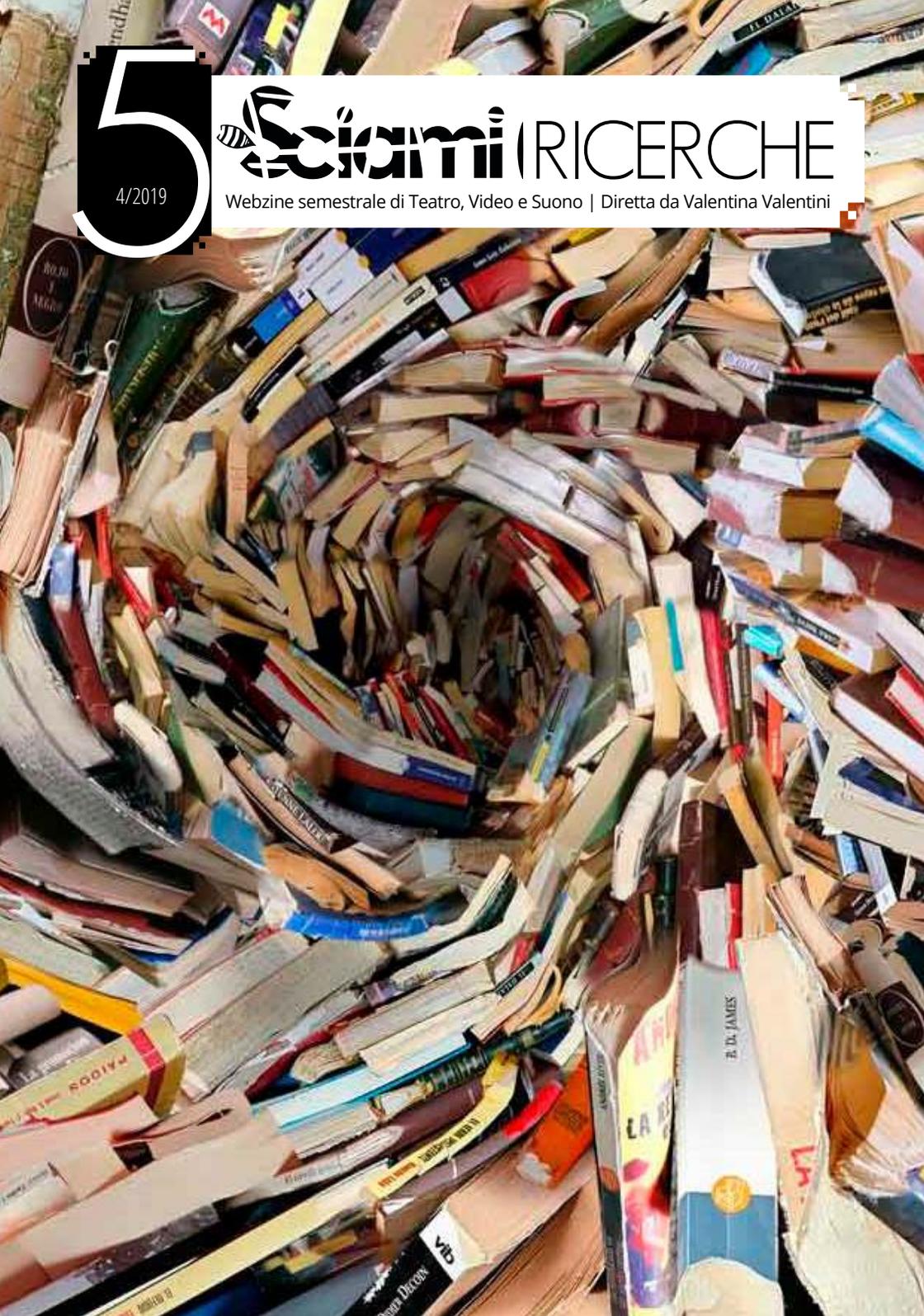


5
4/2019

Sciàmi (RICERCHE)

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini



5
4/2019

Sciàmi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

Valentina Valentini

Il presente del futuro

Dmitrij Volček e Anatolij Vasil'ev

Asini grandi e piccoli

Valentina Valentini e Chiara Lagani

Variabilità infinita dei testi, delle voci, delle letture

Dalila D'Amico

Utopie e mercato: il ruolo degli artisti nell'innovazione tecnologica

Marilena Borriello

L'Archivio Demarco. La poetica dello spazio e l'artista come esploratore

Riccardo Fazi

Un altro ordine del tempo - parte II

Milena Massalongo

I sommersi e i salvati. A proposito di *Disgraced* di Ayad Akhtar

Cosetta G. Saba

Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale

Teatro
Video
Suono

Atlante

a cura di Dalila D'Amico

Atlante video-iconografico: *Nine Evenigs: Experiment in Art and Technology, 1966*

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Achille Perilli e il gruppo Altro | Sylvano Bussotti

COMITATO SCIENTIFICO:

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE:

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE:

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami | ricerche, n. 5, Aprile 2019

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-5>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami | edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

La cura redazionale di questo numero è di Andrea Vecchia e Daniele Vergni

Copertina

Alicia Martin, *Singularidad*, 2012. Città della cultura galiziana, Santiago de Compostela.

Retro di copertina

Joseph Beuys, *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*, Edimburgo. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Immagine di copertina di ogni articolo

Steel video da *Asino* di Anatolij Vasil'ev, presentato all'International Film Festival Rotterdam 2018.

Fanny & Alexander, *Ponti in core*, 1996.

Copertina del catalogo della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Pontus Hultén e Frank Königsberg (a cura di), *Experiments in Art and Technology*, The Foundation for Contemporary Performance Arts, New York 1966. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

1975. Ben Vautier consulta la mappa di Edinburgh Arts 1975, Nizza. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Amir Reza Koohestani e Mehr Theatre Group, *Timeloss*, 2013. Foto di Mani Lotfizadeh.

Ayad Akhtar, «Disgraced», regia di Martin Kušej, 2017. Foto di Andrea Macchia.

Jean Otth, *Portrait de Laura Papi*, 1975, Still video. Fondazione La Biennale di Venezia.

Alex Hay, «Grass Field» (1966), 13th e 22 Ottobre, 1966. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



L'Archivio Demarco. La poetica dello spazio e l'artista come esploratore

Marilena Borriello

ABSTRACT

L'Archivio Demarco è un'istituzione culturale dal profilo complesso. L'inarrestabile dinamicità del suo fondatore, Richard Demarco, e la densa rete di eventi artistici da lui organizzati sullo sfondo dello storico *Edinburgh International Festival* rendono scivoloso qualsiasi tentativo di definizione; collocarlo entro precisi limiti geografici e disciplinari rischierebbe infatti di offrirne un'idea parziale. L'obiettivo di questo articolo è, pertanto, proporre una possibile lettura attraverso due nodi concettuali: il viaggio, inteso come scoperta dello 'spirito del luogo' (*genius loci*), e il ruolo dell'artista come esploratore. Entrambi sono i punti su cui Demarco, per oltre cinquant'anni, ha orientato la sua carriera di insegnante, impresario, curatore e artista. Intraprendere questa direzione consentirà di toccare alcuni dei principali progetti custoditi nell'archivio, quali *Strategy-Get Arts* (1970) e *Edinburgh Arts Journey* (1972-1980), e di ripercorrere il credo estetico, filosofico e pedagogico del suo fondatore, il cui obiettivo è ristabilire un rapporto tra etica ed estetica così come restituire all'arte la sua originaria funzione rigeneratrice.

The Demarco Archive is a cultural institution characterized by a complex profile. The unstoppable dynamism of its founder, Richard Demarco, and the dense network of artistic events he organized against the backdrop of the historic Edinburgh International Festival make slippery any attempt at a definition; placing it within precise geographical and disciplinary limits would in fact risk offering a partial idea of it. The objective of this article is therefore to propose a possible reading through two conceptual nodes: the journey, intended as the discovery of the 'spirit of the place' (genius loci), and the role of the artist as explorer. Both are the points on

which Demarco for over fifty years has oriented his career as a teacher, impresario, curator and artist. Undertaking this direction will allow us to touch some of the main initiatives of the archive, such as Strategy-Get Arts and Edinburgh Arts Journey, and to retrace the political, aesthetic, philosophical and pedagogical credo of its founder, whose goal is to re-establish a relationship between ethics and aesthetics as well as restoring the original regenerative function of art.

Ricorrere a una definizione è il modo migliore per tracciare i contorni di un concetto o di un oggetto, per suggerirne le caratteristiche e le proprietà. Tuttavia, una tale direzione non sempre consente di cogliere le proprietà essenziali di una cosa, di distinguerla nettamente da un'altra. Ne è prova l'Archivio Demarco di Edimburgo la cui identità eterogenea si sottrae a qualsiasi cornice concettuale, rendendo scivoloso ogni tentativo di definizione. Il termine stesso 'archivio', nella sua accezione più comune, risulta fuorviante perché non permette di determinarne con precisione la natura. L'obiettivo del suo fondatore, Richard Demarco¹, non è mai stata costruire una raccolta sistematica e ordinata di documenti, semmai tessere un'estesa serie di collaborazioni e connessioni, e dunque diventare promotore di una rete dinamica di idee, utilizzando l'arte visiva e la performance art come strumenti principali. La sua a-sistematicità sembra piuttosto aderire alla logica foucaultiana, secondo cui l'archivio è inteso non come un insieme coerente e lineare, finalizzato a confermare una certa identità culturale, ma come un 'sistema della discorsività', e cioè come un principio che governa la formazione dei significati, la loro possibilità di essere e divenire: gli eventi e i documenti in essi iscritti sono in relazione gli uni con gli altri, non in modo continuato, ma seguendo un rapporto intricato e dinamico². Una tale prospettiva si addice dunque all'ideale di *Gesamtkunstwerk* che Demarco ha tentato di realizzare nelle vesti di produttore di cultura, mecenate, insegnante oltre che di artista; i video, le mappe, i luoghi, le immagini, le pubblicazioni e tutto il materiale che lo compongono non sono altro che i tasselli di un'immensa e fluida opera d'arte totale³, di «un

1 Richard Demarco (Edimburgo, 1930) può essere definito come un curatore d'arte *ante litteram*. Nelle vesti di cofondatore insieme a John Calder e Jim Haynes del *Traverse Theatre Club* (1963) e successivamente come fondatore della *Demarco Gallery* (1966), egli è stato uno dei principali animatori dello scenario culturale scozzese. In seno all'*Edinburgh International Festival*, Demarco ha svolto il ruolo di direttore artistico di eventi sperimentali, contribuendo a dare vita al *Fringe Festival*, una manifestazione artistica e teatrale internazionale d'avanguardia focalizzata prevalentemente sulla performance art. Nell'arco di circa cinquant'anni di attività, Demarco ha tessuto collaborazioni con artisti di fama internazionale provenienti dagli Stati Uniti, Ex Jugoslavia, Romania, Germania e Polonia. Le sue radici italiane hanno inoltre favorito un intenso scambio culturale con l'Italia: Demarco ha infatti collaborato per lunghi anni con Giuseppe Panza di Biumo, Giuliano Gori e con la Galleria del Cavallino - nello specifico con Gabriella Cardazzo -, coinvolgendo alcuni dei più importanti artisti italiani. L. Leuzzi, *Il talento e la sorte. La liaison Edimburgo-Venezia dell'Italian Connection di Richard Demarco*, Enagramma, 2019, n.162, gennaio/febbraio.

2 M. Foucault, *L'Archeologie du Savoir*, Gallimard, Paris 1969.

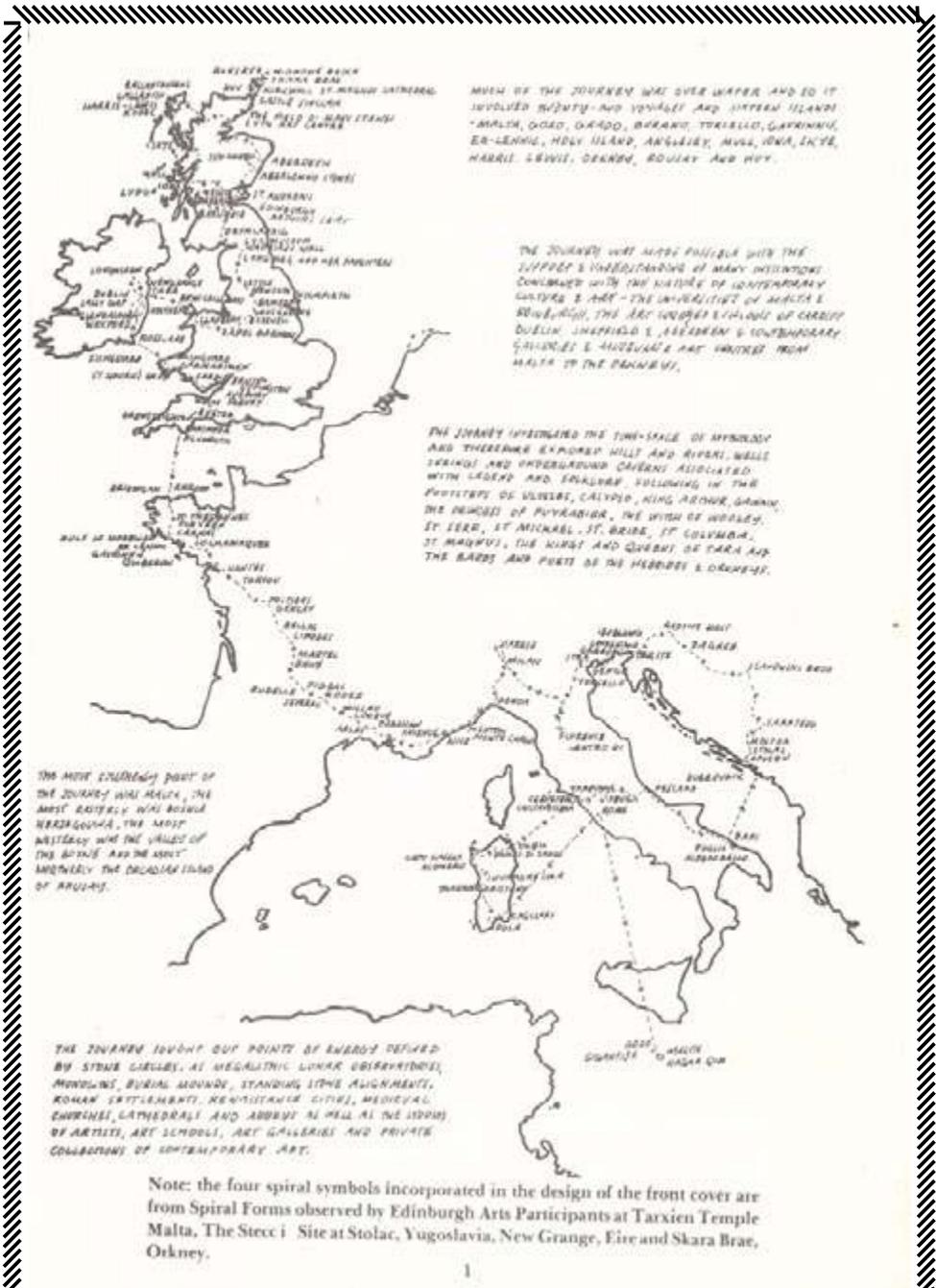
3 L'Archivio Demarco è definito dallo stesso Richard Demarco come un'opera d'arte 'collaborativa' - un esempio di *Gesamtkunstwerk* - realizzata grazie al contributo di innumerevoli artisti e performer. Esso è un archivio digitale di arte, performance art ed eventi teatrali a partire dal 1963. Esso comprende 4.500 opere d'arte contemporanea; circa un milione di foto di opere, performance, eventi

viaggio lungo 7.500 miglia alla ricerca delle origini della cultura europea».⁴

Alla luce della complessità e singolarità dell'Archivio Demarco, il presente articolo intende suggerire un possibile sentiero da seguire per orientarsi nel dedalo di happening, performance, mostre, eventi teatrali, lezioni e conferenze che il suo fondatore ha costruito con dinamismo e entusiasmo inesauribili per più di cinquant'anni. L'unica via possibile è ritenere le fila del credo politico, pedagogico ed estetico che Demarco ha costruito, a partire dagli anni Sessanta, scegliendo di affrancarsi dalle dinamiche convenzionali del mondo dell'arte per poter partecipare al dibattito culturale di allora in totale libertà e autonomia. Percorrendo due degli storici eventi dell'Archivio Demarco – *Strategy-Get Arts* e *Edinburgh Arts Journey* – si intende dunque considerare il 'viaggio' e 'l'artista come esploratore' quali tematiche concettuali centrali. Una tale direzione consentirà di misurare la sua personale visione concettuale dello spazio: se, in linea con lo spirito degli anni sessanta, Demarco avverte l'esigenza di ricorrere a dei luoghi ostili all'arte come segno di contestazione, in seguito ritrovare un rapporto con lo spazio diventerà un fatto imprescindibile per avere un senso di rituale nell'arte, di unificazione al *genius loci*, dunque per ri-educare, attraverso la performance art, alla dimensione mitologica, magica e storica della natura.



e personaggi (molte delle quali sono state scattate da Richard Demarco. Nel 2005, l'Università di Dundee ne ha digitalizzate circa 10.000); una vasta quantità di corrispondenza con artisti, gallerie, istituzioni culturali; filmati inediti di eventi performativi di artisti, come Joseph Beuys, Tadeusz Kantor, Paul Neagu. Nel 1995 parte dell'Archivio è stato acquisito dalla Scottish National Gallery of Modern Art.



1976. «A Journey From Hagar Qim To The Ring of Brodgar». Edinburgh Arts 1976. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Per un contesto storico-culturale: l'Edinburgh International Festival e l'International Drama Conference

Per indagare gli elementi che rendono l'Archivio Demarco unico nel suo genere, è opportuno conoscere il contesto geografico, temporale e culturale che, per stessa ammissione del suo fondatore, ha determinato la nascita del suo ambizioso e originale progetto culturale.

Sullo sfondo dell'Archivio Demarco, vi è infatti l'*Edinburgh International Festival* (EIF), la manifestazione di teatro tra le più importanti in Europa, nata all'indomani del Secondo Conflitto Mondiale, nel 1947, per auspicare una rinascita civile, culturale e politica, e per lenire le ferite ancora aperte di una guerra tanto insensata quanto atroce⁵. Edimburgo fu scelta come luogo ideale per un festival di teatro internazionale perché in quegli anni era tra le poche città ad aver preservato la sua naturale bellezza, dunque a non essere stata mortificata dai continui bombardamenti. Inoltre, il capoluogo scozzese aveva a disposizione un considerevole numero di sale, teatri e gallerie in grado di 'garantire l'eccellenza artistica' e lo svolgimento del programma culturale annuale⁶.

Nell'arco di circa quindici anni, l'*Edinburgh International Festival* già vantava la produzione di opere di rinomati autori contemporanei, come Thomas Stearns Eliot (*The Cocktail Party*, 1949; *The Confidential Clerk*, 1953; *The Elder Statesman*, 1958), Tyrone Guthrie (*Satire of the Three Estates*, 1948 e successivamente rivisitato nel 1959 e poi ancora nel 1973) e Peter Brook (*The Winter's Tale*, 1951). Sebbene sin dall'inizio questa manifestazione avesse dichiarato la volontà di aprirsi al panorama artistico e teatrale contemporaneo, il suo profilo sperimentale tende a delinearci con maggiore chiarezza a partire dal 1963. L'*International Drama Conference* che ebbe luogo in quell'anno è ancora oggi memorabile per essere stato scenario di un profetico incidente destinato a diventare leggenda e a preannunciare l'attitudine avanguardista del festival. Il taglio tematico della conferenza del 1963 mirava a interrogarsi sulle sfide che il teatro contemporaneo si apprestava ad affrontare e a permettere al pubblico di familiarizzare con alcuni autori contemporanei, come Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Max Frisch, Paul Sartre, Arthur Adamov e Friedrich Dürrenmatt⁷.

Kenneth Dewey e Allan Kaprow⁸ furono gli ospiti del sesto e ultimo giorno del convegno. A entrambi fu consentito di realizzare le loro rispettive performance senza dare alcun preavviso e cioè nel pieno svolgimento della conferenza. *Play of Happenings* di Dewey destò particolare sgoamento sollevando numerose critiche a causa dell'illogicità 'dell'azione teatrale' e per aver offeso il pubblico pudore mostrando una donna nuda.⁹ Una

////////////////////

5 www.70years.eif.co.uk/history/#plotting-a-new-world-festival.

6 D. Calandra, M.J. Dabrowski, *Experimental Performance at the Edinburgh Festival*, in «Drama Review», 1973, n.4, Dicembre, 53-68. Tuttavia, in rare occasioni, ad alcuni gruppi teatrali è stato concesso di utilizzare spazi meno convenzionali e ortodossi (strade, garage, etc.). È il caso del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski che nel 1968 presentò in un garage la performance *Akropolis*.

7 *International Drama Conference*, 2nd-7th September 1963, brochure originale dell'evento, p. 6, 1963.

8 *Exit Play* di Allan Kaprow fu una performance 'partecipativa': al pubblico fu chiesto di lasciare il teatro percorrendo uno stretto corridoio, lungo il quale erano stati sparsi dei pneumatici usati.

9 L'azione teatrale consistette in una serie di situazioni assurde: una donna totalmente nuda fu intro-

serie di azioni e situazioni al limite del *nonsense* si sovrapposero nell'arco di pochi minuti, destabilizzando e disturbando le persone presenti.¹⁰ L'intenzione di Dewey e dei suoi collaboratori, Charles Lewsen e Mark Boyle, era rispondere in modo provocatorio al tema del convegno, vale a dire *Il Teatro del Futuro (The Theatre of The Future)*¹¹. Incalzato dalle critiche, l'autore di *Play of Happenings* dichiarò in modo puntuale il suo intento:

ho avuto un'educazione teatrale classica, ma voglio affrontare il mio sentimento rispetto la struttura piramidale del teatro – management, direttore, autore, cast. Questo tipo di teatro è come il jazz; esso è tenuto insieme non dalla legge, non dal controllo ma dal rapporto tra i suoi collaboratori. Stiamo cercando di ridare a te, pubblico, la responsabilità del teatro, [...] di costruire la tua esperienza estetica. Probabilmente otterrai il massimo da tutto questo odiandolo.¹²

L'intervento di Dewey e Kaprow in un festival teatrale contribuì ad accendere il dibattito, in quegli anni attualissimo, sull'emigrazione del teatro verso la performance art e viceversa, e cioè sull'applicazione alla pratica teatrale tradizionale della natura sovversiva e contestatrice della performance art – il cui fine principale era ribaltare l'ordine estetico vigente e destabilizzare la relazione tra spettatore e opera d'arte. Se da un lato la partecipazione dei due artisti americani fu causa di grande clamore, dall'altro permise all'*EIF* di guadagnare un'aurea sperimentale, di ampliare la propria geografia culturale e dunque di accogliere produzioni teatrali, performance avanguardiste, happening e opere artistiche multimediali.¹³

La possibilità di conoscere direttamente il meglio del panorama culturale contemporaneo internazionale permise a Richard Demarco di accedere ad una formazione artistica che allora nessun college avrebbe potuto garantirgli. Nell'arco di tempo compreso tra la fondazione della manifestazione teatrale scozzese e la definizione della sua identità culturale, Demarco ha avuto infatti la possibilità di maturare una particolare sensibilità verso il territorio e con essa un'idea etica di arte; liberare quest'ultima dal superficiale aspetto ludico e spettacolare avrebbe permesso alla cultura di riappropriarsi del suo originario ruolo educativo, di tornare a incidere in modo costruttivo sull'indole e il pensiero umano.

////////////////////

dotta su una sedia a rotelle all'interno della sala. Dopo qualche istante, il pubblico fu ulteriormente destabilizzato dal suono assordante di una cornamusa e dallo scheletro di una pecora lasciata penzolare dal soffitto. Inoltre, per accentuare il senso di disorientamento, fu azionata in sala una cassetta registrata che riproduceva voci e mormorii incomprensibili.

10 B. Ferdman, *From Content to Context: The Emergence of the Performance Curator*, in «Theater», 2014, Volume 44, n.2, maggio, pp. 5-19.

11 S. Malsbury, *The Ken Dewey Collection*, 20 Giugno, 2013, www.nypl.org/blog/2013/06/20/ken-dewey-collection.

12 Calandra, M.J. Dabrowski, *Experimental Performance at the Edinburgh Festival*, cit., p. 56.

«I like to collaborate with people. I am trained the classical traditions of theatre, but my feeling about the pyramidal structure of the theatre – management, director, author, cast – is what I want to deal with. This kind of theatre is like jazz, at one level: It is held together not by law, not by control, but by the rapport between collaborators. We are trying to give back to you, the audience, the responsibility of the theatre- performing your own thoughts, building your own aesthetics. Maybe you will get the most out of it by disliking it.»

13 D. Arnold, D. P. Corbett, *A Companion to British Art: 1600 to the Present*, John Wiley & Sons, West Sussex, UK, 2013, p. 120.

La storia del progetto culturale di Demarco è dunque intrecciata con quella dell'*EIF* e della città di Edimburgo, senza tuttavia mai scadere in una sterile forma di regionalismo.

Il forte legame con la propria terra, al contrario, ha alimentato un progetto culturale ambizioso votato a superare barriere di qualsiasi genere e natura – linguistica, culturale e geografica. In questo modo Demarco ha realizzato eventi teatrali e performativi unici nel loro genere, mostre ed esposizioni sperimentali, conferenze e collaborazioni tra gli artisti, come quella tra Joseph Beuys e Tadeusz Kantor. Tutte le attività promosse da Demarco sembrano infatti essere nate da una forte tendenza alla 'disobbedienza', alla rottura cioè di norme e schemi consolidati tanto nell'arte quanto nel comune modo di pensare. L'obiettivo, tuttavia, non era la trasgressione fine a se stessa o il gusto per l'eccentrico a tutti i costi, piuttosto l'esigenza di riscoprire il senso della condivisione estetica e con essa il valore della comunicazione. Per Demarco lo sconfinamento dei generi era dunque una direzione necessaria da intraprendere per promuovere e attuare un risveglio non solo artistico ma anche sociale. Non sorprende dunque che, a partire dal 1959, il primo programma di eventi da lui organizzato ebbe luogo presso la Paperback Bookshop¹⁴, una piccola libreria nel cuore di Edimburgo.

Il suo profilo ibrido e non convenzionale permise a questo insolito spazio di diventare il principale centro delle attività sociali e culturali della città. Periodicamente, la Paperback Bookshop ospitava infatti letture di poesie, performance teatrali, discussioni ed esposizioni.

Fu qui che nacque l'idea di organizzare l'*International Writers Conference* (1962) e l'*International Drama Conference* (1963). A partire dal 1963, l'identità non-programmatica di questa piccola libreria fu accolta e proseguita dal *Traverse Theatre Club* che fu fondato da John Calder, Jim Haynes e Richard Demarco – tutti provenienti da ambiti differenti, quali letteratura, teatro e arte.

Utilizzando come sede uno spazio nel cuore della città che un tempo ospitava un postribolo, i suoi fondatori crearono un luogo di frontiera dove la divisione dei generi artistici non aveva senso di esistere: esso non fu un teatro, ma un centro artistico d'avanguardia che univa con disinvolture eventi di performance art, teatro sperimentale e arte contemporanea.¹⁵ Tra i punti di forza dunque del *Traverse Theatre Club* non vi fu tanto il fatto di avere una sala di soli 59 posti o di utilizzare l'area ristorante come spazio espositivo, quanto piuttosto la massima libertà nella gestione della programmazione. Grazie allo statuto di club, infatti, il *Traverse Theatre* poté sfuggire all'egida del Lord Chamberlain, l'apparato burocratico addetto al controllo e alla censura. Una tale astuzia permise ai suoi fondatori di gestire in totale autonomia le attività culturali, concedendosi così la libertà di osare e di proporre le opere più sperimentali.



14 La Paperback Bookshop fu fondata da Jim Haynes e John Calder.

15 Durante il primo anno furono presentate le opere di Fernando Arrabal, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Christian Dietrich-Grabbe, William Snyder, Yukio Mishima, Ugo Betti e Stanley Eveling. La programmazione espositiva comprendeva invece opere di Mark Boyle, William Crozier, John Houston, Elizabeth Blackadder, William Johnstone, William Crozier, Ian McKenzie Smith, Louis le Brocqy, Tam McPhail, Abraham Rattner, Martin Bradley, Yago Pericot, Xaier Corbero, Jasper Johns, Patrick Heron e Bryan Wynter.

Da una prospettiva storico artistica più ampia, l'impulso innovatore che Demarco diede alla città di Edimburgo, anche come direttore artistico degli eventi collaterali dell'*E/F* e del, sembra inserirsi in modo coerente nel contesto postmodernista degli anni '60 e '70, quando la specificità linguistica delle varie discipline artistiche divenne oggetto di una profonda revisione per superarne i limiti espressivi e dunque per esplorare nuovi territori estetici. Tuttavia, occorre rimarcare un punto essenziale; in generale, se la performance art inizia progressivamente a essere riconosciuta come un genere artistico, in tutta la carriera di Demarco, invece, essa preserva la sua natura amorfa, indeterminata e anarchica. In altri termini, la performance non svolge il ruolo di categoria artistica, semmai di funzione perturbatrice finalizzata a risvegliare, provocare e sollecitare una presa di posizione contro la tradizione, ad affermare cioè una differente relazione tra il pubblico e l'opera d'arte, tra l'individuo e la realtà politica e sociale che lo circonda. Seguendo questa prospettiva è possibile affermare che essa è per Demarco lo strumento ideale per colmare il divario tra i generi e le categorie artistiche e per scoprire o ristabilire una sensibilità unitaria.¹⁶

L'esperienza estetica come un viaggio esplorativo: *genius loci* e l'artista come esploratore

L'impegno artistico, civico e culturale di Demarco sembra proporre allora un modello policentrico difficile non solo da definire, ma anche da ridurre a una semplice concatenazione di eventi cronologici. In effetti, il modo migliore per riportare a una sorta di logica lo sviluppo rizomatico della sua prolifica attività è considerarne i punti cruciali: il viaggio, inteso come scoperta dello spirito del luogo (*genius loci*), e il ruolo dell'artista-esploratore.

Entrambi gli elementi trovano coerenza in un pensiero da sempre critico rispetto a un'arte ripiegata su se stessa e incapace di creare un dialogo fisico e spirituale tra l'individuo e il mondo che lo circonda. La perdita di incanto, la separatezza tra arte e vita, la distinzione tra 'oggetti animati e inanimati' sono, dunque, due gravi colpe imputabili alla maggior parte del mondo dell'arte contemporanea, in modo particolare all'arte visiva. Nella logica di Demarco, questa forma di disincanto non consente di cogliere le innumerevoli meraviglie della Terra, la poesia in essa nascosta, di percepire, ad esempio, una porta come un invito a guardare la differenza misteriosa tra 'dentro' e 'fuori'.

La misura di questo fallimento è data dalla grandezza e opulenza dei grandi eventi espositivi; più essi sono spettacolari e costosi, più il significato di cui sono portatori è misero¹⁷. A suo avviso, né la *Biennale di Parigi*, né *Documenta* possono dirsi delle manifestazioni in grado di creare una dimensione spirituale perché troppo invischiate in una visione



16 L'approccio di Demarco verso la performance art sembra trovare punti di tangenza con quanto affermato da Régis Durand. In *Une nouvelle théâtralité : la performance*, un articolo pubblicato nel 1980 sulla «Revue française d'études américaines», il critico d'arte affermò che la performance non è né un genere né una forma d'arte, essa è probabilmente più una funzione e in quanto tale è possibile individuarla in quasi tutte le arti. Per un'ulteriore riflessione sulla performance art tra funzione e genere, si rimanda alla lettura dell'articolo di Josette Féral, *Qu'est la performance devenue?*, «Jeu, Revue de Théâtre», n. 94, 2000, pp. 157-164.

17 R. Demarco, *Artist as Explorer*, Edinburgh Arts Publication, Edimburgo 1978, p.14.

materialistica dell'arte e pertanto incapaci di avere un senso del tempo e dello spazio. Al contrario, perché una esposizione d'arte possa dirsi valida sul piano storico e concettuale, deve tendere all'irripetibilità ed essere in grado di diventare un punto di equilibrio nel tempo, proprio come le grandi opere d'arte che sono riconoscibili per la loro natura unica e straordinaria.¹⁸

Il contatto diretto con lo spazio, che è un elemento essenziale per la costruzione dell'identità dell'essere umano, appare dunque totalmente dismesso tanto dall'arte quanto dalla vita quotidiana. In quest'ottica, riscoprire lo 'spirito del luogo' – vale a dire la storia naturale o umana di un determinato spazio – e riconnettersi a esso, diviene un imperativo non solo estetico ma anche etico. Questo elemento, che è centrale nell'attività di Demarco come produttore di cultura e insegnante, trova evidenti connessioni con il pensiero di Gaston Bachelard.

Il filosofo francese, da sempre interessato alla comprensione della realtà attraverso la poesia, definiva l'immagine poetica come una sorta di folgorazione in grado di produrre un *retentissement*, dunque di colpire l'inconscio con una 'sonorità di essenza'.¹⁹ In altri termini, alla poesia riconosceva un carattere fenomenologico perché in grado di impadronirsi dell'osservatore (o del lettore), di farlo risuonare insieme ad essa in modo inaspettato, inspiegabile e pertanto non razionale. Ne *La Poetica dello Spazio* (1958), Bachelard parla dell'esistenza di *spazi lodati*²⁰, cioè di luoghi in grado di creare un senso di 'partecipazione', permettendo a chi li pratica di risuonare con essi.

Secondo Demarco, l'arte deve insegnare come trovarli e indicare come riconoscerne il mistero. In questi termini, l'esperienza estetica deve assumere la forma di un viaggio esplorativo, diventare un'alternativa a una visione egocentrica, limitante e falsificante della realtà. Di conseguenza, l'immagine e il ruolo dell'artista deve riguadagnare una responsabilità sia sociale sia spirituale. Per troppo tempo alienato dalla realtà, questi deve tornare a parlare al mondo senza aver timore di rivestire la funzione insieme di giullare, poeta e re dei folli. Il suo compito principale deve essere rendere significativo ciò che apparentemente sembra banale, mostrare elementi di spiritualità nell'ordinarietà. Nell'ottica di Demarco, l'artista deve cercare e trovare l'equilibrio tra irrazionale e razionale. Per poterlo fare deve essere in grado di andare al di là di ogni sorta di limite e di attraversare con disinvoltura scienza, filosofia e teologia.

È auspicabile, insomma, che l'artista-esploratore pratichi il nomadismo come forma di resistenza attiva alla staticità della cultura dominante; il suo lavoro deve consistere nel metterci in allerta.

////////////////////

18 *Ibidem*.

19 G. Bachelard, *La Poetica dello Spazio* (1957), Edizioni Dedalo, Bari 1975, p. 6.

20 *Ibidem*.



James Turrell, *Sky Space I*, Varese, Varese. Edinburgh Arts 1977. Di spalle si vede Giuseppe Panza.
Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Strategy-Get Arts: una non-esposizione in una non-galleria

Il dinamismo, il nomadismo, l'idea di arte come forza rigeneratrice e atto di responsabilità sociale sono i punti su cui Richard Demarco ha tessuto il suo credo. Per più di cinquant'anni, questa teoria e pratica estetica è stata usata per smantellare, capovolgere e sovvertire le regole di un sistema dell'arte inadatto alla pianificazione e realizzazione di un mondo migliore. *Strategy-Get Arts (SGA)* – lo storico evento del 1970 che unì a Edimburgo trentatré artisti, molti dei quali vicini al movimento Fluxus – ben esemplifica l'impegno destabilizzante di Demarco.²¹ L'obiettivo di questo ambizioso progetto era inaugurare gli anni Settanta mostrando quanto lo spirito dell'arte fosse ancora vivo e che il centro propulsivo di questa forza non era New York o Parigi, bensì Düsseldorf. *Strategy-Get Arts* fu rivoluzionario per diversi motivi, uno dei quali quello curatoriale, trattandosi di un evento che non ebbe luogo in un convenzionale spazio espositivo, ma in uno del tutto inusuale: l'Edinburgh College of Art.



Richard Demarco, *Open Air Sculpture*, 1967. Nella foto si vede il lavoro di Denis Mitchell, Edgar Negret e Julian Snelling. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Questa scelta, del resto, era in linea con lo spirito artistico contestatore di quegli anni, quando la ridefinizione del concetto di spazio contribuì a causare la dissoluzione dei confini geografici dei generi artistici, o meglio il passaggio – per dirlo con le parole di

21 Tra gli artisti coinvolti vi furono Joseph Beuys, Gunther Uecker, Gerard Richter, Heinz Mack, Klaus Rinke, Daniel Spoerri, Lutz Mommartz, Dorothy Iannone, Gunther Weseler, Andre Thomkins, Stefan Wewerka, Tony Morgan, Blinky Palermo, George Brecht, Robert Filliou.

Rosalind Krauss – dalla specificità del medium alla sua molteplicità (*medium-specificity to medium-multiplicity*).²² Nel teatro, per esempio, il superamento del proscenio o semplicemente l'uso di spazi 'fuori norma' furono tra le cause principali a innescare il processo di 'riteatralizzazione del teatro', dunque dello slittamento dalla referenzialità alla performatività.²³ Nelle arti visive, invece, l'espansione nello spazio – la scultura che non aveva più bisogno del suo piedistallo, la pittura della sua cornice – determinò la 'teatralizzazione dell'arte'.



David Tremlett, *16 Industrial Scarecrows*, 1970. Installazione presentata sul tetto di Goldberg's Stores, Tollcross, Edimburgo. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Nel caso di Demarco, tale direzione fu in parte una naturale conseguenza sia degli anni di attività del *Traverse Theatre Club* e della *Demarco Gallery* – la galleria con sede in un'abitazione di quattro piani che permise al suo fondatore di invitare a Edimburgo artisti di fama internazionale – sia di precedenti progetti artistici come *Open Air Sculpture* (1968) o *16 Industrial Scarecrows* (1970), entrambi eventi site-specific realizzati sul tetto degli stori-

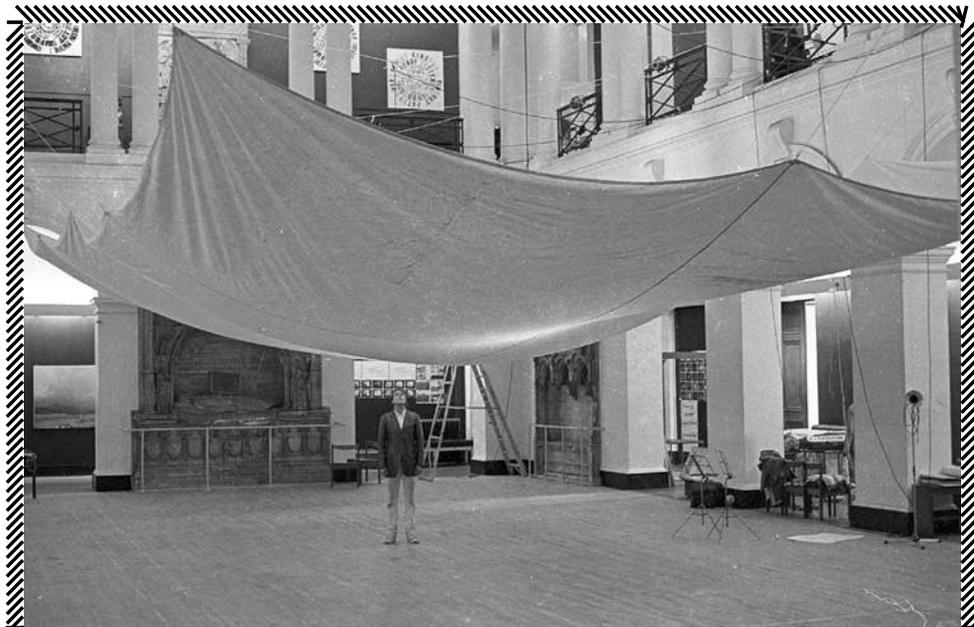
////////////////////

22 R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, MIT Press, vol.8, Ottobre 1979, pp. 30-44.

23 E. Fischer-Lichte, *From Text to Performance: the Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany*, in «Theatre Research International», (1999), 24.2, p.172.

ci magazzini Goldberg's Stores²⁴.

Tuttavia, la storica esposizione *Rosc* ('poesia della visione') del 1967 a Dublino è spesso ricordata da Demarco per aver contribuito ad accendere l'idea. Essa nacque dalla volontà di mostrare come il mondo dell'arte internazionale potesse trovare un collegamento con l'eredità della cultura celtica europea. La presenza di opere d'arte significative non fu il solo elemento innovativo²⁵. *Rosc* apparve originale soprattutto per la scelta dello spazio e del metodo installativo. L'esposizione, infatti, non fu organizzata in un museo o galleria d'arte, bensì nella hall della sede del Royal Dublin Society e i dipinti, invece che alle pareti, furono appesi al soffitto.



Gunther Uecker sotto la sua scultura presso l'Edinburgh College of Art, con la sua installazione "di stoffa" per la collaborazione con il compositore Friedhelm Dohl a *Sound-Scene*, un "concerto" di musica elettronica. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Tuttavia, sebbene *Strategy-Get Arts* abbia rappresentato un punto di rottura con le convenzioni espositive e organizzative, la sua forza rivoluzionaria è da ricercare piuttosto nell'approccio concettuale che lo ha originato. Il progetto artistico, infatti, fu costruito

24 Sia *Open Air Sculpture* del 1968 (a cui vi presero parte Stuart Brisley, Laurence Burt, John Connolly, John Dee, William Featherston, David Gilbert, Ron Haselden, Tom Hudson, Jake Kempself, William Landles, Fenwick Lawson, Tam MacPhail, Denis Mitchell, Edgar Negret and Julian Snelling) sia *16 Industrial Scarecrows* (1970) di David Tramlett furono organizzati in occasione dell'*Edinburgh International Festival*.

25 Tra le opere esposte vi erano quelle di Picasso, Francis Bacon, Joan Miro, Willem de Kooning, Henri Matisse, John Latham, Günther Uecker.

mettendo al centro il *genius loci* di Edimburgo e l'idea di artista come mentore ed esploratore della cultura celtica. In altre parole, a ciascuno di loro fu data la possibilità di gestire liberamente la propria presenza, di tessere un personale dialogo con il territorio e di mostrare, infine, il frutto del loro viaggio esplorativo. Tale autonomia non pregiudicò la relazione tra gli artisti presenti, al contrario *Strategy-Get Arts* fu scenario di importanti collaborazioni, come quella tra Günther Uecker e il musicista Friedhelm Döhl. Insieme realizzarono *Sound-Scene*, un concerto di musica elettronica incorniciato da un'installazione in nylon (*cloth sculpture*) tipica di Uecker²⁶.

Joseph Beuys collaborò invece con il compositore danese Henning Christiansen alla realizzazione della performance di sei giorni *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony*.

L'artista tedesco la ideò dopo aver percorso Road to the Isles, la strada che porta da Edimburgo alle Isole Ebridi, e in seguito al suo viaggio esplorativo nella cultura delle divinità celtiche, Fingal e suo figlio Ossian²⁷. Nelle mani degli artisti invitati, lo spazio dell'Edinburg College of Art fu dunque manipolato, capovolto, rovesciato, reinventato, provocando in alcuni casi il pubblico. Klaus Rinke, per esempio, rese pressoché inaccessibile l'ingresso principale al college con il suo intervento, consistente in un violento e scoraggiante getto d'acqua²⁸. Daniel Spoerri, invece, convertì una sala riunioni in un ristorante che fece da cornice a *The Banana Trap Dinner*, una cena destabilizzante dove la forma e il gusto del cibo erano messi in discussione, facendo sembrare un purè di patate un gelato²⁹.

Ogni aspetto di *Strategy-Get Arts* va inteso come parte di una grande "Azione", a cominciare dal titolo palindromo dell'evento – concepito da Andre Thomkins come un'opera d'arte – sino ad arrivare al catalogo, su cui ogni artista curò il layout della propria pagina. Sulla base di questi elementi, *Strategy-Get Arts* potrebbe essere definito come un evento site-specific trattandosi di un progetto unico, irripetibile, straordinario e costruito sull'identità del luogo. Nell'ottica di Richard Demarco, esso fu un commento critico necessario per riaffermare il ruolo educatore dell'artista nella società³⁰ e per ristabilire un dialogo con un pubblico non avvezzo al sistema dell'arte. Esso fu una non-esposizione e una non-retrospettiva in una non-galleria, in altri termini fu un happening sperimentale.

////////////////////

26 Uecker ideò, inoltre, *Sharp corridor blunted by police* (Corridoio tagliente spuntato dalla polizia) trasformando uno studio di scultura dell'Edinburgh College of Art in un'installazione-corridoio. L'opera consisteva in una serie di lame affilate inserite lungo le pareti. Il titolo doveva essere semplicemente *Sharp corridor*, ma fu modificato in seguito all'ingerenza della polizia, che per una questione di sicurezza impose l'inserimento di griglie protettive.

27 Alla performance *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony* furono aggiunti altri due eventi satellite: *Arena*, un intervento inedito, creato appositamente per l'occasione, consistente in centinaia di foto che immortalavano le attività dell'artista sino a quel momento; *Pack*, (1969) la celebre installazione, oggi alla Tate, costituita da un furgoncino volkswagen e da ventiquattro slitte simili a un branco di cani.

28 Il getto d'acqua era la parte conclusiva di una pompa che avvolgeva una vasca con un groviglio intricato di tubi. L'installazione fu collocata nell'atrio principale del college.

29 A. Bartie, *The Edinburgh Festivals. Culture and Society in Post-war Britain*, Edinburgh University Press Ltd, Edimburgo 2013, p. 202.

30 R. Demarco, *Artist as Explorer*, op.cit., p. 17.



Joseph Beuys, *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*, Strategy: Get Arts, 1970. Edimburgo. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Tuttavia, di questa esperienza artistica occorre mettere in risalto l'incidenza che il particolare uso dell'elemento spaziale ebbe sulla dimensione partecipativa ed esperienziale.

Bisogna infatti sottolineare che l'originale impiego degli spazi del college di Edimburgo è dipeso in larga misura dalla volontà di rompere con l'ordine estetico dominante e con le connessioni ordinarie. In altri termini, lo spazio in questo progetto artistico è diventato un elemento politico, nell'accezione però che ne dà Jacques Rancière. Come suggerisce il filosofo, in questo contesto, l'aggettivo allude non all'esercizio 'del o alla lotta per' il potere, ma alla formazione di una sfera particolare di esperienza e di condivisione del sensibile, alla configurazione di uno 'spazio specifico' dove etica ed estetica coincidono.³¹

L'arte come scoperta: *Edinburgh Arts Journey* e *The Road to Meikle Seggie*

L'energia che [*Strategy-Gets Arts*] emanò fu esplosiva perché essa fu interamente nelle mani degli artisti, in modo particolare di Joseph Beuys, Gunther Uecker, Gerard Richter, Heinz Mack, Klaus Rinke, Daniel Spoerri, Lutz Momartz, Dorothy Iannone, Gunther Weselw, Andre Thomkins, Stefan Wewerka, Tony Morgan, Palermo, George Brecht e Robert Filliou. Ho avuto totale fiducia in questa energia la cui fonte era la presenza fisica degli artisti, il loro guardare al mondo con curiosità e profondo rispetto. Tutti erano ansiosi di imparare, di apprendere dalla realtà. Tutti stavano contribuendo a definire lo spirito degli anni sessanta.³²

Le parole di Richard Demarco non lasciano molto spazio a dubbi. L'evento fu, infatti, un successo non solo per l'interesse suscitato nel pubblico e nella stampa, ma anche perché permise di scoprire una nuova direzione da intraprendere. La forza creativa di *Strategy-Get Arts* stimolò ad avanzare verso un progetto probabilmente più ambizioso, che si sarebbe costruito fuori da qualsiasi spazio espositivo e che avrebbe fatto del viaggio l'unico luogo di incontro tra studenti e artisti.

Nel 1972, due anni dopo la non-esposizione-happening all'Edinburgh College of Art, Demarco inizia infatti una nuova avventura a cui diede il nome di *Edinburgh Arts Journey*, definibile come un'insolita scuola estiva per studenti d'arte o anche come un originale simposio multidisciplinare organizzato sullo sfondo dell'*Edinburgh Festival*. Già a partire dalla prima edizione, il programma risultava articolato da una serie di attività didattiche sperimentali, come ad esempio conferenze workshop, installazioni, eventi performativi e teatrali spesso nati dalla collaborazione tra gli artisti e gli studenti partecipanti. Questi viaggi della durata di circa sei settimane e pensati su modello del Black Mountain College, hanno coinvolto dal 1972 sino al 1980 nomi eccellenti dell'arte e della cultura contemporanea, come Josef Beuys, Tadeusz Kantor, Ben Vautier, Buckminster Fuller, Margaret Teit, John David Mooney, David Nash, solo per citare alcuni nomi.

Con questo progetto Demarco diede un nuovo impulso ai punti nodali del credo estetico, filosofico e pedagogico con cui aveva orientato, sino ad allora, la sua intera attività. Nell'*Edinburgh Arts Journey*, infatti, il concetto di nomadismo, da intendere come partecipazione



31 J. Game, Wald Lasowski Aliocha, *Jacques Rancière et la Politique de l'Esthétique*, Éditions des archives contemporaines, Paris 2009, p. 15.

32 R. Demarco, *Artist as Explorer*, op. cit., p. 16.

attiva alla vita e come resistenza all'immobilismo della cultura dominante, continua ad essere uno degli aspetti principali. Anche la questione spaziale rimane un nodo concettuale determinante, sebbene affrontato in maniera diversa rispetto all'happening *Strategy-Get Arts*.

In questa nuova avventura, infatti, lo spazio non è concepito come un elemento da manipolare, sovvertire o sfidare, ma diviene al contrario l'oggetto di un'esplorazione collettiva e insieme individuale. Esso è sia oggetto di indagine sia motivo di confronto e identificazione. In quest'ottica, il 'movimento nello spazio' è il modo attraverso il quale ricongiungersi alla natura e alla realtà; è la condizione necessaria alla ricostruzione e miglioramento del sé.

In queste 'spedizioni pedagogiche' dalla funzione creativa ed educativa è possibile intravedere chiare connessioni con l'estetica beuysiana, fondata principalmente sull'idea di scultura sociale. Per Joseph Beuys, infatti, il fine dell'arte era prima di tutto innescare un processo evolutivo, imparare cioè a dare forma ai pensieri prima ancora che alla materia.

Per Richard Demarco, dunque, *Strategy-Get Arts* significò anche l'inizio di una lunga collaborazione con l'artista tedesco che ben presto maturò in una profonda amicizia. *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony*, è raccontata da Demarco come un evento traumatico e allo stesso tempo illuminante.

[Beuys] è stato per me un mentore grazie al suo bisogno di riscoprire le origini celtiche dell'Europa. Durante quelle cinquantasei ore di performance, chiamata *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony*, ho imparato una lezione indimenticabile: quell'opera era scultura, musica, pittura: essa era arte in divenire. Quell'evento fu un'eccellente lezione d'arte che richiamava gli ormai dimenticati riti celti.³³

In effetti, *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony* fu un'azione assai complessa difficile da definire, non solo per la durata, ma anche per la sua natura multimediale. Oltre le musiche di Henning Christiansen, essa prevedeva la proiezione di due film, la presenza di un pianoforte e l'uso di altri materiali come gessetti e gelatina. Lo stesso Beuys si limitò a chiedere solo questi elementi perché non sapeva esattamente cosa sarebbe diventato il suo intervento; egli era consapevole solo del fatto che avrebbe eseguito un concerto.³⁴ I video in questione erano *Eurasian Staff* – la performance che realizzò a Vienna nel 1968 – e *Rannoch Moor*, un filmato che Beuys girò qualche giorno prima dell'evento e che mostrava il panorama scozzese, ripreso da una vettura a una velocità di circa 5 Km orari. L'azione del 1970 fu in qualche misura una sorta di risposta concettuale al suo viaggio esplorativo nel cuore della mitologia celtica. Essa fu il racconto del suo pellegrinaggio compiuto percorrendo *Road to the Isles* – la stessa strada che Felix Mendelssohn percorse nel 1829 per comporre *Le Ebridi* della sua Sinfonia Scozzese.³⁵

////////////////////

33 R. Demarco, *The Artist as Explorer*, op. cit., p. 38.

34 L. Smith, *Postwar Landscapes: Joseph Beuys and the Reincarnation of German Romanticism*, University of Tennessee, Knoxville 2003, p. 14.

35 Marina Abramović in un'intervista ha commentato la performance affermando che: «[Beuys] realizzò *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony* con una carismatica presenza. Nel momento in cui entrò nello spazio, fu tutto differente. Era impossibile togliergli gli occhi di dosso. C'era qualcosa

Se da un lato fu Demarco a invitare Beuys a immergersi nella storia naturale e mitologica della Scozia, dall'altra fu l'artista tedesco a rendere manifesta l'urgenza di affrancarsi dal modello convenzionale di galleria d'arte, votata principalmente alla promozione e vendita delle opere dell'artista. La nuova direzione da intraprendere sarebbe stata orientata simbolicamente verso la riscoperta della cultura druidica – offuscata prima dall'Impero romano e successivamente dal cristianesimo – e dunque delle radici della cultura europea. Per Demarco seguirne le orme significava attraversare non solo l'Irlanda, la Scozia, il Galles, la Britannia, ma anche la Slovenia, la Francia, l'Italia, la Sardegna, la Puglia, e pertanto ritracciare una mappa ideale dell'Europa.

La missione culturale dell'*Edinburgh Arts Journey* era dunque fortemente simbolica: rievocare la metafora raccontata dagli antichi nativi europei del viaggiatore in cerca della sua anima perduta significava intraprendere un viaggio spirituale, incomprensibile per la cultura del ventesimo secolo fondata prevalentemente dall'idea di progresso.

The Road to Meikle Seggie è il concetto alla base di tutti questi viaggi. Sebbene si tratti del nome di una reale fattoria, esso non è un esplicito riferimento all'esistenza fisica di questo luogo, semmai alle emozioni che ha suscitato in Demarco. The Road to Meikle Seggie è infatti un'idea astratta che rimanda alla sensazione piacevole di appartenenza, spesso difficile da tradurre in parole, che una strada, una casa, o un luogo in generale possono stimolare: è un posto che va cercato nella nostra immaginazione. In altri termini, tale concetto rimanda a un senso di bellezza e di incanto che nella visione di Demarco unisce poesia e mitologia.

Occorre tuttavia considerare che l'*Edinburgh Arts Journey* fu anche un atto creativo in sé. I viaggi pedagogici di Demarco potrebbero infatti essere intesi come un esempio di performance partecipative, anticipatrici delle più contemporanee *walking performance*. L'approccio esplorativo di queste *Summer School* di Edimburgo in effetti non appare molto distante dai più attuali esempi di *Mithogeography*, definibili come delle esperienze performative basate in primo luogo sull'esplorazione critica di spazi quotidiani, al fine di riappropriarsene. In effetti, entrambe le esperienze sembrano accomunate dalla volontà di sviluppare un modo per percepire e comprendere i significati sedimentati e stratificati negli spazi che abitiamo. Ma se nel caso delle *walking performance* l'obiettivo è spesso elaborare una strategia di resistenza all'omogeneizzazione spaziale-urbana, quello dell'*Edinburgh Arts* era stabilire un modello culturale alternativo a quello omologante contemporaneo.

Anche Lucy Lippard riconosce alle esplorazioni di Demarco un valore estetico e teorico. Secondo il critico d'arte americano, le 7.500 miglia percorse in quasi dieci anni di storia hanno contribuito a concettualizzare le connessioni tra le contemporanee tendenze *land art*, *ritual art* e le antiche nozioni di 'viaggio' oltre che a rafforzare l'idea di possibili connessioni entro arte moderna e antica.³⁶ In effetti, l'obiettivo di questo lungo viaggio non è stato solo ritrovare le origini della cultura europea, ma anche sviluppare una sensibilità più immediata, in grado cioè di competere o resistere a un sistema educativo artistico

////////////////////

in lui – il suo colorito, la posizione che scelse, tutto». M. Ackermann, M. Muller, G. Boehm, *Joseph Beuys: Parallel Processes*, Shirmer Mosel, Düsseldorf 2010, p. 389.

36 L. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, The New Press, New York 1983, p. 132.

“sovracculturato” incapace di cogliere lo spirito del luogo, il suo *genius loci* o, per usare le parole di Demarco, di trovare The Road to Meikle Seggie.

In questa esperienza artistico-pedagogica, la mappatura dei viaggi era uno dei veicoli principali con cui affrontare la ricerca di una dimensione ancestrale e spirituale. Demarco era solito, infatti, appuntare su carta le mete da esplorare, riproducendo graficamente il collegamento magico tra la Scozia e il Mediterraneo. Sebbene queste mappe svolgessero in parte l'ordinaria funzione di orientamento, esse vanno considerate piuttosto come delle annotazioni grafiche di esperienze: su di esse venivano riportati commenti, riflessioni e promemoria necessari per trovare e percorrere delle direzioni generalmente inaccessibili. In generale, queste mappe risultano avere dunque un valore concettuale, in quanto trascrizione di una prima fase di esplorazione e organizzazione delle 'spedizioni pedagogiche', simbolico, in quanto sovrapposizione del mondo attuale a quello antico, e artistico trattandosi di opere grafiche di formale bellezza.

L'*Edinburgh Arts Journey* e le sue mappe sono due immagini paradigmatiche dell'Archivio Demarco. Esse esemplificano e danno forma ai due concetti – il viaggio e l'artista come esploratore – che il presente articolo ha scelto di affrontare, non tanto per tracciare i contorni di un progetto culturale unico nel suo genere, ma per suggerirne una possibile chiave di lettura. Se da una parte questa direzione ha necessariamente amputato la storia di Demarco di eventi, nomi e fatti altrettanto significativi, dall'altra permette di guardare al suo archivio nel modo in cui merita, e cioè come una grande carta geografica dove i sentieri, i luoghi e gli spazi percorsi, incrociandosi creano una fitta rete. Accostarsi all'Archivio Demarco tenendo in mente queste coordinate permette dunque di orientarsi in un groviglio di fatti certo importanti, ma che necessitano di essere sia messi in relazione gli uni con gli altri sia contestualizzati in un disegno più ampio per mostrare meglio il loro valore simbolico oltre che estetico.

Non tenere conto del quadro a cui Demarco ha lavorato per più di cinquant'anni, significherebbe perderne di vista i punti importanti. Alla luce di quanto sin qui messo in evidenza, la sua particolare (ma non esclusiva) attenzione alla performance art appare forse più chiara: essa è giustificata dalla natura 'indisciplinata' di questa forma, dal fatto di essere in grado di mettere in discussione qualsiasi confine di genere, caricandosi però di un'immediatezza comunicativa. In questa mappa generale, anche la scelta di usare spazi inusuali, come visto precedentemente, trova posto in una logica estetica ben lontana dal capriccio dell'originalità a tutti i costi. Al contrario, la predominanza di tali eventi è in coerenza con l'approccio esplorativo auspicato da Demarco perché essi, nella forma di performance *site-specific*, obbligano a riconciliare lo spazio reale con quello immaginario.

In quest'ottica, *The Water Hen* (1972, *La Gallina d'Acqua*) di Tadeusz Kantor, in un ex sanatorio per malati di tubercolosi, Forresthill Poorhouse; *Horizontal Rain* (1971) di Paul Neagu nel cimitero della Old Town di Edimburgo, Greyfriars Kirk; *The Passing of a Line in Time and Space* (1976) di John David Mooney; *Towards MacBeth. A prologue* (1988) della Zattera di Babele (Carlo Quartucci e Carla Tatò) sull'Isola di Ilchom sono solo alcune delle performance irripetibili che Demarco ha contribuito a realizzare nell'intento di esercitare lo sguardo a ritrovare l'incanto nella banalità.

Nessuna opera varrà mai la pena di essere realizzata se il nostro sguardo e la nostra mente sono rivolti e focalizzati dove il cielo e la terra si incontrano. Perché un'opera abbia realmente senso occorre invece guardare al di là dell'orizzonte, spingersi oltre i limiti di ciò che possiamo vedere e concepire con la nostra mente. È necessario varcare la soglia.³⁷

Il progetto culturale di Demarco assomiglia sempre più a un'opera d'arte fluida, il cui monito è ricordare che la creatività non è un dono divino, ma una caratteristica umana. Essa è la bussola principale di «un viaggio che deve continuare fin quando il cuore umano è in grado di sentire quell'ardente curiosità, gioia e meraviglia verso un mondo in attesa di essere esplorato».³⁸



37 R. Demarco, intervista a cura di M. Borriello (inedita), 2018.

38 R. Demarco, *The Artist as Explorer*, op. cit., p. 64.



ISSN 2532-3830



2532-3830-5