

Espora

 quotidiano comunista
il manifesto

Abbonati Entra

ALIAS

Roberto Taroni e Luisa Cividin, la sperimentazione come chiarezza di diamante

INTERVISTA. In occasione della pubblicazione del volume di Flora Pitrolo e Jennifer Malvezzi edito da [Silvana](#) Editoriale, dal titolo «Taroni-Cividin. Performance, video, Expanded Cinema (1977-1984)», Roberto Taroni ripercorre il cammino del duo artistico



Da «Around About»

Pubblicato 37 minuti fa

Edizione del 29 luglio 2023

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

006501

Bruno Di Marino

C'è, anzi c'era, una storia ancora tutta da scrivere e – insieme ad essa – un pezzo di sperimentazione tra arte, video/film e performance avvenuta in Italia cavallo tra i '70 e gli '80, quella del duo composto da Roberto Taroni e Luisa

Cividin. A ricostruirla ci hanno pensato Flora Pitrolo e Jennifer Malvezzi in un volume edito da **Silvana** Editoriale dal titolo **Taroni-Cividin. Performance, video, Expanded Cinema (1977-1984)**. La corposa pubblicazione in italiano e inglese (287 pagine, ricca di illustrazioni a colori), finanziata dal bando Italian Council, va a colmare un vuoto, in un momento – che stiamo attraversando da qualche anno – in cui si moltiplicano gli studi di settore che sfociano in libri, mostre, restauri di materiali e rassegne. Ma cosa sono stati quei sette anni di ricerca per i due artisti milanesi? Sicuramente l'occasione per mettere in discussione una serie di stereotipi legati tanto all'idea di installazione artistica quanto a quella di spazio teatrale. «Direi che ci si è avvicinati al teatro per mancarlo», sintetizzava nel 1979 Taroni. In realtà questa manovra di «avvicinamento laterale» al luogo della performance, anche attraverso l'utilizzo in (e fuori) scena di immagini in movimento, era piuttosto distante dalle esperienze che saranno poi catalogate come «videoteatro». Da *Putredo paludis* (1977) a *Splatter* (1984), passando per i cicli *Intervallo al Limehouse* (1979-1980) e *Décalage* (1981-82), sono una trentina le performance realizzate dal duo, dove innanzitutto l'attore è sostituito da quello che il duo definiva «l'attante», esibendo il dispositivo o il processo della messa in scena che diventava il motore stesso dell'azione. Inoltre in diverse di queste performance, a cominciare da una delle più complesse e articolate quale *Come chiarezza di diamante* (1981), Taroni-Cividin mescolano simultaneamente una serie di elementi visivi e procedimenti, dal rallenti al time-lapse al delay, oltre all'alternanza di immagini video in tempo reale e pre-registrate, che configurano quella che Malvezzi chiama giustamente «cinematizzazione dell'atto performativo».

Vastissima la quantità di film e video, sia mono che pluricanale/schermo, prodotti nell'arco di 7 anni, rimontati e riproposti in differenti versioni anche a seconda del contesto: 29 film in 16mm e super 8; 4 videotape; 19 installazioni con 16mm, 8mm e super 8; 23 film in 8 e super 8 nonché 14 video utilizzati nelle performance. Difficile, dunque, dare conto dell'estetica complessiva di tutto questo materiale eterogeneo, che ruota intorno a molti temi, tra i quali il viaggio nel paesaggio (*Camera Car, La bocca di Ahmed*), l'azione minimale ripetitiva (*Il ciucco, Untitled*), l'osservazione dello spazio quotidiano (*Speedy Life*), la relazione tra spazio/corpo/cadragge (*Scanning Field*). Le influenze che si avvertono vanno dal cinema underground statunitense a certo serialismo musicale, fino a spunti narrativi che citano l'immaginario del cinema di genere come quello noir (*Interference*). Di tutto questo ne abbiamo parlato con Roberto Taroni che, dopo quella stagione, ha poi seguito altre strade, ma sempre privilegiando la sperimentazione con le immagini in movimento.

Le pratiche estetiche Taroni-Cividin si muovono, mi sembra, ai confini di quattro aree: performance, teatro, arti visive e sperimentazione video-filmica. Questa liminarità – il fatto cioè di non appartenere davvero a nessuna disciplina – immagino sia stata una scelta programmatica.

Penso che ogni opera, e quindi anche un'opera d'arte, rappresenti un salto di specie, ovvero inizia o prosegue in un'altra disciplina. Ma, nel caso specifico del lavoro di Taroni-Cividin, piuttosto che riferirsi a sconfinamenti disciplinari, io preferisco parlare di penetrazione di tre aspetti dell'arte visiva in senso stretto: l'arte in azione dal vivo, l'arte plastica e l'arte per

immagini in movimento. È in queste specifiche declinazioni del fare arte che, fin dalla prima performance, noi abbiamo cambiato stati e modalità vigenti. Mi riferisco al fatto che noi agivamo come funzioni e non come soggetti, usavamo come materiale plasmabile lo spazio e gli oggetti nel loro farsi-luogo, utilizzavamo cinema e video per cortocircuitare il passaggio lineare passato-presente-futuro. Fin dall'inizio la congiunzione di queste tre declinazioni della pratica artistica era assolutamente programmatica e funzionale alla nostra volontà sperimentale di esperire. Questi lavori, non comportavano solo nuove connessioni disciplinari nell'ambito della performance art ma anche un vero e proprio cambio di paradigma al suo interno: noi spostavamo l'attenzione dal soggetto al processo, centrandolo su concetti allora inusuali, e che solo molti anni dopo sono diventati snodi cruciali sia da un punto di vista teorico che da uno pratico, quali evento ed esperienza. Questo farà dire, in un testo riportato anche in questo libro all'interno della sezione dei materiali d'archivio, a Georg Schwarzbauer, uno dei massimi teorici e storici della performance art di quegli anni, che Taroni-Cividin inaugurano la seconda era della performance. Con questa lusinghiera affermazione coglieva, quindi, il carattere fortemente innovativo del nostro lavoro. E le modalità con cui abbiamo innovato la performance art ruotavano intorno a tre concetti-cardini: autocitazione, autoregolamentazione, presentazione.

Spieghiamo meglio in cosa consiste il primo di questi tre concetti.

La pratica dell'autocitazione si opponeva radicalmente a quella della citazione, tipica di quegli anni. Intendo dire che l'abitudine di costruire sulle ceneri di un passato una sorta di presente fortificato, veniva da noi ribaltata. Non ci interessava la rappresentazione di un mondo culturale di riferimento. Non ci interessava mostrare il normale soggiorno di casa, semmai ci interessava porre sia noi che i partecipanti alle nostre performance nelle condizioni di Theodor, il protagonista del racconto *La casa abbandonata* di E.T.A. Hoffmann, in cui il disorientamento all'interno della casa è determinato dallo sfalsamento dei piani di realtà. L'autocitazione agiva come perturbante ma anche come una vera e propria modalità di lavoro che era alla base di quel sistema di versioni che caratterizzava i cicli delle nostre performance.

Gli altri due elementi chiave, invece?

L'autoregolamentazione agiva in uno spazio che noi intendevamo come luogo praticato, da noi e dai presenti, ed era un processo che permetteva tanto all'artista quanto agli altri partecipanti di vivere le esperienze come esperienze senza un portatore, cioè svuotate della soggettività portatrice dell'autore. L'autoregolamentazione diventava un processo di produzione dell'esperienza che, immersa totalmente nel mondo creato nel e dal particolare segmento spazio-temporale della performance, è dimentica di colui che ne è il soggetto. La presentazione diventava un concetto fondamentale perché si opponeva drasticamente al piano psicologico o, ancora peggio, ideologico della rappresentazione. La presentazione era la modalità speculativa di riduzione al sensibile. Inoltre, nella presentazione aveva un ruolo centrale l'immaginazione. Deleuze direbbe «un dar da pensare che è un immaginare».

Mi sembra che il rapporto che intrattenevate con lo spazio era assolutamente diverso da altre esperienze del periodo: le vostre, di fatto, erano azioni-installazioni.

È assolutamente vero. Infatti, noi definivamo quei lavori come installazioni-performance oppure come eventi, in cui la performance era una sorta di transizione di stato. Il passaggio era da uno spazio organizzato a un altro. In questo modo noi intendevamo lo spazio come luogo praticato, quindi tanto come spazio geometrico che come spazio antropologico. Lo spazio era un vero e proprio incrocio di entità mobili dove vettori di direzione, quantità di velocità e variabili temporali investivano tutti i presenti/partecipanti alla performance. La performance destrutturava l'indicazione di stabilità implicata dal luogo e lo trasformava in uno spazio instabile.

Avevate anche fatto una distinzione tra «attore» e «attante», cioè tra il performer vero e proprio e il tecnico che appare sulla scena. Mi sembra comunque che in tutti vostri lavori l'aspetto processuale sia necessariamente in primo piano.

Non penso che sia corretto definire l'attante come un tecnico. L'attante è una funzione-in-atto che cambia completamente il rapporto Soggetto/Oggetto, proprio perché immette il Soggetto in una dinamica processuale.

Nell'autoregolamentazione, e proprio affinché questo processo si attivi, chi agisce è un attante, un elemento, umano o non-umano, non definibile in maniera ontologica, bensì con modalità relazionali e funzionali. In altre parole, l'attante risponde alla domanda «che fa?» e non alla domanda «chi è?»

Lo scarto tra tempo reale, azioni pre-registrate e la pratica del «delay» è una dinamica centrale nel vostro lavoro di allora. Insomma un voler «mancare il tempo» tanto per parafrasare una definizione data ai vostri spettacoli di «mancare il teatro».

Una premessa a quanto sto per dire. Taroni-Cividin poneva al centro di tutto il suo lavoro un concetto fondamentale: quello dell'innovazione permanente. Da qui conseguono una originale e, direi, unica per quegli anni, considerazione/utilizzazione delle tecnologie e una sperimentazione costante che non volevano fissarsi ripetitivamente per creare stili o caratteri distintivi. In realtà tutta una serie di nostre sperimentazioni innovative hanno proliferato in altri autori-epigoni che hanno fatto di quelle nostre intuizioni delle loro cifre esclusive. Per citarne alcune: siamo stati i primi, in assoluto, a utilizzare il time delay nelle performance tramite un sistema di loop video reso possibile dall'utilizzo di due videoregistratori a bobina, dopo che Terry Riley lo aveva approntato nella musica e Dan Graham nelle video-installazioni. E sappiamo bene come altri artisti, arrivati dopo di noi, abbiano costruito un'intera carriera a partire da questa nostra intuizione. Inoltre, siamo stati i primi a utilizzare il video a circuito chiuso come sistema di controllo e come restituzione di un altrove determinato da un punto di vista cieco, o impossibile. Abbiamo anche utilizzato, per primi nelle live-performance, apparecchiature da studio televisivo broadcast per generare, con più telecamere e tramite effetti speciali, sfalsamenti di piani temporali e ubiquità impossibili nelle riprese dal vivo di azioni e gesti. Abbiamo utilizzato le immagini proiettate sui corpi per attivare l'ambiguità dei generi. E tutte queste sperimentazioni portavano a mettere in congiunzione due concezioni opposte di tempo: quella monodirezionale sintetizzata dalla irreversibilità del tempo vissuto e quella bi-direzionale esemplificata dalla reversibilità del tempo cronico, che è tanto il tempo della Scienza che quello della Natura. Tramite il delay, ad esempio, si cercava di far aderire il tempo astratto, quello

matematico e spazializzato, con quello individuale.

Puoi spiegarmi il rapporto che negli anni '70 hai instaurato con il medium elettronico e la differenza – dal punto di vista dello specifico – con quello filmico?

Ritengo che l'immagine registrata, tanto su pellicola quanto elettronica, sia una sorta di zombie, di morto vivente. È morta in un altrove e vive in un« qui. A partire da questo dato di fatto, spesso ho utilizzato il sistema elettronico della tv a circuito chiuso affinché l'immagine in diretta fosse l'apparizione viva del qui e dell'ora ripreso da un altrove. In qualche maniera, questo dispositivo elettronico diventava l'occhio che vede e mostra l'invisibile del visibile in tempo reale. Più in generale, però, associavo il medium elettronico al particolare e a un carattere intimo della visione, più interiorizzabile e quindi potenzialmente più distruttivo, mentre, dall'altra parte, abbinavo il medium cinematografico al generale e al suo potenziale carattere straniante.

Il video «Interference», che ha una versione da 15 e un'altra da 40 minuti, mi sembra l'opera più complessa di questo periodo e, se non quella più narrativa, sicuramente più vicina all'immaginario cinematografico.

Questa che hai citato era un'opera in cui si utilizzavano entrambi i mezzi, sia quello elettronico che quello su pellicola. Il progetto era inattuale e ambizioso perché, in un'epoca di videoarte autoriflessiva, voleva misurarsi con nuove possibilità di narrazione. Per questo, il nucleo narrativo venne ripreso con il mezzo elettronico mentre le sue espansioni narrative, tutte al passato rispetto alla storia centrale, vennero riprese in pellicola. In altri termini, l'opera è costituita da una storia in medium elettronico, i cui flashback sono tramite pellicola.

Riguardo ai film, ve ne sono alcuni come «Untitled» che tendono verso lo strutturalismo o comunque basati sulla reiterazione visivo-sonora, penso a «Scanning Field» o «Umwelt» e, altri ancora, più «liberi», come «La bocca di Ahmed» o «Paesaggio in miniatura», più «liberi» e, spesso, legati al viaggio, al movimento...

Penso che il cinema strutturale si muova intorno ai temi della macchina-cinema. I primi film che hai citato tu, invece, sono film-musica, ovvero hanno un modello compositivo di tipo musicale. Penso, in particolare, a quello rappresentato dalla musica di Terry Riley. Se prendi Untitled, il gesto accennato del salto diventa come la nota Do in In C di Riley, una sorta di metronomo di tutto il film. E, come nel meraviglioso brano di Riley, ogni micro-sequenza poteva essere ripetuta arbitrariamente nelle varie versioni del film. Infatti, forse tu conosci una o due delle 8 versioni che ho composto di questo film, ma ognuna di queste differisce dall'altra in durata e ritmo. E in tre di queste non vi è addirittura sonoro. Invece, è assolutamente vero quello che noti sul viaggio e il movimento. Nei due film che citi, lo scorrere del paesaggio al di là del finestrino del treno o del furgone porta al puro atto del guardare che cerca di non riquadrare la cosa vista ma solo di investirla con lo sguardo.

Mi sembra comunque che ti interessava soprattutto far dialogare il film e il video, per esempio inserendo immagini dal monitor («Untitled» e «La bocca di Ahmed») ma anche dello stesso lavoro

riproporre due versioni – seppur diverse – una filmica l'altra video: «Around About».

Quello che tu stai esplicitando è sicuramente legato strettamente a quel complesso processo innescato dal sistema dell'autocitazione e dalla metodologia delle versioni attraverso diversi cicli di lavori.

Puoi parlarmi un attimo della componente sonora, sia dal vivo che nei film del periodo. La elaboravate sempre voi?

La componente sonora di tutti i film era interamente elaborata da noi. C'era una particolarità molto importante: salvo rarissimi casi, la sonorizzazione dei film veniva fatta con un atto performativo dal vivo durante la proiezione.

Questo immetteva la consapevolezza del limite generata dai possibili errori di sincronizzazione e, al tempo stesso, la volontà di inglobare l'errore nell'opera. Invece, nel caso del suono nelle performance, io preferisco parlare di sonorità, intendendo questa come il divenire sonoro di un ambiente. E le sonorità, spesso eterogenee, multiple e simultanee accoglievano il rumore, la musica e il silenzio. Dove quest'ultimo, nel processo di spazializzazione, assumeva una duplice valenza: quella di intorno e quella di intervallo.

La tua estetica personale nel corso degli anni successivi si è poi modificata, ma quanto resta di quella esperienza a cavallo della fine anni '70 e inizio '80?

Di quelle esperienze resta la consapevolezza di essere condannato a una porosa lucidità.

il manifesto / roberto taroni e luisa cividin, la sperimentazione come chiarezza di diamante

IL MIO MANIFESTO

[Abbonati](#)

[Accedi](#)

© 2023 il nuovo manifesto società coop. editrice