

SC IAMI

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



ric e r e h e

7 Sciàmi | RICERCHE

04/2020

a cura di Valentina Valentini e Daniele Vergni

PREMESSA

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 Diofilii

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*

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

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

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 / webzine.sciami.com

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

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

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com

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

1 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 prove¹, 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 basilare². 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*³.

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 inquadrarla 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; 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/; ultimo accesso 3 aprile 2020).

riflessione, ma di certo si tratta di uno strumento molto più diretto⁴.

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 itself⁵.

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*⁶. Performance Art è interscambiabile con *Action Art* che sta alla radice della parola attivismo⁷.

È possibile ricostruire una storia disciplinare della PA, come ipotizza Tancredi Gusman in *Between Evidence and Representation*⁸? 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, 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/; 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 dibattito⁹.

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 italiani¹⁰. 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»¹¹.

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-

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

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

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

¹¹ 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»¹². 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»¹³.

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, balla¹⁴.

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-/; ultimo accesso 3 aprile 2020).



ISSN 2532-3830



2532-3830-7