, n. 4, maggio 1972, pp. 70-73
-De Sanna Jole, *Biennale di Venezia*, in «DATA», anno II, n. 5-6, estate 1972, pp. 56-61
-Trini Tommaso, *Kassel sana in Monaco sano*, in «DATA», anno II, n. 5-6, estate 1972, pp. 66-77
-Vaccari Franco, *La scienza e l'arte*, in «DATA», anno II, n. 5-6, estate 1972, p. 78
-Trini Tommaso, *Franco Vaccari, Esposizione in tempo reale*, in «DATA», anno III, n. 7-8, estate 1973, p. 94
-Trini Tommaso, *Massimo Asnaghi. Segregazioni della comunicazione*, in «DATA», anno III, n. 10, inverno 1973, pp. 98-99

-*Art/Tapes, Firenze*, in «DATA», anno IV, n. 11, primavera 1974, p. 63
-*Intervista con Floriano De Angeli-Jabik / Centro d'arte moltiplicata, Milano*, in «DATA», anno IV, n. 11, primavera 1974, pp. 66-67

-*Project '74 (Kunst bleibt kunst)*, in «DATA», anno IV, n. 12, estate 1974, pp. 34-35
-Palazzoli Daniela, *Il corpo come massaggio e come messaggio*, in «DATA», anno IV, n. 12, estate 1974, pp. 45-49
-Palazzoli Daniela, *Parliamo della Body Art...*, in «DATA», anno IV, n. 12, estate 1974, pp. 50-55
-Inga Pin Luciano, *Il corpo viennese*, in «DATA», anno IV, n. 12, estate 1974, pp. 60-63
-Vito Acconci, in «DATA», anno IV, n. 12, estate 1974, pp. 78-80
-Carpi Cioni, *Cioni Carpi, Trasfigurazione*, in «DATA», anno IV, n. 12, estate 1974, pp. 81-85
-Palazzoli Daniela, *Ketty La Rocca. Tornare a parlare con le mani*, in «DATA», anno IV, n. 12, estate 1974, pp. 94-95
-Cattaneo Anna Maria, *Antonio Paradiso: corpo faber e corpo ludens e la loro dialettica con le mediazioni meccaniche: fotografia e cinema*, in «DATA», anno IV, n. 12, estate 1974, pp. 96-97

-Rubiu Vittorio, Sargentini Fabio, *Musica e danza in USA*, in «DATA», anno IV, n. 13, autunno 1974, pp. 26-35
-La Barbara Joan, *Philip Glass e Steve Reich – Two from the Steady State School*, in «DATA», anno IV, n. 13, autunno 1974, pp. 36-41
-Trini Tommaso, *Michelangelo Pistoletto*, in «DATA», anno IV, n. 13, autunno 1974, pp. 42-45
-Trini Tommaso, *Giuseppe Chiari, Musica e insegnamento*, in «DATA», anno IV, n. 13, autunno 1974, pp. 50-56
-Chiari Giuseppe, *Per favore una domanda. Ich bitte um eine frage. Please, Ask me a Question*, in «DATA», anno IV, n. 13, settembre 1974, p. 56
-*Video*, in «DATA», anno V, n. 15, aprile 1975, pp. 42-43
-Nagasawa Hidetoshi, Fabro Luciano, Trotta Antonio, Tonello Fernando, *Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta: i punti in comune*, in «DATA», anno V, n. 15, aprile 1975, pp. 70-96
-Bandini Mirella, *Allan Kaprow*, in «DATA», anno V, nn. 16/17, giugno 1975, pp. 60-67

-Trini Tommaso, *Vettor Pisani: "Lettura de 'Il coniglio ama Joseph Beuys'"*, in «DATA», n. 23, ottobre-novembre 1976, pp. 20-25

-Cristina Kubish + Fabrizio Plessi in studio, in «DATA», n. 25, febbraio-marzo 1977, pp.72-7

DOMUS

- Prime immagini della tredicesima Triennale, in «DOMUS», n. 417, luglio 1964, pp. 3-14
- Costantino Corsini, *Pneu*, in «DOMUS», n. 457, dicembre 1967, pp. 8-21
- Pneu*, in «DOMUS», n. 462, maggio 1968, pp. 13-22
- Calendario dei Congressi*, in «DOMUS», n. 464, luglio 1968, pp. n.n.
- Trini Tommaso, *Le notti della tartaruga*, in «DOMUS», n. 465, agosto 1968, pp. 41-42
- Flash. Un paese + l'avanguardia artistica*, in «DOMUS», n. 468, novembre 1968, p. 48
- Trini Tommaso, *Rapporto da Amalfi*, in «DOMUS», n. 468, novembre 1968, pp. 50-51
- Pivano Fernanda, *Open Theatre*, in «DOMUS», n. 468, novembre 1968, pp. 52-53
- Trini Tommaso, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in «DOMUS», n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51
- Trini Tommaso, *Mostre - Area condizionata*, in «DOMUS», n. 474, maggio 1969, p. 43
- Trini Tommaso, *M'illumino di film. Lo schermo-ambiente di M. Pirelli*, in «DOMUS», n. 477, agosto 1969, pp. 36-38
- Pivano Fernanda, *Manovelle fuori canale. I filmatori italiani da underground a indipendenti a collettivi*, in «DOMUS», n. 477, agosto, 1969, pp. 42-50
- Trini Tommaso, *L'estensione teatrale*, in «DOMUS», n. 480, novembre 1969, pp. 48-50
- Trini Tommaso, *Il circuito è ancora chiuso*, in «DOMUS», n. 484, marzo 1970, pp. 53-54
- Trini Tommaso, *Eurodomus 3. Il Telemuseo*, in «DOMUS», n. 488, luglio 1970, pp. 49-51
- Trini Tommaso, *Die totale Information*, in «DOMUS», n. 489, agosto 1970, pp. 49-50
- Bonito Oliva Achille, *La mostra "Amore mio"*, in «DOMUS», n. 490, settembre 1970, pp. 46-47
- Pivano Fernanda, *Obiettivo nell'occhio/coscienza. I filmatori USA dal cinema sperimentale all'underground*, in «DOMUS», n. 490, settembre 1970, pp. 51-56
- Trini Tommaso, *Mostre a Milano*, in «DOMUS», n. 492, novembre 1970, pp. 55-56
- Restany Pierre, *Vitalità del negativo, negativo della vitalità*, in «DOMUS», n. 494, gennaio 1971, pp. 43-48
- Trini Tommaso, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in «DOMUS», n. 495, febbraio, 1971, pp. 49-51
- Restany Pierre, *Germano Olivotto: Sostituzioni appena visibili*, in «DOMUS», n. 496, marzo 1971, pp. 40-41
- Celant Germano, *Senza titolo. Information documentation archives*, in «DOMUS», n. 496, marzo 1971, pp. 47-50
- Trini Tommaso, *Videobelisco*, in *Exhibitions*, in «DOMUS», n. 499, giugno 1971, p. 53
- Bandini Mirella, *A Milano la mostra "America cultura visiva"*, in «DOMUS», n. 502, settembre 1971, p. 49
- Trini Tommaso, *Milano VIDEO-CONTRO-INFORMAZIONE*, in *Mostre*, in «DOMUS», n. 504, novembre 1971, p. 51
- Celant Germano, *Musica e danza in USA*, in «DOMUS», n. 513, agosto 1972, pp. 41-43
- Atrio e scalone*, «DOMUS», n. 530, gennaio 1974
- Celant Germano, *Dance. The Grand Union is a group*, in «DOMUS», n. 532, marzo 1974, pp. 54-55
- De Sanna Jole, *Artvideotape funziona?*, in «DOMUS», n. 534, maggio 1974, pp. 44-51
- Restany Pierre, *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000*, in «DOMUS», n. 547, giugno 1975, pp. 47-50

Flash Art

- Celant Germano, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», anno I, n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 5
- Simonetti Gianni-Emilio, *Festival di musica e danza*, in «Flash Art», nn. 35-36, 1972, pp. 4-5.
- Sargentini Fabio, *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in «Flash Art», n. 300, marzo 2012, pp. 29-30
- Cherubini Laura, *Contemporanea*, in «Flash Art», n. 287, ottobre 2010, pp. 56-59

Fonctions de la peinture

- Léger Fernand, *A' propos du cinéma*, in «Fonctions de la peinture», Parigi, Gouthier, 1970

Gala e Gala International

- Palazzoli Daniela, *Gli Extramedia*, in «GALA», n. 41, aprile 1970, pp. 28-29
- Bandini Mirella, *La 3a Biennale di Bologna*, in «GALA», n. 41, aprile 1970, pp. 40-41
- Francalanci Ernesto, *Le sostituzioni di Olivotto*, in «GALA», anno VIII, n. 48, luglio 1971, pp. 50-51
- La Pietra Ugo, *Nuove interferenze*, in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, pp. 28-29
- Giovannini Attilio, *Verso il cinema individuale*, in «GALA International», n. 60-61, luglio-settembre 1973, pp. 84-85

Il Collezionista Francobolli

- AA. VV., *Giulio Bolaffi 1902-2002*, in «Il Collezionista Francobolli», supplemento al n. 4, 2003

IN – Argomenti e immagini di design

- Chiari Giuseppe, *Televisione 5. Collage d'idee*, in «In - Argomenti e immagini di design», - *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 19-25
- La Pietra Ugo, *Il videocomunicatore (interferenza all'interno dei sistemi di comunicazione)*, in «In - Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 26-27
- Palazzoli Daniela, *La Placenta Azzurra*, in «In - Argomenti e immagini di design», *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 35-39
- Agnetti Vincenzo, Colombo Gianni, *Vobulazione e Bieloquenza NEG*, in «In - Argomenti e immagini di design», *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 40-41

L'Approdo letterario

- Carla Lonzi, *Biennale di Venezia e contestazione*, in «L'Approdo letterario», ottobre 1968, pp. 144-146

L'uomo e l'arte

- Documenti dell'occupazione*, in «L'uomo e l'arte», n. 5-6, agosto-settembre 1971, pp. 60-62

L'Uomo Vogue

- Caronia Antonio, *Video Art. Esplorazioni elettroniche*, in «L'Uomo Vogue», n. 184, aprile 1988, pp. 232-234
- Zordan Amalia, *La Videoteca Giaccari. Le immagini della memoria*, in «L'Uomo Vogue», n. 184, aprile 1988, pp. 265-266

Marcatrè

- La ricerca estetica di gruppo*, in «Marcatrè», serie I, anno II, n. 4-5, marzo-aprile 1964, pp. 9-22
- Gelmetti Vittorio, Menna Filiberto, Plebe Armando, Portoghesi Paolo, *La metodologia della ricerca scientifica nelle tecniche artistiche*, in «Marcatrè», serie I, anno II, n. 6-7, maggio 1964, pp. 16-21
- Dorfles Gillo, *La crisi dell'Informale e le nuove tendenze*, in «Marcatrè», n. 8-9-10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 264-270
- Gruppo 70, *Arte e tecnologia*, in «Marcatrè», serie I, anno III, nn. 11-12-13, febbraio 1965, pp. 104-179
- Bettetini Gianfranco, *Tecniche e linguaggio della registrazione TV*, in «Marcatrè», serie 1, anno III, nn. 11-12-13, febbraio 1965, pp. 249-257.
- Feiffer Julius, *Firenze Cabaret '65 ovvero il modo di far pur sempre del teatro*, in «Marcatrè», serie 1, anno III, nn. 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, pp. 118-121.
- Pandolfi Vito, *Tappe dell'avanguardia teatrale in Italia*, in «Marcatrè», serie 1, anno III, nn. 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, pp. 127-130
- Scialoja Toti, Panza Piero, *Il Teatro dei novissimi*, in «Marcatrè», serie 1, anno III, nn. 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, p. 130
- Teatro oggi: Funzione e Linguaggio*, in «Marcatrè», anno IV, nn. 19-20-21-22, aprile 1966, pp. 129-180
- Discorsi. Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro*, in «Marcatrè», anno IV, nn. 19-20-21-22, 1966, pp. 376-377
- Che cos'è un happening?*, in «Marcatrè», anno IV, n. 19-22, aprile 1966, pp. 408-409

- Lebel Jean-Jaques, Earl Alfred, Vostell Wolf, *Da un'inchiesta sugli happening*, in «Marcatré», anno IV, n. 23-24-25, giugno 1966, pp. 174-175.
- Fagiolo Dell'Arco Maurizio, *L'iperluce di Alviani*, in «Marcatré», anno IV, n. 26-27-28-29, dicembre 1966, pp. 276-281.
- 24 *Studen-happening*, in «Marcatré», n. 19-22, 1966, p. 409
- Dewey Ken, Geldzahler Henry, Gruen John, Vanderbeek Stan, Whitman Robert, *Expanded cinema*, in «Marcatré», serie I, anno V, n. 34-35-36, dicembre 1967, pp. 138-152
- Quadri Franco, Capriolo Ettore, Bartolucci Giuseppe, *Convegno per un nuovo teatro*, in «Marcatré», serie I, anno V, nn. 34-35-36, dicembre 1967, pp. 154-167
- Bartolucci Giuseppe, *Dalla didascalia ornamentale al 'teatro della sorpresa'*, in «Marcatré», serie I, anno V, nn. 34-35-36, dicembre 1967, pp. 169-173
- Marinetti Filippo Tommaso, *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile*, in «Marcatré», serie I, anno V, nn. 34-35-36, dicembre 1967, pp. 174-178
- Marinetti Filippo Tommaso, *Sintesi Teatrali Futuriste*, in «Marcatré», serie I, anno V, nn. 34-35-36, dicembre 1967, pp. 177-178
- Prampolini Enrico, *L'atmosfera scenica futurista*, in «Marcatré», serie I, anno V, nn. 34-35-36, dicembre 1967, pp. 178-179
- Dorfles Gillo, *Critica e sopravvivenza nella civiltà tecnologica*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 37-38-39-40, maggio 1968, pp. 32-35
- Eco Umberto, *Il medium e il messaggio*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 37-38-39-40, maggio 1968, pp. 36-39
- Colombo Furio, *In risposta alla domanda: si può migliorare questa televisione?*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 37-38-39-40, maggio 1968, pp. 48-50
- Carla Lonzi intervista a Luciano Fabro, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 37-38-39-40, maggio 1968, pp. 76-77
- Kirby Michael, *The New Theatre*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 37-38-39-40, maggio 1968, pp. 210-217 (in origine in «Tulane Drama Review», n. 2, 1965, pp. 23-43)
- Kirby Michael, Richard Schechner, *Intervista con John Cage*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 37-38-39-40, maggio 1968, pp. 218-228 (in origine in «Tulane Drama Review», n. 2, 1965, pp. 50-72).
- Gruppo UFO, *Gli UFO*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 41-42, giugno 1968, pp. 52-91
- Mango Achille, *Il teatro dell'esperimento. L'esperimento del teatro*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, pp. 34-41
- Cinegiornale movimento studentesco*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, pp. 96-108
- Cronistoria del movimento studentesco di riforma del centro sperimentale di cinematografia*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, p. 112
- Significato e valore del nuovo statuto del centro sperimentale di cinematografia*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, pp. 113-116
- Lebel Jean-Jaques, Rzewski Frederic, *Happening e società*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, pp. 132-135
- Scabia Giuliano, Cuomo Franco, Grossi Giorgio, *L'autore e la denuncia della società*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, pp. 139-143
- Barba Eugenio, *Il regista e la provocazione del pubblico*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, pp. 144-145
- Bonito Oliva Achille, *Per nuove grammatiche: il teatro delle mostre*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, pp. 204-207
- Bartolucci Giuseppe, *L'organismo de i testimoni: sua composizione e scomposizione*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, pp. 222-229
- Kounellis Jannis, *Pensieri e osservazioni*, in «Marcatré», serie I, anno VI, nn. 43-44-45, luglio 1968, pp. 230-233; 235-237
- Carrega Ugo, *Dalla piccola società*, in «Marcatré», serie I, anno VI-VII, nn. 46/49, ottobre 1968, pp. 95-100.
- Isgrò Emilio, Reina Miela, Incontrera Carlo, *Liebeslied*, in «Marcatré», serie I, anno VI-VII, nn. 46/49, ottobre 1968, pp. 186-197

- Bartolucci Giuseppe, *Nuovo teatro con nuovi segni*, in «Marcatrè», serie I, anno VI-VII, nn. 46/49, ottobre 1968, p. 232
- AA.VV., *Nuove esperienze creative al di là della pittura*, in «Marcatrè», serie I, anno VI-VII, nn. 46/49, ottobre 1968, pp. 268-275
- Schlemmer Oskar, *Uomo e figura artistica*, in «Marcatrè», serie I, anno VI-VII, nn. 46-49, ottobre 1968, pp. 310-329
- Barilli Renato, *Video-recording a Bologna*, in «Marcatrè», serie II, anno VIII, nn. 58-60, settembre 1970, pp. 136-145

Metro. The International Review of Contemporary Art

- Dorfles Gillo, *Dall'arte povera al kitsch*, in «Metro. The International Review of Contemporary Art», serie II, anno IX, nn. 16-17, agosto 1970, 16-17, p. 5
- Comi Ricky, *Eurodomus 3: il Telemuseo di Trini*, in «Metro. The International Review of Contemporary Art», serie II, anno IX, nn. 16-17, agosto 1970, pp. 294-297

NAC – Notiziario d'Arte Contemporanea

- Raffa Piero, *Arte nuova, critica vecchia*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 4, 1 dicembre 1968, p. 23
- Fazia Salvatore, *artista + mercante + critico*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 5, 15 dicembre 1968, pp. 4-5.
- Raffa Piero, *Critica col registratore*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 5, 15 dicembre 1968, p. 6
- Barletta Riccardo, *La peste dei critici d'arte*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 17, 15 giugno 1969, pp. 6-7
- Francalanci Ernesto, *A Zagabria "Nuova Nuova Tendenza 4" e "Computers e ricerche visuali". Il difficile futuro*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 17, giugno 1969, p. 8
- Arturo Carlo Quintavalle, *Reggio Emilia atto II*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 18, 1 luglio 1969, p. 5
- Fazia Salvatore, *Che cosa fa la critica*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 21, 15 settembre 1969, p. 7
- Fazion Gian Pietro, *Undici giorni a Pejo "Arte collettiva"*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 21, 15 settembre 1969, p. 19
- Crispolti Enrico, *Critica o imbonitura?*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 23, 15 ottobre 1969, p. 5
- Masini Lara-Vinca, *3 Rassegna "Acireale" - Nella provincia la salvezza*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 22, 1 ottobre 1969, p. 10
- Bandini Mirella, *A Varese 31 Rapporto estetico per il Duemila. Arte nella città*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 23, 15 ottobre 1969, pp. 16-17
- Masini Lara-Vinca, *Galleria Flori. Paolo Scheggi*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 27, dicembre 1969, p. 13
- Quadri Franco, *Il cinema e gli artisti. Cinema come tentazione o come sbocco*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 27, 15 dicembre 1969, p. 26
- Quadri Franco, *Kubelka*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 29, gennaio 1970, pp. 26-27
- Quadri Franco, *Markopulos o del film-ritratto*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 30, febbraio 1970, pp. 26-27
- Caramel Luciano, *Biennale dei giovani a Bologna. Gennaio 70. Due vie*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 32, marzo 1970, pp. 4-5
- Natali Aurelio, *Lo spazio dell'arte*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 32, marzo 1970, pp. 5-6
- Quadri Franco, *Anger mago post mortem*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 32, marzo 1970, p. 24
- Quadri Franco, *Chamberlain come emblema*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 32, marzo 1970, p. 26
- V.F., *Le ricerche di Cioni Carpi*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 32, marzo 1970, p. 27

- Celant Germano, *Per una critica acritica*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 1, ottobre 1970, pp. 29-30
- Trini Tommaso (a cura di), *Deflorilegio: Critica, ultime battute*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 1, ottobre 1970, p. 31
- Natali Aurelio, *Se la critica tace*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 2, novembre 1970, p. 4
- Tazzi Pier Luigi, *La Dieta di Montepulciano*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 2, novembre 1970, pp. 6-7.
- Vergine Lea, *Tra manierismo e masochismo*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 2, novembre 1970, pp. 7-8.
- Masini Lara-Vinca, *Interventi sulla città e sul paesaggio*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 2, novembre 1970, p. 10
- Volpi Orlandini Marisa, *Critici si nasce*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 3, dicembre 1970, pp. 4-5
- Lonzi Carla, *La critica è potere*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 3, dicembre 1970, pp. 5-6
- Raffa Piero, *Consigli minimi alla critica*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 3, dicembre 1970, p. 7
- Masini Lara-Vinca, Franco Vaccari, Vittoriano Viganò, *Critici + artisti + architetti*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 3, dicembre 1970, pp. 8-9
- Caramel Luciano, *Un esperimento a Cantù*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 3, dicembre 1970, pp. 10-11
- Reale Basilio, *Franco Vaccari*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 3, dicembre 1970, pp. 23-24
- Trini Tommaso, *Critica e identità*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 1, gennaio 1971, p. 4
- Caramel Luciano, *Critica come cooperazione*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 1, gennaio 1971, pp. 5-6
- Fossati Paolo, *Il poi viene dopo*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 2, febbraio 1971, p. 4
- Tommasoni Italo, *Per una critica reazionaria*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 2, febbraio 1971, p. 5
- Fagone Vittorio, *Seduzioni/Sedizioni*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 2, febbraio 1971, p. 6
- Ragghianti Carlo Ludovico, *Dibattito sulla critica*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 3, marzo 1971, pp. 3-4
- Mari Enzo, *Proposta di comportamento*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 8/9, agosto-settembre 1971, pp. 4-6.
- Chiari Giuseppe, *Giuseppe Chiari*, in Mari Enzo, *Proposta di comportamento*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 8/9, agosto-settembre 1971, pp. 14-15.
- Ugo La Pietra, *Ricordo di Paolo Scheggi*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», Edizioni Dedalo, n. 3, marzo 1972, p. 10
- Barilli Renato, *Cronache del comportamento. Agnetti*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», n. 2, febbraio 1973, p. 13
- Gilardi Ando, *La riproduzione come opera d'arte*, in «NAC. Notiziario Arte Contemporanea», nuova serie, n. 3, marzo 1974, p. 23.

Nuova Corrente

- Bonito Oliva Achille, *Il Teatro delle Mostre*, in «Nuova Corrente», n. 49, Milano, 1968, pp. 93-104

October

- Michelson Annette, Serra Richard, Weyergraf Clara, *The Films of Richard Serra: An Interview*, in «October», vol. 10, autunno 1979, pp. 68-104.

Op.Cit.

- Picone Petrusa Mariantonietta, *Dalla fotografia al videotape*, in «Op.cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 38, gennaio 1977, pp. 45-62

Opus International

-Palazzoli Daniela, *Des inter média aux extra média*, in «Opus International», n. 16, marzo 1970, pp. 22-23

-De Sanna Jole, *Les substitutions d'Olivotto* (intervista di J. De Sanna a G. Olivotto), in «Opus International», n. 43, aprile 1973, pp. 42-45

Photo 13

-Cacciò Marina, *Ketty La Rocca e il filo dell'illogica*, in «Photo 13», giugno 1973, pp. 30-32

-Crispoli Francesco Carlo, *Lettera*, in «Photo 13», anno IV, n. 10, 1973, p. 6

Popular Photography Italiana

-Palazzoli Daniela, *Varesevents*, in «Popular Photography italiana», n. 142, luglio-agosto 1969, p. 13

-Bertieri Claudio, *L'uomo audio-visivo, 'Audiovisivi'*, in «Popular Photography italiana», n. 165, ottobre 1971, p. 42

-Schwarz Angelo, *Audiovisivi*, in «Popular Photography Italiana», n. 165, ottobre 1971, pp. 41-43

-*TV alternativa*, in «Photography italiana», n. 165, ottobre 1971, pp. 42-43

-*Tutti i festivals*, in «Popular Photography italiana», n. 167, dicembre 1971, pp. 51-53

Prospects - Note d'arte contemporanea redatte da Luciano Inga Pin

-*TV OUT*, in «Prospects - note d'arte contemporanea redatte da Luciano Inga Pin», n. 1, marzo-aprile 1972

-*Franco Ravedone: Quattro posizioni per disegnare 1972*, in «Prospects», n. 4, dicembre 1972, p. 60

Quindici

-*Cronache*, in «Quindici», anno 2, n. 13, novembre 1968

Rassegna (Allestimenti/Exhibit design)

-Morpugno Gaddo, *L'assenza dell'oggetto. Allestimenti alla triennale 1947-1968*, in «Rassegna (Allestimenti/Exhibit design)», n. 10, 1982, pp. 62-63

Sipario

-*Una 24 ore di no stop theatre*, in «Sipario», n. 264, aprile 1968, p. 5

-Kirby Michael, *Attività: nuova forma di spettacolo. Gli happening cedono il passo*, in «Sipario», n. 281, 1969, pp. 15-20

-Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi, *Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico (Jannis Kounellis, Edoardo Arroyo, Paolo Scheggi, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli)*, in «Sipario», n. 276, Milano, aprile 1969, p. 12-20.

Spazio alternativo

-*Intervista con Germano Olivotto* (da Bolaffiarte), in «Spazio alternativo», n. 1, 1977, pp. 8-10.
Revue d'esthétique

Skema

-Quadri Franco, *Teatro d'avanguardia*, in «Skema», anno VI, n. 10, ottobre 1974

Something Else Newsletter

Dick Higgins, *Intermedia*, in «Something Else Newsletter», vol. 1, n. 1, 1966, pp. 1-6

Studio International

-Reichardt Jasia (a cura di), *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Art*, numero speciale di «Studio International», Londra, luglio 1968.

-Tisdall C., *Performance Art in Italy*, «Studio International», vol. 191, n. 970, 1976, pp. 42-45

Tempo

-*TV OUT 1*, in «TEMPO», anno XXXIV, n. 19, 14 maggio 1972

The Kenyon Review

-Schechner Robert, *Perfromers and Spectators transported and transformed*, in «The Kenyon Review», nuova serie, vol. III, n. 4, 1981

The Tulane Drama Review TDR

-*An Interview with John Cage*, in «The Drama Review: TDR», vol. 10, n. 2, 1966, pp. 50-51

-Davies Ronnie G., *Guerrilla Theatre*, in «The Tulane Drama Review: TDR», vol. 10, n. 4, estate 1966, pp. 130-136

-Schechner Richard, *6 Axioms for Environmental Theatre*, in «The Drama Review: TDR», vol. 12, n. 3, primavera 1968, pp. 41-64 (trad. it. Id., *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Id., *La cavità orale*, De Donato Editore, 1968)

-Schechner Richard, *Guerrilla theatre: May 1970*, in «The Drama Review: TDR», vol. 14, n. 3, 1970, pp. 163-168

Video Magazine

-Pesoli Felice, *Memorie del video*, in «Video Magazine», anno VIII, n. 84, ottobre 1988, p. 74

Vita e pensiero

-Bettetini Gianfranco, *Cinema e tempo*, in «Vita e pensiero», Milano, 1978

Vogue

-Alliata Vicky, *VT contro TV: è nata la videoguerriglia*, in «Vogue Italia», dicembre 1973, p. 173

Zoom

-Mattei Maria Grazia, *Arte, Artisti, Video*, in «ZOOM», n. 5, marzo 1981, pp. 7-9

QUOTIDIANI E SETTIMANALI

ABC

-Anita Mercuri, *I lunghi abbracci delle ragazze prete*, in «ABC», anno IX, n. 30, 16 agosto 1968, pp. 35-37

-*Contributo con pendaglio*, in «ABC», Milano, 21 novembre 1969

-*Vento di dogana*, in «ABC. Settimanale politico e di attualità», anno XI, n. 27, 3 luglio 1970

Avvenire

-Ferrario Ornella, *Teatro-choc a Varese*, in «Avvenire», 25 giugno 1969

-S.A. *Anche il video nella biennale*, in «Avvenire», 18 gennaio 1970

Corriere del giorno

-*Parole sui muri*, in «Corriere del giorno», 11 agosto 1968

Corriere della Sera

-Calvesi Maurizio, *Complicità tra mezzo e messaggio*, in «Corriere della Sera», 23 marzo 1975

-Calvesi Maurizio, *Dipingere alla moviola*, in «Corriere della Sera», 10 ottobre 1976

Il Giorno

-Rusconi Marisa, *Il serpentone del pittore resta a terra*, in «Il Giorno», 14 ottobre 1968

Il Manifesto

-Vergine Lea, *Il presente del futuro*, in «Il Manifesto», 28 novembre 1972, p. 3

L'Adige

-Sandri Rinaldo, *Iniziate le manifestazioni di "Undici a Peio" a cura del SINCRON. All'ingresso della mostra d'avanguardia sui visitatori un cartellino con il prezzo*, in «L'Adige», 25 agosto 1969, p. 2

La Prealpina

-*Un'originale mostra di arte contemporanea*, in «La Prealpina», 9 febbraio 1968, p. 5
-Nania A., *Aperta a Gallarate una fiera di stramberie*, in «La Prealpina», 12 febbraio 1968, p. 7
-*L'«animato» spettacolo del «Teatro sperimentale»*, in «La Prealpina», 18 giugno 1969
-*La serata all'Università Popolare sui nuovi aspetti del cinema contemporaneo*, in «La Prealpina», 3 aprile 1969

L'Espresso

-Calvesi Maurizio, *Ricordi di una farfalla*, in «L'Espresso», 22 ottobre 1967
-*Le mostre, Contro Informazione*, in «L'Espresso», n. 32, 8 agosto 1971, p. 25
-Calvesi Maurizio, *Schermi T.V. al posto dei quadri*, in «L'Espresso», del 15 marzo 1970
-*TV OUT 1*, in «L'Espresso», n. 20, 14 maggio 1972, p. 39
-Barilli Renato, *È l'ora del video-pittore*, in «L'Espresso», anno XXI, n. 11, 16 marzo 1975, pp. 70-71
-Barilli Renato, *È l'ora del video-pittore*, in «L'Espresso», anno XXII, n. 2, gennaio 1976

L'Europa

Trucchi Lorenza, *Il festival della disobbedienza*, in «L'Europa», 22 giugno 1968, p. 58

Panorama

-Paolozzi Letizia, *Un Happening di tre giorni per la mostra più strana del giorno*, in «Panorama», n. 105, aprile 1968
-De Cesco Myriam, *Le opere qua-qua*, in «Panorama», anno IX, n. 236, 22 ottobre 1970, pp. 50-54

Panorama delle Arti

-Crispolti Francesco Carlo, *VideObelisco. Art video recording*, in «Panorama delle Arti», a. I, n. 7, 25 giugno 1971, pp. 28-29

SITOGRAFIA

- www.skc.org.rs

-<http://www.capti.it/>

-<http://www.dataarte.it/>

- <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/velike-manifestacije/aprilski-susreti.html/>

-<https://www.fondation-langlois.org>

-<https://www.livingtheatre.org/ensemble>

-<https://www.memofonte.it/>

-https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1974_num_21_1_1314

[-https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1716](https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1716)

[-https://herbertfoundation.org/en/collection/dan-graham](https://herbertfoundation.org/en/collection/dan-graham)

[-http://www.vasulka.org/archive/Writings/EAT.pdf](http://www.vasulka.org/archive/Writings/EAT.pdf)

[-www.radical-software.org](http://www.radical-software.org))

[-https://rewind.ac.uk](https://rewind.ac.uk)

[-https://www.ricerchedisconfine.info/](https://www.ricerchedisconfine.info/)

[-https://vimeo.com/520740670](https://vimeo.com/520740670)

[-http://ugolapietra.com/wp-content/uploads/2020/06/BRERA-FLASH-N-1-ANNO-1976w.pdf,](http://ugolapietra.com/wp-content/uploads/2020/06/BRERA-FLASH-N-1-ANNO-1976w.pdf)

[-https://sciami.com/](https://sciami.com/)

https://www.rai.it/dl/docs/14690217888891956_Quel_nastro_magnetico_che_cambi_il_modo_di_far_e_televisone.pdf

TESI DI DOTTORATO

Caravita Irene, *Milano, 1967-1975: Storie di gallerie private che espongono fotografia*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, XXXII ciclo, La Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020

Comin Mary, *Nuove metodologie di preservazione della video arte degli anni Settanta. Ridefinizione del protocollo video del laboratorio La Camera Ottica*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica, XXXIII ciclo, Università degli Studi di Udine, a.a. 2020/2021