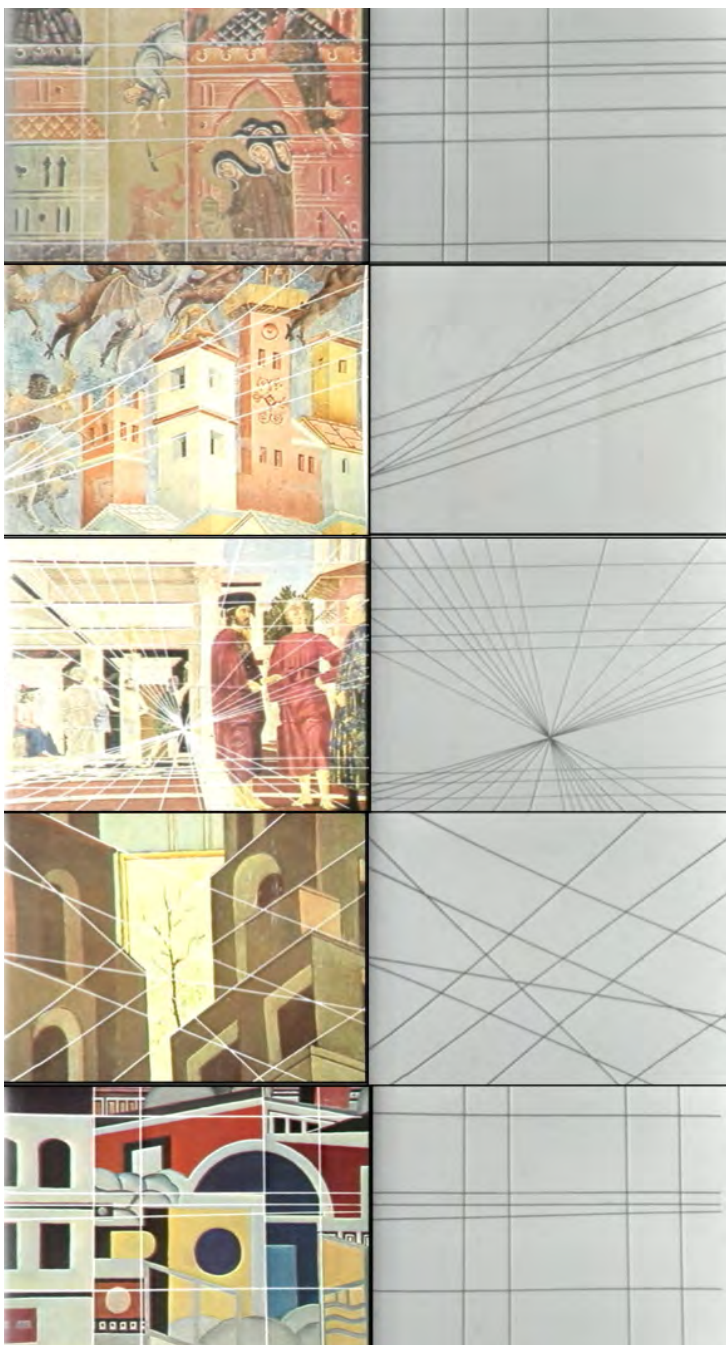
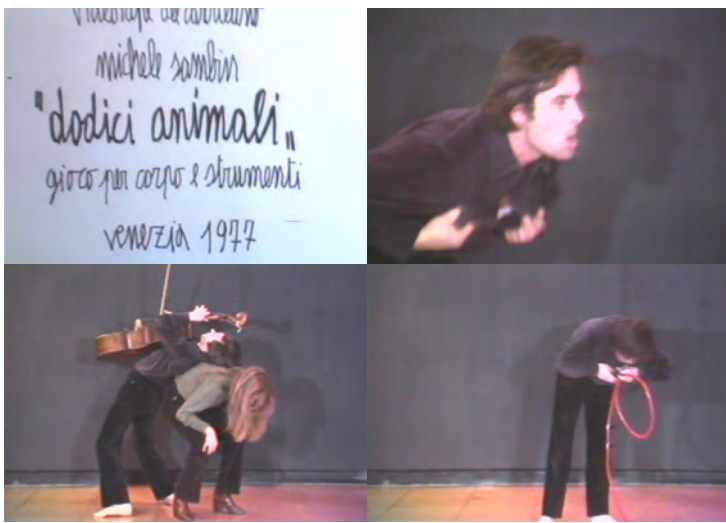


Documentazione fotografica del *making of* della video *Temporidetas* (1977) di Luigi Viola, realizzato durante il primo laboratorio alla Galleria del Cavallino (1977). Archivio privato Cardazzo, Venezia

Documentazione fotografica della post-produzione del video monocolore *Audioidentikit* (1977) di Claudio Ambrosini. Nella foto, Andrea Varisco nello studio di casa Cardazzo. Archivio privato Cardazzo, Venezia





 SALA POLIVALENTE <small>COMUNE DI FERRARA DIREZIONE GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA - PALAZZO DEI DIAMANTI - FERRARA</small>	
21 Gennaio '78 Sabato ore 21,15	SYLVANO BUSSOTTI Sylvano Bussotti RARA (FILM) guardato al pianoforte dall'autore
31 Gennaio '78 Martedì ore 21,15	TEATRO DEI LUMI TOM THUMB di HENRY FIELDING traduzione ed elaborazione di PAOLO BRAGHIERI scenografia e costumi di ENRICO MANELLI musiche di BRUNO GALLETTI regia di GIANNFRANCO FERRI presentazione critica di Guido Fink
2 Febbraio '78 giovedì ore 21,15	PAOLO BARATELLA J. S. BACH « toccata e fuga dal/per il potere » — multivision —
25 Febbraio '78 Sabato ore 21,15	CLAUDIO AMBROSINI musiche per pianoforte - slides - flauti - audiovideoregistratori - cromorno — performance —
9 Marzo '78 giovedì ore 21,15	MICHELE SAMBIN « LOOKING FOR LISTENING » per videolape e strumenti musicali — performance —
16 Marzo '78 Giovedì ore 21,15	PIERO VITI alternative progettuali dal divenire al divenuto e viceversa — performance —

Nel periodo che va dal 15 marzo al 30 aprile verranno proiettati films didattici allo scopo di far conoscere il teatro non tradizionale e di ricerca, superando le difficoltà sociali, geografiche e culturali che possono impedire una fruizione diretta.

I parte: presentazioni dimostrazioni e trainings particolarmente utili per l'analisi di ciò che precede e sta intorno al fenomeno spettacolare (mimo corporale: dimostrazione di Yves Lebreton; training al laboratorio di Wrocław: dimostrazione di Ryszard Cieslak; training all'Odin Theatre; il Teatro del Maggio di Buti; Bharata Natyam; trance a dramma a Bali).

Il parte: illustrazione dello spettacolo come documento finito (Living Theatre; Jerzy Grotowski; Luca Ronconi; Giancarlo Nanni; Mario Ricci; Carmelo Bene; Giancarlo Cobelli; Carlo Cecchi; Dario Fo; Arianne Mnouckine).

La manifestazione è realizzata in collaborazione con la Direzione del Teatro Comunale di Ferrara. A suo tempo verrà divulgato il calendario delle diverse proiezioni.

Still del video di documentazione della performance *Dodici animali* (1977) di Michele Sambin e Pierangela Allegro in occasione della mostra personale di Michele Sambin, 849ª mostra del Cavallino, Venezia 1977. Archivio privato Cardazzo, Venezia

Programma della performance organizzate alla Sala Polivalente di Palazzo Massari, Ferrara, gennaio-febbraio 1978. Archivio privato Michele Sambin, Padova

Still del video monocanale *Nascita, sviluppo e morte di un'illusione* (1981) di Guidi Sartorelli. Archivio privato Cardazzo, Venezia

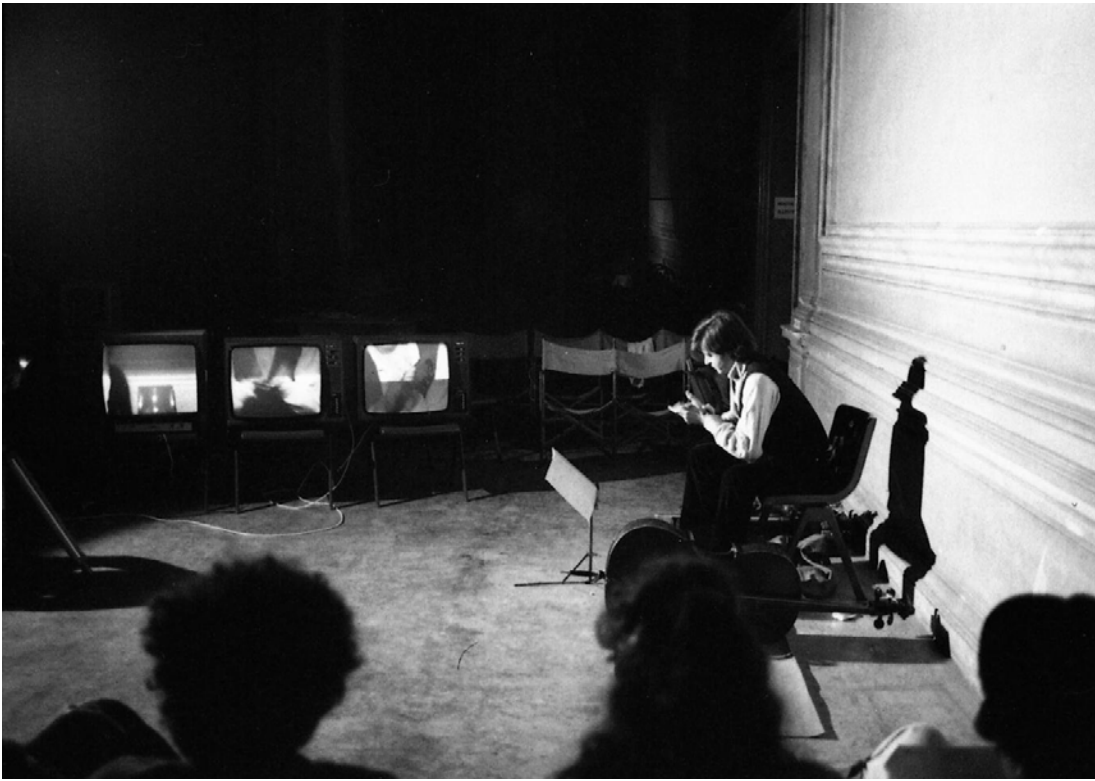
potessero usarlo, era il formato più diffuso per la distribuzione, anche se in Italia i primi esempi si hanno nei centri di video arte solo a partire dal 1975-76 circa (art/tapes/22), mentre più in generale le gallerie e gli altri spazi espositivi raramente sono provvisti di tecnologia video a supporto delle opere. Anche per questo i lavori degli artisti hanno una diffusione più ampia solo quando il centro di produzione veneziano inizia non solo ad aprirsi verso il contesto internazionale, ma anche a registrare su U-Matic o a migrare sul nuovo formato le opere ancora in 1/2" *open-reel*. E non a caso, a partire dal 1978 alcune sequenze parlate sono doppiate in inglese.

Approfondendo ulteriormente gli allestimenti, molti degli artisti affermano che negli anni Settanta quest'ultimi erano spesso inadeguati e di conseguenza le opere ancor più inaccessibili a un pubblico poco abituato al nuovo linguaggio. Come già scriveva Pierre Restany nel 1975 parlando delle 'video-mostre' come dei 'video-mostri'⁶¹ anche Sartorelli sostiene che i video monocanale, trasmessi uno di seguito all'altro, su più monitor all'interno di un'unica stanza, creavano una confusione visiva e sonora che non consentiva una giusta fruizione. Diversi i casi in cui gli artisti e i direttori dei centri di produzione vengono coinvolti e pongono in relazione le opere in video sia con altre realizzate con diversi mezzi, sia con gli *still* in forma fotografica.

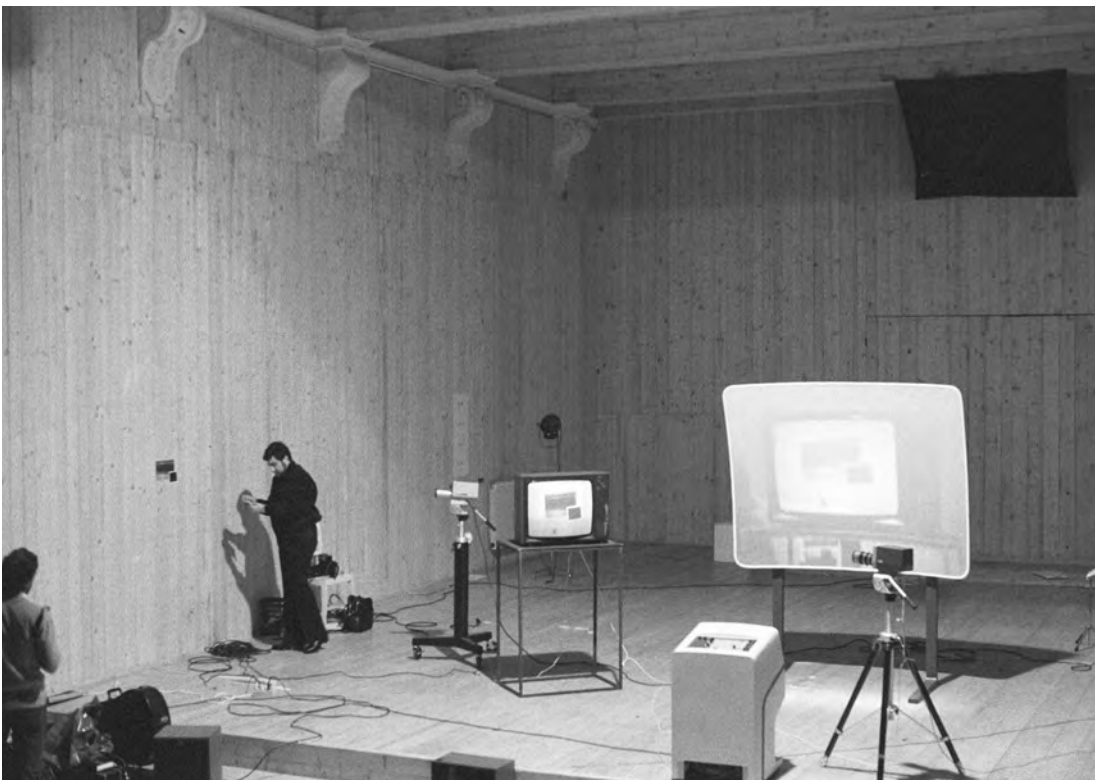
Se fino al 1977, e per alcuni degli artisti anche in seguito, il video sarà considerato unicamente nella sua forma monocanale, verso la fine degli anni Settanta inizia una fase in cui il nuovo dispositivo viene utilizzato *live* all'interno di performance o in versione multicanale e installativa. Le nuove forme in cui si manifesta la video arte si devono al confronto con le opere di autori internazionali ospitate alla galleria, così come a quanto visto alla Biennale 76⁶² e ad altri eventi veneziani come *Venezia-Revenice* (1978)⁶³ e *The Art of Performance* (1979).⁶⁴ Allo stesso modo sulle scelte degli artisti influisce la loro partecipazione a diversi eventi, come il seminario *Artisti e Videotapes* (1977) all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia; la *Settimana Internazionale delle Performance* (1977) alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna⁶⁵; la mostra *Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/performance* (1978)⁶⁶; la manifestazione *Video Show Ferrara*⁶⁷; e infine a *Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* (1980).⁶⁸



Documentazione dello *stand* della Galleria del Cavallino e di Art/tapes/22 alla Fiera dell'Arte di Bologna, 1975. FGCVe, FC

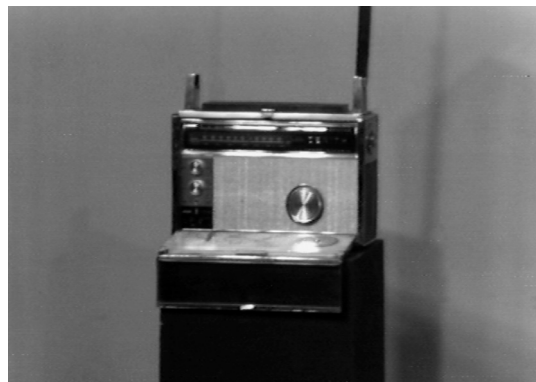
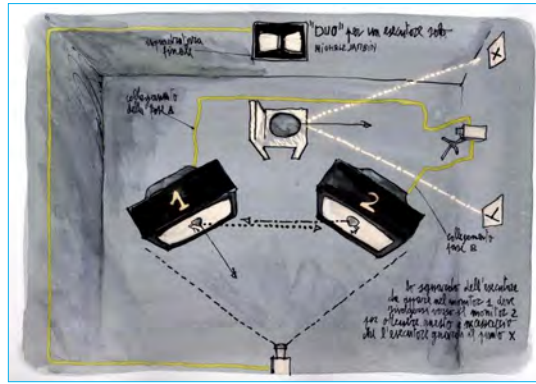


Documentazione della *performance Looking for Listening* (1977) di Michele Sambin realizzata durante l'evento *Artisti e Videotapes* a Ca' Correr della Regina, Venezia (ottobre-novembre 1977). Archivio privato di Michele Sambin, Padova

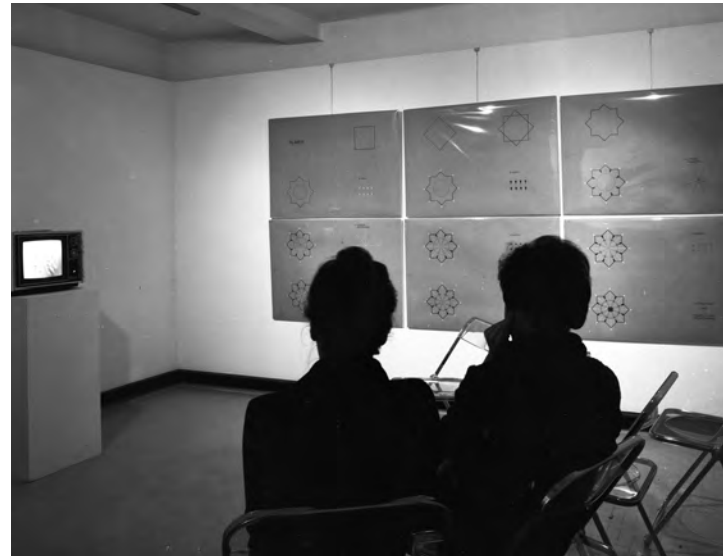


Documentazione fotografica della *Identità 1:1* (1979) di Mario Sillani realizzata durante l'evento *Video Show Ferrara* alla Sala Polivalente di Palazzo Massari, Ferrara (9-11 novembre 1979). FGCVe, FC

Still dal video e foto di documentazione, disegno preparatorio della video-performance *Duo* (1982) di Michele Sambin. Archivio privato Michele Sambin, Padova



Still dal video di documentazione della video-performance *Progressione Geometrica* di Claudio Ambrosini realizzata nell'ambito della mostra *Nuovi Media Fotografia/cinema/videotape/performance* (15 maggio 1978). Archivio privato Cardazzo, Venezia



Nascono così le video performance *Autoritratto per quattro camere e quattro voci* (1977), *Looking for Listening* (1977, Fig. 46) e *Duo* (1982, Fig. 47) di Michele Sambin; *Diamonologo interfonico* (1977) di Viola⁶⁹; *Progressione geometrica* (1978)⁷⁰ e *Solo/Tutti* (1979)⁷¹ di Ambrosini; e le azioni di Sillani dai titoli *Identità 1:1* (1979) e *F:F* (1979)⁷². In tutti questi casi il dispositivo videografico viene usato nella sua interezza, spesso in diretta, con uno o più monitor e in alcuni casi è messo a confronto o integrato ad altri linguaggi quali la fotografia, la musica, la poesia ecc.

Per ciò che concerne invece le video-installazioni multicanale, si pensi alla seconda versione di *Looking for Listening* (1979)⁷³, a *Il tempo consuma* (1980)⁷⁴ e a *From Left to Right* (1982)⁷⁵ di Sambin, così come a *I looked for... (da Alice 1977)* (1980)⁷⁶ di Viola o a *Elementi per una città* di Sartorelli e Cristiana Moldi Ravenna.⁷⁷ Tutte prevedono la presenza di più monitor che trasmettono contenuti preregistrati e in alcuni casi a questo sono aggiunti altri materiali come fotografie, strumenti musicali e vari oggetti.

La complessità delle nuove forme installative e performative e la conseguente necessità di numerose e diverse attrezzature difficilmente (soprattutto economicamente) accessibili, fanno sì che le opere verso la fine degli anni Settanta non siano quasi più prodotte in collaborazione con il centro veneziano. A ciò si aggiunge il fatto che, a partire dal 1979, Paolo Cardazzo e alcuni conoscenti costituiscono la cooperativa e poi società Audio&Video S.r.l. per produrre contenuti televisivi, continuando solo di rado ad essere al servizio degli artisti.⁷⁸ Si chiude quindi progressivamente l'esperienza precedente, ma Cardazzo e gli artisti continueranno negli anni Ottanta, insieme o separatamente, a partecipare alle iniziative rivolte alla promozione della video arte. A testimonianza vi sono: la mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal titolo *Linee della ricerca artistica italiana 1960/1980*⁷⁹; i *video-screenings* organizzati all'Institute of Contemporary Art di Londra (6 aprile del 1982); la rassegna realizzata alla Galleria D'Arte Moderna di Ca' Pesaro in occasione della collettiva dal titolo *Proiezioni. Arte nel Veneto: '70-'80. Saggio di materiali visivi* (9-30 giugno 1982)⁸⁰; la *Rassegna internazionale del video d'artista* alla galleria studio Trisorio (Napoli); l'evento alla galleria Tommaseo di Trieste promosso da Gillo Dorfles, Lola Bonora e lo stesso Paolo Cardazzo (1983); e infine la mostra *Art core. 625 video ambientazione* tenutasi alla Sala San Severo di Palazzo Comunale a Perugia dal 9 all'11 marzo 1983.⁸¹

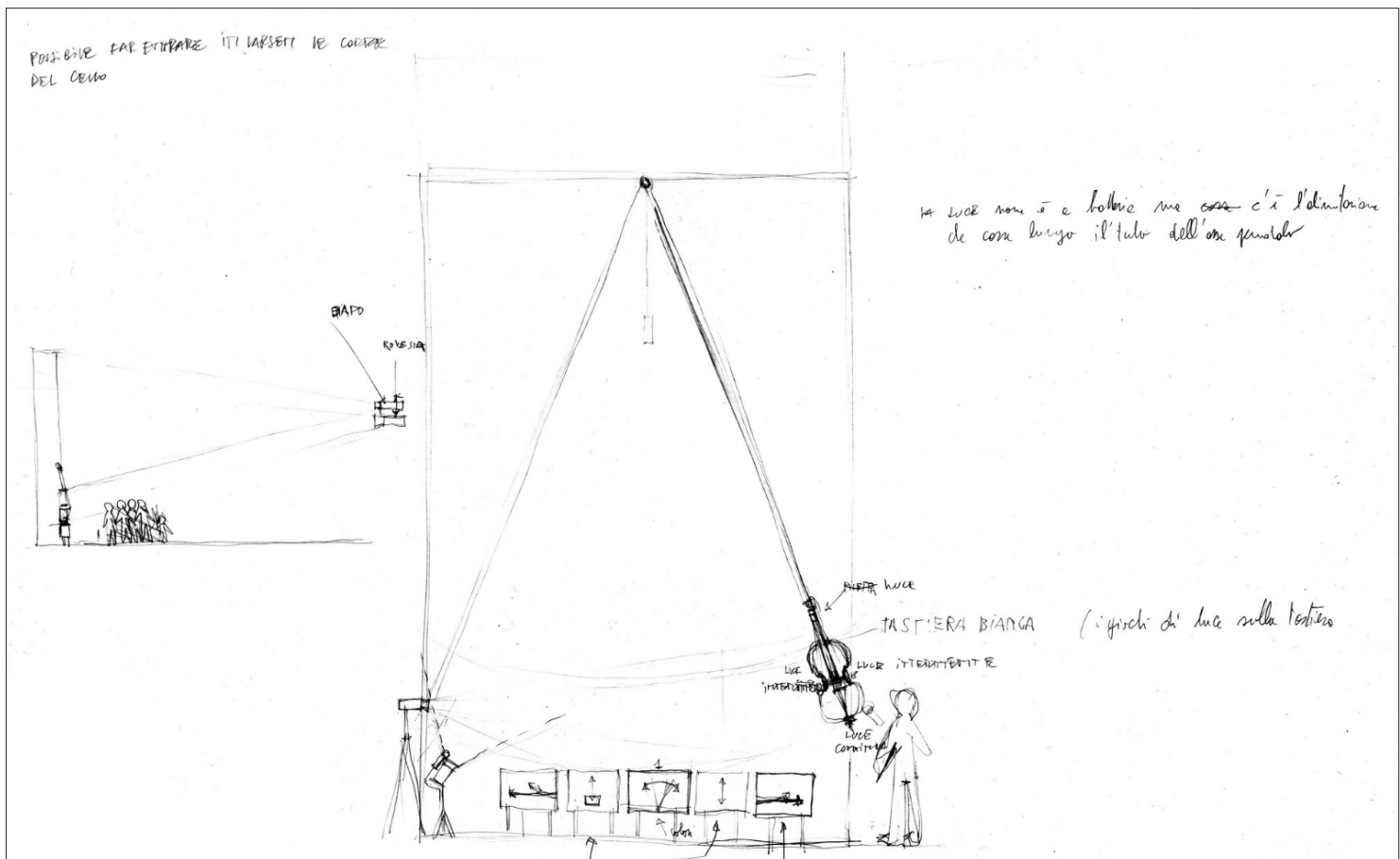
A chiudere definitivamente questo periodo - dopo il quale, a parte rari casi come la già citata rassegna a Taormina nel 1986⁸², i video della galleria dovranno aspettare fino a *Elettroshock* (2001)⁸³ per poter essere visti nuovamente in pubblico - c'è la collettiva dal titolo *Video arte a Venezia*, la 933^o mostra del Cavallino organizzata tra il 7 e il 16 marzo 1984. Per la realizzazione del catalogo Paolo Cardazzo inviterà gli artisti a redigere una serie di testi che sembrano a tutti gli effetti un testamento delle pratiche video ar-

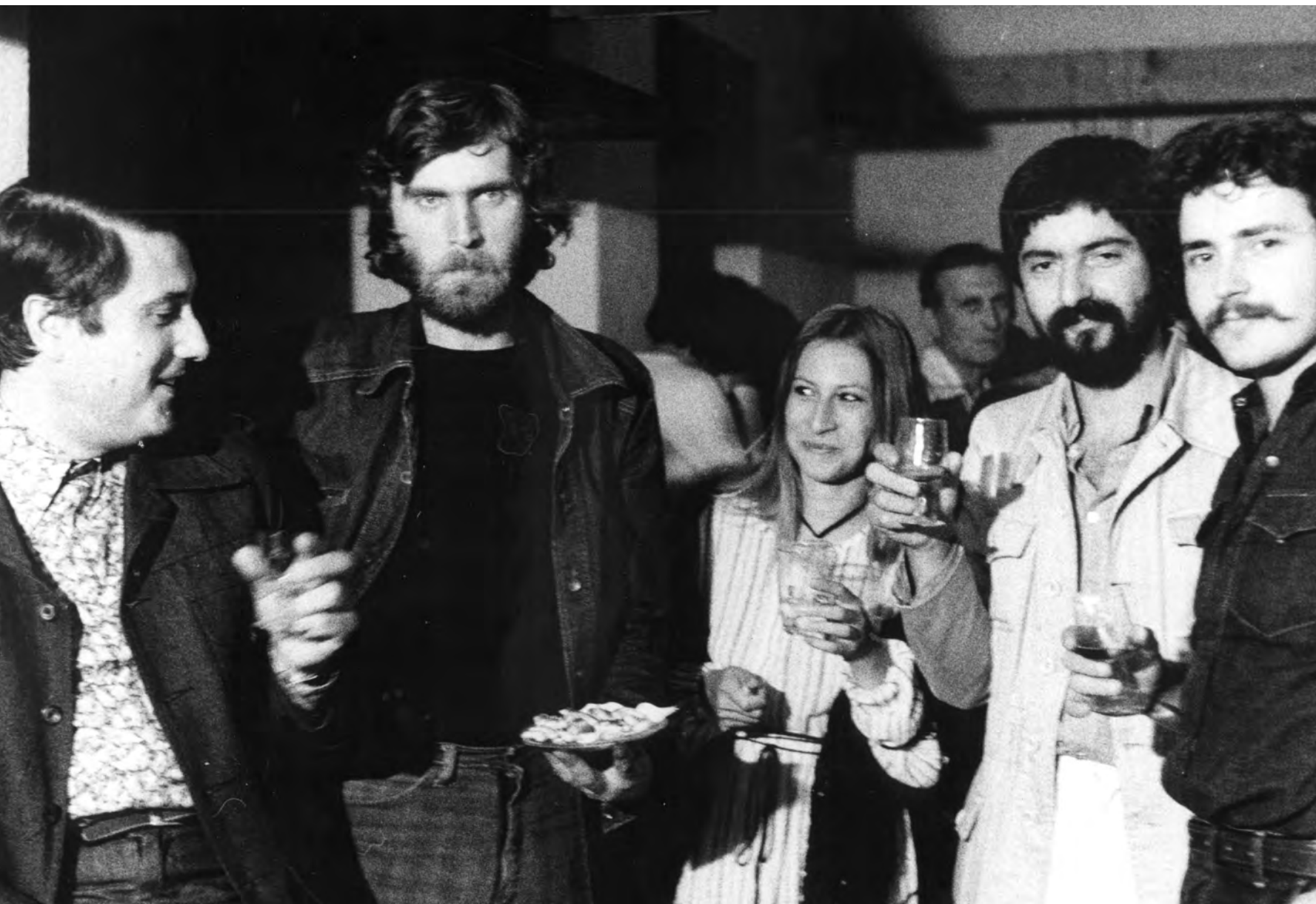
Documentazione della *collettiva d'estate*, 814^a mostra del Cavallino, Venezia 1975. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Documentazione della mostra personale *Guido Sartorelli*, 821^a mostra del Cavallino, Venezia 1976. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Disegno preparatorio della video-installazione *From Left to Right* (1982) di Michele Sambin allestita in collaborazione con il Centro Video Arte di Ferrara durante l'evento a cura di Gianfranco Bettetini, *Forme scenografiche per la televisione*, Milano, 1982. Archivio privato di Michele Sambin, Padova

tistiche messe in campo negli anni Settanta. Nella presentazione le parole del gallerista dimostrano la sua consapevolezza e il dispiacere nel veder concludersi una fase piena di aspettative disilluse: «questa rassegna riassume un periodo di attività più che decennale [...] a dimostrare soprattutto a certa critica miope o distratta che Venezia (come Firenze e Ferrara) è stata uno dei pochi centri italiani in cui la video arte ha raggiunto un livello simile, se non superiore, a quello di molti altri centri europei». ⁸⁴ È il 1984, ma traspare già dalle parole di Paolo Cardazzo il risentimento verso una critica nazionale poco attenta nei confronti della video arte e dei centri di produzione attivi sul territorio nazionale. Sembra infatti avvertirsi il processo di semplificazione e, in alcuni casi, di vera e propria cancellazione che subiscono i fatti della storia dell'arte contemporanea italiana negli anni Settanta e della video arte in particolare, quasi sempre in secondo piano rispetto a quella internazionale. Tutti gli artisti lo confermano vedendo le origini di questa tendenza nel cambio sostanziale della progettazione culturale nazionale e nella nozione generale di arte alla fine degli anni Settanta. Come racconta Viola, «dopo essere stata dilatata ai suoi confini estremi [...] l'area della ricerca si presentava come il luogo di una massima implosione verificabile nella società in tutte le sue diverse articolazioni; mentre la ricerca più originale si muoveva nella direzione di una saldatura tra i valori del presente e del passato [...] c'era chi non sapeva proporre nulla di meglio del solito *revival*, il quale, sotto il richiamo alla tradizione innescava una carica regressiva tesa a proporsi come diletto per salottieri benpensanti». ⁸⁵ Se quindi la sperimentazione per questi artisti continuerà in forme meno concettuali ma comunque (e fino al presente) intermediali, tra anni Settanta e Ottanta si assiste al ritorno ad una concezione più tradizionale del fare artistico che progressivamente mette a parte, dimenticandolo, il fondamento storico delle tendenze più sperimentali e più strettamente legate alla realtà e al territorio. ⁸⁶





Da sinistra: Paolo Cardazzo, Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Claudio Ambrosini e Zdravko Milić, Motovun 1976. Archivio privato Cardazzo, Venezia

1. Sul centro di produzione si vedano anche: D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 2004; L. Parolo, *Paolo Cardazzo e il centro di produzione video del cavallino (1970-1980)*, in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», n. 41, 2018.
 2. In, R. Caldura (a cura di), *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, catalogo della mostra, Arti Grafiche Venete, Venezia, 2007, p. 9. Cfr anche R. Caldura (a cura di), *How to Look at Venice? Territori e figure dagli anni Settanta* in A. del Puppo (a cura di), *L'Avanguardia Intermedia. Ca' Pesaro, Moggioni e la contemporaneità a Venezia 1913-2013*, catalogo della mostra Mart, galleria Civica, Trento, 2013-2014.
 3. Cfr, N. Stringa, *Dolce stil novo veneziano*, in N. Stringa (a cura di), *Arte al bivio. Venezia negli anni sessanta*, Canova, Treviso, vol. 1, 2008.
 4. In, *Ibidem*, p. 11.
 5. In, *Ivi*.
 6. Per una descrizione dei premi Marzotto e le mostre organizzate a Palazzo Grassi si veda S. Portinari, *Pratiche espositive e tentativi di scomparizione dell'arte dai Premi Marzotto per la Pittura ai videotape alla Biennale in Ibidem*.
 7. Dopo la scomparsa del padre Carlo Cardazzo nel 1963 la galleria del Cavallino viene diretta dal fratello Renato Cardazzo fino al 1966, quando iniziano le pratiche, conclusesi all'inizio del 1967, per la cessione ai due fratelli Paolo e Gabriella. Cfr, documentazione, Fascicoli Archivio 1966 e 1967. FGCVC, FC.
 8. Cfr, Intervista a Guido Sartorelli svolta dall'autrice in L. Parolo, *Per una storia della video arte negli anni Settanta: il fondo archivistico della galleria del Cavallino di Venezia (1970-1984). Riesame storico critico delle fonti e individuazione di nuovi metodi di catalogazione digitale*, tesi di dottorato A.A. 2016/2017, Relatrici C. Saba e B. Cinelli, Appendice, pp. 54-69. Cfr, anche A. Madesani, *Pier Paolo Fassetta, Guido Sartorelli, Luigi Viola*, catalogo della mostra, Supernova, Venezia, 2010; A. del Puppo (a cura di), *L'Avanguardia Intermedia...*; R. Caldura (a cura di), *Arte e città. Opere di Guido Sartorelli*, cat. della mostra, Supernova, Venezia, 2018.
 9. Nel 1972 Sambin conosce Teresa Rampazzi compositrice e studiosa di musica sperimentale ed elettronica. Grazie alle sue lezioni l'artista padovano entra in contatto con Alvisè Vidolin e Giovanni de Poli che con Sambin e il fratello Marco daranno il via al gruppo *Arke Synth* che propone una musica ibrida tra elettronica e strumentale. Sambin partecipa poi alla Biennale Musica nel 1975 e nel 1979. Cfr, A. Vidolin, *Musica/sintesi per computer*, ASAC, Venezia, 1977; S. Durante e L. Zattra (a cura di), *Vent'anni di musica elettronica all'università di Padova. Il centro di sonologia computazionale*, CIMS, Archivio Musiche del XX secolo, Palermo, 2002; L. Parolo e S. Lischi (a cura di), *Michele Sambin. Performance tra musica pittura e video*, Cleup, Padova, 2014. Si veda anche il sito www.michele-sambin.com/archivio [visitato in data 25/03/2019].
 10. Cfr, Intervista a Pier Paolo Fassetta svolta dall'autrice in L. Parolo, *Per una storia della video arte...*, Appendice, pp. 105-122; cfr, anche A. Madesani, *Pier Paolo Fassetta...*
 11. Cfr, Intervista Luciano Celli svolta dall'autrice in L. Parolo, *Per una storia della video arte...*, Appendice, pp. 68-84.
 12. Tra anni Settanta e Ottanta Celli mette da parte gli insegnamenti razionalistici per approdare ad una produzione che sarà poi definita da Paolo Portoghesi, per ciò che riguarda i progetti architettonici, post-moderna. Cfr, *Ivi*; Cfr, anche G. Contessi, *Architetture da parete*, in «Modo», n. 56, 1983.
 13. Cfr, Intervista a Luigi Viola svolta dall'autrice in L. Parolo, *Per una storia della video arte...*, Appendice, pp. 123-157. Cfr, anche R. Barilli, *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Macerata, 1977; cfr, A. Madesani, *Pier Paolo Fassetta...*
 14. I più importanti sono *Alice* (1969), regia di Franco Vianello, scene ed effetti di Roberto da Re e musica di Ambrosini; e a *The Waste Land* (1971) poi diventato anche *La città* (1972, performance all'aperto e al chiuso, Teatro di Palazzo Grassi e Basilica di Massenzio, Roma). Cfr, la documentazione nell'archivio privato e l'intervista a Claudio Ambrosini svolta dall'autrice in L. Parolo, *Per una storia della video arte...*, Appendice, pp. 158-176; S.A., *Nostra terra inaridita*, in «Il Gazzettino», 20 giugno 1971; V. Madd, *Venetian Power. Da palcoscenico al microsolo*, in «Il Gazzettino», 31 maggio 1972;
 15. Del gruppo fa parte anche Nello Marini, un tastierista veneto che aveva partecipato al gruppo *Le stelle di Schifano* e nel 1967 all'incisione dell'LP dal titolo *Dedicato a* prodotto, appunto, da Schifano. Il resto del gruppo era composto da: Claudio Ambrosini (voce), Daniela Ambrosini (voce), Eva Ferro (voce), Gloria Ferro (voce), Rosanna Mavian (voce), Enrico Sopelsa (voce), Claes Cornelius (chitarra), Sergio De Nardi (tastiere), Lamberto Lanfré (piano), Paolo Zannella (flauto), Roberto Giannelli (basso), Silvio Zanoni (batteria, percussioni), Giorgio Bassanese (percussioni), Frank Playwright (percussioni).
- Nel 1971 viene registrato su LP l'adattamento musicale dell'opera che per una questione di diritti si decide di intitolare *The Arid Land* invece che *The Waste Land* come il poema di Thomas S. Eliot. Cfr, Intervista a Claudio Ambrosini... cit. e V. Madd, *Venetian Power. Da palcoscenico al microsolo...*
16. Cfr, S.A., *Amleto vincitore al Teatro Sperimentale. Un insolito lavoro di Mario Mario Sillani*, in «Il Piccolo», s.d., 1968; C. Milić, *L'happening in soffitta. Con uno spettacolo che sconvolge ogni tradizione, un gruppo di poeti e di pittori contesta il «teatro borghese»*, s.d., 1968. Archivio privato Mario Sillani.
 17. Come spiega lo stesso artista: «io andavo solitamente alla vernice, fotografavo invitati e artisti. In un'unica giornata sviluppavo tutto e all'apertura al pubblico vendevo il libretto con le fotografie». Cfr, Intervista a Mario Sillani svolta dall'autrice in L. Parolo, *Per una storia della video arte...*, Appendice, pp. 85-104.
 18. Cfr, S. Portinari, *Pratiche espositive...*
 19. Cfr, P. Restany, *Venezia, 34° Biennale*, in «Domus», n. 466, settembre, 1968.
 20. Vi sono poi tra le altre l'installazione di Lygia Clark; le sculture di Jiro Takamatsu e quelle morbide di Pino Pascali; il prisma semi-riflettente di Nicholas Schoffer dal titolo *Prisme avec 8 effects*; e infine l'opera di David Lamelas, *Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio* (1968), che spingeva al massimo la dimensione interattiva e mixed-media (Padiglione della Finlandia). Cfr, *34° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. della mostra (Venezia, 22 giu.-20 ott. 1968), La Biennale di Venezia, Venezia 1968; Reportage fotografico di Ugo Mulas in P. Restany, *La Biennale Poids-plume a rate son suicide*, in «Domus», n. 466, settembre, 1968; L. Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale. 1968-2007: dal videotape ad Internet*, in C. G. Saba (a cura di), *Art/tapes/22, collezione ASAC - La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro e valorizzazione*, Silvana, Milano, 2007.
 21. Guido Sartorelli descrive così le dinamiche del contesto artistico: «la pratica politico-clientelare è proseguita ben oltre il periodo fascista. Dopo la guerra il partito dominante nella cultura era il PC Italiano e quindi il linguaggio era realista-figurativo. Le indicazioni di Togliatti su quali binari formali e contenutistici dovevano correre gli artisti per avere il suo appoggio erano chiare, mentre l'arte d'avanguardia era bollata come sterile esercizio borghese inutile alle masse popolari. Il protagonista in quell'area, come ognuno sa, fu Renato Guttuso, ma il corteo di artisti - ostinatamente aiutati dal Partito - che lo seguivano, era folto». Cfr, Intervista a Guido Sartorelli... cit.
 22. Cfr, N. Stringa (a cura di), *Arte al Bivio...*
 23. Cfr, Intervista a Guido Sartorelli... cit.
 24. La legge del 29 luglio 1949, n. 171 intitolata *Norme per l'arte negli edifici pubblici* prevede che il due per cento delle somme destinate alla costruzione debba essere devoluto per 'abbellire' (usando le testuali parole) le costruzioni pubbliche.
 25. Cfr, Intervista a Guido Sartorelli... cit.
 26. «La Biennale garantiva l'extraterritorialità [...] ma era un luogo che godeva di uno status privilegiato [...] e la nostra partecipazione non era possibile. L'attività della Bevilacqua la Masa aveva soprattutto lo scopo statutario di sostenere la ricerca dei giovani operanti a Venezia. Ma la selezione avveniva con criteri per così dire "democratici" dando spazio a tutti e questo contribuiva a rendere l'operato tristemente burocratico. [...] Il panorama era fatto di studenti dell'Accademia, di pittori legati a una pratica che stentava a fare i conti con la contemporaneità [...] mentre noi eravamo i "concettuali", parola horribilis». Cfr, Intervista a Luigi Viola... cit.
 27. Cfr. G. Bianchi, *Un cavallino come logo*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 2007; D. Marangon, *Videotapes del Cavallino...*; L. Parolo, *Paolo Cardazzo e il centro di produzione video...*
 28. Cfr, S. Bordini, *Video arte e arte, Tracce per una storia*, Lithos, Roma 1995; L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della video arte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, gennaio '70*, in «Sciami/Ricerche», n. 2, ott. 2017.
 29. Si vedano ad esempio i film *Semi di zucca* (8mm) e *Mercato a Rialto* (8mm), entrambi datati all'inizio degli anni Sessanta e realizzati in collaborazione con la FEDIC di Venezia. Cfr C. Montanaro, *Carlo Cardazzo e la filmografia*, in L.M. Barbero (a cura di), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), Milano 2008, p. 90.
 30. Cfr, *Anticipazioni Memorative*, (collettiva Anselmo Anselmi, Franco Costalonga, Toni Fulgenzi, Paolo Patelli, Romano Perusini), 721° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 23 giugno - 8 luglio 1970. Negli anni successivi Paolo Cardazzo si dedica ad altri video di documentazione, per lo più interviste ad

artisti appartenenti al recente passato Veneziano. La prima è quella del 1973 di Giuseppe Marchiori ad Anselmo Anselmi. Nel 1974 viene realizzato un videotape a contro la demolizione dei Magazzini del Sale. Nel 1975 sono realizzati *La stagione dell'arco* (1975), un colloquio tra Ferruccio Bortoluzzi e Gino Rizzardini sul movimento artistico *L'arco*; *Giovanni Poli* (1975) e *Armando Pizzinato* (1975) due interviste a cura di Romano Perusini; e *Berto Morucchio* (1975) in cui Sartorelli coinvolge il critico dello Spazialismo. Nel 1977, invece, viene prodotto il video *Bacci, Morandi e Toniato* (1977) un'intervista ai pittori spaziali Edmondo Bacci e Gino Morandi a cura del critico. Altre documentazioni vengono realizzate nella seconda metà degli anni Settanta che sono distanti dalla serie *Arte a Venezia nel dopoguerra* perché dedicate soprattutto a riprendere le performance e azioni degli artisti. Cfr. G. Sartorelli, R. Perusini, L. Biasin e P. Cardazzo (a cura di), *I "saloni" alle zattere. Documentazioni degli interventi per la conservazione*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1974; D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*...cit.

31. Cfr. D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*...cit.

32. Cfr. C. G. Saba (a cura di), *Art/tapes/22*...cit.

33. Durante l'edizione della Biennale del 1970 il dispositivo videografico, non ancora del tutto considerato come 'opera', viene allestito nell'area *Relax e gioco* all'interno del Padiglione Centrale; nel 1972 attraverso una sezione specifica a cura di Renato Barilli e Gerry Schum intitolata *Video-nastri*, viene sancito il valore del video-oggetto come opera. Cfr. U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow (a cura di), *Ricerca e progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale*, cat. della 35° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte (Venezia, 24 giu.-25 ott. 1970), La Biennale di Venezia, Venezia 1970; 36° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, cat. della mostra (Venezia, 11 giu.-1 ott. 1972), La Biennale di Venezia, Venezia 1972; L. Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale*...cit.

34. Cfr. Intervista a Luciano Celli...cit.

35. Cfr. Catalogo *Luciano Celli*, 675ª mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 5 18 dicembre 1967.

36. Cfr. Catalogo *Luciano Celli*, 734ª mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 18 febbraio - 8 marzo 1971.

37. Cfr. Catalogo *Mario Sillani*, 802ª mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 9 novembre - 8 dicembre 1974.

38. Per informazioni sugli incontri a Motovun si veda G. Bianchi, *Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)* in F. Zanella (a cura di), «Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra il XX e il XXI secolo, Ricerche di S-Confini», Dossier 2, 2013. www.ricerchedisconfine.info [visitato in data 21/04/2018]; D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*...cit.

39. Dopo la prima versione ne viene realizzata una seconda negli spazi del Cavallino durante il primo video-laboratorio del 1977 mediante tecnologie molto simili ma che consentono di visualizzare meglio il contenuto della pellicola cinematografica e delle diapositive proiettate, registrate e montate a fianco delle immagini video. Cfr. collezione privata Cardazzo, Venezia.

40. Cfr. Intervista a Mario Sillani...cit.

41. Cfr. nota 28, *infra*.

42. Cfr. L. Parolo, *Sirio Lugjubühl e la sperimentazione nell'arte e nel cinema (1960-1980). Note su un film maker dimenticato*, in G. Bartorelli e L. Parolo (a cura di), *Sirio Lugjubühl, film sperimentali*, catalogo della mostra, Cleup, Padova, 2018

43. Su richiesta di Giuseppe Mazzariol Sambin acquista nel 1974 un AKAI ¼" open reel a Milano e comincia a sperimentarne le potenzialità in relazione alla produzione di immagini. Cfr. L. Parolo, *La ricerca continua*, in L. Parolo e S. Lischi (a cura di), *Michele Sambin*...cit.

44. Cfr. *Ivi*.

45. Cfr. *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto*, catalogo della mostra, (Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Venezia, 20 dicembre 1975-5 gennaio 1976), Venezia, 1975. Nello spazio dedicato alle opere di Ambrosini vi sono anche le due installazioni dello stesso artista dal titolo *Camera di Chopin e George Sand a Maiorca e Il pianoforte di Liszt*. Quest'ultima è stata ri-allestita in occasione della mostra *Isolamondo*. Cfr. R. Caldura, *Isolamondo*, o, mostra collaterale della 53ª esposizione Internazionale d'Arte, de La Fondazione La Biennale di Venezia, Antiga Edizioni, 2009.

46. Cfr. Documentazione in archivio privato di Claudio Ambrosini.

47. Cfr. *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica*...cit.

48. Il C.A.V. (Centro Audiovisivi Venezia) viene fondato nell'autunno del 1974 e i fondatori sono Giorgio Fracassi e Massimo Grandese. Il primo uso avviene nell'ambito delle Giornate del Cinema del 1973 ed entro il 1975 vengono prodotti più di 70 servizi televisivi di vario tipo, molti dei quali realizzati in

collaborazione con la Biennale.

49. Cfr. Intervista a Luigi Viola...cit.

50. Cfr. D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*...cit.

51. Cfr. Intervista a Pier Paolo Fassetta...cit.

52. Cfr. Intervista a Luigi Viola...cit.

53. Cfr. *Ivi*.

54. Cfr. L. Parolo, *Preservare la video arte. Guido Sartorelli e l'uso artistico del video*, in R. Caldura, *Arte e città*...cit.

55. Cfr. Documentazione fotografica, VefGC, FC.

56. Cfr. Catalogo, *Michele Sambin*, 849ª mostra della Galleria del Cavallino, 16 dicembre 1977 - 10 gennaio 1978.

57. Cfr. Catalogo *Videolaboratorio 2*, 850ª mostra della Galleria del Cavallino, 16-29 gennaio 1978.

58. Cfr. *Ibidem*.

59. Riproposta in forma performativa alla Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti nel marzo del 1978 e alla mostra *Nuovi Media. Fotografia, cinema, videotape, performance* (1978) alla Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa. Cfr. T. Toniato, G. Sartorelli, *Nuovi Media. Fotografia, cinema, videotape, performance*, cat. della Mostra, Galleria Bevilacqua la Masa (4-20 Maggio 1978), Venezia 1978; S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin*...Padova, 2014.

60. Cfr. Intervista a Claudio Ambrosini...cit.

61. Cfr. P. Restany, *Le videomestre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000* in «Domus», n. 547, giu. 1975, p. 47.

62. La mostra nel Padiglione Centrale s'intitola *Ambiente/Arte Dal futurismo alla Body Art* a cura di Celant. A questa sono affiancati diversi eventi come *Attualità internazionali '72-'76* agli Ex Cantieri Navali della Giudecca che comprendeva una serie di sezioni, una delle quali, *Attivo*, era dedicata a performance e ad azioni teatrali ed era a cura di Trini che propone i nomi di Agnetti, Chiari, Pisani, Hidalgo e Marchetti, Enrico Job, Abramović e Ulay, Art & Language, Pistoletto, Summa, Kosuth e Charlesthworth. Un'altra sezione, invece, era dedicata ai videotapes ed era stata affidata a Maria Gloria Bicocchi su richiesta di Olle Granath.

63. Pierre Restany (a cura di), *Venezia. Revenice. Ambienti sperimentali/Environmental Conference*, catalogo della mostra a Palazzo Grassi, Venezia, 1978.

64. Glusberg, Jorge (a cura di) (1979), *The Art of Performance*, catalogo della rassegna, Palazzo Grassi, Venezia. Anche a cura di New York University.

65. Cfr. R. Barilli e altri (a cura di), *La performance*, La nuova foglio, Bologna, 1977.

66. T. Toniato e G. Sartorelli (a cura di), *Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/performance*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa), Venezia, 4 - 30 maggio 1978.

67. Cfr. L. Bonora, P. Cardazzo (a cura di), *Video Show Ferrara*, catalogo della rassegna, (Sala Polivalente, Ferrara, 9 - 11 novembre 1979) Ferrara, 1979.

68. Cfr. V. Fagone (a cura di), *Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, 16 maggio al 15 giugno 1980), Milano, 1980.

69. Cfr. *Ibidem*.

70. L'opera è proposta live in due occasioni: Cfr. S. Civran, *Fotografia, Performance, Videotape, Film*, catalogo della mostra alla galleria Quadrangolo Arte, Conegliano Veneto, 1978; Cfr. T. Toniato e G. Sartorelli (a cura di), *Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/performance*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa), Venezia, 1978.

71. La performance viene eseguita durante l'evento *Nuovi strumenti: rassegna internazionale di nastri audio e video* (II parte) presso le Sale Apollinee del teatro La Fenice a Venezia.

72. Cfr. L. Bonora, P. Cardazzo (a cura di), *Video Show Ferrara*...cit.

73. L'installazione viene allestita durante l'evento *Nuovi strumenti: rassegna internazionale di nastri audio e video* (II parte) presso le Sale Apollinee del teatro La Fenice a Venezia.

74. Cfr. V. Fagone (a cura di), *Camere Incantate*...cit.

75. L'installazione viene realizzata in collaborazione con il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti in occasione dell'evento *Forme scenografiche della Televisione*, Palazzo reale, Milano, 1981.

76. Cfr. V. Fagone (a cura di), *Camere Incantate*...cit.

77. Cfr. C. M. Ravenna e G. Sartorelli (a cura di), *Semiopolis*, Catalogo della mostra, (20 ottobre-11 novembre 1984, Fondazione Bevilacqua La Masa), Venezia, 1984.

78. Questo avviene ad esempio per le installazioni di Sambin e Sartorelli (*Il*

- tempo consuma e Elementi di una città*) e per i video monocanale *Frammenti di uno spazio interiore* (1980, Viola e Fassetta), *Nascita sviluppo e morte di un'illusione* (1981, Sartorelli) e *Fotoricordo. Da un'opera abbandonata di Samuel Beckett* (1985, Sillani).
79. Cfr, N. Ponente, *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980*, cat. della mostra (Palazzo delle Esposizioni, 4 febbraio - 15 aprile 1981), Roma, 1981.
80. Cfr, T. Toniato (a cura di), *Arte nel Veneto. '70-'80*, catalogo della mostra, (Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia, 9 - 30 giugno), Comune di Venezia, 1982.
81. Cfr, documentazione varia, FGCVe,FC.
82. Cfr, V. Valentini (a cura di), *Video d'autore. 1986-1995*, Gangemi Editore, Roma, pp. 247-248.
83. Cfr, B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettrosbock - 30 anni di video in Italia - 1971-2001*, catalogo della rassegna, Roma, 2001.
84. Cfr, *Video arte a Venezia, 933ª* mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 7 - 16 marzo 1984.
85. Cfr, Intervista a Luigi Viola...cit.
86. Cfr, *Ibidem*.

La collezione di videoarte del Cavallino

Lisa Parolo

Negli anni in cui dirigono la galleria Paolo e Gabriella Cardazzo, come il padre, dimostrano una grande passione per il collezionismo che negli anni Settanta si manifesta anche nei confronti dell'arte in movimento e, in particolar modo, in quella video. Infatti, se primi segnali di un interesse in tal senso risalgono in realtà al 1969 e all'acquisto del film di Hans Richter *Dreams that Money Can Buy* (1947) - proiettato alcuni anni prima alla galleria, nel 1965, nell'ambito di una rassegna dedicata all'artista organizzata al Cavallino¹ - negli anni successivi l'interesse verso il film d'arte e d'artista si manifesta nel noleggio, piuttosto che nell'acquisto, delle pellicole che vengono proiettate in numerose occasioni per tutti gli anni Settanta.²

Così non è, invece, per ciò che concerne la videoarte. Infatti, come testimonia la corrispondenza conservata in archivio, ad un anno dalla fondazione ufficiale del centro di produzione Paolo Cardazzo non solo decide di contribuire finanziariamente a quello toscano *art/tapes/22* che di lì a poco - per l'impossibilità di continuare nell'impresa nonostante il contributo dei veneziani - trasferirà tutto l'archivio all'A.S.A.C. (Archivio Storia delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia);³ ma sceglie anche di acquisire alcune delle opere tra quelle prodotte da Maria Gloria Biccocchi o in distribuzione presso di lei.

Grazie alla conoscenza di Maria Gloria Biccocchi e all'anima itinerante di Gabriella - che nel 1976 si reca per la prima volta a New York e negli Stati Uniti e che sin dal 1973 aveva instaurato importanti rapporti con il contesto inglese e scozzese - i galleristi a partire dalla seconda metà degli anni Settanta entrano progressivamente in contatto con altri artisti e centri di produzione o distribuzione internazionali. È in questo stesso periodo inoltre, e nello specifico nel gennaio del 1976, che gli spazi della galleria vengono modificati per far posto ad una saletta dedicata alla proiezione o alla trasmissione di opere in movimento. Non è quindi solo in funzione della collezione che Paolo Cardazzo acquista più di cento opere in video. Infatti, come testimoniano tutti coloro che frequentano all'epoca la galleria e come già dicevano in quei tempi Ernesto Fracalanci⁴ e Vittorio Fagone,⁵ il Cavallino in questo modo si prestava ad offrire un servizio "pubblico" per l'accesso ad opere filmiche o video che, data la loro natura tecnologica e in movimento, erano difficilmente visibili in altri contesti. La galleria diventa quindi ancora una volta in quegli anni un punto di riferimento per l'analisi, la comprensione e il confronto con quanto avveniva in ambito nazionale e internazionale. La collezione,⁶ tutt'ora in fase di studio, svolge oggi lo stesso ruolo, dando la possibilità di accedere ad opere provenienti da molti centri attivi negli Stati Uniti, in Canada e in Europa tra cui: l'Anna Canepa Video Distribution, l'Electronic Arts

Proiezione del film *Dreams that Money Can Buy* di Hans Richter alla Galleria del Cavallino. Venezia 1965. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Intermix e la Feldman Gallery a New York; l'Art Metropole, la Vancouver Art Gallery in Canada; il De Apple in Olanda; la collezionista Ingrid Oppenheim in Germania; la Galleria Impact a Losanna; e la London Video Arts a Londra. Per ciò che concerne gli artisti italiani si può accedere alle opere di Vincenzo Agnetti, Giuseppe Chiari, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Alighiero Boetti. Tra quelli internazionali vi sono invece, Charlemagne Palestine, Chris Burden, Denis Oppenheim, Nam June Paik, Lisa Steele, Les Levine, Al Wong, Ira Schneider, Vasulka, Jean Otth, Joan Jonas, Dan Graham, Frank Gillette, Muriel Olesen, Joseph Beuys, Gerald Minkoff, Bill Viola, David Hall e Douglas Davis e molti altri.



¹ Cfr., D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*, Ed. Cavallino, Venezia, 2004; L. Parolo, *Videoarte in Italia anni Settanta. La produzione della galleria del Cavallino di Venezia*, Bulzoni Editore, Roma 2019.

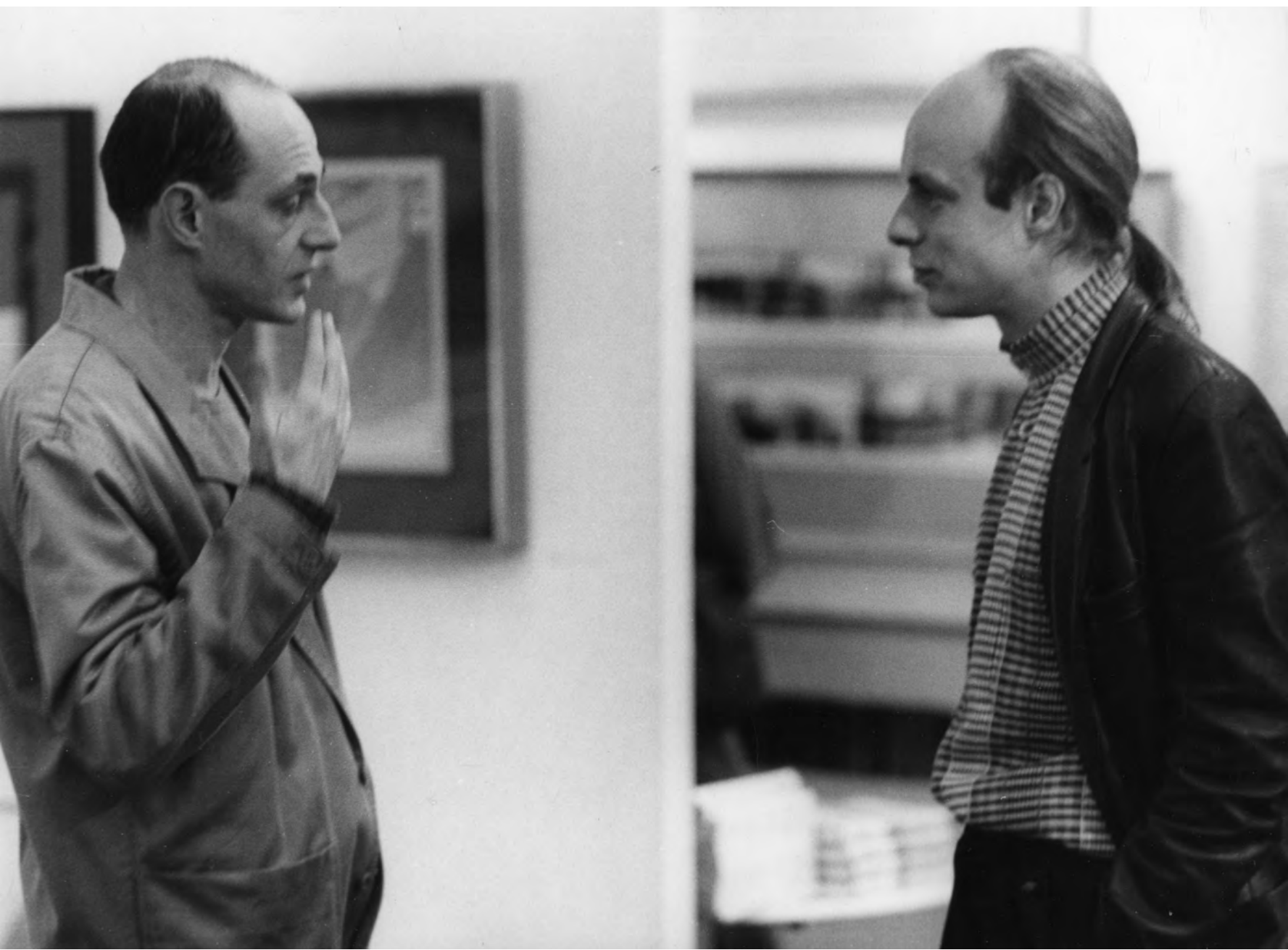
² Ad esclusione di *A Bigger Splash* (1973) di Jack Hazan. Quest'ultima pellicola fa infatti ancora parte della collezione.

³ Cfr., C. Saba (a cura di), *Arte in videotape. art/tapes/22, collezione ASAC - La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro e valorizzazione*, Silvana Editoriale, Milano, 2007.

⁴ Cfr., E. Francalanci, comunicato stampa, Gennaio 1976.

⁵ Cfr., Intervista a Guido Sartorelli svolta dall'autrice in L. Parolo, *Per una storia della video arte negli anni Settanta: il fondo archivistico della galleria del Cavallino di Venezia (1970-1984). Riesame storico critico delle fonti e individuazione di nuovi metodi di catalogazione digitale*, tesi di dottorato A.A. 2016/2017, Relatrici C. Saba e B. Cinelli, Appendice, pp. 54-69.

⁶ Del fondo filmico e video Cardazzo, insieme alle opere collezionate e a quelle prodotte, vi sono le pellicole e i video di famiglia e non solo che Carlo e Paolo Cardazzo realizzano tra gli anni Trenta e gli anni Settanta.



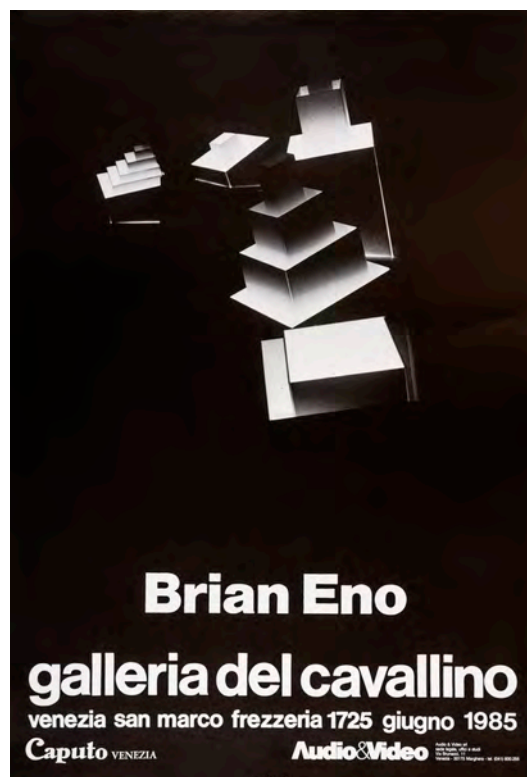
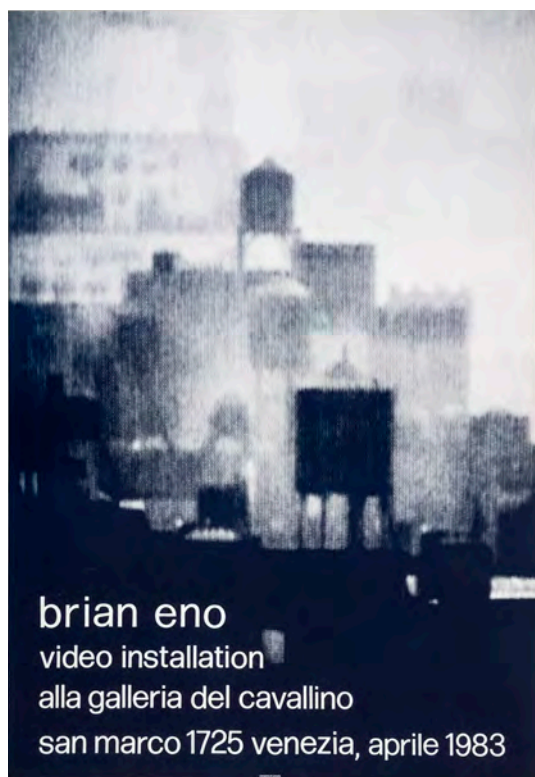
Le mostre di Brian Eno alla Galleria del Cavallino

Luca Massimo Barbero

All'interno della ricca storia della Galleria del Cavallino di Venezia, nel periodo della direzione di Paolo e Gabriella Cardazzo, si può enucleare un particolare momento che, seppur circoscritto, riteniamo interessante riportare all'attenzione della critica e del pubblico in questa occasione espositiva: l'incontro con l'opera di uno dei maggiori protagonisti della scena artistica musicale internazionale quale Brian Eno. Un incontro molto significativo per la profonda valenza di "ibridazione" fra le arti, come si sarebbe detto un tempo, e sintomatico della lungimirante attenzione dei due galleristi per alcuni degli aspetti più vivi e nuovi della ricerca artistica, che, per primi, propongono in Italia.

La musica di Brian Eno entra per la prima volta al Cavallino in occasione della mostra personale di Marc Camille Chaimowicz, compagno di studi di Eno a Londra, organizzata nel novembre del 1977¹. L'artista presenta la performance *Doubts... the sketch for audience and tv monitor* che viene accompagnata da una "colonna sonora rilassante e contemplativa"², tratta dalle ricerche di musica *ambient* di Brian Eno, all'epoca conosciute in Italia solo attraverso ristretti canali. Il vero e proprio incontro con la complessità del suo lavoro artistico avviene però a New York all'inizio del 1983 quando, durante un viaggio volto a indagare possibili relazioni e scambi con la scena statunitense, Gabriella Cardazzo vede, in una galleria di Broome Street, la video installazione *Mistaken Memories of Medieval Manhattan*³ del 1981, già presentata negli anni precedenti in sedi espositive giovani e vivaci quali l'University Art Museum di Berkeley⁴ e The New Museum di New York⁵. Ne rimane profondamente colpita tanto da comunicare immediatamente al fratello che la mostra era "una delle cose più belle viste recentemente"⁶ e da attivarsi per poterla presentare a Venezia. Nasce così il progetto della prima personale dell'artista inglese al Cavallino, che inaugura il 16 aprile di quello stesso anno. Paolo Cardazzo, impegnato in prima persona dall'inizio degli anni '70 nella produzione e promozione della video arte, insieme alla sorella coglie subito l'interesse di questo nuovo ambito della ricerca di Brian Eno, all'epoca del tutto inedito in Italia. Un ambito ovviamente continuativo della ben nota carriera di musicista, pioniere del *glam-rock* e dell'*ambient music*, che i galleristi ritengono, proprio all'interno di una sentita attenzione alle nuove pratiche artistiche, rappresentativo della contemporaneità. La ricerca di Eno ben esemplifica infatti una contemporaneità artistica sempre più interdisciplinare, attenta alla dimensione ambientale e alla sperimentazione di nuove possibilità di dialogo tra suono, immagine, spazio e spettatore. Forte di una formazione nel campo delle arti visive e di esperienze radicali di musica contemporanea, Eno cambia pelle per mantenere lo stesso polimorfismo: quale artista poliedrico cerca attraverso tutte le possibilità visive e

Brian Eno insieme a Marc Camille Chaimowicz, Bologna, Arte Fiera, 1985. Foto Gabriella Cardazzo, FGCVe, FC



Manifesto della mostra personale di *Brian Eno*, 814ª mostra del Cavallino, Venezia 1983. FGCVe, FC

Manifesto della mostra personale di *Brian Eno*, 949ª mostra del Cavallino, Venezia 1985. FGCVe, FC

Catalogo della mostra personale di *Brian Eno*, 949ª mostra del Cavallino, Venezia 1985. FGCVe, FC

sonore di giungere a un nuovo rapporto con l'uditore, con il pubblico, con chi guarda e, potremmo dire, di colmare il *gap* tra arte e "paesaggio" contemporaneo.

Il video *Mistaken Memories of Medieval Manhattan* è in questo senso un'opera cardine del suo percorso e pienamente rappresentativa della sua personale poetica: "As the variety of the environment magnifies in both time and space and as the structures that were thought to describe the operation of the world become progressively more unworkable, other concepts of organization must become current. These concepts will base themselves on the assumption of change rather than stasis, on the assumption of probability rather than certainty"⁷. Le sette parti che compongono il video⁸ sono, secondo le parole dello stesso artista, "riprese fisse dell'orizzonte di Manhattan e ciò che succede in esse non è mai sotto il mio controllo diretto: nuvole in movimento, pioggia, fumo, luci e ombre evanescenti, uccelli, aeroplani. La più breve dura tre minuti, la più lunga circa trenta minuti. Come la musica che le accompagna le immagini creano un insieme di nostalgia, di speranza, di desiderio di trovare un posto tranquillo, tutto per me. Mi danno un senso di ciò che potrebbe essere e anche la speranza per un futuro diverso. Come se estraessi da una realtà (l'unica sulla quale la mia camera è fissata) l'origine per una nuova. Penso che la realtà si possa così arricchire e quindi esistere: perché tutto ciò che si riconosce ha una sua propria realtà"⁹. È uno sguardo sullo skyline di Manhattan ben diverso da quello di Andy Warhol, con cui la critica istituisce da subito un confronto: se Warhol in *Empire* (1964) lavora su un'idea di fissità, di ripetitività quasi ipnotica, ossessiva e immota, Eno presagisce già quello che sarà il futuro visivo non solo della musica, ma anche dell'arte, cioè il video inteso come *video music*. La musica, per la maggior parte preesistente alle immagini, ha un ruolo fondamentale nel determinare l'emozione di chi guarda: "These pieces were conceived as Video Music. The video images aren't conceived to stand on their own"¹⁰. Anche in questo Eno è un esploratore radicale e pionieristico.

Come emerge dalla corrispondenza tra la galleria e Anthea Norman-Taylor, all'epoca impiegata alla londinese E.G. Records e stretta collaboratrice di Eno, inizialmente l'installazione avrebbe dovuto essere presentata nell'ambito del *Salone internazionale mercanti d'arte (SIMA)* a Palazzo Grassi¹¹, appuntamento importante per quegli anni, che vede la partecipazione delle maggiori gallerie italiane e in parte internazionali ancora interessate alle



potenzialità della scena artistica e commerciale veneziana. Probabilmente per la mancanza di uno spazio adatto l'opera viene poi installata da un collaboratore di Eno, Russell Mills, nella cosiddetta "saletta" della Galleria del Cavallino, rispettando le indicazioni dell'artista che aveva richiesto uno spazio piccolo, silenzioso e buio¹². Purtroppo nel fascicolo documentario sulla mostra conservato nel Fondo Cardazzo, oggi depositato presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, non sono presenti fotografie dell'installazione, che, da quanto emerge da un documento, consisteva in un solo monitor, collocato quasi a terra: "the monitor should be mounted no more than a few feet off the ground, so that a person standing before it would be looking down at it, which would make the top of the monitor about 4 feet from the floor. [...] Viewers should be free to sit or to wander around; some comfortable chairs should be provided but it's not necessary to fill the room with auditorium seating as the piece is more related to sculpture than to film"¹³. Una sottolineatura interessante quest'ultima per comprendere come Eno concepisse il video e la sua installazione nello spazio, che si svilupperà di lì a poco nell'elaborazione dei suoi primi "video-paintings" e "video-sculptures".

La seconda mostra personale organizzata nel giugno del 1985 vede un più diretto rapporto con l'artista, che nell'83 non aveva seguito personalmente l'allestimento e non era stato presente all'inaugurazione. Entusiasta per come la galleria aveva curato la sua prima mostra¹⁴, Eno stringe con i fratelli un rapporto fecondo che sfocerà anni dopo nella collaborazione con Gabriella per il documentario *Imaginary Landscapes*¹⁵. In occasione della seconda personale l'artista realizza tra l'altro una serie di riprese per esperimenti video affiancato dal chitarrista Michael Brook e da Anthea Norman-Taylor¹⁶.

Alla fine del 1984 Eno si ferma per un periodo a Venezia¹⁷, forse per iniziare a preparare la mostra dell'anno successivo. Nei mesi di settembre e ottobre la cripta della chiesa sconosciuta di San Carpoforo a Milano aveva ospitato le sue opere intitolate *Crystals*¹⁸, che, come i "video-paintings" esposti al Cavallino, fanno parte di una ricerca avviata quello stesso anno, in cui il monitor televisivo viene usato per proiettare luce su altre superfici, dalle forme astratte.

Il testo scritto come autopresentazione per il catalogo della mostra veneziana si sofferma su alcuni concetti cardine della sua poetica, come quello di "ambientazione" e di "assenza di cornice" che dalla ricerca musicale investono anche quella visuale, ovviamente strettamente interrelate nel suo lavoro.

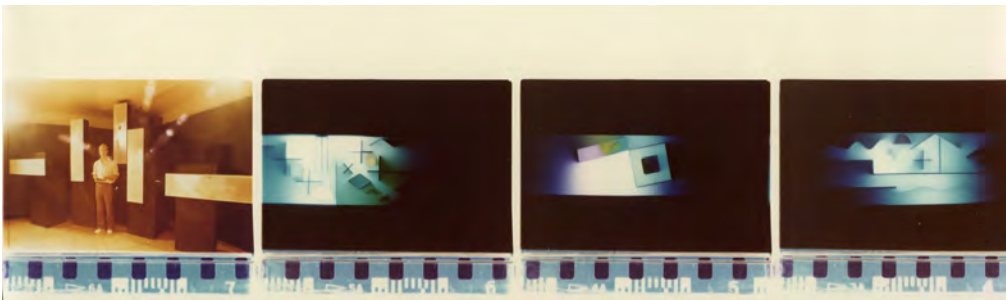
Ciò che ho tentato di fare, è stato di creare un ambiente visivo ed acustico con la stessa tessitura di un luogo naturale: una alterazione continua ma sottile, che emerga da combinazioni diverse di una serie fissa di elementi.

Preferisco che quest'opera sia **senza cornice** – che si fonda con quello che la circonda, piuttosto che esserne divisa. L'opera è **senza cornice** anche nel senso temporale – è una serie di elementi che si uniscono e interagiscono fra loro per un periodo, ed è quindi stata concepita nello stesso spirito di molti miei dischi. Si tratta della creazione di una specie di tessitura sensuale ed emotiva che, una volta costruita, ha una persistenza sicura: ci si può entrare, uscirne ed entrarci nuovamente, perché non c'è una storia vera e propria che richieda un'attenzione continua.

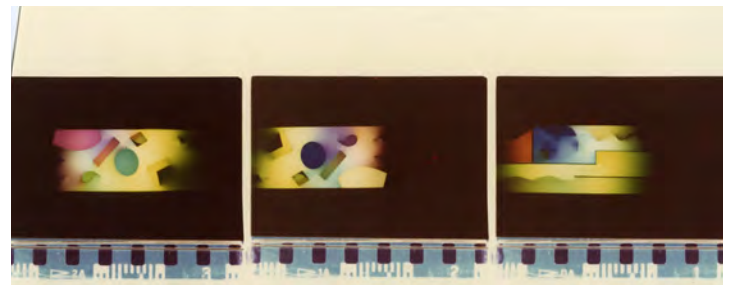
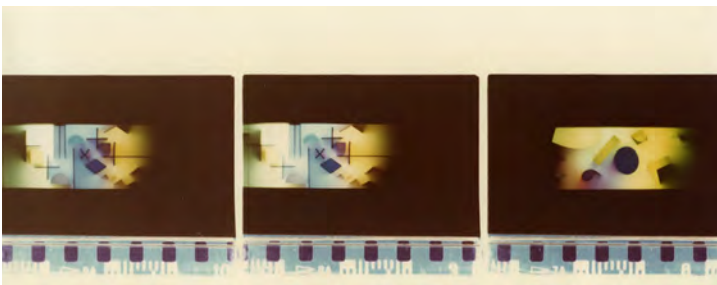
La parola italiana **ambientazione** significa – come la concepisco io – un ambiente fisico nel quale viene posto qualcosa. Ciò implica che questo **qualcosa** è il punto focale e la principale questione artistica, quindi l'ambientazione che è separata, è di importanza secondaria, uno sfondo.

Ciò che sto facendo, invece, sembra diverso da questo: l'opera è uno studio di ambientazione attiva, un ambiente ininterrotto e organico.

In questa mostra uso due tecnologie conosciute, in maniera inusuale. I TV monitors nascosti dentro quest'opera vengono usati come mezzo per la proiezione di luce su



L'allestimento della mostra personale di Brian Eno, 949ª mostra del Cavallino, Venezia 1985. Foto Mario Sillani. FGCVe, FC





Brian Eno e Michael Brook mentre realizzano riprese a Venezia per esperimenti video, 1985. Foto Gabriella Cardazzo, FGCVe, FC

altre superfici: un riconoscimento del fatto poco conosciuto che il video rappresenta il sistema più flessibile e preciso per il controllo della luce. La musica, essendo stata costruita in uno studio a 24 tracce, è stata mixata due volte, tanto che alcuni elementi musicali sono comuni a entrambi i mixaggi e mentre altri sono destinati ad un solo mixaggio. Questi due mixaggi vengono riprodotti su due registratori a cassetta non sincronizzati tra di loro. In questo modo, alla sincronizzazione fra i gruppi di elementi musicali sono permesse modifiche continue – una tecnica con la quale dei sistemi predisposti per ripetizione precisa possono generare delle variazioni sempre nuove.¹⁹

La fotografie dell'allestimento di Mario Sillani documentano la disposizione dei “video-paintings” nella sala della galleria e restituiscono un'idea delle superfici animate da forme geometriche e da luci colorate in continuo mutamento, che portano, come scrive Carlo Montanaro recensendo la mostra, a una “contemplazione trasognata”²⁰.

Il legame con il Cavallino ha di certo avuto un ruolo centrale nella maturazione della fortuna di Eno in Italia, che proprio a Venezia ha il suo centro irradiante. La galleria ha infatti presentato per prima il suo lavoro video, ma ha anche saputo sviluppare una serie di interessanti rapporti internazionali, come quello con la Galerie Rudolf Zwirner di Colonia, che nel novembre del 1985 organizza la personale *Brian Eno. Video-installation Pictures from Venice and Other Works*²¹. L'invito di Eno alla Biennale del 1986 dedicata al tema *Arte e scienza*, è ulteriore conferma del ruolo che la galleria ha avuto nel catalizzare proposte e ricerche di grande rilievo internazionale.

1. *Marc Chaimovitz*; 847^a mostra del Cavallino, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 2-17 novembre 1977), testo di Hugh Adams, Venezia 1977.
 2. *Performances*, in “Flash Art”, febbraio-aprile 1978. Gabriella Cardazzo ricorda che vennero trasmessi brani dall'album *Discret Music* del 1975.
 3. *Brian Eno Installation*, Concord, 451 Broome Street, New York, 14 gennaio – 5 febbraio 1983.
 4. *Brian Eno Matrix/Berkeley 44*, pieghevole della mostra (Berkeley, University Art Museum, giugno-luglio 1981), testo di David Ross.
 5. *Stay Tuned. Robert Cumming, Brian Eno, Howardena Pindell, Judy Rifka, Allen Rappersberg*, catalogo della mostra (New York, The New Museum, 25 luglio – 10 settembre 1981), a cura di Ned Rifkin, The New Museum, New York, 1981.
 6. Cartolina della mostra inviata da Gabriella a Paolo Cardazzo, timbro postale del 7 febbraio 1983 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Cardazzo [d'ora in poi FGCVe, FC], faldone “1983/1”, fasc. “919 Brian Eno ‘Mistaken’”).
 7. B. Eno, *Generating and Organizing Variety in the Arts*, in “Studio International”, vol. 192, n. 984, novembre-dicembre 1976.
 8. 1. *Dawn*; 2. *Menace*; 3. *Towers*; 4. *Light*; 5. *Empire*; 6. *Appearance*; 7. *Lafayette*.
 9. Testo di Brian Eno del 1982 tradotto in italiano in occasione della mostra alla Galleria del Cavallino (FGCVe, FC, faldone “1983/1”, fasc. “919 Brian Eno ‘Mistaken’”).
 10. Citato in Axel Gros, *Interview with Eno*, in “EG Newsletter”, n. 4, 1981, p. 5.
 11. Lettera dattiloscritta di Anthea Norman-Taylor a Gabriella Cardazzo del 5 aprile 1983 (FGCVe, FC, faldone 1983/1, fasc. “919 Brian Eno ‘Mistaken’”).

12. Ibidem.

13. *Instructions for 1-monitor setup*, copia di dattiloscritto su carta intestata “Electronic Arts Intermix, New York”, datato 25 febbraio 1982 e firmato dal “tape editor” Jody L.O'Brien (FGCVe, FC, faldone 1983/1, fasc. “919 Brian Eno ‘Mistaken’”).

14. Lettera manoscritta di Brian Eno a Gabriella Cardazzo del 2 maggio 1983 (FGCVe, FC, faldone 1983/1, fasc. “919 Brian Eno ‘Mistaken’”).

15. *Brian Eno. Imaginary Landscapes* di Gabriella Cardazzo e Duncan Ward (Filmmakers Limited, 1989, 40). Dalla documentazione conservata nel Fondo Cardazzo (fasc. della mostra personale del 1985) emerge anche l'idea di un libro d'artista poi non realizzato.

16. Queste ricerche, secondo la testimonianza di Gabriella Cardazzo, vengono usate per l'installazione video presentata al Cavallino nel 1985.

17. Cartolina di Brian Eno a Gabriella Cardazzo spedita da Amsterdam (timbro postale del 12 ottobre 1984), in cui ringrazia della gentilezza durante il suo soggiorno a Venezia, dove spera di ritornare prima di rientrare in Canada (FGCVe, FC, faldone 1985/1, fasc. “949 Brian Eno”).

18. Sulla mostra si veda la recensione di Pier Luigi Tazzi in “Artforum” (febbraio 1985).

19. *Brian Eno*. 949^a Mostra del Cavallino, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 5-28 giugno 1985), testo dell'artista, Venezia 1985.

20. Carlo Montanaro, *Magico sogno fatto di carta, plexiglas e amplificatori*, in “La Nuova”, Venezia, 15 giugno 1985.

21. Corrispondenza conservata nel fascicolo dedicato alla mostra dell'85 (FGCVe, FC, faldone 1985/1, fasc. “949 Brian Eno”).

FREZZARIA

galleria del cavallino

1725



Guido Sartorelli. Nella storia del Cavallino*

Giovanni Bianchi

Il rapporto di Guido Sartorelli con la Galleria del Cavallino inizia ufficialmente nel 1971 per durare tutta la vita. Un incontro fondamentale per la sua formazione artistica, culturale e umana che lo ha visto intrecciare un profondo legame professionale e di amicizia con Paolo e Gabriella Cardazzo, e con tutto l'ambiente che gravitava attorno alla Galleria. Possiamo dire che Sartorelli è stato parte attiva e integrante della storia del Cavallino; partecipa con passione alle iniziative promosse dai Cardazzo nell'ambito della videoarte e non solo, frequenta assiduamente la Galleria - dove espone con continuità -, e risulta tra gli autori delle Edizioni del Cavallino.

Sartorelli stesso ricorda:

“Ma era soprattutto il Cavallino che fungeva da punto di ritrovo e di lavoro per i giovani impegnati in linguaggi innovativi. Ci si incontrava la sera, come era tradizione nelle epoche precedenti, tra generazioni diverse. Ricordo Bacci, Morandis, De Toffoli, Gaspari, la Gasparini, e poi, appunto, Perusini, Patelli, Viola, Soccol, Ambrosini, Costalonga, Ovan, Fassetta, Teardo. Talvolta da Trieste veniva Sillani e da Padova Michele Sambin, il più giovane. Naturalmente con noi c'erano Gabriella e Paolo Cardazzo (molto spesso impegnati nei loro lunghi viaggi) e le assistenti, dapprima Živa Kraus e poi Maria Gentile. Tra i critici e studiosi era assiduo Marchiori e poi Toniato, Francalanci, Chico Bondi, Carlo Montanaro. Non è che si facessero discorsi molto difficili, ma era una simpatica consuetudine. Al Cavallino, in quegli anni, abbiamo potuto vedere, grazie alla collaborazione della Galleria con Film Studio di Roma, delle cose di rilievo come i film di Duchamp, Richter, Bunuel, ecc. Un momento di scambio era quello delle inaugurazioni. Passavano artisti internazionali molto importanti. Ricordo, a braccio, negli anni Settanta, le personali di Alan Sonfist, Robert Indiana, della Dadamaino, di Cioni Carpi, Richard Smith, Franco Fontana, del gruppo COBRA, di Joe Tilson, Edward Ruscha, le opere grafiche di Jim Dine e quelle molto grandi di Andy Warhol. E molto altro ancora. Erano ottime occasioni per conoscenze dirette”¹.

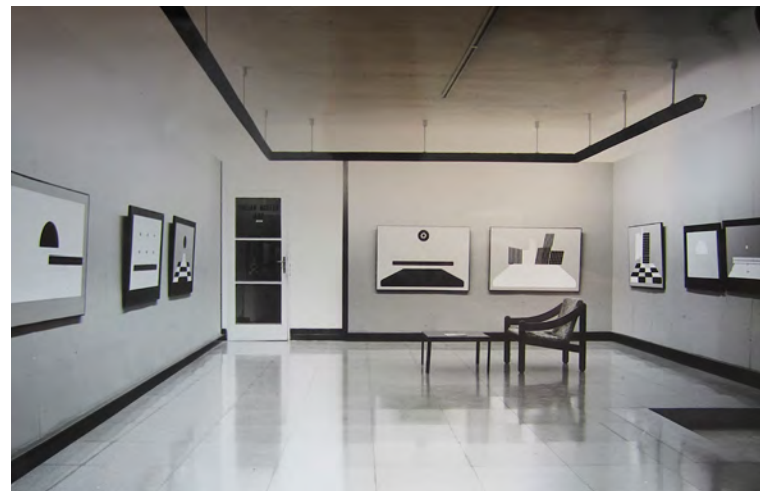
Il Cavallino si conferma un luogo di incontro e di dibattito per chi, a Venezia, voleva aggiornare la propria ricerca artistica mantenendo allo stesso tempo un solido legame, anche “affettivo”, con gli artisti della generazione precedente.

Alla fine degli anni Sessanta Sartorelli, abbandonata la pittura “espressionista”, si interessa ad una ricerca di matrice concettuale, iniziando ad indagare la “struttura” stessa della Pittura nella sua relazione Spazio-Superficie.

In questa delicata fase di definizione del proprio linguaggio espressivo tiene la sua prima mostra personale alla Galleria del Cavallino (15-30 aprile 1971) presentando un nucleo di

Guido Sartorelli davanti alla Galleria del Cavallino, Venezia 1982. Foto Paolo Cardazzo, FGCVe, FC

* Il testo è stato pubblicato in Riccardo Caldura (a cura di), *Arte e città. Opere di Guido Sartorelli*, catalogo della mostra (Centro culturale Candiani, Mestre, 18 maggio - 24 giugno 2018), Supernova edizioni, Venezia Lido, pp. 46-51



Sartorelli rappresenta l'ordine, la volontà dell'ordine sulla superficie, in cui si alternano alcuni elementi della sua figurazione geometrica.

È il gioco della prospettiva, variato e ripreso in una analisi strettamente razionale, che rivela la natura dell'artista, il suo modo di essere nell'arte, molto più vicino al progetto che alla libera invenzione.

C'è un calcolo esatto nelle scenografie prospettiche di Sartorelli; ed è il calcolo di una intelligenza che ha fatto scelte inesorabili e severe, senza concedere nulla alla passione, ai godimenti espressivi esagitati e romantici. Il pittore si chiude nel metodo e, attraverso questa disciplina intellettuale, svolge una ricerca sistematica di equilibri e di armonie con risultati addirittura sorprendenti.

Ogni valore è affidato alle linee e ai punti, ai neri e ai grigi, con semplificazioni che arrivano all'astratto disegno e a evidenti rapporti di misure e di piani, sulla traccia di un disegno senza correzioni, limpido e pulito.

Quanto si è detto è soltanto un'approssimazione alla realtà di un discorso geometrico, che non lascia alcun margine per gli aggettivi della critica e soprattutto per i mi e i aggettivi, che definiscono sfumature e ambiguità in un ambito ben lontano dai segni nemici di ogni possibile evasione.

Posso quindi, liberato dalle mie solite preoccupazioni letterarie, fissare lo sguardo su questo nitore d'immagini bianche, grigie, nere, che mi costringono a rimanere dentro uno spazio chiuso, rivolto alle strane allucinazioni create dalla distruzione di ogni riferimento oggettivo, d'ambiente. Seguire le linee, sì, e i punti a intervalli precisi; seguire i profili neri in fughe prospettiche: sono queste le risorse metafisiche che Sartorelli offre a chi crede liberamente nelle più opposte convenzioni dell'arte. Allora le raggiunte armonie danno il senso e il significato dell'opera, alla quale non si può chiedere altro valore all'infuori della sua misteriosa misura costruttiva.

Il dialogo può diventare anche soliloquio, ma in virtù di una provocazione, che ha per fondamento proprio quell'ordine esasperato.

GIUSEPPE MARCHIORI

dipinti, da lui poi ricordati come “schemi grafici”², che contenevano quegli elementi formali e teorici che saranno alla base della sua futura ricerca. Giuseppe Marchiori scrive il testo in catalogo mettendo in evidenza alcuni aspetti che contraddistinguono il lavoro dell'artista: l'ordine, il metodo, la sintesi e la rinuncia al colore. È significativo che sia proprio la voce “storica” della critica militante a presentare al pubblico veneziano gli ultimi esiti della ricerca di un artista della nuova generazione, sottolineando un ideale legame tra passato e presente.

Le opere esposte vengono indicate da Marchiori come “scenografie prospettiche” che non concedono nulla “alla passione, ai godimenti espressivi esagitati e romantici” e che non lasciano “alcun margine per gli aggettivi della critica”. Liberato dalle preoccupazioni letterarie il critico può “fissare lo sguardo su questo nitore d'immagini bianche, grigie, nere” che lo “costringono a rimanere dentro uno spazio chiuso, rivolto alle strane allucinazioni create dalla distruzione di ogni riferimento oggettivo, d'ambiente”³.

La “svolta” sorprende il pubblico e la critica veneziana che nota come “il Sartorelli di oggi non è più, sotto alcun aspetto, quello di ieri impegnato su temi a sfondo sociale. Ora siamo in un ordine puramente geometrico nel quale non crediamo possano rinvenirsi contenuti umani e sociali”, a tale riguardo Paolo Rizzi sottolinea come la sua pittura sia “progettuale, fredda e precisa come lo spaccato di un sacello canoviano”⁴.

Dopo cinque anni si terrà la successiva personale al Cavallino. Nell'arco di questo periodo Sartorelli ha maturato diverse esperienze cercando di definire la sua idea di arte come “meccanismo per ragionare” orientandosi su due linee di ricerca: analisi della pittura e analisi del mezzo televisivo. Ricorda l'artista: “a partire dal 1974, partecipando ai vari Vi-

15 Aprile 1971, documentazione fotografica dell'inaugurazione della mostra di *Guido Sartorelli*, 737^a mostra del Cavallino, Venezia 1971. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Allestimento della mostra *Guido Sartorelli*, 737^a mostra del Cavallino, Venezia 1971. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Dal catalogo *Guido Sartorelli*, 737^a mostra del Cavallino, Venezia 1971. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Motovun 1974. Da sinistra Peggy Stufi, Paolo Cardazzo e Guido Sartorelli, Galleria del Cavallino. FGCVe, FC

deolaboratori della Galleria del Cavallino e frequentando il Centro Videoarte di Ferrara, avevo avuto la possibilità di utilizzare realmente la dimensione del tempo per la mia analisi della Pittura, che poi ho trasferito a quella del mezzo televisivo”⁵.

La mostra, intitolata *ANALYSIS*, allestita al Cavallino dal 28 febbraio al 22 marzo del 1976, si presenta idealmente come un vero e proprio teorema matematico composto da un enunciato teorico che viene poi avvalorato attraverso procedimenti dimostrativi. Ancora una volta emerge con evidenza il rigore metodologico che sovrintende la ricerca di Sartorelli.

I testi in catalogo, anche se non firmati, sono di mano dell'artista e propongono l'enunciato: “analisi della forma per un contributo dell'arte all'esercizio delle facoltà critiche”⁶, in particolare l'analisi della pittura, l'analisi dello spazio illusorio e l'analisi dello spazio reale. I processi dimostrativi sono le opere presentate: dipinti, fotografie e videotape⁷.

Per quanto riguarda l'analisi della pittura vengono esposte “opere riguardanti la relazione tra la superficie reale della tela e lo spazio illusorio della rappresentazione dipinta”⁸. Riferendosi a questi lavori, Sartorelli scriverà: “iniziai a pensare che il mio lavoro sarebbe stato meglio definito se i miei schemi geometrici fossero stati direttamente sovrapposti alle stesse opere su cui ragionavo, presentate sottoforma di gigantografie in bianco e nero. Così feci. Scelsi, via via, opere di Piero, Leonardo, Antonello, Raffaello, Giovanni Bellini, tutte chiaramente scomponibili e ricostruibili nelle loro struttura spaziale”⁹.

L'azione di scomporre e ricomporre le immagini sarà alla base del suo procedimento creativo e progettuale.

Un'ulteriore analisi della pittura viene proposta anche attraverso la visione del videotape *Tempo-Spazio-Superficie* rivolto a sottolineare la relazione, nel tempo, tra uno spazio illusorio e una superficie reale, prendendo spunto dalla Pala di Montefeltro di Piero della Francesca. Per l'analisi dello spazio illusorio vengono considerati i quattro “indizi di profondità” di Leonardo da Vinci applicati poi alla lettura dello *Sposalizio della vergine* di Raffaello.

In relazione a questa analisi viene presentato il videotape *Proporzione alla memoria*, “una



sequenza di superfici di spazi illusori relazionati mediante una linea che li attraversa alternativamente”¹⁰.

Infine per l'analisi dello spazio reale, Sartorelli espone *Filarete*, opera costituita “da undici analisi alternate ed altrettante sintesi degli elementi costituenti la morfologia di ‘Sforzinda’, città ideale progettata dal Filarete”¹¹ e presenta un videotape (*Filarete*) che riguarda il medesimo tema. Secondo l'artista le “due opere consentono di confrontare la specificità dei due mezzi. Nel primo caso l'operazione eseguita sulla superficie consente una addizione in estensione orizzontale degli elementi di Sforzinda; nel secondo caso l'operazione eseguita nel tempo ne consente una accumulazione verticale”¹².

Per l'artista l'esposizione al Cavallino doveva essere l'esempio di una mostra “critica”¹³, un esplicito invito al pubblico a riflettere sul concetto di pittura e di spazio, consapevole “che soltanto questo esercizio può garantirgli una certa difesa da chi progetta di limitare le sue libertà intellettuali e civili”¹⁴.

Parallelamente a questa sperimentazione, nei primi anni Settanta, Sartorelli grazie alla partecipazione a due Workshops tenuti a Motovun in Istria (*Projekt Urbane Intervencije*) e a Edimburgo (*To Callanish from Hagar Qim*) organizzati con il contributo della Galleria del Cavallino, dà vita alla “terza linea” della sua ricerca, estendendo la sua analisi alle forme del territorio urbano. Nel 1978 questi “interessi per le forme della Città si sono incrociati con quelli storico-letterari (nonché formali) di Cristiana Moldi-Ravenna”¹⁵.

Nel 1982 (20 gennaio – 10 febbraio) Sartorelli e Moldi-Ravenna allestiscono al Cavallino la mostra *Nelle forme della città* che si inserisce nella serie delle esposizioni dedicate alla dimensione urbana che i due artisti avevano iniziato ad organizzare dal 1979.

Rispetto a quelle già realizzate, destinate a spazi pubblici e incentrate principalmente sulla “lettura funzionale delle micro forme urbane”¹⁶, la mostra del Cavallino, come sottolineano i due autori, “tenta di ridurre alla sintesi formale alcune delle molteplici e oscure aree semantiche provenienti dalle forme della città. Quindi ancora la città come mass-medium, ma vista non tanto come macchina produttrice di messaggi funzionali quanto come territorio psicofisico dell'«immaginario metropolitano», luogo della comunicazione dei messaggi della convenzione e della trasgressione, del disagio e del gioco; immagine speculare del potere e della mediazione”¹⁷. Tentativo di ricollocare, tra opera e fruitore, “una più vasta area intermedia a disposizione dell'interpretazione”¹⁸.



Dal catalogo *Cristiana Moldi-Ravenna, Guido Sartorelli nelle forme della città*. 903^a mostra del Cavallino, Venezia 1982. FGCVe, FC

Allestimento della mostra *Cristiana Moldi-Ravenna, Guido Sartorelli nelle forme della città*. 903^a mostra del Cavallino, Venezia 1982. Foto Paolo Cardazzo, FGCVe, FC



Le immagini fotografiche della città, messe in relazione tra loro, divengono testimonianza di concetti, convenzioni e comportamenti; nelle forme della città possiamo dunque riscontrare: Potere, Apologia, Travestimento, Modulo, Gerarchia, prevaricazione, Stratagemma, Enigma, Trucco, Cerimonia, Propaganda, Contraffazione, Parodia, Rito, Artificio, Effimero, Metafora, Capriccio, Simulacro.

Nel 1987 (29 gennaio – 23 febbraio) Sartorelli, artista viaggiatore, tiene al Cavallino una significativa personale dove presenta gli esiti degli ultimi anni di ricerca. Il testo in catalogo gli offre l'occasione per presentare, in sintesi, lo sviluppo del suo percorso artistico indicando "simbolicamente" come punto di partenza la personale tenuta al Cavallino nel 1971. Sartorelli, che considera l'opera un elemento essenziale per la trasmissione di messaggi, un "modello superiore dell'informazione"¹⁹, riguardo alle opere presentate in mostra, scrive: "nei miei lavori cerco di raccogliere quanto mi sembra utile dal clima formatosi dopo il declino del concettuale, cioè, detto in estrema sintesi, una maggiore dilatazione dello spazio interpretativo a disposizione dello spettatore"²⁰.

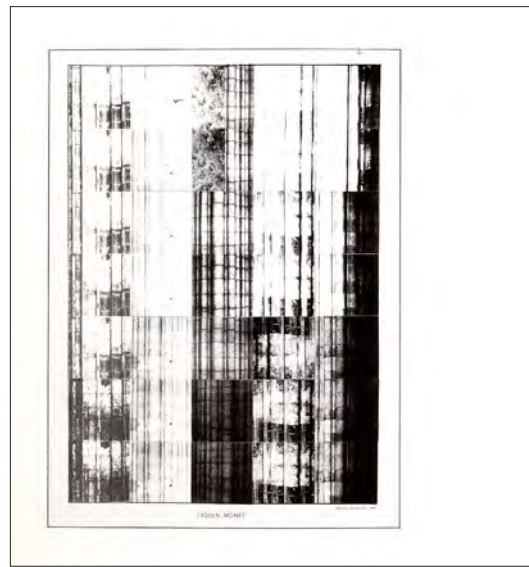
Non a caso la mostra viene intitolata *Il palazzo della follia* chiaro invito allo spettatore ad abbandonare ogni preciso criterio di giudizio per avventurarsi in nuovi territori interpretativi. Come è stato notato, in questa visione di città immaginarie, è evidente un riferimento a Italo Calvino, autore molto amato da Sartorelli che assemblando frammenti fotografici crea visioni di luoghi fantastici e sconosciuti, di "città invisibili".

Cade nel 1992 l'ultima mostra personale tenuta da Sartorelli al Cavallino (20 maggio – 18 giugno 1992) che celebrava proprio quell'anno i cinquanta anni della sua fondazione.

La mostra intitolata *Reportage* è ancora incentrata sull'analisi della città, tema cardine della sua ricerca. Il testo in catalogo, come di consueto, è dell'artista; un testo articolato e poetico che prende in esame quattro città a lui, per varie ragioni, particolarmente care: Rouen, Parigi, Colonia, Genova.

Rouen è la città in cui si confronta con l'operazione "concettuale" operata da Monet; Parigi gli si rivela una città luminosa ricca di raggi che ispirano la serie Paris-Soleil; Colonia lo attrae per la sua storia e individua quattro elementi architettonici che la caratterizzano: una cattedrale gotica, un ponte ferroviario, una grande stazione ottocentesca e il Museo Ludwig; Genova gli ricorda una delle città di Italo Calvino, una città "tanto bella quanto difficile"²¹ da cui ha saputo trarre un solo lavoro.

Le città vengono vissute, analizzate, scomposte e ricomposte visivamente secondo un preciso schema ortogonale. Sono ritratti di città costruite attraverso due fasi operative: una sul campo, dove le immagini vengono prelevate (analisi), e una in studio, dove i fram-



Dal catalogo *Guido Sartorelli. Il palazzo della follia*, 967° mostra del Cavallino, Venezia 1987. FGCVe, FC

Dal catalogo *Guido Sartorelli. Reportage*, 1012° mostra del Cavallino, Venezia 1992. FGCVe, FC

menti vengono incasellati in una griglia (sintesi). Le immagini che risultano sono il frutto di personali visioni di una realtà esperita, immagini in grado di rappresentare la città nel suo complesso fisico e simbolico.

Nel 2003, per le Edizioni del Cavallino, Sartorelli, pubblica *La mia Europa* (edizione di 150 esemplari numerati e firmati). Si tratta di una pubblicazione “artistica” direttamente legata alla ricerca che Sartorelli portava avanti dalla metà degli Settanta indirizzata “all’indagine semiologica sull’ambiente urbano condotta con il mezzo fotografico”²². *La mia Europa*, tema oggi assolutamente attuale, è composta da quattro serie di diciassette immagini in bianco e nero, formato cartolina (e cartoline a tutti gli effetti sono, dato che possono essere spedite), dedicate alle città di Siviglia, Milano, Berlino e Parigi.

Ogni città è caratterizzata da una cartellina di colore diverso che raccoglie le immagini e una presentazione della città “analizzata” visivamente. Tutte le cartelline riportano una breve nota biografica dell’artista e un testo di presentazione particolarmente significativo: “*La mia Europa* perché questa serie di cartoline illustrate tratta di alcune città europee tra quante, negli anni, ho visitato e fotografato nei loro infiniti minuti frammenti al fine di ricomporli, sotto forma di collage, in singole unità capaci di restituirne un ritratto riconoscibile. Città in genere molto grandi, in possesso ciascuna di esse dei segni portatori della nostra cultura critica, del dubbio e della dialettica, ma anche dei nostri comportamenti e dei nostri poteri civili e religiosi democratici o prevaricatori o trasgressivi.

Invece, in questa serie di città, i frammenti restano solitari, isolati l’uno dall’altro, senza dialogo, cioè nella loro primitiva condizione di codice mostrato prima di avviare il gioco combinatorio che produce i messaggi.

Dunque segni dai significati incerti e che non corrispondono, negli occhi di chi li osserva, ai nomi dei luoghi che dovrebbero descrivere, ma dove, tuttavia, sono stati raccolti.

Qui infatti le intenzioni sono diverse da quelle dei ritratti di città, ma nello stesso tempo ancora le stesse. Si vorrebbe cioè, anche in questa occasione, attingere in modo quasi paradigmatico all’usuale specificità del linguaggio spaesante dell’arte che a nulla serve se non a interrogarci sulle cose. Ma è già molto”²³.

Sartorelli lascia dunque libero il “lettore” di interrogare le immagini affiancandole a caso, creando sequenze visive che possono continuamente cambiare alla ricerca di “destini incrociati” che possano rappresentare la possibile storia delle città.

Questo invito alla libertà critica e creativa, da parte di un artista così rigoroso, risulta particolarmente significativo ed evidenzia che “Non è più necessario dire dove”, titolo di un lavoro del 2002 che risulta poetico e profetico.

Guido Sartorelli, *La mia Europa*, Edizioni del Cavallino, Venezia 2003



1. Guido Sartorelli in Riccardo Caldura (a cura di), *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, catalogo della mostra (Centro Culturale Candiani, Mestre, 21 marzo 2007 – 27 maggio 2007), Venezia, Comune di Venezia – Centro Culturale Candiani 2007, p. 64.
2. *Ivi*, p. 63.
3. Giuseppe Marchiori in *Guido Sartorelli*, catalogo della mostra (Galleria del Cavallino, Venezia, 15 – 30 aprile 1971), Venezia, 1971.
4. Ritagli stampa, senza data e senza riferimenti alla testata giornalistica, conservati in 1971 1 733-742, 737 SARTORELLI, FGCVe, FC
5. Guido Sartorelli, *Guido Sartorelli. Il palazzo della follia*, catalogo della mostra (Galleria del Cavallino, Venezia, 29 gennaio – 23 febbraio 1987), Venezia, 1987.
6. Guido Sartorelli, *Guido Sartorelli. Analysis*, catalogo della mostra (Galleria del Cavallino, Venezia, 28 febbraio – 22 marzo 1976), Venezia, 1976.
7. Per il Cavallino Sartorelli realizzerà cinque videotape: *Tempo Spazio Superficie* (1974), *Filarete* (1975), *Analogie* (1978), *Tempo quadrato* (1979), *Nascita, sviluppo e morte dell'illusione* (1981). Sui videotape prodotti dal Cavallino si vedano in particolare: Dino Marangon, *Videotapes del Cavallino*, introduzione di Vittorio Fagone, Edizioni del Cavallino, Venezia 2004 e Lisa Parolo, *Per una storia della videoarte italiana negli anni Settanta: il fondo archivistico della galleria del Cavallino di Venezia (1970-1984) Riesame storico-critico delle fonti e individuazione di nuovi metodi di catalogazione digitale*, tesi di dottorato, relatore prof.ssa Cosetta Saba, Università degli Studi di Udine, a.a. 2015-2016.
8. Guido Sartorelli, *Guido Sartorelli. Analysis*, catalogo della mostra (Galleria del Cavallino, Venezia, 28 febbraio – 22 marzo 1976), Venezia, 1976.
9. Guido Sartorelli, *Cinque luoghi da cui guardare. Berlino Firenze Venezia Londra Babilonia, Considerazioni illustrate di un artista viaggiatore*, Supernova, Venezia Lido 2008, p. 46.
10. Guido Sartorelli, *Guido Sartorelli. Analysis*, catalogo della mostra (Galleria del Cavallino, Venezia, 28 febbraio – 22 marzo 1976), Venezia, 1976.
11. Cfr. *Ibidem*.
12. Cfr. *Ibidem*.
13. Si vedano: Paolo Rizzi, *Un esempio di mostra «critica»*, “Il Gazzettino”, 18 marzo 1976; E. [Enzo] D. [Di] M. [Martino], *Mostre a Venezia. Guido Sartorelli, “Avanti”*, 13 marzo 1976.
14. Guido Sartorelli, *La pittura passa il testimone (1978)*, in Guido Sartorelli, *Per pretesto e per amore. Parole e immagini intorno all'arte e alla città*, Supernova, Venezia Lido 2004, p. 13.
15. Guido Sartorelli, *Guido Sartorelli. Il palazzo della follia*, catalogo della mostra (Galleria del Cavallino, Venezia, 29 gennaio – 23 febbraio 1987), Venezia, 1987.
16. Cristiana Moldi-Ravenna, Guido Sartorelli, *Cristiana Moldi-Ravenna, Guido Sartorelli nelle forme della città*, catalogo della mostra (Galleria del Cavallino, Venezia, 20 gennaio – 10 febbraio 1982), Venezia, 1982.
17. Cfr. *Ibidem*.
18. Cfr. *Ibidem*.
19. Guido Sartorelli, *Guido Sartorelli. Il palazzo della follia*, catalogo della mostra (Galleria del Cavallino, Venezia, 29 gennaio – 23 febbraio 1987), Venezia, 1987.
20. Cfr. *Ibidem*.
21. Guido Sartorelli, *Guido Sartorelli. Reportage*, catalogo della mostra (Galleria del Cavallino, Venezia, 20 maggio – 18 giugno 1992), Venezia, 1992.
22. Nota biografica in *Guido Sartorelli, La mia Europa*, Edizioni del Cavallino, Venezia 2003.
23. Guido Sartorelli, *La mia Europa*, Edizioni del Cavallino, Venezia 2003.