

Firenze Novecento

a cura di Valentina Gensini

SKIRA

Il volume *Firenze Novecento* è realizzato da Associazione Mus.e con il sostegno di Regione Toscana e Comune di Firenze

REGIONE
TOSCANA



Presidente
Eugenio Giani

Direttore Beni, Istituzioni,
Attività Culturali e Sport
Elena Pianea

Responsabile Patrimonio
Culturale, Museale
e Documentario,
Siti Unesco, Arte
Contemporanea
Paolo Baldi



Sindaco
Dario Nardella

Vicesindaco e Assessora
alla Cultura
Alessia Bettini

Direttore Cultura
Gabriella Farsi

Dirigente Musei
Civici, Biblioteche
e Archivi
Marina Gardini

MUS.E

Presidente
Matteo Spanò

Responsabile Operativo
Andrea Bianchi

Responsabile Area
Contemporaneo
Valentina Gensini

Volume a cura di
Valentina Gensini, Mus.e

Coordinamento
editoriale
Eva Francioli, Giada
Margheri, Francesca
Neri, Stefania Rispoli,
Tommaso Spaziani,
Mus.e

Indice dei nomi
Stefano Spinelli, Mus.e;
Margherita Scheggi

Prefazione di
Sergio Givone

Testi di
Valentina Gensini
Giovanna Uzzani
Marino Biondi
Michele Rossi
Luca Scarlini
Moreno Bucci
Marinella Guatterini
Gregorio Moppi
Stefania Ricci
Andrea Branzi con
Francesca Balena Arista
Tiziana Serena con
Fabrizio Gitto, Lorena
Santoro e Cristiana
Sorrentino
Francesco Galluzzi
Silvia Lucchesi
Anna Mazzanti

Traduzione
Atlantica Centro Servizi
di Elena Giorgetti

Fotografie

Archivi Alinari, Firenze
Archivio Adolfo Natalini
Archivio Bicocchi
Archivio Censi, Mart –
Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea
di Trento e Rovereto
Archivio Contemporaneo
Bonsanti, Fondo
Dallapiccola
Archivio Daniele
Lombardi
Archivio del '900, Mart –
Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea
di Trento e Rovereto
Archivio Ferragamo,
Museo Ferragamo,
Firenze
Archivio Fondazione
ORT; fotografie di
Massimo D'Amato
Archivio Fotografico
Fondazione Giovanni
Michelucci; fotografia
di Václav Šedý; fotografia
di Andrea Aleardi
Archivio Fotografico
G.A.M.O – Gruppo
Aperto Musica Oggi
Archivio Fotografico
Liceo Artistico Porta
Romana, Firenze
Archivio Fotografico Villa
Gamberaia – courtesy
Country Life Picture
Library
Archivio Giorgini,
fotografie di G.M. Fadigati
Archivio Paola
Del Cucina
Archivio Pitti Immagine
e Dries Van Noten
Archivio Storico della
Città di Firenze (A. S. C. F.)

Archivio Storico

Fondazione Scuola
di Musica di Fiesole
Compagnia Tiezzi-
Lombardi
Archivio Storico
New Press Photo
Archivio Storico Teatro
della Scala, Milano,
fotografie di Erio
Piccagliani
Banca Dati dell'Archivio
Storico Foto Locchi
Firenze
Cango, fotografie
di Marco Caselli
Casa Editrice Vallecchi
Firenze – foto Zaccaria
Centro Di, fotografia
di Bassi, Marchiori, Tolu
Titanus
Collezione Sandro
Michahelles, fotografia
di P. Savini
Fondazione Il Vittoriale
degli Italiani, Archivio
Iconografico
Fototeca
Kunsthistorisches Institut
in Florenz, Max-Planck
Institut
Fototeca Musei Civici
Fiorentini; fotografie
di Antonio Quattrone;

Paolo Tosi
Gabinetto Viessieux
Galatea
Lyre
Gianni Melotti
Metro Goldwyn Mayer
Pietro Savorelli
Teatro del Maggio
Musicale Fiorentino –
Fondazione, Archivio
Storico; fotografie di
Niccolò Orsi Battaglini;
Fondazione, Archivio
Fotografico del Servizio
Stampa. Press Photo e
Marchiori
Teatro Studio Krypton;
fotografie di Giancarlo
Cauteruccio; Sferazzo
Lucchese; Colomba
D'Apolito
The Museum of Modern
Art, New York/Scala,
Firenze
Villa Romana

Si ringrazia
Giacomo Parenti
Lucia Bartoli
Giovanni Carta
Lucia De Siervo
Silvia Penna
Michele Rossi
Alida Magherini
Roberto Gabucci
Claudia Bardelloni
– Comune di Firenze

Elisa Mazzini
Paolo Baldi
Alessandro Compagnino
– Regione Toscana

Gloria Manghetti –
Gabinetto Viessieux
Firenze, Fondazione
Primo Conti

Maria Chiara Berni –
Fondazione Primo Conti

Monica Consoli
Lorenzo Vallorani
Valentina Zucchi
– Mus.e

Monica Barni
Roberto Ferrari
Maria Grazia Messina
Tommaso Sacchi
Carlo Sisi
Gianni Melotti
Fondazione ORT
Orchestra Regionale
Toscana
Angelika Stepken –
Villa Romana
Andrea Aleardi –
Fondazione Giovanni
Michelucci

Eleonora Barbara
Nomellini
Archivio Fotografico
Liceo Artistico Porta
Romana, Firenze
Compagnia Tiezzi-
Lombardi
Teatro Studio Krypton
Loretta Mugnai per la
ricerca iconografica del
saggio di Marinella
Guatterini
Lucilla Lazzeri
Paola Del Cucina
Daniela Giuliano –
Compagnia Virgilio Sieni
Cristina Bozzolini –
Scuola del Balletto di
Toscana
Anna L. Dallapiccola
Francesco Gesualdi –
G.A.M.O. Gruppo
Aperto Musica Oggi
Erika Ghilardi – Archivio
Storico Foto Locchi
Comm. Claudio de
Paolo Saibanti – Fratelli
Alinari, Istituto di
Edizioni Artistiche
Alberto Breschi
Massimiliano Mauriello
– Titanus S.p.A.
Stefano Pezzato –
Centro per l'Arte
Contemporanea Luigi
Pecci, Prato

In copertina
Superstudio, Salvataggi di centri
storici italiani, "IN", n. 5, Milano 1972,
Courtesy Archivio Adolfo Natalini

Design
Luigi Fiore

Coordinamento redazionale
Vincenza Russo

Redazione
Cristina Pradella

Impaginazione
Evelina Laviano

Nessuna parte di questo libro può
essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti e dell'editore

© 2022 Comune di Firenze
© 2022 Gli autori per i loro testi
© 2022 Skira editore, Milano

© Felice Casorati, Giorgio De Chirico,
Joan Jonas, Oskar Kokoschka,
Alberto Magnelli, Fausto Melotti,
Alberto Savinio, Mario Schifano,
Mario Sironi, Gino Severini,
Toti Scialoja by SIAE 2022
© KOJUNELLIS, by SIAE 2022

Tutti i diritti riservati

ISBN: 978-88-572-4968-1

Finito di stampare
nel mese di novembre 2022
a cura di Skira, Milano
Printed in Italy

Sommario

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| 13 | Prefazione
Arte e filosofia nel Novecento
Sergio Givone | 237 | Moda e costume
a Firenze nel '900
Stefania Ricci |
| 17 | Firenze Novecento
Valentina Gensini | 263 | Firenze nel '900: design
e architettura
Andrea Branzi con
Francesca Balena Arista |
| 41 | I luoghi dell'arte a Firenze
nel Novecento
Giovanna Uzzani | 287 | La fotografia e i suoi processi
di istituzionalizzazione
nella Firenze del Novecento
Tiziana Serena |
| 67 | Acquisti e doni per una
civica galleria d'arte moderna
Giovanna Uzzani | 311 | Cinema '900
Francesco Galluzzi |
| 77 | Firenze. Un secolo di cultura
Marino Biondi | 337 | Cinema d'artista a Firenze.
Anni Sessanta e Settanta
Silvia Lucchesi |
| 99 | Firenze 1910-1940.
La grande stagione
delle riviste
Michele Rossi | 349 | "Non è stata una specie
di gioco con la scatola
elettronica"
La video arte a Firenze e in
Toscana fra anni '70 e '80
Anna Mazzanti |
| 109 | Il Teatro a Firenze nel '900
Luca Scarlini | | |
| 131 | Pittori e artisti per l'Opera
e il Balletto a Firenze nel '900
Moreno Bucci | | |
| 155 | La danza a Firenze
nel Novecento
Marinella Guatterini | | |
| 191 | Ridestare la bella
addormentata nell'orto:
il transito del Novecento
musicale da Firenze
Gregorio Moppi | | |

La bibliografia e l'indice
dei nomi sono consultabili
inquadrandolo il QR code



“Non è stata una specie di gioco con la scatoletta elettronica” La video arte a Firenze e in Toscana fra anni '70 e '80

Siamo agli inizi degli anni '70 quando, ricorda Vittorio Fagone, “un nuovo mezzo tecnologico – che rappresenta una svolta come lo furono la fotografia, e nel primo Novecento il cinema – non solo consente di monitorare e registrare, al confine del campo di rappresentazione, le comunicazioni e le espressioni del “linguaggio del corpo”, ma esplora le interrelazioni, gli assorbimenti e gli scambi fra canoni visuali convenzionali e tecniche automatiche di produzione dell’immagine”¹.

La nascita della videoarte si estende almeno per due decenni fra anni '60 e '70 (negli Stati Uniti il celebre film b/n di Andy Warhol *Empire* (1964) nelle sue 8 ore e 5 minuti di slow motion è ritenuto pioniere) con diversità di approccio, di poetiche e peculiarità sperimentali nel panorama internazionale.

Non è qui la sede per una disanima ad ampio raggio, sebbene le vicende attorno alle origini del video a Firenze e in Italia abbiano una portata internazionale, capaci di uno straordinario aggiornamento attraverso atteggiamenti e scelte teoriche e critiche consapevoli².

Per toccare dunque i termini della contestualizzazione di questo nuovo “fatto strutturale”, cioè la “produzione della immaginazione manipolata dai mezzi di comunicazione” nel panorama artistico, ci pare efficace seguire le tappe che Fulvio Salvadori e la stessa Maria Gloria Biccocchi, animatrice del laboratorio e centro di produzione art/tapes/22, che ha determinato la stagione fiorentina del videotape, ripercorsero nel novembre del 1977 a Venezia presentando una rassegna di video d’arte³. Molti dei video scelti erano parte della produzione art/tapes/22, che allora la Biennale di Venezia aveva appena acquisito in blocco a chiusura del laboratorio fiorentino, dopo 4 anni di infaticabile lavoro (1973-76) con la produzione di più di 200 videotape. In quel momento di attenzione verso i nuovi linguaggi da parte dell’istituzione veneziana (a cui è seguito, dopo una lunga pausa di disinteresse, un accurato restauro dei video e la loro collocazione nelle raccolte artistiche), questa dette a Biccocchi l’illusione di proseguire l’esperienza particolare di art/tapes/22, se non nella produzione, con la riflessione sul mezzo espressivo

Il laboratorio fiorentino ruotava attorno alla verve trascinante di Maria Gloria Biccocchi, che, ereditate le giovanili attitudini avanguardiste del padre, il pittore Primo Conti, lo apre condividendo con il marito architetto, Giancarlo, la scelta di utilizzare spazi attigui alla loro casa in via Ricasoli 22 a Firenze. Il confine fra luogo di lavoro e di vita diventa inevitabilmente labile e fluido; gli artisti invitati non fiorentini trovano alloggio in alcune stanze accanto allo studio di registrazione nel quale gli orari non sono mai rigidi come in quelli americani, come notava Allan Kaprow. Il lavoro notturno e diurno, senza sosta, sembra portare a frutto i fermenti che già erano circolati nella programmazione espositiva e negli incontri del mercoledì sera (conservati anche ad art/tapes/22) della piccola Galleria Centrodifusione-grafica, aperta da Maria Gloria nel 1972 con alcune amiche, piccolo eppur già dinamico punto di propagazione dei linguaggi nuovi ed aggiornati per come lo ricorda la stessa protagonista nel suo prezioso racconto di memorie⁴. Parte di lì la frequentazione di giovani abitanti a Firenze, ma cittadini della cultura internazionale, che lavoreranno anche per art/tapes/22 come Giuseppe Chiari e Maurizio Nannucci, il quale, proprio durante le aperture serali e conviviali della piccola galleria nella appartata piazza de' Salterelli, dovette porre all'attenzione della futura promotrice del laboratorio artistico di videotape l'esperienza del gallerista tedesco Gerry Schum⁵.

I 4 anni super attivi che ne seguirono, di grande generosità, dispendio economico e d'energie, furono scanditi dall'esperienza integrata di arte/vita per la famiglia Biccocchi. Dalle stanze di art/tapes, sottostanti il proprio appartamento passarono personalità varie e importanti delle arti contemporanee, accompagnate da precise riflessioni attorno al ruolo e all'approccio che doveva avere la videoarte, parte di un fervido dibattito internazionale, punto di posizione ribadito più volte da Maria Gloria Biccocchi nel suo approccio di "amica" degli artisti con i quali si trovava a "suonare a quattro mani"⁶. Un'esperienza completa per quanto anche illuminata.

Prima ancora di contestualizzarla in una Firenze in quel torno di anni, presa nel fervore di segni di rinascimento – seppure ai margini dell'ufficialità che ne avrebbe inevitabilmente limitato l'"incidenza provocatoria"⁷ – dunque va premesso quanto la video arte nostrana fosse scarsamente attratta dalle possibilità espressive della tecnologia fine al proprio intrinseco messaggio, approccio diffuso oltreoceano sull'esempio di Nam June Paik, alla quale poneva una plausibile e articolata alternativa. Come si è detto non si contano le occasioni in cui Maria Gloria Biccocchi ha ribadito le differenze profonde che distinguevano esperienze come la sua dall'approccio americano di Paik e simili che "basavano le loro ricerche sul synthesizer", tentando un linguaggio cromatico, reso astratto da sofisticati processi tecnici. "Trovo tutto questo molto ingenuo, molto vecchio, mi ricordava Fantasia di Walt Disney" ha apertamente scritto Maria Gloria, "come se il messaggio fosse il colore (o quegli effetti)! Ma allora girando la manovella e cambiando colore cambia il messaggio!"⁸. Per chi operava in tal senso il mezzo si identificava col linguaggio, una convinzione sostenuta e giustificata d'altra parte da Marshall McLuhan nei suoi celebri saggi (da *Understanding Media*, 1964,

a *The Medium is the Message*, 1967)⁹ secondo cui il mezzo tecnologico determina i caratteri strutturali pervasivi dell'immaginario umano. Pur non condividendo questa linea interpretativa Maria Gloria Biccocchi non si preclude al dialogo fra interpretazioni, che avrebbe riportato nel dibattito delle giornate di studio organizzate con Salvadori a Venezia nel 1977: in quell'occasione sceglie di invitare proprio McLuhan, allora per la prima volta con una sua conferenza in Italia, che avrebbe voluto far interagire con Roland Barthes (poi non intervenuto) proprio sul sistema dei segni e del linguaggio¹⁰. Le pratiche di art/tapes/22, che tornarono ad animare quell'autunno veneziano, distinguevano chiaramente i ruoli del mezzo e i principi del linguaggio, anche qualora ne fossero autori videopartisti americani con una loro approfondita conoscenza tecnica, come Douglas Davis o Vito Acconci o Kaprow, e tanti europei e italiani per i quali l'adozione del video non era una necessità, ma magari solo una curiosità e l'opera video realizzata con art/tapes un'eccezione. Per tutti non sussisteva la confusione

dei termini e il mezzo video restava un modus e non il linguaggio; il tape non fu mai in quest'ottica una "specie di gioco con la macchinetta elettronica"¹¹. Gli abili tecnici di art/tapes/22, Bill Viola, ma anche Alberto Pirelli, Carmine Fornari e Raffaele Corazzari seppero trovare i modi per esprimere l'arte, ed essere così "presenti alla creazione"¹². Del resto in Europa, fin dalla prima rivoluzionaria videogalleria di Gerry Schum, la Fernseh-Galerie di Düsseldorf, nel 1970, il video aveva avuto il ruolo di trasmettere un modus operandi, quello dei land artists, il

cui lavoro Schum, con la sua galleria/roulotte itinerante, raggiungeva e riprendeva in sinergia con gli autori dell'intervento. Opere già di per sé inadeguate ad ogni tradizionale fruizione e 'riversate' nei tapes, *Identifications*, proposti attraverso la videogalleria e la trasmissione satellitare (che fu realizzata dalla televisione WDR III di Colonia nel 1967) raggiungevano un pubblico vasto, imprevedibile, e al contempo acquisivano una rinnovata valenza sociale ed ecologica, Schum lo definì "un trionfo del concetto sull'immagine". Diceva: "Una delle nostre idee è la comunicazione dell'arte invece del possesso dell'oggetto artistico"¹³. Lo strumento industriale apportava valori e approcci diversi che, sebbene si potessero legare anche ai processi di trasmissione, non erano come per Paik – nella maggior parte delle sue declinazioni – il mezzo coincidente con il fine; il lavoro di Schum, come il laboratorio di Maria Gloria Biccocchi, si concentrarono sul modus operandi, sul processo in grado di trasmettere il progetto. Con entusiasmo la giovane signora fiorentina intraprese quindi l'avventura di art/tapes per colmare il vuoto lasciato da Schum, scomparso improvvisamente suicida nel 1970. Aveva avvertito la rivoluzione culturale che aveva comportato l'ingresso satellitare della Land art nelle case, per cui il mezzo di riproduzione diventava mezzo di produzione. L'arte sbaragliava il controllo del mezzo, dei diritti, del mercato, una forza prodigiosa che dava ragione ai principi

“ Va premesso quanto la video arte nostrana fosse scarsamente attratta dalle possibilità espressive della tecnologia fine al proprio intrinseco messaggio



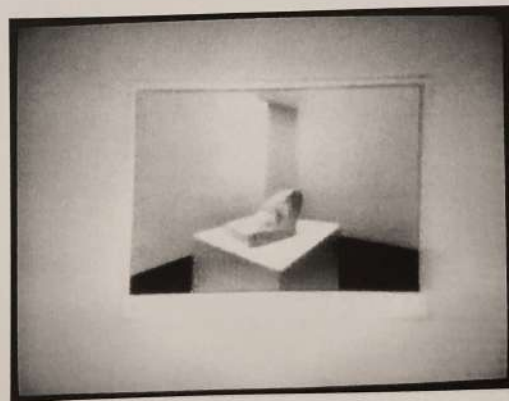
1. Jannis Kounellis, *No title*, 1973, b/n, 25' prodotto da art/tapes/22. Copyright Gianni Melotti

su cui si fondava art/tapes, lanciato contro ogni remora, anche a costo poi dell'insostenibilità a lungo termine dell'impresa perché dispendiosa senza ritorno di apprezzabili copyrights, imposti con grandi limitazioni dai partner di produzione Leo Castelli e Ileana Sonnabend in accordi capestro¹⁴. Ma gli accordi, seppur verbali e sempre rispettati, non potevano oscurare l'apertura mentale della gallerista e produttrice, convinta che il video "non essendo identificabile con il suo supporto (che cambia con gli aggiornamenti tecnologici che si succedono), è l'unica opera d'arte a rimanere moralmente sempre e comunque di proprietà dell'artista. L'opera video consiste infatti nel messaggio e non nella sua oggettualità fisica e, proprio per questa sua specificità, è per sua natura largamente fruibile: essa esiste solo nell'etere e non nel suo supporto"¹⁵, ribadiva ancora qualche anno fa Maria Gloria Biccocchi, sbaragliando 'concettualmente' con queste asciutte e coerenti riflessioni ogni compromesso inerente ai diritti di riproduzione dei video. In quel 1977 le pagine dattiloscritte a firma di Fulvio Salvadori d'introduzione alla rassegna veneziana riassumevano i punti salienti di un contesto artistico all'inizio dei '70, che preannunciava la stagione di art/tapes e che assorbiva il clima e promuoveva attraverso il video il caleidoscopico spettro delle emergenze italiane e straniere. Secondo questo approccio 'europeo' al mezzo meccanico, la telecamera portatile diventa il più idoneo mezzo espressivo di tendenze emergenti: minimalismo, arte concettuale, land e body art, di cui lo spazio e il tempo video, mutuati da queste espressioni, ne diventavano esemplari traduttori. I minimalisti promuovono uno spazio né piatto né proiettivo, ma logico, quando ogni cosa appare "in maniera irriducibile"¹⁶ presente, coincidendo col tempo meccanico della riproduzione. "Il tempo istantaneo è pertanto il principio di individuazione degli oggetti, ma anche il "tempo senza tempo" della macchina che procede

secondo modalità precise e preordinate"¹⁷, con le quali il progetto artistico si deve misurare, e anche quello dilatato dei landists, nonché gli approcci concettuali di vari video prodotti da art/tapes, come ad esempio *No title* di Jannis Kounellis, o *Self identity* di Taka Ito Jimura¹⁸. A quell'uso minimo del mezzo, alla oggettività del messaggio e insieme al processo di registrazione meccanica, ineludibile, rigido, si allineano i tanti diversi messaggi poetici degli artisti che fra 1973 e 1976 rispondono all'ospitalità fiorentina e alla proposta di realizzare videotape. Per qualcuno sarà un'esperienza sporadica, per altri, come Giulio Paolini, l'unica, esemplarmente rispondente come metafora al messaggio video di art/tapes. *Unisono* si basa sulla sovrapposizione istantanea delle immagini di molti lavori di Paolini che si collocano in un "tempo senza tempo", assoluto, che nella sua asseverazione sincronica delle forme/oggetti sovrapposti e rispondenti ad una entità unica all' 'unisono', assume il carattere dell'istantanea nella 'presa in diretta', quindi del tempo reale, oggettivo, del video nella sua lunghezza di 1"¹⁹.

Nel monitor dunque si rispecchia il tempo reale, quello oggettivo del videotape, che si fonda sull'elementarità dei gesti, sul ritmo, sulla ripetizione senza interferenze soggettive dell'autore o dell'operatore tanto più identificabile con la macchina. L'artista/attore vi si riflette e vi misura gesti, immagine, posizione del corpo. La dilazione telecamera/schermo, specchio e osservazione in differita, quando una telecamera ulteriore dietro l'autore non lo fa entrare nello schermo come spettatore, di spalle, genera una serie analitica di illusioni che provocano una sorta di moltiplicazione dell'identità. Questa innesca soprattutto nella body americana e in specie nel suo interprete più intenso come Acconci, non a caso approdato a Firenze nei laboratori art/tapes con cui produce alcuni dei suoi video più celebri

2. Giulio Paolini, *Unisono*, 1974, b/n, 2' prodotto da art/tapes/22. Copyright Gianni Melotti



La video arte a Firenze e in Toscana fra anni '70 e '80 | 353

come *Indirect approaches* (1973) e *Theme song* (1973), processi di specchiamento individuale, autoriflessivi, che il ritardo minimo, ma percepibile, fra registrazione e proiezione sottolinea in una "oggettività riflessa". Essa non rappresenta un vero oggetto esterno, parte di quelle dinamiche che di lì a poco Rosalind Krauss avrebbe definito *Aesthetics of Narcissism*²⁰; al contempo nel diaframma meccanico si ripresenta il conflitto irrisolvibile uomo macchina, amplificato al confronto con la società tutta, assorbita per lo più nell'appiattimento televisivo. La sfida del momento sferrata dal videotape era così rivolta ad automatismi e indifferenze, fino allo sdoppiamento post-simbolista, post-Dorian Gray.

Esemplare il caso di *Videotape* (1974) di Gino De Dominicis: attore e spettatore si identificano in uno scambio di ruoli. Ne è protagonista una donna che osserva un errore di trasmissione; un drop-out, un non sense casuale inteso come video di De Dominicis, l'osservatore/protagonista si irrita, spazientisce e si alza. Sono vari i video prodotti nel laboratorio fiorentino basati sulle dinamiche di sdoppiamento di immagini e ruoli, e in molteplici accezioni. Ora attraverso semplicemente la sovrapposizione della maschera mitologica di Kounellis, simbolica di un tempo storico contrapposto con la sua illuminazione antica (una candela) al 'tempo reale' del video, ora attraverso l'immagine doppiamente riflessa di Laura Papi nel video di Jean Oth, dove l'autore guarda attraverso la camera lo specchio su cui opera



3. Jean Oth, Bill Viola e Gianni Melotti durante la preparazione del video di J. Oth, *Portrait de Laura Papi*, 1975, b/n, 15' regia di Bill Viola, foto di Gianni Melotti. Copyright Gianni Melotti

4. Arnulf Rainer durante le riprese di *Confrontation with my video image* e di *Mouth piece*, 1974 realizzato nello studio di produzione, foto di Gianni Melotti. Copyright Gianni Melotti



col pennello fino a tracciare l'immagine riflessa della stessa protagonista attraverso il monitor: si sottolinea così quella "impossibilità comunicativa"²¹ fra performer e osservatore che in altri tapes si manifesta attraverso la frantumazione nel montaggio dell'immagine (Lucio Pozzi, *Portrait of Maria Gloria*) o nell'effetto di gabbia televisiva che evidenziano l'approccio provocatorio di Acconci o quello affidato alla deformazione delle espressioni del volto e del corpo di Arnulf Rainer (*Mouth piece*, 1974 e *Slow motion*, 1974), ma anche l'offerta di sé di Urs Lüthi autoritratto in primo piano cinematografico, apparentemente meno provocatorio di altre espressioni, invece ambivalente (nell'accostamento di immagini disparate: Lüthi e il bicchiere colmo di latte) ed esibitamente narcisistico.

Pure le opere più performative e body art come *The Florence tape - Clothing, Walking, Lifting, Leaving* di Douglas Davis o *Then e The 3rd Routine* di Allan Kaprow, e *Lunedì* di Terry Fox, girato nelle cantine dell'edificio dove era collocato il laboratorio art/tapes, evidenziano l'impossibilità di comunicare fra il performer e l'osservatore: le immagini che focalizzano, in inquadrature quasi didascaliche, effetti di luminosità e sensazioni; una sperimentazione comportamentale aperta in Kaprow; la luce radente e sensibile di Fox, capace di registrare e amplificare "piccoli avvenimenti che sfuggono alla percezione distratta del quotidiano che l'immagine elettronica rende iperreali"²²; i dettagli corporali o di inquadrature asimmetriche attentamente studiati nei backstage da Bill Viola e Davis. Tutti confermano il diaframma del tempo reale, registrato, impersonale. Insieme, però, inevitabilmente - come le intense attitudini performative di Acconci, che si avvinghia come un "rettile" allo schermo in una "relazione 'privata' che sa intraprendere con l'osservatore"²³ - sono tutti segni questi che invitano lo spettatore a usare il monitor come specchio intimo e riflessivo, una specie di realtà aumentata secondo il parere di molti (cfr. Fagone, Silvia Bordini,



Paola Segà etc). Si consideri il linguaggio preciso, la calligrafia aerea delle mani di Ketty La Rocca. In *Appendice per una supplica* (del 1972, affidato all'amica Biccocchi come un testamento che contiene la sua poetica visione della trasmissione video) il gesto prende forma come una scrittura, mentre altri si affidano al suono congiunto al gesto o ad esso sostituito come nelle videoperformance di Chiari, in cui al suono si associa un comportamento complesso, o Joan Jonas in *Merlo*, performance registrata in un esterno sulle tombe etrusche di Artimino in una compresenza dalla danza di Joan con vari altri fattori sonori: dal vento alla voce ai rumori ambientali. Sempre ad Artimino, nel 1974 fu girato *Body Music 2* di Charlemagne Palestine, giovane americano della scuderia Sonnabend, opera anche questa basata sull'accelerazione di movimento/lamento musicale. Le riprese sono di Andrea Giorgi e Raffaele Corazziari, mentre al video precedente *Body Music 1* girato a Parigi, sempre da art/tapes/22 in occasione del Festival d'Automne, avevano lavorato Carmine Fornari e Alberto Pirelli. Per seguire i moti convulsi nella stanza angusta e claustrofobica gli operatori, come ricorda Fornari, si erano attorcigliati "nei cavi come dei salami appesi", infine "Charlemagne crollava per terra esausto e rimaneva lì per una buona mezz'ora in trance. La cosa non fu facile e certo lui non poteva ripetere le riprese nello stesso giorno. Ce ne vollero tre. Una sera Charlemagne mi disse - continua Fornari in una testimonianza che ci chiarisce il concorso di ruoli e le intese di laboratorio - "Carmine oggi siamo stati pedoni, ma vedrai che domani saremo regine". E così fu. L'ultimo giorno nessuno sbagliò e tutta la forza e la disperazione del suo essere ebreo divenne tangibile nel video, lì, in quelle grida strozzate, in quel farsi male fisicamente, c'era nascosta la sua storia e quella della sua gente. Mentre filmavo mi vennero i brividi e una commozione che parte dal profondo. Cosa avevamo fatto? Non era la pura e semplice documentazione di una performance, ma un video. Lui interagiva con me, la sua energia aveva stabilito un filo sottile e indistruttibile con la telecamera. Tutto era vero, il suo dolore, la sua angoscia, il portare all'estremo il suo corpo stremato, la sua voce, i suoi polmoni. Utilizzava il corpo per fare dei suoni che non erano più umani, ma quasi

5. Joan Jonas, *Merlo*, 1974, b/n, 13' prodotto da art/tapes/22. Copyright Gianni Melotti.

6. Charlemagne Palestine con Maria Gloria Biccocchi nello studio di art/tapes/22, 1978. Foto di Gianni Melotti. Copyright Gianni Melotti.

istinti puri, esprimevano profondamente le emozioni che gli scorrevano nelle membra e riempivano la stanza sconvolgendo le poche persone che assistevano a questa incredibile ripresa video"²⁴. Dunque, in quanto strumento di trasmissione, il video, come la fotografia, spronano la collaborazione dei tecnici a formulare adeguati modi d'espressione, a "riformulare l'opera visiva in una vera e propria espansione dell'immagine" e della sua virtualità promuovendo una "mutazione nella convenzione quotidiana dei segni visivi"²⁵ e modalità diversificate di trasmissione (la vocazione artistica di Bill Viola del resto ebbe un forte ed essenziale incoraggiamento dal lavoro di capotecnico presso art/tapes). Dunque, come mezzo espressivo il video di art/tapes - pur nel suo restare al 'grado zero' della registrazione non sofisticata - partecipa alla formulazione del linguaggio nella sua espansione come frutto di una collaborazione allargata di tutto il laboratorio²⁶. Su questo si confronta la riflessione congiunta di Biccocchi e Cosetta Saba in occasione della conclusione del restauro di una prima consistente parte dei videotape dell'ex-galleria/laboratorio fiorentino: restauro realizzato dall'equipe dell'Università di Udine, consistente nel riversamento su nuovi supporti tecnologici aggiornati, a valle di una accurata operazione di discernimento dei fattori voluti o derivati dal mezzo rudimentale. Questo processo ha permesso di salvare le opere video in perfetta sintonia con i principi che caratterizzarono l'impresa Biccocchi. Sulla conservazione del desueto nastro magnetico, e quindi del 'feticcio' originale, pur considerabile come supporto non 'indifferente', materia su cui si sono iscritti - come concludono gli studiosi udinesi - "anche importanti aspetti formali", prevale indiscutibilmente l'opera in sé, ribadisce M.G. Biccocchi, l'espressione dell'arte. "La video è frattalica, orizzontale, destinata a spargersi ovunque". Il suo lungimirante approccio ha infuso all'esperienza art/tapes un messaggio attuale se si pensa quanto abbia percorso i fondamenti di net e web art: "finalmente l'involucro, il possesso, l'originale spariscono, e con loro finiscono i malintesi"²⁷. Tali pensieri aperti condivisi dalla famiglia Biccocchi, per come compare anche nel video ad essa dedicati (es. Andy Mann, *Tutti i Biccocchi*) e nel prezioso repertorio fotografico conservato da M.G. Biccocchi, da Gianni Melotti e dall'ASAC di Venezia, un vero archivio/spaccato della Firenze 'ai margini' e all'avanguardia di quegli anni, sono una delle facce di quella che Pier Luigi Tazzi ha chiamato "l'iso-



La video arte a Firenze e in Toscana fra anni '70 e '80 | 357

la Firenze-Anni Settanta²⁸ nella geografia fitta di scambi e intersezioni con altre significative imprese 'di frontiera', distinte da denominatori comuni e peculiarità individuali. All'inizio del 1972 nasce la Galleria Schema grazie all'artista Alberto Moretti (di cui *art/tapes/22* produrrà un video, fra i pochissimi a colori del proprio catalogo, *Il magico è la scienza della jungla*, 1974) a Raoul Dominguez e Roberto Cesaroni Venanzi, cugino di Giancarlo Biccocchi. Schema propone l'arte concettuale italiana e internazionale emergente attraverso un fitto calendario espositivo e un bollettino/catalogo "Schema informazioni"²⁹. Con *art/tapes/22* si generano molti incroci e scambi di presenza: Dan Graham, Acconci, Jonas, Chris Burden, Dennis Oppenheim, e poi gli italiani Kounellis, Vincenzo Agnetti, Gino De Dominicis "arrivano da loro per una mostra - ha scritto Maria Gloria - lavoreranno anche con noi per i loro videotapes"³¹. Il laboratorio video si colloca come una specie di crocevia, fa cartina al tornasole delle presenze artistiche a Firenze poiché se le altre gallerie (oltre a Schema di lì a breve nasceranno Area, nel 1974, e Zona nel 1975) sono comunque alternative, *art/tapes*, da laboratorio dedicato ad un mezzo specifico, si affianca infatti "con assoluta libertà" a quelle e agli artisti con l'invito "a far loro prolungare il discorso e il lavoro". Per altro vi sono alcuni artisti locali, ma dal curriculum internazionale come Chiari, Nannucci e La Rocca, compresenti e partecipi in tutti questi spazi fiorentini nuovi e militanti. Proprio con un video di Giuseppe Chiari si avvia l'avventura di *art/tapes*: punto di riferimento per la sua appartenenza a Fluxus, performer musicale di fama internazionale, Chiari sarà membro fondatore di Zona insieme a Maurizio Nannucci, anche lui legato ai linguaggi sperimentali, dalla scrittura visiva alla programmazione elettronica, che caratterizzano il suo video *The missing poem is the poem*, registrato ad *art/tapes* nel 1974 e subito proposto alla Fiera di Basilea, insieme ad altre produzioni nello stand condiviso con Leo Castelli e Sonnabend, al quale la commissione della Kunstmesse avrebbe attribuito il primo premio *Nuove Tendenze*³¹. D'altra parte Nannucci (l'artista che aveva sensibilizzato Maria Gloria alla video arte) a fine '74 stesso fonda con altri fiorentini uno spazio alternativo in via San Niccolò 119r, autogestito, piccolissimo, offerto all'interpretazione degli artisti con tracce integrate, quindi sottratto completamente ai meccanismi del mercato. I due Nannucci, Paolo Masi e Mario Mariotti nei 10 anni di attività di Zona ebbero il merito di raccogliere e promuovere "le potenzialità, gli impulsi e i desideri della creatività fiorentina"³², "intrecciandosi con proposte complementari a quanto accadrà in *art/tapes/22*"³³. Nel 1975 Zona ospita *Il vapore* di Bill Viola, che dimostra l'integrazione del giovane tecnico americano di *art/tapes* nell'entourage del contemporaneo artistico fiorentino. Entro l'angusto spazio seminterrato di Zona, installa un'opera basata sui tempi differiti del circuito chiuso, sulle impressioni olfattive rilasciate dall'essenza d'eucalipto in evaporazione mentre il video propone la registrazione dello stesso spazio, su cui ha agito l'autore, nel quale entra il visitatore proiettato in dissolvenza; un messaggio manoscritto, una breve dichiarazione di poetica come firma, era apposta con semplicità su una parete³⁴. Bill Viola era a Firenze dalla

fine del '74 dopo che M.G. Biccocchi l'aveva conosciuto in estate a Colonia per tramite di David Ross, curatore del Long Beach Museum e fra i maggiori incoraggiatori della video arte al tempo. Forse proprio *Project '74*, la rassegna di videotapes e videoinstallazioni della Kunsthalle di Colonia, avrà invogliato a produrre l'unico environment realizzato negli spazi di *art/tapes/22* (vi furono impegnati praticamente tutti i mezzi tecnici dello studio ovvero sette videocamere, di cui sei in bianco e nero ed una in un primitivo colore, con relativi monitor), quella di Daniel Buren, *D'un cadre à l'autre: sept images/fragments d'un modèle retransmis directement à l'échelle 1/1, travail in situ*, aperta dal 25 al 30 novembre 1974³⁵. Viola, che qualche mese dopo presenterà da Zona il proprio environment a doppia proiezione come quello di Buren, appena approdato in via Ricasoli 22 aveva affiancato gli altri tecnici dello studio Alberto Pirelli e Carmine Fornari nella regia del video di Buren *Vidéo-souvenir Recouvrant/Effaçant*, girato all'esterno, in piazza Santo Spirito, in quello stesso novembre del '74. Questa atmosfera partecipata e aperta, fra interni ed esterni e soprattutto fra i luoghi di nuove formulazioni nella comunità artistica cittadina, concettuale e 'dematerializzante l'oggettualità dell'arte', accomunava le diverse esperienze ed in specie caratterizzava il media tecnologico di *art/tapes*. Se si deve quindi considerare un certo comune "snobismo intellettuale"³⁶, proprio al circuito ristretto del contemporaneo, che "sopravalutava" gli stranieri e non andava oltre alla comunità degli addetti ai lavori, dei rari interessati e degli studenti universitari, cioè il tipo di pubblico dei mercoledì sera da *art/tapes*, non diverso, ad esempio, da quello di Area³⁷ (nonostante il suo coinvolgimento della politica democratica) - elitarismo culturale che impedì una completa integrazione di questa variegata rinascita del contemporaneo al tessuto della città - non si

“ Entro l'angusto spazio seminterrato di Zona, installa un'opera basata sui tempi differiti del circuito chiuso, sulle impressioni olfattive rilasciate dall'essenza d'eucalipto in evaporazione mentre il video propone la registrazione dello stesso spazio, su cui ha agito l'autore

può comunque negare la partecipazione attiva di Firenze a quella "fase così pregnante della storia dell'arte" (D. Ross) come poi raramente le sarebbe accaduto fino ad oggi. Ulteriore riprova ne fu l'esposizione itinerante *Americans in Florence, Europeans in Florence* che la vivace direttrice del laboratorio fiorentino produsse nel 1974 insieme a David Ross. Grazie al mezzo video fu possibile proporre simultaneamente opere originali³⁸ in luoghi disparati, non multipli, ma un MESSAGGIO, opera unica che straordinariamente "poteva viaggiare dentro una scatola di cartone". Lo studio fiorentino si faceva propagatore di una "disseminazione capace di estendersi oltre il circuito delle gallerie e dei musei". Noncurante d'aver insito nell'innovativo messaggio il germe della propria inevitabile distruzione, si impegnava a creare un "open-ended system of cross-cultural exchange" riconoscendo al video quella immediatezza che "will undoubtedly launch it to a vital position in the future" quanto proclamava a chiare lettere il manifesto

poetico, conciso e denso, con cui si apriva il minimale catalogo, anch'esso chiuso in un involucro di cartone, non a caso realizzato da quel Centro Di, sensibile editore e parte attiva nel rinnovamento fiorentino, impresa pilota dell'immagine coordinata. Fu una mostra quindi provocatoria, che anche amplificava l'eco delle attività e presenze allora ospitate a Firenze. E soprattutto sanciva, come conclude il messaggio dello staff di art/tapes/22 consegnato a quel prezioso catalogo, la vittoria della speculazione artistica sull'oggetto feticcio, per la capacità di questo straordinario mezzo di "fungere da catalizzatore per le attuali trasformazioni di idee ed energie in forme d'espressione più generaliste"³⁹.

Quando Bill Viola negli anni di attività di art/tapes, invitato al Centro Internazionale di Brera a Milano, diceva agli studenti "il video non è solo il nostro pennello del futuro, ma la nostra vera matita"⁴⁰, preannunciava sviluppi che avrebbero preso atto anche in Toscana, lasciata orfana dal grande fervore, seppure in fin dei conti appartato, del laboratorio sperimentale Bicocchi. Intanto la rapida evoluzione della tecnologia e il sensibile progresso della resa cromatica andavano verso una inevitabile interpretazione più 'morbida' e integrata del mezzo. Acquisiva inoltre sempre più presa la figura del videoartista tout court che quindi riconosce nello strumento la sua 'matita', la traduzione immediata del suo pensiero. Per altro anche Renato Barilli fin dal 1970 aveva avuto una posizione critica più angolata e, considerando il video-recording come mezzo più duttile e morbido del montaggio cinematografico, in linea con McLuhan indicava il nastro elettromagnetico come una specificità linguistica⁴¹. Saranno poi l'affermazione delle immagini indotta dal nuovo espressionismo, insieme alla diffusione delle peculiarità del mezzo elettronico rivelate dalla televisione negli anni '80, a spronare l'azzardo sperimentale e un fluido scambio di creatività con la televisione (fra spot e clip musicali e non, la convergenza fra arte e arti performative e l'incontro con le diverse immagini che provengono dalla comunicazione, frutto dunque di una nuova multimedialità come ha notato e analizzato Fagone⁴²). Le sperimentazioni più aggiornate si situano oltralpe, in Francia, negli Stati Uniti, ma nel "desolante ambiente", secondo Alessandro Amaducci, generato in Italia da una "sorta di 'stordimento' da parte dei critici e degli organizzatori, affascinati dalle produzioni estere"⁴³; non mancano alcuni gruppi di ricerca, come Studio Azzurro, forse il più noto fra tutti, che si mettono alla prova nei campi della ricerca e anche in cooperazioni, sviluppando quindi reti di relazioni e di esperienze di pari passo alla diffusione di videofestival e iniziative dedicate al video. In Toscana e a Firenze in specie si muovono delle preminenze in ambito performativo⁴⁴ che non disdegnano le contaminazioni e non è un caso siano fra le emergenze italiane nella sezione *Documenta Live* alla Documenta 8 di Kassel nel 1990, particolarmente attenta al rapporto video/arte. Fra i gruppi presenti accanto a Studio Azzurro (votato ad una performatività più dichiaratamente artistica) troviamo i toscani Magazzini (già Magazzini Criminali) e Krypton entrambi aperti ai processi della Nuova Spettacolarità che include il video e il Videoteatro⁴⁵. Si moltiplicano quindi anche fra i gruppi fiorentini le ibri-



7) Krypton, *Forse. Uno studio su Samuel Beckett*, 1989.
Foto di Colomba D'Apollito

dazioni. Nella narrazione teatrale si infiltrano elementi video e laser che ora enfatizzano posizioni, azioni, gesti di scena, si pensi al caso esemplare di *Crollo nervoso* (1980) di Magazzini criminali, "una distopia fantascientifica in quattro atti, corrispondenti a ambientazioni e temporalità diverse ma interconnesse mediante schermi e una scenografia"⁴⁶ o alla celebre *Eneide* di G. Cauteruccio/Krypton, (1983), ora gli spazi che subiscono modificazioni per l'interazione con dimensioni video-installative fino a sostituirvisi (sempre G. Cauteruccio/Krypton, *Un punto di vista speciale*, Bari, 1987), o paradossalmente la scena giunge alla "virtuale liquidazione del soggetto narrante" sostituito dalla "tecnologia recitante" a base di televisori, musica, registrazioni e mix di voci e suoni (ad es. ancora del gruppo Krypton, che ha avuto sede al Teatro studio di Scandicci dal 1991 al 2021, *Forse. Uno studio su Samuel Beckett*, 1989). D'altra parte, nel montaggio elettronico in postproduzione l'assetto narrativo accoglie dilatazioni o accelerazioni di immagini e gesti, accrescite le potenzialità della videoperformance anni '70 grazie alle virtualità tecnologiche più sofisticate per scomposizioni di immagine, alterazioni cromatiche e interazioni con altri media. Già nel 1983 il video frutto del primo spettacolo realizzato nel 1982 a Salerno da Krypton secondo queste innovative contaminazioni, *Corpo, ambient video laser*, ottenne il premio U TAPE del Palazzo dei Diamanti a Ferrara⁴⁷. Proprio a Firenze e in Toscana l'associazione inaugurata da Beppe Chiari fra suono-immagine, nell'ambito della musica visiva connessa con la performance, negli anni '80 prosegue grazie a Daniele Lombardi come esemplifica il video sperimentale dedicato a James Joyce *Proteo*, realizzato nel 1984 e prodot-

to nel 1987, fondato sull'interazione suono e immagini. Queste, come uno spartito visivo, propongono il terzo episodio dell'*Ulisse* attraverso analogie e riferimenti simbolici visive assieme a una serie di esecuzioni musicali e alla voce ora di Joyce stesso, ora di Lombardi, che legge frammenti dell'*Ulisse*. Con le nuove tecnologie, come Studio Azzurro, con il quale infatti hanno collaborato in *Dont ask me why*, lavorano dal 1984 i Giovanotti Mondani Meccanici GMM⁹ (Andrea Zingoni, Antonio Glessi e Maurizio Dami con altri collaboratori). Dunque all'epoca della celebre trasmissione satellitare Parigi/New York ideata da Paik, *Good Morning Mr. Orwell* (1984), i GMM sperimentano il chroma-key, la tavolozza cromatica in post-produzione, e attendono a svariate forme espressive tecnologiche, spesso mixate, così da produrre opere che paiono compromessi fra illustrazione, fumetto, video, con la musica in uno stile fra Pop e New Age¹⁰, fin dal loro primo video *GMM contro Dracula* (1984) ai più recenti progetti di videoambienti usati per eventi live e registrati e visibili poi su monitor come *Jimi in the Space* (1990), dedicato a musica e immagini psichedeliche anni '60, o *Levi's Frontiere* (1999) che sperimenta la collaborazione del fruitore invitato a godere il video accompagnandosi dalla musica che più predilige. Già dalla parodia di *Dracula* affetto da una misteriosa infezione, alla quale soccombe, diffusa dai GMM in giacca nera e occhiali "alla Blues Brothers", che gli si sostituiscono come nuovi vampiri delle tecnologie, è evidente quanto la loro ironia inclini al kitsch tecnologico e poi alla dimensione cybernetica negli anni '90. Il gruppo si applica così a progetti su più fronti, dai tape ai videoclip alle collaborazioni con la moda e il mercato e con istituzioni come Pitti Immagine, e mescola videoinstallazioni con musica e colore elettronici, sempre attraverso dimensioni paradossali come quella del popolare e irriverente protagonista di alcuni loro cartoon digitali e musicali *Gino, the Chicken Lost in the Net*¹⁰. Di pari passo alla sperimentazione artistica in questi anni della diffusione del video, merita ricordare, seppur non fioren-



8. Krypton, Carpo, ambient video laser, 1982. Foto Giancarlo Cauteruccio



9. Giovani Mondani Meccanici, GMM contro Dracula, Andrea Zingoni (testi), Antonio Glessi (immagini), computercomic/video/performance, 1984 [www.gmm.it]

10. GMM, Gino the Chicken Lost in the Net, video, 1995 [www.ginothechicken.com]

¹ V. Fagone, *Le tre età del video*, in D. Marangon (a cura di), *Videotapes del Cavallino*, Il Cavallino, Venezia 2004, p. 6.

² Sono ormai numerosi gli studi specifici sulle origini del video in arte nel territorio italiano e le sue connessioni internazionali. Si veda: S. Bordini, *Memoria del video. Italia anni Settanta "Ricerche di Storia dell'Arte"*, 88, 2006, pp. 5-24; C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971) "Sciama/Ricerche"*, 10, 2019, <https://doi.org/10.47109/0102260>; L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie "Sciama/Ricerche"*, 6, 10/2019, pp. 53-63, <https://doi.org/10.47109/0102260103>. Infine costituisce oggi un ampio, articolato, aggiornato e imprescindibile repertorio e strumento critico di analisi il volume di autori vari *Video arte in Italia. Il video rende felici*, a cura di C. Saba, V. Valentini, Treccani, Roma 2022, edito in concomitanza della esposizione omonima (Palazzo delle Esposizioni, GAM, Roma 12 aprile-4 settembre 2022).

³ F. Salvadori, *Preistoria del videotape d'arte. Minimal art, land art, conceptual art, body art in Gli arttapes dell'Asac. Rassegna di videotapes d'arte su grande schermo*, M.G. Biccocchi (a

cura di), ASAC, Ca' Corner della Regina, Venezia, catalogo dattiloscritto Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia 1977, pp. 3-21.

⁴ M.G. Biccocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa. Dentro le quinte dell'arte (173-87)*, *Art/tapes/22*, Cavallino, Venezia 2003, pp. 13-14.

⁵ Si rinvia a C. Saba, *Art/tapes/22 in Early Video Art and Experimental Film Networks*, a cura di F. Bovier, ECAL, University of Art and Design Lausanne, 2017, pp. 113-119.

⁶ Cf. M.G. Biccocchi, *Premessa*, in *Arte in videotape art/tapes/22*, collezione ASAC - La Biennale di Venezia conservazione restauro valorizzazione, a cura di C. Saba, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2007, pp. 178-179. Negli scritti di Biccocchi emerge sempre l'interpretazione del video come mezzo, si veda ad esempio anche: M.G. Biccocchi, *Un'altra emozione a Napoli*, in *Bill Viola per Capodimonte*, Electa, Napoli 2010, p. 25.

⁷ M.G. Messina, *Arti visive*, in *Continuità arte in Toscana 1945-2000* registro generale a cura di M.G. Messina, M&M, Firenze 2002, p. 21.

⁸ M.G. Biccocchi, *L'avventura di art/tapes/22* intervista di A. Cigala e V. Valentini, in *Cominciamenti*, 1988, pp. 61-67, poi anche in *Le storie del video* a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2003, p. 27.

* M. McLuhan, *Understanding Media*, McGraw Hill, New York, 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967, ID., F. Quentin, *The Medium is the Massage*, Ramdon House, 1967, trad. it. *Il Medium è il messaggio*, Feltrinelli, Milano 1967. Cfr. M.G. Biccocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa*, op. cit., p. 57.

¹⁰ Si veda Mazzanti, *Da art/tapes/22 alla Biennale* cit.

¹¹ F. Salvadori, *Preistoria del videotape d'arte*, op. cit., p. 3.

¹² B. Viola, *Un rinascimento a Firenze*, in *Idem*, p. 10.

¹³ Cfr. P. Segà Serra Zanetti, M.G. Tolomeo (a cura di), *La coscienza luccicante dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma 1998, p. 33.

¹⁴ M.G. Biccocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa*, op. cit., p. 21 l'accordo prevedeva un quinquennio di attività video con gli artisti della scuderia americana tutto a carico economico di art/tapes, scaduto il periodo Castelli e Sonnabend sarebbero entrati partners a tutti gli effetti della società di produzione fiorentina.

¹⁵ M.G. Biccocchi, *art/tapes/22, nei campi/elisi della sperimentazione*, introduzione a A. Mazzanti (a cura di), *art/tapes/22: le origini della videoarte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 8-12, realizzata a seguito del convegno *art/tapes/22 Il laboratorio in trasferta*, Follonica, Pinacoteca Civica, 26-27 maggio 2011. Biccocchi tocca ulteriori punti nevralgici della questione: quale sia il modo conveniente di intendere il video e per quali vie proporre: "finalmente questi lavori vengano oltre che considerati le importanti opere d'arte che sono, anche correttamente gestiti come lavori che, proprio per il mezzo con cui sono stati realizzati, sono esenti dalle tradizionali leggi di distribuzione e di appartenenza e siano quindi destinati naturalmente a una fruizione allargata poteticamente al web, piuttosto che essere solo esposti e conservati come in un museo. Non esisterà mai un vero percorso culturale fino a che la fruizione dei lavori degli artisti realizzati con le nuove tecnologie non andrà di pari passo con i mezzi di comunicazione con e per i quali sono stati progettati: se di opere di video arte si tratta, la loro destinazione naturale è quella di essere fruite soprattutto on line. È la loro destinazione logica. Non bisogna nemmeno dare eccessiva importanza alla qualità tecnica di questi primi video: all'epoca di *art/tapes/22* le riprese venivano fatte inizialmente con una telecamera di 1/4 di pollice e chiaramente il risultato era una matrice piena di drop out e di sfasamenti, ma credo che anche questa sia una componente da rispettare. Fermo restando che salvarli dalla totale illeggibilità è doveroso e importante, non credo che il messaggio artistico stia nella qualità tecnica".

¹⁶ F. Salvadori, *Preistoria del videotape*, op. cit., p. 5.

¹⁷ *Idem*, p. 8.

¹⁸ Si veda A. Del Puppo, D. Viva, *Il videotape e gli artisti: art/tapes/22*, in *Arte in videotape art/tapes/22*, op. cit., p. 130; M.G. Biccocchi, *art/tapes/22. Tra Firenze e Santa Teresa*, op. cit., pp. 50-51.

¹⁹ Cfr. E. Charans, *Serendipity matters: il fondo Maria Gloria Biccocchi presso l'archivio Marzona alla Kunstbibliothek di Berlino in art/tapes/22: le origini della videoarte*, op. cit., pp. 141-151.

²⁰ R. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, "October", 1, 1976 trad. it. in *Allo specchio*, a cura di V. Valentini, Lithos, Roma 1998, pp. 50-61.

²¹ C. Saba, *Introduzione. La memoria delle immagini: art/tapes/22. Restauro e "riattualizzazione"*, in *Arte in videotape art/tapes/22*, op. cit., p. 38.

²² M.G. Biccocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa*, op. cit., p. 48.

²³ Cfr. V. Gensini, *Alle origini della video-arte: la contaminazione dei linguaggi e l'indagine sul medium in art/tapes/22: le origini della videoarte*, op. cit., pp. 109-119. La percezione ravvicinata alla telecamera del performer Accorci, se da una parte tenta un contatto in un rapporto alla pari con l'osservatore, nonostante la gabbia schermica che lo rende impossibile, d'altra parte lo indaga come fosse un paesaggio (metafora suggerita dallo stesso Accorci) viene da chiedersi se in relazione più o meno consapevole con quella che era stata la percezione artistica dei paesaggi land art da parte dell'obiettivo di Schum.

²⁴ C. Fornari, *Videoart archives in art/tapes/22: le origini della videoarte*, op. cit., pp. 21-26.

²⁵ V. Fagone, *Camere incantate, espansione dell'immagine, in Camere incantate, video cinema, fotografia ed arte negli anni '70*, Milano 1980, p. 15.

²⁶ "Gli allestimenti all'interno del nostro studio per produrre i video [...] non erano mai programmati se non in casi particolari (Douglas, Kaprow) ma "cercati insieme", "inventati" via via, fuori orario, durante nottate piene di energie e di creatività, buon vino, discussioni e tentativi, fino a trovare esattamente quel punto magico che era già, anche se forse incosciamente, nella mente dell'artista" in C.G. Saba, M. Infanti, *art/tapes/22. Conversazione con Maria Gloria Biccocchi*, in *Arte in videotape*, op. cit., p. 190.

²⁷ *Idem*, pp. 180-193.

²⁸ P.L. Tazzi, *L'isola Firenze*, "Flash Art", 136, dicembre 1986/gennaio 1987, pp. 30-34. Si veda anche M. Poli, *Mappa/Map*, "Economia Domestica" album 1994/1995, Firenze-Prato 1996, pp. 44-47.

²⁹ Alle attività della galleria fiorentina sono dedicati una commemorazione espositiva e un convegno per il cinquantennale (1972-1994), Centro Pecci, Prato (10 giugno-9 ottobre 2022), i cui esiti saranno raccolti in un volume. Si veda per il momento D. Venroni, *Firenze e... La Galleria Schema, crocevia delle neoavanguardie internazionali attraverso il bollettino "Schema informazione" in Arte a Firenze 1970-2015: una città in prospettiva*, a cura di A. Accocella, C. Toschi, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 21-37.

³⁰ M.G. Biccocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa*, op. cit., p. 19.

³¹ *Idem*, p. 32.

³² P.L. Tazzi, *L'isola Firenze*, op. cit., p. 32.

³³ M.G. Biccocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa*, op. cit., p. 34. Per una analisi delle attività di Zona in relazione ad *art/tapes/22* si rinvia a C. Genari, *Zona-non-profit per una realtà "fluida" in art/tapes/22: le origini della videoarte*, op. cit., pp. 133-139.

³⁴ Questo documento, di cui testimonia Maurizio Nannucci, è conservato nel copioso archivio di Zona/Base/Nannucci.

³⁵ Cfr. A. Benedetto, *Al di là della "banda". Recouvrant/Éraçant i video-souvenir di Daniel Buren in art/tapes/22: le origini della videoarte*, op. cit., pp. 153-165.

³⁶ Cfr. la riflessione critica di Tazzi nel suo intervento su "Flash Art" a 10 anni dalla conclusione di quelle esperienze.

³⁷ Area fu attiva dal 1974 al 1976 dove era stato il Centrodiffusione, la prima galleria di M.G. Biccocchi. Spazio di "verifiche artistiche" a valenza sociale, di interazioni fra avanguardie artistiche e politiche, incluse nella sua programmazione spesso gli stessi nomi: variamente impegnati, prima o a seguito, in progetti per *art/tapes*, da Paolini a Alighiero Boetti, da Kounellis a Pozzi, a Nannucci. Si vedano P.L. Tazzi, *L'isola Firenze*, op. cit., p. 33, M. Poli, *Mappa/Map*, op. cit., p. 47, I. Strilli, *Area spazio per le verifiche artistiche in art/tapes/22: le origini della videoarte*, op. cit., pp. 121-131.

³⁸ Furono presentati video di Accorci, Baldessari, Beuys, Buren, Calzolari, Chiaro, Gillette, Jonas, Kaprow, Kounellis, Alvin Lucier, Lüthi, Otth, Pastelino, Paolini, Pielli, Viola.

³⁹ *art/tapes/22 in American in Florence: Europeans in Florence*, catalogo della mostra (Long Beach Museum of Art, 26 maggio - 20 giugno 1974), Centro Di, Firenze 1974. La traduzione è di chi scrive.

⁴⁰ V. Fagone, *Le tre età del video*, op. cit., p. 6.

⁴¹ Cfr. S. Bordini, *Videoarte&arte. Tracce per una*

storia, Lithos Roma 1995, p. 61. Per altro lo stesso Barilli, *Video-recording a Bologna "Marcate"*, 58-60, 1970, pp. 136-145, considera il video come mezzo neutro e distaccato "specchio limpido e fedele" dunque sussidiario dell'esperienza estetica.

⁴² V. Fagone, *L'immagine video. Arti visive e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 20. Si rinvia alla sezione *Interferenze* a cura di F. Spampinato in *Video arte in Italia* cit., pp. 457-515.

⁴³ A. Amaducci, *Banda anomala. Un profilo della videoarte monocanale in Italia*, Lindau, Torino 2003, p. 39.

⁴⁴ Una delle grandi novità degli anni '80 è l'incontro fra teatro e video, sia inteso come televisione sia per le potenzialità riscontrate nell'immagine elettronica cfr. S. Lisci, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma 2005, p. 69 e segg. Si rinvia alle sezioni citate a nota 38 del volume *Video arte in Italia. Il video rende felici* cit.

⁴⁵ V. Fagone, *L'immagine video*, op. cit., p. 78. Interazioni multimediali fra performance, teatro sperimentale e video. Dice Giancarlo Cauteruccio, ideatore del gruppo Krypton intervistato da Fulvio Paloscia: "la televisione, che rivela un immenso potenziale espressivo doveva essere utilizzata in modo creativo prima che diventasse quello che oggi è diventata. D'altronde il boccascena del palcoscenico non è simile al monitor televisivo? Quanto "immaginario del tubo catodico corrispondeva all'immaginario svelato dalla scatola scenica" in F. Paloscia, *Cerco il teatro nella luce. Conversazione con Giancarlo Cauteruccio*, in G. Cauteruccio, *Krypton teatri di Luce Spazio, Corpo, Tecnologia, Titillus*, Corazzano 2010, p. 7.

⁴⁶ F. Spampinato, *Interferenze in Video arte in Italia*, cit., p. 461.

⁴⁷ Cfr. *Nero chiaro. Lo spazio beckettiano e le messe in scena di Giancarlo Cauteruccio*, a cura di A. Amendola, G. Frasca, A. Iannotta, Editore&Spettacolo, Riano 2010 ed anche A. Amendola, *Videoartterritori. Storia e teoria dell'audiovisivo sperimentale*, Tunué, Latina 2010.

⁴⁸ *GMM Giovannotti Mondani Meccanici: Computer Comics 1984-1987*, a cura di F. Spampinato, Nero, Roma 2021.

⁴⁹ A. Amaducci, *Banda anomala*, op. cit., pp. 93-102; V. Fagone, *L'immagine video*, op. cit., pp. 204-205. A. Amaducci, *Tecnologie, estetiche e culture della videoarte in Italia*, in *Videoarte in Italia. Il video rende felici* cit., pp. 289-291.

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=6n-52LoUyR8> (luglio 2022)