

# SCIAMI

N°7 - 04//20 | Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini



# ricerche

## **Galassia Performance Art**

Valentina Valentini

*Margherita Mearelli*

**La Performance in Italia tra 'comportamenti' esplosivi ed implosivi**

*Carla Subrizi*

**Patrizia Vicinelli: ritmo, corpo e parola tra performance e poesia**

*Francesca Gallo*

**Il corpo tra resistenza, forma e relazione. Appunti sull'immaginario sportivo nelle pratiche performative italiane**

*Conversazione con Francesca Fini, di Valentina Valentini e Daniele Vergni*

**La performance in Italia fra teatro e live art**

*Francesca Fini*

**Performance Art: appendice sugli anni zero**

*Ilenia Caleo*

**Si può parlare di un'arte femminista queer? Note mobili su epistemologie e estetiche**

*Piersandra Di Matteo*

**Performare il ridere**

*Conversazione con Gideon Obarzanek di Lorenzo Diofilli*

**Forme artistiche nella natura: dai frattali alla coreografia**

*Daniele Vergni*

**Atlante: La Performance Art in Italia e il web**

**Allegati** Focus da [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com)

Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa | Anagoor

### **COMITATO SCIENTIFICO**

**Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **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, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Francesca Gallo**, Sapienza Università di Roma, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna.

### **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**<sup>1</sup>. 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

Registrato presso il Tribunale di Roma al n. 169/2018

Sciami | ricerche, n. 7, Aprile 2020

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-7>

[www.sciami.com](http://www.sciami.com) / [webzine.sciami.com](http://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](mailto:info@sciami.com)

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

1 [publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors\\_Mar11.pdf](http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf)

*Copertina*

Francesca Fini, *Ofelia non annega*, 2016, still video.

*Retro di copertina*

Alessandro Sciarroni, *Augusto*, 2018, foto di Alice Brazzi.

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.

# Sciamilricerche n.7: nel periodo di pandemia globale da CoronaVirus (COVID-19)

«Non conformatevi a questo secolo», cioè non abbiate lo schema comune al secolo, la legge generale dell'esistenza propria del mondo presente nella sua attuale condizione: “trasformatevi” ovvero rinnovatevi, modificate l'immagine dell'esistenza, la legge, la forma operante»

Dall'epistola di San Paolo ai Romani (12, 1-3), riportata in Pavel Aleksandrovič Florenskij (1977), *ИКОНОСТАС*, trad. it. *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1993, p. 51.



# Galassia Performance Art

*Valentina Valentini*

## Premessa

Non è possibile parlare della Performance Art (PA) come di un fenomeno che presenta caratteri omogenei nello spazio e nel tempo, negli Stati Uniti come in Europa, negli anni '70 e nel nuovo secolo.

Le differenze fra happening e performance sono rilevanti, sebbene nell'opinione comune i due fenomeni si confondono. Osservando queste pratiche dalla prospettiva nordamericana, gli happening sono preparati meticolosamente e prevedono delle repliche, anche al di fuori della presenza dell'autore, per procura. La Performance Art, nella prima fase, fino ai primi anni '80, si pone come evento unico, senza prove<sup>1</sup>, progettata dall'artista che per lo più è protagonista ("l'opera sono io" delle performance di Body Art). La Performance è arte viva, "la presenza del presente", agli esordi era radicale perché mirava a cambiare la vita delle persone che la praticavano, implicava rischio personale e fisico del performer connesso anche all'attivazione della coscienza del proprio corpo. "Il corpo non mente" è diventato l'assioma di questa estetica anti-intellettuale che intendeva recuperare la sfera del sensorio e della percezione primaria. La performance ha dei testimoni, è veloce, disturba, mentre l'happening richiede la presenza di spettatori. La performance, quando si realizza in studio per essere riprodotta in film, foto, video, è senza spettatori. Nell'happening ci sono molti materiali, oggetti e architetture, elementi fisici (cartapesta, blocchi di ghiaccio che si sciolgono, pupazzi, plastica) mentre la performance è più astratta e immateriale. L'happening nasce a metà anni '50 nella East Coast mentre la Performance Art nasce nella West Coast intorno alla metà degli anni '60. Già da questi preliminari emerge la difficoltà di attribuire caratteri definiti e generali, nel tempo e nello spazio - al fenomeno che prendiamo in esame, per cui circoscrivere il fenomeno in un "dove e un quando" è basilare<sup>2</sup>. In Italia - che è il campo di indagine che qui incominciamo a prendere in esame - i due fenomeni si confondono: la tendenza ambientale e spaziale definisce l'arte visuale che, a partire da avanguardie e neoavanguardie, mette da parte la superficie pittorica per proiettarsi nello spazio, immergersi nel reale, sia esso oggetto, ingombro plastico di ascendenza pop, sia ambiente percettivo di ascendenza minimale. Lo spazio diventa un campo energetico in cui vivere l'utopia della totalità di arte e vita, in cui tutti gli elementi, spettatore incluso, interagiscono. L'arte cerca di costituirsi come esperienza reale. È in questo contesto che trova alimento la Performance Art che vede la collaborazione artistica fra musicisti, danzatori, attori e artisti visivi sulla base di strutture primarie come lo spazio e il tempo e di una sentita e condivisa ricerca per reinventare i linguaggi e azzerare le forme ereditate. Lo scambio più evidente fra teatro e pittura è che l'uno si spazializza, elevando lo spazio a elemento drammaturgico principale, e la pittura si temporalizza, diventando azione concreta e operatività dell'artista. Joseph Beuys incarna il modello ideale di artista che traccia una linea rossa che va dal movimento Fluxus alla Performance Art, in nome di un tutto estetico che rifiuta le opere a favore dell'azione (emblematica è quella di piantare degli alberi nelle città).

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

- 1 In Italia le performance/azioni/comportamento, come venivano chiamate, erano e sono spesso ripetute.
- 2 Paradossalmente la PA riesce a definirsi in negativo, a stabilire cosa non è: quando non ci sono elementi di ribellione e critica; quando non è presentata una sola volta, quando non è l'artista stesso che la esegue. In Italia, agli esordi, molti artisti esponevano corpi altrui: Vettor Pisani, Fabio Mauri, Gino De Dominicis e altri.

## Questioni

Dedicare una riflessione alla Performance Art italiana, non limitata ai decenni '60-'70, è un obiettivo ambizioso. I testi che pubblichiamo sono l'avvio di una perlustrazione che prevede nel prossimo futuro momenti di confronto in forma di seminario, approfondimenti monografici e altro. Questo fenomeno liminare, è diventato una forma espressiva diffusa, l'icona che contraddistingue l'estetica del Nuovo Millennio all'insegna della live art. Da *Ten Days Six Nights*, festival promosso nel 2017 dalla Tate Modern a Londra, a *Performa*, il festival con cadenza biennale fondato a New York nel 2004 da Rose Lee Goldberg, a *DO DISTURB*, al Palais de Tokyo a Parigi, non pochi sono i festival dedicati alla Performance Art. Anche in Italia dove artisti come Maurizio Cattelan hanno fatto della performance il proprio mezzo espressivo già negli anni '90, riscontriamo manifestazioni come *Venice International Performance Art Week*, curata dal duo VestAndPage, *Live Works*, promossa da Centrale Fies e Viagarini, la sezione *Per4m* ad Artissima. Significativo inoltre che la Biennale di Venezia, nelle sue ultime due edizioni abbia attribuito il Leone d'Oro a due "performance installative": *Faust* (2017) di Anne Imhof, una performance di oltre cinque ore che si è svolta all'interno del Padiglione della Germania e, nel 2019, all'"opera performance" *Sun & Sea* (Marina) di Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė al Padiglione lituano (significativo l'uso dei termini: *performance installativa* e *opera-performance*).

La performance è espressione dell'estetica del nuovo millennio? Può leggersi come una risposta reazionaria alle simultaneità e virtualità della nostra epoca digitale? «Un elemento molto importante, che ha favorito la performance, è anche la cultura della Rete e dei Social Network», sostiene Francesca Fini, in cui anche l'essere umano (Fini usa il termine "corpo") diventa un network nell'epoca del *chthulucene*<sup>3</sup>.

Riportiamo, su questa interrogazione l'opinione di Vittoria Matarrese, che dirige il Festival *Do Disturb* a Parigi:

[...] La performance oggi è talmente multipla, diversa, così sfaccettata che è difficilissimo cercare di inquadrala in una definizione. Può essere fatta da un solo artista o da un gruppo, che performa o fa performare altri artisti. Può durare un minuto come 24 ore, può richiedere una visione frontale o, al contrario, essere dispositivo partecipativo. Può coinvolgere la danza, la musica, il video... È caratterizzata da un'assoluta libertà di espressione. Forse questa oggi è la sua più bella definizione. È un mezzo immediato, che permette di reagire a un processo sociale, poetico o politico con maggiore reattività rispetto ad altri linguaggi artistici. Creare una performance non richiede una minore

3 D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham (North Carolina) 2016, trad. it. C. Durastanti, C. Ciccioni, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019. Vedi i testi di F. Fini, ivi pubblicati. Cfr. anche: Intervista di C. Pirri a Susanne Franco - *Performance, danza, musei, memoria*, in «Voices Of Others. Interview project», febbraio 2018 ([www.voicesofothers.com/interview/performance-danza-musei-e-memoria](http://www.voicesofothers.com/interview/performance-danza-musei-e-memoria); ultimo accesso 3 aprile 2020); C. Pirri, *Arte Fiera 2020: è tempo di performance. Intervista a Silvia Fanti*, in «Artribune», 18 gennaio 2020 ([www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2020/01/arte-fiera-bologna-intervista-silvia-fanti/](http://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2020/01/arte-fiera-bologna-intervista-silvia-fanti/); ultimo accesso 3 aprile 2020).

riflessione, ma di certo si tratta di uno strumento molto più diretto<sup>4</sup>.

Un'altra delle questioni che il fenomeno Performance Art solleva, riguarda il lessico utilizzato nel tempo e nello spazio per definirla:

What is performance art? I have been asked so many times to define the term, and I find that it can be done only in a most general, non-specific way. We may call it time-based and non-static and intermedia art, but what we have is a definition so broad that it includes work at the opposite ends of any spectrum you care to name. I might as well be asked to define art itself<sup>5</sup>.

Tornando indietro, Luciano Inga Pin, gallerista milanese, nel 1978 pubblicava una sorta di manuale dal titolo *Performances* e alla pari del formato indicato nel titolo, allinea una serie di altre forme di live art: *Happenings, Actions, Events, Activities Installations*<sup>6</sup>. Performance Art è interscambiabile con *Action Art* che sta alla radice della parola attivismo<sup>7</sup>.

È possibile ricostruire una storia disciplinare della PA, come ipotizza Tancredi Gusman in *Between Evidence and Representation*<sup>8</sup>? Tenendo in conto la premessa di circoscrivere il contesto spazio-temporale dell'indagine, delimitare una prospettiva specifica – le arti vive – recide le relazioni trans e interdisciplinari che il fenomeno riveste e istituisce. In Italia, nei decenni '60-'70 sono in azione gli artisti visivi (prevalenti), insieme ai poeti, ai musicisti della Nuova Musica. Negli anni '80 vediamo coinvolti alcuni gruppi teatrali che oltre a spettacoli realizzano performance, mentre a partire dagli anni '90 gli ambienti della videoarte danno un contributo al fenomeno, non esclusivo, ma significativo.

Un aspetto interessante che si presenta fin dagli esordi di questa pratica è la sua ambivalenza fra dimensione pubblica e privata: il performer deve concentrarsi su di sé, dimenticare la presenza degli spettatori in modo da stabilire un rapporto più intimo con loro? Un aspetto non trascurabile della PA è il suo darsi anche in studio, fuori dalla convocazione di spettatori, di fronte all'occhio di una telecamera o di una macchina fotografica; così come si dà in spazi all'aperto, come *Lavori in Corso al Circo Massimo* di Eliseo Mattiacci (23 novembre 1968), un'azione in cui l'artista e i suoi allievi fanno ruotare dei grandi ombrelloni e distendono grandi teli, poi prendono cavalletti e vi distendono carta catramata nera. Citiamo anche *L'Attico in viaggio. Navigazione del Tevere*, organizzata dal Gallerista Fabio Sargentini con vari artisti performer, non solo italiani (27 marzo 1976).

Un altro aspetto che richiede una indagine approfondita è la relazione fra PA e i media ri-



4 Performance in festa al Palais de Tokyo. Intervista alla direttrice artistica Vittoria Matarrese di C. Pirri, *Do Disturb 2018*, in «Voices Of Others. Interview project», marzo 2018 ([www.voicesofothers.com/interview/do-disturb-2018](http://www.voicesofothers.com/interview/do-disturb-2018), ultimo accesso 3 aprile 2020).

5 L. Frye Burnham, *High Performance, Performance Art, and Me*, in «TDR/The Drama Review», vol. 30, n. 1, primavera 1986, MIT Press, Massachusetts 1986, pp. 15-51, disponibile on line ([lindaburnham.com/writings/high-performance-performance-art-me/](http://lindaburnham.com/writings/high-performance-performance-art-me/); ultimo accesso 3 aprile 2020).

6 L. Inga Pin, *Performances. Happenings, Actions, Events, Activities Installations*, Mastrogiacomo Editore, Padova 1978.

7 Cfr. P. Schimmel (a cura di), *Out of Actions: Between Performance and the Objects 1949-1979*, catalogo della mostra, The Museum of Contemporary Art - Los Angeles, Los Angeles-Londra 1998.

8 T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in «Contemporary Theatre Review», Vol. 29, n. 4/2019, pp. 439-461.

produttori che trova sbocco nei film performance, nelle performance fotografiche e nelle videoperformance negli anni '60-'70, trasformandosi negli anni '90 e nel Nuovo Millennio. Si tratta di indagare il nesso fra *liveness* dell'evento unico e non replicabile, non provato e spesso realizzato in studio senza spettatori, da parte dell'artista che espone se stesso in azione, in quanto "l'opera sono io", e i diversi ruoli che viene chiamato a svolgere il medium riproduttore come la fotografia e il film. Scrive Margherita Mearelli: «Un atto fisico, 'comportamentale', poteva anche essere presentato attraverso il linguaggio cinematografico o del videotape. Era il caso di Cioni Carpi che si faceva riprendere mentre compiva processi di 'autotrasfigurazione', di svelamento o sparizione del proprio corpo» (ivi, p. 21). La produzione di *art-tapes-22* rientra nella rubrica delle videoperformance, progettate dagli artisti per la telecamera e registrate in studio, così le fotoperformance realizzate nello studio della fotografa Elisabetta Catalano, come *Lo scorrevole* (1972) di Vettor Pisani, *Action Painting* (1972) di Cesare Tacchi e altre. Qui dimensione effimera e riproduzione meccanica si alimentano reciprocamente, nel senso che le azioni si sono date in quanto effimere affinché fossero riprodotte, come fotografie, come film, come video; si realizzano nella privatezza dello studio anziché in galleria, perché poi potranno essere visionate nello spazio pubblico e durare nel tempo. Una distinzione va fatta fra queste performance che esistono esclusivamente in studio, per i media (foto, film, video) e le performance che si danno in spazi pubblici la cui documentazione li attesta nel tempo come traccia dell'evento passato. Occorre cioè evitare di attribuire alle media-performance la qualità di documentazione di performance, consapevoli che i confini sono spesso indiscernibili. In ambito di Performance Studies – la "permanenza" della performance – che non è il campo di questa indagine, ha sollevato un largo dibattito<sup>9</sup>.

## Identità italiana

Francesca Gallo, in un suo saggio dedicato alla PA sostiene che l'Italia è stata precorritrice e in sintonia con le esperienze internazionali, ma che la PA è stata un episodio, transitorio come l'interesse per il video, una parentesi lungo il processo di produzione degli artisti italiani<sup>10</sup>. Come attesta Simone Carella, coinvolto nelle attività della galleria L'Attico a Roma: «A mio avviso nel caso degli artisti visivi, degli ex pittori – è il caso, appunto, di De Dominicis – il punto di riferimento artistico, creativo, era e rimaneva sempre la pittura»<sup>11</sup>.

Si può parlare, in Italia, di una tradizione performativa nell'arco cronologico che va dagli anni '60 al nuovo secolo? Francesca Fini individua due tratti: l'elemento rappresentativo di tipo teatrale e l'*action poetry*, la poesia sonora, che giustamente fa risalire alla poesia epistaltica di Mimmo Rotella, presente anche nel Nuovo Millennio. Caroline Tisdall (1976), rileva che una qualità specifica della PA italiana e ancor più "romana", negli anni '60-'70 è: «...a Roman mood: elegantly, decadent, baroque, tastefully hedonistic and highly artifi-

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

<sup>9</sup> Cfr. V. Valentini, *Opera-documento*, in *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma 2020, pp. 40-43.

<sup>10</sup> F. Gallo, *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 3/2014, pp. 5-19.

<sup>11</sup> Simone Carella in M. Mearelli, *Intervista a Simone Carella*, Roma 14-15 gennaio 1988 (inedita), in *La performance in Italia (1968-1981)*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma a.a. 1988-89, relatore Luciano Mariti, corr. Valentina Valentini, pp. 877-964: 882.

cial»<sup>12</sup>. L'interesse per la storia, la mitologia, per il proprio passato come parte integrante del proprio presente, determinava il "comportamento" di Jannis Kounellis, e quindi la scelta di materiali quali i calchi, le statue antiche o determinate musiche (Verdi...). Non si trattava nel suo caso di una citazione, poiché, tali elementi appartenevano al suo mondo poetico-esistenziale, alla sua vita. Nel caso di Vettor Pisani, sottolinea Mearelli: «Egli, infatti, non solo sviluppava tematiche antropologiche, alchemiche, iniziatiche, i cui punti di riferimento teorici erano Eliade, Bachelard, Jung, Frazer, Freud, la letteratura iniziatica, etc. ma le filtrava mediante citazioni artistiche da Marcel Duchamp a Yves Klein, a Joseph Beuys»<sup>13</sup>.

Come non è possibile individuare qualità specifiche della pratica della PA in Italia valide per un arco di tempo che va dagli anni '60 al secondo decennio del Nuovo Millennio, altrettanto vale per i formati delle performance. Gli anni '60-'70 sono quelli maggiormente esplorati sia da studiosi coevi che posteriori. Fra "Postavanguardia" e "Nuova spettacolarità" (fine anni '70 e primi anni '80) si elaborano nuovi formati, lo studio, il set fotografico: cinema, televisione, pubblicità, sport, fumetti (fino ad allora estranei alla scena teatrale), fantascienza, una miscellanea di media e di generi producono diversi formati che oltrepassano lo spettacolo teatrale per sperimentare e mettere in circolazione dischi, video, riviste. Il formato 'performance', peculiarità della pratica di Antonio Syxty, al limite fra lo spettacolo e l'installazione, trovava nella discoteca il suo ambiente altro dove alla musica si sovrapponevano immagini in diapositive mentre il frequentatore passeggia, parla, balla<sup>14</sup>.

Questo repertorio di questioni, connesse alla Performance Art in Italia, si legge anche come un desiderio di poter continuare nel processo di investigazione avviato, attraverso la creazione di un gruppo di ricerca nazionale, come già ipotizzato in un progetto proposto nell'ambito del PRIN (MIUR), purtroppo non finanziato.



12 C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, in «Studio International», n. 191, 1976, p. 42.

13 M. Mearelli, *La performance in Italia (1968-1981)*, cit., p. 145.

14 Vedi F. Pitrolo (a cura di), *Syxty sorriso & altre storie*, Yard Press, Roma 2017; per un approfondimento: V. Valentini, *Dentro l'officina di Antonio Syxty: icone di un teatro postmoderno*, in «Arabeschi» ([www.arabeschi.it/dentro-lofficina-di-antonio-syxty-icone-un-teatro-postmoderno-/](http://www.arabeschi.it/dentro-lofficina-di-antonio-syxty-icone-un-teatro-postmoderno-/); ultimo accesso 3 aprile 2020).



La Performance in Italia tra  
'comportamenti' esplosivi ed  
implosivi

*Margherita Mearelli*

## ABSTRACT

Il saggio prende in esame un periodo breve del fenomeno Performance art, o arte del comportamento, quello compreso fra il 1967 fino alla metà degli anni '70, un periodo caratterizzato da una fase euforica, esplosiva seguita da un momento implosivo, analitico, di abbandono degli spazi non convenzionali a favore di quelli tradizionalmente espositivi. Convocando punti di vista critici di studiosi stranieri, il saggio si interroga sui tratti che definiscono una identità italiana e "romana" (Fabio Mauri, Luca Patella, Vettor Pisani, Gino De Dominicis, Jannis Kounellis) del fenomeno che rintraccia nella natura interdisciplinare nell'uso di media tecnologici, nel ricorso alla mitologia, alla storia dell'arte, a simbologie alchemiche, nell'ironia che aggredisce il ruolo dell'artista e soprattutto nel riferimento costante alla pittura.

*The essay examines a short period of the performance art phenomenon, or art of behavior, between 1967 and the mid 70s, a period characterized by an euphoric, explosive phase followed by an implosive, analytical moment that gave up unconventional spaces in favour of those traditionally exhibited. Considering critical points of view of foreign scholars, the essay questions the peculiarities that define an Italian and "Roman" identity (Fabio Mauri, Luca Patella, Vettor Pisani, Gino De Dominicis, Jannis Kounellis...) of the phenomenon that the author traces in the interdisciplinary nature, in the use of technological media, of mythology, art history, alchemical symbols, in the irony that attacks the role of the artist and above all in the constant reference to painting.*

L'uso artistico del termine performance si è affermato, si è diffuso ed è stato generalmente riconosciuto negli anni '70. In Italia, è stato affiancato alla nozione di "comportamento" – confondendosi con questa – emersa alla fine degli anni '60, che verrà poi identificata come area operativa specifica: l' "arte del comportamento". L'effetto detonante che la rivoluzione culturale del '68 ha avuto sulle neoavanguardie artistiche ha provocato un generale processo di revisione della struttura dell'arte, sia nelle sue coordinate interne che nei suoi rapporti con la società.

The French revolutionary events of 1968 caused a temporary stir in a petrified situation. In the field of artistic work this meant the art an integral part of political and social activities. There was no more room for the old, idealistic concept of the art-work as a substitute world for merely contemplative use, or as a self-contained microcosm. Practiced as performance, art became ephemeral and fragmented like all the other activities of life. In contrast to the traditional painter or sculptor the performance artist was not concerned anymore with the organization of colours and masses but rather attempted to provoke a new awareness of social habits and to create interrelation between various patterns of cultural behaviour. In traditional art, market and exhibition mechanism had separated the artist from the people: performance art aimed at bringing the back together<sup>2</sup>.

1 Questo testo è un estratto della tesi di laurea di M. Mearelli, *La performance in Italia (1968-1981)*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma a.a. 1988-89, relatore Luciano Mariti, corr. Valentina Valentini, pp. 109-125, 130-149, 151-161 (inedita).

2 H. Molderlings, *Life is no Performance: Performance by Jochen Gerz*, in *The Art of Performance: A Critical*

Se gli anni '70 sono stati gli anni di affermazione e di riconoscimento di questa pratica delegittimante, che ha ridefinito la prassi artistica scardinandone i generi preesistenti – i «golden years della performance»<sup>3</sup>, come li ha definiti Rose Lee Goldberg – è stato proprio alla fine degli anni '60 che si sono affermati alcuni elementi che avrebbero costituito il contesto della performance. Un contesto, peraltro, molto eterogeneo, difficile da definire, soprattutto nella sua fase iniziale. Ne sintetizziamo i tratti – desunti dagli eventi esaminati:

1. Innanzitutto, il riscatto dell'estetico sull'artistico e quindi il recupero di tutte le aree – sensoriali, fisiche, psichiche e anche mentali – dell'artista nell'atto creativo, della sua pienezza esistenziale, antropologica; il che implicava, naturalmente, anche un coinvolgimento del fruitore.
2. L'atteggiamento consapevolmente eversivo dell'artista, e perciò critico, nei confronti del sistema (culturale, sociale in genere) e della struttura tradizionale dell'opera d'arte.
3. Il binomio fisico-mentale: non più opposizione tra le due sfere, convenzionalmente distinte, ma compenetrazione tra il pensare e l'agire. L'idea trovava, così, una corrispondenza immediata e ottimale nella prassi e, in questo modo, acquisiva una consistenza progettuale, sperimentale: era concepita in funzione di una sua prossima e ipotetica attuazione.
4. Interazione tra strutture, campi diversi, convergenze degli opposti: oltre a pensiero e azione anche "alto" e "basso", arte e vita, natura e cultura, primario e secondario, etc. Assai interessante, a questo proposito, l'esperienza dello Zoo di Michelangelo Pistoletto, che si era proposto di operare in una zona liminale, al confine tra i diversi specifici, al di fuori delle strutture codificate.
5. Disponibilità all'uso di tutti i materiali, senza discriminazione qualitativa e atteggiamento democratico, antindividualistico, nel senso di antispecialistico (come in Fluxus e in Beuys). È determinante ricordare che la possibilità di impiego di qualsiasi linguaggio o medium non era intesa come adattamento dell'artista alle caratteristiche dello strumento, semmai, comportava «...la riduzione del medium all'urgenza di un moto, di un pensiero, di uno stile di vita, che vuole comunicarsi intatto»<sup>4</sup>, cioè al "comportamento" dell'artista stesso.
6. Il corpo dell'artista, la sua presenza fisica, tangibile di fronte al pubblico come possibilità di instaurare con esso una comunicazione immediata, paritaria.
7. La processualità, il farsi dell'opera, come perno di una nuova struttura artistica, organica.
8. Effimericità dell'azione, del processo, che sfugge alla conservazione ed è destinato a restare soltanto (soprattutto) nella memoria di chi ne fa esperienza.

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

*Anthology*, Gregory Battcock e Robert Nickas (eds), New York 1983, p. 170.

3 Ivi, p. 71.

4 T. Trini, F. Quadri, G. Beringhelli, G. Schonenberger, *Scheda su Michelangelo Pistoletto*, in «L'uomo e l'arte», n. 7, 1971, pp. 28-40: 32.

9. Un rapporto concreto con lo spazio, in generale, e in particolare con quello della galleria, ma anche ideologico (qui risulta profetica e illuminante l'esperienza de *Il Teatro delle Mostre*).
10. Ampia libertà d'uso dello spazio e del tempo, nella volontà di ridefinire le coordinate spazio-temporali dell'atto artistico: per cui una mostra poteva avere un tempo serale anziché diurno – *Il Teatro delle Mostre* – e un garage poteva essere utilizzato come luogo espositivo (l'Attico di via Beccaria).

L'atteggiamento vitalistico, "esplosivo", il clima degli anni '67-'69, all'ingresso degli anni '70, veniva rimpiazzato e ridimensionato da una tendenza contraria, analitica, "implosiva".

Ma appunto già nei primi anni '70 si avverte che l'effetto "esplosivo" di una ricerca artistica decisa ad uscir fuori da tutte le istituzioni tradizionali (il "quadro", la superficie dipinta da appendere alla parete, la scultura in materie plastiche nobili) e ad occupare smisurate estensioni materiali, oppure a rinunciare quasi del tutto agli agganci sensibili per animare gli spazi della mente, è giunto al massimo del suo sviluppo e sta rapidamente logorandosi [...]. Pertanto il "picco" esplosivo non poteva non partorire quasi da se stesso un picco uguale e contrario di "implosione", cioè una corsa in dentro della ricerca, un muovere ansioso a recuperare le proprie origini, la propria storia<sup>5</sup>.

La dichiarazione di Barilli riguardava in special modo la realtà italiana, l'impostazione critica, ideologica assunta dagli artisti operanti nell'area del "comportamento".

Anche nei confronti della natura, e quindi del rapporto natura-cultura, l'atteggiamento dell'artista – del "comportamentista" – acquisiva toni problematici. Rispetto agli artisti "poveri", che avevano assunto materiali e processi naturali, fiduciosi nella portata eversiva che le nuove materie avrebbero sviluppato una volta inserite nello spazio dell'arte, la nuova generazione di artisti indagava sul rapporto natura-cultura, usando, ad esempio, l'arte per superare limiti biologici (De Dominicis) oppure rilevandone la drammaticità del rapporto (Vettor Pisani)<sup>6</sup>. Gli stessi artisti "poveri" spostavano il proprio fare verso posizioni più "introverse", o comunque verso un discorso assolutamente personale. Mario Merz, che aveva fatto propria una legge fisico-matematica, quella dell'abate medioevale Fibonacci – basata su una progressione numerica determinata da un ritmo biologico – l'applicava non più solo ad elementi naturali, ma a diversi generi di interventi, anche in tempo reale e in contesti sociali, come l'azione sulla laguna presente alla Biennale di Venezia del '72, all'interno della sezione dedicata al "comportamento"<sup>7</sup>. Eliseo Mattiacci ripiegava sul rilevamento personale del proprio corpo, esponendosi al pubblico con busto e braccia ingessate, oppure presentando una coperta mossa da pulsatori elettrici (tracce del corpo dell'artista) o, ancora, mostrandosi con una benda che lo privava di tutti gli organi sensoriali – occhi, bocca, orecchie – per lasciare attiva solo la mente (*Pensare il pensiero*,

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

5 R. Barilli, *L'Arte Contemporanea. Da Cézanne alle Ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 326-327.

6 Per Jannis Kounellis, i materiali naturali, 'poveri', erano sin dall'inizio portatori di valenze culturali, simboliche oltre che concrete: «Niente è più mitico del fuoco, niente è più mitico e greco della lana...», M. Calvesi, *Arte come processo*, in «Cartabianca», n. 3, anno I, novembre 1968, p. 126.

7 Cfr. R. Barilli, F. Arcangeli (a cura di), *Opera o comportamento*, catalogo mostra, 36° Biennale di Venezia, Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 1972.

1973). Jannis Kounellis sceglieva la via del mito, della storia, utilizzando spesso i linguaggi primari della musica e della danza, inseriti nello spazio dell'arte (non più pittorico, ma reale). Claudio Cintoli, che aveva già eseguito azioni elementari realizzate mediante l'uso di materiali quali *Annodare* e *Colare colore* (1969), adottava figure e tematiche archetipiche come la crisalide, l'uovo, la nascita, il sesso, il sangue, il volto etc. sulle quali elaborava i propri interventi, stimolando nel pubblico una forte partecipazione emozionale<sup>8</sup>.

Un altro dato caratterizzante questo effetto "implosivo", era il ritorno degli artisti dagli spazi aperti ai luoghi chiusi, alle gallerie, ai musei e anche alle esposizioni tradizionali come la Biennale di Venezia: «Initially performance took place in public streets and squares. More recently, however, following the decline of the revolutionary movement, performance art retired to the gallery and museum sphere»<sup>9</sup>. Fabio Sargentini, sempre attento ai mutamenti in corso, apriva un locale di dimensioni più ridotte e, soprattutto, convenzionali, in un antico palazzo di via del Paradiso, nel 1972. Nello stesso anno, la Biennale di Venezia dedicava una sezione espositiva alle manifestazioni di "comportamento". Soprattutto in Italia, la dimensione della galleria si sarebbe dimostrata la più congeniale rispetto all'attività degli artisti-performer italiani; attività che restava prevalentemente legata alla matrice pittorica (di provenienza). Ha scritto infatti Caroline Tisdall sulla performance italiana: «Its highly evolved and stagey separateness from the streets reflects the opposition of the avant-garde artist in Italy. His world is the world of private and highly competitive galleries, some of them like Sperone and the Attico high up on the top floors of Nice Style's Baroque Palazzo, and as impenetrable to the run-of-the mill public as a private drawing room»<sup>10</sup>.

La galleria, la superficie pittorica – e in genere la struttura dell'opera d'arte – rimanevano, dunque, un punto di riferimento obbligato dal quale uscire – da superare, sovvertire –, ma verso il quale anche rapportarsi costantemente.

Ha scritto l'artista Fabio Mauri a proposito di una sua performance del 1975, *Oscuramento*: «Si avvertiva l'area della galleria come naturale. Si stimava a fondo il comportamento di quel pubblico, di galleria. A proprio rischio si cercava di ridurre tale tipo di intervento anche fuori del luogo fisico della galleria»<sup>11</sup>. Questo "ritorno al museo" era stato accolto con particolare interesse, come un evento positivo, dal critico Achille Bonito Oliva. Egli riscontrava, infatti, una maggiore adeguatezza dello spazio convenzionale rispetto al "comportamento" degli artisti italiani, nel quale era molto forte la coscienza del "negativo", cioè della propria separatezza, alterità rispetto al reale (in quanto artisti). L'ambiente circoscritto della galleria o del museo avrebbe offerto una maggiore capacità di concentrazione e, quindi, di riflessione e di consapevolezza, sia all'artista che al fruitore: «La problematicità dell'arte contemporanea nasce proprio dal livello politico che l'arte assume su se stessa. E allora i musei, le istituzioni, lo spazio chiuso del museo può essere lo spazio dove il pubblico trova quella concentrazione giusta per poter avere quell'impatto

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

8 Cfr. E. Crispolti, *Extra Media. Esperienze Attuali Di Comunicazione Estetica*, Studio Forma, Torino 1978.

9 H. Molderlings, *Life is no Performance*, cit., p. 177.

10 C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, in «Studio International», n. 191, gennaio-febbraio 1976, pp. 42-45: 42.

11 F. Mauri, *Oscuramento*, in «Che cos'è», 1975, p. 20.

problematico con l'opera d'arte contemporanea»<sup>12</sup>. Il recupero di una maggiore concentrazione fisica dello spazio, che determinava, oltre ad un atteggiamento più riflessivo dell'artista, anche un riavvicinamento tra lui e lo spettatore, nel senso di un contatto più stretto e quindi di una migliore comunicazione, non era certo un privilegio esclusivo dei "comportamentisti", ma caratterizzava, in genere, le performance degli anni '70 (della prima metà soprattutto); ad esempio quella della bodiartista Gina Pane.

«Gina Pane dopo il 1970 torna dallo spazio-natura aperto allo spazio chiuso della galleria o dello studio. La sua prima azione in cui si ferisce *Escalade* (1971) è stata eseguita dapprima nello studio di fronte a pochi amici, quindi nella galleria. Gina spiega la sua metamorfosi di abbandonare lo spazio dove ha operato per quasi due anni: "nello spazio spesso mi trovavo in una posizione solitaria, cioè mi mancava la comunicazione e questa per me non era un'alternativa poiché non poteva costruire e riflettere la mia immagine del corpo"»<sup>13</sup>.

L'attività di performance è stata propriamente situata tra Body Art e Conceptual Art<sup>14</sup>, tra Body Art, performance "concettuale" e movimento femminista<sup>15</sup>. Per quanto riguarda più specificamente l'Italia, riteniamo opportuno collocare la performance – e quindi determinati "comportamenti" che sono stati definiti, o si possono definire performance – all'interno dell'area del "comportamento" – inteso nella sua accezione più larga che include l'Arte Povera, l'Arte Concettuale, la Land Art, la Body Art<sup>16</sup> – al confine degli atteggiamenti 'vitalistici' del '68-'69 e la nuova tensione 'implosiva' degli anni '70. È in questi anni, infatti, che comincia a diffondersi, applicato agli interventi, alle azioni realizzate dagli artisti operanti nell'area del "comportamento", l'uso del termine performance. Nel '72 al Festival di Spoleto, viene presentata una sezione intitolata *Filmperformance* all'interno della quale partecipavano i "comportamentisti" Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Luigi Ontani, con alcuni filmati che consistevano nella ripresa di interventi, di azioni compiute dall'artista e venivano anche proiettati i film sulle rassegne di musica e danza realizzate all'Attico nel '69 e nel '72. Negli anni '73-'75 si parla sempre più spesso di performance riferite agli artisti visivi<sup>17</sup>. Maurizio Calvesi associa l'espressione performance all'attività dei "comportamentisti" alle loro operazioni: «...le performance dei "comportamentisti"»<sup>18</sup>. Barilli<sup>19</sup> definisce performance alcune operazioni "poetiche", o comunque legate all'uso della parola orale, presentate all'interno della rassegna *Parlare e Scrivere* (Roma, galleria la Tartaruga, 14-18 aprile 1975) tra le quali quelle del romano Luca Patella e dell'artista

12 A. Bonito Oliva, *Autocritico automobile attraverso le avanguardie*, Il Formichiere, Milano 1977, p. 233.

13 H. Kontova, *The unconscious history. An interview with Rose Lee Goldeberg*, in «FlashArt», giugno-luglio 1979, pp. 30-36.

14 Nel collocare l'attività di performance tra Body Art e Conceptual Art Rose Lee Goldberg (1983) si riferiva alla performance degli anni '70. Cfr. R. Lee Goldberg, *Performance: The Golden Years*, in *The Art of Performance*, cit.

15 Cfr. V. Valentini, *Performance*, in «Teatro Festival», n. 10-11, aprile maggio 1988, pp. 40-45.

16 R. Barilli, Francesco Arcangeli (a cura di), *Opera o comportamento*, cit.

17 Cfr. G. Celant, *Senza titolo*, Bulzoni, Roma 1974; R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, Bompiani, Milano 1974; L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. Body art e storie simili*, Prearo editore, Milano 1974; A. Bonito Oliva, *Mostra continua all'Attico di Roma*, «Il Giorno», 14 aprile 1975.

18 M. Calvesi, *Il nuovo pubblico*, ora in *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 266-269: 267.

19 Cfr. R. Barilli, *Informale oggetto comportamento*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1975.

fiorentina Ketty La Rocca. Contemporaneamente, si cercava di delineare anche l'area del "comportamento" che si faceva sempre più consistente, circoscrivibile ad una determinata cerchia di artisti. Così, nel 1971, l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico ospitava all'interno dei corsi di Giorgio Pressburger il seminario *Gesto e Comportamento nell'arte oggi*, tenuto dai critici Achille Bonito Oliva e Germano Celant e dagli artisti Jannis Kounellis, Fabio Mauri, Michelangelo Pistoletto. Dall'inserimento di questa area della ricerca artistica - che agiva spesso al confine con il teatro - scaturiva, a conclusione del seminario, la presentazione di una "azione complessa" di Fabio Mauri, *Che cosa è il fascismo*, con la partecipazione degli allievi del secondo e terzo anno dell'Accademia.

L'anno successivo, la Biennale di Venezia dedicava una sua sezione espositiva alla polarità che si prospettava allora per gli artisti visivi, tra la realizzazione di opere o di 'comportamenti', il cui titolo era, appunto, *Opera e Comportamento*, a cura di Franco Arcangeli e Renato Barilli. Vi partecipavano, per il "comportamento", gli artisti Vasco Bendini, Germano Olivotto, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Franco Vaccari. In un suo scritto apparso nel catalogo della Biennale, Barilli tentava di individuare le coordinate di questo fenomeno - operazione difficile data la sua non specificità - la cui novità si giocava innanzitutto sul piano antropologico, oltre che artistico. Esso riscattava, infatti, prendendo le distanze dal produttivismo tipico del mondo occidentale, l'artista in quanto essere (con tutte le sue facoltà) sul produrre, oscillando tra atti fisici e mentali: «...quello del comportamento è un termine vantaggiosamente ambiguo tra una dimensione fisica e una mentale; questo infatti uno dei dati più significativi del momento: una volontà di allargare i mezzi d'azione dell'uomo oltre i confini ristretti delle "belle arti" scoprendo, a un estremo, la possibilità del "corpo proprio" e dall'altro quello dei concetti più rarefatti, ai limiti dell'ineffabile»<sup>20</sup>. Un altro seminario del '73 realizzato alla galleria Schema di Firenze, a cura di Achille Bonito Oliva e con l'intervento degli artisti Giuseppe Chiari, Gino De Dominicis e Vettor Pisani, si interrogava, oltre che sul "comportamento", sulla lezione dell'esperienza dadaista. Lo stesso anno, ancora Renato Barilli teneva una conferenza sul "comportamento" alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Nel '74 Il seminario *Global Tools* (Firenze), dedicato all'uso di materie e tecniche urbane e i relativi comportamenti, vedeva protagonisti, per la sezione dedicata al corpo, Chiari e Celant e per quelle dedicate alla comunicazione La Pietra e Vaccari.

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

20 R. Barilli, Francesco Arcangeli (a cura di), *Opera o comportamento*, cit., p. 97.



Locandina *Opera o Comportamento*, La Biennale di Venezia 1972. Archivio ASAC.

## Le performance concettuali

In Italia gli artisti Franco Vaccari e Luca Patella utilizzavano, dalla fine degli anni '60, mezzi riproduttivi, protettivi, informativi, per gli interventi a carattere concettuale. Già con le sue *Misurazioni delle terre/Terre animate* (1966-1967) Patella applicava la sua disposizione analitica alle manifestazioni di "comportamento", ad operazioni di tipo landartistico. Con «*Misurazione della terra/Terra animata* (1967) Patella sembra accostarsi alle tecniche di sconfinamento dall'opera in comportamento e alle declinazioni della *land-art*; in realtà egli assume, anche in questo caso, il suo consueto atteggiamento analitico riconducendo a un codice di misurazione il gesto corporeo e le dimensioni spaziali»<sup>21</sup>. Subito dopo, con le *Analisi di comportamento* e *Le Sfere* (1967-'69), Patella cominciava a coordinare in interventi ambientali, nelle proiezioni fotografiche associate ad azioni in tempo reale, diversi linguaggi, e cioè la parola, orale e scritta, le proiezioni. Con i *Muri parlanti* e *gli Alberi parlanti* (1970-71), il procedimento concettuale assumeva toni ironici nelle materializzazioni di un luogo comune (i muri parlanti) o del cortocircuito natura-cultura (alberi che parlano). Un'operazione analoga, veniva condotta negli stessi anni da Gino De Dominicis che capovolgeva il parlare figurato della retorica. La compenetrazione interdisciplinare tra strutture diverse (discorsi a carattere sociale, psicologico, linguistico o critico dell'arte) era condotta da Patella sempre mediante l'indagine dei reciproci discorsi – e anche attraverso giochi di parole – nelle *Analisi proiettive in atto* (1970-'77).

Franco Vaccari, proveniente dall'ambito della sperimentazione poetica, si converte intorno agli anni '67-'68 all'uso del mezzo fotografico per interventi "provocatori" e, contemporaneamente, analitici. Accanto alla fotografia, nelle sue *Esposizioni in tempo reale*, Vaccari sperimentava anche le proprietà concettuali del video. Dal '75 iniziava la serie dei *Sogni*, operazioni basate sul recupero di dimensioni iperestetiche – quella onirica appunto – che si inserivano in quel "potenziamento telepatico dei sensi" sollecitato dai nuovi media tecnologici<sup>22</sup>.

Un'altra presenza da segnalare nel campo dei "concettualisti" italiani è quella di Vincenzo Agnetti. Servendosi di strumenti rigorosamente concettuali come numeri, lettere, segni grafici, simboli matematici, l'artista animava, attraverso la propria presenza fisica (i gesti, la parola orale), l'operazione analitica. Nell'*Opera dimenticata a memoria* – una sua performance – l'analisi si fondeva con una preoccupazione ideologica di fondo che riguardava proprio i linguaggi tecnologici e i loro effetti devastanti sulla comunicazione contemporanea.

In Agnetti c'è (direi) il panico, il giusto panico della tecnologia e della civiltà di massa, vissuto dal di dentro. Quando Agnetti si dimentica una conferenza da lui stesso tenuta e registrata, sostituendo delle parole significanti dei numeri che ricalcano solo l'andamento della voce [...] Ricordare è vivere, dimenticare è, evidentemente morire, "dimenticare a memoria" è vivere nell'idea della

21 R. Barilli, A. Del Guercio, F. Menna (a cura di), *1960/1977 Arte in Italia. Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica*, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1 maggio - 30 settembre, Torino 1977, p. 172.

22 Cfr. R. Barilli, *Il movimento della poesia italiana negli anni 70*, in T. Kemeny e C. Viviana (a cura di), *De-dalo*, Bari 1979, pp. 165-176.

morte, fare della morte un linguaggio, svuotando il linguaggio dei significati: ricongiungersi alla babele tecnologica come spettro della regressione totale, frastornante limbo dell'oblio<sup>23</sup>.

## “comportamento”, performance e ideologia

Un ulteriore effetto del diffondersi e dell'affermarsi dell'Arte Concettuale negli anni '70 è stata l'appropriazione di una impostazione ideologica, nel senso proprio dell'attenzione e dell'indagine – attraverso gli strumenti artistici – rivolta a problematiche ideologiche, sociali e politiche.

«La stessa autoriflessione dell'arte, che situa l'operazione artistica sul piano di una pratica significativa specifica ne individua anche i limiti in relazione dialettica con altre pratiche e, in ultima istanza, con la serie dei fatti della realtà sociale. Ciò che ora si richiede alla pratica dell'arte è di confrontarsi con più franchezza con l'altro da sé e con le contraddizioni che questo confronto inevitabilmente comporta. Da qui, una tendenza più diffusa a porre un più stretto rapporto tra arte e ideologia»<sup>24</sup>.

Germano Celant ha attribuito questa riacquistata dimensione di impegno delle avanguardie artistiche degli anni '70, proprio agli avvenimenti del '67-'68 che avevano realizzato una generale “ripolicizzazione del continente occidentale”: «L'arte non è più una natura vergine, appare come una forma del sapere e del ricercare, entrambi condizionati dell'ideologia e dalla pratica»<sup>25</sup>. Il rapporto arte-realtà, anziché collocarsi nell'invasione fisica dello spazio-tempo della vita, in un “contagio” immediato (come per gli happening, ad esempio), si spostava ora sull'atto “riflessivo” dell'artista, sull'attenzione da lui rivolta a determinate realtà sociali, ideologiche. In Italia un artista che ha inequivocabilmente incentrato la propria pratica performativa all'analisi del rapporto arte-ideologia (del peso delle ideologie nella realtà culturale italiana ed europea) è stato Fabio Mauri. «*Che cos'è il Fascismo* e *Ebrea* di Fabio Mauri segnano una svolta nell'esperienza artistica in Italia intorno al '70. Non da soli, certamente, ma con un'evidenza pragmatica del tutto particolare questi interventi ripropongono su nuove basi la questione dei rapporti tra linguaggio e ideologia, tra arte e politica»<sup>26</sup>.

Nella sua prima performance *Che cosa è il fascismo* (1971) l'artista riproponeva, in un'azione estremamente complessa, articolata (mediante gli oggetti, i costumi, le musiche, i filmati, i discorsi, i personaggi, etc. d'epoca), una festa del periodo fascista, i “ludi iuveniles”: *la Festa in onore del generale Ernst von Hussen di passaggio per Roma* (Mauri, 1971). Facendo rivivere agli spettatori – seduti sulle tribune attorno alla pedana sulla quale si svolgevano le celebrazioni festive, accanto a fantocci o a persone reali che impersonavano personaggi d'epoca – la “diabolica” fascinazione dell'evento e quindi l'ideologia aberrante che lo sottendeva in tutto il suo svolgimento, l'artista voleva incidere sul-

23 M. Calvesi, *Arte e didattica dopo l'avanguardia*, in «Corriere della Sera», 16 febbraio 1975. Ora in *Avanguardia*, cit. pp. 184-185.

24 F. Menna et al. (a cura di), *1960/1977 Arte in Italia*, cit., p. 174.

25 G. Celant, *Art-makers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 13-14.

26 F. Menna (a cura di), *Fabio Mauri. Linguaggio è guerra*, Massimo Marani Editore, Roma 1975, p. 53.

le loro coscienze, lasciarvi un segno. La riflessione ideologica passava, allora, attraverso un impatto emozionale e psicologico molto forte, attraverso un'esperienza che, in quanto tale, coinvolgeva totalmente chi vi partecipava:

È una lotta di coscienza. Abbiamo operato direttamente sulle persone e non mediamente, attraverso schemi critici. Citavo sempre, come mio modello formale, gli "esercizi spirituali" di Ignazio di Loyola. Qui si rifà l'esperienza del turpe, si riscoprono i momenti di concomitanza linguistica con un nucleo – nel mio caso il Fascismo – considerato aberrante. C'è un riavvicinamento tra giudizio ed esperimento di vita. Attraverso l'esperimento si compiono un'analisi e una critica rivoluzionarie in senso reale, in senso etico, all'interno dell'arte che non è né neutrale, né al di fuori dei contenuti dell' "uomo", ma dà giudizio su se stessa, sugli altri, sul mondo<sup>27</sup>.

In *Ebrea* (1971) l' "esperienza del turpe" si compiva mediante la visita di un'esposizione di oggetti, creati dall'artista, di matrice nazista, tra cui una ragazza nuda, una "ebrea" con la stella di David sul petto<sup>28</sup>. La struttura solo apparentemente convenzionale dell'evento, una mostra di oggetti, veniva "sconvolta" dall'interno. Si negava, infatti, il distacco fruitivo della contemplazione – di un quadro, di una scultura – per sostituirvi una sorta di percorso iniziatico che facesse rivivere allo spettatore tutto l'orrore di quella realtà storico-ideologica. «Qui l'arte si pone all'incrocio col teatro, nel senso primo e originario di azione rituale, sacrificale; all'incrocio con un atto penitenziale e purificatorio, attraverso l'immersione nell'orrore, come nella catarsi della tragedia greca o nell' "anfiteatro" di Artaud»<sup>29</sup>.

Gli effetti di questa nuova coniugazione tra arte e ideologia erano diversi.

Nel 1972 veniva fondato da Benvenuti, Catalano e Falasca, l'*Ufficio per l'Immaginazione preventiva* che si serviva della tecnica della mail-art (messaggi postali) facendosi inviare, e raccogliendoli, comunicazioni politiche da parte di artisti italiani e stranieri. L'artista Fernando De Filippi aveva realizzato, "ironicamente" un cortocircuito politico-esistenziale tra sé e Lenin, assumendone le sembianze, facendosi fotografare con questo travestimento. Un intervento diretto, su una realtà sociale contemporanea, era l'azione collettiva *NO* realizzata dall'artista Franco Summa a Pescara (1974), in occasione del referendum sul divorzio, nella quale l'artista scendeva in piazza manifestando "spettacolarmente" la propria opinione (riempiendo una tela di scritte "NO", fatte con bombolette spray colorate). Molte donne-artiste, inoltre, avrebbero trovato, nella performance (dal '75 circa) un medium privilegiato per analizzare la condizione della donna nella società. Una delle più attive in questo senso era l'americana Suzanne Lacey che, con la sua collaboratrice Leslie Labowitz, ha condotto alcuni studi, resi pubblici mediante la performance, sul problema dello stupro e dell'immagine degradata della donna offerta dalle pubblicazioni commerciali<sup>30</sup>.

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

27 Fabio Mauri in M. Mearrelli, *Intervista a Fabio Mauri*, in *La performance in Italia (1968-1981)*, cit., pp. 976-977.

28 L'elaborazione di questi oggetti scaturiva da un atto "mentale": la riappropriazione, da parte dell'artista, della mentalità aberrante dei nazisti, prolungandone gli esperimenti, la 'folle' immaginazione fino ai giorni nostri, combinandola con le linee del design contemporaneo. v. F. Mauri (a cura di), *Ebrea*, «D.P.V.», anno I, n. 1, 1 novembre 1973, pp. 33-63.

29 E. Cassa Salvi, *Ebrea di Fabio Mauri*, N. A. C., gennaio 1972, ora in «D.P.V.», anno I, n.1, novembre 1973, p. 63. Per la descrizione e l'interpretazione delle performance di Fabio Mauri, v. *Intervista a Fabio Mauri*, cit.

30 L. Frye Burnham, *L'arte della performance nella California del Sud*, in «Teatrotre», n. 22, 1980, pp. 116 -157.



Fabio Mauri, *Ebrei* (1971), foto di Elisabetta Catalano, Archivio Elisabetta Catalano.

## La 'linea romana' del "comportamento"

Nel 1970 due mostre allestite alla galleria Attico (*La mozzarella in carrozza* e *Fine dell'alchimia*) segnalavano due nuove presenze romane nel panorama del "comportamento", quelle di Gino De Dominicis e Vettor Pisani.

Inseriti inizialmente nel gruppo dei "poveristi" i due artisti se ne discostavano per una impostazione riflessiva (di meditazione sia sull'arte, sulla sua storia e funzione, sia su tematiche esistenziali, antropologiche). Vettor Pisani si era distinto nel luglio 1970 con la vittoria del *Premio Pascali*, al Castello Svevo di Bari. Qui, egli aveva presentato un'opera apparentemente "povera", un mucchio di pelle d'agnello, sul quale aveva posto una croce. La croce, che riscattava la materia dalla sua mera fisicità, la sublimava, designava una ricerca volta al recupero della spiritualità dell'arte, che avrebbe informato tutta l'opera dell'artista, il suo "teatro filosofico"<sup>31</sup>.

Gino De Dominicis, nella rassegna *Gennaio 70* aveva già manifestato, utilizzando il linguaggio del videotape, i punti nodali della sua disposizione "attivo-riflessiva": da una parte il superamento dei limiti naturali e quindi della forza di gravità nel *Tentativo di volo* o di leggi fisiche come la circolarità dei cerchi concentrici che si formano nell'acqua quando vi si lancia un sasso (lui voleva produrre dei "cerchi quadrati"); dall'altra la proposta di "anti-metafore", cioè la resa letterale concreta del linguaggio figurato che veniva perciò privato di ogni valenza metaforica (sotto il titolo *Morra cinese* presentava un paio di forbici, un sasso, una foglia).

Con *La mozzarella in carrozza*, *Lo zodiaco* (Attico, 1970), con *D'lo* (sempre all'Attico, 1971) e quindi con le *Ipotesi di immortalità*, l'artista alternava a operazioni concettuali, basate sulla sperimentazione dei limiti espressivi del linguaggio artistico, altre a carattere filosofico, nelle quali saggiava la possibilità, per l'arte, di occuparsi di problemi esistenziali – come l'immortalità – e di risolverli concretamente, in una loro resa fisica, nello spazio. Egli esponeva, dunque, una mozzarella vera sopra una carrozza, oppure traduceva i segni zodiacali in persone ed oggetti (che illustravano i diversi segni), o faceva risuonare la propria voce attraverso un altoparlante giocando sullo slittamento tra significanti e significati (fra "Dio" e "di io", di me), comparando ironicamente se stesso, come artista, a Dio. La "sconfitta della morte" che caratterizzava le sue *Ipotesi di immortalità*, avveniva mediante l'assunzione di corpi fisici ai quali l'artista poteva attribuire, sfruttandone alcune caratteristiche intrinseche, una qualsiasi valenza simbolica (se stesso con una maschera, un gatto, un "mongoloide")<sup>32</sup>.

Con *Fine dell'Alchimia* (Attico, 28-29 dicembre 1970) mostra curata da Maurizio Calvesi, gli artisti Vettor Pisani, Gino De Dominicis e Jannis Kounellis convergevano, ognuno secondo la propria disposizione politico-esistenziale, sul tema dell'arte come metafora alchemica, e quindi sui rapporti tra arte e processo alchemico nell'estetica contemporanea. L'ideologia alchemica, cioè l'alchimia assunta come processo conoscitivo piuttosto che creativo,

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

31 La definizione, sul lavoro di Pisani, di "teatro filosofico" mi è stata fornita dall'artista stesso, in un colloquio non registrato (per volere dell'artista) svoltosi il 13 maggio 1988.

32 Per gli interventi di Gino De Dominicis alla Biennale veneziana del '72 v. *Intervista a Simone Carella*, cit., pp. 907-916.

secondo lo studio degli archetipi che ne aveva fatto Jung, si confermava come componente fondamentale della disposizione attivo-riflessiva di questi artisti. Utilizzandone le simbologie, e quindi selezionando i materiali e coordinandoli secondo le loro valenze simboliche, essi rendevano tangibile il proprio atto mentale. Così Jannis Kounellis presentava una donna nuda, incinta, con il viso coperto da un panno nero e alcune mosche (vere) sul ventre facendo interagire la "nigredo" delle mosche e del panno, simbolo della morte, con il ventre gravido, bianco, simbolo della vita.

Tematiche e simbologie alchemiche, esistenziali, antropologiche, filosofiche, psicoanalitiche, mitologiche storiche, costituivano i poli intorno ai quali ruotava il "comportamento" di questi artisti. Secondo Caroline Tisdall (1976) si trattava di una linea "romana" che informava l'attività di molti artisti italiani operanti nell'area del "comportamento" nella prima metà degli anni '70 (la maggior parte dei quali, peraltro, era romana o comunque lavorava a Roma): «...a Roman mood: elegantly, decadent, baroque, tastefully hedonistic and highly artificial»<sup>33</sup>.

Oltre a Pisani, De Dominicis e Kounellis, questa schiera di artisti includeva (nel tempo): Stanislao Pacus, Claudio Cintoli, Luigi Ontani, Mimmo Germanà, Giancarlo Croce, Giuliano Sturli, Michele Zaza, Remo Salvadori, Cioni Carpi, Giorgio Ciam, Armando Marocco, Luciano Salvo, Plinio Martelli, Sandro Chia, Francesco Clemente, Gianfranco Barucchetto, Luciano Fabro, Emilio Prini. La loro attività oscillava tra diversi generi di interventi, tutti, naturalmente, a carattere "comportamentale" e cioè extraoggettuale, espressione di un atto fisico e mentale compiuto dall'artista. C'erano gli oggetti che rimandavano comunque ad un'azione, come le "mostruose" zampe di animale presentate da Luciano Fabro alla Biennale veneziana del '72: «Opere anche, a prima vista, quelle cui è approdato di recente Luciano Fabro; ma opere che, intanto, evidenziavano fino al gigantismo uno degli atti fondamentali del "comportarsi", la locomozione, depositandola in zampe di animali mostruosi»<sup>34</sup>.

C'erano poi le fotografie e le proiezioni fotografiche, come traccia, da esporre, organizzare nello spazio, di un precedente intervento reale, fisico. Ad esempio Giancarlo Croce che alla mostra *La Ripetizione Differente* (Milano, Studio Marconi, 1974) presentava le foto di conoscenti e amici ai quali aveva fatto assumere abiti e pose di personaggi del passato. Un atto fisico, "comportamentale", poteva anche essere presentato attraverso il linguaggio cinematografico o del videotape. Era il caso di Cioni Carpi che si faceva riprendere mentre compiva processi di "auto trasfigurazione", di svelamento o sparizione del proprio corpo.

In altre circostanze, e qui si può parlare di performance, gli artisti presentavano azioni in tempo reale o interventi concreti nello spazio, nei quali, a volte, intervenivano loro stessi con la loro presenza e più spesso presentavano, invece, corpi altrui (non solo umani, ma anche animali)<sup>35</sup>. Il riferimento a problematiche esistenziali, negli artisti italiani, non era dettato da una esplorazione diretta di se stessi, come entità fisica e psichica – come per

33 C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, cit., p. 42.

34 R. Barilli, F. Arcangeli (a cura di), *Opera o comportamento*, cit., p. 98.

35 Cfr. M. Calvesi, *Kounellis o il mito*, «Corriere della Sera», 1 aprile 1973; A. Bonito Oliva, *Lo scorrevole*, Roma, Massimo Marani Editore, Roma 1975, p. 975, s. p. *Intervista a Simone Carella*, cit., p. 890.

i bodiartisti (in genere) – ma era mediato da suggestioni culturali, filosofiche, storiche, mitologiche, che spesso si traducevano in esplicite citazioni. Nel caso di Vettor Pisani si trattava di una citazione “alla terza”. Egli, infatti, non solo sviluppava tematiche antropologiche, alchemiche, iniziatiche, i cui punti di riferimento teorici erano Eliade, Bachelard, Jung, Frazer, Freud, la letteratura iniziatica etc., ma le filtrava mediante citazioni artistiche da Marcel Duchamp a Yves Klein, a Joseph Beuys.

Ne *La natura non ama la natura*, una performance durata cinque giorni (Attico, marzo 1973), Pisani giocava sull'accostamento, che poi diventava opposizione, tra due nature: quella dei topi, simbolo del caos, che brulicavano sul pavimento di una stanza, e di una donna, nuda, seduta su un tavolo in un'altra sala, simbolo nictomorfo<sup>36</sup>. La donna, assimilata in quanto natura all'animale, tentava, di liberarsi, riscattarsi dalla sua “bassezza”, compiendo un gesto eroico, virile – Lea Vergine parla di complesso di Atlante –, cioè battendo tra loro due piatti di ottone; lo stesso gesto già compiuto da Joseph Beuys – artista “eroe e demiurgo” in una sua performance del 1969, *Iphigenia*. Tra le due sale, c'era anche una foto di Marcel Duchamp incassata nella parete.

Le istanze antropologico-culturali dei “comportamentisti” venivano sottolineate da una mostra curata da Alberto Boatto dal titolo, emblematico, *Ghenos, Eros, Thanatos* (Bologna, galleria De' Foscherari, 1974). Qui, oltre a presentare *Ebrea* di Fabio Mauri, erano testimoniati interventi di altri artisti, tra cui le performance di Claudio Cintoli, *Crisalide, Senza titolo* di Jannis Kounellis e di Vettor Pisani, *Lo scorrevole*<sup>37</sup>. Cintoli celebrava la nascita mediante il riferimento ad una figura archetipica, quella della crisalide<sup>38</sup>, e quindi attraverso la sua fuoriuscita, a testa in giù, da un sacco appeso ad alcuni ganci. Kounellis, invece, affrontava il tema della morte e della rinascita nella struttura “rituale” dell'azione che proponeva, appunto, il mito, il ciclo della rinascita<sup>39</sup>. Ai calchi antropomorfi, all'immagine di Dio smembrata, sparsa sul tavolo e al corpo nero, simboli di morte, di tragedia, si opponevano il suono del flauto, il potere orfico della musica<sup>40</sup>, e l'artista stesso, con il viso coperto da una maschera da statua greca, che alludevano alla ricomposizione, alla ripresa della vita.

All'interno della riflessione su grandi tematiche esistenziali, sul mito, sulla storia, era presente, nei “comportamentisti”, un'interrogazione costante sul proprio ruolo di artisti, sull'arte, sulla sua storia, sul suo rapporto con la società, che informava le loro performance: «And yet, the plethora of ritual, masks, symbol, mirrors, and statuary nudes, what most of them are investigating, however indirectly, is the position of the artist, the personality of the artist, the historical role of the artist and structure of the section of society in which he moves»<sup>41</sup>.

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

36 Cfr. L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, cit.

37 Per la descrizione e interpretazione de *Lo scorrevole* di Vettor Pisani, v. II, 2, pp. 424-427.

38 Cfr. E. Crispolti, *Extra Media*, cit.

39 Cfr. M. Calvesi, *L'inventario della coscienza: il presente come simbolo*, in «D.P.V.», anno I, n. 1, 1 novembre 1973, pp. 46-49.

40 Cfr. A. Boatto, *Ghenos, Eros, Thanatos*, catalogo mostra-libro, Galleria De Foscherari, Bologna 1974.

41 C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, cit., p. 43.



Vettor Pisani, *Lo Scorrevole* (1972), foto di Elisabetta Catalano, Archivio Elisabetta Catalano.

Questa istanza, che era già stata posta al centro del suo lavoro dall'artista tedesco Joseph Beuys, costituiva ora uno degli effetti del movimento tra "implosivo" seguito all' "esplosione", alle utopie della fine del decennio precedente (e quindi anche alla fiducia nel coinvolgimento immediato, fisico, sensoriale, nelle sue possibilità di oltrepassare l'impassabile arte-vita). Per Jannis Kounellis l'atteggiamento critico nei confronti dell'arte, della sua funzione si definiva proprio nel recupero, o meglio nella messa in atto, nei suoi tableaux vivants, di contenuti, sensibilità, appartenenti alla nostra storia, alla nostra cultura, nel confronto che essi istituivano con il mondo, con l'estetica contemporanea in cui si scalavano.

Pur in assenza di qualsiasi azione che li sostenga, questi allestimenti generano impressione profonda, persistente: non espongono storie, *essi stessi* sono accadimenti esistenziali, situazioni esistenziali che pongono in discussione il concreto, il quotidiano, i meccanismi del mondo ordinato, amministrato [...] Kounellis paga il tributo al proprio pensiero servendosi di fenomeni storico-culturali che, posti a contatto con il "materiale" sociale, politico ed estetico di oggi, possono servire a una comprensione critica della cultura odierna<sup>42</sup>.

## La performance come pittura

L'impostazione filosofica, la strutturazione simbolica, la raffinatezza e il rigorismo formale delle performance degli artisti italiani indicavano un costante riferimento – nonostante la fuoriuscita dell' "immaginazione" dell'artista dalla superficie pittorica, bidimensionale,

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

42 Z. Felix (a cura di), *Kounellis*, catalogo mostra, Museum Folkwang, Essen 1979, p. 125.

per proiettarsi in uno spazio-tempo reale – allo spazio conoscitivo del quadro. Citiamo l'opinione di Simone Carella: «A mio avviso nel caso degli artisti visivi, degli ex pittori – è il caso, appunto, di De Dominicis – il punto di riferimento artistico, creativo, era e rimaneva sempre la pittura. Ci si riferiva, quindi, ad uno spazio conoscitivo che precedentemente era il quadro e conteneva tutta la possibilità di trasformazione del reale»<sup>43</sup>. Analogamente Fabio Mauri: «Per me, comunque, il performer non si è mai allontanato dalla pittura, sebbene non realizzasse quadri [...] Con una immaginazione fortemente significante oltre lo spazio, ormai angusto, del quadro, il pittore cercava di competere con la moltitudine dei patti dell'esistenza»<sup>44</sup>.

Così Jannis Kounellis negava la dimensione visiva della pittura per trasferire il suo atto creativo nella dimensione immateriale, nell'assenza visiva della musica che invadeva totalmente lo spazio con la "sensibilità" di cui era portatrice. La stessa superficie pittorica, i quadri monocromi davanti ai quali danzava una ballerina o suonava un musicista, veniva destinata ad esprimere una determinata sensibilità (immateriale). In un suo *Senza titolo* del 1971 c'era, ad esempio, un continuo rimando tra un violoncellista che suonava *La Passione secondo San Giovanni* di Bach scandendone le note, e la superficie pittorica che era alle sue spalle, sulla quale erano segnate le note e il cui colore nasceva «...da una identità tra musica e pittura veneziana del '700»<sup>45</sup>. Il costante rapportarsi al quadro, proprio come spazio conoscitivo, comportava una strutturazione rigorosa di questi eventi che erano regolati da una ben determinata intenzionalità significante: erano "opere chiuse" nonostante l'apparente apertura (cioè la disponibilità all'uso di tutti i materiali, di nuovi accostamenti)<sup>46</sup>.

Scrivendo Achille Bonito Oliva di Jannis Kounellis: «Trasferisce i procedimenti della pittura nella fisicità di uno spazio reale che acquista la composta fisicità del quadro»<sup>47</sup>. Rose Lee Goldberg ha definito le sue performance «frozen-performance»<sup>48</sup>. Analogamente, le operazioni degli artisti italiani spesso definite *tableaux vivants*<sup>49</sup> data la staticità o comunque la lenta scansione spazio-temporale, la rigorosa formalizzazione che le contraddistingueva. Significativa è la definizione che Pisani ha dato del suo lavoro, dei suoi interventi "teatro degli artisti" o "teatro da camera" (v. *L'eroe da camera*, una sua performance del 1973). L'accezione "da camera" differenziava, appunto, questo "teatro" da quello da palcoscenico, si riferiva allo spazio della galleria nel quale si proiettava l'azione degli artisti<sup>50</sup>.

Anche nell'uso del corpo nudo – reale, non dipinto – in genere femminile, non c'era da



43 Simone Carella in M. Mearelli, *Intervista a Simone Carella*, Roma 14-15 gennaio 1988 (inedita), in *La performance in Italia (1968-1981)*, cit., pp. 877-964: 882.

44 Ivi, p. 979.

45 G. Celant, *Jannis Kounellis*, catalogo mostra, Musei Comunali e Sale d'Arte Contemporanea, 16 luglio -30 settembre 1983 Rimini, Mazzotta Editore, Milano 1983, p. 100.

46 Cfr. Fabio Mauri in M. Mearelli, *La performance in Italia (1968-1981)*, cit.

47 A. Bonito Oliva, *Il sogno dell'arte fra avanguardia italiana e transavanguardia*, cit., p. 16.

48 R. Lee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the present*, Thames and Hudson, Londra 1979, p. 111.

49 Cfr. R. Barilli, *Tra Presenza e Assenza*, Bompiani, Milano 1974; C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, cit.; R. Lee Goldberg, *Space as Praxis*, in «Studio International», settembre 1975.

50 Anche questa interpretazione mi è stata fornita da Vettor Pisani nel colloquio non registrato, cit.

parte di questi artisti una esplicita intenzionalità provocatoria, né esso veniva impiegato come oggetto di analisi, come nei bodiartisti. Il corpo femminile, esibito nella sua composta e seducente nudità, faceva piuttosto riferimento alla tradizione pittorica, ai suoi canoni estetici, anch'essi persistenti in queste performance (mai sgraziate, brutali, ma anzi estremamente raffinate). Naturalmente tutto ciò è vero fino a un certo punto. Infatti, la cessazione della mediazione simbolica dell'immagine per esibire direttamente la nudità fisica, comunque trasgressiva, offensiva verso "il comune senso del pudore" aveva una connotazione decisamente "scandalistica": «The use of naked women as performance ingredients by Kounellis, Pisani and Calzolari may well relate to the oldest theme in Western art, but it is hard not to see it as a defiant gesture in the face of a certain moralism that persist in Italy...»<sup>51</sup>. Lo stesso si può dire per il "mongoloide" esposto da Gino De Dominicis alla Biennale veneziana del '72 che provocò indignazione tra la critica e il pubblico<sup>52</sup>. Qui, l'intenzione dell'artista non era assolutamente quella di suscitare uno scandalo in quanto l'individuo minorato era inserito in un determinato contesto espositivo, aveva una specifica valenza metaforica. Esso faceva parte di una sala nella quale De Dominicis aveva disposto alcuni suoi lavori, tra cui le *Ipotesi di immortalità*. Il mongoloide rappresentava una delle tre "ipotesi"; egli aveva, infatti, superato la morte, era immortale secondo l'artista, in quanto incapace di intendere e di volere e, quindi, privo della coscienza del tempo e dello spazio, immerso in un eterno presente<sup>53</sup>.

Sicuramente, la scelta di mostrare dal vivo il ragazzo disabile – che in quanto tale è "intoccabile", cioè tutelato dalla società – un elemento certo non esteticamente bello, piacevole, per farne un "oggetto artistico", era il risultato di una nuova coscienza etica ed estetica, della «... "indecente" immaginazione...»<sup>54</sup>, come la ha definita Fabio Mauri, di questi artisti, che aveva un seppure implicito impatto provocatorio. «Il "comportamento" del performer inquieta, fa esistere reattivamente la scena del mondo [...], in cui si insedia, o meglio, da cui scava la sua forma viva»<sup>55</sup>. Questo impatto era dovuto proprio all'abbattimento della barriera rappresentativa dell'immagine, alla quale si sostituiva un atto presentativo che prelevava dalla vita materiali concreti, reali, esibiti nella loro fisicità seppure sublimati, investiti in nuovi significati. «Basta riflettere a come avremmo valutato lo stesso personaggio in un film di Fellini. Quante volte Fellini, e con atteggiamento meno asettico di De Dominicis, ha usato storpi, mutilati e infelici alla stregua di oggetti! Eppure li abbiamo guardati plaudendo, solo perché ad una valutazione etica potevamo sostituire una valutazione artistica e cioè trascendente»<sup>56</sup>.



51 C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, cit., p. 44.

52 Cfr. M. Calvesi, *Dall'impotenza l'estetismo*, cit.; C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, cit.; Simone Carella in M. Mearelli, *Intervista a Simone Carella*, cit.

53 Simone Carella in M. Mearelli, *Intervista a Simone Carella*, cit.

54 Ora in F. Alfano Miglietti, *Fabio Mauri. Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, Il Saggiatore, Milano 2019.

55 *Ibidem*.

56 M. Calvesi, *Dall'impotenza l'estetismo*, cit., p. 280.

## La Ripetizione Differente

L'interesse per la storia, la mitologia, per il proprio passato come parte integrante del proprio presente, che vive in esso, determinava il "comportamento" di Jannis Kounellis, e quindi la scelta di materiali quali i calchi, le statue antiche o determinate musiche (Verdi, Bach, etc.). Non si trattava nel suo caso di una citazione, poiché, tali elementi appartenevano al suo mondo poetico-esistenziale, alla sua vita. «La testa di un'antica dea, la maschera di Apollo o una corona dorata di lauro non sono per lui simboli dell'antichità, non vengono usati come citazione. Egli rivendicava queste cose come artista dell'Occidente, esse gli appartengono in quanto sono il *suo* passato»<sup>57</sup>. Il recupero del passato e la sua attualizzazione nel presente, la sua rivisitazione in tutte le sue forme e i suoi stili (altro effetto dell' 'implosione' degli anni '70), costituiva una 'linea di tendenza' di alcuni artisti individuata da Renato Barilli che li raccoglieva in una mostra, da lui curata, dal titolo *La Ripetizione Differente* (Milano, Studio Marconi, 1974). Anche questo fenomeno, secondo Barilli, sarebbe scaturito dalla diffusione degli strumenti elettronici che, estendendo la memoria e le facoltà percettive dell'uomo, rendevano possibile la convergenza di tutti i tempi, di tutti gli spazi<sup>58</sup>.

«Il passato stesso cessa di essere tale, per divenire una specie di presente allargato. Rispetto a un professato "ritorno alle origini" che precedentemente aveva comportato il recupero del dato naturale, del "primario", adesso ci si scostava verso il mondo della cultura, della storia. L'arte degli anni '70 modifica tale ingenuità, ribaltando il contenutismo naturalistico dell'arte povera, fatto di pura presentazione grammaticale dei materiali, in atteggiamento più sapientemente culturale»<sup>59</sup>. Il cortocircuito passato-presente comportava la rinuncia ad una temporalità dinamica, energetica, per sostituirvi un movimento circolare, ripetitivo, statico. Era, questa, infatti, la dimensione dei *tableaux vivants* di Luigi Ontani – uno dei maggiori esponenti di questa mostra – che assumeva sul corpo le foggie e gli atteggiamenti di personaggi del passato, sia storico che artistico: dal Bacchino caravaggesco, al San Sebastiano di Guido Reni, da Cristoforo Colombo ad un eroe malinconico, alla Jean Louis David. Qui, a differenza di Kounellis, l'operazione consisteva in una vera e propria citazione, "ripetizione", a carattere anche ironico (tra i personaggi "rivissuti" da Ontani c'erano anche Superman e Dracula).

Ontani si cala nei panni di un personaggio storico o mitico, oppure nei soggetti di opera d'arte per affermare una proposizione di entità. L'unico movimento è la posa, intesa come fissazione del comportamento nello stile, negli stereotipi della citazione. Il tempo, sottratto a ogni dinamica, è riportato ad un punto in cui è ripetizione, così come l'azione non produce svolgimento, in quanto non ha né inizio né fine<sup>60</sup>.

I padri di questa tendenza sarebbero stati sia Vettor Pisani, che per primo aveva orienta-

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

57 Z. Felix (a cura di), *Kounellis*, cit., p. 125.

58 Cfr. R. Barilli, *Tra Presenza e Assenza*, cit. Mediante il video – il videoregistratore, la tv – è, infatti, possibile rivedere azioni passate, "di repertorio", oppure partecipare a situazioni spazialmente molto distanti.

59 A. Bonito Oliva, *Il sogno dell'arte fra avanguardia italiana e transavanguardia*, cit., p. 13.

60 Ivi, p. 162.

to il proprio lavoro verso l'indagine di concetti, di personaggi artistici del passato<sup>61</sup>, e sia, soprattutto, Giulio Paolini (un artista concettuale). Era appunto lui «...La testa di serie di un processo ciclico di rivisitazione del "già fatto" o di riflessione sistematica di intervento "alla seconda"»<sup>62</sup>. Dalla riflessione sul lavoro di Paolini e dalle suggestioni che ne erano derivate, il gallerista Fabio Sargentini aveva tratto l'input per aprire un'altra sede dell'Attico, a via del Paradiso<sup>63</sup>. La nuova galleria, inaugurata nel 1972, sarebbe convissuta fino al giugno del 1976 (data in cui Sargentini chiudeva il garage di via Beccaria) con l'altro locale. La struttura del nuovo spazio, più ristretto, tradizionale, antico, metteva in evidenza, in anticipo rispetto a *La Ripetizione Differente*, le nuove disposizioni operative dei "comportamentisti", cioè il rientro in una dimensione di analisi e di riflessione sulla tradizione. La coesistenza parallela dei due 'Attici', separati tra loro e assolutamente diversi proprio nella struttura ambientale, radicalizzava la distanza che intercorreva tra due differenti modalità performative: da una parte quella analitica, ma anche energetica, interdisciplinare, fisica, come quella dei danzatori e dei musicisti americani che spesso si esibivano nel garage nei numerosi Festival, organizzati da Sargentini, dedicati appunto alla musica e alla danza; dall'altra quella dei "pittori" italiani, romani, con il loro atteggiamento "implosivo", rarefatto, raffinato.

L'incompatibilità e l'indifferenza reciproca tra i due gruppi di artisti – cosa che amareggiava molto Sargentini secondo quanto testimoniato da Simone Carella<sup>64</sup> – attesterebbe la dimensione di "chiusura" – una chiusura elitaria degli artisti italiani, sostanzialmente estranei ad esperienze extra pittoriche. Questa "chiusura", e quindi la "singolarità" delle loro performance rispetto a quelle statunitensi ed europee è stata rilevata da Caroline Tisdall in un suo articolo dedicato specificamente alla performance italiana, alla sua "linea romana" contraddistinta, appunto, da un atteggiamento "aristocratico" da una «bourgeois alienation»<sup>65</sup>.



61 Cfr. R. Barilli, *L'Arte Contemporanea*, cit.

62 R. Barilli, *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza 1977, p. 18.

63 G. Carandente, F. Sargentini, *Storia di una galleria*, in F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina, (a cura di), *L'attico 1957-1987*, Arnoldo Mondadori, Milano, De Luca Editore, Roma, 1987.

64 Cfr. Simone Carella in M. Mearelli, *Intervista a Simone Carella*, cit., p. 903.

65 C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, cit., p. 43.

...E  
...sm  
A  
t100!



Patrizia Vicinelli. Ritmo, corpo e  
parola tra performance e poesia

*Carla Subrizi*



## ABSTRACT

È negli anni Cinquanta e Sessanta, nella prospettiva poetica e di ricerca del secondo dopoguerra in Italia, che la parola e l'immagine iniziano a funzionare come frammenti decontestualizzati da differenti sistemi linguistici da rimettere in interazione.

Tali giustapposizioni sollecitavano esperimenti linguistici senza precedenti che nascevano per esplorare forme inedite di intertestualità. Il saggio affronta alcuni aspetti dell'opera di Patrizia Vicinelli per analizzare come la scrittura e la parola, tra poesia, arte e performance, fosse ripensata e ridefinita a partire da un profondo coinvolgimento del corpo tra oralità, scrittura poetica e riscoperta materialità del linguaggio.

*It was in the fifties and sixties, in the poetic prospective and research of the second post-war period in Italy that the words and images started to work as fragments in a decontextualized way from different linguistic systems in order to put aside in interaction.*

*Such juxtapositions demanded unprecedented linguistic experiments that arose to explore new forms of intertextuality and montage. The essay deals with some aspects of Patrizia Vicinelli's work to analyze how writing and words, between poetry, art and performance, were rethought and redefined starting from a deep involvement of the body between orality, poetic writing and rediscovered materiality of language.*

La relazione intertestuale e interlinguistica nel XX secolo e, come si vedrà, nella seconda metà di esso, delinea un paesaggio complesso e nello stesso tempo innovativo e sperimentale. Il linguaggio è indagato, utilizzato come un oggetto, svuotato dei suoi significati, smontato e rimontato secondo altri ordini discorsivi. Diviene oggetto, è decostruito, si identifica con il rimosso e l'intimità. La scrittura e la parola sono state all'origine non soltanto di un rinnovamento della letteratura ma anche di ricerche che hanno trasformato lo spazio visivo, lo sguardo e l'estetica nell'arte. La parola è divenuta corpo. È negli anni Cinquanta e Sessanta, nella prospettiva poetica e di ricerca del secondo dopoguerra in Italia, che la parola e l'immagine iniziano a funzionare come frammenti decontestualizzati da differenti sistemi linguistici da rimettere in interazione.

Tali giustapposizioni sollecitavano anche nelle pratiche artistiche visive, esperimenti audaci di destrutturazione linguistica e montaggio che sono stati alla base delle più profonde trasformazioni nell'arte. Tuttavia osservare queste trasformazioni attraverso la ricerca più specificamente condotta nella poesia, permette di sottolineare altri aspetti. Un esame ulteriore può derivare inoltre dalla prospettiva di studio. La metodologia non è sempre la stessa. La ricostruzione di date, fatti salienti e cronologie esaustive (che non possono mai esserlo!) non può prescindere dalla scelta di un focus, di uno sguardo posizionato sui fenomeni. Le linee di sviluppo raccontano, in realtà, che non sono mai continue e che è la discontinuità a porre dinanzi a fatti inediti, sperimentali, situati tra le pieghe delle narrazioni prevalenti.

Il saggio si sofferma sulla scrittura poetica di Patrizia Vicinelli per analizzare una questio-

ne a mio avviso importante<sup>1</sup>. Nella interazione linguistica che nei primi anni sessanta conduce a sperimentazioni originali, tra arte, musica, teatro e poesia, in parte inedite nella storia sia dell'arte che della letteratura, un ruolo essenziale lo ha la parola. Ogni contesto superava i propri confini per diventare pura sperimentazione di una parola restituita alla necessità non soltanto di dire ma di *fare* con la parola e anche oltre di essa. L'individuazione di sonorità e ritmo, di forme di decostruzione e smaterializzazione del testo nelle parole scritte e recitate di Patrizia Vicinelli, permette di fare alcune riflessioni che conducono ad aspetti che riguardano la storia della performance o di una performatività della parola che è connessa con la sperimentazione della corporeità. È infatti proprio ai confini di ogni ambito e tecnica già definiti che possono rintracciarsi aspetti ulteriori per un'analisi che non conduce soltanto a capire la sperimentazione all'interno di un determinato contesto artistico. Quello che emerge è cosa spinse in quegli anni a mettere in azione il corpo, a sondare la fisicità della parola e a rendere immateriale il testo, trasformandolo in un oggetto disperso, proiettato nelle infinite direzioni del senso. Le donne, tra le quali Vicinelli, – artiste, intellettuali, scrittrici, poetesse – contribuirono non soltanto con le loro opere ma con un modo e una ricerca differenti di agire e interagire con il contesto artistico, storico, culturale.

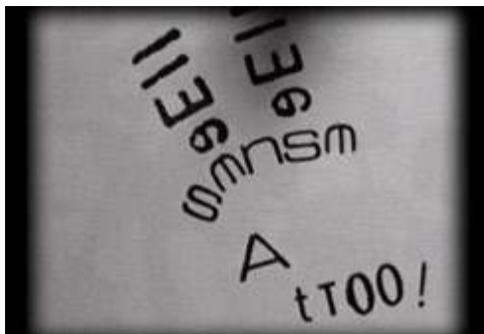
È in questa prospettiva di ricerca che la poesia di Vicinelli pone il problema della parola che diviene gesto e corpo, arrivando a indagare le molteplici implicazioni storico-artistiche che videro nella nascita e nello sviluppo della performance in quegli anni la necessità di tornare alla fisicità del linguaggio e con essa alla materializzazione di immagini e immaginari inesplorati. Per Patrizia Vicinelli è quanto mai proprio parlare di poesia performativa anche se forse è un qualcosa di ancora diverso e probabilmente inedito, per quegli anni, che va cercato nel modo in cui la poetessa mise in scena e in azione i suoi testi. Non si trattava soltanto di un testo letto dinanzi al pubblico né di soli esperimenti vocali. Il testo scritto nella recitazione che restituiva la profonda fisicità della parola, trasformava la scrittura sulla pagina in una partitura da eseguire. Al Convegno di La Spezia del Gruppo 63, nel 1966, Vicinelli lasciò interdetti il pubblico sia dei poeti, che dei critici, che di tutti gli altri partecipanti. Non aveva semplicemente letto o recitato le sue poesie ma aveva messo in movimento il testo, rendendo fisica la parola, restituita al corpo affettivo e in grado di connettere il rimosso e l'evidente nella loro più radicale contiguità. Cathy Berberian che era nel pubblico fu colpita dal coraggio e dalla forza espressiva di Vicinelli. Cecilia Bello Minciocchi ha parlato di «intensità comunicativa» che da quegli anni in poi ha caratterizzato la «scrittura e la performance» di Vicinelli<sup>2</sup>. Niva Lorenzini di «shock linguistico»



1 Il saggio qui presentato continua una ricerca avviata da qualche anno sui rapporti tra arte, poesia e pratiche performative. Cfr. C. Subrizi, *Punti d'incontro tra scrittura, performatività e femminismo in Italia: Niccolai, Vicinelli, Bentivoglio, Santoro e Lonzi*, in Maite Mendez Baiges, *Arte Escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Comares, Granada 2017, pp. 61-83. Al 2014 risale un'ampia mostra monografica dal titolo *Patrizia Vicinelli. Una parola incorreggibile*, da me curata in collaborazione con C. Bello Minciocchi e con gli studenti di Storia dell'arte contemporanea (ArtLab1), presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Sapienza Università di Roma, Roma. Si rimanda anche a C. Subrizi, *Patrizia Vicinelli e Giulia Niccolai: la parola e la performance per reinventare il linguaggio*, in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, Flash Art, Milano 2019, cat. della mostra omonima "The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy" ai Frigoriferi Milanesi, Milano, 2019, pp. 50-52.

2 C. Bello Minciocchi, a cura di, *Patrizia Vicinelli. Non sempre ricordano*, Le Lettere, Firenze 2009, p. XXVII

stici»<sup>3</sup>. La poesia stessa attraversava il passaggio tra parola scritta e parola “performata”<sup>4</sup> non come due fasi successive ma come due forme diverse di testualità, dove per testo possono essere intesi anche un happening o una performance.



Alberto Grifi, *In viaggio con Patrizia*, 1967. 4 fotogrammi dal film. Courtesy Associazione Culturale Alberto Grifi

Se una mostra come *Pictures to be read, poetry to be seen*, allestita presso il Museum of Contemporary Art di Chicago nel 1967<sup>5</sup>, poneva l'attenzione sulla “poesia da vedere” e sulla “pittura da leggere”, questo semplice ribaltamento percettivo indicava una più estesa prospettiva di ricerca che coinvolgeva anche il corpo e una trasformazione linguistica che conduceva verso la fisicità e la materialità del segno.

Già a partire dal Secondo dopoguerra, anche in Italia, la parola e l'immagine sono attraversate da uno sconvolgimento profondo, che frantuma le connessioni, la sintassi e i significati. La frammentazione linguistica si ripercuote sulla frammentazione identitaria. Elsa Morante, già in *Menzogna e sortilegio* (1948) costruisce un paesaggio psicologico in cui il trauma individuale scorre lungo una serie di specchi e riflessi identitari che

<sup>3</sup> Ivi, p.11

<sup>4</sup> Vedi al proposito, J. Novak, *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry and Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York 2011.

<sup>5</sup> *Pictures to be read, poetry to be seen*, 24 ottobre – 3 dicembre 1967, Museum of Contemporary Art, Chicago. Tra gli artisti: Shusaku Arakawa, Gianfranco Baruchello, Mary Bauermeister, George Brecht, Oyvind Fahlström, Ray Johnson, Allan Kaprow, R. B. Kitaj, Alison Knowles, Jim Nutt, Gianni-Emilio Simonetti, Wolf Vostell.

rompono ogni continuità narrativa individuale o collettiva<sup>6</sup>. Anche se i personaggi hanno un nome ed è possibile capire la loro biografia, i frammenti della condizione personale rimbalzano altrove, verso altri soggetti. Già con Morante il racconto è in questione: si costruisce tra frammenti, assenze e costruzioni complesse di una soggettività a più voci. Stefania Lucamante ha parlato di una «politica della scrittura» della Morante, già dall'immediato secondo dopoguerra, dove la vicenda personale e il tentativo di una scrittura e comprensione non possono che coincidere con una visione del mondo politica: la scrittura di sé coincide con la scrittura della storia<sup>7</sup>. La poesia e l'arte che aprirono la nuova fase della storia, dopo il secondo conflitto mondiale, non potevano quindi che diventare, come scriverà anche Paul Celan nel 1961, un «progetto d'esistenza»<sup>8</sup>.

È negli anni Cinquanta, in una prospettiva poetica e di ricerca nuova, successiva agli eventi della metà del secolo, che la parola e l'immagine iniziano a funzionare come frammenti decontestualizzati da differenti sistemi linguistici da rimettere in interazione: frammentazione del testo, ricerca di differenti sistemi di combinazione tra parole, sillabe o singoli elementi fonetici.

*L'intellettuale contro* che in Italia diventava la particolare inclinazione con la quale la cultura poteva restituire dinamismo e significati a un'epoca di profonda ricostruzione<sup>9</sup>, trova forme specifiche nell'arte e nella letteratura, nei concetti di "avanguardia" e di "neoavanguardia", dove il *nuovo* coincideva con la ricerca di originalità come Rosalind Krauss ha evidenziato<sup>10</sup>.

Ma non era soltanto questa la prospettiva. Emilio Villa, poeta, bibliista, scrittore, traduttore e lettore di lingue antiche e moderne, nella sua qualità di critico capace di accorgersi delle sperimentazioni più innovative, scriveva sugli artisti anche per spingere la ricerca sulla parola all'interno dell'immagine<sup>11</sup>. I suoi testi e la sua "clandestina"<sup>12</sup> capacità di mettere insieme il sacro e il profano, sfidando con le sue parole (poetiche, critiche, tradotte e mai tradotte) sempre tutti e tutto, costituiscono un altro modo di essere *intellettuale* e *contro*, al di fuori dell'ideologia, del ritorno a qualsiasi tipologia di origine, per ritrovare in una dimensione anacronistica e a-storica (che non vuol dire contro la storia) il passato nel presente, nella attualità dirompente della sperimentazione tra immagini e parole, nelle cui concatenazioni era in grado di capire cosa di inedito fosse in atto. Per Patrizia Vicinelli Villa sarà un punto di partenza, forse il fondamentale sostegno al coraggio che poi le è servito per fare della poesia un'arma, una invettiva ma anche un luogo di infinita ricerca di dialogo e restituzione di sé.



6 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2005.

7 S. Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, Fairleigh Dickinson University Press, Maryland 2015; cfr. anche S. Lucamante, *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*, University Press, Toronto 2008.

8 P. Celan, *Der Meridian und andere Prosa*, Suhrkamp, Berlin 1988, p. 60.

9 L. Re, *Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde*, in «MLN», vol. 119, n. 1, 2004, p. 140.

10 R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), Fazi, Roma 2007 (edizione italiana).

11 E. Villa, *Attributi dell'arte odierna. 1947-1967*, Le Lettere, Firenze 2008.

12 A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, DeriveApprodi, Roma 2004.

Se tali giustapposizioni sollecitavano nelle pratiche artistiche più specificamente visive esperimenti di montaggio e assemblaggio alla base delle più profonde trasformazioni nell'arte, come avvenne negli anni Cinquanta e poi ampiamente negli anni Sessanta, osservare queste trasformazioni attraverso la ricerca che la poesia introdusse in quegli anni consente di sottolineare ulteriori aspetti.

La frammentazione dell'identità individuale, lo scenario confuso e problematico che ridisegna il paesaggio culturale al di là del 1945, l'avvio della Guerra Fredda e il consolidamento di confini ideologici che divisero il mondo, sono alla base di una diversa coscienza e ricerca di se stessi che portano a reinterrogare non il mondo, in generale, ma le rappresentazioni e le forme della narrazione. Il linguaggio diventa da allora un campo privilegiato di indagine per capire come esso fosse non un mezzo per comunicare ma, come affermava Emile Benveniste già nel 1958 nel suo testo su *La soggettività nel linguaggio*, una risorsa della identità umana attraverso la quale il soggetto costruisce se stesso<sup>13</sup>. È in questo senso che la modernità si esaurisce frammentando parametri e fondamenti della sua stessa costruzione e articolazione in un modernismo scettico e incerto, che interroga e domanda, che non può più accettare passivamente la storia e che avverte la necessità di interrogare il passato e con esso il soggetto, le identità individuali e collettive.

Per analizzare alcune delle ragioni che furono all'origine, in Italia, di un differente uso della parola e della scrittura, non soltanto all'interno delle ricerche più legate all'uso di esse, all'interno dei cambiamenti che attraversano l'arte del secondo dopoguerra, è necessario soffermarsi sullo spazio politico e soggettivo, critico e di denuncia che alcune poetesse affrontarono: Vicinelli, ma anche, tra altre, Giulia Niccolai o Mirella Bentivoglio artista, poetessa e importante promotrice di una sempre maggiore conoscenza di questo vasto campo di sperimentazione. Fu Bentivoglio ad invitare Patrizia Vicinelli alle mostre che lei stessa curava: nel 1972 all'*Esposizione internazionale di operatrici visuali*, presso il Centro Tool, a Milano<sup>14</sup>, nel 1974 a *Artivisive Poesiavisiva* presso lo Studio d'arte contemporanea Artivisive a Roma, nel 1976 alla mostra *Tra linguaggio e immagine* a Venezia, poi nel 1978 alla grande mostra, su cui si tornerà in seguito, *Materializzazione del linguaggio* organizzata in concomitanza della Biennale di Venezia<sup>15</sup>, quindi nel 1979 alla mostra *From page to space, women in the italian avant-garde between language and image* presso il Center for Italian Studies, Columbia University, e infine nel 1988 a *Volùmina*. Il libro oggetto rivisitato dalla donna artista del nostro secolo presso il Museo dell'Informazione di Senigallia.



13 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971.

14 Circa venti artiste avevano esposto le loro opere tra le quali Annalisa Alloatti, Paula Claire, Lia Drei, Ulrike Eberle, Amelia Etlinger, Ilse Garnier, Bohumila Grogerova, Liliana Drei, Giulia Niccolai, Anna Oberto, Betty Radin, Giovanna Sandri, Mary Ellen Solt, Biljana Tomic, Silvia Trevale e Patrizia Vicinelli.

15 La mostra *Materializzazione del linguaggio*, a cura di Mirella Bentivoglio, era stata inaugurata il 20 settembre 1978 ai Magazzini del Sale alle Zattere, a Venezia, e si chiuse il 15 ottobre dello stesso anno.



Patrizia Vicinelli, *Lecture da Messmer*, Teatro Due Parma, 1986. Archivio di Versi in Versi.

Al crocevia tra necessità di ripensare il linguaggio, il testo e la scrittura, il corpo e la parola, la propria identità e la stessa costruzione del racconto, si incontrarono necessità e desideri a partire da una prospettiva critica che rivoluzionò dall'interno e in maniera radicale non soltanto il linguaggio della poesia ma le sue stesse regole, accanto alla parola, ripensata non come elemento della scrittura ma come cosa da agire, in una profonda connessione con la fisicità del sentire e interagire con il pubblico. È in questa "svolta linguistica" prodotta da un uso fisico della parola che si trovano alcune indicazioni o punti di avvio di una tendenza performativa e concettuale nata nell'interazione tra più media e linguaggi. Il fatto che artiste, critiche, filosofe, linguiste, psicoanaliste, poetesse, fossero attraverso le loro ricerche pervenute a, in un certo modo, medesimi o affini punti di arrivo, è un aspetto che rende evidente il fatto che dal mondo delle donne intellettuali nascessero prospettive e spunti di ricerca differenti, molto spesso non accomunabili alla "ricerca" affine contestualizzata in un periodo storico specifico. Da una prospettiva profondamente radicata nel genere ovvero nell'essere donne, emergevano aspetti e interessi che modificavano la ricerca, portandola a affrontare punti di vista fino ad allora inesplorati o, comunque, esclusi dalle narrazioni dominanti, seppur sperimentali<sup>16</sup>. Questo è un ulteriore punto da non dimenticare osservando il lavoro di Vicinelli.

Nel 1974 il libro di Julia Kristeva *La révolution du langage poétique* si poneva come una pietra miliare nel vasto campo della ricerca linguistica da una prospettiva femminista: per la Kristeva il linguaggio femminile si presentava come *semiotico* a differenza di quello ma-

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

<sup>16</sup> L. Re, *Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde*, cit., pp. 135-173.

schile strutturato su un piano prevalentemente simbolico<sup>17</sup>. La questione del soggetto, *in processo*, come dice Kristeva, viene affrontata poi in un altro saggio pubblicato su "Tel Quel" nello stesso 1974, *Sujet dans le langage et pratique politique*<sup>18</sup>.

La *rivoluzione* poteva avvenire a partire da un ricongiungimento: con il mondo affettivo del corpo e, prima di tutto, del corpo materno. Kristeva vedeva in questa relazione tra corpo, linguaggio e affetti la possibilità di costruire un'altra forma di spazio del testo performativo rimasto fino ad allora inesplorato: «indifferente al linguaggio, enigmatico, femminile, questo spazio sottostante allo scritto è ritmico, scatenato, irriducibile a un'intelligibile traduzione verbale»<sup>19</sup>.

In questo senso Kristeva riconosceva in tale spazio rimosso del linguaggio la possibilità di una trasformazione non soltanto nel senso di una scrittura altra ma anche di una scrittura politica in quanto sottratta all'ordine e alla logica simbolici del discorso dominante e restituita al corpo e al «piacere del testo» di cui parlava anche Roland Barthes negli stessi anni<sup>20</sup>.

La scrittura e le ricerche sulla parola si presentano così come un campo, sebbene non omogeneo, che ha messo in evidenza relazioni fondamentali come l'identità e il genere, il linguaggio, le sue formazioni e soprattutto il corpo. Nel 1974 Lea Vergine in *Il corpo come linguaggio*, quindi in una straordinaria contiguità storica e di approccio con il libro di Kristeva, sgombra il campo dall'arte nel senso più convenzionale del termine e ricerca le motivazioni alla base della sperimentazione sul corpo e con il corpo a partire da un'assenza di «amore» corrisposto e di riconoscimento. La prospettiva psicoanalitica la aiuta a seguire le performance di alcuni artisti nelle quali gli affetti, il desiderio come il dolore o la paura, determinano l'urgenza di mettere in movimento il corpo per cercare nel gesto un nuovo termine linguistico. L'aggressività dice Vergine «nasce proprio da questo amore non corrisposto»<sup>21</sup>: è il sintomo di una rabbia che cerca i modi per essere detta e che si ritrova alla base della «cosiddetta 'body art'» ovvero di operazioni che «vogliono provare tutte le possibilità che ci sono date di conoscerci per mezzo del corpo»<sup>22</sup>.

Tutto diventa recuperabile: una qualunque azione di un qualsiasi momento di una qualsiasi giornata; le proprie foto, le radiografie e le scopie; la propria voce; tutti i possibili rapporti con gli escrementi e con i genitali; ricostruzioni di fatti del proprio passato e messe in scena di sogni; l'inventario degli incidenti di famiglia; la ginnastica, la mimica e le acrobazie; le percosse e le ferite<sup>23</sup>.

Dalla performance ginnica di Arrigo Lora-Totino (dal 1974), alla poesia agita di Adriano Spatola, ai film-performance di sole recitazioni di sogni di Gianfranco Baruchello (*Tre lettere a Raymond Roussel*, 1969), alle *dichiarazioni di poetica* di Mirella Bentivoglio "oltre la  
////////////////////

17 J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974; tr. it., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979.

18 J. Kristeva, *Sujet dans le langage et pratique politique*, in «Tel Quel», n. 58, 1974, pp. 22-27.

19 J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 34.

20 R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris 1973; tr. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975.

21 L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Prearo, Milano 1974, p. 2.

22 Ivi, p. 4.

23 Ivi, p. 16.

parola" (1974), i contesti si intrecciano perché nell'incontro di più ambiti di sperimentazione, la ricerca si libera dai confini linguistici dei media utilizzati. Emblematico è anche da ricordare il progetto *La descrizione del gran paese*, che vedeva sulle pagine della rivista «Marcatrè», nella sezione "Musica", impegnati in un'azione scenica, poetica, musicale, teatrale e visiva Edoardo Sanguineti (testo), Vittorio Gelmetti (musica), Gianfranco Baruchello (scene). Uno "spettacolo" musicale poteva essere performato a più voci, sulle pagine di una rivista<sup>24</sup>.

L'attenzione per la parola e il linguaggio è stata dunque il punto di partenza per la ricerca di pratiche di scrittura e soprattutto riscrittura di se stessi, da una prospettiva critica che cercava di riportare il linguaggio e la parola alla fisicità del sentire, del corpo, degli affetti. Proprio dal rapporto, all'interno di una rivoluzione che la scrittura stava attraversando, tra modi e ricerche che dall'arte ma anche dalla poesia o dal teatro emergevano negli stessi anni, è possibile capire la specifica svolta che artiste, poetesse e critiche misero in atto, concentrando la loro attenzione sulla parola, la voce, la scrittura di sé, da una prospettiva di genere che considerava l'intima relazione tra testo e femminismo.

Nel 1978 (28 febbraio) presso l'UCLA, Large Conference Room, North Campus Facility, proprio una poetessa, Giulia Niccolai, tiene la conferenza *Feminism and Literature*. La rivista "Tam Tam", fondata da Adriano Spatola nel 1971, (chiude nel 1988), annuncia l'evento nel numero 17-20 dello stesso 1978. La relazione tra femminismo e letteratura per Niccolai è tuttavia più una scommessa che una adesione. Il testo di questa conferenza è andato perduto ma dello stesso anno è il testo *Women's presence in Italian Experimental Poetry* pubblicato nel catalogo *Oggi poesia domani*, relativo all'incontro internazionale di poesia organizzato a Fiuggi nel settembre 1979 da Adriano Spatola con Giovanni Fontana, John McBride e la stessa Giulia Niccolai. In questo testo Niccolai si sofferma su alcune questioni: prima di tutto l'importanza del lavoro in Italia delle artiste anche come promotrici. Tra queste ricorda il ruolo fondamentale avuto proprio da Mirella Bentivoglio che dal 1972, ovvero dalla già citata *Esposizione internazionale di operatrici visuali*, presso il Centro Tool, Milano, fino al 1978, in occasione della mostra *Materializzazione del linguaggio*, aveva portato la presenza delle artiste e delle potesse che da anni lavoravano sugli intrecci tra parola, immagine e performance allo straordinario numero di ottanta. Le artiste, osservava Niccolai, erano numerose ma avevano lavorato in privato, al di fuori degli spazi espositivi o per la presentazione. Arte e poesia convivevano invece finalmente in questa mostra voluta da Bentivoglio in una maniera esauriente.

La ricerca rivolta alla interrelazione di linguaggi, parole e immagini, media e significati si rivelava un terreno di ricerca particolare. La realtà, politica e culturale, cominciava a essere osservata non attraverso la distanza della visione ma nella fisicità del corpo, sessuato, storico, politico. Attraverso l'uso del collage e dell'assemblaggio, della parola e dell'immagine giustapposte, attraverso il montaggio, poetesse e artiste (Ketty La Rocca, tra altre) mescolavano i piani del discorso, rompevano le convenzionali catene linguistiche, frammentavano la continuità della narrazione, rovesciavano nel montaggio la struttura del reale, con ironia e capacità di denuncia. Si avanzavano provocazioni aperte,

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

24 E. Sanguineti, V. Gelmetti, G. Baruchello, *La descrizione del gran paese*, in «Marcatrè», nn. 30-33, 1966, pp. 35-41.

slogan/manifesti: la parola era usata non soltanto come espediente estetico o concettuale, all'interno delle poetiche della smaterializzazione dell'arte. Proprio la mostra *Materializzazione del linguaggio* sottolineava una implicazione molto diversa nell'uso della parola: la parola come oggetto restituito alla materialità del corpo, come elemento performativo (nel senso di azione) del linguaggio, come frammento concreto di narrazioni (dominanti, maschili, patriarcali, simboliche o idealistiche) da rovesciare, diventava il veicolo di quella "rivoluzione" del linguaggio che proprio le poetesse e le artiste stavano contribuendo a ridefinire, motivare, portare avanti: la scrittura performativa di Tomaso Binga, la parola oggetto di Anna Esposito, il collage di Lucia Marcucci, i manifesti e l'impegno femminista di Anna Oberto, la scrittura politica di Anna Papparatti, la ricerca sull'interpunzione di Carla Vasio, la frammentazione linguistica di Simona Weller, i libri oggetto di Maria Lai. Il linguaggio doveva essere decostruito, analizzato; di esso dovevano essere rintracciati gli aspetti che lo avevano reso una rappresentazione culturale di divisioni sessuali, di genere, di potere. La «materializzazione del linguaggio» avveniva nella prospettiva di un nuovo e diverso coinvolgimento del corpo e della fisicità. Ma torniamo agli anni Sessanta. Nel 1966, nella rivista «Malebolge», è pubblicato il testo *coin VOLT* di Patrizia Vicinelli<sup>25</sup>. Siamo in una fase iniziale della scrittura e dell'opera poetica, verbo-visiva di Vicinelli.



Patrizia Vicinelli, *Lectures da Non sempre ricordano*, regia di Gianni Castagnoli. Courtesy Archivio Gianni Castagnoli

Patrizia Vicinelli era nata a Bologna nel 1943. Cresce in un ambiente borghese dal quale si allontanerà presto. Rifiuta gli stereotipi, è incline ad avventurarsi più nei propri sogni, nella favola, legge Allen Ginsberg e Jack Kerouac. Già dei primissimi anni Sessanta sono alcune poesie rimaste inedite; il primo testo a stampa, *E capita*, appare nel 1962, sulla rivista di Adriano Spatola «Bablu». Nello stesso anno un suo testo è pubblicato sulla rivista «Ex» di Emilio Villa e Mario Diacono. In questi primi testi sfida ogni convenzione linguistica, distorce sia la sintassi che la narrazione. Per Vicinelli sono importanti il suono e la fisicità della parola. Tra il 1963 e il 1965 si trasferisce a Roma dove viene a contatto con artisti e autori di teatro, cinema e musica sperimentale come Aldo Braibanti, Baruchello, Alberto Grifi, Guido Lombardi, Anna Lajolo, Sylvano Bussotti, Alvin Curran, Steve Lacy. Alberto Grifi gira il film documentario *In viaggio con Patrizia* nel 1965-1966 e il successivo *Transfert per camera verso Virulentia*, girato tra il 1966 e il 1967, sul teatro di Aldo Braibanti.

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

25 P. Vicinelli, *coin VOLT*, in «Malebolge», n. 3-4, 1966, pp. 24-25.

Sul n. 3-4 di «Fantazaria» del 1967 (gennaio-marzo) pubblica un testo verbo-visivo *Cos'è il cinema sperimentale* e una serie di ritratti intervista a Grifi, Baruchello, Mario Masini, Alfredo Leonardi, Giorgio Turi e Roberto Capanna, Nato Frascà, Antonello Branca<sup>26</sup>. Nel 1966 «Marcatré» pubblica invece la trascrizione verbo-poetico-visiva della colonna sonora di *Verifica incerta* il film che Baruchello e Grifi avevano terminato nel 1965 e che nello stesso anno era stato presentato a Palermo, in occasione del secondo Convegno del Gruppo 63. La pagina diventa partitura e i dialoghi già frantumati per la tecnica di montaggio usata nel film diventano frammenti sonori da recitare. La sua prima opera compiuta, *à, a. A.*, compare nel 1967 in disco per «Marcatré» e in volume per Lerici con dedica a Emilio Villa.

In *coin VOLT* già sono però presenti i caratteri formali che caratterizzeranno da allora in poi il suo linguaggio. Quel che è tra e nelle righe dei versi è una forte e radicale operazione di destrutturazione del linguaggio ridotto già in queste pagine a brandelli (piuttosto che a frammenti) e usato in un giuoco senza fine di sovrapposizioni, incastri, simultaneità. Tutto è nutrito di una profonda rabbia non espressa attraverso le parole ma nel modo stesso di trattarle, un modo che rifiuta la narrazione, le facili connessioni semantiche e sintattiche, e che sfugge alla regola, alla comprensione, alla lettura. Lettura e scrittura si complicano per esplodere in balbettii, a capo continui, sospensioni che non riprendono e che ci fanno sentire o leggere i vuoti, gli spazi bianchi della pagina. La rabbia si trasforma in desiderio, passione per una avventura del linguaggio che travalica, scompone, reinventa la scrittura. Sulla pagina il testo si scompone, nello spazio la Vicinelli si muove tra passato e presente, costruendo un'epica inattuale ma nello stesso tempo forzando il tempo in cui vive a tendenze anacronistiche, virtuali, immaginarie. C'è molto coraggio nella scrittura di una giovane poetessa che forza il limite delle tendenze che allora parlavano di avanguardia, di neoavanguardia, di sperimentalismo. Vicinelli sembra sfidare tutto. Come si è già ricordato, quando con la sua poesia performativa e al contempo trasgressiva, si presentò a La Spezia nel 1966, Patrizia Vicinelli aveva introdotto un modo diverso e originale di agire la poesia. Chi era questa poetessa, giovane donna che agiva con il corpo, la voce, i sensi, il dolore, la rabbia e il desiderio? Cosa voleva dire la parola agita, lo sguardo silenzioso, la voce appassionata e fisica di una poesia restituita al corpo? Vicinelli lascia tutti sbalorditi: la sua poesia travalicava anche la sperimentazione più audace di quegli anni. Mentre si leggono questi "versi", la voce, una voce interna inscritta nelle parole, si sente e fa da guida alla lettura che zoppica, si interrompe, per capire quale direzione prendere, per non implodere di fronte a quanto resta forte, a voce alta, senza cadute (come quando la frase si conclude) e si percepisce fatto di continui inizi, continui punti di partenza: frammenti di energia fisica che non soccombe e che sfida la pagina, la frase, il testo. Si insinua tra le parole, nei pezzi esplosi di un discorso che usa anche monosillabi o piccole sillabe cariche di emotività: "ehmm", "hahha la", "zzzzzzzz". Parole quindi sottratte al significato e scritte come puri suoni, neanche onomatopee ma rumori che provengono da un mondo interno, privato o intimo ma restituito allo spazio pubblico della pagina della poesia. Il ritmo è traballante e ricorda che a "muoversi" sono gli spazi incerti del discorso, le sue lacune, le assenze che sono anche mancanze nel senso di oblii o assenze di memoria, semmai momentanee, del sé.

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

<sup>26</sup> P. Vicinelli, *Cos'è il cinema sperimentale*, intervento verbo-visivo, interviste e interventi, in «Fantazaria», nn. 3-4, gennaio-febbraio 1967, pp. 60-84.

Proprio in occasione della mostra *Materializzazione del linguaggio* il 21 settembre 1978 si svolgono le performance di Patrizia Vicinelli. Accanto a opere più propriamente visive, Mirella Bentivoglio aveva inserito una sezione di "Performance" che si svolse tra il 20 e il 23 settembre, nei giorni di apertura di quello che fu in Italia il primo punto di incontro di artiste, che usavano linguaggi verbali o visuali, senza barriere. Per Vicinelli si tratta di performance tratte da parti di *Non sempre ricordano*<sup>27</sup> e della proiezione *Fragmentation d'une vie d'heroïne*: eroine e l'eroina che si decostruiscono e che distruggono, giochi di parole, ironia e frammenti di discorsi, memoria e libertà. Difficile dire se si trattasse di arte, di poesia, di teatro o altro. L'anno della mostra è tra l'altro quello della pubblicazione, nel mese di ottobre, di *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, che rilancerà alle artiste di molti anni dopo il messaggio dell'identità tra pratiche di autocoscienza e abolizione di ogni «immagine preconcepita femminile»<sup>28</sup>. Qualche mese prima, a maggio, Patrizia Vicinelli si era trovata in carcere, condannata nel dicembre del 1977 per essere stata trovata, anni prima, in possesso di una quantità (minima) di hashish. La detenzione nel carcere di Rebibbia sarebbe durata sei mesi. Ma il 25 maggio sui quotidiani nazionali italiani fu riportata la notizia di un lavoro teatrale, nato nel carcere romano, che sotto la regia di Vicinelli aveva coinvolto circa ottanta detenute. *Cenerentola*<sup>29</sup>, titolo del lavoro, fu un lavoro politico, negli anni del femminismo più radicale: testo a più voci, interventi del coro, dialoghi tra donne e con essi decostruzione dei miti, riabilitazione di Cassiopea (nome di una costellazione ma anche madre di Andromeda nella mitologia greca), seppur nei panni di una donna che non ama leggere ma che diventa la "straniera" in un dialogo fecondo. Divenne il modo di Patrizia Vicinelli, ancora una volta, di trasformare la detenzione e la rabbia in un testo da agire, fatto di "ballate" attraverso le quali Cenerentola, Cassiopea e le altre, in un rapporto tra donne, presentavano un universo femminile di ricordi, identificazioni, da una parte con immagini di crudeltà, strazio, abbandono, dall'altra di foreste, viaggi tra mondo reale e mondo ideale che entravano in collisione. Le voci, anche urla, risate, incertezze, dialogavano con il rumore stridente di porte che sbattevano, le voci si accavallavano con la caleidoscopica capacità di Patrizia Vicinelli, che continuerà a sperimentare in altre sue opere come *I fondamenti dell'essere* (1985-1987), di spostare le identità in uno scenario frammentato e disperso, spezzando le parole in un gioco di echi che producevano la polifonia di un racconto interiore. Il corpo parlava attraverso un testo che diveniva pratica di autocoscienza, lettura del rimosso, tra più voci che mettevano in dialogo il maschile e il femminile, all'interno di un processo di trasformazione individuale e collettivo. Per *Cenerentola* si tratta di sette fasi, le sette *Cenerentole* che segnano sette passaggi verso la libertà che per Vicinelli è libertà di agire e mai libertà da qualcosa.

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

27 Per *Non sempre ricordano* rimando a P. Vicinelli, *Non sempre ricordano*, cit., anche C. Subrizi, *Punti d'incontro tra scrittura, performatività e femminismo in Italia: Niccolai, Vicinelli, Bentivoglio, Santoro e Lonzi*, cit..

28 C. Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, et.al/Edizioni, Milano 2010. La prima edizione italiana fu pubblicata da Rivolta Femminile nel 1978.

29 Per *Cenerentola* si rimanda a Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano*, cit., pp. 147-171, vedi anche L. Magazzeni, *Una Cenerentola a Rebibbia. La poesia verbo-visiva e visionaria di Patrizia Vicinelli e l'utopia femminista dentro il carcere*, in M. Martin Clavijo, M. Gonzales de Sande, D. Cerrato, E. Maria Moreno Lago, *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Arcibel Editores, Sevilla 2015, pp. 983-997, anche in [idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55411/Pages%20from%20libro%20locas-19.pdf?sequence=1](https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55411/Pages%20from%20libro%20locas-19.pdf?sequence=1) (ultima consultazione il 19.II.2019).

Questa ricerca di artiste e scrittrici rivoluzionò dall'interno e in maniera radicale non soltanto il linguaggio della poesia o dell'arte, ma le regole o gli stereotipi linguistici all'interno della scrittura, come modo di pensare, di vedere ma anche come costruzione di identità. Poesia, performance, arte coincisero negli intenti (lettura con gesti, coinvolgimento fisico del corpo) o, anche, era il testo che diventava performativo: un testo che non poteva essere soltanto letto ma anche agito, trattato nella sua multivocale e molteplice complessità linguistica, da vedere, ascoltare, intonare, muovere nello spazio dell'ascolto con il quale il pubblico era invitato a entrare in un nuovo e inatteso dialogo.

A photograph of a man in a black t-shirt and dark shorts running on a red athletic track. The background shows a lush green park with many trees under a clear blue sky. The man is captured in mid-stride, looking forward.

## Il corpo tra resistenza, forma e relazione.

Appunti sull'immaginario sportivo nelle  
pratiche performative italiane

*Francesca Gallo*

## ABSTRACT

Il testo considera alcuni esempi di performance art italiani in cui lo sport gioca un ruolo essenziale, soprattutto negli ultimi trent'anni. Rispetto al corpo isolato dell'artista che ricorre negli anni Settanta, negli ultimi decenni l'attività sportiva viene impiegata nell'arte d'azione in maniera fortemente metaforica di certi modelli culturali egemoni per lo più maschili, oppure come dispositivo collettivo attraverso il quale sviare i principi della competitività e dello scontro in direzione della collaborazione.

*The text considers some examples of Italian performance art in which sport plays an essential role, especially in the last thirty years. Compared to the isolated body of the artist that occurs in the seventies, in recent decades sport has been used in the art of action in a highly metaphorical manner of certain hegemonic cultural models, mostly male, or as a collective device through the what to divert the principles of competitiveness and confrontation in the direction of collaboration.*

Le happening n'est ni une théorie irréfutable, ni un système infaillible, se seuls critères sont subjectifs. On ne peut juger la "réussite" en cette matière comme s'il s'agissait d'un match de boxe, d'une corrida ou d'une pièce, selon l'importance de la recette et le talent des "acteurs"  
*Jean-Jacque Lebel*

Alla fine del XIX secolo, la ginnastica entra nel novero delle attività estetiche in quanto educazione del corpo a forme che, nell'essere funzionali a determinate prestazioni, sono anche eleganti, armoniche, dinamiche. La grazia, tipico criterio settecentesco perfettamente rispecchiato nella danza, cede il posto al movimento finalizzato, direzionale, utile. L'ideale della bellezza non è più identificato con la massa muscolare e la forza statica, ma piuttosto con le potenzialità di un corpo in movimento, in cui prevalgono l'energia, l'agilità, la proporzione. Nella medesima fase storica lo sviluppo industriale celebra la velocità e il movimento, assunti parallelamente come fattori estetici da diversi esponenti delle avanguardie di inizio XX secolo<sup>1</sup>.

Tradizionalmente il movimento del corpo umano, dei fenomeni naturali, dei ritrovati tecnici, costituiva per le arti visive una sfida rischiosa da accettare e quasi impossibile da vincere: per l'estetica classica, infatti, le arti visive possono rappresentare lo spazio e sono costrette alla raffigurazione di una temporalità immobile, secondo la canonica divisione di Gotthold Ephraim Lessing. Ma, nel corso dell'Ottocento, tale distinzione entra progressivamente in crisi, per essere totalmente soppiantata nel Novecento quando, dopo l'iconografia del movimento, dalla seconda metà del secolo nelle arti visive si insediano modalità espressive basate sul tempo, come gli happening, gli events, il video, la performance, le pratiche partecipative e pedagogiche.

Se nel primo dopoguerra lo sport entra nella quotidianità, militarizzando la vita dei civili come ben testimonia il culto del corpo nel Ventennio, esso resta centrale nella cultura di massa anche dopo il Secondo conflitto mondiale come attività legata al benessere individuale e collettivo, lasciando in secondo piano i riferimenti bellici. L'attività fisica diventa elemento costitutivo del corretto sviluppo di bambini e giovani, e con il tempo perfino gli adulti del mondo occidentale si convertono all'idea del movimento del corpo quale fonte di benessere psicofisico, anche in risposta a stili di vita sempre

1 Per brevità si rimanda solo a *M. Braun, Marey et Demeny: le problematique de l'éducation cinématique et l'édification du corps masculin à la fin du XIXe siècle*, in *Marey/Muybridge pionniers du cinéma*, atti del convegno, Conseil Regionale de Bourgogne, Dijon 1996, pp. 82-89; J. Clair (a cura di), *L'ame au corps: art et science 1793-1993*, catalogo della mostra, RMN-Gallimard, Paris 1993; *La passion du mouvement au XIXe siècle*, catalogo della mostra, Musée Marey, Beaune 1991.

più sedentari e regimi alimentari ipercalorici<sup>2</sup>. Inoltre, altro aspetto rilevante è il seguito di pubblico dei grandi eventi sportivi, che assume l'aspetto di ritualità collettiva, in cui compaiono inquietanti rigurgiti di violenza, nazionalismo e razzismo. Un fenomeno che sociologi e antropologi definiscono neotribalismo, sfiorato o tematizzato da artisti come Maurizio Cattelan, Andrea Mastrovito, Grazia Toderi, Sislej Xhafa, ad esempio. Le pagine che seguono, tuttavia, tralasciano volutamente tale *coté*, in qualche modo interno alla mediazione dello sport da parte dei mezzi di comunicazione di massa, per concentrarsi prevalentemente sull'attività sportiva effettivamente praticata, preferibilmente dall'artista medesimo<sup>3</sup>.

## Sfide di corpi in azione

Negli ultimi anni alcune iniziative hanno messo a tema il rapporto fra arte contemporanea e sport, fra queste l'esposizione *Fair Play* (a cura di Cristiana Perrella e Paola Ugolini, MAXXI, 2014)<sup>4</sup> con video d'artista dedicati ad aspetti non convenzionali dello sport, e il volume *Sportification. Eurovisions Performativity and Playground* (a cura di Emanuele De Donno, 2017) che raccoglie una ampia casistica in cui, tanto nella cultura di massa, quanto nelle ricerche artistiche, lo sport è tematizzato in rapporto all'impiego diretto del corpo<sup>5</sup>. Le presenti note, pertanto, trascurando l'abbondante iconografia dello sport nelle arti visive tradizionalmente intese, dalla pittura, al disegno, alla scultura, e la non meno rilevante produzione di "opere" attraverso la pratica sportiva, si concentrano, piuttosto, sul ricorrere dell'immaginario sportivo nell'arte d'azione italiana, considerata in un orizzonte cronologico che dalle premesse degli anni Sessanta arriva fino ai nostri giorni, seppure attraverso alcuni casi esemplari e sullo sfondo del panorama internazionale. Tra Europa e Stati Uniti, infatti, in molta Performance Art, così come nelle ricerche artistiche direttamente antecedenti, i temi e le attività sportive sono spesso evocate. Si può iniziare dalla presentazione londinese di *Cyclomatic* (1959) di Jean Tinguely, in cui la scultura cinetica è cavalcata a turno da due ciclisti con le maglie dei rispettivi club, allo scopo di verificare quale dei due è più veloce nel far scorrere un chilometro e mezzo di carta trasformandolo in dipinto<sup>6</sup>. La disciplina sportiva prescelta si riconnette direttamente alla passione per il ciclismo delle avanguardie storiche, richiamate nelle osservazioni introduttive, tanto da dialogare intensamente con *Ruota di bicicletta* di Marcel Duchamp, relativamente alle connessioni fra scultura in movimento e oggetto, meccanicità e autorialità.

Ma si possono ricordare anche *The Tart* (1965) l'happening di Dick Higgins sul ring del Sunnyside Garden di New York, oppure *Ping-Pong* (1968), il video con il quale provare a giocare, di Valie Export e, ancora, l'incontro di boxe fra Joseph Beuys e Anatol Herzfeld, alla fine dei cento giorni dell'*Ufficio per la democrazia diretta*, a *Documenta 5* (1972). Uno dei pochi casi in cui la conflittualità è reale, fisica, violenta, ma mediata appunto dalla ritualità dell'incontro sportivo che si fa metafora della dialettica politica a cui il lavoro di Beuys rimanda.

Forse non è un caso, quindi, che in anni di conflitti armati, rivolgimenti politici e movimenti di contestazione, il pugilato abbia più di un simpatizzante, per così dire, nella Body Art: si pensi a *Discours mou et mat* (1975) in cui Gina Pane introduce sia il tennis sia la boxe nella complessa articolazione



2 Cfr. almeno J.M. Hoberman, *Politica e sport: il corpo nelle ideologie politiche dell'Ottocento e del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988; R. Mandell, *Storia culturale dello sport*, Laterza, Roma-Bari 1989; A. Dal Lago, *Descrizione di una battaglia. I rituali del calcio*, Il Mulino, Bologna 1990.

3 Il testo rielabora alcune considerazioni svolte negli interventi *Il corpo dell'artista tra allenamento, resistenza e forma*, al convegno *L'arte delle Olimpiadi*, CONI-Scuola dello Sport, Roma, 6.X.2016; *Disciplina, forza e resistenza fisica nelle pratiche artistiche performative*, alla tavola rotonda *Lo sport tra agonismo, arte e partecipazione*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Sapienza Università di Roma, 22.VI.2017.

4 Cfr. C. Perrella, P. Ugolini (a cura di), *Fair Play*, catalogo della mostra, Silvana, Milano 2014.

5 Cfr. E. De Donno (a cura di), *Sportification. Eurovisions Performativity and Playground*, Viaindustrie, Foligno 2017.

6 Cfr. T. Hamilton, *Lettera*, in P. Hulten (a cura di), *Una magia più forte della morte*, Milano, Bompiani 1987, p. 66.

dell'azione, fino a *Il caso n. 2 sul ring* (1976) in cui il titolo, alcuni comportamenti e gli abiti rimandano allo sport. L'azione si sviluppa, proprio come un incontro di pugilato, in quattro round; al posto dei guantoni Pane indossa dei guanti da neve con i quali prende a pugni una pallina dipinta di blu sospesa al soffitto, invece del pingball da allenamento o dell'avversario. All'interno di una complessa trama di rimandi all'infanzia, la boxe evoca in questo caso gli istinti pulsionali che muovono quasi involontariamente il corpo<sup>7</sup>. Infine, in *Io mescolo tutto* eseguita a Bologna nel medesimo anno, Pane svolge diverse operazioni in un ambiente in cui si trovano anche un ragazzo e una ragazza, seduti al tavolo da ping pong con il volto dipinto di bianco. I due, nonostante abbiano a disposizione l'occorrenza, non giocano ma si limitano a un confronto "immobile" fra uomo e donna.

Come è noto il rapporto fra generi e ruoli sessuali è al centro – proprio in questi stessi anni – del lavoro di Marina Abramovic e Ulay, sovente attraverso sfide simili a match. I due, inoltre, hanno praticato forme di allenamento psico-fisico, spesso sulla base di esercizi di meditazione, per assumere un corpo pubblico<sup>8</sup> nel momento dell'azione, cioè per oltrepassare i limiti del corpo individuale e contingente, e farsi statua, resistenza, capacità di superare il dolore e la stanchezza: e in tal senso sarebbe interessante capire se hanno mai fatto ricorso a sostanze analgesiche o psicotrope, ad esempio, come gli atleti<sup>9</sup>. Gli artisti, infine, hanno simbolicamente chiuso la loro relazione sentimentale e professionale con una lunga azione sulla muraglia cinese, partendo dalle estremità opposte, incontrandosi e poi separandosi idealmente per sempre. *Chinese Wall Walk* (1989), durata quasi un anno, vede i due fare i conti con l'esaurimento delle energie fisiche, vivendo per lo più all'aperto, pur assistiti da una schiera di collaboratori e supporter. Il parallelo è con le grandi imprese di navigazione, attraversate ardue o scalate in solitaria compiute da navigatori o atleti.

Ora, se si volge lo sguardo alla scena artistica italiana gli episodi sono più isolati, in ragione di una meno sistematica pratica del cosiddetto *comportamento*, e con un background diverso rispetto agli esempi fin qui considerati. Nell'autunno del 1968, nell'ambito di *Arte povera + azioni povere*, gli artisti invitati alla rassegna si mettono a giocare a calcio tra le opere di Michelangelo Pistoletto dentro gli antichi Arsenali della Repubblica di Amalfi, proseguendo all'esterno: un atteggiamento a metà strada tra l'azione spontanea e il gesto di irriverenza verso il dibattito critico che stentava a decollare<sup>10</sup>. Lo sport, il gioco, l'azione fisica rappresentano in tale frangente una sorta di "uscita d'emergenza", di rottura, rispetto al contesto dell'arte contemporanea, in quel momento in grande fermento soprattutto per la messa in discussione delle istituzioni artistiche, anche a livello di luoghi, funzioni e liturgie.

Una vena di ironia graffiante anima anche *Ginnastica mentale* in cui Fabio Sargentini, coraggioso gallerista romano, la sera del 19 ottobre 1968 trasforma L'Attico in una palestra. Prima di spostare la sede nel celebre garage di via Beccaria, gli ambienti della galleria di Piazza di Spagna diventano un luogo dinamico, in cui compiere delle azioni – banalmente allenarsi – invece che esporre oggetti<sup>11</sup>. Si tratta di una cesura simbolica – frutto della contingenza del momento e della recente scomparsa di Pino Pascali, ricorda Sargentini – e occasione in cui artisti e critici si adeguano alle implicite richieste del luogo<sup>12</sup>. Nella prospettiva della sperimentazione performativa, infatti, il corpo dell'artista diventa l'opera, traslando – in maniera dissacrante – su quest'ultimo anche i criteri di bellezza estetica che appartengono all'oggetto artistico. Pertanto prendersi cura del corpo, fare esercizio e mantenerlo in buona forma possono essere intesi, metaforicamente, come un equivalente dell'azione diretta dello scultore sul materiale da lavoro.

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

7 Cfr. A. Tronche, *Gina Pane actions*, Fall, Paris 1997.

8 Cfr. Marina Abramovic: *Artist Body*, Charta, Milano 1998.

9 Utili le riflessioni di J. Haberman, *The Sportive Agon in Ancient and Modern Times*, in J. Lungstrum, E. Sauer (a cura di), *Agonistics: Arenas of Creative Contest*, SUNY Press, New York 1997, pp. 293-304.

10 Cfr. G. Celant (a cura di), *Arte povera + azioni povere*, catalogo della mostra, Rumma, Salerno 1969.

11 Cfr. L.M. Barbero, F. Pola (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2010.

12 Cfr. F. Sargentini, intervento durante la presentazione di Archivi d'artista, La Galleria Nazionale di Roma, 25.II.2020.

Proprio riguardo a tale dimensione estetica dell'attività fisica, rievocata anche in apertura, non è certo casuale che Fabio Mauri focalizzi *Che cos'è il fascismo* (1971) sui Ludi Juveniles a cui partecipavano i giovani durante il Ventennio. Le parate così come l'allenamento sportivo sono, nella dittatura, dispositivi di propaganda e persuasione con cui diluire la consapevolezza individuale all'interno di una dimensione collettiva tanto più galvanizzante quanto più è ingannevole, ovvero ideologica. D'altronde tali attività fisiche e il loro esito spettacolare sono per molti – Mauri incluso – una delle esperienze in cui vita ed estetica si sono fuse.

Molto diversa, invece, la *poesia ginnica* che punteggia l'attività di Arrigo Lora Totino negli anni Settanta: un genere in cui gesto, suono e significato concorrono nella rappresentazione *live*, istantanea e icastica di una o poche parole, di solito coincidenti con il titolo<sup>13</sup>. Sebbene, in definitiva, non vi sia nulla di sportivo è significativo che il mondo normato della ginnastica venga evocato per indicare una gestualità codificata in cui il rapporto con la parola è definito in maniera stabile per quanto arbitraria. Il movimento del corpo dell'artista/poeta di fronte al pubblico viene assimilato, quindi, a quello dell'atleta da un lato, e al parlare, dall'altro. Si tratta di una modalità che ha fruttificato in molteplici direzioni, fra cui l'impiego di ginnaste e acrobate in relazione al testo poetico da parte, ad esempio, di Pasquale Polidori, nella serie *Forma manifesta* (2014-15), in cui programmaticamente il *labor limae* del poeta sulla lingua viene assimilato all'esercizio fisico volto al raggiungimento di una forma ideale<sup>14</sup>.

## Straniamenti e derive

Dopo un periodo di minore visibilità, l'azione *live* torna con vigore sulla scena artistica negli anni Novanta, in un contesto fortemente mediatizzato e globalizzato, nonché segnato da una inedita fortuna del termine *performance* anche fuori dagli ambiti artistici. Il vocabolo, infatti, indica prestazioni economiche e sportive non solo di persone ma anche di prodotti, registrando la profonda trasformazione del sistema economico e delle relative teorie, in una fase di capitalismo finanziario spinto, di progressiva terziarizzazione dei paesi avanzati – tutto sommato ancora titolari della leadership nel sistema culturale internazionale – e poi di crescente diffusione del cosiddetto capitalismo cognitivo<sup>15</sup>. Nei decenni a noi più prossimi, d'altronde, il ricorso allo sport nelle pratiche artistiche non ha più la valenza di scardinamento degli assetti estetico-valoriali consolidati registrata negli anni Sessanta e Settanta, ma si integra sovente in interventi di mediazione sociale, didattica o di animazione: una prospettiva su cui torneremo in chiusura e che comporta anche una minore identificazione della performance con il corpo dell'artista in azione.

Uno dei primi casi utili per il nostro discorso è lo storico intervento di Sislej Xhafa alla Biennale internazionale d'arte di Venezia nel 1997, in cui l'artista albanese vestito da calciatore impersona il *Padiglione clandestino*, con riferimento, da un lato al diverso trattamento riservato ai comuni cittadini extracomunitari, e dall'altro ai calciatori stranieri contesi a suon di contratti miliardari fra i maggiori club. La celebre azione diventa il nucleo di una performance più complessa, svolta l'anno seguente nell'ambito della manifestazione *Welcome a Città Sant'Angelo*, nei pressi di Pescara. Anche in questo caso, Xhafa gioca a calcio – con dipinta sul torso nudo la maglia della nazionale albanese – coinvolgendo il pubblico che si trova lungo la via principale della cittadina. Inoltre, proprio come a Venezia l'anno prima, anche in questo caso lo zainetto che Xhafa porta in spalla diffonde la radiocronaca di una partita di calcio. L'azione coinvolge altri cittadini albanesi residenti in zona e un palazzo del centro storico simbolicamente identificato come "Ambasciata albanese", dove la performance si conclude, davanti a un trofeo fasullo e a uno schermo che trasmette gli allenamenti dell'artista<sup>16</sup>. Il gioco

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

13 Cfr. G. Zanchetti et al., *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 114 a cura di F. Gallo, 2014, pp. 20-34.

14 Cfr. F. Gallo, *Corpi al lavoro sulla superficie delle cose*, in Id. (a cura di), *Sintattica. Luigi Battisti claudiodami Pasquale Polidori*, catalogo della mostra, Maretti, s.l. 2015, pp. 11-22.

15 Cfr. A. Gorz, *L'immateriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 (ed. orig. 2002).

16 Cfr. I. D'Alberto, S. Panerai, *Il caso vestino: il Museo laboratorio Città Sant'Angelo*, in Id., Ead. (a cura di),

del calcio è il nucleo simbolico dell'operazione in quanto componente dell'identità nazionale italiana, da un lato, e ideale zona franca rispetto alla legislazione contro l'immigrazione extracomunitaria, dall'altro. Inoltre, a pochi anni dell'esplosione della emigrazione verso il nostro paese, Xhafa mette l'accento sulla cultura popolare condivisa fra le due sponde dell'Adriatico, considerato che in Albania si ricevono regolarmente le trasmissioni radiofoniche e televisive italiane (entrambe implicate in *Welcome*), in cui lo sport nazionale – il calcio, appunto – occupa un posto di primo piano. Tale cultura popolare condivisa, infine, alimenta anche la diffusa conoscenza dell'italiano in Albania, paese per un certo periodo soggetto anche alla dominazione italiana.



Cesare Viel, Luca Vitone, *La partita di pallone*, 2001, video, col. son., 2'15", still (courtesy degli artisti).

Il calcio, alla stregua della lingua, rappresenta quindi un elemento identitario nazionale, motivo per cui su di esso si concentrano diversi artisti, fra cui anche Cesare Viel, costantemente impegnato sul fronte performativo e che nel 2001 gira con Luca Vitone *La partita di pallone* video monocolore dedicato all'identità maschile in crisi, o meglio in trasformazione, fra stereotipi ereditati dalla generazione precedente e ricerca di nuova autorappresentazione: tema caro a Viel che vi aveva dedicato, ancora trentenne, *Androginia* e *Domande sull'identità* (1994), appunto<sup>17</sup>. *La partita di pallone*, invece, prende il titolo non solo dal bonario confronto sportivo fra i due artisti, ma soprattutto dall'omonima canzone di Rita Pavone: il celebre brano musicale, risalente al 1962, rimanda all'infanzia dei due artisti per i quali i roveli della protagonista incarnano rapporti di coppia e posizionamenti di genere ormai antiquati, ma non ancora decaduti. *Partita di pallone*, inoltre, assomiglia a un allenamento trasformato in una classica sfida fra maschi: i due, regolarmente vestiti da calciatori, in un campo sportivo, si confrontano cercando di rubarsi reciprocamente la palla, ma senza mai tentare di fare

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

*Corpo estraneo/straniero. Storia delle arti performative in Abruzzo*, Castelli, Verdone 2015, pp. 104-111.

17 Cfr. C. Viel, *Arte e trauma. Fessure, perdite, scritture*, in E. De Cecco (a cura di), *Arte-mondo. Storia dell'arte, storie dell'arte*, Postmediabooks, Milano 2010, pp. 189-199.

goal, mettendo in scena la ritualità e l'inutile dispendio di energie tipici di alcuni comportamenti giovanili. Il lavoro fa parte della doppia personale dall'inequivocabile titolo *VIM Very Italian Macho*, in cui trova posto anche una serie di disegni – intitolata in maniera ugualmente esplicita *Il canone* – che ritraggono Viel mentre fa sollevamento pesi<sup>18</sup>. Ancora una volta, quindi, l'esercizio fisico è assimilato a un metodo per conformare il corpo a parametri estetici condivisi, idealmente in linea con quanto scritto in apertura.



Gianni Piacentini, *Partita bianca incontro di calcio uguale e pari*, 2010, Stadio San Pietro, Foligno. Fotografia: Claudio Asquini (courtesy dell'artista).

In un territorio concettualmente limotrofo si colloca anche *Giro di campo (o giro della morte)*, in cui Cesare Pietroiusti nel corso del 2002 inizia ad allenarsi per i 400 metri in piano, in stadi regolamentari con l'obiettivo di migliorare con regolarità i tempi di percorrenza e, alla fine, in un appuntamento pubblico tentare di «migliorare il record mondiale per la mia categoria di età»<sup>19</sup>, spiega l'artista avvezzo a pratiche performative. Pietroiusti – che ha rielaborato il progetto con Linda Fregni Nagler per il film *Un giro di campo* (2009)<sup>20</sup> – riconduce tale lavoro, rimasto per altro incompiuto, alla riflessione sull'invecchiamento. Allenarsi per una prova atletica impegnativa, se non si è mai praticato sport, non è una scelta casuale: si tratta, piuttosto, di una sorta di risposta psicologica a una stagione della vita in cui si incominciano a fare bilanci, si ha più netta la sensazione della finitezza dell'esistenza e di trovarsi nella fase discendente, per così dire, della parabola esistenziale. Infatti, il racconto di Pietroiusti dei tentativi di migliorare i tempi personali di percorrenza, e in particolare il rapporto con lo stadio e la pista d'atletica, è scandito dalla metafora delle varie fasi dell'esistenza, infanzia, giovinezza, maturità, vecchiaia, investendo anche la vita professionale: «Solo se riesco a correre forte non sarò un artista fallito./Solo se riesco ad andare sotto 1'10" questo sarà un grande lavoro»<sup>21</sup>. Tale enfatica (e fittizia) adesione alla logica della *prestazione*, appunto, in cui il successo è misurabile se-

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

18 Cfr. D. Sileo (a cura di), *Cesare Viel. Più nessuno da nessuna parte*, catalogo della mostra, Silvana, Milano 2019.

19 C. Pietroiusti, *Un certo numero di cose 1955-2019*, Nero, Roma 2019, p. 181.

20 Cfr. E. De Donno (a cura di), *Sportification*, cit., pp. 250-251.

21 C. Pietroiusti, *Un certo numero di cose 1955-2019*, cit., p. 182.

condo parametri estrinseci, mostra tutta la sua paradossalità quando Pietroiusti trasporta le conseguenze di un simile ragionamento sul piano della temporalità. Migliorare il record di una prova sportiva, nota l'artista, equivale tendenzialmente ad azzerare l'intervallo fra l'inizio e la fine: tradurre tale prospettiva sul piano dell'esistenza, quindi significa rendere breve, brevissima la vita individuale.

Si tratta di uno dei rari casi in cui nel lavoro di Pietroiusti si è infiltrato un immaginario sportivo, fatto salvo per l'occasionale passione adolescenziale per il calcio e per la partecipazione a un progetto collettivo (*Terza maglia*) derivato da un lavoro di Gianni Piacentini. Quest'ultimo in *Partita bianca incontro di calcio uguale e pari* (27.VIII.2010)<sup>22</sup> fa scendere in campo a Foligno la Vis Foligno e una "squadra mista": tutti i calciatori, però, indossano la medesima maglia bianca. Una sorta di "sogno" in cui i giocatori privi di distintivi mettono immediatamente in crisi i concetti stessi di confronto e di squadra, azzerati dal monocromo della divisa: una visione da pittore, per certi versi, che allude a un grado zero dell'attività sportiva liberata dalla pressione agonistica da un lato, e dispiega una condizione surreale e insensata, dall'altro, almeno rispetto alla comune esperienza sportiva, i campionati nazionali e internazionali, ampliamenti coperti dai media, in particolare nel 2010<sup>23</sup>. L'artista ha ideato diverse varianti di "partite monocrome" in cui viene annullata non solo la riconoscibilità fra i giocatori, ma anche fra questi e il terreno di gioco.



Emanuele De Donno, Gianni Piacentini, *Terza maglia*, 2011, impianto sportivo, Castelnuovo di Assisi, frase di Miryam Laplante. Fotografia: Alice Mazzarella (courtesy dell'Archivio Viaindustriae).

22 Cfr. E. De Donno (a cura di), *Sportification*, cit., p. 143.

23 Anno in cui i mondiali di calcio si giocano in Sudafrica, primo paese africano a ospitare la prestigiosa competizione, da cui l'Italia, campione in carica, viene eliminata rapidamente.

In collaborazione con Emanuele De Donno, inoltre, il progetto di Piacentini viene articolato in un'occasione di simbolico contrasto alla violenza negli stadi. *Terza maglia* (17.IV.2011) coinvolge la Foligno Calcio e altre società dilettantistiche, a indossare la divisa bianca qualificata ora da frasi realizzate *ad hoc* da alcuni artisti, e donarla all'avversario alla fine dell'ultima partita di campionato, allo scopo di far circolare il messaggio e coinvolgere tutti gli attori del sistema calcio<sup>24</sup>.



Danilo Correale, *The Game - una partita di calcio a tre porte*, 2013, Stadio Gino Mani, Colle Val d'Elsa. Fotografia: Maurizio Esposito (courtesy della Fondazione Ermanno Casoli).

Un analogo *détournement* del confronto sportivo è adottato da Danilo Correale che, prendendo spunto da Asger Jorn, realizza *The Game - una partita di calcio a tre porte* (2013-14), anch'essa volta a minare il principio della competizione, coinvolgendo i dipendenti di tre aziende del territorio senese<sup>25</sup>. Jorn nei primi anni Sessanta, probabilmente in relazione agli aspri dissidi politici dell'Internazionale Situazionista, pensa il calcio a tre porte, senza arbitro e con un campo esagonale, come metafora del superamento della dialettica schematica, basata sul confronto bipolare mediato da un terzo elemento presunto neutrale. Nel calcio a tre porte, se a vincere è chi riesce a ricevere meno goal, la partita non si gioca solo sul piano delle capacità atletiche ma anche su quello della diplomazia e delle strategie delle alleanze, dato che due squadre, anche deboli, si possono alleare contro la terza e tali equilibri sono potenzialmente variabili nel corso dell'incontro. Il calcio a tre porte, una sorta di paradosso nell'ambito dello sport, ha suggestionato alcuni ambienti anarchici e, nel 1995, è stato praticato da Luther Blisset<sup>26</sup> sulla piazza d'armi del Forte Prenestino occupato, a Roma. Nel

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

24 Cfr. E. De Donno (a cura di), *Terza maglia*, Viaindustriae, s.l. 2013, p.n.n. Le frasi sulle magliette sono di Gea Casolaro, Mauro Folci, Douglas Gordon, Gianfranco Grosso, Myriam Laplante, Franco Ottavianelli, Gianni Piacentini, Cesare Pietroiusti, Pasquale Polidori, Luca Pucci, Gian Maria Tosatti, Alberto Zanazzo.

25 Realizzato in occasione del XIV premio Ermanno Casoli, con l'omonima fondazione.

26 Il noto collettivo con base a Bologna legge nel gioco del calcio un dramma psicosessuale di natura omoerotica e omofobica al contempo, in relazione alla simbologia delle reti violate: cfr. [www.luther-](http://www.luther-)

secondo decennio del XXI secolo, inoltre, l'insolita disciplina sportiva ha trovato seguito alla Biennale di Istanbul e poi a *Documenta 14*, come parte di progetti artistico-curatoriali con forti connotazioni filosofico-sociali.

Per la portata teorica, infatti, l'idea della partita di calcio a tre squadre nello sbaragliare l'assetto convenzionale dei giochi sportivi, si presta a ulteriori adattamenti nel mondo dell'arte e *The Game* di Danilo Correale ne rappresenta una versione particolarmente interessante, proprio perché l'intervento artistico – a metà strada tra progetto sociale e performance collettiva – si insedia all'interno del sistema produttivo o almeno coinvolge alcuni attori economici, saldando i campi semantici a cui il termine *performance* appartiene almeno da alcuni decenni, come già ricordato. La scelta di portare l'attività artistica nei contesti produttivi è peculiare della Fondazione Ermanno Casoli, ma è dell'artista l'idea di un progetto basato su questa destabilizzante disciplina sportiva, coinvolgendo ottanta dipendenti di tre aziende senesi in un articolato progetto di condivisione, allenamento e rafforzamento dell'identità di gruppo, condotto oltre l'orario di lavoro per sei mesi. Le tre squadre di calcio aziendali, con tanto di divise e tifoserie, si sono affrontate l'8.XII.2014 allo Stadio Gino Manni di Colle Val d'Elsa, arbitrati da Cristian Chironi, altro artista affezionato all'iconografia calcistica. L'intreccio fra economia, lavoro e sport affiora anche dal nome scelto da una delle squadre: Esuberanti, in segno di solidarietà verso i duecento dipendenti in esubero, appunto<sup>27</sup>. La partita in sé è solo l'ultima tappa del progetto artistico e si articola in tre tempi di 20' l'uno, alternati a 10' in cui invece il gioco è commentato dagli stessi giocatori a vantaggio delle tifoserie.

Fin dalla scelta del "calcio a tre porte", *The Game* incarna e promuove una visione alternativa dello sport nonché delle dinamiche economiche – di cui il primo è metafora – da leggere come complesse e non binarie, nelle quali prediligere approcci collaborativi piuttosto che seccamente competitivi: non a caso le sessioni di training sono definite *allenaMenti*, mettendo in evidenza l'approccio teorico-cognitivo, più che quello fisico. Quindi Correale non intende la dimensione performativa, sportiva o artistica potremmo dire, come semplice ottenimento di un obiettivo di produttività, ma piuttosto come un processo dai significati stratificati, che ha una conclusione ludico-spettacolare in quanto momento di restituzione pubblica allargata. Molto lontana quindi, dalla visione corrente e prosaica della performance sportiva o economica come conquista del target, successo individuale o del team e benefici economici.

A fronte di un prevalere di riferimenti calcistici, Franco Ariaudo ha scelto invece il baseball, sport decisamente di nicchia in Italia, al quale ha dedicato un complesso progetto, culminato in una personale e in un libro: *The Pitcher* (2015)<sup>28</sup>. Dietro tale predilezione si cela l'interesse per l'atto fisico del lanciare, comune non solo alla pratica sportiva ma a una diffusa serie di attività di protesta politica e di aggressione: Ariaudo ne esplora appunto le comuni radici fisiologiche, ingaggiando un disegnatore esperto di anatomia, un atleta e un allenatore. È un modo per depotenziare la violenza del gesto di ribellione e ricondurre anche la pratica performativa strettamente intesa – restituita solo dalla registrazione video (*Ramon*) del giovane atleta che impara a lanciare – nell'alveo delle belle arti, tramite la comune radice nel disegno. Ma dialetticamente lascia riaffiorare l'agonismo/antagonismo che pare per lo più assente proprio nella Performance Art, campo di espressione artistica storicamente celebre per la sua radicalità.

blissett.net/archive/016\_it.html (ultima consultazione 10.III.2020).

27 Cfr. M. Smarelli, *The Game: l'arte tra gioco, partecipazione, vita*, in XIV edizione Premio Ermanno Casoli: *The Game di Danilo Correale*, s.n., s.l. 2013, pp. 5-8.

28 Cfr. www.francoariaudo.com/about (ultima consultazione 5.III.2020).



Franco Ariaudo, *Ramon*, 2015, video HD, col. son., 8'32", still (courtesy dell'artista).

## Incontri di corpi e di parole

Se in Ariaudo e in Correale l'attività sportiva non è praticata dall'artista in prima persona come ormai succede in molte ricerche performative "per delega"<sup>29</sup>, in altri casi lo sport è un mezzo per catturare lo spettatore dentro l'opera proprio tramite quelle dinamiche di sfida tra avversari essenziali nelle discipline sportive. A tal proposito si può ricordare *Impero Ottomano* (2015-17) in cui Elena Bellantoni riattiva memorie personali impregnate sui legami affettivi, impegnando ogni visitatore disponibile in un confronto a braccio di ferro. All'interno di un dispositivo complesso, che ha al centro la parola, la sfida a braccio di ferro – non una disciplina olimpica, ma una forma di gioco sportivo popolare, aggressivo e familiare al contempo – si fa metafora dei rapporti interpersonali. Anche se il titolo rimanda alle prove di forza fra Oriente e Occidente, nella messa in pratica del confronto fra l'artista e lo/a sfidante di turno, Bellantoni chiede *cosa resiste?* con l'obiettivo di suscitare una reazione psicofisica, in cui la risposta verbale viene incisa su una lastra d'ottone che è parte integrante del lavoro<sup>30</sup>.

Con un simile dispositivo partecipativo, alla fine del 2017, l'americano Asad Raza interviene nella chiesa sconsacrata di San Paolo a Milano, con un'installazione performativa in cui i visitatori sono invitati a giocare lunghe partite di tennis tra loro o con gli allenatori presenti<sup>31</sup>. Anche in questo caso lo sport non è praticato dall'artista, ma dal pubblico, sollecitando i singoli a confrontarsi con un'attività fisica che si può facilmente associare alla conversazione a due. Si tratta di una visione in cui lo sport è inteso come pratica rilassante, alternativa alla dimensione produttiva, in quanto sganciata da obiettivi agonistici, ma non per questo scevra da elementi competitivi: d'altronde anche il dialogo può diventare una tenzone.

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

29 Cfr. C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Sossella, Milano 2015 (ed. orig. 2012).

30 Cf. C. Guida (a cura di), *Elena Bellantoni. Una partita invisibile con il pubblico*, Postmediabooks, Milano 2019.

31 Cfr. G. Bria, *Le partite di tennis di Asad Raza a Milano*, «Artribune», 13.XI.2017 ([www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/11/la-chiesa-di-san-paolo-converso-a-milano-ospita-le-partite-di-tennis-interattive-di-asad-raza/](http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/11/la-chiesa-di-san-paolo-converso-a-milano-ospita-le-partite-di-tennis-interattive-di-asad-raza/)) (ultima consultazione 5.III.2020)

Proprio a proposito del rapporto fra linguaggio verbale e sport si può ricordare *Ring* (2002, 12', francescadonatistudio, Milano) di Giovanna Ricotta in cui un incontro di pugilato tutto al femminile è metafora dell'incomunicabilità nei rapporti di coppia. Ricotta e Cristina Negrini si affrontano in tre round con tanto di guantoni e una tenuta sportiva piuttosto sexy, alternando il confronto fisico al dialogo – sul testo omonimo dello scrittore Raul Montanari – nel quale si evidenziano le tensioni emotive fra le due sfidanti<sup>32</sup>. L'azione si conclude con il *knock out* delle due performer, emblema della sconfitta comune in ambito affettivo dove la violenza sia fisica sia verbale non sancisce la vittoria di una parte sull'altra. I riferimenti sportivi tornano raramente nel lavoro di Ricotta, quasi mai nella cornice di un confronto con l'avversario, ma semmai come sfida con se stessi e prestazione fisica *insensata* – già osservata in Pietroiusti proprio nel 2002 – come nel caso di *Go Fly* (2004).



Giovanna Ricotta, *Ring*, 2002, francescadonatistudio, Milano. Fotografia: Andrea Spotorno (courtesy dell'artista e di Silvia Grandi).

Analogo intreccio di attività sportiva e linguaggio verbale si rintraccia in alcuni lavori di Chiara Mu, una delle artiste italiane più fedeli al medium performativo, seppure in forme che hanno meno a che vedere con la tradizione della Body Art e sono più in sintonia con la cosiddetta estetica relazionale. Già nel 2011, in collaborazione con Chiara Tommasi, Mu presenta *Chiara VS Chiara*, alla galleria Edieuropa Qui Arte Contemporanea di Roma in cui, attraverso la metafora di una partita di tennis – non giocata ma solo evocata – da un lato, e di quotidiani gesti domestici, dall'altro, le due artiste riflettono sulle varianti fra dialogo e conflitto richiamate dal *versus* del titolo. Anche questo lavoro, come *Ring* di Ricotta, immette una certa violenza in un panorama fin qui piuttosto conciliante. Gli aspetti agonistici e competitivi tipici di molta attività sportiva, infatti, sembrano interessare poco gli artisti degli ultimi decenni: Pietroiusti insegue solo idealmente un record, Ariardo depura il gesto del lancio dalla conflittualità sociale e politica sussumendolo proprio allo sport e al disegno. In Ricotta e in Mu, invece, il conflitto è esplicito, e soprattutto in Mu esso è ricorrente, ben oltre i richiami sportivi.

Ma è in particolare in *Limite. Una definizione* (2014) realizzato all'interno della palestra Lungotevere Fitness di Roma che l'immaginario sportivo è pienamente presente nel lavoro di Chiara Mu, filtrato

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

32 Cfr. G. Bartorelli, S. Grandi (a cura di), *GR Giovanna Ricotta*, Cleup, Padova 2015, pp. 164-169.

dalla componente linguistica. L'artista si conforma alla scelta curatoriale della sede realizzando una serie di interviste a istruttori e utenti della palestra sul tema del *limite*, in senso fisico, mentale, personale, il cui esito è una sorta di paradossale manuale su cosa *non* fare con il proprio corpo. Accanto alla trascrizione delle risposte il "manuale" in forma di slideshow mostra anche le foto delle persone coinvolte cogliendo la postura assunta nel dialogo con l'artista, ma senza mostrarne il volto<sup>33</sup>. Infine, durante la mostra nella medesima palestra, Mu anima la proiezione di diapositive leggendo i testi con enfasi, al fine soprattutto di intercettare una fruizione altrimenti distratta perché non abituata a confrontarsi con lavori d'arte in quel contesto<sup>34</sup>.



Chiara Mu, *Limite. Una definizione*, 2014, Lungotevere Fitness, Roma (courtesy dell'artista).

Concludiamo sulle connessioni fra linguaggio verbale e attività sportiva con il recente *Learning Fencing in Hungarian* (2015-16) durante il quale Tea Andreoletti ha trascorso sei mesi a Budapest per imparare a tirare di fioretto in una lingua a lei ignota. La scelta è caduta su un paese che non ha il calcio come sport nazionale, ma la pallanuoto e al secondo posto la scherma, appunto. L'esperienza ha costretto Andreoletti a rivedere le consuete modalità di apprendimento, usando solo i suoni – inizialmente privi di significato – da associare a gesti e comportamenti codificati: una sorta di *tabula rasa* linguistica che fa pensare al modo in cui si addestrano certi animali. Volutamente privo di documentazione visiva, il progetto vive, infine, unicamente nelle parole misurate con cui Tea lo raccon-

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

33 Cfr. [chiaramu.com/it/works-it/limite-una-definizione/](http://chiaramu.com/it/works-it/limite-una-definizione/) (ultima consultazione 20.III.2020).

34 Cfr. *Scambio di email con Chiara Mu*, 20.III.2020.

ta in pubblico<sup>35</sup>, senza particolari coloriture narrative o aneddotiche, ma descrivendo piuttosto lo straniamento e le nuove modalità di concentrazione che *Learning Fencing in Hungarian* ha richiesto.

Se le pratiche performative hanno oggi tanto rilievo nel sistema dell'arte lo si deve anche al fatto che incarnano, per certi versi, alcuni aspetti fondamentali delle nostre società, segnate dall'ideologia del *performativo* da un lato, e dall'altro dalla messa al lavoro non tanto dei corpi o di specifiche competenze, ma di ciò che caratterizza l'essere umano in generale, ovvero le capacità di adattamento, di risposta a situazioni impreviste, e quelle linguistiche. Lo sport – inteso soprattutto come disciplina, allenamento, gioco, strategia – nella sua dimensione individuale o collettiva, è per molti aspetti in sintonia con tale quadro culturale e non a caso ha tanto rilievo anche nell'arte recente, dalla quale tuttavia rimane per lo più espunta la conflittualità. Si tratta di un dato particolarmente interessante e per certi aspetti paradossale, dato che lo sport ha una forte componente agonistica e di rivalità che ne ha fatto tanto un tradizionale sostituto del conflitto bellico, quanto una valvola di sfogo della conflittualità sociale.

Nel percorso tratteggiato in queste pagine, inoltre, emerge piuttosto chiaramente come nelle pratiche performative la stessa nozione di sport sia migrata dall'uso precipuo del corpo a un insieme più articolato di elementi fra cui compaiono la dimensione di gruppo e le regole del gioco, l'immagine e la parola, e – di pari passo – come la stessa declinazione della performance abbia subito un analogo scivolamento semantico e formale.

---

35 Ne sono venuta a conoscenza, infatti, durante la tavola rotonda su *Lo sport tra agonismo, arte e partecipazione*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Sapienza Università di Roma, 22.VI.2017; cfr. anche [andreolettitea.wordpress.com/portfolio/project-1-learn-fencing-in-hungarian/](http://andreolettitea.wordpress.com/portfolio/project-1-learn-fencing-in-hungarian/) (ultima consultazione 10.III.2020).



La Performance Art in Italia, fra  
teatro e live art  
Conversazione di Valentina Valentini e  
Daniele Vergni con Francesca Fini

**Valentina Valentini** (da qui in avanti **V.V.**): La sua produzione comprende video e film d'animazione, performance, installazioni. Può descrivere qualche sua performance?

**Francesca Fini** (da qui in avanti **F.F.**): In *Fair & Lost* (2013) indosso elettrodi regolati al massimo della potenza, su entrambe le braccia, e cerco di truccarmi il viso. Le contrazioni causate dalla scossa elettrica sono fortissime, rendendo di fatto impossibile calibrare il movimento delle mani, e il *make-up* si sparge trasformandomi in una maschera tragica. In sottofondo il suggestivo coro del Nabucco, un brano simbolo della storia nazionale che porta con sé il fantasma di antiche lotte per la libertà che nessuno ricorda più. Anche il mio pianto sembra involontario, causato dalla matita nera e dal rimmel che entra negli occhi accidentalmente. Un pianto meccanico che, attraverso quei dettagli ravvicinati degli occhi bagnati proiettati sul muro, si traduce nel senso di sofferenza e disagio di chi assiste alla performance, in una sorta di collegamento empatico inconsapevole, ma autentico. Il mio corpo sfugge al controllo della mia volontà, soggiogato dal condizionamento di un agente esterno (gli elettrodi), facendomi piombare in una condizione schizofrenica e malata. Quando l'ho eseguita a New York, per un evento al Watermill Center di Bob Wilson, qualcuno dal pubblico mi ha avvicinata e mi ha fatto notare che, alla fine della performance, somiglio ad una di quelle "*donne disturbate in metropolitana*", che individui subito per via del trucco sparso male, clownesco, che ti fa capire che qualcosa non va.



Francesca Fini, *Fair & Lost* (2013), foto di Carlo Maria Causati.

In *Skin/Tones* (2017) la pelle umana, esplorata da un microscopio digitale, mostra dettagli che sembrano mappe di pianeti sconosciuti: una varietà infinita di colori, *texture* e forme,

schemi e imperfezioni. Io sono nuda davanti ad uno schermo, dando le spalle al pubblico. Passo lentamente un microscopio digitale sul mio corpo, indugiando sulle diverse tessiture che lo compongono. Il software originale, che io stessa ho compilato, calcola i valori RGB della tonalità di ogni segmento di tessuto, trasformando il flusso di dati in suono e immagini generati dal vivo: cicatrici, ferite, lesioni, nei, rughe e smagliature diventano cristalli, mandala e rosoni di chiesa. Lo spettatore non osserva più il corpo dell'artista, ma la sua elaborazione macroscopica e deformata, come in una sorta di *super-selfie* trasmesso attraverso un filtro, o una membrana invisibile. La performance espone la pelle umana, elaborata dal microscopio digitale e dal filtro caleidoscopico, giocando ironicamente sul concetto di biometria, che è lo studio di quel sistema di tecnologie e dispositivi che consentirebbero un'identificazione certa attraverso la scansione delle variabili biologiche. La performance, al contrario, celebra il caos, l'errore e l'imprevedibilità dell'identità individuale.



Francesca Fini, *SkinTones* (2018), foto di TF18.

*The Paperwall* (2018) è una performance che si è sviluppata dall'8 al 22 gennaio 2019, al Museo Macro di Roma. L'installazione è iniziata con la costruzione di un muro simbolico, realizzato assemblando moduli di cartone trovati per caso in rete, la cui forma sinistramente evocativa si inserisce perfettamente nel *concept* del lavoro. Il Muro, qualsiasi sia il suo colore, è un'idea diabolica: oltre a tenere fuori gli indesiderati, imprigiona chi si trova dentro. Questo principio ha la sua manifestazione nella seconda fase, quando marco il territorio con i colori e le forme della bandiera americana. In questa fase sono coadiuvata da alcuni robot che interagiscono con l'installazione. Quelli che posizionano all'interno, do-

tati di pennarelli neri, interferiscono con il mio disegno, ma tendono anche ad espandere le loro traiettorie randomiche, finendo ai confini del muro, dove aggrediscono i mattoni di cartone per cercare una via di fuga. La performance si evolve quindi nel mio tentativo di proseguire il disegno, mentre cerco di riportare i robot all'interno: una danza affannosa in cui si consuma la natura grottesca del controllo.

**V.V.** Quali occasioni/istituzioni in Italia per la Performance Art? In quali contesti viene presentata?

**F.F.** In Italia ci sono ben poche occasioni per presentare la Performance Art. Tuttavia, devo ammettere che quei pochi festival ed eventi che comprendono e promuovono la performance sono di qualità molto alta. Dal 2012 al 2018 a Venezia si sono svolte le tre edizioni biennali della "Venice International Performance Art Week", a cura del duo artistico VestAndPage (Andrea Pagnes e Verena Stenke). Tre edizioni, ognuna dedicata ad un macro-tema legato alla pratica della Performance Art (Corpo Ibrido-Corpo Poetico, Corpo Rituale-Corpo Politico, Corpo Fragile-Corpo Materiale), che hanno esibito il lavoro di artisti storici come Jan Fabre, Marina Abramović, Hermann Nitsch, Valie Export, Yoko Ono, Vito Acconci, Stelarc, accanto a quelli più giovani ed emergenti, attraverso mostre fotografiche e video, performance durazionali, azioni e talk. "Venice International Performance Art Week", dopo aver esaurito il progetto triennale del festival, continua la sua attività per la promozione della performance attraverso l'organizzazione di workshop e laboratori annuali per la produzione di opere collettive.

Dal 2015 alla Fabbrica delle Candele di Forlì c'è "Ibrida", festival delle arti intermediali. Quest'evento, curato dal duo artistico ConTatto (Francesca Leoni e Davide Mastrangelo), è incentrato soprattutto sulla videoarte, il meta-cinema, le animazione 2D e 3D, ma accoglie in maniera del tutto naturale anche la Performance Art e la musica elettronica.

"Corpo", festival delle arti performative. Il festival, nato a Pescara nel 2011 da un'idea di Ivan D'Alberto e Sibilla Panerai quale occasione culturale per approfondire i linguaggi performativi, si suddivide in una sezione dedicata ai giovani artisti, una ad autori già storicizzati e una di approfondimento teorico con esperti e ricercatori.

"Viafarini-in-residence" è la storica residenza per artisti performativi di Milano. Uno spazio articolato che promuove la crescita culturale e professionale dei giovani artisti, collaborando con una lunga lista di residenze e fondazioni internazionali. Sicuramente un'esperienza importante soprattutto per il network di altissimo livello a cui si appoggia quest'iniziativa.

Metto nella lista anche il festival "T\*Danse", che co-dirigo alla Cittadella dei Giovani di Aosta insieme al coreografo Marco Chenevier. Il Festival, alla sua quarta edizione, promuove la danza e la *live art* contemporanea, con particolare attenzione per quelle esperienze e quelle ricerche artistiche che integrano *new media* e tecnologia nella pratica performativa.

**V.V.** Cosa distingue una performance, quali elementi sono indispensabili?

**F.F.** La performance deve vivere sempre nel qui e nell'ora (*hic et nunc*), perché non è mai una forma di rappresentazione ma è prima di tutto un'esperienza intima del per-

former, che non recita un ruolo ma è se stesso, e quindi, a mio parere, l'azione deve poter innescare dei meccanismi che permettano al performer di dimenticare la presenza del pubblico. Le performance più intense e autentiche che ho visto, quelle che mi hanno profondamente colpito nel corso di tanti anni di festival e residenze, hanno una struttura comune, che io ho decodificato e adottato nei miei lavori. Innanzitutto, queste performance partono da un concetto molto forte che si materializza in una missione da compiere. Questa missione (che è l'intenzione del performer), si incontra/scontra con un detonatore, un dispositivo che rende l'azione davvero unica, sorprendente, provocatoria e irripetibile. In genere questo detonatore è un elemento costruito ad arte che ostacola l'intenzione/missione del performer, fisicamente o psicologicamente, producendo un conflitto reale, a volte drammatico, in cui si consuma la performance stessa, l'esperienza del performer e del pubblico, generando empatia e conoscenza. Il detonatore può essere anche una regola da rispettare rigorosamente fino alla fine dell'azione, un elemento ossessivo e ripetitivo dell'opera (un oggetto che viene usato, una durata temporale, un gesto che viene eseguito, uno spazio performativo che condiziona l'azione). Ovviamente le dinamiche innescate dal detonatore sono la vera sostanza della performance, che prescinde assolutamente dal risultato finale. Che la performance abbia successo, ovvero soddisfi le intenzioni del performer, oppure fallisca, è un dato del tutto irrilevante. Il detonatore è la drammaturgia dinamica e imprevedibile della Performance Art.

Nella mia performance *Fair & Lost*, ad esempio, il *concept* è il condizionamento che la società opera sull'individuo, e che si replica fortemente nel condizionamento femminile e nell'obbligo alla bellezza. La mia missione è naturalmente quella di compiere il gesto quotidiano di truccarmi il viso, di "rendermi presentabile". Il mio detonatore sono le scariche elettriche, che rendono questa missione faticosa, complicata e dolorosa. La performance si consuma nel conflitto eterodiretto tra mente e corpo, volontà e condizionamento.

**V.V.** Quale è il background degli artisti che la praticano? Vive in una zona intermediale, insieme ad altri formati?

**F.F.** La provenienza è davvero varia. Ho conosciuto artisti che vengono dagli ambienti underground della Body Art estrema e artisti usciti dall'Accademia di Belle Arti e legati all'arte concettuale e al concetto di installazione vivente. Negli ultimi anni moltissimi artisti performativi provengono anche dagli ambienti della videoarte, come se avessero fatto il percorso inverso, passando dalla videoperformance alla Performance Art e riproducendo il loro immaginario filmico, corporeo e fisico, in situazioni di *live art*. Molto importante è, negli ultimi anni, il contributo ai linguaggi contemporanei della Performance Art che viene dai bio-artisti e dagli artisti che lavorano con i dati e l'intelligenza artificiale, nel vasto mare di quello che possiamo chiamare *performing media*. L'ibridazione dei linguaggi e la diffusione di spazi sempre più simili al *white box* della galleria d'arte, e comunque alternativi rispetto al teatro, ha fatto riversare nel campo della Performance Art anche molti artisti della danza contemporanea e del teatro sperimentale.

**V.V.** Quando ha cominciato a realizzare performance era in contatto con altri performer della scena italiana? Quale era la situazione della Performance Art in Italia?

**F.F.** Io ho cominciato con il video e sono stata successivamente introdotta alla Perfor-

mance Art, frequentando, per lavoro e per passione, gli ambienti della Body Art estrema romana. Sono ambienti molto ricchi di sfumature, vivaci, ma anche molto dispersivi e forse troppo legati alla gratuità del gesto e all'estetica del dolore. Fin dall'inizio della mia attività ho cominciato a viaggiare, immettendo il mio lavoro nel network delle residenze artistiche internazionali e partecipando agli eventi in Italia come riflesso delle mie avventure all'estero. Ho quindi una visione e una conoscenza molto parziale della scena performativa italiana. Posso dire, però, che noto ancora oggi un'influenza troppo forte del linguaggio teatrale nella performance italiana. C'è un elemento rappresentativo cui non si vuole rinunciare che, nel bene o nel male, è una caratteristica italiana.

**Daniele Vergni** (da qui in avanti **D.V.**): Comincia a realizzare performance nei cosiddetti anni zero, anni di forte espansione delle pratiche performative. Cosa succede in quegli anni?

**F.F.** Nel saggio *Relational Aesthetics* (1998) del curatore francese Nicolas Bourriaud, si dice che l'arte non è più una collezione di oggetti ma uno stato di incontro. L'opera di ogni artista, dopo la rivoluzione *cyborg* degli anni '90, diventa un insieme articolato e complesso di processi, ibridazioni e relazioni con il mondo. Relazioni che si innescano e che danno origine ad altre relazioni, e così via, all'infinito. La maggior parte degli artisti ha abbandonato da tempo gli oggetti per dedicarsi alla creazione di eventi o esperienze, dal vivo o in differita, on line e off line, concrete e virtuali, con cui i visitatori interagiscono direttamente. Questa dimensione immateriale ed esperienziale dell'arte, in cui domina una complessità stratificata di segni e dimensioni, ha trovato nella Performance Art il suo linguaggio più autentico. Oramai è davvero complicato trovare un artista che si concentri solo sul risultato e non sul processo stesso dell'arte, che è naturalmente dinamico, articolato e profondamente performativo. Un elemento molto importante, che ha favorito la performance, è anche la cultura della Rete e dei Social Network. In un mondo sempre più interattivo, e su misura, dominato dall'invito parossistico e illusorio alla partecipazione collettiva dal basso, al fai-da-te e al design personalizzato di ogni esperienza umana concepibile, l'arte ha raccolto il guanto di sfida – nei casi meno interessanti replicando gli stessi meccanismi menzionati e in quelli più validi cercando di lanciare un ferro tra i denti del meccanismo e mettendo in crisi il sistema. La disintegrazione del corpo, nella sua dimensione intimistica e individualistica degli anni '70, attaccato dal virus mutante della malattia e della macchina, ha determinato la completa metamorfosi della società che si è disintegrata e infine riaggregata. Il corpo diventa network, rete virale e sociale, trascinandoci dall'epoca dell'umanesimo a quella del postumano (o postumanesimo), da quella dell'antropocene a quella del *chthulucene* (Donna Haraway), da quella dell'oggetto a quella dell'evento.

**V.V.** Trova una peculiarità della Performance Art in Italia, sia nella sua storia che dopo gli anni '90?

**F.F.** Ci sono dei tratti molto riconoscibili nella Performance Art italiana, che io ritrovo sempre anche nel mio lavoro. Come dicevo, c'è un'attenzione fortissima per la dimensione estetica che non individuo, ad esempio, in altre esperienze performative. Il retaggio storico, l'educazione visuale, una certa propensione alla cura della luce e delle simmetrie sono rintracciabili anche in quelle azioni dal vivo che dovrebbero teoricamente concen-

trarsi solamente sul gesto, inserendosi in uno spazio dato senza modificarlo, secondo dinamiche più vicine al teatro che alla *live art*. Così, quasi tutti noi performer italiani, veniamo accusati prima o poi di essere troppo “teatrali”. Quest'accusa si situa naturalmente in quella psicosi da definizione-di-campo che da troppo tempo ammorba la Performance Art, costringendola a distinguersi arcignamente dal teatro. C'è inoltre una importante tradizione performativa legata alla parola, alla *action poetry*, alla poesia sonora, che mi sembra davvero un fenomeno peculiare italiano, per il successo e la fortuna che ha avuto, dalla poesia epistaltica di Mimmo Rotella degli anni '60 in poi (basti pensare alle performance di Nicola Frangione, Giovanni Fontana, ma anche ad alcuni miei lavori recenti). Altro elemento è la presenza massiccia del video, sia nella forma drammaturgica del video-teatro che in quella del video interattivo (e qui bisogna citare Giacomo Verde). C'è, in generale, una complessità particolare nella performance italiana, una naturale ibridazione e stratificazione di linguaggi che sembra puntare sempre all'opera d'arte totale. Come se la performance non fosse semplicemente una parentesi di vita che ti racconta una piccola parte della storia attraverso un gesto – cosa che oramai credo fermamente sia la Performance Art – ma una chiave di lettura filosofica per comprendere il mondo, come una sorta di teoria artistica del tutto. Naturalmente mi inserisco anche io in questo movimento più o meno consapevole, anche se negli anni ho inaugurato una sorta di “decrecita felice” delle mie opere performative, verso un impianto meno stratificato di segni. Nota importantissima: l'ironia. La Performance Art italiana, per fortuna, è una delle poche che sa gestire bene questo elemento preziosissimo, in grado di ribaltare ogni presupposto ideologico dell'azione e svelarne i risvolti sorprendenti.

**D.V.** Dalla sua esperienza, potrebbe indicarci delle caratteristiche, delle tensioni nelle performance tra gli anni '90 e anni zero?

**F.F.** La performance degli anni '90 propone un ripensamento profondo del pianeta “corpo” rispetto alla centralità ritualistica e intimista che gli aveva attribuito l'inconscio molecolare degli anni '70. La dimensione politica del corpo, che si era fatto manifesto di riscatto e protesta, di rivendicazioni e contestazioni, si situa a mio parere nel contesto ancora umanistico della cultura occidentale dai tempi del Rinascimento. Adesso improvvisamente si svuota, si dissangua, perde per sempre le sue difese immunitarie, la sua centralità filosofica, e viene colonizzato dalle forze che premono dall'esterno, in primis la macchina. Si tratta di un processo evolutivo e involutivo allo stesso tempo, che ha il carattere definitivo delle grandi rivoluzioni culturali. L'olocausto dell'AIDS dalla metà degli anni '80 ha sconvolto il mondo, diffondendosi con particolare accanimento proprio negli ambienti creativi, sterminando artisti, musicisti e intellettuali, da Keith Haring a Freddy Mercury, privando così un'intera generazione del suo cervello. Questa generazione acefala, priva di una guida spirituale, ha osservato le dinamiche terrificanti e distopiche di questa nuova pestilenza: una malattia che non ha una sua identità che la connota in una sintomatologia precisa, per quanto orribile, ma è un cavallo di troia biologico che penetra le difese del corpo e le disintegra, lasciando entrare tutti i mali del mondo. Il corpo post-aids diventa entità aliena che non ci appartiene più, in un capovolgimento estremo rispetto al glorioso antropocentrismo della Body Art degli anni '70: un ricettacolo del male, dell'ignoto, del virus (biologico e tecnologico) e delle distopie postumane. Un corpo senza sistema immunitario, a definire i suoi confini, è un corpo senza identità, e può

quindi ripensarsi completamente per diventare altro, rifondersi, ibridarsi, contaminarsi e, infine, evolversi in nuovi scenari del pensiero e della cultura.

La Body Art estrema degli anni '90 si evolve in maniera decisamente radicale e, letteralmente, finisce in un bagno di sangue. Il sangue diventa elemento quasi sacrificale, che si stacca dal corpo del performer – oramai svuotato e decentrato – quasi fosse corpo estraneo, diventando elemento connettivo, network, rete, fluido empatico e prova salvifica. Qui entra in gioco naturalmente il discorso fatto rispetto all'Aids e alla crisi culturale determinata dalla sua diffusione. Il sangue, simbolo di comunione eucaristica, diventa vettore dell'infezione. Nella performance di Body Art estrema si trasforma nell'ingrediente di una viralità empatica che si fa rete sociale ed emozionale. Così Ron Athey, omosessuale e sieropositivo dichiarato, lavora con il suo sangue in scena, pericolosamente, in una serie di azioni che mescolano richiami allo sciamanesimo e alla cultura pop. Lavora con il sangue anche Franko B, che nella magnifica *I Miss You* (1999) simula una sfilata di moda, ma con il suo corpo nudo, dipinto di bianco e sanguinante, passeggiando avanti e indietro mentre il telo ai suoi piedi si tinge di rosso.

**D.V.** Le sue performance hanno due modi di permanere. In un caso attraverso il video, nell'altro attraverso il riutilizzo dei "resti" delle performance. Può parlarci di quest'uso a posteriori?

**F.F.** L'idea del relitto performativo, o della reliquia, dell'osso di seppia, è un processo speculare rispetto all'abbandono dell'oggetto nell'arte contemporanea. Nel generale processo di ibridazione e osmosi che subiscono i linguaggi artistici oggi, l'azione performativa del dipingere è importante almeno quanto il prodotto della pittura (*action painting*), mentre il prodotto residuale di un'azione performativa è importante quanto la performance stessa. In quella reliquia performativa si racchiude l'energia pura dell'azione, la documentazione parziale di quello che è avvenuto, il gesto del performer, come in un'impronta digitale. Lo spettatore lo intuisce e, infatti, religiosamente, porta via, spesso senza chiedere il permesso, i relitti manipolati, danneggiati, distrutti, dipinti, mangiati, tagliuzzati o bruciati, perché contengono la memoria dell'azione, la firma del performer. Ho un amico che segue i miei lavori e che sta collezionando feticcisticamente gli oggetti residui di tutte le mie performance. Io riutilizzo questi oggetti assemblandoli all'interno di sculture, di installazioni, o riproponendoli all'interno dei miei video. Brandelli del costume rosso di Ofelia, utilizzato nel mio film sperimentale *Ofelia non annega*, sono assemblati nel *bluray* in edizione limitata, mentre i collant sporchi di vino rosso della versione estesa della performance *Fair&Lost* sono stati imbottigliati ed esposti insieme al video dell'azione in molte gallerie d'arte. Per quanto riguarda il residuo video delle performance, si tratta di un discorso ulteriore e più complesso, in quanto la versione video dei miei lavori di *live art* non è mai semplice documentazione, come lo sono invece gli oggetti reliquia, ma reinterpretazione filmica del lavoro dal vivo, nella forma originale della videoperformance.

**D.V.** Alcune sue performance sono agite in studio esclusivamente per testimoni elettronici e digitali. Agire per un occhio silente, invece che per spettatori animati, quali differenze comporta nel suo modo di agire?

**F.F.** Innanzitutto è importante dire che la rielaborazione filmica della Performance Art,

nel mio modo di agire, la trasforma in altro: non è più Performance Art o cinema, ma un prodotto terzo che nasce da questa ibridazione, utilizzando il linguaggio e tutti i dispositivi propri del media digitale. Il prodotto non è mai una mera documentazione di una performance, ma un vero e proprio film realizzato con un linguaggio ibrido tra cinema e Performance Art, per valorizzare, sublimare, distillare entrambi i linguaggi, cercando di riprodurre lo sguardo emotivo dello spettatore. In questo senso la videoperformance mi permette di superare le restrizioni inevitabili di un'esperienza dal vivo davanti al pubblico. L'unica regola che adotto, per cercare di restituire la freschezza e autenticità del gesto performativo, è che nulla venga mai provato prima, se non nella mia testa. Tutto viene accuratamente preparato, ma l'azione avviene per la prima volta davanti all'unico freddo e onnisciente spettatore nella stanza: la videocamera. Quindi devo assicurarmi preventivamente di avere tutti gli stacchi e i punti di vista che mi serviranno nella sacra distilleria della fase di montaggio. Non dovendo rendere conto ad un pubblico, posso naturalmente posizionare diverse videocamere, anche molto piccole e praticamente invisibili, nascoste nel pavimento o appese al soffitto, a coprire tutto lo spazio performativo, in modo da ricreare una sorta di cupola videografica sullo stile degli studi per le dirette televisive. A differenza della documentazione rigorosa e purista di una performance dal vivo, che spesso deve essere prodotta, come mi dicono alcuni amici talebani della Performance Art, da un'unica videocamera su cavalletto fisso e inquadratura totale, la videoperformance "anarchica" può utilizzare e stressare le prerogative del linguaggio filmico: utilizzando più punti di vista – soprattutto punti di vista impossibili per il pubblico –, effettuando contrazioni temporali nel montaggio, sintesi emotive e simboliche. Nello stesso tempo, è proprio il mezzo filmico che può restituire parte dell'esperienza reale che avrebbe lo spettatore, e che la mera documentazione purista non può restituire. Infatti, fino a prova contraria lo spettatore non è una videocamera. La vista umana è emotiva, ovvero predisposta a focalizzare (come in una sorta di *zoom* emozionale) su alcuni punti della scena, su alcuni colori, su alcuni oggetti, oscurando il resto, contraendo e dilatando il tempo in base alle emozioni. Lo spettatore non vede mai un campo totale e il tempo percepito non è quello senza tagli della documentazione purista. In *TYPO#3*, infilo una GoPro sotto la tastiera della macchina da scrivere, per restituire la *vista del suono* martellante della Olivetti.

**D.V.** Nelle sue azioni la performance è in continuo dialogo con il video e con l'*interaction design*, assumendo a volte dei modi vicini all'installazione, ma quello che mi sembra essere costante è la necessità di espandere il corpo umano. Da dove nasce questa urgenza e che relazioni permette con gli spettatori rispetto ad una performance non mediatizzata?

**F.F.** Nelle mie performance ci sono sempre diversi elementi che convivono e che amplificano il mio corpo e lo trasformano, venendo a loro volta amplificati e trasformati. C'è sempre qualcosa di molto semplice, organico e analogico, che però nasconde in potenza un'anima elettronica. Io uso molto spesso semplici elettrodomestici o strumenti medicali, stravolgendo il DNA del loro design, lo scopo per cui sono stati concepiti. Mi piace capire come funzionano e poi hackerarli in senso dadaista: prendere una cosa che è stata prodotta per uno scopo preciso e usarla per qualcosa di completamente diverso. I robot pulitori di *The Paperwall* diventano robot sporcatori, l'elettrostimolatore che serve per la terapia del muscolo danneggiato diventa uno strumento di tortura una volta regolato al

massimo della potenza, il microscopio digitale che serve per identificare l'elemento tumorale viene utilizzato per creare mandala partendo proprio dall'errore cutaneo e dalla cicatrice. Lo spettatore assiste quindi non tanto ad un'amplificazione, ma ad una trasfigurazione, sia del dispositivo che del corpo, e questo mi permette di proporre nuove e sorprendenti letture del reale dove nulla è veramente ciò che sembra. In questo senso avviene un'amplificazione della conoscenza che non potrei ottenere in una performance non mediatizzata.

**D.V.** Oggi siamo tutti rappresentati digitalmente (avatar, account vari ecc.) e il nostro respiro digitale lascia tracce ovunque, spesso in modi referenziali. Nelle sue performance tecnologiche mi sembra, invece, che la rappresentazione di sé lasci spazio a diverse possibilità di soggettivazione. Penso agli impulsi esterni di *Fair and lost* (2013), in cui c'è un processo di assoggettamento, o a *The golden age* (2014), in cui il lavoro su di sé diventa una vera e propria elaborazione del sé aperta agli spettatori, o il *Super-Selfie* (2017) che sfocia in un atto di auto-cannibalismo rappresentativo. Cosa ci dicono queste performance dell'identità del soggetto contemporaneo?

**F.F.** Io parlo sempre di identità sfaccettate, ambigue e contraddittorie, di cui nessuno conosce il destino ultimo e la vera intima natura. Fortunatamente la rivoluzione *cyborg* ha destabilizzato la mensola cartesiana dove avevamo catalogato ed etichettato il vivente, facendoci ripiombare in una dimensione orgiastica e olistica colma di possibilità e sfumature, in cui nulla è più binario. L'identità del soggetto contemporaneo è, parafrasando ancora una volta le parole di Donna Haraway, un *compost*: materiale organico di varia natura che, per azione dei batteri, si decompone, si mescola e si trasforma in nutrimento per altre forme di vita. Siamo identità culturali e biologiche in costante processo di decomposizione e trasformazione, mostruose e grottesche, nel senso barocco che suscita meraviglia, e incapaci di trattenere alcuna forma precisa.

In particolare *Super-Selfie*, uno dei lavori che hai citato e che amo di più, che tratta il concetto del ritratto dell'artista che diventa prodotto commestibile, e nello stesso tempo rievoca le immagini delle maschere mortuarie. Io prendo un calco in alginato del mio volto, che assume le diverse pose iconiche dei *selfie*, e poi lo utilizzo come calco per realizzare delle torte di cioccolato e glassa da dare in pasto agli spettatori. L'autoscatto dell'artista, il cannibalismo artistico, la tradizione delle maschere mortuarie nelle civiltà occidentali e orientali, la comunione religiosa nell'arte, la *vanitas vanitatum*, l'energia dell'io che passa attraverso il pasto rituale, l'artista che si dona al pubblico e il cibo che è morte e vita allo stesso tempo: questi sono alcuni dei concetti che si intrecciano caoticamente, si mescolano e confluiscono nel lavoro, in un continuo riferimento di simboli e reminiscenze personali e collettive, che dalla tradizione dell'arte e dalla filosofia classica convergono nel mondo contemporaneo.

**D.V.** Nelle sue performance molto spazio è dato al suono. Qual è il suo rapporto con l'immagine acustica e che ruolo ha nelle sue performance?

**F.F.** Il suono ha sempre avuto un ruolo importantissimo nel mio lavoro, nei miei video e nelle mie performance. A volte mi capita di partire proprio dal suono per sviluppare una performance, un'animazione o la sequenza di un film. Mi affascina in particolare il suono

generativo, interattivo, e la possibilità di creare una reazione sonora al gesto e al movimento in tempo reale. Oppure mappare lo spazio, aumentarlo, nascondendoci dentro dei suoni che vengono poi attivati quando quell'area viene sollecitata dal movimento. Sostanzialmente mi affascina il fatto che tutto è traducibile in suono, perché ogni evento, ogni forma, ogni fenomeno è traducibile in informazione numerica.

**D.V.** *The call center* (2019) mi sembra inaugurare una riflessione sulla vocalità. Una voce impegnata in un'attività poetica viene in contatto telefonicamente con sconosciuti. Cosa accade a questa voce, cosa deve affrontare e quali sono state le reazioni che la hanno più colpita?

**F.F.** *The Call Center* è una performance molto recente che ho realizzato in collaborazione con il poeta eoliano Davide Cortese. L'idea è molto semplice: Davide si siede al tavolo e apre le pagine bianche. Senza pensarci troppo sceglie un numero a caso e chiama. Quando intercetta una presenza umana dall'altra parte del filo, comincia a recitare una poesia dalla pila di libri che tiene accanto al telefono. Una roulette russa poetica, inaspettata, imprevista e imprevedibile, scevra da mediazioni, presentazioni, preliminari, filtri e formule di cortesia. La voce deve affrontare il disagio, il rifiuto, l'insulto e, nel frattempo, deve studiare il modo migliore per tenere il cliente al telefono fino alla fine della poesia, che è poi l'intenzione della performance (che coincide anche con la *mission* degli operatori dei *call-center*). In questo senso l'addestramento di Davide Cortese nel *telemarketing* ha reso tutto più semplice e, direi, *professionale*. Le reazioni degli sconosciuti sono inaspettate: silenzio, divertimento, sconcerto e, come qualcuno ha avuto poi il coraggio di confessare, puro terrore. Occhi sgranati e fronti aggrottate, in qualche angolo della città, davanti ad un evento inimmaginabile e incomprensibile: uno sconosciuto che ti chiama per dedicarti una poesia. Ma a volte invece l'interlocutore reagisce, sta al gioco, si fa trascinare nel mondo poetico di Davide. Ed è allora che il dispositivo performativo esplose e improvvisamente si creano situazioni sorprendenti e magiche. Riscopriamo finalmente la bellezza della nostra fragilità umana, dell'empatia e della follia, parlando al telefono con uno sconosciuto. Mi ha molto colpito quando Davide ha chiamato un numero dall'elenco e si è scoperto poi che lo sconosciuto era anche lui un poeta. A quel punto Davide lo ha invitato a recitare le sue poesie, rivelando il contesto della performance.

**D.V.** Il progetto *Typo* (2014-2017) è "tra le arti", la *performance* oscilla tra teatro, danza, videoarte. Potrebbe parlarci di questo progetto e delle differenti versioni realizzate?

**F.F.** *Typo* è un progetto fatto di narrazione, canto e scrittura. Il tema centrale è l'evoluzione della conoscenza umana attraverso la parola, arma a doppio taglio di un'intelligenza che smista, divide, sminuzza e archivia il creato, organizzandone le dinamiche per trovare un ordine ideale, irraggiungibile e utopico, eliminando le sfumature. La macchina da scrivere, onnipresente in scena, è il simbolo di questa meccanizzazione dello spirito in nome dell'efficienza, che diventa trappola mortale e strumento di dolore auto-inflicto. Il progetto consiste di tre performance finite, e di una quarta su cui sto lavorando proprio in questi giorni.

In *Typo#3 - Ofelia non annega* (2016), un'infermiera preleva, in scena, sei fiale del mio sangue, con cui alimento il nastro vergine di una vecchia macchina da scrivere Olivetti

Lettera 32, quindi comincio a scrivere parole di libertà, con il mio stesso sangue. L'infermiera prende i fogli scritti, uno dopo l'altro, e li attacca a sottili fili trasparenti appesi al soffitto, fino a creare un muro di parole di sangue, che copre progressivamente la scena. Questa performance è ispirata ad un tragico fatto di cronaca del '51. Duecento ragazze si presentarono in Via Savoia 31, a Roma, davanti agli uffici di una ditta che aveva pubblicato un annuncio sul Messaggero: "Cercasi dattilografa. Primo impiego, miti pretese" diceva l'offerta di lavoro, in una città incattivita dalla fame del dopoguerra. Improvvisamente, tra l'ansia e la frustrazione della folla di ragazze assiegate sotto gli uffici, si diffuse come un virus la voce che una "raccomandata" era riuscita ad entrare per prima, passando davanti alle altre. Le ragazze cominciarono allora ad accalcarsi e a spingere sulla scala, che non riuscì a sostenere tutto quel peso. Settanta di loro rimasero ferite nel crollo, mentre una di loro perse la vita. Il cinegiornale Luce che raccontò l'incidente è surreale: una squillante voce maschile racconta l'accaduto, con una narrazione paternalistica che mette in evidenza il rossetto e le borsette, le calze di seta che le ragazze avrebbero voluto comperare col primo stipendio, mentre vediamo la facciata del palazzo, i vigili del fuoco al lavoro sulle lunghe scale di legno, l'ingresso sventrato "come da una bomba", le ragazze ferite sulle barelle, l'ambulanza che parte verso l'ospedale. Siamo nel presente, nel reame della Performance Art che ripensa la cronaca del passato nella metafisica di un simbolo/feticcio: la macchina da scrivere. La macchina da scrivere, strumento di schiavitù e allo stesso tempo icona della libertà (di parola), protagonista di una catena di automatismi. Ci troviamo in un ambiente completamente bianco. Ofelia è tornata in manicomio? Come in uno di quegli incubi dove ti ritrovi sempre nello stesso luogo/prigione/ossessione? Una delle donne afferra un ago-cannula e lo infila nel braccio dell'altra. Preleva il suo sangue con guanti di lattice e lo raccoglie in una fila di provette dal cappuccio turchese. Il sangue viene poi versato in un grande calice dove le due donne immergono un lungo nastro di raso bianco. Una volta imbevuto di sangue, il nastro viene steso attraverso la stanza - grondante di sangue, nel bianco, come una ferita nello spazio accecante -, riavvolto intorno ad una vecchia bobina arrugginita e avvitato nella pancia aperta di una Olivetti Lettera 32.

*Typo#4* (2017) è invece una performance di poesia visuale in cui le parole di un poeta si trasformano in note musicali e immagini. La melodia che ascoltiamo, e il racconto visivo che si dipana davanti a noi dal vivo, non dipendono da un'intenzione musicale; sono determinati esclusivamente dalla successione di lettere, parole, versi e pause espressive. Protagonista della performance è una vecchia macchina da scrivere Olivetti Lettera 32, i cui tasti sono cablati e collegati ad un computer. Grazie all'uso di un software di *interaction design*, ogni tasto della macchina - e quindi ogni lettera dell'alfabeto - produce una nota precisa e allo stesso tempo attiva un clip video associato a quella particolare lettera alfabetica. La macchina da scrivere, nel suo splendore di cimelio da collezionisti, è quindi al tempo stesso congegno di scrittura meccanica, strumento musicale e mixer video. Immagini, note, rumore (sonoro e visivo) si mescolano al ritmico battere dei tasti, e si intrecciano in base alle parole che scrivo. E così scopro che esistono frasi intensamente melodiche e struggenti.

*Typo#2* (2014), è un vero e proprio spettacolo teatrale realizzato in collaborazione con il suonatore di ghironda medievale Pierpaolo Caputo e con l'attrice Anna Bastoni. Un

testo ispirato liberamente al *Me-ti* di Bertolt Brecht, che diventa spartito fatto di corpi pulsanti e presenti, di gesti, di immagini in movimento, di suoni e visioni generate dal vivo, di sollecitazioni improvvise, di congegni elettronici interattivi: una vecchia Olivetti Lettera 32 con puntine affilate al posto dei tasti, una ghironda elettronica, una macchina da scrivere degli anni '40, microfonata e amplificata. Sono questi gli ingredienti di una *Gesamtkunstwerk* che guida le azioni di un danzatore, una performer e un musicista, i vertici di una coreografia triangolare, un meccanismo ad orologeria che si muove puntellandosi al Meccanimus, Anima e Macchina allo stesso tempo, la grande casa/scultura che prende vita al centro della scena.



Francesca Fini, *Eternal Tree* (2010), foto di Lotus C.

**D.V.** Nelle sue performance c'è spesso un tema di fondo che le slega dall'autoreferenzialità di molte performance storiche. Questa mi sembra essere una caratteristica che nel nuovo millennio cresce nelle pratiche performative, sempre più politiche – con un'accezione ampia del termine. Il problema della cultura che si assottiglia rendendo ogni nostro gesto difficoltoso in *Capoverso* (2015), e soprattutto uno scandagliare l'immaginario occidentale, come in *Western Meat Market* (2010) e *I was there* (2014), in cui sono in gioco stereotipi sulla carne asessuata e sul corpo femminile. Come equilibri (o disequilibri) il gesto e le sue interazioni mediatiche con l'azione politica?

**F.F.** Ho una certa resistenza a parlare di azione politica riflettendo sul mio lavoro. Le mie performance sono come sedute spiritiche che evocano paradossi, provocando e incoraggiando la discussione. In questo, sicuramente sono azioni politiche senza contenere un messaggio politico. Io parto molto semplicemente dalle immagini che mi hanno colpito, che ho eventualmente elaborato a livello inconscio e onirico e che poi, alla fine, acquistano un senso. Il senso, la portata politica delle azioni, la scopro sempre a posteriori, non la

ricerco consapevolmente, perché credo ancora che la funzione dell'artista non sia educare, ma esprimere. Ovviamente tutti noi portiamo nel nostro lavoro quello che ci angoschia, che ci preoccupa, che ci appassiona, e quindi un universo profondamente politico.

**D.V.** Nella sua pratica artistica mi sembra che performance e memoria siano inseparabili. Non mi riferisco al repertorio di gesti, ma ai cortocircuiti che le sue azioni creano attraverso l'assunzione di un corpo segnato dalla cultura e dalla civiltà occidentale. Possiamo ripensare il passato e contemporaneamente protenderci nel presente, riattivare piccole porzioni temporali. Mi sbaglio?

**F.F.** La memoria è una lettera morta, fino a quando l'immagine vivente e pulsante non emerge dall'inconscio, attivata dalla necessità di riflettere noi stessi nel mondo esterno e, principalmente, in altri esseri viventi. I bambini imparano a parlare osservando il movimento della bocca della madre. In parole povere, memorizzano il suono della lingua che parleranno da adulti attraverso un'immagine della carne. La teoria del neurone specchio mi ha sempre suggerito questa immagine viscerale: la memoria è sempre carne, qualcosa che inizia e finisce nella carne (un'immagine cronenbergiana che spiega anche la mia totale attrazione e dedizione per l'arte performativa come linguaggio principale del contemporaneo). La nostra creatività, il sangue intimo della memoria, nasce dall'osservazione di altri esseri viventi e dalla capacità di riflettere noi stessi in loro. La memoria diventa un *meme* di carne e non è più *egoista* (parafrasando Richard Dawkins), perché l'empatia ci collega tutti su questa terra, come un vero mezzo di conoscenza e apprendimento, e quindi di sopravvivenza. La memoria è quindi per me un fatto profondamente fisico, ed ogni azione fisica nasce da un ricordo. In questo senso è assolutamente vero che possiamo ripensare il passato e contemporaneamente protenderci nel presente, camminando un passo alla volta su piccole porzioni di tempo.

Questa è, in effetti, parte integrante della mia pratica. In particolare c'è un lavoro che sintetizza proprio questo rapporto empirico, sperimentale e profondamente fisico con la memoria: si tratta di *Mother-Rythm*, un progetto performativo, espositivo e videoartistico del 2014. Il fulcro di questo progetto sono dei fotomontaggi e dei fotoritocchi in cui mi inserisco, bambina e ragazza, nelle foto di mia madre da bambina e da ragazza, immaginando di essere stata una sua coetanea, una sua compagna di classe a scuola, la sua migliore amica. In una sorta di rituale psicomagico, affronto l'idea impossibile di tutti i figli che i genitori abbiano avuto una vita prima della loro nascita, e scopro con tenerezza una ragazzina paffuta di 5 anni con un bizzarro cappello di paglia. Stili e modi della narrazione si sovrappongono e si compenetrano in un viaggio in cui il tempo si flette e si piega fino a quando incontro mia madre in una dimensione storica ma piena di significato – perché in questo incontro impossibile raggiungo il senso della mia vita, profondamente segnata da questo confronto. Nella versione performativa del progetto, agisco in pubblico insieme a mia madre, creando con lei una fitta rete di connessioni grazie ad un filo di lana rossa.



Francesca Fini, *Mother-rhythm* (2014), foto di Carlo Maria Causati

**V.V.** Cosa pensa del *reenactment* di performance del passato?

**F.F.** Credo sia un'operazione molto interessante e, forse, l'unica documentazione autentica e possibile di una performance, anche perché si tratta di fatto di una ri-attualizzazione del lavoro che non potrà prescindere dall'aggiornamento della location, dalla diversa sensibilità del pubblico che assiste e che porta nel lavoro istanze del tutto nuove e infine dai performer chiamati a restituire la performance, che vivono nella contemporaneità, manifestandola nel loro aspetto, nel loro stare al mondo.

Roma, 6 febbraio 2020



# Performance Art: appendice sugli anni zero

*Francesca Fini*

## ABSTRACT

Dall'antropocentrismo e collettivismo della body-art degli anni '70, alla profonda crisi culturale e biologica degli anni '80 e '90, quando virus pandemici, yuppismi rapaci, muri in caduta libera e sogni libertari in rapida rotta di collisione con bolle economiche esplosive portano alla disintegrazione delle certezze sociali, economiche e biologiche dell'Occidente, attraversiamo la grande stagione infantile/virile del post-human, e arriviamo infine agli Anni Zero, dove una generazione decapitata delle sue guide spirituali e dei suoi movimenti culturali reinventa se stessa, autarchicamente, cercando strade alternative e personali, penetrando ecosistemi nuovi e nuove infezioni, nella frammentazione metafisica della rete e dei linguaggi.

*From the anthropocentrism and collectivism of body art of the 70s, to the profound cultural and biological crisis of the 80s and 90s, when pandemic viruses, rapacious 'yuppisms', walls in free fall and libertarian dreams in a rapid collision course with explosive political bubbles linked to the disintegration of the social, economic and biological certainties of the West, we pass through the great childhood / virile season of the post-human, and we finally reach the zero years, where a generation beheaded by its spiritual guides and its talks reinvents itself, autarchically, looking for alternative and personal paths, penetrating new ecosystems and new infections, into the metaphysical fragmentation of the network and languages.*

In un certo senso le profezie del cyberpunk degli anni '80 e '90 non si sono avverate. Non ci siamo trasformati in macchine alla Tetsuo, acquisendo esoscheletri metallici che hanno divorato la nostra pelle, arti artificiali aggiuntivi alla Stelarc, antenne e occhi bionici da supereroi. Il futuro sta andando in una direzione diversa, quella della nanotecnologia, della miniaturizzazione delle macchine, dell'amplificazione dei nostri sensi nel cloud digitale. La tecnologia ci sta colonizzando dall'interno, come un batterio, come un virus. Ma anche grazie a una connessione sempre più fitta alla rete, il nuovo inconscio/conscio collettivo cui potremmo accedere in futuro letteralmente battendo le ciglia, grazie a microchip impiantati nella corteccia cerebrale. Attraverso la realtà aumentata e virtuale, al mondo fisico si sovrapporranno nuovi strati di segni, significati e informazioni digitali, fino a quando la materia diventerà il freddo segnaposto di una realtà altra, persino più viva e urgente, perché in continuo aggiornamento, in un processo di amplificazione esponenziale dei nostri sensi. Gli scenari sono molteplici, anticipati dall'arte e dalla cultura pop, e appaiono tutti spaventosi e nello stesso tempo affascinanti.

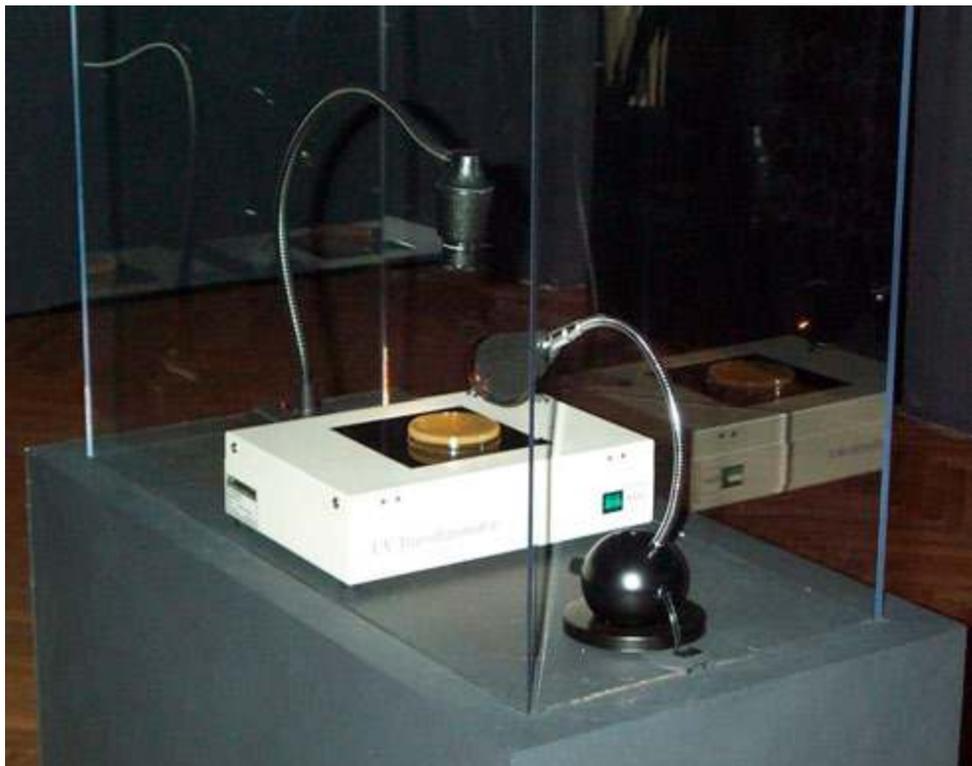
Gli anni '90 si chiudono proprio con l'idea di Donna Haraway del cosiddetto pensiero tentacolare, che si muove insieme alla sua teoria del Chthulucene<sup>1</sup>. Il termine viene dal greco khthon, e indica il mondo del sottosuolo e le energie oscure e misteriose che lo abitano, che comunicano attraverso i percorsi intelligenti degli insetti, la chimica della decomposizione e del nutrimento, le invisibili connessioni elettriche tra le radici delle piante. L'era dello khthon è quindi quella delle connessioni impercettibili e sotterranee, che spingono in superficie la loro solare punta dell'iceberg, la loro parte fruttifera. La realtà si trova al di

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

1 D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham (North Carolina) 2016 (trad. it. C. Durastanti, C. Ciccioni, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019).

sotto, nel compost, nella rete infinita di relazioni e collaborazioni organiche silenti, nella stratificazione di viscerali alleanze geologiche e biologiche tra animali, vegetali e minerali, vertebrati e invertebrati, chimica e fisica, in un sistema olistico di cui l'uomo è solo una piccola parte. Direbbe Nietzsche che l'apollineo è scomparso negli anni '90, e che ora è il tempo del dionisiaco.

Interessante come in questo contesto si siano diffuse le pratiche performatiche legate alla bio arte. Il termine bio arte è stato coniato dall'artista brasiliano Eduardo Kac, il primo ad integrare l'osservazione e la manipolazione dei processi biologici all'interno delle sue opere. Si tratta naturalmente di uno step ulteriore, che mette in crisi il nostro senso estetico e anche etico, perché ci costringe a rinegoziare il concetto di limite, di confine tra il mondo animato e quello inanimato, tra soggetto e oggetto.



Eduardo Kac, *Genesis*, Ars Electronica 1999, foto di Dave Pape, Wikimedia Commons.

Ho letto molto su una sua complessa performance partecipativa intitolata *Genesis* (1999), perché ci riporta all'idea del Chthulucene della Haraway attraverso la genetica. Kac prende la famosa frase della Bibbia «E Dio disse: Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza: e lasciamo che abbia il dominio sui pesci del mare, sugli uccelli dell'aria, sul bestiame, su tutta la terra e su ogni cosa strisciante che si insinua in essa», e la traduce nelle coppie di base della genetica, producendo un vero e proprio gene sintetico in labo-

ratorio. Un gene che poi fu inserito dentro alcuni batteri, con cui il pubblico della mostra poteva interagire tramite una luce ultravioletta che però avrebbe modificato la struttura del batterio e quindi il passo biblico contenuto nel suo dna artificiale. Quindi alla fine era l'uomo, rappresentato dal pubblico della performance, che avrebbe modificato la parola di dio, manipolando il vivente che custodiva il passo biblico nel suo patrimonio genetico. Cito solamente un'altra opera, che si ricollega in un certo senso al lavoro di Orlan degli anni '90, ma con quel tocco di ironia e di disincanto tipica della nuova era. Si tratta di *Savon de Corps* (2004), dell'artista argentina Nicola Costantino. Nicola si sottopone ad un'operazione di liposuzione performativa e poi raccoglie il grasso ottenuto dal suo corpo per farne delle eleganti saponette a forma di busto femminile. L'opera però, a differenza di Orlan, va oltre la performance chirurgica e diventa operazione di marketing. Il lavoro prende la forma del lancio di un prodotto cosmetico di lusso, e comprende una foto retroilluminata e molto glamour dell'artista, una vetrina in acrilico e marmo di Carrara e l'esposizione della saponetta accompagnata da uno spot pubblicitario di 40 secondi.



Nicola Costantino, foto di Silvina Frydlewsky, Wikimedia Commons.

Proprio in questo humus culturale rinnovato si manifestano i contributi più interessanti degli artisti italiani che, come nel luogo comune distillato da qualche saggio leopardiano o da qualche film neorealista, sembra che ci regalino il loro genio soprattutto nei momenti di grande crisi economica e culturale. Quello che ho sempre notato è la mancanza di un vero contesto della Performance Art nel nostro paese, e di spazi organizzati e con un progetto lungimirante dedicato alla ricerca e alla promozione di questo linguaggio, in grado di lavorare con le istituzioni, acquisire potere contrattuale, generare fondi e far girare

l'economia. E nonostante tutto questo, proliferano però esperienze interessanti, a volte addirittura innovative, quasi sempre sostenute dall'iniziativa dei singoli artisti e curatori, dei collettivi sparsi sul territorio a macchia di leopardo, degli eventi e dei festival spesso autoprodotti e autofinanziati. Boe arancioni in un mare in tempesta. Cito alcuni artisti che mi hanno particolarmente colpita in questi anni, che per comodità divido in tre filoni interessanti del pensiero performativo, partendo da quello post-organico e concettuale. E cito subito Marcello Maloberti, con la sua poetica che mi sembra celebrare la fragilità dell'esistenza e il suo carattere effimero, in particolare con la sua spettacolare *Blitz* (2012), in cui 25 performer entrano in scena, sollevano sopra la testa 25 pantere nere di ceramica a grandezza naturale e poi, dopo un'attesa che pare interminabile e in cui il pubblico si immedesima nella tensione fisica e nello sforzo dei performer, le pantere vengono gettate a terra, rompendosi in mille pezzi. A quel punto i performer lasciano la sala e il campo è lasciato al pubblico, che si getta sui cocci, sulle reliquie dell'azione. La pulizia e il rigore di Maloberti, e l'elemento ludico che si trasforma subito in qualcosa di inquietante e distruttivo, mi fanno pensare ad un altro artista, questa volta giovanissimo, che negli ultimi anni sta facendo molto parlare di sé, Filippo Berta. Nella sua *Istruzioni d'uso* (2012), vediamo un gruppo di alpini – che poi scopriamo essere veri alpini in congedo – che tentano di tenere in equilibrio i loro fucili sul palmo della mano. Un'azione difficile, estenuante, che mette a prova la resistenza fisica e la concentrazione militaresca degli alpini. Una dopo l'altra le armi cadono a terra, e la performance termina quando l'ultimo alpino fa cadere il suo fucile. Altra performance interessante, in questo contesto, è secondo me *Dai all'artista una tua banconota (valore minimo 50 euro); egli la trasformerà con acido solforico e te la restituirà, corredata di un certificato* (2013), di Cesare Pietroiusti. Il lungo titolo coincide con un'azione iconica dal vivo che sottrae alla banconota il suo valore nominale, oramai completamente sganciato da quello aureo, caricandola però di un valore altro, superiore, che è quello dell'oggetto che si trasforma in opera d'arte, attraverso l'alchimia del gesto performativo. Questo elemento ricorrente, in cui l'energia del gesto e l'intenzione della performance si condensa in un oggetto, sublimazione o relitto del lavoro, è rintracciabile in molti artisti italiani, tra i quali ad esempio Angelo Pretolani, attivissimo fin dagli anni '70, e che oggi produce delle interessantissime performance solitarie di cui rimane solo la descrizione attraverso dei corti e asciutti post su Facebook, che egli diligentemente pubblica come in un bollettino di guerra – accompagnati dalla foto dell'opera pittorica o installativa realizzata durante l'azione. Trovo inoltre molto interessante il lavoro sulla voce che fa Francesca Grilli, una delle performer più interessanti in Italia. Una ricerca che credo sia iniziata con *Moth* (2009), una performance dal grande impatto visivo, con una cantante albina che, attraverso la voce, governa l'intensità della luce di una fila di fiamme di un tubo di Ruben, e che prosegue con il recentissimo *Dimenticare l'aria*, in cui l'artista si confronta con il tema delle migrazioni contemporanee. L'elemento installativo, che si inserisce con prepotenza nella performance contemporanea – tanto che in molti casi, anche per alcuni miei lavori, parlo di installazione vivente – caratterizza il lavoro del duo VestAndPage (Verena Stenke e Andrea Pagnes), noti anche come co-direttori artistici della Venice International Performance Art Week. Nelle loro performance, come ad esempio *Endangered Species* (2008), il corpo viene manipolato, trasfigurato, si ricopre di detriti come un sasso di mare divorato dalle alghe e dalle conchiglie, diventa scultura vivente e virale che però, lungi dall'idolatrarsi, rivela la sua disperata fragilità e solitu-

dine, in azioni dove si sprigiona una grande energia fisica, viscerale, eroica ed erotica, spesso accompagnate da elementi di Body Art estrema. VestAndPage, con uno sguardo sempre rivolto alla scena internazionale, sono tra i pochi in Italia a lavorare con il format durazionale della performance, ovvero con azioni il cui detonatore è appunto il tempo: un tempo prolungato, diluito, che carica il gesto di un significato rituale. Sono anche tra i pochi a lavorare con la videoperformance, e hanno prodotto alcuni performance-based art film di straordinaria bellezza. E qui mi viene in mente un altro duo artistico che lavora con il video, Francesca Leoni e Davide Mastrangelo, che hanno prodotto dei bellissimi cortometraggi videoperformativi, come *Person-A*, in cui i due performer si fronteggiano contro uno sfondo nerissimo, i loro volti coperti da una sottilissima e invisibile maschera di lattice color carne che i due cominciano a staccarsi dalla faccia reciprocamente, come fosse pelle viva.



Francesca Leoni e Davide Mastrangelo, *Person-A*, still video.

Il secondo filone di successo della Performance Art italiana degli anni zero è sicuramente quello legato alla tecnologia, ma con uno sguardo disincantato, apocalittico e quasi tragico, come nel caso di Marco Donnarumma. Nella sua *Corpus Nil* (2016), ad esempio, il corpo è completamente trasfigurato, decentrato, quasi assoggettato in un dialogo fittissimo e direi unico nel panorama della Performance Art, tra i suoi dati biometrici rilevati da sensori e una intelligenza artificiale che opera sul palco, elaborando i dati che provengono dal corpo, influenzando, in base a complessi algoritmi, gli elementi scenici, come la luce e la saturazione del suono, e condizionando i movimenti del corpo. Il duo, attivo dalla metà degli anni '90, costituito da Eva e Franco Mattes (0100101110101101.org), sono un esempio di estrema sintesi tra genio mediatico, spirito dissacratorio e ironia. Nei loro progetti, che sollevano sempre feroci polemiche, mettono in atto complessi processi di guerriglia marketing e manipolazione digitale per alterare film, pubblicità, videogiochi, producendo

poi dei "falsi d'artista" che danno in pasto al pubblico e alla stampa, mettendo in crisi il sistema della comunicazione contemporanea. Famosa in tal senso è la beffa di Darko Maver, un artista serbo solitario e maledetto, morto prematuramente nella prigione di Podgorica, ma in realtà frutto della fantasia dei Mattes, così abili nel gestire la sua comunicazione da farlo invitare alla 48sima Biennale di Venezia, per poi svelare l'inganno. Ma se i Mattes sono riusciti a creare un artista dal nulla, grazie alla loro sapiente macchina di comunicazione, è possibile che ciò accada anche con gli artisti veri? Naturalmente questo episodio ci ricorda il famoso fenomeno di Luther Blissett, l'identità fittizia collettiva comparsa per la prima volta a Bologna nel 1994, quando alcuni attivisti culturali iniziarono a usarlo per denunciare le falle del sistema mass-mediatico, con sabotaggi, azioni di guerriglia artistica e culturale, performance, libri e apparizioni.

## LA GRANDE TRUFFA DELL'ARTE THE GREAT ART SWINDLE

**Avete mai la sensazione di essere imbrogliati?**

*Do you ever have the feeling of being cheated?*

Darko Maver è un saggio di pura mitologia. I confini tra realtà e falsificazione, se esistono, sono sempre stati che spesso i fatti si inventano ed è la realtà che si trova a coprire l'imitazione. Costruito nei dettagli per pensiero e dilatazione del sistema artistico, novità cavalletto di Tomo, Darko Maver non ha fatto. Nel momento dei suoi recuperi - inevitabile sorte di ogni performance per quanto estremo e radicale - è svanito, rivelando tutto il suo potenziale. L'opera di propaganda comincia nell'agosto del '98 in una rinomata galleria di Lubiana, Capelka Gallery, dove viene esposta la documentazione dell'opera "Tanz der Spinner", simulazione di articoli violenti inventata utilizzando fotografie trovate in rete. (Tutto questo ripetersi di immagini ricapitolanti è ripetibile nel sito internet [www.0100101110101101.ORG](http://www.0100101110101101.ORG) e in altri siti). Questa prima mostra a Lubiana costituisce un pretesto precedente per quelle successive dedicate al fenomeno artistico. Primi steps infatti quella di Bologna il 15-19-20 febbraio 1999 nel contesto di una manifestazione per la libertà d'espressione. Il 12 giugno alla Biennale dei Giovani Artisti, a Roma, il gruppo teatrale Scato/Produze dedica all'artista serbo il suo spettacolo-performance intitolato Awakening, a tribute to Darko Maver ed espone successivamente il materiale documentario sulla sua opera. In rete, dal periodo "Internetforum", sono



ripresi e centinaia di lettori gli allungò sulla vicenda del disonesto artista slobeno: la censura delle opere - la distruzione delle stesse - l'arresto per propaganda antislovena, l'abbandono numerose vittorie e link da altri siti. Contemporaneamente esistono alcuni articoli: Flaminio (n. 3, aprile/maggio '98) dedica sua pagina alla vita e alle opere di Maver; mentre Tania Calce (n. 73, marzo/aprile '98) pubblica il comunicato stampa dell'incarcerazione, avvenuta il 12/11/1999 nell'area del Kosovo. Al 30/4/1999 risale la notizia della morte di Maver. L'immagine del corpo, verosimilmente penetrata via internet, si diffonde rapidamente - insieme all'immagine inquisitoria: omicidio o il suicidio come ultima tragica performance? Quest'ultimo atto della "vita" di Maver ha trovato eco in un libro a giudizio critico: "Manroche di guerra" edito da Modus Vivendi (n. 8, luglio/ottobre '98) che tratta puntualmente come Darko Maver, le sue opere e la sua vita potremmo essere letto come una critica alla realtà mediatica e alla strumentalizzazione delle immagini delle vittime del conflitto bellico: il 23 settembre, alle 48h Esposizione internazionale d'Arte a Venezia, viene presentato il documentario Darko Maver - l'arte della guerra. La presenza di Maver alla Biennale veneziana ha rappresentato un altro il massimo obiettivo perseguibile nel lungo processo di creazione del mito.

A claiming by  
0100101110101101.ORG

Per la completa documentazione della beffa visitate: <http://www.0100101110101101.ORG/News> Per la completa documentazione del piano visitate: <http://www.0100101110101101.ORG/News>



<http://www.0100101110101101.ORG/maver>



Una rivisitazione di  
0100101110101101.ORG

<http://www.0100101110101101.ORG/maver>

Eva e Franco Mattes (0100101110101101.ORG), *La Grande Truffa dell'Arte*, Darko Maver.

Gli anni zero sono anche quelli in cui all'artista performativo si affianca la figura dell'hacker, proprio per le contaminazioni profonde che si sviluppano con la tecnologia informatica e la biotecnologia. Disinnescare il sistema dall'interno significa conoscere il funzionamento e le falle, e l'intenzione può essere tutt'altro che distruttiva, decodificando il linguaggio per elaborare una nuova visione e nuove interpretazioni. In questo senso si configura

il lavoro di AOS (Art is Open Source / l'arte è un sistema open source), il duo composto da Salvatore Iaconesi e Oriana Persico e il loro lavoro che trasforma i dati, hackerati e manipolati, in oggetti performativi. In un progetto in particolare, a cui ho partecipato, *la Cura* (2012), Salvatore Iaconesi, a cui venne diagnosticato un cancro al cervello, parte dall'hackeraggio della sua stessa cartella clinica, criptata in un formato leggibile solo da strumenti medicali professionali. Salvatore pubblica i dati, finalmente decodificati, sul suo sito web, che diventa "l'ecosistema della Cura", insieme alle radiografie del suo cervello, e invita medici, artisti, filosofi e poeti a elaborare per lui una cura alternativa. Il sito viene inondato da milioni di ricette, trattati medici, poesie, video, brani musicali e performance, dimostrando l'assunto del lavoro, ovvero che non c'è cura se non nella società, e rendendolo evidente in maniera plastica, il potere della rete nel diffondere conoscenza e risolvere problemi in un sistema di collaborazione globale neurale.



Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, *La Cura*.

Altro importante filone italiano è quello della Performance Art al femminile. Si tratta davvero di un fenomeno vasto e importante che considero un vero e proprio movimento, ricchissimo di sfaccettature e di tensioni che vanno dall'installazione vivente piena di rigore estetico alla performance partecipativa e interattiva, dalla Body Art con incursioni pittoriche e scultoree alla tecnologia lo-fi. Per rendersi conto della portata del fenomeno basterebbe scorrere le pagine del magnifico saggio/memoriale *Il Corpo delle donne* (2018, InsideArt), della curatrice Lori Adragna, che passa in rassegna le sue collaborazioni negli anni e i profili delle artiste con cui ha lavorato (sono onorata di essere tra queste). Tra le figure più interessanti quelle di Silvia Giambrone, Francesca Lolli, Chiara Mu, Tiziana Cera

Rosco, Paola Romoli Venturi, Silvia Stucky, Ginevra Napoleoni, Mona Lisa Tina e Francesca Romana Pinzari.

Di Francesca Romana Pinzari ricordo una bellissima performance che ho trasmesso qualche anno fa sul mio canale Performance Art TV (la prima tv social in Italia dedicata allo streaming della Performance Art, che ho prodotto insieme ad un'altra artista performativa di grande talento, Paola Michela Mineo)<sup>2</sup>. In questa performance Francesca, ieratica e completamente vestita di bianco, invita il pubblico presso il suo tavolo, uno dopo l'altro, e chiede loro di confessarle all'orecchio un segreto inconfessabile, che lei trascrive con cura su strisce di carta bianca. Quindi si alza, lasciando i foglietti incustoditi sul tavolo, ed esce di scena senza dare ulteriori istruzioni. Dopo un iniziale imbarazzo, il pubblico si alza e si precipita a leggere i segreti abbandonati sul tavolo, cosa che mi ha fatto pensare ad una specie di bacheca di Facebook analogica.

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

<sup>2</sup> Cfr. [www.performancearttv.com/](http://www.performancearttv.com/) (ultimo accesso 30 marzo 2020).

Si può parlare di un'arte  
femminista queer? Note mobili su  
epistemologie e estetiche

*Ilenia Caleo*



## ABSTRACT

Il linguaggio «è un luogo di lotta», afferma bell hooks. La relazione tra arte e femminismo è complessa e stratificata, e per questo la definizione di “arte femminista” risulta da problematizzare. In questo intervento tento una ricognizione di alcuni nodi teorici e epistemologie emersi nel dibattito che indaga l’intersezione tra pratiche artistiche e sperimentazioni delle politiche femministe, dagli interventi storici di Nochlin, Pollock, Phelan all’anomalia italiana segnata dal percorso eccentrico di Lonzi, fino alle aperture più recenti. Da questa cartografia emergono questioni attive al presente, relative al mito patriarcale dell’autorialità, allo statuto dell’opera, all’invisibilizzazione dei processi materiali, all’appropriazione culturale. La prospettiva è quella di un pensiero delle pratiche che destabilizzi il canone, attraverso strategie di decolonizzazione, pratiche contro-culturali, “geografie posizionali” e nuove epistemologie.

*Language "is a place of struggle," says bell hooks. The relationship between art and feminism is complex and stratified, for this reason the definition of "feminist art" is tricky. I attempt here a recognition of theoretical landmarks and epistemologies come forth in the debate that examined the intersection between artistic practices and experiments of feminist policies, from the historical speeches of Nochlin, Pollock, Phelan to the Italian anomaly marked by Carla Lonzi's eccentric work, up to to the most recent openings. From this scheme, questions active at present appear, relating to the patriarchal myth of authorship, to the status of the work, to the invisibility of material processes and to cultural appropriation. The prospect is one of a thought of practices destabilizing the canon through strategies of decolonization, countercultural practices, "positional geographies" and new epistemologies.*

Rendere conto della potenza politica dei corpi e della loro capacità *istituente*, di scrittura generativa di nuove grammatiche della percezione è al centro del mio interesse di ricerca, nell’incrocio tra politiche ed estetiche, tra *performance* artistica e performatività politica, su cui i femminismi hanno aperto prospettive inedite negli ultimi anni rivedendo profondamente lo statuto della corporeità e configurando nuovi strumenti teorici ed epistemologie. Come lavoro del tutto preliminare, allestisco qui in queste note una cartografia mobile utile a rilevare le linee dei dibattiti e intercettare – problematizzando – i nodi teorici comuni tra arte e politica. Il bandolo da cui dipanare dei fili di pensiero è questione ricorrente e di lunga data: si può parlare di un’arte femminista *queer*? È un termine che mette a disposizione strumenti ulteriori per comprendere le politiche del corpo oggi? La relazione tra arte e pensiero politico femminista – seppur strettissima, tanto da poter rintracciare ininterrotte consonanze nelle differenti fasi storiche e nelle cesure epistemologiche<sup>1</sup> – procede in maniera sottile e articolata, certo non meccanica, non automatica. Le arti performative in particolare sono state un campo di grande sperimentazione per le artiste, fin dagli esordi del femminismo, e anche uno spazio di soggettivazione e di immaginazione politica, perché hanno implicato la sfida alla dittatura al testo, l’uso della corporeità e soprattutto un nuovo coinvolgimento politico dell’estetica<sup>2</sup>.

1 Per una panoramica, cfr. P. Phelan, *Introduzione* in H. Reckitt (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, Milano 2005.

2 M. Schor, Wet: *On Painting, Feminism, and Art Culture*, Duke University Press, Durham 1997, pp. 35-36.

Intorno a queste pratiche si è sviluppato un dibattito densissimo<sup>3</sup>, che ha messo in gioco il posizionamento delle teoriche che se ne sono occupate (e noi oggi) e ha di volta in volta interrogato la categoria di "arte femminista". Una definizione che risponde alla necessità di nominare un posizionamento militante, sia delle artiste che delle critiche e delle studiose d'arte, ma che simultaneamente è stata avvertita come problematica proprio dalle femministe più radicali. Dello stesso avviso la storica d'arte Federica Timeto, la quale nel ricostruire itinerari critici nel saggio *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive* scrive:

Se inizialmente, però, la possibilità stessa di utilizzare il linguaggio patriarcale ha significato la libertà e l'autonomia di definire un'estetica femminista secondo il diverso punto di vista delle donne, successivamente è stata proprio l'idea di definizione a perdere tutta la propria radicalità ed efficacia, e a rivelare la complicità col sistema di esclusioni verso cui si indirizzava la sua critica, in parallelo con la de-essenzializzazione della differenza postmoderna nella pluralità di relazioni emerse nel contesto postmoderno e ancora di più post-coloniale<sup>4</sup>.

Il dibattito lo si considera convenzionalmente aperto (per quanto riguarda l'area statunitense) dallo storico saggio di Linda Nochlin *Why have there been no great women artists?* pubblicato su «Art News» nel gennaio del 1971, in cui la storica d'arte americana si interroga sulle condizioni di invisibilità delle donne artiste, demolendo il mito maschile del grande artista e indagando le condizioni materiali e le strutture simboliche che presiedono alla costruzione socio-culturale della figura romantica del "genio". *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (1981) di Griselda Pollock e Rozsika Parker<sup>5</sup> segna un ulteriore punto di svolta, da un lato prendendo distanza dalla produzione artistica legata alla corporeità del primo femminismo, bollata come essenzialista (e che sarà però rivisitata a partire dagli Anni Novanta come apertura materialista sul corpo<sup>6</sup>), dall'altra rimarcando il principio di differenza radicale che il femminismo attiva nel mettere in crisi dalle fondamenta il sistema della produzione culturale. Ecco dunque che compito della critica d'arte femminista non potrà essere quello di compilare una "lista delle escluse", o una storia dell'arte opportunamente revisionata, bensì indagare le forme, le metodologie e le strutture della storia dell'arte come pratica ideologica<sup>7</sup>. Del resto, il femminismo non è uno; non corpo unico bensì da declinare al plurale dei molti femminismi, spazio molecolare generativo

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

3 Solo come orientamento per l'area anglo-americana, cfr. L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?* (1971), Castelvecchi, Roma 2014; R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, Pantheon Books, New York 1981; G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London-New York 1988; Ead., *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London 1999; T. Gouma-Peterson, P. Matthews, *The Feminist Critique of Art History*, in «The Art Bulletin», 69:3, September 1987, 326-57; H. Reckitt, (a cura di), *Arte e femminismo*, cit.; J. Wark, *Radical Gestures. Feminism and Performance Art in North America*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2006.

4 Per una ricostruzione delle posizioni in campo e delle tensioni critiche ho fatto ampio riferimento al saggio di Federica Timeto, *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in «Studi Culturali», II, n.1, giugno 2005.

5 R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, cit.

6 Vale, a titolo d'esempio, per i lavori di Judy Chicago e Carolee Scheemann.

7 R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, cit., p. XXIX.

di differenze in cui di volta in volta si predispongono strategie diverse in complicità con le pratiche, politiche e artistiche. Frutto delle spinte delle soggettività subalterne, colonizzate e *queer* che dalla fine degli anni Novanta disfano l'idea di un'essenza astorica della femminilità e dunque di un soggetto molare del femminismo, la nozione di *geografie* proposta da Griselda Pollock<sup>8</sup> riconosce l'arte come una pratica sociale complessa, campo di interconnessione tra una molteplicità di relazioni, prassi, dispositivi, scambi sempre spazialmente e materialmente situati. Un approccio posizionale e topologico che recepisce le acquisizioni della politica del posizionamento, proiettando al presente la ricerca di sempre nuove geografie capaci di disallineare e decentrare il paradigma eurocentrico che informa la produzione artistica e la sua recezione critica, e anche la sua pretesa autonomia. Sul versante della temporalità, la critica femminista si trova a dover rompere il tempo storico della storia dell'arte che mette in ordine e dispone nelle grandi periodizzazioni (modernismo/posmodernismo, etc.). Ancora Pollock associa alle geografie posizionali l'idea di un tempo che si costruisce per via di generazioni, un termine che nel lessico europeo del femminismo di matrice italiana e francese è forse traducibile in quello (più ricco) di *genealogie* formulato da Irigaray e poi ripreso da Braidotti come vera e proprio metodologia critica<sup>9</sup>. Un'indagine sulla temporalità che – passando attraverso il “soggetto imprevisto” di Lonzi e la sua idea di femminismo come “irruzione”, senza programma e fuori dalle linee evolutive del tempo-progresso – può aprirsi alle più recenti prospettive delle *queer temporalities* che interrompono il tempo riproduttivo, ridiscutendo i concetti di utopia e di futuro, e convocando dunque anche nuove metodologie critiche<sup>10</sup>.

Il processo creativo scompagina le categorie, e infatti, rileva Peggy Phelan in *Arte e femminismo* (2005), «l'aggettivo “femminista” è spesso rifiutato da artiste la cui opera appare in sintonia con il progetto femminista», sottolineando una certa «opacità critica» di cui soffre il termine<sup>11</sup>. “Femminista” è connotazione per designare che cosa? Una poetica? Uno stile? Un insieme di pratiche, o una scena artistica? Utilizzato per accorpare insieme poetiche e pratiche eterogenee e distanti sia per prassi creative che per posizionamenti geopolitici, rischia di essere un termine stretto e riduttivo, quando non un'operazione di vero e proprio marketing culturale o addirittura di *pinkwashing*. Ancora una volta, il rischio è quello di un'impostazione astorica e universalizzante, che raduna ciò che fanno artiste in contesti e prospettive differenti sotto l'unico cartello “femminile”, o “femminista”, come se costituissero un gruppo omogeneo. Verso dove dunque orientare la domanda per aprire prospettive più fertili? Un primo punto da rifiutare con convinzione è l'impostazio-

8 G. Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Routledge, New York and London 1996.

9 R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli Editore, Roma 1995.

10 Per una panoramica su *queer temporalities* cfr. J.E. Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, University of New York Press, New York 2009; J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York: New York University Press, 2005), parzialmente tradotto in italiano in E.A.G. Arfini, C. Lo Iacono (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, Edizioni ETS, Pisa 2012; C. Freccero et al., *Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion*, «GLQ» 13, 2007, 184; S. Watney, *Lo spettacolo dell'AIDS*, in E.A.G. Arfini, C. Lo Iacono (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, cit. Per una prima travolgente applicazione in ambito italiano alla scena delle arti live, cfr. S. Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018.

11 P. Phelan, Introduzione a H. Reckitt (ed.), *Arte e Femminismo*, cit., p. 18.

ne delle politiche istituzionali della *gender equality*, che riduce il problema a una questione di quote e di quantità della presenza delle donne: il femminismo critico ha liquidato assai presto e con strumenti affilati la falsa questione dell'uguaglianza come equivalenza numerica. Solo nel rovesciamento ironico e provocatorio delle Guerrilla Girls, collettivo di artiste attiviste femministe, questa postura torna in gioco, ma appunto ribaltata come atto poetico e provocatorio, riaprendo e riposizionando questioni lungamente dibattute. Il gruppo nasce a New York in reazione alla mostra *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* del 1984, ospitata al MoMA di New York. La collettiva – che aveva come *statement* quello di censire i migliori artisti internazionali negli ambiti della pittura e della scultura – esponeva le opere di 169 autori; di questi, solo 13 erano artiste<sup>12</sup>. Quel che interessa qui è la pratica che viene messa in atto: attraverso azioni di poster art che mixano testi e immagini e “denunciano” lo status di privilegio del dispositivo-mostra, il collettivo irrompe nello spazio pubblico, occupando l'arte come campo possibile di agibilità politica e di presa di parola e al tempo stesso segnalandolo come un terreno di conflitto, non neutro. Un'azione, appunto, di guerriglia culturale, che rievoca le modalità di azioni artistiche molto frontali come quelle più recenti di Pussy Riot, di Voina o Chto Delat<sup>13</sup>. Uno degli interventi più iconici è l'affissione dei grandi manifesti murali del 1988 “*Do Women Have to Be Naked to get into the Met. Museum?*” che riporta la scritta “*Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female*” e, di fianco, la riproduzione del dipinto di Ingres *La grande odalisca*, un classico dell'arte occidentale in cui si può riconoscere esemplarmente all'opera il doppio registro del nudo femminile come *topos* pittorico ricorrente e dell'orientalismo come rappresentazione dell'Altro. Le donne dunque, denunciano le Guerrilla Girls, entrano nel mondo dell'arte non come soggetti parlanti ma come oggetti, corpi rappresentati dallo sguardo maschile erotizzante e esotizzante. Il manifesto-poster parla chiaro: di contro a un'esclusione materiale dalle attività di creazione che riproduce i meccanismi di divisione sessuale del lavoro, vi è un regime di sovra-rappresentazione, e questi due eccessi si sostengono a vicenda. L'arte, visiva in questo caso, funziona come un dispositivo di rappresentazione che *espone* il corpo dell'Altro, in narrazioni egemoniche e sessualizzate: espone *perché* esclude, e viceversa. Il segno dell'azione non è però quello di una rivendicazione che chiede riconoscimento e inclusione, è anzi nel segno della rottura, esplicitamente dichiarata dal testo-manifesto *The Advantages of Being A Woman Artist*<sup>14</sup>, ma anche dalla scelta

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

- 12 Segnalo, a testimonianza di un ripreso interesse verso questo tipo di pratiche e di immaginari di guerriglia artistica, che lo storico collettivo newyorchese è stato ospite, per la prima volta in Italia, nel maggio 2017 con un intervento nello spazio pubblico durante il Cheap Street Poster Art Festival di Bologna, un progetto nomade e indipendente il cui nucleo operativo è costituito da un collettivo di sei donne. Cfr. [www.cheapfestival.it/2017/04/guerrilla-girls-special-project-a-cheap-2017/](http://www.cheapfestival.it/2017/04/guerrilla-girls-special-project-a-cheap-2017/)
- 13 Tutte non a caso formazioni collettive, a preservare l'anonimato, e tutte appartenenti alla scena artistica e politica moscovita, contesto particolarissimo in cui le azioni hanno avuto ben altre conseguenze per chi vi ha preso parte.
- 14 Il manifesto del 1988 nella versione italiana stampata e affissa per Cheap Festival: “I vantaggi di essere un'artista donna. Lavorare senza le pressioni del successo. Non dover partecipare alle mostre con gli uomini. Avere un'evasione dal mondo dell'arte grazie alle tue 4 occupazioni precarie. Sapere che la tua carriera può migliorare dopo gli ottanta anni. Essere certa che qualsiasi cosa tu faccia, la tua arte sarà qualificata come femminile. Non essere bloccata come professore ordinario in un posto d'insegnamento. Vedere le tue idee riprese nei lavori degli altri. Avere l'opportunità di scegliere tra carriera e maternità. Non dover asfissiare a causa di quei grossi sigari o dipingere vestita in

di situarsi materialmente *fuori* dalle istituzioni culturali che stanno prendendo di mira. È però soprattutto agita performativamente dalle maschere da gorilla, a cancellare tracce e identità nell'irresistibile divertimento di giocare sull'idea di "*musk-ulinity*", così come i nomi sono nascosti da pseudonimi di artiste morte. Il primate poi, è figurazione ricorrente per il subalterno, animale di confine su cui l'umano traccia il posto del suo dominio, in quel marchio d'inferiorità che passa sulla linea del sesso e della razza – del resto, quanto i discorsi e le retoriche razziste e sessiste ricorrono a metafore legate all'animalità non è necessario sottolineare. Divenire-gorilla nella libera proliferazione di identità anonime e plurali dunque, per destituire il ruolo dell'autore in quanto luogo di identificazione del privilegio bianco e maschile. Nonostante le critiche rivolte alle Guerrilla Girls da gruppi e posizioni più radicali di riprodurre una posizione bianca e sostanzialmente eurocentrica, il loro lavoro tocca molti punti di interesse: critica dell'autorialità come dispositivo patriarcale, pratica del nome collettivo, espressione della dimensione materiale e economica.



Cecilia Bengolea, *Airtight*, 2013, still video, regia di Clara Cullen.

Quello che intendo assumere dunque come presupposto fin da subito operativo è che neanche la messa a tema è un criterio sufficiente, anzi mostra tutta la sua profonda ambivalenza: un lavoro non è femminista perché *parla* delle donne, o perché si occupa di questioni legate alla sessualità o a soggettività genderizzate, *queer* o a vario modo marginalizzate. Quel *parlare di* può avere anzi l'effetto di ridurre ancora una volta ad oggetto le soggettività implicate, finendo con il silenziarle, o col restituirne una narrazione omogenea, o attivando veri e propri meccanismi di appropriazione e cattura, come capita sovente in molta produzione artistica contemporanea. Chi sta parlando qui? An-

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

alta moda. Avere più tempo per lavorare dopo che il compagno ti ha piantata per una più giovane. Essere inclusa nelle versioni rivedute della storia dell'arte. Non dover subire l'imbarazzo di sentirti chiamare genio. Avere la tua foto nelle riviste d'arte in costume da gorilla".

che nella creazione di narrazioni, immaginari e scritture artistiche può agire quella che Spivak definisce “violenza epistemica” e che riscontra nelle narrazioni dominanti delle analisi storiche<sup>15</sup>. Si ripropone così il rischio di riprodurre un criterio astorico e, al contempo, un’ottica eurocentrica che neutralizza geografie e contesti. È dunque necessaria una svolta epistemologica, che escluda approcci di mera inclusione nel canone basati sul riconoscimento e chiami piuttosto in causa un’analisi dei dispositivi stessi di produzione del sapere, come invoca già de Lauretis:

una teoria femminista in quanto tale comincia quando la critica femminista delle formazioni socioculturali (discorsi, forme di rappresentazione, ideologie) diventa consapevole di sé e si volge al proprio interno per interrogare la propria complicità con quelle ideologie: per interrogare il suo stesso corpo eterogeneo di scritture e interpretazioni, i loro presupposti concettuali, le pratiche cui danno luogo e dalle quali emergono<sup>16</sup>.

Per interrompere l’idea di una presupposta linearità del rapporto tra arte e femminismo, che il paesaggio statunitense ci restituisce, può essere utile rivolgersi alla particolarità dell’esperienza italiana: il momento inaugurale del femminismo si apre infatti con un conflitto, un taglio che è rimasto aperto e si addensa nel percorso biografico e politico di Carla Lonzi e del gruppo di Rivolta Femminile. È in questa chiave che in *Carla Lonzi. Un’arte della vita*<sup>17</sup> (2018) Giovanna Zapperi rilegge la traiettoria di Lonzi in connessione con alcuni sviluppi del femminismo contemporaneo, aprendo finalmente nuove prospettive critiche. Laddove le narrazioni consolidate danno per acquisita una scissione netta tra la Lonzi critica d’arte e la Lonzi femminista, attraverso letture inedite Zapperi ipotizza al contrario una stretta interconnessione tra questi due momenti affatto separati, bensì comunicanti in un travaso ininterrotto di idee, interrogazioni, nuove aperture, lasciando emergere un groviglio di questioni ancora vive e ambivalenti che corrono tra arte e femminismo. Attraverso questa rilettura, vengono così smantellate le narrazioni monumentalizzanti e cristallizzate che bloccano Lonzi nel passato remoto del femminismo, e di fatto marginalizzano un pensiero invece fortemente innovativo e sperimentale, che ancora interroga il presente. Da qui è possibile dipanare nuove e più potenti genealogie del femminismo italiano, capaci anche di decolonizzare le storicizzazioni egemoniche modellato prevalentemente sulle esperienze del Nord-America. Il rapporto tra arte e femminismo ne esce problematizzato, abitato da tensioni plurali. Riguardo la posizione delle donne nell’arte, Carla Lonzi si esprime in maniera esplicita già nel *Secondo Manifesto di Rivolta Femminile* del 1977 avanzando una critica radicale alla nozione di eguaglianza, a cui contrappone il concetto di differenza come principio produttivo e generativo: «i porsì della donna non implica partecipazione al potere maschile, ma una messa in discussione del concetto di potere»<sup>18</sup>. Una presa di distanza dall’idea di eguaglianza formale che

15 G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* (1999), Meltemi, Roma 2004.

16 T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 46-47.

17 G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un’arte della vita*, DeriveApprodi, Roma 2017.

18 Gruppo di Rivolta Femminile, *Secondo Manifesto di Rivolta femminile* (1977) in M. G. Chinese, C. Lonzi, M. Lonzi, A. Jaquinta, *La presenza dell’uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978, ora in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, et al., Milano, 2013, p. 14.

segna infatti un tratto caratteristico del femminismo in particolare italiano<sup>19</sup>, rispetto ai movimenti di area statunitense, e che produrrà effetti a lungo termine nelle pratiche e delle strategie dei movimenti, soprattutto nel rapporto articolato e complesso con le istituzioni esistenti come le università, i centri di produzione culturale, i musei, le gallerie. È qui che possiamo individuare uno dei nodi storico-politici che influiscono nella minore diffusione in Italia dei *Gender* e *Women Studies* dentro le università, ma che solo a una distaccata capacità di ricostruzione genealogica può apparire come un "ritardo", a fronte del proliferare di nuove istituzionalità autonome delle donne (librerie, case editrici, seminari, gruppi di autoformazione, interventi pedagogici diffusi, consultori etc).



Guerrilla Girls, *Cheap*, 2017, foto di Anna Fabrizi.

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

19 R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli Anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 7-8.

Se è possibile riconoscere un progetto femminista, non è certo quello di inserire una casella tematica sotto il nome di "arte femminista" lasciando intatto il sistema dell'arte, ma piuttosto quello di terremotarne il canone fin dalle radici:

la costruzione "a posteriori" di un canone femminista risponde in realtà soprattutto alle necessità della storia dell'arte, intesa come ambito disciplinare e istituzionale, di assorbire alcune esperienze all'interno dei propri modelli epistemologici. E questo nonostante il fatto che il femminismo abbia contribuito in modo determinante a mettere in crisi proprio quei modelli<sup>20</sup>.

Un discorso femminista sull'arte equivale all'inesco di dinamiche trasformative, di una lettura conflittuale delle forze in gioco nella produzione culturale e di una radicale riproblematizzazione delle categorie concettuali vigenti. La teorica Nelly Richard, che lavora nell'area latino americana, mette a fuoco l'eccedenza che la critica femminista, assunta come modello di critica culturale, produce smobilitando i paradigmi epistemologici:

La dimensione critico-estetica della cultura che assume il femminismo sfida il riduzionismo socio-politico delle categorie funzionali dell'analisi di genere, combinando una *eccedenza di senso* che suscita sconcerto, crea paradossi e ambivalenze nel sistema univoco, monodimensionale, della razionalità comunicativa<sup>21</sup>.

È un processo che implica saper riconoscere i criteri attraverso cui si attribuisce valore nei differenti sistemi di produzione artistica, attribuzione corredata di miti e narrazioni stratificate, come lo statuto dell'autorialità, il mito dell'artista e della creazione, le forme di identificazione, l'originalità dell'opera, l'invisibilizzazione dei dispositivi materiali che presiedono ai percorsi creativi. Per Zapperi «il mito dell'arte produce relazioni asimmetriche» e «presuppone infatti un soggetto unico che agisce in piena autonomia, mentre sin dall'esperimento di *Autoritratto* Lonzi aveva posto l'accento sulla dimensione relazionale e collettiva di ogni produzione culturale»<sup>22</sup>. L'arte è il luogo – ancora per Lonzi – in cui le reti di relazioni vengono invisibilizzate e rimosse affinché il mito dell'originalità dell'artista e della sua unicità possa affermarsi<sup>23</sup>. Questa *fiction* dell'autore-creatore, in quanto figura autofondante e compiuta in se stesso, è un corollario della figura del Soggetto, e costituisce un elemento cardine della costruzione culturale patriarcale<sup>24</sup>. Lo statuto dell'opera è dunque terremotato da più fronti, a partire dalla definizione stessa di *performance* come «attività senza opera»<sup>25</sup>, fino al venir meno della validità della distinzione tra originale e copia, messa in discussione sia nella costruzione eteronormativa dei generi e dei sessi<sup>26</sup>

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

20 G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, cit., p. 26.

21 N. Richard, *La critica femminista come modello de crítica cultural*, pubblicato in «Debate Feminista», Vol. 40, ottobre 2009, pp. 75-85, disponibile in italiano su «hotpotatoes» [www.hotpotatoes.it/2017/10/12/la-critica-femminista-come-modello-di-critica-culturale/](http://www.hotpotatoes.it/2017/10/12/la-critica-femminista-come-modello-di-critica-culturale/)

22 G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, cit., p. 243.

23 Ivi, p. 244.

24 Cfr. anche G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, cit., pp.14-15.

25 P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2001.

26 J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), Laterza, Bari 1990.

che nelle pratiche artistiche. Per Lonzi, questa assunzione si esprime in una pratica di intensa sperimentazione nella scrittura<sup>27</sup>, travolgendo i codici tradizionali fin da *Autoritratto*, e porterà alle conseguenze radicali di rifiutare il ruolo stesso di critico d'arte in quanto posizione di autorità che riproduce il canone patriarcale – «non voglio fare la Lucy Lippard della situazione»<sup>28</sup>.

La messa in pratica di una rottura con il canone non può che intrecciarsi con un approccio materialista di analisi dei dispositivi e delle forme produttive: già Nochlin – seppure con i limiti di un'impostazione che può oggi risultare in parte determinista – nell'interrogarsi sul *Perché non esistono grandi artiste?* aveva chiamato in causa le strutture materiali di produzione artistica e dei saperi che ne definiscono i bordi di inclusione/esclusione. Un lavoro critico che va continuamente aggiornato. Come si è rimodulata nel tempo – e attraverso i diversi femministi – la spinta rivoluzionaria dell'inizio? È possibile rintracciare nelle cartografie del presente, sicuramente più frammentate e diffuse, posizioni e pratiche capaci di produrre un pari impatto trasformativo? È ancora in discussione l'ipotesi di una critica femminista intesa come critica dei saperi o rischia di essere assorbita e addomesticata nella proliferazione disciplinare degli *Studies* (*Cultural Studies*, *Queer Studies*, *Feminist Studies*, etc)? Dove si registrano zone di emersione particolarmente interessanti sul nesso materiale tra pratiche artistiche e pratiche politiche?

Uno strumento straordinariamente produttivo per esplorare questa zona di intersezione tra critica culturale e analisi dello statuto politico dei corpi e delle differenze, è il concetto di *margin* elaborato da bell hooks, scrittrice, studiosa e attivista femminista africana-americana. Nella raccolta di saggi tradotta in italiano con il titolo *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*<sup>29</sup>, hooks definisce il *margin* come possibile sito di resistenza, come segno «concreto e tangibile»<sup>30</sup> (e non metaforico!) dell'emarginazione e dell'esclusione, che rende visibili le ingiustizie spaziali nella materialità che plasma i corpi: è il ghetto nero, l'aldilà dai binari della ferrovia che segna il confine tra la città dei bianchi e i quartieri segregati della comunità africano-americana. Ma il *margin* è anche il luogo simbolico da cui operare una critica dei saperi, uno spazio di apertura radicale in cui prendono forma «pratiche culturali contro-egemoniche»<sup>31</sup>. Con il concetto di *margin* è dunque possibile nominare quel passaggio trasformativo in cui la presa di parola e le narrazioni culturali non si limitano a semplici proposizioni estetiche, ma diventano tutt'uno con i processi di soggettivazione. Collocata in un ambiente dalle precise coor-

27 Vale anche, in un percorso e in un contesto differenti, per Hélène Cixous. Non è irrilevante, nella sperimentazione di scritture di Cixous, la relazione con il lavoro di Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil, che si avvia sin dai tempi del GIP - Groupe d'Information sur les Prisons, in cui erano attivi Michel Foucault, Pierre Vidal-Naquet, Jean Marie Domenach, Hélène Cixous, Gilles Deleuze, Jean Genet e molti/e altri intellettuali nei primi anni Settanta. Sarà infatti Cixous a proporre a Foucault di coinvolgere il Théâtre du Soleil in azioni fuori dal carcere, spesso interrotte dall'intervento della polizia. Dal 1980 questa relazione si intensifica, e Cixous diviene *dramaturg* e collaboratrice di lungo corso della compagnia.

28 Così riporta Zapperi riprendendo un'intervista a Suzanne Santoro, in G. Zapperi, *L'arte della vita*, cit., p. 23 nota 3.

29 b. hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano 1998.

30 b. hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, South End Press, Boston 1984.

31 b. hooks, *Elogio del margine*, cit., p. 62.

dinate spaziali, razziali e sessuali, hooks traduce questa esperienza vissuta in un sapere inedito: guardare il centro da quel margine, e conoscerli e saperli decodificare entrambi. Un di più di conoscenza, rispetto ai saperi del dominio bianco, che consente di resistere anche ai processi di assimilazione culturale. La marginalità dunque «è qualcosa di più di un semplice luogo di privazione», è anche sempre un «luogo di radicale possibilità»<sup>32</sup>. Una modalità di costruire il pensiero, quella di hooks, che entra in una zona di prossimità con le elaborazioni delle sperimentazioni artistiche, segnando dei punti di comunanza: il continuo transito – bidirezionale – tra riflessione sull'esperienza e condizione “accademica”, l'esplorazione delle potenzialità critiche contenute nell'idea di postmoderno, che mette in discussione le gerarchie dei saperi e tra cultura alta e cultura bassa (pur senza assumerne la temporalità), l'opera di dissolvimento dei confini tra le arti, tra le discipline. Come per molte altre – da Audre Lorde a Adrienne Rich, oltre a Lonzi, Cixous, Wittig, fino agli esperimenti testo/testuali di Preciado – anche per bell hook il posizionamento femminista si traduce infatti in una sperimentazione linguistica e stilistica. La scrittura qui è già performativa, è già creazione di differenza, agisce e non descrive, interviene scavando nuovi campi di espressione creativa tra l'arte e il pensiero rompendo i canoni non solo con la critica decostruttiva, ma letteralmente mettendo al mondo altre modalità generative, altri linguaggi. Hooks attinge a memorie familiari e ricostruisce genealogie femminili, rovesciando un racconto di oppressione nella restituzione del ruolo fondamentale che le donne nere hanno avuto nel creare spazi di riappropriazione di sé pur dentro il doppio regime sessista e razzista. Nel saggio che dà il titolo alla raccolta *Elogio al margine*, hooks scrive:

Ho lavorato per cambiare il mio modo di parlare e di scrivere, per incorporare nei miei racconti il senso geografico: non solo dove sono io ora, ma anche da dove vengo, e le molteplici voci presenti in me. Ho affrontato il silenzio e l'incapacità di essere articolata. Quando dico che queste parole scaturiscono dalla sofferenza, mi riferisco alla lotta personale che si conduce per definire la posizione da cui ci si dà voce – lo spazio del teorizzare<sup>33</sup>.

Il linguaggio, ci insegna hooks, «è anche un luogo di lotta»<sup>34</sup>. È una prospettiva straordinariamente fertile, che consente di non rifiutare il discorso sull'estetica in quanto ambito impolitico o di privilegio, ma piuttosto di rivitalizzarlo prendendo le distanze dall'idea di una presunta autonomia e separatezza dell'esperienza artistica. La separazione netta tra cultura e controculture è oggi senz'altro saltata rispetto ai primi anni Novanta in cui hooks scrive, e occorre ricontestualizzare queste letture nei nuovi flussi di produzione *mainstream* dell'industria culturale, per capire come si vanno riconfigurando le strategie e le partecchie di discorso più sovversive da un lato e le forme di assorbimento sempre rinnovate del mercato e del riconoscimento istituzionale dall'altro. Ma l'apertura a un progetto di decolonizzazione a partire dalle culture di margine, subalterni, minori – nelle mutevoli forme in cui esse si manifestano e ridefiniscono di volta in volta nei vari contesti – ritengo continui a produrre un'assunzione generativa in un'ottica femminista e postcoloniale.

////////////////////  
32 Ivi, p. 68.

33 Ivi, p. 63.

34 *Ibidem*.

Da dove dunque tessere i fili di un'esplorazione femminista della capacità espressiva e generativa dei corpi? Oltre che sul piano delle scritture, dell'espressione e dei linguaggi, è sul piano delle pratiche che il discorso femminista convoca e riconosce azioni capaci di sovvertire i canoni del lavoro artistico e i suoi privilegi, e di farsi campo generativo e affermativo di sistemi relazionali, di strategie di disidentificazione, di epistemologie incarnate di saperi situati che rimettano al centro il primato dell'esperienza, del parlare a partire da sé che sempre implica un posizionamento dentro un corpo singolare e plurale. Un lavoro che è – simultaneamente – estetico e politico, materiale e simbolico, alla ricerca dei soggetti imprevisi che fanno saltare la linea del tempo storico e anche le maglie della teoria, in quella che Halberstam definisce un'arte *queer* del fallimento<sup>35</sup>. È dentro quest'apertura che bisogna indagare e riformulare le domande per interrogare il presente, pronte ogni volta a riformularne orizzonti e partiture.

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

35 J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham 2011.



# Performare il ridere

*Piersandra Di Matteo*

## ABSTRACT

*Performare il ridere* propone un' articolata analisi del gesto espressivo della risata all' interno del panorama coreografico e performativo contemporaneo. Il ridere, potente proclama acustico che investe il campo del desiderio e del potere, è una delle principali manifestazioni sonore in dote allo spettatore per testimoniare la propria adesione all' accadere scenico. Il saggio prende in esame il paradossale ribaltamento che vede la risata collocata al centro della scena. Non più reazione a un avvenimento comico, questo riso autonomo diviene il perno orientativo della scrittura scenica in considerazione delle sue componenti vocalico-corporee e in quanto dispositivo emotivo che reinventa i limiti del *performabile*. L' analisi di alcuni casi evidenzia come la specifica vocalizzazione sincopata del ridere possa essere riconosciuta come un gesto interamente e intrinsecamente coreografico, capace di isolare alcune precise dinamiche dell'emozione, di disturbare le organizzazioni collaudate del corpo (anche della cultura coreutica); di criticare l'ingunzione a "dover essere felici", e di dispiegare, in virtù della sua natura contagiosa, uno spazio esperienziale permeabile frutto di sintonizzazione comunitaria e prossimità empatica.

*Performing laughter by Piersandra Di Matteo offers an in-depth analysis of the expressive gesture of laughter within the contemporary choreographic and performative scene. Laughter, a powerful acoustic act that opens up to the field of desire and power, is one of the main materialisations of sound used by spectators to manifest their reaction and address the performance. This essay examines the paradoxical topology that sees the act of laughing placed at centre stage. No longer a reaction to a comic or humoristic event, this autonomous laughter guides the scenic writing as a vocal-bodily event and an emotional "dispositif" that reinvents the limits of the performable.*

*An analysis of some cases highlights how the specific vibratory syncopation of laughing can be recognized as an entirely choreographic gesture, capable of isolating certain specific emotional dynamics, disturbing the conformist postures of the body (in choreutic culture as well), criticizing the "obligation to be happy", and disclosing, by its contagious nature, a permeable experiential space that brings collectivities into synch and creates empathic proximity.*

*As she laughed I was aware of becoming involved in her laughter and being part of it, until her teeth were only accidental stars with a talent for squad-drill. I was drawn in by short gasps, inhaled at each momentary recovery, lost finally in the dark caverns of her throat, bruised by the ripple of unseen muscles...*

Thomas S. Eliot, *Hysteria*

La risata è un potente proclama acustico che investe il campo del desiderio e quello del potere. È una manifestazione rumorosa che convoca una precisa corporeità suscettibile a pressioni e spese. Affine al grido inarticolato e ostile al disciplinamento fonemico del linguaggio, la sua energia convulsiva vive nel paradosso di essere massimamente comunicativa nell' esatto istante in cui produce un' interruzione dell'atto di comunicazione, giacché opera l'arresto temporaneo di una sequenza discorsiva, sospende le strutture semantiche e sintattiche, spezza il *continuum* di una situazione, attraverso la propria forza acustico-gestuale. Il ridere è l'espressione cioè di una perdita di controllo momenta-

nea, lo slentarsi di una forma di sorveglianza in una carica sonora eruttiva che genera un assetto relazionale variabile per via della peculiare «opacità» che resta «ampiamente determinata nel decorso di ciascuna delle sue possibili modulazioni»<sup>1</sup>.

La «seducente grazia del limite»<sup>2</sup> che ogni risata convoca ha la forza di instaurare una comunità dal nulla, la sua contagiosità di promuovere una catena di sintonizzazioni, riverberi, connessione inaspettate con l'altro. Nel ridere si esaudisce un preciso nesso intersoggettivo, quello che fonda il legame sociale, esemplato dal riso accogliente tra madre e neonato<sup>3</sup>. Ma anche la superiorità nutrita da un'anestesia momentanea del cuore, che si manifesta quando si ride di qualcuno o di qualcosa, conferendo alla scena un effetto di derealizzazione<sup>4</sup>. È una egemonia che può divenire collante d'aggregazione identitaria del gruppo, in cui bersagliare qualcuno o qualcosa che non ce la fa. Si ride nonostante se stessi, esercitando l'arma tagliente dell'autoironia o per mascherare la propria profonda e inconfessabile amarezza. È un «riso rituale» e collettivo quello nutrito dalla logica del mondo alla rovescia, dal ribaltamento di norme e gerarchie; o prettamente comico quando risponde a qualcuno o a qualcosa di indecoroso e ridicolo, a qualcuno o a qualcosa che sospende le leggi della misura e della decenza, orchestrando cose umili e basse<sup>5</sup>. La retorica antica ha fatto ampio uso dei *tropi* finalizzati al riso, attraverso una serie di mosse linguistiche e gestuali, capaci di produrre *effetti comici* e catturare l'astante<sup>6</sup>, movenze che continuano a esercitarsi e a forare il linguaggio tra le pieghe di freddure, *lapsus*, motti di spirito<sup>7</sup>.

In teatro il ridere è una delle manifestazioni acustiche primarie, una sonora e immediata espressione in dote allo spettatore con la quale testimonia la propria partecipata adesione all'accadere scenico. Ma cosa accade quando il ridere, in un paradossale ribaltamento, si colloca in modo esclusivo e intenzionale al centro della scena? Cosa accade quando, scollegato da un avvenimento comico, non è più la risposta antifonale dello spettatore all'azione umoristica? Quali logiche del sensibile s'innescano quando esplosioni sonore *della e nella* bocca sono spaziate come perno orientativo della composizione coreografica? E quando nella scrittura scenica s'installano e parassitano il soggetto in un cortocircuito fuori-senso?

Attraverso un'analisi di casi prelevati dal panorama coreografico e performativo contemporaneo, guardiamo al ridere come a un evento di suono e di corpo che non risponde alle dinamiche del comico, ma a un riso che prorompe in scena senza prestarsi a rappresentare ragioni e intenzioni, non incorniciato narrativamente. Si tratta di cogliere cosa ne è



- 1 H. Plessner, [1982] *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, a cura di V. Rasini, Bompiani, Milano 2007, pp. 51-52.
- 2 J.-L. Nancy, *Wild Laughter in the Throat of Death*, in MLN, Vol. 102, n. 4, 1987, p. 736.
- 3 E. Dupréel, (1928) *Le Problème sociologique du rire*, L'Harmattan, Paris 2012.
- 4 H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. it F. Sossi, Feltrinelli, Milano 1990.
- 5 M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, trad. it. Einaudi, Torino 1979; I.d., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.
- 6 Cicerone, *De ridiculis*, in *De oratore* (216-290), trad. it. *Opere in retoriche*, Unicopoli, 1976.
- 7 Cfr. S. Freud, [1905] *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Newton Compton, Roma 1976.

allora scenicamente di quella simmetrica «ripetizione di scoppi» e «scoppi di ripetizione»<sup>8</sup> quando, tradotti in una concertata partitura, designano un ambiente non disciolto nella pienezza del senso. Se il riso espone «la sorpresa di essere alla frontiera più remota di ogni tipo di presenza»<sup>9</sup>, prioritario è indagare la natura del suo investimento corporeo, le pratiche di incorporazione, limiti della rappresentazione che si inscrivono nella negoziazione vibratoria tra corpo e voce.

Sintomatica è la manifestazione fisica del ridere in *Hysteria*<sup>10</sup> di Sam Taylor-Wood. È il video in cui l'artista inglese – sul finire degli anni Novanta – ritrae il volto di una giovane donna in preda alla violenta energia propulsiva di una incontenibile risata. Il primo piano inquadra l'ovale del viso, la testa reclinata all'indietro (e poi in avanti) sotto l'effetto di una spinta oscillatoria, la fronte spianata, gli occhi appena schiusi e contratti, le palpebre corrugate, le guance rigonfie con forza verso gli zigomi, la piega arricciata del naso, la bocca spalancata, l'intera arcata dentale, il sussultare ritmico della lingua. L'inquadratura accoglie per brevi istanti porzioni di braccia e mani aggrappate ai capelli o a sostegno della testa; talvolta nel *close up* il volto si decentra per via del movimento a cui è sottoposta l'intera figura. L'irrefrenabilità del ridere è colta sotto l'effetto di un incitamento affettivo che investe tutto il corpo – ora piegato verso il ventre, ora flesso all'indietro – a testimoniare come le regolazioni nervose provocate dalla risata siano da intendersi come «un evento gestuale espanso»<sup>11</sup>.



Sam Taylor-Wood, *Hysteria*. Still da video (1997)

8 J.-L. Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford University Press, Stanford California 1993, p. 384.

9 J.-L. Nancy, *Wild Laughter in the Throat of Death*, in MLN, Vol. 102, n. 4, 1987, p. 736.

10 Sam Taylor-Wood, *Hysteria*, 16 mm color film transferred to digital video, 8 min in loop (1997).

11 B. LaBelle, *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury Academic, New York/London 2014, p. 115.

Sam Taylor-Wood – oggi più nota come Taylor-Johnson – corrosiva figura della Young British Art, si è affacciata sulla scena artistica con opere interessate al funzionamento degli affetti, colti nelle micro-alterazioni corporee mai precisamente misurabili né definibili in modo unico. Variazioni di stato che si manifestano attraverso un'intera gamma di espressioni ritualizzate, micro-drammi senza contenuto che le tecnologie permettono di catturare oltre i limiti delle capacità corporee. È così, ad esempio, nel video *Method in Madness*, nel quale è possibile cogliere un uomo in preda a una crisi di nervi o in *Breach* dove una ragazza seduta sul pavimento piange e singhiozza in una sequenza filmica di breve durata, sprovvista di sonoro.

In *Hysteria*<sup>12</sup> la minuziosa drammaturgia corporea del ridere, inscritta e riflessa sul volto – bruciante punto cieco del soggetto che si espone al mondo –, è dilatata e acuita percettivamente dalla sottrazione del sonoro e in conseguenza di un *rallenty effect* che investe l'azione. La cruda densità del silenzio, la tensione anecoica e l'espansione temporale dello *slow motion* che investono l'«immagine-affezione», fomentano, sul piano sensibile, la percezione dei dettagli minimi, l'osservazione minuta di tutto uno snodarsi di micro-movimenti, arresti e andamenti germinativi da una piega all'altra del corpo, incitati da una variazione di stato, d'intensità, di densità della presenza. L'interdizione acustica imposta agli scrosci sonori e alle modulazioni vocaliche del ridere fanno sì che lo *sfogo vitale* sia sostenuto dallo sguardo che gli offre l'ossatura, tale che sguardo e voce appaiono qui come oggetti del loro reciproco scarto<sup>13</sup>.

Questo rallentato *cinema sourd* [cinema sordo]<sup>14</sup> – per dirla con Michel Chion – carica di una tale drammaticità la risata (qui ammutolita) che essa pare si stia progressivamente tramutando in pianto. È come se quell'ondeggiare del corpo, quello strizzarsi degli occhi, quel soccombere a una forza sconosciuta ma percepibile, siano il frutto della cerimonia di un pianto incontenibile. L'enfasi prodotta dall'apnea acustica e dal rallenti dispone una *zona indecidibile* tra ridere e piangere, che sconfessa lo schema binario e polare che ascrive il riso alla sfera del piacere e il pianto a quella del dolore<sup>15</sup>. Il mescolarsi perturbante di istanze apparentemente antitetiche, nell'opera di Taylor-Wood, incoraggia risposte contrastanti nello spettatore, collocato in una posizione continuamente sbilanciata

12 L'opera è ispirata dalle conversazioni notturne che l'artista ha avuto con un'amica in sofferenza per il lutto della sorella, morta a causa del cancro. Nella sua confusione emotiva, ci sono alternativamente riso e pianto.

13 M. Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicanalisi*, a cura di L.F. Clemente, Orthotes, Napoli 2014, p. 82.

14 M. Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, Paris 1982, p. 20. Riferendosi agli albori del Cinema, Chion sostiene che l'espressione *cinéma muet* [cinema muto], con il quale si intende l'incapacità di produrre voce, vada più correttamente sostituita da *cinéma sourd* [cinema sordo] dato che i corpi sullo schermo, raffigurati come parlanti, producono una voce che non si sente.

15 La dimensione silenziata e il cortocircuito prodotto dal titolo convocano gli estremi sonori sintomatici dell'isteria: la perdita della voce (comprese disфонia, afonia e afasia) e il suono di attacchi convulsivi, eiaculazioni vocali irrefrenabili (gemiti, pianti, mormorii, urla), aspetti che qui non indaghiamo limitandoci a rimandare ad alcuni importanti contributi su voce e isteria, voce e forme della possessione: K. Silverman, *The Acoustic Mirror: The Famele Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1988; Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria*, Cornell University Press, Ithaca 1994; M. De Certeau, *Il linguaggio alterato. La parola della posseduta*, in *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, pp. 67-94.

tra identificazione e alienazione, coinvolgimento emotivo e distacco critico. In *Hysteria* la "drammatica" ambiguità somatica del ridere sintonizza l'astante su questo scuotimento corporeo a cavallo tra ilarità e commozione spingendolo a concentrarsi sul "come funziona". È l'instaurarsi con l'immagine di una relazionalità critica nei confronti del dualismo ragione/sensazione, che dispone l'emersione di un piano affettivo, quello in cui si manifesta una versione complessa del nesso di causalità, poiché ad ogni affetto appartengono simultaneamente entrambi i lati della relazione causale<sup>16</sup>.

## Inventare il ridere

È soprattutto nell'universo coreografico della «post dance»<sup>17</sup> che il ridere acquista una propria centralità espressiva, esattamente in quel contesto in cui la danza si occupa delle trasformazioni corporee in relazione a tecniche enunciatriche che impiegano «diverse grammatologie per proporre topografie extra-discorsive»<sup>18</sup>. È la compagine in cui l'espressione danzata, collocata al di fuori del regno del repertorio, si mostra interessata alle pieghe dell'evento corporeo del linguaggio.

La coreografa americana Meg Stuart con *One Single Action: Laughing* intende il ridere come l'esercizio di una danza collettiva. Originariamente pensato per l'apertura del festival *Politics of Ecstasy*, promosso dal HAU Hebbel am Ufer di Berlino nel 2009, viene presentato nuovamente nel quadro di *Moves Without Borders* in Israele<sup>19</sup>. Si tratta del progetto curato dall'artista bielorusso Arkadi Zaides, nato con lo scopo di riflettere criticamente sul clima politico e culturale israeliano, contrassegnato da imposizioni, limitazioni corporee, forme di sorveglianza, confini e muri<sup>20</sup>. Meg Stuart, decisa a riprendere la pratica del ridere in tale mutato contesto, circostanza le intenzioni che avevamo portato all'iniziale ideazione: «Volevo che performer, spettatori, critici e produttori creassero una scultura cinetica e sociale attraverso un'esperienza condivisa»<sup>21</sup>.

*One Single Action: Laughing* invita i partecipanti a esplorare le qualità, gli accenti, la *texture* del ridere nell'arco di un'ora, facendo della durata un componente essenziale per la comprensione interamente corporea dell'atto. Stuart intende la risata come un *ready-made movement material*<sup>22</sup> tale che l'azione performata all'Arab Jewish Community Center di Jaffa si dispieghi nell'articolazione delle sue infinite variazioni: dal riso a comando a quello involontario, dalla risatina infastidita alla concatenazione ilare di urlati ripetuti e disturbanti, dal riso meccanico a quello estatico, tutta una serie di qualità di questa

16 M. Hardt, *Foreword: What Aspects are Good For*, P. Ticineto Clough, J. Halley (a cura di), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke University Press, 2007, xi.

17 Cfr. D. Andersson, M. Edvardsen, M. Spangberg (a cura di), *Post-Dance*, MDT, Stockholm 2017.

18 M. Spångberg, *Something like a Phenomenon*, in «Frakcija. Performing Arts Magazine» 24/25, 2002, p. 35.

19 Nel quadro di *Moves Without Borders*, oltre a *One Single Action: Laughing*, Meg Stuart ha proposto, inoltre, un workshop (a Bat Yam) e la performance *An Evening of Solo Works* (a Jaffa).

20 Oltre alla sequenza di risate della durata di un'ora, *One Single Action: Laughing* in Israele ha previsto una sessione di 30 minuti di silenzio in cui ascoltare il proprio corpo, seguita da una discussione collettiva sull'esperienza appena vissuta.

21 Note di invito e presentazione a *One Single Action: Laughing* (foglio di sala).

«vibratory syncopation»<sup>23</sup> intesa come gesto interamente e intrinsecamente coreografico. Praticare la scarica motoria del riso è certamente un modo di convocare quella sua peculiare mobilitazione della gabbia toracica (in senso verticale, trasversale e anteroposteriore), l'impegno coordinato della muscolatura, volontaria ed involontaria, dell'apparato respiratorio, di diaframma e muscoli dell'addome, del dorso e degli arti superiori ed inferiori; nell'accordo, ogni volta pattuito, con i tessuti muscolari di laringe e corde vocali, responsabili di quella specifica vocalizzazione sincopata.

Ma l'impiego della risata come pratica comune di scrittura del corpo, situata di proposito nel campo della danza, è implicata per disfare la convenzionale dicotomia tra razionale ed emotivo, acquistando un accento critico ed eversivo: l'esercizio della "singola azione" del ridere corrisponde qui all'impiego di una tattica capace di abbracciare creativamente la sfera del quotidiano, attraverso l'attivazione di un precipuo spazio di "invenzione", da intendersi nell'accezione che abbiamo imparato a declinare nel solco delle riflessioni di Micheal de Certeau<sup>24</sup>. È un modo cioè per ri-spazializzare collettivamente questo spasmo umano, ritmico-corporeo e contagioso, alleandolo con istanze desideranti. Si tratta cioè di incoraggiare, sperimentare e allenare collettivamente una forma di "fuori controllo/controllo", in cui parimenti disturbare le organizzazioni e i sistemi collaudati del corpo (radicati anche nella cultura coreutica). Questo aspetto è tanto più vero quanto più si riconosce al ridere la capacità di produrre e rinnovare, ogni volta, un'interruzione nell'ordine del noto, evocando forme di micro-sovversione che eccedono i tabù stabiliti da comportamenti socialmente legittimati, lasciando emergere il marginale e il periferico. *One Single Action: Laughing* è dunque un atto di riappropriazione che si espleta fomentando la prossimità, l'accordo delle increspature simpatiche dei partecipanti. La natura comunitaria dell'atto del ridere, imbrigliata nella catena attrattiva dell'effetto contagioso, serve e Suart per promuovere una forma temporanea di sincronizzazione sociale, dove proliferano molteplici possibilità di esistenza, liberate dal giogo della sussunzione a modelli di comportamento e posture corporee stabilite.

## Morire dal ridere

Per la coreografa spagnola La Ribot l'atto fisico del ridere è il *pattern* sonoro e il dispositivo corporeo distintivo di *Laughing Hole* (2006), *long durational performance* (6 ore) presentata nella rassegna *Art Unlimited* nel quadro di Art Basel 37. Concepita per l'ampio *white cube* di una galleria d'arte, la performance prevede la fruizione informale degli spettatori, invitati a disporsi a terra lungo i muri della stanza. Tre interpreti femminili (tra cui La Ribot), vestite con camici da addette delle pulizie – tape per imballaggi alla mano –, rimuovono, uno a uno, centinaia di cartelli sparsi su tutta la superficie del pavimento, per poi attaccarli alle pareti. I cartoni contengono alcune parole, brevi sintagmi, certuni dal pungente tono imperativo: "ALIEN BRUTALITY", "IMPOTENT TERROR", "DO NOT DIE", "GAZA PARTY", "BRUTAL WAR", "BUILDING OCCUPATION", "CLEAN HERE", "MASSIVE SHIT", "DIE HERE", "ANONYMOUS IN GUANTÁNAMO", "BRUTAL HOLE", "SECRET DEATH", "SHIT SPECTATOR", "IMMIGRANT ON SALE" [...].

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

23 J. Joy, *The Choreographic*, The MIT Press, Cambridge MA 2014, p. 89.

24 M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005.



La Ribot, *Laughing Hole*, 2006.

I muri si compongono via via di frasi sconnesse, spesso politicamente tendenziose. Fanno riferimento alle condizioni di vita dei detenuti reclusi nel campo di prigionia di Guantánamo; alla guerra tra Israele e Hezbollah in Libano; alle rappresaglie israeliane contro i rifugiati palestinesi della Striscia di Gaza<sup>25</sup>. I cartelli sono impugnati, ora con una certa dose di indifferenza, ora con vere e proprie pose, come si trattasse di esercitare una qualche forma di esibita rivendicazione, ora cullati con divertita ostentazione. Il pavimento cosparso di pezzi di cartone<sup>26</sup> è una superficie scivolosa, inadatta alla padronanza corporea e al controllo che la danza chiede, ma perfetta a suggerire un'instabilità di contesto e una scompostezza ricercata. Lo scivolare continuo delle interpreti convoca l'inciampo esecutivo: oltre a generare un senso di precarietà, si allude qui in modo ambiguo – disinnescandone però il potenziale di ridicolo<sup>27</sup> – a quel movimento determinato «per mancanza di agilità, per distrazione, per ostinazione del corpo»<sup>28</sup> riconosciuto come uno dei *cliché* del comico (esemplato nella classica caduta sulla buccia di banana). Ma qui si scivola su inneschi verbali di violenza. La percezione delle frasi, che funzionano per vincoli associativi, è disturbata – ed è questo il dato che altera e disinnesca (paradossalmente) l'effetto comico – dal ridere-senza-sosta delle danzatrici. Microfonate, la loro emissione

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

25 R. Burt, *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 112.

26 Sull'impiego del cartone cfr. A. Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, London 2006, pp. 81-84.

27 Lo stesso può dirsi per altre posture corporee presenti che alludono alla grammatica della *clownerie*.

28 H. Bergson, *Il riso*, op. cit., p. 17.

continuata è mescolata di tanto in tanto con le proprie stesse tracce di risa registrate. Un artista del suono le raccoglie e *mixa* dal vivo, legandole e trasformandole in circuiti sonori che alonano di eco le sponde simmetriche e i picchi sonori. L'effetto acustico genera un'atmosfera ambientale marcata da un'aura di conflitto, tale da produrre, in alcuni momenti, un vero e proprio brusio cacofonico che diffonde una nebbia percettiva.

La persistenza delle risate è articolata in una scala di variazione piuttosto ristretta: da lievi a isteriche, da mormorate a stridenti, mai sardoniche. Nella loro esecuzione a oltranza agisce una forma di eccedenza, una spesa che contagia gli spettatori, i quali per le prime due ore (circa) non sembrano in grado di esimersi dal ridere a propria volta, dall'attivare la risposta involontaria della parte inferiore dei muscoli orbicolari. Ridono dunque nonostante la brutalità veicolata dalle novecento iscrizioni su guerra, tortura, economia, famiglia, debito, segreti militari, che saturano spazialmente l'orizzonte ottico. La contagiosità conduce lo spettatore a percepire l'incongruità e il naufragio del proprio comportamento, pronto a manifestare ilarità di fronte a una partitura in cui, di fatto, non c'è niente da ridere.



La Ribot, *Laughing Hole*, 2006.

Nella durata delle sei ore – scandite dalla sintassi ricorsiva che prevede scelta del cartello, posa per esibirlo, caduta, fissazione al muro – le danzatrici continuano a ridere imperterrite, nell'alternanza regolata tra vocalizzazioni solitarie e nugolo di voci sostenute da *micro-loop* elettronici. Il dispendio fisico richiesto dal continuo andamento sussultorio del ridere, defigura con sempre maggiore intensità i volti delle interpreti, contrae i corpi, distorce le pronunce vocaliche: all'intensità estenuata di spasmi corporei e contrazioni

facciali corrisponde infine una partitura vocale fatta di rantoli, ansimi e singhiozzi, pronti a ricordare che non c'è spasmo corporeo capace di escludere al proprio interno una componente di disperazione, spavento, clamore. Le danzatrici sostengono il proprio ridere con un corpo sul punto di cedere per la vertigine della fatica. Ed è proprio lì, nella dimensione pletorica di questo riso ininterrotto e fuori-luogo – scollegato da un contesto narrativo definito e restituito in una *panphonia* ipnotica – che esso riesce nell'intento di far galleggiare le frasi dei cartoni in un offuscamento di senso che, con il passare delle ore, genera nello spettatore una sensazione di impotenza mista a timore.

Nel saggio *The Choreographic*, la studiosa Jenn Joy, che a *Laughing Hole* dedica un'ampia riflessione, riconosce a quel ridere la forza di «echeggia[re] negli interstizi tra coreografia e istanza critica, inquietando tanto il linguaggio del corpo quanto l'ordine semantico»<sup>29</sup>. Il ridere (e la sua incongruità incorporata coreograficamente) esaudisce infine la sua natura oppositiva e divisiva. L'intera dinamica del ridere che contempla il limite della sua finale dissipazione, conduce lo spettatore a esperire l'arco montante che percorre gli estremi compresi tra una forma di ilare distacco a un atto d'accusa nei confronti dell'universo di manipolazione ideologica, disumanizzazione, forme repressive di dominio veicolato dalla violenza delle frasi. Si potrebbe forse sostenere che *Laughing Hole*, all'incrocio tra politico e poetico, riesca a impaginare la radicalità inaudita di una corporeità spinta fino al punto da "morire dal ridere": un ridere che rischia tutto, agendo come un'arma di dissenso che ha luogo dove non potrebbe.

## Happiness Dute

Il ridere è la postura fisica e vocale socialmente riconosciuta come manifestazione di felicità, gioia, benessere. Il ridere ad oltranza, quindi la rappresentazione di un eccesso di felicità, è la condotta concessa dal coreografo Alessandro Sciarroni agli interpreti di *Augusto* (2018). L'oltranza, la tecnologia della ripetizione, l'assiduo rinnovarsi della presenza, l'ostinazione indefessa all'adempimento di un compito, l'esecuzione di una sequenza al punto limite dello sfinimento, l'*endurance test*, l'estenuazione nella durata fino all'ipnosi della trance, la coazione a ripetere fino alla soglia scabrosa del virtuosismo, sono le tattiche compositive, i dispositivi della percezione, le macchine concettuali che, di opere in opera, si rintracciano nella scrittura coreografica di Sciarroni. Si tratta di sfide percettive pattuite e imposte allo spettatore a cui è chiesto di esercitare un'adesione al presente della scena, di accordare la propria esperienza spettatoriale a un vincolo di sintonizzazione corporea, affettiva, che investe *in primis* il campo dell'attenzione. Sia che si tratti dello *Schuhplatter* di *Folk-s* (2012), del lancio dei birilli di *Untitled. I will be there when you die* (2013), del girare ininterrotto sul proprio asse del progetto *Turning* (2015), ogni volta la scena impagina un'attitudine dinamica spinta alla vertigine, laddove qualcosa di imprevisto si rivela, un sapere sensibile si fa largo, inatteso. È quello che consiste nell'ardito apparire di un'estraneità nel cuore di qualcosa di familiare.

Dall'ilarità espansa e fragorosa al violento ghigno di un rictus, in *Augusto* il ridere agisce come un'intensità collettiva e contagiosa che, investendo il corpo vivente degli interpreti,

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

29 J. Joy, *The Choreographic*, op. cit., p. 77.

indaga le potenzialità e i limiti della danza. I performer, giovani, belli, vestiti con abiti di jeans dal design ricercato, tutti secondo una calcolata *palette* di azzurri, compongono ritmicamente una circonferenza regolare, camminano, aumentano l'intensità del passo, corrono, si tallonano e respingono, si abbracciano e spintonano, si fronteggiano e duettano: tutta una modulazione di nessi, scanditi dal moto convulsivo del ridere che dispiega coreograficamente relazioni incarnate in un organismo sensiente, comunitario, poliritmico.



Alessandro Sciarroni, *Augusto*, foto di Alice Brazzi.

La performance compone, in un calcolato crescendo, una partitura di geometrie corporee variabili, incitate dalla vibrazione vocale del ridere come avvenimento neuro-muscolo-scheletrico che dà avvio a una sequenza di gesti sprovvisti di una chiara focalizzazione intenzionale: scoppi sonori in successione, tonanti emissioni, discreti sussurri, rantoli carichi di fiato e saliva, sincopi del respiro, si combinano con corrugamenti deformanti della bocca, increspature delle palpebre, ondulazioni regolate del busto, andamenti sussultori delle spalle, colpi ritmici sulle cosce, mani sul ventre. Ad essi si aggiungono, con il passare del tempo, crolli improvvisi a terra come si stesse soccombendo al proprio vissuto corporeo.

Le azioni sono accolte in un ambiente neutro, intensamente bianco. La asetticità della scena viene via via controbilanciata dal calore della spesa corporea, da calibrati registri di luce, che scaldano e intensificano le figure, in una sofisticata drammaturgia luminosa che punta ad allontanare o far sbalzare i corpi in primo piano, enfatizzando una prossimità tattile. Il silenzio che svela le pronunce singolari del ridere, i brusii del corpo, il cadenzato

rumore dei passi, dialoga con un suono che scandisce e rinnova il clima di eccitazione complessiva attraverso la creazione di una dimensione atmosferica densa di riverberi. Lo spettatore è preso in una vera e propria trappola percettiva che lo sincronizza emotivamente con quel ridere largo e insistito. Nell'arco dello spettacolo si scopre contagiato dalle dinamiche relazionali dei performer, pur restando escluso dall'imprecisata forma di complicità che li lega sotto il segno di una sconfinata e irragionevole gaiezza.



Alessandro Sciarroni, *Augusto*, foto di Alice Brazzi.

Quello che investe i performer di *Augusto* è un ridere teso al parossismo, immotivato. Non è generato dall'ortopedia del comico. A dispetto del titolo, nessuna *gag*, *entrée clownesque*, acrobazia, capriola volutamente malriuscita, ha luogo in questa compagine. Augusto, il clown rosso, il *fool*, la figura impacciata, irriverente e disgraziata che contesta e ribalta l'ostentata fierezza e la severa eleganza del clown bianco, è convocato, sebbene espunto dalla scena, come l'evocazione di un fantasma. Se il clown in quanto *re derisorio* "è il rivelatore che porta la condizione umana fino all'amara coscienza di se stessa"<sup>30</sup>, Augusto suggerisce la presenza di una qualche forma di sedizione all'opera sotto la patina gioiosa della performance. Il vibrare all'unisono di contentezza dei performer, nella durata, rivela un lato sinistro e perturbante: la coazione a ridere di fronte a una donna schiaffeggiata o a un pianto irrefrenabile rivelano che la macchina dell'ilarità, lanciata in una corsa obbligata e irreprensibile, non prevede frenate di salvataggio né interruzioni. È una pura coazione a ripetere. Vede nel giusto Alessandro Iachino quando suggerisce che

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

30 J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Einaudi, Torino 1984, p. 122.

*Augusto*, con il suo ambivalente nitore, sfida e sconvolge l'osservatore ben più di qualsiasi approccio cronachistico o documentario: non c'è logica né realismo nel circo che Sciarroni mette in scena, quanto il precipitato estetico e performativo di una visione etica, laica, civica, della realtà e della società. Un'umanità sfigurata dal riso, anestetizzata da una gioia forzata: ma verso la quale percepiamo, con una complicità altrettanto confusa, un'adesione istintiva<sup>31</sup>.

Una delle principali ingiunzioni, che sembra guidare oggi la vita sociale, è il dovere di essere felici. «La riflessione porta a concludere – sostiene Walter Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia* – che l'idea della felicità che possiamo coltivare è tutta tinta del tempo a cui ci ha assegnato, una volta per tutte, il corso della nostra vita»<sup>32</sup>. Tra gli assunti che attraversano *The Odd One In: On Comedy*, innovativa traiettoria teorica sul comico, Alenka Zupančič rivela che la nozione di felicità elaborata nella società contemporanea è dominata dall'istanza secondo cui per avere successo non è sufficiente svolgere in modo efficace le proprie mansioni all'interno della macchina neocapitalista, ma è necessario anche esserne felici. L'infelicità è percepita come un difetto nella struttura dell'individuo tale da diventare una barriera alla propria affermazione. La studiosa afferma con decisione:

Negatività, mancanza, insoddisfazione, infelicità, sono sempre più percepiti come difetti morali, peggio ancora come una corruzione a livello dell'essere o della nuda vita. C'è un aumento spettacolare di quella che potremmo definire bio-moralità (o piuttosto moralità dei sentimenti e delle emozioni), che promuove il seguente fondamentale assioma: una persona che sta bene (ed è felice) è una brava persona; una persona che sta male è una cattiva persona. È questo cortocircuito tra emozioni/sensazioni e il valore morale a conferire il tono specifico alla retorica ideologica contemporanea della felicità<sup>33</sup>.

Le attuali barriere tra felicità e infelicità – per Zupančič – stanno creando steccati, forme di «razzizzazione»<sup>34</sup> (*raciation*) in cui proliferano (nuove) razze basate su fattori e differenze economiche, politiche e di classe. Vere e proprie forme di segregazione, basate su queste differenze, stanno sostituendo le concezioni biologiche e culturali tradizionali della razza.

Sono posizioni che fanno sponda con le riflessioni di *The Promise of Happiness*<sup>35</sup>, in cui Sara Ahmed muove una critica serrata contro l'intrinseca bontà attribuita alla nozione di felicità. Nel clima ideologico contemporaneo, l'essere felici è diventato un impositivo che agisce come una stenosi normalizzante, che oscura la possibilità di diversi modi di essere nel mondo. Ecco l'ambivalente bruciante nodo che *Augusto* riesce a toccare: il fossato che si scava tra la promessa insistente e coatta al dovere di essere felici e la sensazione che effettivamente proviamo nelle vicende della vita. È la perturbante convivenza di due istanze, l'una maschera dell'altra, che vede la solidale complicità del ridere rivelarsi nella

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

31 A. Iachino, *Alessandro Sciarroni. Il riso perturbante di Augusto*, in «Teatro e Critica», 9 Luglio 2019, [www.teatroecritica.net/2019/07/alessandro-sciarroni-il-riso-perturbante-di-augusto/](http://www.teatroecritica.net/2019/07/alessandro-sciarroni-il-riso-perturbante-di-augusto/) Si rimanda al testo anche per la dettagliata analisi della sequenza coreografica che qui non ripercorriamo nel dettaglio.

32 W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 75.

33 A. Zupančič, *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge, MIT Press, MA 2009, p. 5.

34 Ivi., p. 6.

35 S. Ahmed, *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham and London 2010.

piega traumatica di una coazione senza tregua. Ad essa, senza fatica, possiamo associare l'attitudine – più vicina a un'intimazione – a percepire tutte le cose che ci accadono, anche quelle terribili, come qualcosa di necessariamente positivo. Ne stiamo facendo esperienza in questi giorni di segregazione domestica dettati dalle misure antiCovid-19: l'"andrà tutto bene" non è forse un'ingiunzione che ci persuade a vivere questo momento come fosse un'esperienza preziosa che porterà "senza dubbio" frutti nella nostra vita futura? Si tratta in realtà, per Amhed, dell'ennesimo tassello, eclatante, che si unisce alle narrazioni edulcorate della famiglia felice, del lavoratore felice, del cittadino felice, vale a dire un perno che un restringimento degli orizzonti immaginativi che precludono diverse forme di vita.

## «I like to laugh. I laugh often. I am often seen laughing»

È memorabile il caso dell'imitatore di voci originario di Oxford ritratto con piglio di diverita precisione e neutralità da Thomas Bernhard nelle sue scritture brevi devote a uno stile cronachistico<sup>36</sup>. Si racconta che il virtuoso imitatore di voci, dopo aver intrattenuto gli ospiti della Società di Chirurgia al Palazzo Pallavicini di Vienna e deliziato con la «massima premura» gli astanti sul Kahlenberg, sorprendentemente si dichiarò incapace di poter chiudere il programma imitando «la propria voce». Qualcosa senza dubbio inquieta in questa appuntita e "umoristica" prosa breve, e non è solo l'effetto paradossale prodotto dal corto-circuito tra l'assurdità dell'affermazione e la piana apoditticità della pronuncia. Ciò che produce una vertigine del pensiero è che tale impossibilità (imitare la propria stessa voce) scredita ciò che comunemente è inteso come il suo *proprium*, vale a dire l'essere espressione e marca singolare d'unicità che ci differenzia gli uni dagli altri. Il racconto si interrompe con decisione al culmine di un paradosso gravido di conseguenze. Si allude forse al fatto che l'impronta vocale (*voiceprint*) nella pratica dell'imitazione sia a tal punto (con)fusa con le pronunce dell'altro, da aver perduto la propria singolare fisionomia? Cosa accade esattamente nell'atto di imitare la voce altrui? Che specchi e riverberi acustici e corporei si attivano in quell'atto di incorporazione?

Il racconto suggerisce che la voce che imita, non più in grado di esprimere la profondità della soggettività umana del parlante, nella sua duplicazione sembra implicare una paradossalità non dissimile da quella del ventriloquo: si allude a una *rottura* con il proprio supporto corporeo, pur continuando (l'imitare) ad essere un accadimento *della/nella* bocca che convoca i recessi del corpo, stati muscolari e viscerali. Questa faglia, come nel ventriloquo, palesa e rende tangibile la condizione inesorabile e traumatica d'essere parassitati dal discorso, allarmando al contempo lo statuto identitario del parlante<sup>37</sup>. Ci ricorda Mladen Dolar, nel suo imprescindibile saggio *La Voce del Padrone*, che in ogni pronuncia la voce non è mai semplicemente del soggetto che la emette, il suo carattere dispersivo – che con Guy Rosolato possiamo chiamare "emanativo"<sup>38</sup> – rivela sempre un

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

36 T. Bernhard, *L'imitatore di voci*, trad. it. E. Bernardi, Adelphi, Milano 2009, p. 12.

37 P. Di Matteo, *Teatro e voce (dis)incorporata*, in M. Bonazzi, C. Serra, S. Vizzardelli (a cura di), *Voce. Un incontro tra filosofia e psicoanalisi*, Mimesis, Milano 2019, pp. 165-174.

38 G. Rosolato, *La voce: tra corpo e linguaggio*, a cura di P. Di Matteo, trad. it. A. Riponi, in «Sciami | ricerche», n. 3, Aprile 2018: [webzine.sciami.com/la-voce-tra-corpo-e-linguaggio/](http://webzine.sciami.com/la-voce-tra-corpo-e-linguaggio/); originariamente pub-

minimo *effetto di ventriloquio*, in cui «non sono tanto io che parlo, quanto piuttosto sono detto da una voce che parla *dentro e attraverso* di me»<sup>39</sup>.

Questo racconto e le complessità che alimenta sono istruttive nell'affrontare l'autoritratto ideato dalla coreografa, performer e filmmaker tedesca Antonia Baehr. Interessata a indagare “cosa può un corpo” nell'atto di ridere, l'artista – nel biennio di residenza ai Laboratoires d'Aubervilliers di Parigi (2006-2008) – compie un percorso di ricerca che la conduce alla performance *Rire* (2008)<sup>40</sup>. Antonia, a detta di amici e familiari, «è quella che ride». Ma questo tratto singolare della sua personalità è messo alla prova attraverso le riflessioni multiple del ridere altrui.

In scena vestita/o in abito da uomo e cravatta, scarpe di vernice, partitura alla mano, Baehr appare in uno spazio ridotto all'essenziale: una sedia e un leggio. Un didascalico annuncio, severo ma non freddo, per presentarsi con un nome di invenzione<sup>41</sup>, e informare circa l'occasione e la struttura del proprio “autoritratto”<sup>42</sup> compiuto attraverso gli occhi degli altri. *Rire* – il titolo proiettato sul fondale nero – è suddiviso in due parti con interludio. L'interprete riferisce di aver chiesto in dono a familiari e amici per il suo ultimo compleanno delle «partition pour mon rire». Parte dei materiali raccolti costituiscono lo spartito della performance che si configura come un esperimento tra coreografia e ricerca vocale (musicale)<sup>43</sup>.

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

blicato in: «Revue française de psychanalyse», Parigi, 1974, pp. 76-94.

- 39 “My voice is never simply my own, but there is always, as you note, a ‘minimum of ventriloquism’; it is not so much I who speaks, but rather I am spoken, the voice speaks in and through me” in A. Schuster (a cura di), *Everyone is a Ventriloquist. An Interview with Mladen Dolar*, originariamente in [metropolism.com/magazine/2009-no2/everyone-is-a-ventriloquist/](http://metropolism.com/magazine/2009-no2/everyone-is-a-ventriloquist/) ora in [vanishingmediator.blogspot.com/2012/02/everyone-is-ventriloquist.html](http://vanishingmediator.blogspot.com/2012/02/everyone-is-ventriloquist.html); cfr. anche M. Dolar M., *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicanalisi*, a cura di L.F. Clemente, Orthotes, Napoli 2014, pp. 85-86
- 40 *Rire Laugh Lachen di e con Antonia Baehr*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Parigi 10 e 11 aprile 2008.
- 41 A seconda della peculiarità del progetto, Baehr assume diverse transidentità associate alle competenze artistiche dei suoi *transiti identitari*: Werner Hirsch danzatore, Henri Fleur musicista e coreografo, Henry Wilt compositore, e Henry Wilde ex-marito e aspirante compositore di New Music. Queste figure, intese come “esercizi della differenza”, esemplificano il suo costante lavoro sull'identità di genere.
- 42 L'annuncio vocale corrobora quanto è possibile leggere sul foglio di sala dello spettacolo che recita “*Mi piace ridere, lo faccio spesso. Mi si vede spesso ridere*. Antonia Baehr stava seduta alla finestra nel suo appartamento berlinese, piccolo ma elegante, assorta in un dialogo esistenziale con se stessa, o per dirla con più esattezza, con uno dei suoi io. Passandosi la mano tra i capelli castani dal taglio maschile un po' stempiato, si chiedeva: se mi vedessi tra un gruppo di altri personaggi eleganti, come mi descrivere? Quella con i capelli castani? Quella ben vestita? Quella con i baffi che fuma la pipa? No, si disse, soffiando una boccata di fumo verso il soffitto. No. Mi descriverai come quella che ride, quella che si vede spesso ridere”.
- 43 Questo esperimento tra coreografia e ricerca musicale che si manifesta come esecuzione gestuale di uno spartito instaura una consonanza con la ricerca frutto della collaborazione più che decennale tra il compositore Matteo Fargion e il coreografo Jonathan Burrows, in particolare con la suite «per mani e braccia» *Both Sitting Duet*, composizione musicale per esecuzione corporea della classica partitura *For John Cage* di Morton Feldman; cfr. J. Burrows, *Choreographer's Handbook*, Routledge, London-New York 2010; e anche il recente, D. Perazzo Domm, *Jonathan Burrows. Towards a Minor Dance*, Palgrave, London 2019.

## Ridere Rire Laugh Lachen

Antonia Baehr, seduta davanti al leggio, dà avvio alla partitura: è l'esecuzione delle risate che le sono state consegnate in precedenza. I nomi dei donatori, ciascuno per ogni segmento vocalico, sono proiettati sul fondale. A una sequenza di *Ah! Ah! Ah!*, a intervalli irregolari con la bocca appena aperta, che descrive un gesto gutturale e ricorsivo, succede un ridere ingolato, marcato dalla contrazione gioiosa dei muscoli facciali. Una concatenazione di *Ih! Ih! Ih!* ritmati spingono il suono in testa, e riecheggiano poi, a bocca chiusa, in maschera con un tratto nasale, segue un ridere quasi soffocato, infine sottilissimo e appena sussultorio, che investe le spalle, più simile a una forma di dispnea. Un gradasso e derisorio *Oh! Oh! Oh!* mette in vibrazione visibile la gorgia e piega verso un ilare, persino snobistico, risolino a fil di bocca con gli zigomi fortemente corrugati. Batte il tempo con il piede in modo quasi impercettibile. Di seguito, un aperto sghignazzare, con l'arcata dentale e le gengive a vista, è accompagnato dalla spinta contrazione dei muscoli intorno alle labbra senza impegnare il busto. Più simile a un grido acuto, uno spregiudicato *Ooooh! Aaaah! Ooooh!*, chiaramente canzonatorio impenna in uno sfacciato *Uh! Uh! Uh!*, fortemente intriso di respiro.



Antonia Baehr, *Rire*, foto di Jan Stradtman.

Baehr isola, con precisa fermezza, ogni singola esecuzione dello spartito, che ha sotto gli occhi, da quella successiva, inserendo una piccola pausa durante la quale torna a una condizione neutra. In piedi, non più rivolta al leggio, indossa delle cuffiette e attiva un

piccolo iPod. Segue la riproduzione mimetica di una risata marcatamente maschile in cui il suono si manifesta insieme a piccole scariche di aria pressurizzata. Le brevi sequenze sembrano essere la punteggiatura di una conversazione, la cui completa articolazione è preclusa allo spettatore. Queste probabili marcature di frasi si palesano, come scoppi improvvisi tra intervalli di silenzio, in quello che appare infine un canto discontinuo, accompagnato da movimenti circolari della testa. Baehr, serissima, mette via le cuffie e si inchina. Applausi. Di tanto in tanto, concluso un segmento di partitura, la performer si alza e fa un inchino, esattamente come accade in sede concertistica quando alla fine di un'aria più o meno famosa, per slentare temporaneamente la tensione esecutiva e preparare quella successiva, ci si ferma in cerca dell'applauso.



Antonia Baehr, *Rire*, foto di Marc Domage.

Voltata pagina dello spartito, l'emissione raggiunge frequenze vertiginose come fosse la risposta riflessa a un gas esilarante o all'inalazione di elio. La pronuncia assume un timbro artificiale, il ridere si fa psichedelico, puntellato da sonori respiri di rilascio. Si tratta di un vero e proprio doppiaggio in cui Baehr labia una risata (precedentemente registrata e poi acusticamente manipolata). La schisi tra l'articolazione mandibolare, che il ridere convoca, e la fuoriuscita effettiva del suono è una trappola percettiva per lo spettatore. Quando la performer sospende, d'improvviso, di simulare il suo ridere muto, interrompendo la coerente riproduzione di movimenti corporeo-facciali, oramai a bocca chiusa, viene svelata agli astanti che l'effettiva sorgente dell'emissione è altrove.

Dopo una sequenza di risate in cui il suono aumenta, si fraziona e diminuisce nel passaggio dall'una alla successiva, in modo incostante e puntellata da colpi di glottide, vie-

ne eseguito un vero e proprio solfeggio in cui la pronuncia della nota è sostituita con il nucleo germinativo e onomatopeico della risata: "Ah!". L'emissione è sostenuta da una certa consistenza vocale e da una controllata quantità di fiato. Questa segmentazione dell'unità distintiva della risata, variata in base al metro scelto, è ripetuta a ogni battuta e accompagnata dal movimento della mano, tipico della lettura musicale. Da uno schema ritmico regolare, il solfeggio via via accoglie sincopi e ritmi irregolari, tatuando la fonazione con risolini isterici, colpi di tosse e con l'aggiunta, a fine serie, di una linguaccia senza intenzione. Come in preda a una convulsione asmatica, il gesto del braccio ormai asincrono non segue più il vocale, sganciando la risata dai tempi forti della battuta, ratificando l'atto di dirigere il proprio stesso riso come una pratica insulsa. Inchino. Applauso. Buio.

Rimossi leggio, spartito e sedia, in piedi, inizia il secondo movimento della performance. Da un box nero vengono prelevate, di volta in volta, delle palline di diverso peso e consistenza. A ogni rimbalzo Baehr fa corrispondere un colpo di risata, la cui ricorsività si assesta e sintonizza con ogni impatto sul pavimento, così che l'andamento della risata venga determinato – con una precisa allusione alla musica aleatoria – da una metrica decisa dal caso. Al rimbalzo pesante di una palla da tennis corrisponde la voce di un basso; diversa è la mimesi, tutta in levare e carica di fiato, dei colpi brevissimi e ripetuti di una pallina da pingpong che scivolando sul pavimento è inseguita da un leggero rantolo. Lo schema metronimico dei rimbalzi – accompagnato dal movimento sobbalzante della testa – si complica quando le palline sono due e con diseguali comportamenti: il compito è quello di seguire le indicazioni ritmiche di entrambe, sdoppiando il suono in un'esecuzione virtuosa. Chiude la partizione, in modo esilarante, la caduta di una palla che non rimbalza, collimando con una singola acuta esplosione sonora.

La catena successiva rende visibile l'investimento corporeo complessivo del ridere: si tratta di mettere in primo piano non solo le reazioni fisiologiche dettate dalla sintonia tra meccanica respiratoria e muscolare; non solo la sollecitazione delle strutture organiche che investono contrazione e decontrazione del diaframma, chiusura e apertura dell'epiglottide, la vibrazione delle corde vocali, i movimenti sussultori di ventre, busto e le spalle, ma anche tutti quei comportamenti concreti, più o meno minimali, quei tic associati al ridere quando è al massimo grado d'intensità. È dunque l'articolarsi di una sequenza di schiaffi ripetuti sulle cosce, di mani appoggiate sulla testa, di passetti instabili sul posto, del piegamento in avanti del tronco, della flessione delle gambe fino all'altezza delle ginocchia, gesto che rende visibile la reazione fisiologica che coinvolge gli sfinteri, segnalando il rischio vero – da tutti sperimentato almeno una volta – di "pisciarsi addosso dal ridere".

L'acme drammatico è raggiunto nel passaggio in cui, abbassata la luminosità dello spazio scenico in modo da aureolare la figura con un caldo controluce che oscura il volto, Baehr emette un suono ingolando l'aria come in uno spasmo asmatico. È il ritmo serrato in cui si rinnova la parentela tra riso e pianto, ilarità e angoscia. La scomparsa dell'oggetto della visione (il viso) enfatizza la dimensione acustica dell'evento, chiedendo allo spettatore una sintonizzazione affettiva basata principalmente sull'ascolto che registra e rilascia la portata drammatica del momento. Luce, inchino. Applauso.

L'ultimo blocco esecutivo prevede l'ingresso di una lente quadrangolare, un piccolo

schermo di vetro all'altezza del volto. Oscillando avanti e indietro, sformalizza e aumenta in senso caricaturale<sup>44</sup> alcuni tratti del viso come la bocca, rendendo ancora più evidente il *mouthng*<sup>45</sup> in gioco nella risata. Con il suono spinto nel naso, Baehr emette un riso simile al ragliare di un asino, poi, in arsi, allo starnazzare di una gallina a cui aggiunge il movimento mimetico delle mani come omologhi delle ali del volatile. Dopo un intermezzo a denti serrati, in cui il suono vibra fortemente in bocca, è la volta di un'emissione che rimanda alle acute vocalizzazioni di una iena *ridens*, tipico suono baritono associato a stati di paura o eccitazione. L'oscillazione continua della testa, che asseconda o si contrappone al pendolo di vetro, genera un che di claustrofobico, al punto in cui il ridere – forma di vocalizzazione distintiva e stereotipata, segnale uditivo inconfondibile proprio dell'esperienza umana<sup>46</sup> – si produce sonoramente in un progressivo «divenire animale»<sup>47</sup>. Le vocalizzazioni stratificate in *loop* raccolgono infine una molteplicità di tracce preregistrate legate in un crescendo compiutamente musicale. Stop improvviso, inchino.

In conclusione, una glossa. Una proiezione di scritte e un audio instradano, non senza una certa dose di ironia, lo spettatore verso l'occasione che ha dato avvio alla ricerca su cui si fonda la performance: è la registrazione di una bizzarra confessione della madre, estorta nel suo giardino mentre un cuculo canta sull'albero. La donna esclude, senza timore di incorrere in errore, che Antonia possa essere capace di ridere a comando e che tali risate coatte possano essere contagiose. *Rire* si ferma su un'asserzione ampiamente smentita dai fatti: nel suo corso in effetti si esperisce esattamente in contrario, vale a dire l'incontenibile e scomposto ridere degli spettatori che a riprese e in gruppo uguagliano, rifrangono, incorniciano, gareggiano con la strutturata esecuzione di risate della performer.

## Prossimità empatica

*Rire* è il terzo atto di una trilogia sulle emozioni, iniziata con lo spettacolo *Holding Hands* (2000), in cui Antonia Baehr e William Wheeler si presentano come un unico organismo simbiotico con due diverse personalità, attraverso il quale è possibile confrontarsi con una tavolozza di emozioni da cui è rimosso ogni intento narrativo; secondo momento è l'indagine condotta con *Un après-midi* (2003), performance centrata sul *setting* del dialogo, in cui quattro interpreti femminili, invitate a mostrarsi in attitudine *drag king*, com-



44 Cfr. C. Baudelaire, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in trad. it. G. Guglielmi e E. Raimondi, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 2004, pp. 139-155.

45 Per «mouthng», parola intraducibile in italiano, Brandon LaBella, intende tutta una estesa gamma di movimenti, azioni, (dis)articolazioni, gesti orale-buccali della bocca, cavità mobile e canale vitale da intendersi come palcoscenico (stage) con precise valenze estetiche, in cui primariamente si mettono in stato di negoziazione la profondità del corpo e il mondo, cfr. B. LaBelle, *Lexicon of the Mouth*, op. cit., p. 7-9.

46 R.R. Provine e Y.L. Yong, *Laughter: A Stereotyped Human Vocalization*, in «Ethology», 89(2), 1991, pp. 115-124.

47 La dimensione deleuziana del «divenire-animale» può essere analizzata come un tratto distintivo di altre performance di Baehr in particolare: la “sonic lecture-performance” *My Dog is My Piano* (2012), *Abecedarium Bestiarum: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) in cui dispiega una articolazione di rimandi, dalle favole di La Fontaine alla fisiologica zoologica o alla “animal drag”.

pongono una sintassi di gesti dettati da comandi che mettono a lavoro il nesso esistente tra esecuzione di un'istruzione, *embodiment*, demistificazione<sup>48</sup>. Si tratta di casi in cui l'assetto logico della relazione, liberato da una precisa referenza motivazionale o di contesto, non è solo lasciato fuori campo, ma intenzionalmente sottratto. Attraversate da una comune corrente d'anomalia, determinata da una serie di istruzioni senza contenuto, le tre performance possono essere intese come tre diversi «modi di performare uno spartito»<sup>49</sup>. È la tesi sostenuta da Xavier Le Roy nella conversazione-analisi con la coreografa pubblicata nel libro-archivio *Rire Laugh Lachen* (2008). Concepito come un manuale di istruzioni, questo catalogo è uno strumento utilissimo per comprendere a pieno il lavoro drammaturgico-musicale che sottende la ricerca di *Rire*, contiene infatti gli spartiti e gli esercizi per ridere dai quali sono scaturiti i materiali performativi, una volta selezionati.

Viste nel loro insieme i tre lavori appaiono centrati sull'idea di isolare alcune precise dinamiche dell'emozione, una volta scollegate da referenze narrative. Sprovviste di un esplicito nesso causale, di implicazioni psicologiche o etiche, le azioni previste da questa *suite di risate* rappresentano l'occasione per investigare non solo la meccanica della risata e le sue componenti fisiologiche, non tanto il riso nelle sue varie forme (yogica, da commedia, personale, sociale<sup>50</sup>), quanto piuttosto la sua natura espressiva capace di designare un proprio «spazio vocalico»<sup>51</sup> e una propria logica d'ascolto<sup>52</sup>. L'artista si dichiara disinteressata alla creazione di un pezzo comico, e non potrebbe essere più lucida quando argomenta: «Nelle commedie gli attori sul palcoscenico non ridono. Essi provocano il ridere, il loro scopo è far ridere le persone. *Per me funziona l'opposto*: io sono sul palcoscenico e rido, e non cerco necessariamente di far ridere, o non solo. Piuttosto sto provando ad autorizzare una ricezione multidimensionale dello spettacolo»<sup>53</sup>.

È evidente che l'orchestrazione di risate sia strutturata come un concerto da camera: ne sono convalida il rigore esecutivo, la fisicità minimale e controllata dell'interprete, la presenza di spartiti concepiti con ossequio alla durata delle note, all'intervallo che si spazia tra esse, agli accenti in battuta, alla scansione ritmica, contemplando decrescendo, simmetria temporale e regolarità, tutti aspetti che contribuiscono al suono caratteristico del ridere<sup>54</sup>.

Ma *Rire* mira anche a riconoscere a questa partitura ritmico-corporea una natura interamente coreografica, capace di estendere i confini del danzabile. La corrente interna al

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

48 Cfr. P. Sabisch, *Solo for reading bodies*, in «Frakcija. Performing Arts Magazine», Vol. 36, Summer 2005, pp. 126-137.

49 X. Le Roy, *Entretien/Interview*, in A. Baehr (a cura di), *Rire Laugh Lachen*, L'œil d'or & Les Laboratoires d'Aubervilliers, Parigi 2008, p. 80; la stesura integrale dell'intervista oggi anche su [sarma.be/docs/2945](http://sarma.be/docs/2945)

50 Cfr. nota 22 in Joy J., *The Choreographic*, The MIT Press, Cambridge MA 2014, p. 82.

51 S. Connor, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Sossella Editore, Roma 2007, p. 28.

52 Vale la pena ricordare che in occasione della rassegna *Art Fall 2010*, curato da Silvia Fanti, Ferrara contemporanea/Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara e Xing hanno prodotto un vinile di Antonia Baehr a tiratura limitata (300 copie) contenente due *Studi in miniatura di linguistica corporea* che raccoglie delle suite di risate.

53 A. Baehr, *Entretien/Interview*, in *Rire Laugh Lachen*, op. cit., p. 87 (corsivo nostro).

54 R.R. Provine e Y.L. Yong, *Laughter: A Stereotyped Human Vocalization*, op. cit., p. 115-124.

corpo e lo scoppio eruttivo del ridere occupano cioè uno spazio, regolato esteticamente, che mette in vibrazione transitabile profondità e superficie attraverso la sintonizzazione intima con una sequenza di movimenti passata al vaglio della composizione: le risate agiscono cioè come «il movimento coreografico di un'emozione»<sup>55</sup>. Le emozioni che «sono pratiche culturali e non stati psicologici», vissuti dal corpo e negoziati nella sfera pubblica, «non sono né individuali né sociali, ma producono la superficie e le frontiere che permettono di delinearne l'individuale e il sociale come se fossero oggetti» che prendono forma come «effetti di circolazione»<sup>56</sup>. Nell'elaborare la sua sociologia dell'emozione, Sara Ahmed, con approccio multidisciplinare, smentisce il pensiero comune che relega le emozioni a processi molto interni e individualistici, basate sull'assunto per cui ciò che “si sente” non può essere trasmesso con precisione ad altri, e opera per comprendere come esse siano intrinsecamente legate a cultura e potere. Indagando cosa «fanno e come circolano», piuttosto che interrogarsi su cosa sono, la studiosa suggerisce che le emozioni non possono essere intese se slegate dal concetto di relazione: non sono semplicemente qualcosa che “io” o “noi” possediamo, ma sono il modo attraverso cui rispondiamo agli oggetti e agli altri, giacché “io” e “noi” sono modellati e prendono forma dal contatto con gli altri<sup>57</sup>.

È questo con-tatto la vera posta in gioco in *Rire*, in cui la risposta empatica degli spettatori fa sì che essi «diventino consapevoli di ciò che sta accadendo nei loro corpi e nei loro volti»<sup>58</sup>. Baehr parla, non a caso, di una funzione «contaminante» e «nomadica» del ridere: la concatenazione di riverberi implicati dall'effetto di contagio attiva una rinnovata permeabilità *tra* il corpo del performer e quello dello spettatore.

Il neurologo statunitense Robert B. Provine, tra i maggiori scienziati del ridere, riconosce nel potenziale contagioso una delle notevoli proprietà del riso umano<sup>59</sup>. Quel comportamento che si diffonde attraverso un gruppo in una reazione a catena (anche quando non è il prodotto di una situazione comica), è «la prova di un modo unico e antico di comunicazione uditiva prelinguistica» secondo cui «le risate sono probabilmente i resti di un processo di sincronizzazione sociale automatica che precede la lingua»<sup>60</sup> lì dove è attivo, cioè un «processo in gran parte inconscio del dominio affettivo»<sup>61</sup> che pertiene all'empatia. La conferma che anche il ridere a comando possa stimolare altro ridere, consente di comprendere la situazione paradossale e insolubile per lo spettatore di *Rire* che desidera, da

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

55 A. Baehr, *Entretien/Interview*, in *Rire Laugh Lachen*, op. cit., p. 95.

56 S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, p. 10.

57 *Ibidem*.

58 A. Baehr, *Entretien/Interview*, in *Rire Laugh Lachen*, op. cit., p. 93.

59 Il potere delle risate contagiose è tale da manifestarsi persino in forma epidemica: una vera epidemia di risate è documentata tra le ragazze dai 12 ai 18 anni in un collegio a *Tanganyika*, poi diffusasi nel *the distretto di Bukoba*, richiedendo la chiusura delle scuole, cfr. A. M. Rankin e P.J. Philip, *An Epidemic of Laughing in the Bukoba District of Tanganyika*, in «Central African Journal of Medicine», n. 9, 1963, pp. 167-170.

60 R. R. Provine, *Contagious Laughter: Laughter is a sufficient stimulus for laughs and smiles*, Bulletin of the Psychonomic Society, 30 (1), 1992, pp. 1-4; cfr. Id., *Curious Behavior: Yawning, Laughing, Hiccupping, and Beyond*, Belknap Press (Harvard University Press), Cambridge, MA 2012.

61 *Ibidem*.

un lato rimanere in silenzio perché gli altri possano ascoltare, e dall'altro non riuscire a reprimere le proprie reazioni sonore.

A partire dalla sua *drag identity*, Baehr assume diverse posture che surclassano la dialettica di genere confermata nella coppia binaria maschile/femminile, e pone in gioco una corporeità «trans-individuale»<sup>62</sup> nella quale scorrono, a differenti velocità, flussi d'intensità e molteplicità che diventano per performer e spettatore *soglie di possibilità*. L'esecuzione delle risate altrui, la loro "imitazione"<sup>63</sup> – che veicola altrettante strutture di potere immanenti alla rappresentazione –, si compie per atti di incorporazione. Altissimo ascolto e disposizione alla risonanza si dispongono ad accogliere flussi impersonali, una miriade di microsoggettività umorali che sfuggono alla macchina dell'identità. L'idea paradossale di comporre un autoritratto non centrato sull'io, ma rifratto sui saperi incarnati della differenza, è dunque per Antonia Baehr l'attivazione di precisa istanza sociopolitica. E lì che qualcosa di sovversivo può apparire. La performance è dunque un dispositivo emotivo che reinventa i limiti del musicabile e del danzabile attraverso un corpo mutevole, permeabile, *queer*, che si dispone, nella sua immanenza radicale, alla mutua contaminazione di spazi esperienziali segnati da «prossimità empatica» e «interconnettività intensiva»<sup>64</sup>.

Il presente saggio rappresenta il primo nucleo di un'indagine sul gesto sonoro-espressivo-coreografico della risata all'interno del panorama performativo contemporaneo. Va inteso come nodo di riflessioni, in corso di sistematizzazione, di un più ampio studio dedicato agli "usi" della voce nelle *performing arts*. Solo parzialmente in questa sede sono state declinate le connessioni con il comico, qui convocate piuttosto come una tramatura di fondo, e con il regime commedico, essenziali a una corretta ricostruzione genealogica della funzione performativa della risata.

62 Cfr. E. Balibar e V. Morfino (a cura di), *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

63 Oltre a raccogliere le partiture di parenti e amici, Antonia promuove laboratori dove praticare il ridere, per scoprirne le dinamiche di gruppo, in una sorta di apprendimento collettivo la dimensione imitativa era stata sviluppata anche attraverso il video per verificare il tipo di contagio che si attivava, cfr. A. Baehr, *Entretien/Interview*, in *Rire Laugh Lachen*, op. cit., pp. 83-84.

64 R. Braidotti, *In metamorfosi: verso una teoria materialista del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 17.



# Le forme artistiche nella natura: dai frattali alla coreografia

*Conversazione di Lorenzo Diofilo con Gideon Obarzanek*

## ABSTRACT

L'intervista qui riprodotta è parte del lavoro di tesi magistrale di Lorenzo Diofilì, *Corpo, Figure e Spazio: la poetica di Gideon Obarzanek nel panorama delle arti performative dalle Avanguardie al XXI secolo* (a.a. 2018/2019). Le domande di quest'intervista con Obarzanek prendono spunto dal lavoro del coreografo in seno alla compagnia Chunky Move, da lui stesso fondata a Melbourne nel 1995, ed in particolare dai tre spettacoli portati a termine tra gli anni 2006 e 2011, nei quali movimento e costruzione dello spazio vengono esaltati tramite un dialogo molto stretto tra corpo e dispositivo scenico.

Dialogando con l'intervistatore, Obarzanek descrive a grandi linee i punti cardine della sua poetica e del suo approccio alla coreografia, partendo dalla sua posizione di individuo inserito in una società nella quale permangono forme di emarginazione e, al tempo stesso, di pura forma di vita biologica, legata indissolubilmente col divenire evolutivo del mondo di cui fa parte. L'artista scorge nella corporeità danzante l'espressione di un'esistenza in costante oscillazione tra un'identificazione individuale, da una parte, e la pura apparizione come forma astratta dall'altra.

*This interview with Obarzanek moves from his work as choreographer together with the company Chunky Move, that he founded back in 1995, with particular attention on three of the performances produced between 2006 and 2011, in which we can see movement and space construction being exalted thanks to a tight relation between the body and the whole scenic apparatus.*

*Talking with the interviewer, Obarzanek sketches the main points of his poetic and choreographic approach, starting from his position as an individual living in a society where persist some forms of exclusion and, by other hand, as a pure biological life-form, tied with the evolutionary becoming of the world he's part of. The artist recognizes right in the dancing body the expression of the constant quivering between an individual identification and his pure appearance as an abstract form.*

**Lorenzo Diofilì** (da qui in poi **L.D.**) Vorrei chiederti della relazione esistente tra il tuo mondo e il tuo lavoro: il tuo destino sembrava essere quello di diventare un biologo marino ma alla fine sei diventato un danzatore. C'è una parte del tuo lavoro che ancora si rifà a questo interesse per la biologia e per la scienza o che riflette un interesse per l'essere umano in quanto individuo e parte di una specie? Potresti darci un'idea della tua visione poetica in questo senso?

**Gideon Obarzanek** (da qui in poi **G.O.**) Posso provare, onestamente è qualcosa su cui non passo troppo tempo a ragionare. Certamente ho una grande curiosità e sono sempre stato interessato, prima come danzatore e poi come coreografo, a molte altre cose e, in qualche modo, quella curiosità ha nutrito il mio lavoro.

Sono stato sempre un po' sospettoso della danza come medium, perciò, quando coreografo, mettevvo alla prova me stesso e la forma, lavorando con altri media e intorno a tematiche che stanno un po' al di fuori della danza. Credo che queste diventino veramente interessanti solo quando si porta un po' di se stessi dentro il loro mondo: se il tema è del tutto esteriore, se non vi si accede veramente, esso non diventa particolarmente

interessante come opera d'arte. Se esso riguarda solo te, senza alcun tema al di fuori di te, ecco che diventa molto facile. Quindi per me si tratta di questa tensione tra idee, i pensieri esteriori e le impressioni più personali; quando le due cose si combinano bene, qualche volta se ne trae un lavoro molto buono o interessante. Credo che la danza, in un certo senso, sia una forma molto strana poiché non può fare a meno del corpo umano (almeno per me è così, altri converranno che non dev'essere tale). E il corpo umano per me non è mai oggettivo, non è mai astratto, porta sempre con sé un senso di narrazione, perché noi guardiamo corpi e vediamo persone continuamente, ne leggiamo i gesti e leggiamo le relazioni.

Quando ero giovane, i danzatori guardavano ai lavori di Merce Cunningham e anche lui diceva che un uomo e una donna che danzano, non sono altro che due corpi nello spazio e ciò è, in fondo, astratto. Io direi che per me non è così astratto, perché in quanto osservatore io porto la relazione a quei due corpi.



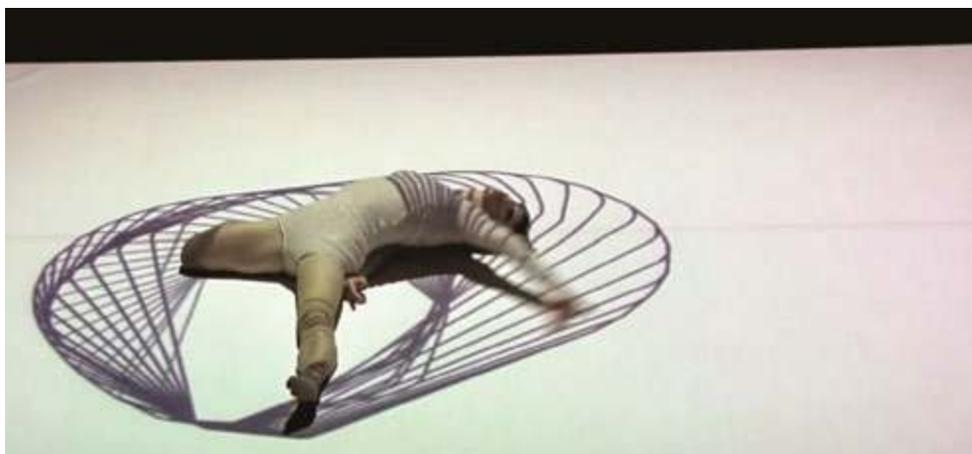
Kristy Ayre in *Glow*, *Chunky Move*, foto di Rom Anthonis.

**L.D.** Ciò mi fa pensare ad una sorta di dualità del corpo. Se guardo ad alcune delle tue performance, magari *Glow* (2006), *Mortal Engine* (2008), *Connected* (2011), queste riguardano di più i corpi, un essere naturale, una forma di vita organica. Poi vengono *I want to dance better at parties* (2004) o *Once upon a time in the Western suburbs* (2016): c'è qui più un approccio di tipo sociologico, quindi corpi in relazione con altri, corpi ciascuno avente la sua storia?

**G.O.** Sì, insomma, credo che la cosa che mi piace della danza è che sembra scorrere,

oscillare costantemente tra un'astrazione e un personaggio: il danzatore è ad un certo momento una figura nello spazio e poi una persona che ha la sua personalità o intrattiene una particolare relazione con qualcun altro. Puoi andare avanti così continuamente per tutto il tempo.

In certi casi è anche frustrante perché nella narrazione questa non è vera e propria drammaturgia, non è propriamente il modo in cui il personaggio viene sviluppato. Il teatro-danza, per esempio, non ha le regole e le costrizioni sulle quali si fonda la narrazione tradizionale e qualche volta non funziona propriamente. Tuttavia, penso che ciò che mi ha trascinato nella danza sia appunto questa capacità di essere simultaneamente un personaggio e un'astrazione, in una sorta di va e vieni. Alcuni dei miei lavori vanno più in un senso che nell'altro, ma sono sempre stato interessato ad entrambi, quindi quando ho lasciato *Chunky Move* mi sono unito alla Sydney Theatre Company perché in fondo volevo dedicare più tempo allo scrivere e al personaggio, poi mi sono stancato di questo e sono tornato indietro a lavori più astratti.



Charmene Yap in *Glow*, *Chunky Move*, still video.

**L.D.** Hai parlato di media diversi; hai mai provato altri linguaggi prima del video?

**G.O.** Ricordo di aver utilizzato delle diapositive, un po' come Alwin Nikolais in un certo senso: all'inizio usavo diapositive e videoproiezioni proiettate direttamente sui danzatori e non come sfondo, non sempre, ma solo qualche volta. E questo è come una forma di travestimento per il danzatore, che scompare, diventa come una texture e poi ritorna.

Quindi, quando ho cominciato a lavorare con Frieder, con il videomapping, avevo già esperienza nel farlo seppur in modo molto semplice. Anche in *I wanna dance better at parties* (2004) stavo usando interviste di diversi uomini, perciò già usavo immagini e video, ma direi in uno stile molto più documentaristico, che poi i danzatori rappresentavano sul palcoscenico. Quindi, avevo già un po' di esperienza, ma con il video tracking, o videomapping, come si voglia chiamarlo, quando ho scoperto il video tracking con Frieder, lui usava una telecamera sul danzatore, dopodiché i dati sulle informazioni del movimento

e la telecamera venivano proiettati da un'altra parte, su di uno schermo, però non sul danzatore. In questo modo si rendeva palese il meccanismo di causa-effetto: il danzatore faceva qualcosa e l'effetto di ciò si manifestava sullo schermo. Onestamente questo non mi interessava granché e dissi – perché non riproiettare l'effetto del danzatore direttamente sul danzatore? – così la superficie diventa più come una superficie sopra il corpo che lo sta manipolando.

Questo secondo me rendeva l'impressione di rivelare qualcosa di interiore, qualcosa riguardo alla persona che normalmente non si vedrebbe, ma che stava fuoriuscendo come una sua estensione. Ciò mi piacque molto perché sentii che dava quest'impressione di rivelare qualcosa che non si potrebbe vedere normalmente. I danzatori non dovevano muoversi nel posto giusto al momento giusto, potevano veramente fare ciò che volevano, e la cosa (il dispositivo) rispondeva. All'epoca era qualcosa di piuttosto nuovo e non era una cosa comune.



Performer in *Mortal Engine*, di Chunky Move, tratta da Sarah Elgart Gideon Obarzanek and Chunky Move's *Glow*, February 12, 2014.

**L.D.** Sì, credo che le tue performance fossero tra i primi esempi di questo tipo di danza. Hai parlato a proposito di Alwin Nikolais e intuisco il collegamento, però direi che il tuo lavoro si discosta leggermente, perché in Nikolais, come hai detto, il corpo tende a scomparire e diventa una forma unita allo spazio che lo circonda. Nei tuoi lavori invece il corpo è come se venisse amplificato, intensificato, si può vedere persino ciò che avviene dentro il performer.

**G.O.** Sì e la coreografia di luce comincia ad emergere in questo tipo di lavoro, perciò il movimento diventa espanso nella luce e nel modo in cui i danzatori possono rivelarsi, scomparire e riapparire a seconda del movimento. Si può anche creare un paesaggio

intorno, una sorta di mondo immaginario.

È interessante perché tenni una conferenza in proposito e quando Rueben Margolin vide la conferenza... - lui è quello che lavora con i fili, corde, molti fili, e fa sculture cinetiche - insieme a lui poi feci lo spettacolo *Connected*. Mi disse - Tu prendi le informazioni dai danzatori e le dai ad un computer, creando poi questa rappresentazione visiva di nuovo sul danzatore. Io prendo le informazioni da ingranaggi e diversi oggetti che si muovono e, attraverso le corde che sono attaccate a qualche altra cosa, faccio queste sculture cinetiche - usando una tecnologia che ricorda qualcosa del tardo XVIII, primo XIX secolo. Concettualmente in un certo senso è molto simile al video, perciò decidemmo di attaccare le corde al danzatore e usare le informazioni del movimento per informare questa rappresentazione cinetica. Va veramente indietro nel tempo come tecnologia.



Performer in *Mortal Engine*, *Chunky Move*, tratta da Grace Edwards Dance Review: *Mortal Engine* pubblicato su Trespass Magazine 8 marzo 2010.

**L.D.** Sì, però il punto è sempre lo stesso: costruire qualcosa per rivelare il movimento.

**G.O.** Io penso che riveli il movimento, ma penso che riveli anche, che poi non è del tutto vero, ma è l'impressione che ha il pubblico, che riveli qualcosa di psicologico. Perciò, in *Connected*, con le corde, c'è un uomo attaccato a 220 corde che sta innanzi a questa donna e fanno una certa cosa. Egli si muove e al di sopra si trova questa sorta di scultura origami, come una nuvola, che risponde al suo movimento insieme a lei che guarda verso l'alto. Se lei lo guarda direttamente emerge un qualche tipo di messaggio che normalmente non si vedrebbe su di lui. È poetico e dona l'impressione che lei stia dicendo qualcosa che colpisce lui nel profondo. Però non è vero, è solo una specie di trucco, una connessione visiva che io credo riveli qualcosa ma nei fatti non lo fa.

**L.D.** Per me ciò che la *Nebula*, la scultura, rivela è un genere di movimento che ognuno può vedere accadere in natura.

**G.O.** Questo è vero. Io credo che mostri una connessione: che noi possiamo esserne consci oppure no, che noi possiamo sentirlo o no, noi siamo realmente connessi con tutto intorno a noi e ogni cosa intorno è riconnessa a noi. E quindi, possiamo usare la tecnologia, che siano fili e carta o che sia un computer e video e telecamere per mostrare queste connessioni: cioè come le cose si influenzano a vicenda.

**L.D.** Direi che è una via di conoscenza che esiste in ognuno in quanto siamo in grado di vedere i fenomeni in natura e riconoscerli, per esempio attraverso l'arte. Ti chiederei quindi: pensi che ci sia una relazione tra i diversi modi di conoscere il mondo quali sono l'arte, la scienza e la filosofia?

**G.O.** Wow, non saprei (ride).



Alisdair Macindoe e Marnie Palomares in *Connected, Chunky Move*, foto di Jeff Busby.

**L.D.** Provo a spiegarmi meglio. *Nebula*, o le altre sculture cinetiche di Rueben Margolin, o il lavoro di Frieder Weiß, tutte usano la matematica e la scienza per riprodurre qualcosa che gli occhi possono vedere e la matematica può spiegare. L'arte riutilizza questi fenomeni per dare vita a modi di comprensione che non siano matematici. La filosofia non può che parlare di queste relazioni tra l'osservatore e il mondo esterno.

**G.O.** Guarda, non è un'area che abbia particolarmente studiato, però posso dire che in un certo senso, se si guarda agli atti religiosi e direi, forse, alle cattedrali, all'uso degli

odori e della luce e della musica per creare il senso di qualcosa che sta oltre il mondano, e sono in fondo elementi della natura, quindi se vediamo, per esempio, un tramonto incredibile, so che è banale, ma c'è sempre questo senso di grandezza magica. Le cattedrali del Medioevo investivano sulla tecnologia del vetro, del colore e della luce per creare certi toni, per cui si tratta dell'idea di usare certi tipi di tecnologia, che, in un certo senso, sono sempre stati usati, per creare situazioni effimere o oggetti artefatti; che donano un senso di natura e insieme l'impressione di qualcosa di più grande di noi. Credo che il mio lavoro e molti altri lavori contemporanei continuino questa tradizione di manifattura ed ingegneria, utilizzando alta tecnologia o molto lavoro per creare semplici situazioni o simulacri di esseri viventi come in natura. Quindi, quello che vediamo è davvero qualcosa che ci è molto familiare perché, in qualche modo, lo riferiamo alla natura. Non so quale sia la filosofia al proposito, però so che abbiamo la capacità di creare questo eccesso per brevi periodi di tempo e credo che la mia danza cerchi di creare questo.

**L.D.** Sì. E questo è infatti qualcosa che ho potuto rintracciare. Questa tensione a rivelare qualcosa che sta oltre il mondano, i processi della natura stessa. L'ho trovato anche in certi autori tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e, in particolare ad un autore, ho potuto riportare il tuo lavoro, si tratta di Oskar Schlemmer. Non so se tu lo conosci.

**G.O.** Lo conosco di nome, ma non conosco il suo lavoro.

**L.D.** Era un coreografo, un pittore anche, costruì dei costumi bizzarri il cui scopo era di rivelare il movimento e unire il movimento del corpo alla scena attraverso l'architettura. Sono stato lieto di trovare questa linea di sviluppo comune lungo il XX secolo e l'inizio del XXI a proposito di questa indagine sulla natura.

**G.O.** Sì, giusto. È molto affascinante.

**L.D.** Anche nell'arte delle marionette si trova una somiglianza con il tuo lavoro, per esempio in *Connected*, sei d'accordo?

**G.O.** Sì, assolutamente.

**L.D.** La marionetta è qualcosa che rivela il movimento al di là del corpo, in quanto essa non ha alcuna coscienza di sé, solamente si muove seguendo delle regole, perciò può dire qualcosa a proposito di come il movimento funziona.

**G.O.** Sì, credo che le marionette siano qualcosa di interessante. Io creo lavorando su di un immaginario di marionette, qualche volta. La scultura diviene una marionetta, in un certo modo, e il danzatore il marionettista.

**L.D.** Puoi dirmi qualcosa a proposito del modo in cui il danzatore si rapporta alla macchina che cattura le sue istanze di movimento?

**G.O.** Nel primo periodo di sperimentazione multimediale, quando cominciammo a mettere le mani su questa tecnologia, il danzatore assomigliava moltissimo a uno strumentista, un musicista: loro fanno un movimento e la macchina risponde e fa qualcosa, e loro ancora rispondono alla macchina, si crea un loop di feedback. Come un musicista che ascolta quale suono sta facendo e dopodiché continua a suonare. Nel mio lavoro i danzatori non sono davvero consapevoli di quello che stanno provocando attorno a loro,

quindi fundamentalmente eseguono la coreografia o eseguono il compito senza badare al risultato nel video. Ti ho risposto?

**L.D.** Sì, assolutamente.

**G.O.** Voglio dire, in un certo senso sono consapevoli; perché hanno bisogno di essere in qualche modo consapevoli delle loro azioni e di sapere quello che stanno facendo, però, per il pubblico, essi non sembrano essere consci di quali siano le loro azioni.

**L.D.** E io credo che questo sia un punto importante del lavoro: il danzatore non è completamente consapevole di cosa sta succedendo, vede soltanto della luce. E così il suo movimento può essere più naturale, forse.

**G.O.** Non so se loro possano vedere l'immagine, poiché è sul pavimento e loro non la stanno guardando. Questo per me è importante, è una scelta importante. Nei primi lavori di questo tipo, loro osservavano quello che facevano e di conseguenza influenzavano il movimento seguente, alla maniera di pittori, in un certo senso: fanno qualcosa che influisce sul movimento successivo. Nel mio lavoro invece i danzatori non sono pittori, essi sono quello che stanno facendo, fanno la loro cosa e solo il pubblico vede, comincia a vedere, ciò che viene creato, però il danzatore non ne è consapevole. Questo per me è importante.

**L.D.** Qualcosa di simile accade, correggimi se sbaglio, anche in *Assembly* (2011) e *One Infinity* (2018) a cui collabora una moltitudine di persone.

**G.O.** Cielo! Hai guardato sul serio il mio lavoro!

**L.D.** Sì. (ride) Ma solo quello che sono riuscito a trovare online, cercando di venirne a capo.

**G.O.** Ti posso dire che per quanto riguarda *Assembly* mi ricordo molto distintamente quando ho cominciato. Avevo lavorato con la tecnologia per un po' di anni ed era molto frustrante; c'è sempre qualche problema tecnico e bisogna ogni volta fermarsi mentre i tecnici lavorano su qualcosa; era sempre stressante e noioso al tempo stesso. Mi ricordo, dopo qualche anno di lavoro con Frieder e altre persone, che mi dissi - vorrei davvero lavorare solo con persone e nessuna tecnologia. Voglio dire *Assembly* non ha nemmeno un'amplificazione: non ci sono strumenti o microfoni, è a cappella, con l'amplificazione naturale di una stanza circolare, su di una gradinata di legno. Per cui credo che quello che mi è piaciuto e di cui ho voluto fare tesoro da *Mortal Engine* era questo senso di dimensione. Credo che la grande proiezione che si poteva creare potesse essere costituita da questa grande gestualità di movimento, non solo con i corpi ma anche con luce e video. Quando ho cominciato a lavorare su *Assembly*, ho cominciato a vedere un utilizzo delle persone quasi alla stregua di pixel ed anche qui abbiamo usato una grande tela, è grande come in *Mortal Engine*; se guardi alla gradinata è della stessa dimensione, è un po' più verticale e più alta. In un certo senso, mi sono concentrato sui corpi, ma l'influenza che ho avuto dalla tecnologia era data da questi pattern e algoritmi. Interessante secondo me, è stato quando lavoravo con 60-70 persone: non potevo permettermi un gran numero di danzatori con formazione e non potevo permettermi prove. Perciò le regole per la coreografia erano più che altro regole matematiche, non era palese per i partecipanti, però

noi sapevamo che erano matematiche; «devi seguire una certa persona e a quel punto fai questa cosa da quella parte» e abbiamo scoperto che, in fondo, se si prova ad insegnare una danza a qualcuno senza un background in danza, può al massimo ricordarsi tre passi, però se gli insegni una serie di regole puoi creare cose veramente complesse e sofisticate che possono avere degli esiti eleganti e fanno sentire a proprio agio i non-danzatori. Per cui *Assembly* è davvero costruito su delle istruzioni collettive su come muoversi, cosa ripetere, per cui penso che, in un certo senso, la scrittura di codici e con il computer ha molto influenzato *Assembly*.

**L.D.** Quindi c'è un organismo vivente composto da tanti singoli individui, che rivelano intensità.

**G.O.** Prima che mi dimentichi, uno dei motivi di interesse ricorrenti per me è il fatto di essere soli in un mondo con moltissime persone e in qualche modo *Assembly* rivela, in certi momenti, quest'idea che siamo praticamente sempre soli, anche quando siamo circondati da persone. Questo è qualcosa che generalmente emerge nel mio lavoro.

**L.D.** Ok, puoi darci un altro esempio di questo?

**G.O.** Non saprei, è in tutti i miei lavori e non riesco a pensarne uno in particolare.

**L.D.** Forse è quello che stavo cercando di dire prima, e cioè che ho visto un certo interesse sociologico in alcuni dei tuoi lavori.

**G.O.** Credo che si tratti del desiderio di connettere, sempre, e il livello della connessione è limitato. Questa è la mia esperienza del mondo. Sono in ultima istanza solo nel mondo, praticamente solo con un desiderio di connettere, ma la mia connessione è limitata.

**L.D.** C'è sempre un dualismo.

**G.O.** Sì, credo che vi sia, e a tal riguardo ho creato lo spettacolo con Lucy Guerin, *Two faced bastard* (2008).

**L.D.** Sì, volevo chiederti qualcosa a proposito del lavoro con Lucy Guerin, dimmi per favore.

**G.O.** Abbiamo fatto tre spettacoli insieme. *Tense Dave* (2003), con il palcoscenico girevole, è molto difficile trovare materiale in merito, poi abbiamo fatto *Two faced Bastard*, e poi più recentemente *Attractor* (2017) con Senyawa, il gruppo indonesiano. Lucy ed io ci conosciamo da più di vent'anni, siamo compagni, viviamo insieme, dormiamo insieme ma non lavoriamo spesso insieme. Ogni sei anni, credo, facciamo uno spettacolo insieme. Lei è molto indipendente quindi non vuole più di tanto lavorare con me. Io credo che ciò che mi piace sia lavorare sul progetto dell'opera, sulle idee concettuali d'insieme, lei ama molto il dettaglio della coreografia, in qualche modo funziona molto bene per noi perché siamo interessati ad aspetti diversi della coreografia e della creazione.

**L.D.** Avete la stessa formazione in danza?

**G.O.** No, abbiamo formazioni molto diverse. Io vengo da un'accademia di balletto molto conservatrice e dopodiché ho danzato con la Sydney Dance Company che anche è molto conservatrice. E Lucy ha lavorato molto nella danza moderna a Sydney, a New York e

molto nella scena indipendente; quindi, i background sono diversi.

**L.D.** Entrambi venite da Melbourne.

**G.O.** Sì, veramente lei è originaria di Adelaide e poi ha vissuto a New York. Ha deciso di trasferirsi a Melbourne, mentre io sono nato a Melbourne e poi sono andato via per tornarvi, però entrambi abbiamo vissuto a Melbourne per più di vent'anni.



Scena da *Assembly*, Chunky Move, credits Chunky Move.

**L.D.** Hai una qualche relazione con il luogo, l'ambiente nel quale vivi?

**G.O.** L'amo e l'odio. Quando sono via mi manca. Cioè, non mi manca Melbourne, però mi manca la natura, so che è una sorta di cliché. Quando guidi fuori dalla città la natura qui è vasta, a volte puoi guidare per ore e non incontrare nessuno. Ho vissuto in Europa per un po' e mi è veramente mancata, mi mancava quel grande spazio vuoto. Non mi rendevo conto che mi potesse mancare finché non sono partito.

**L.D.** Dove hai vissuto in Europa?

**G.O.** Amsterdam. Per circa un anno, è stato tanto tempo fa.

**L.D.** Negli anni Novanta?

**G.O.** Sì. Negli anni Novanta (ride). Mi piace viaggiare e incontro tante persone interessanti, ma, ad essere sincero, non ho mai avuto nessuna idea interessante in altri posti: il

luogo dove le mie idee vengono alla luce sembra essere qui. Non so perché, non capisco davvero questo aspetto.

**L.D.** Come ti rapporti alle tue origini nel tuo lavoro? Ho visto che i tuoi genitori sono entrambi polacchi.

**G.O.** Sì. Ebrei polacchi.

**L.D.** Sì. Senti qualche legame con le tue origini europee o ebraiche?

**G.O.** Credo di sentirmi un po' un outsider, perché i miei genitori sono immigrati qui negli anni Cinquanta per poi emigrare nuovamente in Israele e io sono cresciuto in Israele fino agli otto anni. Poi sono venuto in Australia, a otto anni, non parlavo una parola di inglese e mangiavo cibo diverso, per cui ero davvero un immigrato. A scuola mi sentivo un outsider che guardava dal di fuori; non mi sono mai sentito davvero accettato, non mi sono mai sentito parte della cultura australiana. Ed essendo ebreo, dato che non ci sono molti ebrei qui, facevo parte di un gruppo minoritario, credo che ciò che mi ha influenzato sia stato vedere e osservare le cose un po' come un outsider. So di altri che sono un po' degli outsider laggiù, hanno un bagaglio che differisce dalle persone attorno a loro ma credo che questo essere un migrante che arriva con una cultura e con una lingua diverse, credo permetta di poter guardare la società e vedere tutto da una prospettiva esterna; penso che tutto ciò certamente abbia influenzato il mio senso di osservare.



Scena da *One Infinity*, Obarzanek, credits Melbourne International Arts Festival.

**L.D.** Invece riguardo al posto dove vivi adesso? Voglio dire, in *Attractor* lavori con musicisti e danzatori indonesiani: c'è qualcosa che appartiene a quella specifica parte della Terra?

**G.O.** Il sud est asiatico, l'Asia meridionale, mi ci è voluto parecchio tempo... credo che quando cresci qui è come se stessi a guardare una cultura. Come bambino o adolescente

ti senti, in qualche modo, un po' come se il mondo stesse accadendo da un'altra parte, che sia l'Europa occidentale o gli Stati Uniti, e dopodiché occorre molto tempo per rendersi conto che questo è veramente il Nuovo Mondo e ha un'energia distinta, un senso di sé distinto, non si conosce ancora. L'Australia bianca, la Melbourne bianca ha solo duecento anni e si è costruita sull'immigrazione dalla febbre dell'oro del 1850. Vi è un'enorme quantità di gruppi culturali, tutti che vivono in città con massimo centosettant'anni e penso che ciò crei un senso di società contemporanea fluida, con molti influssi asiatici, indiani, europei e da ovunque. In un certo senso è un aspetto liberatorio, mi fa pensare a tutti i luoghi dei pionieri: fa sembrare che si possa scalare o costruire la propria storia, che ogni possibilità è aperta se si vuole qualcosa. Questo mi piace davvero molto. Mi ricordo che quando ho passato del tempo nel Regno Unito mi sentivo diverso; qui forse assomiglia di più alla costa occidentale degli Stati Uniti, mi sembra, non so, come se qui potessi definire te stesso, probabilmente non è realmente così, ma si ha un senso di possibilità, credo.

**L.D.** Intendi dire che tutto deve ancora essere scritto?

**G.O.** Sì, penso di sì.

**L.D.** E quindi se scorgessi un senso di primitivismo in lavori come *Attractor*, per esempio, dovrei pensare che ci sia un bisogno di trovare delle origini, o una storia antica?

**G.O.** Non credo che sia peculiare dell'Australia, però penso che in una condizione sociale secolarizzata ci sia ugualmente il desiderio di connettersi a qualche forma di alterità, a qualcosa di più grande di te e anche di unirti in qualche atto, non intellettuale, ma, al contrario, un atto fisico che aiuti a trascendere questa specie di stato razionale. Si possono anche assumere sostanze per farlo, però penso di aver provato questo continuamente, a prescindere, quando ho viaggiato in Indonesia. Ci sono un mondo spirituale e un mondo quotidiano, o tangibile direi, sempre presenti insieme. Mi ricordo che assistetti a qualche tipo di danza tradizionale molto estatica e chiesi al mio collega cosa sarebbe successo se avessi detto a queste persone che non credevo in Dio e che non credevo nel soprannaturale e non credevo negli spiriti. Direbbero che dovrei pentirmi e che sono cieco da un occhio, che potevo vedere solo metà del mondo, la parte tangibile. Il mondo spirituale è equivalente ed è lì da sempre, ma non può essere visto se si è mezzi ciechi. Dissi che ciò era interessante, perché io non potevo vederlo, ma avrei voluto se qualcuno mi avesse mostrato come. È interessante essere in un paese che è molto religioso, come l'Indonesia, e cercare di capire. Mi viene in mente anche di quando parlavamo delle proiezioni video e di come queste diano l'impressione di essere in grado di vedere qualcosa... Un altro mio amico si occupa molto di sinestesia, che è la visualizzazione del suono: Robert Fox, ha compiuto molti studi sul senso di cosa sia nella musica, o nella musica religiosa, che fa sentire qualcosa di speciale, e crede nella scienza per fare ciò. Ho cominciato a pensare ai cicli estatici ripetitivi indonesiani delle loro danze: credo che sia proprio il processo fisico, l'azione fisica che, eventualmente, muti il modo in cui il cervello funziona; l'ho visto accadere, non mi ha reso spirituale o religioso, solamente mi ha fatto intuire come la connessione umana cambi il modo in cui funzionano.

**L.D.** Perciò il corpo è lo strumento per connettersi con questa alterità. È interessante perché questo è proprio l'aspetto sul quale ho cercato di concentrarmi durante la mia

ricerca e ciò che ho potuto intuire guardando il tuo lavoro. È anche qualcosa che trovo sia avvenuto durante il XX secolo. Al giorno d'oggi, ci si concentra più sulla scienza, in un certo senso la scienza sembra essere in grado di spiegare tutto e, magari, tende in certi casi a oggettificare ogni cosa, d'altra parte, rivela, secondo me, che la natura è sempre più vasta e profonda di quello che pensavamo, ciò le dona, in qualche modo, un senso mistico, mentre all'inizio del secolo scorso la scienza non aveva questo ruolo, ogni cosa era lasciata al puro misticismo. È importante che in questo periodo non perdiamo la volontà di sentire come l'universo funziona e vive. Ci sono delle immagini che crei nel tuo lavoro nelle quali penso che la tua passione per la biologia marina emerga ancora; per esempio in *Mortal Engine*, c'è una parte in cui emergono delle forme di vita come dei coralli o esempi di creature sottomarine che esplorano con i tentacoli.

**G.O.** Infatti uno dei miei libri preferiti dell'età della formazione è *Kunstformen der Natur*<sup>1</sup> di Ernst Haeckel. Fece tutte queste litografie, credo nel XIX secolo, di forme di vita marine. Dovresti vedere questo libro; è una serie di litografie, mi sembra, o incisioni. In qualche modo, ho sempre avuto questo libro nella libreria e mi fa pensare: in biologia marina ci sono queste creature semplici, e tuttavia complesse, che possono essere più astratte; delle specie di esseri che sono come pattern; esse formano queste specie di pattern che creano e il modo in cui li dispongono. Creature e organismi che si sviluppano dando forma a diversi pattern.

**L.D.** Sono incredibili.

**G.O.** Sì, lo sono.

**L.D.** Sembrano dei frattali.

**G.O.** Sì. Ha più di cent'anni. È un'opera meravigliosa.

**L.D.** Conosci il concetto di autosomiglianza a proposito dei frattali?

**G.O.** Sì.

**L.D.** Il solito schema si ripete su scale differenti. Questo è qualcosa che ho trovato anche nei tuoi lavori per questa complessità di scale che va dalla profonda individualità fino alla più ampia collettività, molteplicità di esseri umani, come in *Attractor* o *One Infinity*.

**G.O.** Sì. Sono interessanti i frattali perché quando si parla di frattali si parla di matematica e dell'insieme di Mandelbrot. Quando Mandelbrot formulò la sua teoria del sistema numerico non c'erano computer sufficientemente potenti per provare o mostrare lo schema; ed ora, che li abbiamo, questi pattern, questo tipo di matematica, ci sono molto famigliari, ma all'epoca, non c'era un computer abbastanza potente per mostrarlo.

È una teoria molto interessante: se si chiede: «qual è la circonferenza di un'isola», penso che Mandelbrot guardò al Regno Unito, giusto? disse che era infinita. Si direbbe che è un'affermazione ridicola perché deve essere di un numero finito: se si misura, si fini-

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

1 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1899, pubblicato in 10 edizioni da 10 tavole ciascuna tra il 1899 e il 1904, è la raccolta di un centinaio di litografie di forme di organismi realizzate da Haeckel stesso. Cfr. [archive.org/details/KunstformenderN00Haec/page/n33/mode/2up](http://archive.org/details/KunstformenderN00Haec/page/n33/mode/2up)

sce con l'averne un numero. Però lui diceva che se si ingrandisce il bordo e si ottengono maggiori dettagli, tutti gli angoli diventano più lunghi, e se si ingrandisce ancora si trova sempre più complessità. Quindi la figura che si ottiene, se si misura la circonferenza di un'isola, continua a crescere via via che si è in grado di trovare più dettagli; teoricamente è infinita. È un'idea bizzarra che io trovo molto affascinante. Capisci cosa voglio dire?

**L.D.** Sì, sì, assolutamente. Mi sono interessato ai frattali anni fa e hanno molto influenzato il modo in cui guardo alla natura. Cosa puoi dirmi a proposito del tuo percorso artistico? In questi giorni, mi hai detto, sei diventato direttore artistico del Melbourne Festival: congratulazioni!

**G.O.** Grazie. Non ho più fatto coreografia da un po' di tempo ormai. Onestamente credo di essere un po' troppo sensibile, non tollero molto bene le critiche. Ho momenti in cui non ho fiducia in me stesso. Credo che presentare i lavori di altre persone mi sia più facile. Però c'è anche il fatto che per un po' volevo raccontare la mia storia. Un tempo avevo una connessione molto fisica con la danza, sai, ho iniziato come un danzatore; poi diventando più anziano, sto perdendo quella connessione, perché non posso più farlo fisicamente: non posso ballare così tanto e non sono più così capace. Ho iniziato ad essere sospettoso di tutte le coreografie alle quali lavoro e non saprei se siano migliori adesso rispetto a quando ero giovane. Quindi non so, ho meno fiducia per continuare come coreografo.

**L.D.** Mi spiace sentirtelo dire.

**G.O.** Sì però è così che mi sento. Sono anche felice di provare a fare altre cose.

**L.D.** Che cos'è che ti ha fatto passare dalla danza alla coreografia?

**G.O.** Ho iniziato a danzare tardi però ho frequentato un'accademia molto rigida, una scuola di balletto accademico, e fu uno dei miei insegnanti che mi propose di provare a fare delle coreografie, nell'ora di pranzo, o in altri momenti. Era un corso che non preparava veramente per la coreografia, però mi fece rendere conto che mi piaceva come studente, e mi fece essere più sicuro di me riguardo alla mia danza. Il fatto di costruire semplicemente delle cose, e, non so... mi è anche sempre piaciuto disegnare.

**L.D.** Disegnare?

**G.O.** Sì, disegnare. Sai come dipingere, però con la penna. Sono molto incline alla visualità e anche alla matematica, ero abbastanza bravo in matematica e visualizzazione matematica, per cui in qualche modo la coreografia è venuta abbastanza naturalmente, mi è piaciuta, ed ho avuto apprezzamenti molto presto. Sai, fai queste cose a scuola e la gente dice "bene questo è molto buono" "Oh davvero lo pensi?". Mi piaceva essere bravo in qualcosa, perciò ho continuato. Ho smesso di danzare come professionista abbastanza presto, lo sono stato per 4 o 5 anni, e poi semplicemente ho preferito stare dietro le quinte più che sul palcoscenico.

**L.D.** Grazie per il tuo tempo.

**G.O.** Prego, Lorenzo.

### Riferimenti agli spettacoli:

- *Glow*, coreografia di Gideon Obarzanek, proiezioni di Frieder Weiß, produzione di Chunky Move. Première Settembre 2006, presso Chunky Move Studio, Melbourne. Disponibile online: [www.youtube.com/watch?v=2AautwI0ON8](http://www.youtube.com/watch?v=2AautwI0ON8) consultato il 20/03/2020.
- *Mortal Engine*, coreografia di Gideon Obarzanek, proiezioni di Frieder Weiß, produzione di Chunky Move. Première Gennaio 2008, Sydney Festival. Estratto: [www.youtube.com/watch?v=sbjOMualLVs&t=38s](http://www.youtube.com/watch?v=sbjOMualLVs&t=38s) consultato il 20/03/2020.
- *Connected*, coreografia di Gideon Obarzanek, scultura cinetica di Rueben Margolin, produzione di Chunky Move. Première Marzo 2011, presso Merlyn Theatre, Melbourne. Estratto: [www.youtube.com/watch?v=VgKxTcds2V8](http://www.youtube.com/watch?v=VgKxTcds2V8) consultato il 20/03/2020.
- *I want to dance better at parties*, coreografia e regia di Gideon Obarzanek, proiezioni di Michaela French, produzione Chunky Move. Première Novembre 2004, presso Chunky Move Studio, Melbourne. Estratto: [www.artfilms.com.au/item/chunky-move-i-want-to-dance-better-at-parties](http://www.artfilms.com.au/item/chunky-move-i-want-to-dance-better-at-parties) consultato il 20/03/2020.
- *Once upon a time in the Western suburbs*, documentario in realtà virtuale, regia di Gideon Obarzanek e Matthew Bate, sceneggiatura di Gideon Obarzanek. Data di uscita 26 Gennaio 2017. Disponibile online: [www.youtube.com/watch?v=m0M3y-crN1k](http://www.youtube.com/watch?v=m0M3y-crN1k) consultato il 20/03/2020.
- *Assembly*, coreografia di Gideon Obarzanek, produzione Chunky Move. Première Ottobre 2011, presso Melbourne Recital Centre. Trailer [vimeo.com/82358295](http://vimeo.com/82358295) consultato il 20/03/2020.
- *One Infinity*, coreografia di Gideon Obarzanek e Amber Haines, produzione Danchenorth e Beijin Dance Theatre. Première Ottobre 2018, Melbourne International Arts Festival. Trailer: [vimeo.com/301598526](http://vimeo.com/301598526) consultato il 20/03/2020.
- *Tense Dave*, coreografia e regia di Gideon Obarzanek, Lucy Guerin e Michael Kantor, produzione Chunky Move. Première Ottobre 2003, presso Malthouse Theatre, Melbourne.
- *Two Faced Bastard*, coreografia e regia di Gideon Obarzanek e Lucy Guerin, produzione Chunky Move. Première Ottobre 2008, Melbourne International Arts Festival. Estratto: [www.youtube.com/watch?v=tCiLLc1n6y8&feature=emb\\_title](http://www.youtube.com/watch?v=tCiLLc1n6y8&feature=emb_title) consultato il 20/03/2020.
- *Attractor*, coreografia di Gideon Obarzanek e Lucy Guerin, produzione Dancenorth. Première Febbraio 2017, Asia TOPA, Melbourne. Trailer: [vimeo.com/202416256](http://vimeo.com/202416256) consultato il 20/03/2020.

# Atlante: La Performance Art in Italia e il web<sup>1</sup>

*a cura di Daniele Vergni*



La documentazione sulla Performance Art viene a costituire problematiche complesse riguardanti aspetti teorici, metodologici e pratici della ricerca stessa che non possiamo discutere in questa sede<sup>2</sup>. In un discorso più generale possiamo affermare che, come per tutti gli eventi effimeri, la documentazione è costituita di elementi eterogenei, fotografie, filmati video e cinematografici, interviste, recensioni, saggi critici, locandine e cataloghi, memorie. In che modo il web può aiutarci? Ad una rapida ricognizione sulla Performance Art il web sembra rispondere bene, soprattutto per quel che riguarda interviste, fotografie e video. Questa situazione vale soprattutto per le esperienze più recenti mentre, per i decenni precedenti, la situazione è più complessa e meno prolifica. Infatti, se affiniamo la nostra ricerca, vediamo come in realtà la precarietà torni ad essere preponderante, in particolar modo ponendo attenzione al caso studio Italia, caratterizzato da un'estrema dispersione e frammentazione delle pratiche e della documentazione<sup>3</sup>.

Questo contributo mira a fornire una guida per orientarsi nell'indagine sulla Performance Art in Italia, un tentativo di sistemizzare una parte della documentazione esistente on line e creare uno strumento per chi voglia approcciare questo oggetto di studio<sup>4</sup>.



- 1 Questa prima ricognizione, in itinere, è parte della ricerca *Performance Art in Italia* (1967-1999), svolta per il Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo (Sapienza, Università di Roma).
- 2 Per un approfondimento rimando a P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 28, n. 3, The MIT Press, settembre 2006, pp. 1-10; P. Auslander, *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*, Univ. of Michigan Press 2018; J. Begoc, N. Boulouch, E. Zabunay (a cura di), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes 2010; G. Borggreen, R. Gade (a cura di), *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2013; C. Bredford, *The Viral Ontology of Performance*, in A. Jones, A. Heathfield (a cura di), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 77-87; A. Jones, *Presence in absentia: Experiencing Performance as Documentation*, in «Art Journal», a. LVI, n. 4, 1997, pp. 11-18; G. Giannacchi, J. Westerman (a cura di), *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic and Scholarly Practices*, Routledge, London and New York 2017; R. Gough, H. Roms (a cura di), *On Archives & Archiving*, «Performance Research», vol. 7, n. 4, Aberystwyth (UK) 2002; T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in *Contemporary Theatre Review*, Vol. 29, n. 4, 2019, pp. 439-461.
- 3 Per una prima ricognizione rimando a F. Gallo (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci 2014.
- 4 Molto complessa è la situazione degli archivi fisici – non digitali e non on line – riguardanti la Performance Art. Il fenomeno della dispersione non riguarda solo le pratiche ma anche la loro documentazione. Per una prima ricognizione, segnaliamo per gli archivi pubblici quello dell'ASAC della Biennale di Venezia che oltre a custodire la documentazione di edizioni della Biennale caratterizzate dalla presenza della performance – in particolare 1972 e 1977 – conserva le videoperformance realizzate da art/tapes/22 di Maria Gloria Bicchocchi; gli archivi del MAMBO conservano la documentazione delle tre Settimane Internazionali della Performance realizzate tra il 1977 e il 1979; la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia conserva l'archivio fotografico del centro Pari e Dispari di Rosanna Chiessi; il MAXXI di Roma conserva la biblioteca e una parte dell'archivio degli Incontri Internazionali d'Arte diretti da Graziella Lonardi Buontempo. La maggior parte degli archivi sono però privati e qui l'elenco può diventare lungo e complesso. Ci limitiamo a ricordare: gli archivi dello Studio Morra di Napoli, ora Casa Morra; gli archivi della galleria Schema nello Spazio d'Arte Alberto Moretti di Carmignano; il fondo Cardazzo presso la Fondazione Cini di Venezia che custodisce una parte dell'archivio della galleria Il Cavallino; il Palazzo Durini a Bolognano che conserva l'archivio della galleria De Domizio; l'archivio dello Studio 970/2 Videoteca Giaccari a Varese.

## Gli archivi on line



Giuseppe Desiato, *performance* Milano 1974, Archivio Pari e Dispari.

Fin da subito possiamo dire che non esistono archivi sulla Performance Art in Italia on line. Questioni come quelle dei diritti d'autore, dei processi di digitalizzazione e soprattutto l'estrema frammentazione di questi documenti ne costituiscono gli ostacoli principali. In questo deserto informativo s'incontrano però delle piccole oasi come l'Archivio fotografico delle attività svolte da "Pari e Dispari" di Rosanna Chiessi. L'archivio fisico è custodito presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Fondo Rosanna Chiessi, Archivio storico artistico Pari e Dispari. Le attività di Pari e Dispari si sono caratterizzate per un'attenzione particolare alle pratiche effimere, dagli *events* Fluxus alle azioni Gutai, dalla poesia sonora agli *happenings* e alle *performances*. L'attività svolta dal centro, nato nel 1971 come iniziativa editoriale, è documentata fino al 2015 e comprende anche alcune esperienze di Rosanna Chiessi databili al 1968. L'archivio è suddiviso in 54 album fotografici più un indice, interamente consultabili on line. Il materiale contenuto è molto eterogeneo e accanto a fotografie di performance sono presenti scatti quotidiani realizzati durante diversi eventi organizzati. La maggior parte degli artisti non sono italiani (sono presenti album dedicati a Nam June Paik, Charlotte Moorman, Hermann Nitsch ecc.), ma sono presenti documenti importanti come quelli su azioni e *performances* di Giuseppe Desiato (album n. 30).

Link archivio: [panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2802](http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2802)



Giuseppe Desiato, *performance* Basilea 1975, Stand Pari e Dispari, Archivio Pari e Dispari.

L'Archivio Maurizio Spatola on line rende possibile la consultazione di documentazione verbale e audio legata alle esperienze di poesia visiva e sonora. Il sito contiene cataloghi storici come quello di *Parole sui muri* (Fiumalbo 1968) e alcuni numeri di riviste difficilmente accessibili come «Antipiùgiù», «Modulo», «Linea Sud», «Malebolge», e registrazioni audio.

Link archivio: [www.archiviomauriziospatola.com](http://www.archiviomauriziospatola.com)

Un discorso a parte possiamo farlo sui siti degli archivi dei fotografi. Questi infatti mostrano tra i contenuti alcuni scatti realizzati durante performance a titolo esemplificativo del materiale effettivamente presente in archivio. Non possiamo parlare di archivi on line ma, tra i diversi siti, possiamo consultare foto di rassegne quali la prima *Settimana Internazionale della Performance* (1977), *Per/for/mance Settimana della Performance* (1981), e di performance sia in studio che dal vivo come *Lo Scorrevole* di Vettor Pisani (1972), *Senza titolo* di Jannis Kounellis (1972), *Il Tentativo* di Gino De Dominicis (1973), le performance in strada del Gruppo Laboratorio 70 (1968), *I presagi del vampiro* de Il Carrozone (1976). Tra i siti con più materiali consultabili: Archivio Mario Carbone ([www.archiviomariocarbone.com/opere-it.php](http://www.archiviomariocarbone.com/opere-it.php)); Archivio Elisabetta Catalano ([archivioelisabettacatalano.it/performances.html](http://archivioelisabettacatalano.it/performances.html)); Archivio Gianni Melotti ([giannimelotti.com](http://giannimelotti.com)).



Jannis Kounellis, *Senza titolo* (1972), foto di Elisabetta Catalano, Archivio Elisabetta Catalano.



Vettor Pisani, *Lo Scorrevole* (1972), foto di Elisabetta Catalano, Archivio Elisabetta Catalano.



Gino De Dominicis, *Tentativo* (1973), foto di Elisabetta Catalano, Archivio Elisabetta Catalano.



Gruppo Laboratorio 70, *Tandem*, foto di Mario Carbone, Archivio Mario Carbone.

## Siti personali di artisti e *performer*

I siti web personali di artisti e performer hanno scopi promozionali e divulgativi e contengono principalmente informazioni di carattere bio-biliografico ed elenchi delle performance, spesso parziali. A volte sono presenti scritti degli artisti di carattere generale sulle loro produzioni o sulla loro poetica, interviste o link di riferimento, materiali fotografici e video, questi ultimi più spesso in formati promozionali come il *teaser* o il breve estratto. In questa sede ci limiteremo a prendere in considerazione due esempi che si concentrano in differenti archi temporali e che possono considerarsi siti web "sostanziosi".

Il sito web di Fabio Mauri, oltre a un elenco delle performance e dei reenactment di alcune di esse contiene documenti fotografici, video e testi dell'artista su alcune performance.

Link sito F. Mauri: [www.fabiomauri.com/opere/performance.html](http://www.fabiomauri.com/opere/performance.html)

Il sito web di Francesca Fini contiene descrizioni dei progetti, foto e video, questi ultimi dei montaggi dedicati alle singole *performances*.

Link sito F. Fini: [www.francescafini.com/performance](http://www.francescafini.com/performance)



Francesca Fini, *Blind*, 2011, foto di Dalila Antolovic.

## Riviste on line

Qui prendiamo in considerazione le riviste che sono state digitalizzate e rese pubbliche on line, non considerando le riviste native digitali<sup>5</sup>. Il panorama della digitalizzazione fa passi avanti ma molto lentamente. Si deve soprattutto ad iniziative private o quasi, come nel caso di portali sostenuti da progetti Universitari.

Ad oggi alcune riviste importanti per le neoavanguardie degli anni Settanta come «Data» (1971-1978) e «NAC/Notiziario di Arte Contemporanea» (1968-1974), sono state digitalizzate completamente e rese disponibili. Tra queste due riviste «Data» ricopre un interesse maggiore<sup>6</sup>, basti pensare al n. 12 del 1974 con in copertina Gilbert & George interamente dedicato al corpo secondo diverse declinazioni culturali e disciplinari ma con un focus principale orientato alla Body Art – unico caso in Italia e contemporaneo di altri numeri tematici internazionali di riviste come «Art Vivant» (n. 41/1973), «Art and Artists» (vol. 7, n. 10/1973), «Avalanche» (n. 2/1971; n. 5/1972; n. 9/1974) e «TDR/The Drama Review» (vol. 16, n. 1/1972).

Oltre al n. 12 del 1974 segnaliamo il doppio numero 5-6 del 1972 che contiene fotografie de La Biennale di Venezia *Opera o Comportamento* e di Documenta 5, tra cui *L'eroe da camera* di Vettor Pisani e *Da inventare sul posto* di Jannis Kounellis. Segnaliamo anche interviste come quelle a Giuseppe Penone (nn. 7-8/1973, pp. 84-89) e Fabio Mauri (n. 11/1974, pp. 50-53). Articoli su Vettor Pisani contenenti fotografie di Claudio Abate da *Carne umana e oro* del 1971 (n. 2/1972, pp. 16-21) e da *Il coniglio non ama Joseph Beuys* (n. 23/1976, pp. 20-25); su Giuseppe Chiari con fotografie di Giorgio Colombo di *Gesti sul piano, Musica e distanza* (1972) e *Cos'è l'arte* (1973) (n. 13/1974, pp. 50-56). Segnaliamo anche la rubrica *In studio* in cui sono presenti foto e testi di artisti sul loro lavoro, come nel caso di Luigi Ontani con diversi *tableaux vivant* (n. 13/1974, pp. 70-73), Giorgio Ciam con immagini da *Sulla pelle e Cambiare pelle* del 1974 (n. 14/1974, pp. 62-63), Ketty La Rocca con fotografie di Ken Damy da *Le mie parole e tu?* del 1975 (nn. 16-17/1975, pp. 68-69), Christina Kubisch e Fabrizio Plessi con la descrizione e le foto di *Two and Two* (n. 25/1977, pp. 72-73).

Link «Data»: [www.dataarte.it/](http://www.dataarte.it/)

Su «NAC/Notiziario di arte contemporanea» segnaliamo gli articoli: R. Barilli, *Il comportamento frequenta il museo* (n. 12/1973, p. 18), R. Barilli, *Cronace del comportamento: Lamberto Calzolari* (n. 4/1974, pp. 11-12); T. Trini, *Il corpo come linguaggio* (n. 11/1974, pp. 1-2); L. Vergine (a cura di), *Body Art* (n. 12/1973, pp. 23-26).

Link «NAC/Notiziario di arte contemporanea»: [www.notiziarioartecontemporanea.it/database.php](http://www.notiziarioartecontemporanea.it/database.php)



5 Tra le riviste native digitali che hanno dato spazio alla Performance Art in Italia segnaliamo «Acting Archives» ([www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it)), «Intrecci d'arte» ([intreccidarte.unibo.it/about/submissions](http://intreccidarte.unibo.it/about/submissions)); «Piano b. Arti e culture visive» ([pianob.unibo.it](http://pianob.unibo.it)); «Ricerche di s/confine» ([www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info)); «Sciami | ricerche» ([webzine.sciami.com](http://webzine.sciami.com)).

6 Per una ricognizione su performance e riviste in Italia rimando a F. Gallo, *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, cit., pp. 5-19.





## Altra documentazione on line

Chiudiamo questo atlante segnalando iniziative scientifiche e divulgative. Tra le prime ricordiamo *Nuovo Teatro Made in Italy* diretto da Valentina Valentini che, pur essendo incentrato sul teatro, contiene molti documenti utili per la ricerca sulla Performance Art in Italia. Il sito è composto di due sezioni, "compagnie/artisti/spettacoli" contenente focus di approfondimento e documenti di diversa natura e "contesti", dove troviamo, tra gli altri: i cataloghi delle rassegne *Il teatro delle mostre* (1968) e *Paesaggio Metropolitano* (1982); testi come *Azione povera* (1969) di Germano Celant; *Del corpo, del comportamento, del «naturale», del «vivo» come autenticità teatrale* (1969) di Jannis Kounellis; *Lo zoo* (1969) di Michelangelo Pistoletto; *Nuovo alfabeto per il corpo e materia* (1969) di Tommaso Trini; i primi cinque numeri della rivista edita da Il Carrozone (poi Magazzini Criminali) dal 1978 al 1982.

Tra le iniziative divulgative segnaliamo alcune pagine di youtube, come quelle del Palazzo delle Esposizioni di Roma e del La Quadriennale di Roma. Nel primo è possibile consultare conferenze audiovisive legate alla mostra *Anni 70. Arte a Roma* che, in alcuni casi, raccontano stralci della storia della Performance Art in Italia. Tra le conferenze quelle di Fabio Sargentini; Luca Maria Patella; Alberto Boatto; Achille Bonito Oliva e Tommaso Trini, consultabili nella playlist [www.youtube.com/playlist?list=PLmU\\_DkH-Blc0reSXyaj-DiMlIbE9NqgLnN](http://www.youtube.com/playlist?list=PLmU_DkH-Blc0reSXyaj-DiMlIbE9NqgLnN)

Sulla pagina web del La Quadriennale di Roma è possibile consultare le interviste che Daniela Lancioni ha realizzato con Luigi Ontani [www.youtube.com/watch?v=1SiP-Wr0R-RI&t=2001s](http://www.youtube.com/watch?v=1SiP-Wr0R-RI&t=2001s) e Jannis Kounellis [www.youtube.com/watch?v=UbDgBb\\_XaTQ&t=183s](http://www.youtube.com/watch?v=UbDgBb_XaTQ&t=183s)

La ricerca di documentazione su un oggetto di studio non può di certo fermarsi a una ricognizione on line ma possiamo fin da subito notare le vistose difformità tra documentazione sulla Performance Art in Italia e quella internazionale. Su quest'ultima riusciamo a trovare ad esempio molte videoperformance e in generale una maggiore disponibilità nei materiali digitalizzati<sup>7</sup>. La sezione film/video del sito Ubuweb ([www.ubu.com/](http://www.ubu.com/)) per poter consultare videoperformance e altri materiali video di Marina Abramović e Ulay, Vito Acconci, Eleonor Antin, Joseph Beuys, Gilbert & George, Otto Muehl, Hermann Nitsch e Carolee Schneemann. Il panorama della digitalizzazione delle riviste internazionali è di gran lunga più esteso e tra le principali riviste bisogna ricordare *Performance Art Magazine* (poi *Live*) edito da Bonnie Marranca che ringraziamo per la segnalazione (Link di riferimento: [www.mitpressjournals.org/loi/pam](http://www.mitpressjournals.org/loi/pam) ; [www.mitpressjournals.org/loi/live](http://www.mitpressjournals.org/loi/live)).



<sup>7</sup> Il tema della digitalizzazione, al di là della reperibilità on line, è di fondamentale importanza per la salvaguardia dei materiali precari come ad esempio i nastri video – sia per le condizioni di conservazione sia per l'obsolescenza di formati e supporti. Sotto questo profilo segnaliamo il lavoro svolto dal laboratorio La Camera Ottica, diretto da Cosetta Saba, specializzato nel restauro e nella digitalizzazione di materiali cinematografici e video e che si è già occupata di *videoperformance*. Cfr. [www.uniud.it/it/ateneo-uniud/ateneo-uniud-organizzazione/dipartimenti/dium/ricerca/laboratori-centri/laboratori/Camera%20Optica](http://www.uniud.it/it/ateneo-uniud/ateneo-uniud-organizzazione/dipartimenti/dium/ricerca/laboratori-centri/laboratori/Camera%20Optica)

Ogni numero di *Sciami |ricerche* pubblica degli allegati che attengono ai percorsi di ricerca presenti nel network (teatro, suono e vocalità e video arte). In particolare, con periodicità semestrale, dei focus dedicati a compagnie di teatro italiane che vanno a comporre nel loro insieme il percorso di ricerca *Nuovo Teatro Made in Italy* in grado di fornire un rigoroso inquadramento analitico della pratica teatrale della compagnia presa in esame.



# Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa

a cura di  
Daniela Dal Cin

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*  
[nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/marcido-marcidorjs-famosa-mimosa/](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/marcido-marcidorjs-famosa-mimosa/)



# Anagor

a cura di  
Arianna Novaga

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*  
[nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/anagoor/](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/anagoor/)



ISSN 2532-3830



2532-3830-7