

REWIND Italia: early video art in Italy = I primi anni della videoarte in Italia.

LEUZZI, L. and PARTRIDGE, S. (eds.)

2015

© John Libbey Publishing. All rights reserved.

This file contains a single representative chapter from the full book. A copy of the entire book can be purchased from Indiana University Press, who distribute this title on behalf of the publisher (John Libbey Publishing): <https://iupress.org/9780861967216/rewind-italia/>



Arts & Humanities
Research Council



Research supported by:

Arts & Humanities Research
Council; Duncan of Jordanstone
College of Art & Design; University
of Dundee; Royal Society of
Edinburgh

REWIND | ***Italia***

Early Video Art in Italy

I primi anni della videoarte in Italia

Edited by

Laura Leuzzi and Stephen Partridge

Translations by

Simona Manca, unless otherwise specified

Proofreading by

Dr Emile Shemilt and Dr Laura Leuzzi

Image editors

Dr. Laura Leuzzi and Adam Lockhart



British Library Cataloguing in Publication Data

REWIND | *Italia*

Early Video Art in Italy/

I primi anni della videoarte in Italia

A catalogue entry for this book is available from the British Library

ISBN: 9780 86196 721 6 (Hardback)

Published by

John Libbey Publishing Ltd, 3 Leicester Road, New Barnet, Herts EN5 5EW, United Kingdom

e-mail: john.libbey@orange.fr; web site: www.johnlibbey.com

Direct orders (UK and Europe): direct.orders@marston.co.uk

Distributed Worldwide by Indiana University Press, 601 North Morton St,
Bloomington, IN 47404, USA. www.iupress.indiana.edu

© 2016 Copyright John Libbey Publishing Ltd. All rights reserved.

Unauthorized duplication contravenes applicable laws.

Printed and bound in China by 1010 Printing International Ltd.

Contents

	<i>Foreword / Prefazione</i> Don Foresta	1
	<i>Introduction / Introduzione</i> Stephen Partridge	5
Chapter 1	<i>Video Recording in Bologna / Video-recording a Bologna</i> Renato Barilli	21
Chapter 2	<i>Memory of video: Italy in the Seventies / Memoria del video: Italia anni settanta</i> Silvia Bordini	35
Chapter 3	<i>The Video Library – The Classification / La videoteca – la classificazione</i> Luciano Giaccari	69
Chapter 4	<i>Centro Video Arte of Palazzo dei Diamanti / Il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti</i> Lola Bonora	87
Chapter 5	<i>art/tapes/22. Conversation with Maria Gloria Bicocchi / art/tapes/22 Conversazione con Maria Gloria Bicocchi</i> Cosetta G. Saba and Mirco Infanti	95
	<i>Interview with Maria Gloria Bicocchi / Intervista a Maria Gloria Bicocchi</i> Stephen Partridge and Laura Leuzzi	
Chapter 6	<i>The Video Season / La stagione del video</i> Paolo Cardazzo	123
Chapter 7	<i>Italian Reaction to Video / La reazione italiana al video</i> Simonetta Fadda	135
Chapter 8	Symbols and Materials: Notes on Three Artists Working in Video in Venice in the 1970s / <i>Simboli e materiali: alcune note su tre artisti che hanno lavorato col video a Venezia negli anni Settanta</i> Grahame Weinbren	147

Chapter 9	<i>Some notes on Luca Maria Patella's videotapes / Alcune note sui videotape di Luca Maria Patella</i> Laura Leuzzi	165
Chapter 10	<i>Authorship, collaborations and international contaminations – Videoperformance in Italy in the '70s / Autorialità, collaborazioni e contaminazioni internazionali – La videoperformance in Italia negli anni Settanta</i> Cinzia Cremona	183
Chapter 11	<i>Glitch Aesthetics and Impossible Flights / Estetica del 'glitch' e voli impossibili</i> Sean Cubitt	203
Chapter 12	<i>Video art in search of a new language / La videoarte alla ricerca di un nuovo linguaggio</i> Marco Maria Gazzano	221
Chapter 13	<i>Video's broken paths. A conversation with Paolo Rosa and Fabio Cirifino / I sentieri interrotti del video. Una conversazione con Paolo Rosa e Fabio Cirifino</i> Valentina Valentini	231
Chapter 14	<i>TIME, BODY, MEDIUM. Some notes on the continuity and discontinuity between artists' cinema and video in Italy in the Seventies / TEMPO, CORPO, MEDIUM. Alcune note sulla continuità e discontinuità tra cinema e video d'artista in Italia negli anni '70</i> Bruno Di Marino	259
Chapter 15	<i>Parallel Time in selected Italian and UK Early Video Works / Tempi paralleli in una selezione di opere dei primi anni del video in Italia e Gran Bretagna</i> Adam Lockhart	273
Chapter 16	<i>Perceptions of a real event: Tensions between the seen and the unseen in performance and its video documentation / Percezioni dell'evento reale: tensioni tra il visibile e l'invisibile nella performance e nella sua video documentazione</i> Emile Shemilt	291
Chapter 17	<i>Between Cinema and Poetronic (and Beyond) / Fra cinema e poetronica (e oltre)</i> Sandra Lischi	301
Chapter 18	<i>Memory of Video: Continuous Present / Memoria del video: presente continuo</i> Vittorio Fagone	309
Chapter 19	<i>Chronology of Video Art in Italy (1952–1992)</i> Laura Leuzzi and Dr. Valentino Catricalà	319
	The Contributors	335
	Bibliography	343
	Index	345

Chapter 9 / Capitolo 9

Some notes on Luca Maria Patella's videotapes |

Alcune note sui videotape di Luca Maria Patella

Laura Leuzzi

Without weight': this is the term that the Roman artist Luca Maria Patella coined in the Sixties to define his own production which, using non-traditional techniques, avoids a 'physical, moralistic, artistic', (and we can add cultural and political) 'weight', typical of traditional techniques.¹ Various works of his multiform production can be included within this concept: starting from the Sixties, his photographs, his slides and his movies and soon after, his videotapes, the latter of which are still scarcely known today.²

Patella is part of the group of Italian artists who, in 1970 were invited to experiment with the videocamera within the ambit of the pioneering *Gennaio 70* exhibition. Unfortunately however, all the videotapes produced for that occasion were lost shortly afterwards.³ Renato Barilli, one of the curators of the exhibition, wrote about Patella's video *Pregchiere marziane* [Martian Prayers]

Senza peso": questa è la definizione che l'artista romano Luca Maria Patella ha coniato negli anni Sessanta per la sua produzione che, utilizzando tecniche non tradizionali, rifugge a un peso "fisico, moralistico, artistico", e si potrebbe aggiungere culturale e politico delle tecniche tradizionali¹. Sotto tale concetto possono essere comprese diverse opere della sua multiforme produzione: a partire dagli anni Sessanta le fotografie, le diapositive e i film e poco successivamente i videotape, dei quali oggi assai poco è noto².

Patella, infatti, fa parte di quel gruppo di artisti italiani che nel 1970 vengono invitati a sperimentare la videocamera nell'ambito di quella pionieristica mostra che fu *Gennaio 70*, ma purtroppo tutti i nastri prodotti in quell'occasione andarono di lì a poco perduti³.

Scriveva uno dei curatori dell'esposizione, Renato Barilli, in merito al video *Pregchiere*

Fig. 1.
Luca Maria
Patella, *Terra*
Animata
[Animated Land]
(1965), 1967,
film-work and
photo canvas.
Luca Maria
Patella, *Terra*
Animata (1965),
1967, film-opera,
e tela fotografica.
© photo Luca
Maria Patella.



(Patella also presented an installation with the same title for the occasion): 'Patella, as a technological wizard, led a member of the common people (Fabio Sargentini) to discover a [Martian] space invasion with him. The use of interiors, exteriors, zoomings, the skilled musical accompaniment, made it an invaluable technical tour de force'.⁴

Patella demonstrated a deep interest in the experimentation of different media and of their expressive possibilities. In the previous decade, he had already adopted the film-camera before embracing the video camera, shooting such films as *Tre e basta* [Three is enough] (1965), the renowned *Terra Animata* [Animated Land] (1967, fig. 1) and *SKMP2* (1968), which featured Sargentini, Kounellis, Mattiacci, Pascali (who died shortly after), and Patella himself. In 1977, Maurizio Calvesi defined him as: 'a pioneer of research that is now widely practiced, but each one of his anticipations or priorities depends on the priority he grants to the mechanical medium, to his interest, namely the fact that it is deeply projected beyond the brush and the single copy ... towards mass media and in any case towards the world of reproduction and reproducibility ...'.⁵ It was Maurizio Calvesi who in

re marziane di Patella, che presentava alla mostra anche un'installazione dallo stesso titolo: "Patella, nella veste di mago in versione tecnologica, ha condotto un rappresentante del volgo profano (Fabio Sargentini) a scoprire assieme a lui un'invasione spaziale. Il ricorso a interni, a esterni, a zoomate, a sapienti accompagnamenti musicali ha fatto di questo un prezioso *tour de force* tecnico"⁴.

D'altronde, come si diceva, già nel decennio precedente, Patella aveva adottato la macchina fotografica prima e la cinepresa poi realizzando film come *Tre e basta* (1965) e i celebri *Terra Animata* (1967, fig. 1) e *SKMP2* (1968), in cui compaiono Sargentini, Kounellis, Mattiacci, Pascali (che morirà di lì a poco) e Patella stesso, dimostrando un interesse profondo nella sperimentazione dei diversi media e delle loro possibilità espressive.

Nel 1977 Maurizio Calvesi lo definisce: "un pioniere di ricerche oggi largamente praticate, ma ogni sua anticipazione o priorità dipende dalla priorità da lui accordata al mezzo meccanico, dal suo interesse, vale a dire, decisamente proiettato al di là del pennello e dell'esemplare unico [...] verso i mass media e comunque verso il mondo

the Sixties, invited Patella to organize an etching workshop for artists at the Calcografia Nazionale, of which he was then director. The Calcografia Nazionale which would house several exhibitions of Patella through the years, including the *Senza Peso* [Without Weight] exhibition (1967), during which his films and his slides would also be presented.

The artist states that he started using video before the diffusion of this *medium* in Italy, alongside the Swiss artist Gerald Minkoff (1937–2009).⁶ In 1971, Patella participated, together with Minkoff, in the pioneering event of the VideObelisco – a section of Gaspero del Corso's L'Obelisco art gallery in Rome dedicated to experimentation of 'videotape', coordinated by the RAI journalist Francesco Carlo Crispolti.⁷ During those years Patella's works were presented in different exhibitions in Italy and abroad and he also took part in 'encounters' dedicated to the medium of video, organized by CAYC – Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires, directed by Jorge Glusberg. These 'encounters' took place in different venues including: Ferrara, Italy (at the Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1975), in Paris (Espace Cardin, 1975), in Buenos Aires (CAYC, 1975), in Antwerp (Internationaal Cultureel Centrum – ICC, 1976).

Patella has shown on different occasions a certain mistrust towards magnetic tape, because of the obsolescence and deterioration of some formats which meant that they couldn't be replayed any longer. However, thanks to the work of the research project *REWIND/Italia*, it has been possible to recover three videotapes from the artist's private collection. Prior to this, the tapes⁸ were not readable because they were showing some signs of deterioration, and they had not yet been transposed into digital or any other more recent format. The tapes were made readable again and transferred into digital format, through a special process, by Rewind archivist Adam Lockhart.⁹

The three reels transferred onto digital

della riproduzione e riproducibilità [...]”⁵. Proprio Maurizio Calvesi, d'altronde, negli anni Sessanta aveva chiamato Patella ad organizzare un laboratorio di incisione per gli artisti alla Calcografia Nazionale, di cui era allora direttore, e che ospiterà negli anni diverse sue esposizioni tra cui proprio la mostra *Senza peso* (1967), in cui verranno presentati i suoi film e le sue diapositive.

Racconta l'artista, peraltro, di aver iniziato a utilizzare il video ancora prima della diffusione del *medium* in Italia, con lo svizzero Gerald Minkoff (1937–2009)⁶. Insieme a Minkoff, Patella partecipa nel 1971 all'esperienza pionieristica del VideObelisco, sezione dedicata dalla galleria romana L'Obelisco di Gaspero del Corso alla sperimentazione del “videonastro” e coordinata dal giornalista Francesco Carlo Crispolti⁷. In quegli anni i suoi lavori vengono presentati in diverse rassegne in Italia e all'estero e Patella prende parte, inoltre, agli incontri dedicati al video organizzati dal CAYC – Centro de Arte y Comunicación di Buenos Aires allora diretto da Jorge Glusberg, incontri che si tennero tra le altre sedi a Ferrara (Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1975), a Parigi (Espace Cardin, 1975), a Buenos Aires (CAYC, 1975), ad Anversa (Internationaal Cultureel Centrum – ICC, 1976).

In diverse occasioni Patella ha mostrato una certa sfiducia verso il nastro magnetico, poiché il superamento e il deterioramento di alcuni formati non ne consentivano più la lettura.

Grazie all'intervento del Progetto di ricerca *Rewind/Italia*, è stato però possibile recuperare tre videotape conservati dall'artista, non più visibili poiché i nastri⁸, che mostravano alcuni segni di decadimento, non era mai stati precedentemente riversati in digitale, o in formati più recenti.

I nastri sono stati resi nuovamente leggibili e quindi riversati su supporto digitale tramite un particolare procedimento dall'archivista di Rewind Adam Lockhart⁹.

Le tre bobine conservate nella residenza dell'artista e trasigrate in digitale da

format by REWIND*Italia*, now kept in the artist's own residence include: the first recovered tape, renamed by the artist *Grammatica dissolvente – Gazzùff! Avventure & cultura* [Dissolving Grammar – Gazzùff! Adventures and Culture], not dated (research has allowed the artist and I to date to 1974–75); then *Arte della conoscenza dialettica* [Art of Dialectical Knowledge] (B/W, EIAJ, 1/2 inch tape, open reel) dated 1974 and already included in the artist's videography; and finally *Viaggio in Luca* [Journey in Luca], video produced during Patella's exhibition at the ICC Internationaal Cultureel Centrum in Antwerp, and produced by the latter in 1976.¹⁰

Arte della conoscenza dialettica and *Grammatica dissolvente* have several common features: the first work seems to have been produced chronologically shortly before the other, but it is linked to similar linguistic and aesthetic concerns. Both works show several points of interest for our research, not only about Patella's artistic production, but also about the artistic experimentation on magnetic tape in the early Seventies.¹¹ The central element of the two videotapes is the use of different media (a feature that permeates all the artist's research) – video, film, photography, overhead projector, writing, publications (fig. 2),¹² performance – including the machine he invented for 'manual and musical varied fading'¹³ – all of which alternate and merge in a complex and balanced relationship. Such concurrence of different media is a common feature among many authors of early video experimentation in Italy, including Claudio Ambrosini, Luigi Viola, Michele Sambin and many others.

Arte della conoscenza dialettica is a video performance shot in a studio, rented for the occasion, that becomes 'Luca Patella's workshop' and 'they', the spectators find themselves 'virtually' there, with the artist, through the video recording. The scene opens with the artist who sits in front of a desk and sees on a monitor the feedback of what he is recording: in this way he seeks

REWIND*Italia* sono: il primo tape recuperato, ridenominato dall'artista *Grammatica dissolvente – Gazzùff! Avventure & cultura*, senza data (ricerche hanno consentito all'artista e a chi scrive di datarlo al 1974–75); *Arte della conoscenza dialettica* (bobina aperta, formato EIAJ, 1/2 pollice, b/n), datato 1974 e già segnalato nella videografia dell'artista; *Viaggio in Luca*, video realizzato in occasione della mostra di Patella all'Internationaal Cultureel Centrum – ICC di Anversa e da quest'ultimo prodotto, nel 1976¹⁰.

Arte della conoscenza dialettica e *Grammatica dissolvente* presentano numerosi tratti comuni: il primo sembra essere stato realizzato cronologicamente poco prima dell'altro ma è legato alle medesime ricerche linguistiche ed estetiche.

Entrambi mostrano numerosi punti di interesse per lo studio non solo della produzione artistica di Patella, ma anche della sperimentazione artistica del nastro magnetico nei primi anni Settanta¹¹. Elemento centrale nei due nastri, infatti, è proprio la compresenza di vari media (caratteristica che permea tutta la sua ricerca): video, film, fotografia, lavagna luminosa, scrittura, pubblicazioni¹² (fig. 2), performance – senza scordare la macchina di sua invenzione per "dissolvenze variate manuali e musicali" – si alternano e si fondono in un complesso rapporto di equilibrio. Tale compresenza di vari media, comunque, è caratteristica comune a molti autori della prima sperimentazione video in Italia, come Claudio Ambrosini, Luigi Viola, Michele Sambin e molti altri.

Arte della conoscenza dialettica è una videoperformance girata in uno studio, affittato per l'occasione, che diviene il "laboratorio di Luca Patella" e "loro", gli spettatori, si trovano "praticamente" lì, con l'artista, tramite la videoregistrazione. La scena si apre con l'artista che si siede davanti ad una scrivania e vede sul monitor il *feedback* di quello che sta registrando: in questo modo cerca il massimo controllo del *medium*. Il monitor resta poggiato sulla scrivania, con

maximum control of the medium. The monitor stays on the desk, with its screen towards the camera, therefore towards the spectator. The artist starts his lesson which, as he explains, will be partially translated by the workshop technicians, 'A' translating into German, and 'B' into English.¹⁴ One of the two assistants also says out loud how much time has passed, about every 5 minutes. The whole lesson is studded with wordplays and repetitions, characteristic of the artist's poetry, that reveal the hidden and double meanings of the words: these nuances are often left out in the translations.

Going back to the video, after describing the elements that make up his 'workshop', the artist provides some suggestions about the 'Grammatica dissolvante' [Dissolving grammar] that he will be developing: a 'solving engrammar', a 'grammar that dissolves from phoneme to phoneme, from meaning to meaning, in a di-a-synchronic temporal vision and therefore transforms itself. Solving engrammar, a grammar that engrams itself and therefore melts heavy traditional concepts and contents'.

Afterwards he writes by hand the title of the work on a board, over which the camera zooms: *'Arte della conoscenza dialettica. psico socio politico arte lezioni laboratorio in Luca Patella 1970-1974'* [Art of Dialectical Knowledge. Psycho Socio Political Art Lessons Workshop in Luca Patella 1970-1974]. The artist moves around the room, quickly taking pictures of the environment and of himself (fig. 3). He then stops, once more, in front of the feedback monitor to check the image. He then generates the 'dissolving grammar'. This is a projection onto a wall, of a series of wordplays, based on the re-segmentation of sentences, on the addition of letters, and on the change of accent – all through the use of the already mentioned 'machine for manual and musical varied fadings', invented by himself. The apparatus composed of two projectors is revealed by the camera that then zooms to the screen. The machine had been built and used by the artist for 'projections in variable fadings' in



lo schermo verso la camera, verso lo spettatore.

L'artista inizia la sua lezione che, come spiega, sarà parzialmente tradotta dai tecnici di laboratorio A in tedesco, e B in inglese¹³. Uno dei due assistenti inoltre scandisce ad alta voce ogni c. 5 minuti il tempo trascorso.

Tutta la lezione è costellata da giochi di parole e ripetizioni, tipici della poetica dell'artista, che svelano significati nascosti e duplici nei lemmi: tali sfumature saranno spesso tralasciate nella traduzione.

Tornando al video, dopo aver descritto gli elementi che compongono il suo "laboratorio", Patella fornisce alcune suggestioni sulla "Grammatica dissolvante" che andrà a realizzare: una "enagrammatica solvente", una "grammatica che dissolve da fonema a fonema, da significato a significato, in una visione temporale di-a-sin-cronica e quindi si trasforma. Enagrammatica solvente, grammatica che si engramma e quindi scioglie concetti e contenuti pesanti tradizionali".

Quindi scrive manualmente il titolo dell'opera su una lavagna, su cui la camera zooma: *"Arte della conoscenza dialettica. psico socio politico arte lezioni laboratorio in Luca Patella 1970-1974"*.

L'artista gira per la stanza scattando velocemente foto dell'ambiente e autofotografandosi (fig. 3).

Si ferma, poi, ancora una volta davanti

Fig. 2. Books and Official Gazettes of Luca Patella, 1970-76. Libri e "Gazzette ufficiali di Luca Patella", 1970-76. © photo Luca Maria Patella.



Fig. 3. Luca Maria Patella, *Arte della conoscenza dialettica* [Art of Dialectical Knowledge], 1974, still da video © foto Luca Maria Patella.

many performances, among which the one at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1970), and especially during the test called by the artist *Analisi di Psico Vita* described in the eponymous *Gazzetta*.¹⁵ The wordplays and images, dated 1971–72, were subsequently published in the *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella* [Prolegomena to Luca Patella's Special Atlas],¹⁶ and they use dialectal expressions in a continuous mixture of registers, high and low, earthly and cosmic.

Having finished the *Grammatica* [Grammar], when he starts the 'lesson' again, Patella presents the project for a volume he is editing – the above mentioned *Prolegomeni allo Atlante speciale di Luca Patella*, which should have been published shortly after (but in fact we would have to wait until 1978 for the first edition published by Martano in Turin) and which would document his artistic research in the last few years. He then explains the 'un-translation' that leads 'ex trans', out, beyond the reality transformation. Meanwhile the video camera emphasises the main passages of the artist's speech through close-ups of the artist himself. The video continues with a series of notes, written by the artist on an overhead projector, drawn from the story of 'Sal and Tig', two characters, or better two 'psychological functions' that recur in different works

al monitor del *feedback* per controllare l'immagine.

Realizza quindi la "grammatica dissolvente", cioè la proiezione sul muro di una serie di giochi di parole, che si basano sulla risegmentazione delle frasi, sull'aggiunta di lettere, sul cambio di accento, tramite l'utilizzo di quella che egli stesso ha chiamato "macchina per dissolvenze variate manuali e musicali", di sua invenzione¹⁴. Tale apparecchio composto di due "visori" viene mostrato peraltro bene dalla camera che poi zooma sullo schermo; la macchina era stata costruita e utilizzata dall'artista per "proiezioni in dissolvenza variabile" in tante performance, tra cui quella alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1970), e in particolare nell'ambito di quel test da lui chiamato *Analisi di Psico Vita*, descritto nella omonima *Gazzetta Ufficiale*¹⁵.

I giochi di parole e le immagini presentati, datati al 1971–72, sono stati pubblicati in seguito anche nei *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*¹⁶, e fanno largo uso di espressioni dialettali in una continua commistione di registri, alto e basso, terreno e cosmico.

Finita la *Grammatica*, quando riprende la 'lezione', Patella presenta il progetto per un volume che sta curando, il *Prolegomeni allo Atlante speciale di Luca Patella* già menzionato, che avrebbe dovuto essere pubblicato di lì a poco (in realtà dovremo attendere il 1978 per la prima edizione presso l'editore Martano di Torino) e che avrebbe documentato la sua ricerca artistica degli ultimi anni. Spiega poi l'"intraduzione", che conduce "ex trans", fuori, al di là nella trasformazione della realtà.

La videocamera, nel mentre, con primi piani sull'artista sottolinea i passaggi salienti del suo discorso.

Il videotape prosegue con una serie di appunti dell'artista scritti alla lavagna luminosa riprendendo la storia di "Sal e Tig", due personaggi o meglio due "funzioni psicologiche" che ricorrono in diverse opere dell'artista¹⁷, esemplificata da una serie di grafici (fig. 4).

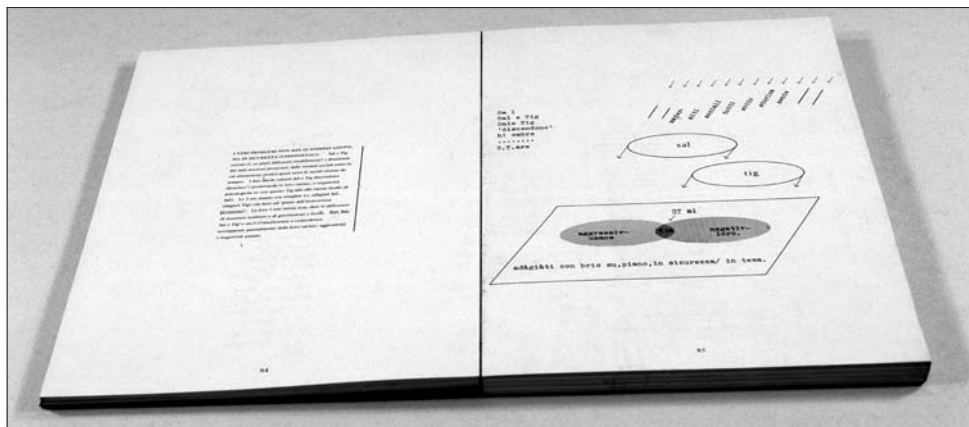


Fig. 4.
Luca Maria
Patella, graphic
of Sal & Tig.
Luca Maria
Patella, grafico di
Sal & Tig.
© photo Luca
Maria Patella.

of the artist,¹⁷ illustrated by a series of graphic signs (fig. 4). The video closes with a series of considerations by the artist about the relationship between creativity and society.

Considering instead *Grammatica dissolvente*, this videotape presents a more concise and defined structure compared to *Arte della conoscenza dialettica*, which presents different traits that seem to have been decided on the spot. To make the analysis easier, the work can be split into 4 main sequences: the first in which, the video camera, records a film projected on a screen on the wall; the second in which the artist himself shows some documents; the third with the 'grammatica dissolvente' and the fourth with the writing on an overhead projector.

In the opening sequence the artist shoots some images drawn from a 1972 film, *Lu' capa tella*, never finished, which is projected on the wall of his house in Via Panisperna.¹⁸ In front of the video camera lens, Patella's hand shows a copy of the first Gazzetta Ufficiale [Official Gazette] *Analisi di Psico Vita*, shaken by the wind, and in the background we see the sea and an island (fig. 5). The *Grafico ironico* [Ironic Graphic] appears then in the artist's hands, which reproduces exactly the concept of island in the scheme.¹⁹

An offstage voice says: 'Questa è la voce della Gazzetta Ufficiale di Luca Patella che inizia da mare. Questa è la voce della Gazzetta ufficiale di Luca Patella che inizia ad amare. Questa è la voce della Gazzetta

Il video si chiude con una serie di considerazioni dell'artista sul rapporto tra creatività e società.

Passando invece a *Grammatica dissolvente*, il tape presenta una struttura più serrata e definita rispetto ad *Arte della conoscenza dialettica*, che denuncia invece diversi tratti apparentemente più decisi sul momento.

Per facilità di analisi, l'opera può essere divisa in 4 fondamentali sequenze: la prima in cui, con la videocamera, viene ripreso un film proiettato su uno schermo al muro; la seconda, che vede l'artista stesso mostrare alcuni documenti; la terza, con la "grammatica dissolvente" e la quarta, con la scrittura di appunti su lavagna luminosa.

Nella sequenza di apertura l'artista riprende alcune immagini tratte da un film del 1972, *Lu' capa tella*, mai ultimato, che viene proiettato sulla parete della sua abitazione di Via Panisperna¹⁸: davanti all'obiettivo della cinepresa la mano di Patella mostra una copia della prima Gazzetta Ufficiale *Analisi di Psico Vita* mossa dal vento, e sullo sfondo il mare e un'isola (fig. 5).

Nelle mani dell'artista compare poi il *Grafico ironico* del 1970, che riprende nello schema non a caso proprio il concetto di *isola*¹⁹.

Una voce fuori campo dice: “Questa è la voce della Gazzetta Ufficiale di Luca Patella che inizia da mare. Questa è la voce della Gazzetta Ufficiale di Luca Patella che inizia ad amare. Questa è la voce della Gazzetta Ufficiale di Luca Patella”. Viene

ufficiale di Luca Patella' [This is the voice of Luca Patella's Gazzetta Ufficiale that comes from the sea. This is the voice of Luca Patella's Gazzetta Ufficiale that begins to love. This is the voice of Luca Patella's Gazzetta Ufficiale]. We are offered, in this way, a wordplay, a practice dear to the artist, that consists of the re-segmentation of the sentence, in a charade-like manner, and of the substitution, in some cases of some segments in images or objects (in this case the sea) so as to resemble, sometimes, rebus.²⁰ A practice that Barilli traced back to James Joyce's *Finnegans' Wake*,²¹ yet that was also inspired by *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, that was transmitted in Patella's poetics through a careful reading of *Jacques le fataliste* (1765–1784) by the novelist and philosopher Diderot, who was studied by the artist and to whom he dedicated several works, including *DEN & DUCH dis-enameled* (more than 300 works by Patella dedicated to this subject were presented at Antwerp's Muhka in 1990).

Returning to the wordplay between the words 'amare' [loving] and 'a mare' [to the sea], we can recall, as a suggestion, a pastel on photographic canvas, a work by Renato Mambor, *A+mare* [A+sea] from 1970 (60 x 76 x 4 cm, Rome, private collection) that proposes the same rebus-game.

The sound of the wind overlaps the projector's constant noise and a music track is slowly added that will accompany the remaining video and which has not been possible to identify at the moment (according to the artist, the track is drawn from a performance of Terry Riley at the Galleria L'Attico).

The scene continues and moves to Rome, near Santa Maria della Pace, and we can see Luca Patella who walks the streets, his gaze hidden by his sunglasses. The voice starts again saying: 'Questa è la voce della Gazzetta ufficiale di Luca Patella che continua in amaro. Mondo della storia, del lavoro e anche dell'intrallazzo borghese, contrapposto contro-apposta al mondo

proposto così un gioco di parole, pratica questa cara all'artista, che consiste nella risegmentazione della frase secondo una modalità sciaradistica, e nella sostituzione in alcuni casi di certi segmenti in immagini o oggetti (in questo caso il mare) così da avvicinarsi talvolta al rebus²⁰. Una pratica, questa, ricondotta da Barilli al *Finnegans Wake* di James Joyce²¹ ma anche ispirata a *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, veicolato nella poetica di Patella da una lettura attenta di *Jacques le fataliste* (1765–1784) del Diderot romanziere, filosofo da lui molto studiato, a cui ha dedicato anche numerose opere tra cui *DEN & DUCH dis-enameled* (oltre 300 lavori esposti al MuHKA di Anversa nel 1990).

Tornando al gioco di parole tra "amare" e "a mare", si può ricordare a titolo suggestivo anche un pastello su tela fotografica di Renato Mambor *A+mare* del 1970 (60 x 76 x 4 cm, Roma, collezione privata) che propone il medesimo gioco-rebus.

Nel video di Patella, al costante rumore del proiettore si sovrappone il suono del vento e a mano a mano si aggiunge una traccia musicale, al momento non ancora identificata, che accompagnerà tutto il video (secondo quanto ricorda l'artista, la traccia è tratta da una performance di Terry Riley alla Galleria L'Attico).

La scena prosegue e si sposta a Roma, nei pressi di Santa Maria della Pace, e si vede Luca Patella che cammina per le strade, lo sguardo celato dagli occhiali neri. La voce riprende dicendo: "Questa è la voce della Gazzetta Ufficiale di Luca Patella che continua in amaro. Mondo della storia, del lavoro e anche dell'intrallazzo borghese, contrapposto contro-apposta al mondo creativo. Dialettica fra creatività e società", introducendo il tema del ruolo della cultura e dell'artista nella società, che verrà ripreso più avanti.

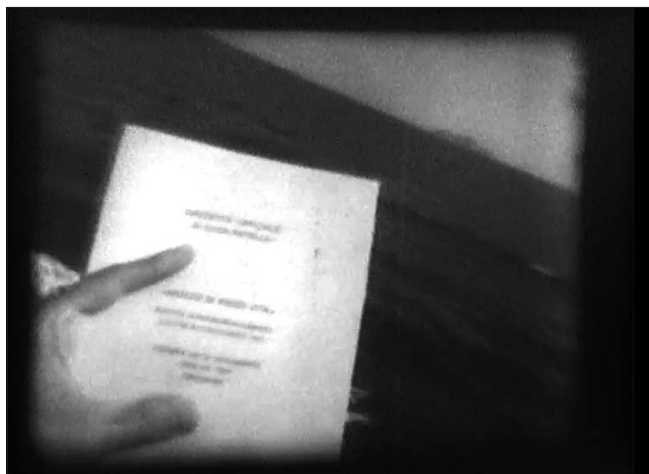
A quel punto, si profila sull'immagine l'ombra dell'artista e l'artificio della proiezione della pellicola è così definitivamente svelato: il proiettore viene spento e lo schermo resta muto. Tale *mise en abîme* della pelli-

creativo. Dialettica fra creatività e società' [This is the voice of Luca Patella's *Gazzetta Ufficiale* that continues in bitter. World of history, of work and also of Borghese intrigue, opposing to opposing-on-purpose the creative world. Dialectic between creativity and society], introducing the theme of the role of culture and of the artist in society, that will be taken up later on in the piece.

At this point, the shadow of the artist is outlined against the image, and the artifice of the film projection is then completely unveiled: the projector is switched off and the screen stays mute. Such *mise en abîme* of the film, mediated by the magnetic tape, will be used subsequently, by other artists such as Luigi Viola which in his *Do you remember this movie?* (1979), produced by the Galleria del Cavallino, videotaped a home-movie style Super8 projected on the wall.

Patella's video camera then presents us with an interior of the studio in Via Panisperna. Patella's hand greatly enlarges the visual field, thanks to a lens that he used, and this reminds us of his particular interest for optics that we find in many photographic works of the artist, made with a *fish-eye lens*, with a constant reference to the study in Van Eyck's *Arnolfini Portrait* (1434) and to Parmigianino's *Autoritratto entro uno specchio convesso* [Self-portrait in a Convex Mirror] (1524 approx).

The second sequence starts where the artist enters the scene and shows booklets, documents, pictures, that describe his artistic research of those years, and he lets them noisily fall on the floor. Unfortunately it is not possible to read the writings and to see the details of the pictures, but among these works it has been possible to distinguish (also thanks to the artist's personal suggestions) respectively: the first *Gazzetta*, the already mentioned *Analisi di Psico-vita* (1972); two pictures that document some moments of the performances *Dal tramonto, dal tramare (Olalla)* [From Sunset, From Plotting (Olalla)] and *Prima Vera, Prima P'Arte* [First Truth, First P'Art] – both of which were carried out within the series *24 ore su*



cola, mediata dal nastro magnetico, verrà utilizzata successivamente, tra gli altri, anche da un artista come Luigi Viola, che nel suo *Do you remember this movie?* (1979), prodotto dalla Galleria del Cavallino, riprenderà in video un filmino familiare in Super8 proiettato sul muro.

Ritornando al videotape, la videocamera ci restituisce quindi un interno dello studio di Via Panisperna: una mano di Patella allarga molto il campo visivo, grazie a un obiettivo da lui inventato, e questo ricorda l'interesse per l'ottica che si ritrova in tante opere fotografiche elaborate con il *fish-eye*, con un riferimento costante allo studio del *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di van Eyck (1434) e dell'*Autoritratto entro uno specchio convesso* del Parmigianino (c. 1524).

Ha inizio così la seconda sequenza in cui l'artista entra in scena e mostra opuscoli, documenti, fotografie che raccontano la sua ricerca artistica di quegli anni, lasciandoli poi cadere rumorosamente a terra. Non si riesce purtroppo a leggere le scritte e a vedere i dettagli delle fotografie, ma tra queste è stato comunque possibile distinguere, anche grazie ai preziosi suggerimenti dell'artista, rispettivamente: la prima *Gazzetta*, la già citata *Analisi di Psico Vita* (1972); due fotografie che documentano alcuni momenti dalle performance *Dal tramonto, dal tramare (Olalla)* e *Prima Vera, Prima P'Arte*, entrambe realizzate nell'ambito del ciclo *24 ore su 24* (25–31 gennaio 1975) alla Galleria

Fig. 5. Luca Maria Patella, *Grammatica dissolvante – Gazzuff! Avventure & cultura* [Dissolving Grammar – Gazzuff! Adventures and Culture], 1974–75. © Luca Maria Patella.

24 [Twenty-four hours a day] (25–31 January 1975) at the Galleria L'Attico. He then shows the second Gazzetta dedicated to the book *Io sono qui* [I am here] (1972), and then another snapshot from the performance at the Attico where the artist writes under the light of a candelabrum 'surrounded by projected wide visions of natural events'.²² Next, he shows an image of *Pietre volanti* [Flying Stones], the graph *Ogden e Richards dialettici, ribaltati nella prassi* [Ogden and Richards dialectic, capsized by praxis] (1972),²³ before showing another picture of the performance at the Galleria L'Attico called *Luca Patella e il Test Lüscher dei colori* [Luca Patella and Lüscher's colours Test] (1974). The photograph shows Patella giving Anna Paparatti the Lüscher Test – a personality test based on colours, which takes its name from its creator, the Swiss psychologist Max Lüscher. We can also see within this picture that two photographic canvases from *Terra Animata* (1965–67)²⁴ are hung in the room. Finally, Patella shows the third Gazzetta, *Arte della conoscenza dialettica* (1974). In this way a palimpsest of memory is created where the research and the works of the artist are stratified (from 1965 to early 1975), with constant references evoked by the images and his publications, that emphasize his scientific and psychological education.

The performance at the Attico dedicated to the Lüscher Test, in which Max Lüscher himself took part, refers to Luciano Giaccari's videotape, which documents the action and to the volume published by the gallery on that occasion,²⁵ recalling the different *media* through which Patella's research evolves in a succinct way.

The transition between this sequence and the following one is achieved with a very powerful expedient: the artist hits the floor with a hammer so that the video camera shakes and lines appear on screen.

The third part presents a more extensive *Grammatica dissolvente*, always with word-plays and images, dated 1971–72.²⁶ The visual element interposes suggestively with

L'Attico; la seconda Gazzetta dedicata al libro *Io sono qui* (1972); seguono ancora uno scatto dalla performance de L'Attico in cui l'artista scrive alla luce di un candelabro "circondato da ampie visioni proiettate di eventi naturali"²²; una immagine delle *Pietre volanti*; il grafico *Ogden e Richards dialettici, ribaltati nella prassi* (1972)²³; una fotografia della performance, sempre alla Galleria L'Attico, dal titolo *Luca Patella e il Test Lüscher dei colori* (1974), in cui l'artista somministra ad Anna Paparatti il Test di Lüscher, un test di personalità basato sui colori che prende il nome dal suo ideatore, lo psicologo svizzero Max Lüscher, mentre in sala sono appese due tele fotografiche da *Terra Animata* (1965–67)²⁴; e infine la terza Gazzetta *Arte della conoscenza dialettica* (1974). Si crea così un palinsesto della memoria in cui si stratificano le ricerche e le opere dell'artista (dal 1965 ai primi del 1975), con continui rimandi evocati dalle immagini e dalle pubblicazioni, che evidenziano anche la sua formazione scientifica e psicologica.

La performance a L'Attico dedicata al Test di Lüscher, a cui aveva preso parte lo stesso Max Lüscher, rimanda peraltro al videotape, realizzato da Luciano Giaccari, che documenta l'azione, e al volume che fu pubblicato per l'occasione dalla galleria²⁵, rievocando ancora una volta in modo sintetico i diversi media in cui si sviluppa la ricerca di Patella.

La transizione tra questa sequenza e quella successiva viene realizzata con un espediente molto incisivo: l'artista colpisce con un martello il pavimento, facendo tremare la videocamera e apparire delle righe sullo schermo.

La terza parte presenta una più estesa *Grammatica dissolvente* sempre con giochi di parole e immagini, datati al 1971–72²⁶. All'elemento verbale si frammezza sempre suggestivamente quello visivo: alla parola "neve" segue in dissolvenza una fotografia dalla casa dei Patella a Montefolle (fig. 6), innervata, scattata nel 1970, parte di una serie di cui un esemplare si ritrova anche

the verbal one: to the word *snow* an image follows in a fading photograph of Patella's snowy house in Montefolle (fig. 6), taken in 1970, part of a series of photographs, of which a copy can be found also in the work *Αοόόο*²⁷ and another in *Firma in cielo d'Inverno* [Signature in a Winter Sky]²⁸ of the same year. In the same way, two pictures of a feather follow the sentence 'più meditata – piume ditata' [more meditated – feathers fingerprint], once again in a rebus-like way (fig. 7).²⁹ On the other hand, as already pointed out by Giuseppe Cannilla, such concurrence of visual and verbal elements was already present in the films of the Sixties and in *Indicazioni attive* [Active Directions] and *Sfere per amare* [Spheres for Loving]: 'Word and images are therefore strictly connected in a program of active and communicative orientation of their contents'.³⁰

When the artist's shadow enters on camera, the overhead projector is switched on and a performance begins, where Patella writes, in quick cursive with a felt-tip pen, in a political and psychological way (psycho-socio-political), a series of reflections on the role of the artist and art in society, and the role of women in society. Sometimes with rapid gestures, he introduces letters and accents that produce wordplays once more, that confer a new meaning to the sentences. Meanwhile, in the background, two musical tracks alternate.

This action recalls many performances of the artist that took place at the Galleria Nazionale and at the Incontri Internazionali d'Arte in Rome in the early Seventies.³¹

The action finishes with the signature 'Luca' and the date, which, taking into consideration the term *post quem* given by the presence of some pictures from the performances at the Attico for *24 ore su 24*, can be read as '75. Precisely in that same year, the critic and filmmaker Jorge Glusberg wrote: 'Luca Maria Patella's videotape production (the actions of the *Gazzetta*) accompanies us in our European Video Encounters, together, for example, with Lea Lublin, Thenot and others, it is hardly com-



nell'opera *Αοόόο*²⁷ e un altro in *Firma in cielo d'Inverno*²⁸ di quell'anno. Così alla frase "più meditata – piume ditata", seguono due fotografie di una piuma in una modalità che ricorda ancora il rebus²⁹ (fig. 7).

D'altronde, come ha rilevato già Giuseppe Cannilla, tale compresenza di elementi visivi e verbali era già presente nei film degli anni Sessanta e in *Indicazioni attive* e *Sfere per amare*: "Parola ed immagini sono dunque strettamente collegate in un programma di finalizzazione attiva e comunicativa dei propri contenuti"³⁰.

Quando l'ombra dell'artista entra in campo, viene quindi accesa la lavagna luminosa e ha inizio una performance in cui Patella scrive con un pennarello in un veloce corsivo una serie di riflessioni sul ruolo dell'artista e dell'arte nella società e su quello della donna, in chiave politica e psicologica (psico-socio-politica): talvolta poi, con rapidi gesti, introduce lettere e accenti, producendo ancora una volta giochi di parole che conferiscono un nuovo senso alle frasi. Nel sottofondo due tracce sonore intanto si alternano.

Questa azione ricorda le tante performance dell'artista realizzate alla Galleria Nazionale e agli Incontri Internazionali d'Arte a Roma nei primi anni Settanta³¹.

L'azione si chiude con la firma "Luca" e la data che, anche visto il termine *post quem* dato dalla presenza di alcune foto dalle

Fig. 6. Luca Maria Patella, *Grammatica dissolvante – Gazzuff!* *Avventure & cultura* [Dissolving Grammar – Gazzuff! Adventures and Culture], 1974–75. © Luca Maria Patella..



Fig. 7.
Luca Maria
Patella,
*Grammatica
dissolvente –
Gazzuff!*
*Avventure &
cultura*
[Dissolving
Grammar –
Gazzuff!
Adventures and
Culture],
1975–74. ©
Luca Maria
Patella.

parable and reducible to that of other Italian artists, often affected by bricolage, or some international artists'.³²

At this point in our research, the tape did not seem ascribable to any of the video works accredited in Patella's published catalogues, either those of the Sixties, or to the most recent works,³³ and the artist has therefore decided to give it the title *Grammatica Dissolvente* [Dissolving Grammar], identifying what seems to be one of the central cores of the *tape*. With the subtitle *Gazzuff! – Avventure & cultura*, he ironically recalls the many times mentioned *Gazzette Ufficiali* [Official Gazzettes]. *Avventure & cultura* is in return, the subtitle of *Io sono qui* [I am Here] a curious sci-fi novel by Patella published in 1975 but written between 1970 and 1972.³⁴ The videotape seems referable to those that Patella described as 'self-documentations in progress', including the shooting of actions and performances, of the *Gazzetta Ufficiale* and of the *Analisi proiettive* [Projective Analysis].³⁵ The tape was therefore planned and directed, without editing, between the end of 1974 and the beginning of 1975.

The last tape that we will analyse is *Viaggio in Luca* created, as mentioned above, in Antwerp during the solo exhibition of the artist at the ICC Internationaal Cultureel Centrum in 1976 and listed in his videography.³⁶ Being quite damaged, compared to the previous videos, the latter re-

performance de L'Attico per la già menzionata *24 ore su 24*, può essere ricondotta al 1975. Proprio in quell'anno il critico e cineasta Jorge Glusberg scriveva: "La produzione in Videotape di Luca Maria Patella (gli interventi della "Gazzetta") che ci accompagna nei nostri Incontri Video europei, insieme, per esempio, a Lea Lublin, Thenot ed altri: è difficilmente rapportabile e riducibile a quella di altri artisti italiani, spesso affetti da bricolage; o di certi internazionali".³²

All'attuale stato della ricerca però, il nastro sembra non essere riconducibile a nessuna delle opere video accreditate nei cataloghi di Patella, sia degli anni Sessanta, sia tra i più recenti³³, e l'artista ha quindi deciso di attribuirgli il titolo *Grammatica dissolvente*, identificando così quello che sembra essere uno dei nuclei centrali del *tape*. Con il sottotitolo *Gazzuff! – Avventure & cultura*, richiama ironicamente le più volte menzionate *Gazzette Ufficiali*. *Avventure & cultura* è a sua volta il sottotitolo di *Io sono qui*, un curioso romanzo fantascientifico di Patella, edito nel 1975 ma elaborato tra il '70 e il '72³⁴. Il *tape* sembra comunque riconducibile a quelle che lo stesso Patella ha definito "autodocumentazioni in atto", includendo la ripresa di azioni e performance, della *Gazzetta Ufficiale* e delle *Analisi proiettive*³⁵. Il nastro deve quindi essere stato progettato e realizzato, senza montaggio, tra la fine del '74 e il principio del '75.

L'ultimo *tape* oggetto della nostra analisi è *Viaggio in Luca*, realizzato, come sopra menzionato, ad Anversa in occasione della personale dell'artista all'ICC nel 1976 e presente nella sua videografia³⁶. Molto rovinato rispetto ai precedenti, necessita di ulteriori interventi per consentirne una migliore fruizione: l'audio in particolare risulta quasi incomprensibile in alcuni passaggi.

Il pezzo si apre con l'artista che scrive il titolo dell'opera, già individuato come motivo ricorrente nei suoi *tape*. Successivamente Patella raggiunge con la moglie Rosa Foschi l'ICC, che all'epoca aveva sede nel Palazzo reale di Anversa³⁷: la videocamera riprende gli splendidi spazi del XVIII sec e



quires further interventions to allow a better viewing: especially the audio, which is almost incomprehensible in some passages.

The piece starts with the artist writing the title of the work, a recurring theme/motif in his videotapes. Then he reaches, with his wife, Rosa Foschi, the ICC at the Royal Palace of Antwerp.³⁷ The video camera shoots the wonderful spaces of the 18th century and the artist who explains the political, sociological, psychological and artistic concepts implicit in his poetics, in Italian and French. Then, together with his wife he

l'artista, che spiega i concetti politici, sociologici, psicologici ed artistici sottesi alla sua poetica in italiano e francese. Quindi esegue con la moglie l'azione del camminare in un ambiente proiettivo animato, con doppio proiettore: un'azione già ripresa dall'artista nel film 16mm *Materiale per camminare* con Carlo Cecchi del 1967 (fig. 8) e proposta alla X Quadriennale di Roma nel 1973³⁸. Il videotape prosegue con l'artista che visita la mostra e racconta di opere con suggestioni e brevi spiegazioni.

Infine il video si chiude con la sopra-

Fig. 8.
Luca Maria Patella, *Materiale per camminare* [Material for Walking], 1967.
© Luca Maria Patella.

Fig. 9.
Luca Maria
Patella, *Viaggio
in Luca* [Journey
in Luca], 1976,
still da video. ©
Luca Maria
Patella., già
realizzata a
L'Attico di
Sargentini nel '75.

walks in an animated projective environment, with a double projector, an action already implemented by the artist in his 16mm film *Materiale per camminare* [Material for Walking] (1967, fig. 8) with Carlo Cecchi and presented by the artist at the X Quadriennale in Rome, in 1973.³⁸ The videotape continues with the artist visiting the exhibition and talking about some works with suggestions and brief explanations.

Finally the video finishes with the aforesaid performance *Dal tramonto, dal tramare (Olalla)* (fig. 9), already staged at Sargentini's Attico in 1975.

According to this analysis we can conclude that all three videos by Patella recovered by REWINDItalia, show a careful experimentation with videotape, on which the artist tried to exploit its technical specificity, not without, however, the difficulties linked to the rudimental nature of the medium. These works, far from being the mere documentation of acts, can be fully ascribed to the genre that Giaccari called 'video performance'. They are founded on the relationship which (thanks to the television camera), Patella forms with a virtual audience who, today, around forty years after the works were produced, can finally rediscover them. Unfortunately, comparing Patella's videography with the few videos available today, and also by talking to the artist, it is clear that many of the various works produced in the Seventies remain missing. The same thing has happened, unfortunately, with other artists, and especially with those who, producing independently, were not involved in the protection and promotion campaigns dedicated to the large video production centres, such as, for example, art/tapes/22.

It is desirable, therefore, in order to achieve a more comprehensive study of Patella's production on magnetic tape, and of the Seventies and Eighties in Italy in general, that other recoveries of video documents, which bear witness to the intelligent and lively Italian experimentation of those years, but still quite unknown at an international



menzionata performance *Dal tramonto, dal tramare (Olalla)* (fig. 9).

Da questa analisi si può concludere che tutti e tre i video di Patella recuperati da REWINDItalia dimostrano un'attenta sperimentazione del videotape, di cui l'artista cerca, non senza qualche difficoltà dovuta alla rudimentalità del mezzo, di sfruttare le specificità tecniche. Le opere, così, lontane dall'essere mera documentazione di azioni, sono ascrivibili pienamente a quel genere definito da Giaccari come "videoperformance" e si basano sul legame che grazie alla telecamera Patella intesse con un pubblico virtuale, che, oggi, a circa quarant'anni dalla loro realizzazione, può finalmente riscoprire queste opere.

Purtroppo, dal confronto tra la videografia di Patella e i pochi video oggi disponibili e dalla testimonianza dell'artista, risulta chiaro che diversi lavori realizzati negli anni Settanta sembrano ancora mancare all'appello. Una situazione, questa, comune purtroppo a diversi artisti, e in particolare a quelli che producendo indipendentemente non sono stati coinvolti nelle campagne di salvaguardia e promozione dedicate ai grandi centri di produzione video, come art/tapes/22.

Si auspica, quindi, per un più completo studio della produzione su nastro magnetico di Patella e in generale degli anni Settanta e Ottanta in Italia, che possano seguire a questi altri recuperi di documenti video come testimonianze dell'intelligente e vivace sperimentazione italiana in quegli anni,

level, will follow the ones already carried out. ♦

ancora poco conosciuta in ambito internazionale. ♦

Endnotes

This essay is the result of the reworking of two papers, *La videoarte come diversità culturale nell'audiovisivo contemporaneo. L'esperienza dei Programmi di ricerca "Rewind UK" e "Rewind Italia" (Video Art as Cultural Diversity in Contemporary Audio Visual Art. The Experience of the Research Programmes "Rewind UK" and "Rewind Italia")* by S. Partridge, Anna Notaro and Laura Leuzzi, Conference "Cinema & Diversità culturale (Cinema and Cultural Diversity)", Rome, Teatro Palladium – Roma Tre, 30 November 2011; *I videotapes di Luca Maria Patella (Luca Maria Patella's Videotapes)* by Laura Leuzzi, Rome, Macro Museo d'arte contemporanea (Museum of Contemporary Art) in Rome, 22 April 2012 and published on REWINDItalia's website (<http://www.rewind.ac.uk/rewind/index.php/l-saggi>).

A brief file drawn from this essay appeared in the box set Bruno Di Marino (ed.), *Lo sguardo espanso* (Rome: Rarovideo, 2013).

I would like to thank Rosa and Luca Patella for their help with my research, Muriel Olsen for her cooperation and Antonella Sbrilli, Stephen Partridge, Cinzia Cremona and Lisa Pedicino for the invaluable exchanges. I would like also to thank ArBiQ Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.

1. For a definition of 'without weight' media, see i.e. G. Cannilla and F. Di Castro (eds.), *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, exhibition catalogue, (Roma, Calcografia Istituto Nazionale per la Grafica, 28 January – 7 March 1993) (Jandi Sapi Editore: Roma-Milano, 1993).
2. See Bruno Di Marino, *Luca Patella. Con e senza peso* (Roma: 1994).
3. Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini (eds.), *Gennaio 70, Terza biennale internazionale della giovane pittura. Comportamenti Progetti Mediazioni*, exhibition catalogue, Museo Civico di Bologna, 31 January – 28 February 1970 (Bologna: 1970).
4. Renato Barilli, 'Video-recording a Bologna', *Marcaté*, 58–59–60, May 1970, p. 141, republished with the title *Il "video-recording"* in the collection *Informale, oggetto, comportamento. Volume secondo: la ricerca artistica negli anni '70*, (Milan: 1979; third edition, Milan: Feltrinelli, 2006), vol. 2, pp. 85–95.
5. Maurizio Calvesi, 'L'utopia di Luca Patella', in *Luca Patella*, Quaderni-Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, Dipartimento Arte contemporanea, vol. 37 (Parma 1977), p. 8.
6. A. Madesani, 'Interview with Luca Patella', in *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia* (Paravia Bruno Mondadori Editori: Milan 2002), p. 196.

Note

Questo saggio nasce dalla rielaborazione di due interventi *La videoarte come diversità culturale nell'audiovisivo contemporaneo. L'esperienza dei Programmi di ricerca "Rewind UK" e "Rewind Italia"* di S. Partridge, Anna Notaro e Laura Leuzzi, Convegno "Cinema & Diversità culturale", Roma, Teatro Palladium – Roma Tre, 30 novembre 2011; *I videotapes di Luca Maria Patella* di Laura Leuzzi, Roma, Macro Museo d'arte contemporanea di Roma, 22 aprile 2012 e pubblicato sul sito di REWINDItalia

(<http://www.rewind.ac.uk/rewind/index.php/l-saggi>).

Tratta da questo saggio è comparsa una breve scheda nel cofanetto: Bruno Di Marino (a cura di), *Lo sguardo espanso* (Rarovideo: Roma, 2013). Ringrazio Rosa e Luca Patella per la disponibilità e l'aiuto nelle ricerche, Muriel Olsen per la collaborazione e Antonella Sbrilli, Stephen Partridge, Cinzia Cremona e Lisa Pedicino per i preziosi scambi. Ringrazio, inoltre, l'ArBiQ Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.

1. Per una definizione dei media "senza peso", si veda ad esempio Giuseppe Cannilla e Federica Di Castro (a cura di), *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, catalogo della mostra, (Roma, Calcografia Istituto Nazionale per la Grafica, 28 gennaio – 7 marzo 1993), (Roma-Milano: Jandi Sapi Editore, 1993).
2. Si veda Bruno Di Marino (a cura di), *Luca Patella. Con e senza peso* (Roma: 1994).
3. Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini (a cura di), *Gennaio 70, Terza biennale internazionale della giovane pittura. Comportamenti Progetti Mediazioni*, catalogo della mostra, Museo Civico di Bologna, 31 gennaio – 28 febbraio 1970, (Bologna: 1970).
4. Renato Barilli, 'Video-recording a Bologna', *Marcaté*, 58–59–60, Maggio 1970, p. 141, ripubblicato con il titolo *Il "video-recording"* nella raccolta Renato Barilli, *Informale, oggetto, comportamento. Volume secondo: la ricerca artistica negli anni '70* (Milano 1979; terza edizione, Feltrinelli: Milano 2006), vol. 2, pp. 85–95.
5. Maurizio Calvesi, 'L'utopia di Luca Patella', in *Luca Patella*, Quaderni-Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, Dipartimento Arte contemporanea, vol. 37 (Parma 1977), p. 8.
6. Intervista a Luca Maria Patella in Angela Madesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia* (Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2002), p. 196.
7. Al VideObelisco Patella realizza due tape: *Co-azione*, per l'appunto in collaborazione con Minkoff, e *Piante parlanti*. Si veda la pagina con *Alberi Parlanti* in Francesco Carlo Crispolti (a cura

7. At the VideObelisco, Patella makes two videotapes: *Co-azione*, in collaboration with Minkoff and *Piante parlanti*. See the page about *Alberi Parlanti* in F.C. Crispolti, *VideObelisco. Art video recording, AVR: video libro no. 1 Improvvistations on Videotape*, exhibition catalogue (Rome: Galleria dell'Obelisco, 1971), no page number.
8. B/W, EIAJ-1, 1/2 inch tape, open reel.
9. This process is described in detail by Adam Lockhart, 'A Brief History of Video Time and Base', in Stephen Partridge & Sean Cubitt (eds.), *British artists' video in the 1970s and 1980s* (New Barnet, Herts: John Libbey Publishing, 2012) and in Lockhart's chapter *Parallel Time in selected Italian and UK Early Video Works* in this volume.
10. See Luca Patella, *Luca Patella: Reis doorheen – Voyage à travers – Voyage through* (Antwerpen Internationaal Cultureel Centrum: 1976).
11. The video was shown for the first time in its remastered version on the 30 November 2011 with the aforementioned paper called *La videoarte come diversità culturale nell'audiovisivo contemporaneo. L'esperienza dei Programmi di ricerca "Rewind UK" e "Rewind Italia"* by S. Partridge, Anna Notaro and Laura Leuzzi in the ambit of the Conference "Cinema & Diversità culturale", Rome, Teatro Palladium – Roma Tre, organized by Giorgio De Vincenti and Marco Maria Gazzano.
12. Especially Gazzette Ufficiali that since 1972, with *Analisi di Psico-vita [Analysis of Psycho-Life]*, continuously sums up his research and complements his actions and works.
13. The machine or apparatus is composed of two projectors allowing the transition from one slide to the next to be modulated, in this case with two sentences, creating a dissolving effect, fast or slow. The apparatus, now dismembered, is partially preserved in Rome, in the artist's own home and at the Fondazione Morra in Naples.
14. 'B' was Massimo Bacigalupo as a young man. Today, he is one of Italy's most renowned anglists.
15. These projections were further used by Patella in *Analisi proiettive in atto e Di mostra azioni*. See Giuseppe Cannilla, 'Libri Totali, Muri e Alberi Parlanti', in Cannilla & Di Castro, *Luca Patella; indicazioni per una ontologica*, p. 208.
16. Cfr chapter 6 *Grammatiche dissolventi, trasformazionali*, where the artist proposes again the same wordplays and reproduces the same dissolving mechanism using wax paper. Luca Maria Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella* (Turin: Martano, 1978), "Emisfero Nord", pp. 78–95.
17. The story of Sal and Tig is presented in its entirety in *Io sono qui. Avventure & cultura*. See Luca Maria Patella, *Indicazioni, a cenni sul libro di L. P. (1970–72) Io sono qui, Avventure & cultura: numero speciale della Gazzetta ufficiale di L. P. per la presentazione del libro suddetto alla 36. Biennale internazionale di Venezia* (Rome: Sargentini, 1972); and Luca Maria Patella, *Io* di), *VideObelisco. Art video recording, AVR: video libro no. 1 improvvisazioni su videonastro...* (Roma: Galleria dell'Obelisco, 1971), senza numero di pagina.
8. Open reel, 1/2 pollice EIAJ-1, b/n.
9. Tale procedura è descritta nel dettaglio in Adam Lockhart, 'A Brief History of Video Time and Base', in Stephen Partridge & Sean Cubitt (a cura di), *British artists' video in the 1970s and 1980s* (New Barnet, Herts: John Libbey Publishing, 2012).
10. Si veda Luca Maria Patella, *Luca Patella: Reis doorheen – Voyage a travers – Voyage through* (Antwerpen: Antwerpen Internationaal Cultureel Centrum, 1976).
11. Il video è stato per la prima volta presentato nella versione rimasterizzata il 30 novembre 2011 nel già citato intervento dal titolo *La videoarte come diversità culturale nell'audiovisivo contemporaneo. L'esperienza dei Programmi di ricerca "Rewind UK" e "Rewind Italia"* di S. Partridge, Anna Notaro e Laura Leuzzi nell'ambito Convegno "Cinema & Diversità culturale", Roma, Teatro Palladium – Roma Tre, organizzato da Giorgio De Vincenti e Marco Maria Gazzano.
12. Specialmente quelle Gazzette Ufficiali che a partire dal 1972, con *Analisi di Psico Vita*, fanno costantemente il punto della sua ricerca e si pongono in modo complementare alle sue azioni e opere.
13. "B" è il giovane Massimo Bacigalupo, oggi tra i maggiori anglisti italiani.
14. La macchina formata da due proiettori consentiva di modulare la transizione da una slide all'altra, con le due frasi, creando un effetto di dissolvenza, veloce o lento. Tale apparecchi, smembrato, è oggi conservato parzialmente a Roma nell'abitazione dell'artista e presso la Fondazione Morra a Napoli.
15. Tali proiezioni vennero inoltre utilizzate da Patella in *Analisi proiettive in atto e Di mostra azioni*. Si veda Giuseppe Cannilla, 'Libri Totali, Muri e Alberi Parlanti', in Cannilla & Di Castro, *Luca Patella; indicazioni per una ontologica*, cit., p. 208.
16. Si cfr il capitolo 6 dal titolo *Grammatiche dissolventi, trasformazionali*, in cui l'artista ripropone gli stessi giochi di parole e riproduce il medesimo meccanismo di dissolvenza utilizzano la carta oleata. Luca Maria Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella* (Torino: Martano, 1978), "Emisfero Nord", pp. 78–95.
17. La storia di Sal e Tig è presentata in forma completa in *Io sono qui. Avventure & cultura*. Si veda Luca Maria Patella, *Indicazioni, a cenni sul libro di L. P. (1970–72) Io sono qui, Avventure & cultura: numero speciale della Gazzetta ufficiale di L. P. per la presentazione del libro suddetto alla 36. Biennale internazionale di Venezia* (Roma: Sargentini, 1972); e ancora Luca Maria Patella, *Io sono qui: avventure & cultura* (Pollenza: La nuova Foglio, 1975).

- sono qui: *avventure & cultura* (Pollenza: La nuova Foglio, 1975).
18. During the shooting, many pictures were taken (B/W and diacolor). For an example see Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, "Emisfero Nord", pp. 50–52, where the image is accompanied by an "illustrative assonance", that is "the Tlack note" produced by the noise of the Gazzetta shaken by the wind; in this group of works see the file *Gazzetta sui mari*, 1972 (photography on paper, 18 x 24 cm) in Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, n. 100, pp. 94–95.
 19. Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, "Emisfero Nord", p. 148.
 20. For the use of wordplay in Luca Patella, see the text on the artist in Antonella Sbrilli & Ada De Pirro (a cura di), *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, catalogo della mostra, (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica Palazzo Poli, 17 December 2010 – 8 March 2011), (Milan: Mazzotta, 2010), pp. 78–79.
 21. See Barilli's introduction to Luca Patella, *Io sono qui. Avventure & cultura*, 1975.
 22. For a comparison of the image, published in various volumes, see i.e.: Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, n. 101, pp. 94–95 for an image and p. 206 for the quote.
 23. The chart has been reproduced by the artist on photographic canvas. For a comparison see Daniela Lancioni (ed.), *Anni 70. Arte a Roma* (Iacobelli Editore: Rome, 2013), tav. 132, p. 218; *Luca Patella*, n. 93, p. 102; Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, n. 118, p. 105.
 24. See *Luca Patella*, n. 107, p. 102. And for another snapshot from the same performance see Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, n. 102, p. 96, scheda p. 206.
 25. Luca Maria Patella, *Luca Patella e il Test Lüscher dei colori* (Roma: Galleria L'Attico, 1974).
 26. Cfr chapter 6 *Grammatiche dissolventi, trasformativazionali*, where the artist proposes again the same wordplays and reproduces the same dissolving mechanism using wax paper. Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, "Emisfero Nord", p. 78–95.
 27. The image also appears in *Grammatica dissolvente* in Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, "Emisfero Nord", p. 94.
 28. Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, n. 131, p. 116, text p. 218.
 29. Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, "Emisfero Nord", p. 98.
 30. Cannilla, *Libri Totali, Muri e Alberi Parlanti*, in Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, p. 208.
 31. See i.e. *La polvere di proiezione iperconnotativa documentata in Patella* (1978), p. 108.
 32. Jorge Glusberg, *International Encounters on video* (Paris 1975).
 18. Durante le riprese furono scattate diverse fotografie (B/N e diacolor). Per un esempio cfr Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, "Emisfero Nord", pp. 50–52, in cui all'immagine è accompagnata un'"assonanza illustrativa", cioè "la nota del Tlack" prodotta dalla Gazzetta mossa dal vento; su questo gruppo di opere si veda la scheda di *Gazzetta sui mari*, 1972 (fotografia su carta, 18 x 24 cm) in Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, n. 100, pp. 94–95.
 19. Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, "Emisfero Nord", cit., p. 148.
 20. Per i giochi di parole in Luca Patella si rimanda alla scheda sull'artista in Antonella Sbrilli & Ada De Pirro (a cura di), *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, catalogo della mostra, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica Palazzo Poli, 17 dicembre 2010 – 8 marzo 2011 (Milano: Mazzotta, 2010), pp. 78–79.
 21. Si veda l'introduzione di Barilli a Luca Patella, *Io sono qui. Avventure & cultura* del 1975.
 22. Per un confronto dell'immagine, pubblicata in diversi volumi, si veda ad esempio: Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, cit., per un'immagine n. 101, pp. 94–95 e per la citazione p. 206.
 23. Il grafico è stato riprodotto dall'artista su tela fotografica. Per un cfr si veda Daniela Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma* (Roma: Iacobelli Editore, 2013), tav. 132, p. 218; *Luca Patella*, n. 93, p. 102; Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, cit., n. 118, p. 105.
 24. Si veda *Luca Patella*, cit., n. 107, p. 102. E ancora per un altro scatto dalla medesima performance si veda Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, cit., n. 102, p. 96, scheda p. 206.
 25. Luca Maria Patella, *Luca Patella e il Test Lüscher dei colori* (Roma: Galleria L'Attico, 1974).
 26. Si cfr il capitolo 6 dal titolo *Grammatiche dissolventi, trasformativazionali*, in cui l'artista ripropone gli stessi giochi di parole e riproduce il medesimo meccanismo di dissolvenza utilizzando la carta oleata. L.M. Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, "Emisfero Nord", cit., pp. 78–95.
 27. Tale immagine è presente anche nella *Grammatica dissolvente* in Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, "Emisfero Nord", cit., p. 94.
 28. Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, cit., n. 131, pp. 116, scheda p. 218.
 29. Patella, *Prolegomeni*, "Emisfero Nord", cit., p. 98.
 30. Cannilla, 'Libri Totali, Muri e Alberi Parlanti', in Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, cit., p. 208.
 31. Si veda ad esempio *La polvere di proiezione iperconnotativa documentata in Patella*, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, cit., p. 108.

33. For more extensive catalogues see for example, Cannilla & Di Castro, *Luca Patella: indicazioni per una ontologica*, p. 110 and also Di Marino, *Luca Patella. Con e senza peso*, no page numbers.
34. See note 17.
35. Madesani, 'Intervista di Luca Patella', p. 196.
36. See Di Marino, *Luca Patella. Con e senza peso*.
37. The ICC, founded in 1969, based at the Palais op de Meir, closed definitely in 1998.
38. See 10. *Quadriennale Nazionale d'Arte. 3: La ricerca estetica dal 1960 al 1970* (Rome: Stefano De Luca Editore, 1973). The action is shown, moreover, in an original "video journal" produced for the Quadriennale by Francesco Carlo Crispolti and Guido Cosulich. The video was remastered in 2007 on the behalf of the Foundation by Pic Sound in Brussels and is preserved at ArBiQ Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.
32. Jorge Glusberg, *International Encounters on video* (Parigi: 1975).
33. Per cataloghi più estesi si veda ad esempio, *Luca Patella*, cit., p. 110 e ancora Di Marino, *Luca Patella. Con e senza peso*, pagine non numerate.
34. Si veda nota 17.
35. Intervista di Luca Patella in Madesani, *Icone fluttuanti*, cit., p. 196.
36. Si veda Di Marino, *Luca Patella. Con e senza peso*.
37. L'ICC fondato nel 1969, con sede nel Palais op de Meir, ha chiuso definitivamente nel 1998.
38. Cfr. 10. *Quadriennale Nazionale d'Arte. 3: La ricerca estetica dal 1960 al 1970* (Roma: Stefano De Luca Editore, 1973). L'azione, peraltro, è mostrata in un "video giornale" realizzato per la Quadriennale da Francesco Carlo Crispolti e Guido Cosulich. Il video è stato rimasterizzato nel 2007 per conto della Fondazione dalla Pic Sound di Bruxelles ed è conservato presso l'ArBiQ Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.