



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
In Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**La Performance come espressione
del sé: l'esperienza con ASA**

Relatore

Ch. Prof. Veniero Rizzardi

Correlatore

Ch. Prof. Daniele Goldoni

Laureanda

Giuliana Placanica
Matricola 847261

**Anno Accademico
2015 / 2016**

Indice tesi:

Introduzione

1 Estetica relazionale

- 1.1 La società nella quale prende forma l'estetica relazionale
- 1.2 L'artista: portavoce del proprio tempo
- 1.3 Gli spazi e la forma dell'arte nella società contemporanea
- 1.4 La ricerca della soggettività

2 Antropologia della performance

- 2.1 Performare, performer, *to perform*
- 2.2 La vita sociale, il dramma sociale e la performance
- 2.3 La performance culturale tra spazio liminale e spazio liminoide
- 2.4 La performance tra arte e vita
- 2.5 Performance: il performer e l'altro

3 La Performance nel panorama artistico

- 3.1 Cos'è una performance?
- 3.2 Origine e sviluppo della performance art
- 3.3 L'azione nella performance: dal Living Theater alla performance art

4 Il rapporto tra performer e spettatore nella performance art: Joseph Beuys, Yoko Ono, Marina Abramovic

- 4.1 Joseph Beuys - *I like America and America Likes Me*
- 4.2 Yoko Ono – *Cut Piece*
- 4.3 Marina Abramović - *512 Hours*

5 Valenze relazionali nella performance

- 5.1 La relazione tra performer e spettatore come aura dell'opera

5.2 Costruire l'esperienza del sé nella performance

5.3 Considerazioni conclusive

6 L'esperienza di ASA

6.1 Chi è ASA e come nasce?

6.2 La ricerca di ASA

6.3 Le esperienze che hanno influenzato la ricerca artistica di ASA

6.4 Le performance di ASA

6.5 La mia esperienza con ASA

6.5.1 Relazione dell'azione in ASA #15: questionari partecipanti

6.5.2 Questionari partecipanti performance #15

7 Bibliografia

Introduzione

La storia delle arti è attraversata da sterzate, rotture, ritorni, rivoluzioni e controrivoluzioni: l'incipit di queste dinamiche è opera di menti visionarie che si sono sempre schierate contro le costrizioni e le resistenze sociali, per far vedere, mostrare ed indicare nuovi percorsi, offrendo intuizioni e soluzioni inaspettate, istituendo nuove relazioni con la materia artistica ed extra-artistica.¹

La storia evolutiva del processo artistico è ampia e racchiude in se diversi micromondi. Disegnare una mappa della sua evoluzione e rivoluzione è decisamente complesso, perciò in questa ricerca mi limiterò ad accennare come alcune tecniche dell'arte in particolar modo quelle che riguardano la performance art, sono cambiate nel tempo e, con esse, il rapporto stesso dell'artista con la propria creazione e con il “pubblico”.

Le tecniche tradizionali dell'arte si sono fondate sulla presenza/assenza di un fruitore passivo, non direttamente coinvolto nel processo artistico, che si limitava ad esperire l'opera visivamente filtrando il messaggio dell'artista. Tuttavia nei decenni si è sentita la necessità di pensare, costruire e produrre qualcosa di diverso, che avesse alla base nuovi presupposti, primo tra questi, rendere lo spettatore più consapevole di ciò che aveva davanti, attraverso un maggiore coinvolgimento.

La definitiva rottura con il passato, avverrà all'inizio del Novecento con le avanguardie storiche. L'impiego di nuove tecniche - *collage, assemblage, readymade, happening, performance* - stravolgerà il concetto di arte basata sull'estetica del bello: i virtuosismi tecnici e formali verranno messi da parte per dare spazio a idee ed esperienze da vivere attivamente con tutti i sensi. Ogni pratica artistica di quegli anni sentirà la necessità di risucchiare dentro di sé un'intera visione del mondo, mappandolo nelle sue coordinate principali².

Le avanguardie e le tecniche dell'arte contemporanea si ponevano come obiettivo quello di inglobare il fruitore dentro l'opera d'arte, svegliandolo dalla sua passività attraverso i sensi e le percezioni corporee, chiedendogli un contributo diretto, intellettuale e divertito, con l'intento di renderlo “attivo”. Si proponeva così non solo una riformulazione dell'oggetto estetico, ma si davano nuovi significati e scopi al ruolo dell'opera d'arte, la quale acquisiva una dimensione reinventata che riguardava il campo del sentire, un sentire basato sulla condivisione e sull'introspezione, su una riconquista del Sé. Esempio per questo nuovo modo di esperire l'arte è l'elaborato di Marcel Duchamp risalente al 1954, scritto per una conferenza che tenne a Houston. Il testo, intitolato “*Il*

1 G. Fronzi, *La filosofia di John Cage – Per una politica dell'ascolto*, Milano - Udine, Mimesis Edizioni, 2014

2 F. Fabbri, *Il buono, il brutto, il passivo- Le tecniche dell'arte contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

processo creativo”, enuncia per la prima volta l'idea di “coefficiente d'arte”: con tale concetto l'artista fa riferimento ad un'espressione personale «di arte allo stato grezzo» che deve essere «raffinata» da parte dello spettatore.

Duchamp scrive di seguito:

*“Il processo creativo assume un tutt'altro aspetto quando lo spettatore si trova in presenza del fenomeno della trasformazione; con il cambiamento della materia inerte in opera d'arte, ha luogo una vera e propria transustanziazione e l'importante ruolo dello spettatore è quello di determinare il peso dell'opera sulla bilancia estetica. In fin dei conti, l'artista non è da solo quando porta a compimento l'atto creativo; c'è anche lo spettatore che stabilisce il contatto fra l'opera e il mondo esterno, decifrando e interpretando le sue qualità profonde, e che, così facendo, aggiunge il proprio contributo al processo creativo.”*³

Tale argomentazione sarà fondamentale, non solo per il nuovo ruolo che avrà lo spettatore nei confronti dell'opera, ma per il significato e la forma che assumerà tutta la produzione artistica futura, sottolineando lo slittamento dell'autorità dell'immagine a favore di un modo più democratico di percepire l'arte, basato sulla partecipazione piuttosto che sull'autorità formale.

Dagli anni Sessanta in poi, con le neoavanguardie, la direzione degli artisti sarà improntata su un'incessante dialettica di ricerca/scoperta, la maggior parte delle opere che verranno prodotte saranno paradossalmente orientate verso una fuga dal mondo dell'arte in quanto tale, e saranno sempre più dirottate verso quelli che sono i processi relazionali e conviviali. La “sperimentazione” diventerà motore d'azione di tutti gli artisti, l'opera non sarà più un oggetto ma diventerà un vero e proprio processo, si rinnoveranno gli assiomi dell'arte ed i linguaggi espressivi in stretta connessione con gli sviluppi tecnici e tecnologici. In sostanza, l'arte diventerà sempre più qualcosa di aleatorio, di difficile definizione.

La forma dell'opera contemporanea andrà al di là della sua oggettività materiale: il centro nevralgico del processo creativo non è l'oggetto dell'artista, bensì l'incontro che egli crea nella sua opera, la relazione dinamica che egli sviluppa nel suo agire e nel modo in cui si presenta e si rivolge agli altri. L'opera viene fuori dai confini formali dell'oggetto, e arriva a coincidere con il dialogo che l'artista riesce ad avviare nell'incontro con l'altro⁴. Il rapporto umano sembra essere diventato una vera “forma” artistica, in cui le relazioni - e interrelazioni - hanno sostituito l'opera materiale.

3 M. Duchamp, *“Il processo creativo”*, Intervento alla Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, 3-6 aprile 1957. Pubblicato in *Art News*, vol. 56, n. 4, estate 1957. Traduzione dal francese di Michele Zaffarano.

4 N.Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Srl, 2010.

L'arte contemporanea spesso si pone sotto il segno dell'estemporaneità e del flusso, della fugacità dell'immaterialità, divenendo fruibile solo in un tempo determinato e non sempre organizzato, alla stregua del dialogo che si instaura tra due individui. Questa reciproca interazione diventa forma artistica nelle performance e nelle sue diverse manifestazioni.

Oggi il ruolo dell'artista potrebbe essere paragonato a quello di un tessitore, che lavora la sua matassa con l'obiettivo di costruire una trama infinita di rapporti umani, ma ciò che viene spontaneo chiedersi è: perché lo fa, con quale scopo coinvolge delle persone estranee a condividere, ad esperire una situazione, un luogo, un tempo? E soprattutto, che tipo di impatto hanno sul fruitore questo tipo di dinamiche che l'artista crea? Che impronta lascia nella sua coscienza? Con quale pensiero e scompenso interiore ritorna a casa?

Nella mia ricerca di tesi magistrale, cerco di indagare sul nuovo rapporto che si instaura tra artista e pubblico, che diventa "corpo performativo" durante l'azione della performance.

La mia intenzione nasce con lo scopo di dimostrare che attraverso le pratiche artistiche ed in particolar modo attraverso la performance art, l'uomo di oggi è in grado di staccarsi dai paradigmi imposti dalla società dei nostri giorni che ci vede vivere come delle "comparse" e non come protagonisti della nostra realtà. L'uomo si sta allontanando sempre più da se stesso e dal confronto con l'altro e l'arte, con particolare riferimento alla performance art, rappresenta una delle possibili vie di ricongiungimento con se stessi e con gli altri.

Nel primo capitolo verrà in parte enunciata la teoria dell'estetica relazionale del critico d'arte francese Nicolas Bourriaud, per mettere in mostra come l'artista oggi struttura la sua opera in base all'altro con l'intento di costruire una nuova individualità e comunità all'interno di una società dominata dal capitalismo. Nel secondo capitolo parleremo delle origini della performance art, da un punto di vista antropologico. Attraverso le teorie dell'antropologo Victor Turner e Richard Schechner indagheremo il valore rituale della performance, distinguendo le diverse forme che essa assume nel tempo e nel suo modo di manifestarsi all'interno dei Performance Studies. Faremo un breve resoconto sullo studio del corpo a partire dalle ricerche condotte dai registi Russi del primo Novecento che influenzeranno il teatro contemporaneo e contribuiranno alla costruzione di nuove tecniche di training che verranno utilizzate dai performer, che influenzeranno la performance art. Nel terzo capitolo, verrà fatto un resoconto storico sulla nascita della performance art, con un breve accenno alle tappe più importanti avvenute dagli anni '20 con i Futuristi, fino ai giorni nostri. Ci soffermandoci sulla valenza politica e sociale che assumono le pratiche performative prendendo come esempio il Living Theater che coinvolgerà in modo diretto il suo pubblico all'interno di

manifestazioni pacifiste e anticonformiste. Il quarto capitolo presenta le performance di tre artisti: Joseph Beuys con *I like america and America Likes Me*, Yoko Ono con *Cut Piece* ed infine Marina Abramovic con *512 Hours*. Lo scopo è dimostrare come nel tempo il rapporto tra performer e artista è andato modificandosi sempre di più sino a lasciare libero lo spettatore che diventa egli stesso performer. Il quinto capitolo, analizza la relazione che intercorre durante la performance tra performer e pubblico, il tipo di contatto che si crea ed il tipo di esperienza sensoriale e personale avviene nell'astante. Ho deciso di dedicare l'ultimo capitolo della mia tesi, all'esperienza vissuta con un giovane collettivo di artisti di Castelfranco: ASA. Seppur essi ancora non sono riconosciuti ufficialmente dalla comunità artistica sono stati fonte d'ispirazione e di ricerca per questo mio elaborato. E' stato grazie ad un'esperienza di performance condotta con loro che ho deciso di indagare sull'importanza di questa pratica artistica e sul suo potenziale di relazione con se stessi e con gli altri. All'interno del capitolo oltre a raccontare la mia esperienza personale, vissuta da partecipante, illustro tutto il lavoro che questi giovani artisti hanno compiuto nei loro tre anni di attività mettendo in luce le diverse tappe della loro ricerca e di come nel tempo sia mutata. Saranno presenti le descrizioni e le foto di tutte le performance che hanno svolto fino ad oggi, mi soffermerò in particolar modo sulla performance #14 e sulla #15, raccontate da due punti di vista diversi, la #14 come partecipante e la #15 come "osservatrice". Il capitolo si conclude con le risposte dei questionari somministrati ai partecipanti della performance #15.

Questo progetto nasce dalla voglia e dalla necessità di comunicare l'importanza dell'arte da un punto di vista umano e come questa possa essere di gran aiuto e valore all'uomo per comprendere e stesso ed il tempo che vive.

I L'estetica relazionale

Attraverso il concetto di “estetica relazionale”, il critico d'arte francese Nicolas Bourriaud ci propone una teoria estetica volta ad osservare le opere d'arte in funzione delle relazioni interpersonali. Facendo un'analisi dei termini che compongono la visione del critico, arriveremo a capire il senso che egli dà a questo nuovo modo di esperire e considerare alcune forme d'arte che nascono negli anni Novanta e si protraggono fino ai giorni nostri.

L'estetica è quella disciplina che tratta la creatività e l'arte, originariamente indica la conoscenza riferita all'uso dei sensi, la sua stessa etimologia parla chiaro, "aesthetica" proviene dal termine greco αἴσθησις, che significa "sensazione" e dal verbo αἰσθάνομαι che significa "percepire attraverso la mediazione del senso". Nel tempo questo concetto diviene il centro di diverse riflessioni. Tutto ebbe inizio con Alexander Gottlieb Baumgarten - padre dello stesso termine - e Immanuel Kant. I due filosofi considerano il termine sotto due aspetti distinti: Baumgarten ha una visione che dà valore al potere conoscitivo e alla valenza etica del sentire contro il vanto delle idee chiare e distinte,⁵ mentre Kant crea dei collegamenti che fanno riferimento alle facoltà trascendentali conoscitive della ragione e dell'intelletto. Proprio con Kant nel saggio *Critica del giudizio* risalente al 1790, il termine incorpora sia la dottrina della sensibilità antica, sia il discorso che riguarda l'arte ed il sentimento del bello, nozioni tipiche dell'estetica del Settecento. Nel tempo si sono susseguite diverse visioni e diverse concezioni da parte di molti filosofi che superando la teoria di Kant, aggiungono nuove definizioni a tale concetto che ingloba diversi ambiti oltre quello artistico. L'evolversi degli studi legati al tema del sentire, cioè dell'estetica modificano nelle diverse tappe storiche dell'uomo, che si appropria al mondo con un sentire mutevole. Dalle diverse accezioni date dai filosofi nel tempo, si afferma che per la filosofia l'estetico è e deve essere etico. Nell'ambito artistico possiamo distinguere nei secoli tre approcci:

1. *L'arte come una forma di conoscenza.* Rifacendoci al pensiero del filosofo greco Aristotele l'arte nasce dalla tendenza dell'uomo ad imitare e rappresenta un desiderio della conoscenza. A tale riflessione segue la filosofia romantica di Schelling, per il quale l'arte riusciva ad esprimere l'identità del conscio e dell'inconscio arrivando così alla conoscenza dell'Assoluto (Dio)⁶. Secondo Hegel invece l'arte appartiene allo Spirito Assoluto e di conseguenza essa è

5 Cfr. p. es. A. G. Baumgarten, *Lezioni di estetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 1998, parr. 423

6 F. Schelling, *Filosofia della natura e dell'identità. Scritti del 1802*, Guerini e Associati, Milano, 2002.

la conoscenza più alta che l'Assoluto può avere di sé⁷. Infine, Bergson sosteneva che la conoscenza filosofica si avvale dell'intuizione artistica come mezzo.⁸

2. *L'arte come attività autonoma.* Gadamer considera l'arte come l'esperienza sensoria del gioco. Nietzsche invece sostiene che l'arte è la forma suprema della vita, l'artista è il superuomo che attraverso la pratica artistica esprime la sua volontà di potere, mentre la bellezza rappresenta la volontà di vincere.
3. *L'arte come una specifica sensibilità.* Platone fu il primo a utilizzare il concetto di arte, egli lo colloca nella “sfera della sensibilità”, proprio perché viene prodotta dai sensi⁹. Questa concezione da parte del filosofo però non ha un'accezione positiva perché viene individuata come imitazione dell'apparenza e non come essenza e quindi generata dal mondo delle idee. Nel Romanticismo però ci sarà uno slittamento e riprenderà un'accezione positiva.

Nell'età contemporanea, il concetto di estetica acquisisce nuove traiettorie, tra le quali quella proposta dal critico francese che accanto al suddetto termine affianca l'aggettivo “relazionale”. L'espressione “relazionale” riporta al concetto di relazione inteso da un punto di vista sia spaziale che sociale. In questo caso Bourriaud fa riferimento all'insieme di interazioni innescate dagli artisti che, attraverso le loro opere, costruiscono dei legami e delle relazioni con coloro che da sempre vengono considerati spettatori i quali, invece, in questo tipo di esperienza, assumono il ruolo di protagonisti, condizione imprescindibile per dare senso all'opera. Difatti, in assenza della relazione tra spettatore, artista e spazio, l'opera non acquisirebbe il valore di “opera d'arte” che Bourriaud intende come prodotto dell'arte relazionale.

Viene spontaneo chiedersi effettivamente perché si è sviluppata l'estetica relazionale, qual è il contesto artistico e sociale, la forma e gli spazi in cui essa si manifesta.

1.1 La società nella quale prende forma l'estetica relazionale

La società nella quale l'uomo contemporaneo vive rende disponibile nell'immediato un'enorme quantità di informazioni che lo portano a sentirsi padrone del mondo e del sapere. Oggi per raggiungere qualsiasi tipo di notizia basta accendere uno smartphone e la risposta alla nostra domanda è lì, palesata davanti ai nostri occhi. Se gli uomini del passato avessero potuto guardare il

7 G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano, 1995.

8 H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina, Milano, 2002.

9 Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 1997.

progresso nel quale viviamo, si sarebbero meravigliati delle nostre fonti di ricerca immediate e lo avrebbero considerato un enorme potenziale per costruire una società "consapevole". La verità è che, nella società di oggi, l'uomo, circondato da tante informazioni di "facile" reperibilità, risulta essere distante non solo dal sapere ma anche da se stesso, dai luoghi nei quali egli vive e dalle persone che ha vicino. La tecnologia ha portato lo sviluppo di nuovi medium, un nuovo linguaggio, che nel tempo ha condizionato sempre di più la vita quotidiana delle persone e del mondo. Oggi ci si affida totalmente all'utilizzo dei media per qualsiasi tipo di attività, in particolar modo una parte del loro impiego viene sfruttata dall'uomo del XXI secolo per affermare il proprio Io con la complicità dei *social network*, che costituiscono delle vere e proprie vetrine di vita nelle quali vengono esposte le azioni della propria quotidianità. Un atteggiamento che può essere letto come puro atto narcisistico ma che in verità racchiude in sé sia una profonda insicurezza, caratteristica dell'uomo contemporaneo, sia un'estrema solitudine che si manifesta nel dover cercare ed affermare se stessi attraverso l'accettazione da parte dell'altro, come scrive Zygmunt Bauman:

“La generazione meglio equipaggiata tecnologicamente di tutta la storia umana è anche la generazione afflitta come nessun'altra da sensazioni di insicurezza e di impotenza.”¹⁰

Tale fenomeno è il riflesso di un'estetizzazione della società che incentiva l'individuo ad apparire più che ad essere, a controllarlo invece di lasciarlo libero, inducendolo a costruire dei legami sociali standardizzati ed artefatti, fondati su necessità strumentali. Oggi l'individuo è sottomesso al proprio narcisismo e per tale motivo spesso dimentica "l'altro" in quanto persona con cui potersi confrontare e relazionare, considerandolo solo come "mezzo" per giungere alla costruzione della propria identificazione.

Questo comportamento crea un conflitto interno sia nel singolo individuo che nell'intera comunità nella quale egli vive. Infatti per sua natura l'uomo sarebbe portato a creare dei rapporti interpersonali ma, le attuali modalità di relazione sono fortemente inibite da una società, quella odierna, che spinge alla mercificazione dei rapporti sociali. La dimensione nella quale oggi vive l'uomo affonda le proprie radici negli anni '60, in una realtà politica retaggio del dopoguerra e vittima dell'industrializzazione e del capitalismo, nella quale ha preso il via la "società dello spettacolo", così definita da Guy Debord.

Debord, parlando di Società dello spettacolo fa riferimento ad un periodo storico nel quale la merce giunge ad essere ciò che occupa totalmente la vita sociale, dove il capitale, essendo arrivato "a un

10 Z. Bauman, *Paura Liquida*, Editore Laterza, 2008, p. 126

tale grado di accumulazione”¹¹, diventa immagine. Oggi viviamo uno stadio superiore di questo tipo di spettacolarizzazione che viene definito società delle comparse nel quale l'uomo è nettamente soggiogato da imperativi mercantili dell'interattività e dal potere delle immagini. Tutti bramano il loro quarto d'ora di successo attraverso la tv, canali *YouTube* o *social media*, siamo invitati costantemente a diventare delle comparse di uno spettacolo che in realtà è la nostra vita. Ci troviamo davanti ad una società nella quale le relazioni umane non sono più vissute direttamente, ma divengono confuse a causa della loro rappresentazione spettacolare. Viviamo in un meccanismo di industrializzazione dei valori¹², le creazioni illimitate che il sistema riversa nella società manipolano le nostre necessità ed i nostri bisogni, costringendo l'uomo a piegarsi ad una logica dello strumento che diventa unica fonte di soddisfazione e realizzazione. Vanni Codeluppi considera l'uomo contemporaneo assoggettato al capitalismo cognitivo che lo porta a considerarsi merce e ad agire secondo una logica nella quale:

“accettare l’idea che tutto nella vita umana può essere quantificato e dunque può anche essere misurato e valutato. [...] è ciò che oggi sta avvenendo, grazie soprattutto a una progressiva digitalizzazione di ogni cosa. I “like” di apprezzamento o altri indicatori simili sono infatti delle unità di misura del successo davanti al suo pubblico. E, proprio per questo, ciascuno tende a credere che il suo valore come essere umano sia strettamente dipendente da tali indicatori”.¹³

Secondo Mario Costa questo comporta la scomparsa di riferimenti di tipo simbolico (umano) e vedono il soggetto smarrito che:¹⁴

“...si va riorganizzando sulla base di una sensibilità sempre più astratta e di un tipo di esperienza a dominanza immaginaria e non reale,
– *il radicamento esistenziale slitta sempre di più verso l’esser presente mediale;*
– *a tutto questo l’Es risponde provocando reazioni e comportamenti selvaggi e aggressivi.*
Questi due aspetti della questione, il diventare iper-soggetto se-operante della macchina e le indicate trasformazioni antropologiche, sono intrinsecamente connessi. L’uomo a venire che essi stanno preparando è cosa che nessuno può sapere”.¹⁵

Ed è proprio in questo caos relazionale individuale e collettivo, che Bourriaud sviluppa la propria

11 N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano, 2010, p. 105

12 I. Illich, *Convivialità*, Red Edizioni, Milano, 2013, p.30

13 V. Codeluppi, *Mi metto in vetrina. Selfie, Facebook, Apple, Hello Kitty, Renzi e altre “vetrinizzazioni”*, Mimesis, Milano – Udine, 2015, p. 48

14 D. Goldoni, *Che cos’è un medium*, p. 3

15 M. Costa, *Ontologia dei media*, Postmedia, Milano, 2012, p. 76 e segg., p. 85

visione, secondo la quale la pratica artistica oggi sembra poter essere un terreno fertile per costruire delle vere relazioni attraverso delle sperimentazioni sociali¹⁶, con lo scopo di avvicinare l'uomo a se stesso e all'altro in modo spontaneo, naturale e sotto un aspetto spirituale. Ciò che l'individuo deve recuperare è l'esperienza del sostegno relazionale che lo condurrà a ritrovare sicurezza in se stesso e a ricostruire una propria identità.

1.2 L'artista: portavoce del proprio tempo

L'arte è sempre stata collegata al contesto sociale e culturale nella quale viene prodotta, le sue forme, modalità e funzioni evolvono nel tempo in base a ciò che è necessario comunicare e trasmettere.

L'artista è sempre stato un portavoce del proprio tempo alle volte attraverso modi silenziosi e occulti, altre volte con gesti provocatori e trasgressivi, di certo l'obiettivo perseguito consisteva nella realizzazione di un'opera portatrice di significato nel contesto storico vissuto.

Un processo importante che si verifica dall'inizio dell'età moderna è dato dalla trasformazione dell'arte da monumento ad evento. Questa nuova concezione di vivere l'arte come una situazione “dinamica” nasce durante l'epoca dell'industrializzazione, del *taylorismo* che con la sua struttura razionalizza il tempo. Gli artisti sentono il bisogno di emanciparsi dai meccanismi consolidati della classica fruizione artistica, per riottenere una propria individualità intima e sociale. L'obiettivo dell'artista del tempo è sradicarsi da uno stile di vita capitalista che rende l'uomo sempre più automa, per tal motivo struttura una nuova lettura dell'arte vissuta fino ad allora solo come immagine passiva, questo slittamento di visione nasce dalla necessità di ribaltare il sistema nel quale egli ha sempre operato, liberandolo dalle catene e dai dogmi del passato. Le prime azioni sovversive, giungono con avanguardie storiche del Novecento, che costruiscono la loro produzione artistica dietro la spinta di un'ideologia solida, basata non più su un linguaggio formale dell'arte bensì sull'interattività che vogliono instaurare tra artista e osservatore.

L'incontro con l'opera diventa un'esperienza, una situazione che deve essere compresa, vissuta e condivisa con gli altri con lo scopo di creare uno scambio. Questa necessità vede la nascita di pratiche artistiche - come gli *happenings*, le *performance* - basate sul senso di convivialità e partecipazione estemporanea, che negli anni '60 e '70 rappresentano l'obiettivo ed il risultato dell'arte che si carica di valori sociali. Dagli anni '90 in poi la “partecipazione” dello spettatore

16 N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano, 2010, p. 9

diventa una costante della pratica artistica.¹⁷ Situazioni di convivialità o aggregazione sociale non risultano essere più l'obiettivo dell'opera, ma sono diventate il punto di partenza per gli artisti che sono sempre più spinti a condurre una vera e propria ricerca antropologica sull'uomo. Il critico Bourriaud di fatto, non ha costruito una nuova teoria dell'arte, che in un certo qual modo è sempre stata relazionale seppur in diversi gradi ma, ha sviluppato una riflessione sulla forma che essa ha assunto nell'ultimo ventennio.

Le opere realizzate dagli artisti di oggi non ricercano più situazioni utopiche o immaginarie, ma propongono di costruire dei modelli d'azione e di esistenza del mondo nel quale viviamo. L'uomo contemporaneo abita un luogo del super sviluppo dell'industria, che si insinua in maniera latente nella quotidianità, una minaccia che assume diverse facce che lo studioso e pensatore Austriaco Ivan Illich nel suo saggio *La convivialità* distingue in cinque punti:

1. La supercrescita minaccia il diritto dell'uomo a conservare le sue radici nell'ambiente col quale si è evoluto.
2. L'industrializzazione minaccia il diritto dell'uomo all'autonomia nell'azione.
3. La superprogrammazione dell'uomo in funzione del nuovo ambiente minaccia la sua intenzionalità.
4. La centralizzazione dei processi di produzione minaccia il suo diritto alla parola, cioè alla politica.
5. Il rafforzamento dei meccanismi di usura (obsolescenza) minaccia il diritto dell'uomo alla propria tradizione, il suo ricorso al precedente attraverso il linguaggio, il mito, il rituale e, anzi tutto, il Diritto.

Illich oltre queste cinque minacce ne individua una sesta, che rintraccia nel senso di frustrazione generato da un obbligo di dover soddisfare una necessità imposta¹⁸ che colpevolizza l'essere umano cosciente e impotente perché soggiogato dal meccanismo capitalista.

In questo contesto l'artista che abita una società del "controllo"¹⁹, strutturata da principi e valori che riguardano la mercificazione e conducono ad un'alienazione del sé, che da individuale diventa "dividuals", potrebbe innescare una nuova coscienza interiore e globale tramite la propria creatività e capacità di lettura del mondo. "L'artista è una persona che lascia accadere il proprio se"²⁰, è

17 N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano, 2010, p. 25

18 I. Illich, *Convivialità*, Red Edizioni, Milano, 2013, p.30 /31

19 G. Deluze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2013, pp. 19-21

20 *La creatività come identità terapeutica – Atti del II convegno della Società Italiana Psicoterapia della Gestalt*, a cura di: Gianni Francesetti, Michela Gecele, Franco Gnudi, Mariano Pizzimenti, FrancoAngeli, Milano, 2011, p. 27

capace di soddisfare i propri desideri e necessità attraverso la manifestazione della propria creatività. L'integrità individuale dell'artista lo porta a non essere assoggettato dalla società, a non essere condizionato dal senso di colpa e di inadeguatezza²¹ che invece affliggono l'uomo contemporaneo, per tal motivo egli si propone di “educare” quest'ultimo ad abitare se stesso e la società nella quale vive.

1.3 Gli spazi e la forma dell'arte nella società contemporanea

Come si accenna nel precedente paragrafo Bourriaud ha contribuito a dare una definizione a queste forme artistiche che si stanno strutturando nell'odierna società “liquida”²². L'opera contemporanea è prodotta in quei “luoghi” spazio temporali che Karl Marx definiva *Interstizi*, il filosofo ha impiegato tale termine per indicare delle comunità di scambio che sfuggono alle regole di profitto dell'economia capitalista. L'interstizio suggerisce una zona franca, uno spazio relazionale che rimane estraneo alle regole comuni di relazione, implicando altre possibilità di scambio.²³ Il ruolo dell'artista e dell'opera d'arte in questa visione è costruire luoghi esuli dalle regole della vita quotidiana e dai comuni meccanismi dell'economia dell'arte il cui fine è innestare dei legami. Questa necessità di creare forme d'arte in luoghi o in modi non convenzionali è dettata non solo dal bisogno di scardinare le regole della società che ingabbiano alcune pratiche artistiche nei “classici” luoghi di fruizione, ma, è determinata soprattutto da un bisogno interiore dell'artista di ricercare un contatto orizzontale con lo “spettatore” e di renderlo parte attiva dell'azione e della scena attraverso la plurisensorialità. I luoghi dell'arte divengono dei veri e propri τέμενος, spazi sacri non per privilegiati ma, al contrario, luoghi fruibili per ricercare la propria individualità in un contesto condiviso con lo scopo di generare una coscienza comune. La società vive in un luogo dinamico ed anche l'arte deve essere vissuta così.²⁴

L'arte oggi può rappresentare quel dispositivo di accensione per le relazioni, ovviamente i risultati hanno un certo grado di imprevedibilità, ma è proprio questa la parte fondamentale del sistema artistico di coloro che si avvicinano a un'arte relazionale: non avere la certezza del risultato. Il tipo

21 S. Perilloso, *Arte e creatività della psicoterapia della Gestalt*, Tesi di specializzazione in psicoterapia, Istituto di Gestalt, H.C.C., Venezia, 2006.

22 Concezione sociologica, definita da Zygmunt Bauman nel suo libro *Modernità liquida* nella quale, l'esperienza individuale e le relazioni sociali del nostro tempo, si strutturano e destrutturano rapidamente. Producendo un terreno sociale fragile.

23 *La creatività come identità terapeutica – Atti del II convegno della Società Italiana Psicoterapia della Gestalt*, a cura di: Gianni Francesetti, Michela Gecele, Franco Gnudi, Mariano Pizzimenti, FrancoAngeli, Milano, 2011, p. 228

24 Témenos. I luoghi della musica. Formazione, tecnologie, emozioni e lavoro. A cura di Michele Coralli e Claudio Chianura, Auditorium Edizioni, Milano, 2002. p. 113.

di approccio che l'artista applica è determinato dal cambiamento di paradigma strettamente correlato alla sua necessità di creazione. Infatti, un tempo, l'artista era certo del proprio risultato, perché aveva consapevolezza del processo di cui si sarebbe servito e di ciò che avrebbe ottenuto perché sapiente degli strumenti che impiegava. Oggi l'opera si basa nell'anti-strutturalità, il vero senso viene costruito nel processo che è in grado di innescare e che è determinato da un fattore umano che si rivela “nell'incontro”. L'artista non vuole più mettere in mostra un oggetto statico, ma immagina una situazione che vive nella propria mente e, cercando di riprodurla, lavora su un'idea che affida totalmente allo spettatore il quale diventa produttore e significato stesso dell'azione dell'opera. L'arte diviene così luogo di una partecipazione sociale, per una società che non possiede più spazi relazionali reali. Possiamo dire che la forma dell'arte, intesa come sostanza, in questi termini si manifesta “nell'incontro” e nei “fatti sociali”. L'artista attraverso l'atto creativo cerca di ricostruire la società non come semplice somma di individui ma con lo scopo di generare un'unica coscienza collettiva:

"...da questa combinazione risulta la vita sociale, e di conseguenza è questa che la spiega. Aggregandosi, penetrandosi, fondendosi, le anime individuali danno vita ad un essere (psichico, se vogliamo) che però costituisce un'individualità psichica di nuovo genere" .²⁵

Emile Durkheim

Queste osservazioni inducono a valutare da un altro punto di vista la forma dell'arte contemporanea che non è più considerata solo in relazione alla sua plasticità ma anche attraverso la capacità relazionale che da essa scaturisce. Tale pensiero mette in crisi l'estetica modernista che ha da sempre considerato l'arte come “bellezza formale” nella quale si crea una fusione di contenuto e stile; oggi, più che di forme plastiche, si dovrebbe parlare di “formazioni”²⁶. Il mondo sta cambiando ed anche il nostro modo di vedere le cose e viverle muta con esso, l'uomo spesso si limita a guardare solo ciò che conosce, come se avesse dei paraocchi che gli impediscono di avere una visione completa delle cose, l'artista in questo caso si propone di ricostruire lo sguardo del singolo inventando nuove relazioni fra oggetti, spazi e tempo.

Sembra quindi che l'emergenza del nostro contesto storico e sociale sia ricreare una rete di relazioni vere e riproporre il senso di comunità che si sta dissolvendo, un senso di comunità che si dovrebbe strutturare partendo dalla ricostruzione di consapevolezza del singolo, che diventerà parte del tutto.

Produrre una trama di reti sociali tramite l'arte prevede la non-disponibilità dell'opera in senso fisico

²⁵ E. Durkheim, *Le regole del metodo sociologico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2008.

²⁶ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano, 2010,

poiché si determina solo in un tempo e luogo circoscritto. Uno degli esempi più incisivi di produzione artistica “immateriale” è la *performance* della quale, una volta effettuata, si ha soltanto una documentazione che non andrà considerata come “opera” ma, sarà la testimonianza di un accadimento. Il concetto di *performance* oltre a racchiudere in sé una serie di pratiche artistiche, definite comunemente *Performing Art*, presuppone un tipo di contatto da parte dell'artista con l'osservatore con il quale si stabilisce una specie di tacito “accordo” le cui clausole tendono a diversificarsi dopo gli anni '60. “*La performance non consiste nella semplice realizzazione di un'azione, ma nella sua intelligibilità da parte di potenziali recettori e da fattori contestuali che ne definiscono il significato*”²⁷, essa svolge una funzione sociale in quanto comunica e parla del sistema sociale nel quale si struttura ed opera. Questa esigenza di spostare i luoghi dell'arte, di non definirli e di rendere possibile ogni scorcio di città, casa, galleria, stanza, un posto giusto per comunicare e svolgere azioni artistiche, si attiva nel primo Novecento con alcune avanguardie storiche (Dadaisti, Futuristi, Surrealisti) che, spinte da necessità sociali diverse da quelle contemporanee, scelgono dei luoghi “insulsi” per operare, con il fine di dissacrare l'arte in quanto forma estetica esperita solo nei musei, teatri o gallerie con l'obiettivo di raggiungere l'unione tra arte e vita, sublime e quotidiano.²⁸ Se un tempo la *performance* e gli *happenings* nascono dall'intento degli artisti di creare un legame tra l'arte e la società e proponevano la loro manifestazione in luoghi pubblici, oggi questo tipo di azioni vengono strutturate con l'obiettivo di costruire meccanismi nuovi per recuperare l'interiorità dell'individuo, attraverso una serie di situazioni simboliche rintracciabili nel suo quotidiano.

Questo fa sì che lo spazio nel quale vengono svolte le performance artistiche, diventi un luogo transitorio nel quale il partecipante sconfigge le strutture psichiche imposte dalla società acquisendo una nuova consapevolezza di sé che lo conduce ad intraprendere “nuove linee di azione sociale”.²⁹

1. 4 La ricerca della soggettività

Al giorno d'oggi la missione dell'arte sembra esser quella di formare una coscienza comune il cui punto di partenza è rintracciabile nella ricostruzione del singolo individuo e del proprio sé, per far questo l'artista cerca di tessere delle nuove reti relazionali che sfuggono alla “produzione massmediatica” alla quale siamo sottomessi.

²⁷ Cit. G. Toscano, *Performance art. Campo di produzione e aspetti relazionali*. Tesi di dottorato Università di Trento 2010. p. 24

²⁸ F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006. p. 46.

²⁹ J. C Alexander, *Dagli abissi della disperazione: l'11 settembre come performance culturale*, in *id.*, *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, il Mulino, Bologna, 2006 p. 199

Verso la fine degli anni Novanta l'antropologo Marc Augé, sostiene che la realtà dell'uomo si sta sostituendo con l'immagine, parlando di “messa in finzione della realtà” egli dice:

*“è il nuovo regime di finzione ad affliggere oggi la vita sociale, a contaminarla e a penetrarla al punto da farci dubitare di essa, della sua realtà, del suo senso e delle categorie (l'identità, l'alterità) che la costituiscono e la definiscono”*³⁰

Potremmo dire che l'arte relazionale cerca di produrre delle condizioni sociali lavorando sul luogo e sul tempo che è sempre più “virtualizzato”, come scrive Carmine Castoro:

*“La logica telecapitalistica della virtualizzazione è il rischio della sparizione della realtà, della sua fantasmizzazione, e del suo tele-trasporto, quasi sotto banco, verso una sorta di ammortizzazione del reale stesso, che si astraie, si disperde, si interrompe e involge in un universo parallelo”*³¹

Questa condizione di “virtualizzazione” della vita conduce ad un disorientamento relazionale. Siamo davanti ad un'ideologia invisibile che produce una forma di potere latente che mina le basi della comunità e del singolo.

L'artista si propone di “curare” il disagio della civiltà attraverso la ricostruzione della soggettività dell'individuo. Per comprendere meglio questo concetto ci rifacciamo alla definizione di soggettività proposta da Guattari:

*“L'insieme di condizioni che rendono possibile a delle istanze individuali e/o collettive di essere in posizione per emergere come Territori esistenziali sé-referenziali, in adiacenza o in rapporto di determinazione con un'alterità essa stessa soggettiva”*³²

La soggettività dell'artista acquista un ruolo importante nella sua produzione perché rappresenta il perno intorno al quale i modi di conoscenza e d'azione riescono a ricongiungersi alle leggi del *socius*. L'arte, come sostiene anche Nietzsche, si mostra come “*invenzione di possibilità di vita*”. Pertanto, l'artista, è un operatore di senso che, attraverso la propria soggettività, riesce a costruire dei territori interstiziali nei quali spezza l'autorevolezza che la sua figura si trascina da secoli, proponendo al suo spettatore un confronto alla pari, nel quale entrambi diventano energia creativa.

30 M. Augé, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Elèuthera, Milano, 2011. p. 8 - 9

31 C. Castoro, *Clinica della TV. I dieci virus del tele-capitalismo, filosofia della grande mutazione*. Mimesis, Milano, 2015, p.187.

32 F. Guattari, *Caosmosi*, Costa e Nolan, Milano, 2007, p 24

Tale atteggiamento ha lo scopo di portare lo spettatore in una dimensione dove può provare ad esprimere se stesso senza che subisca alcun condizionamento sociale. L'obiettivo verso cui si tende è dare la possibilità all'individuo, attraverso l'esperienza artistica, di rintracciare dentro se la capacità di analisi che lo induce a costruire delle strutture di pensiero funzionali alla sua re-identificazione.

Alla luce di quanto sin qui riportato, potrebbe sembrare contraddittorio parlare di individualismo nella società odierna poiché, se da una parte l'essere umano appare individualista poiché distaccato dall'“altro” al quale si relaziona in maniera superficiale, contemporaneamente è attore sociale in quanto ha disperato bisogno dell' “altro” per dare significato a se stesso.

L'uomo dei nostri giorni dovrebbe destrutturarsi per liberarsi dall'individualità, mercificata e insicura, costruita dal capitalismo, per relazionarsi con l'altro senza troppi condizionamenti sociali. Oggi il singolo dovrebbe imparare a captare, arricchire e reinventare la propria soggettività attraverso le proprie capacità e la propria creatività, intesa non solo come espressione dell'arte, ma anche come approccio di vita.

I legami sociali ormai non possiedono più la dimensione rituale di un tempo ma, risultano bloccati da processi di “*finzionalizzazione*” che trasformano la realtà in finzione. L'antropologo Marc Augé propone il concetto di finzionalizzazione con lo scopo di descrivere una condizione della società odierna, nella quale il rapporto tra esseri umani e reale è modificato a causa sia delle nuove rappresentazioni sociali legate sempre più ad un linguaggio tecnologico, sia al processo di planetarizzazione che ha contribuito a estirpare i processi culturali di simbolizzazione che l'uomo ha costruito nel tempo. La finzione acquisisce un ruolo determinante perché diventa un vero e proprio regime di percezione sociale, secondo Augé:

“essa non ha solo un'esistenza storica che si traduce in istituzioni, tecniche e pratiche, ma [...] costituisce anche un fatto socioculturale che mette in gioco relazioni di alterità, rapporti di vario tipo con gli altri”³³

Questa percezione distorta della realtà ha condotto l'individuo a perdere di vista quelli che sono i propri archetipi, tale fattore ha contribuito all'indebolimento dell'identità che da sempre si è sviluppata secondo alcune pratiche rituali rintracciate nelle relazioni umane di tutti i giorni, Marc Augé a tal proposito scrive:

“ogni rituale produce identità attraverso il riconoscimento di alterità [...] l'attività rituale crea

33 M. Augé, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Elèuthera, Milano, 2011, p. 99

l'identità e non ne è soltanto la traduzione. [...] Il legame sociale creato dal rito deve essere pensabile (simbolizzato) e gestibile (istituito); in questo senso il rito è mediatore, creatore di mediazioni simboliche e istituzionali che permettono agli attori sociali di identificarsi ad altri e di distinguersene, insomma di stabilire mutualmente dei legami di senso (di senso sociale). [...] Quando si viene a creare un blocco rituale, un deficit simbolico, un indebolimento delle mediazioni [...] cioè un'interruzione o un rallentamento della dialettica identità/alterità, appaiono i segni della violenza".³⁴

Solo riuscendo a rintracciare questi archetipi che, Guattari definisce “territori esistenziali“, l'uomo potrà avviare un processo di singolarizzazione/individualizzazione.

Quindi la pratica artistica, che abbraccia diversi sistemi di produzione, oggi potrebbe rappresentare la cura per costruire un nuovo orizzonte di relazioni e soggettività che permettere di sciogliere i meccanismi psichici indotti dal capitalismo, unificando gli stati di coscienza da un punto di vista ambientale, sociale e mentale e ricostruire di conseguenza quei terreni esistenziali che l'uomo odierno non è più abituato ad abitare.

34 M. Augé, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Elèuthera, Milano, 2011. p. 17 - 20

II Antropologia della performance

Nel precedente capitolo abbiamo inserito e spiegato il concetto dell'estetica relazionale espresso da Bourriaud, osservando come l'artista nella società odierna diventa una sorta di missionario, con il fine di ricostruire nel contesto che abita un nuovo individuo, capace di esprimere il proprio sé in relazione a se stesso e alla sua comunità. Ciò che manca all'uomo di oggi per poter riappropriarsi della sua individualità è uno spazio di vera riflessione personale e sociale che un tempo si costruiva all'interno di riti o eventi religiosi che servivano per costruire il senso di *communitas*. In questo capitolo parleremo della *performance* analizzata sia da un punto di vista antropologico seguendo gli studi e le ricerche condotte dall'antropologo Victor Turner, sia sotto l'aspetto artistico con la definizione di *Performance Studies* data da Richard Schechner. La performance si distingue in due sfere sociale e culturale, e da sempre ha un ruolo importante per l'espressività dell'uomo e della comunità. Prima di iniziare qualsiasi tipo di discorso che lega il termine performance all'arte ci soffermeremo sull'etimologia di tale termine e sul tipo di relazione che esso racchiude nel contesto sociale.

2.1 Performare, performer, to perform

Oggi, quando si utilizza la parola *performance* si fa riferimento ad un ampio numero di situazioni o per meglio dire comportamenti che una persona o un gruppo di persone svolgono in diversi ambiti. Indagando sull'etimologia del termine, scopriamo che esso deriva dal latino *performare*, cioè “dare forma”, nonostante tale osservazione, l'evoluzione di questa parola che oggi si propone con il termine anglosassone *to perform*, ci risulta intraducibile con un corrispettivo termine Italiano. Lo studioso Victor Turner ne rintraccia l'origine anche nel verbo francese antico *par-fournir* traducibile come «completare» o «portare completamente a termine un'azione». Potremmo intendere quindi che la performance rappresenta portare a compimento un'azione indipendentemente dall'ambito in cui si svolge. Lo studioso e storico dell'arte Renato Barilli, osserva che le attività che si riconducono al termine performance, sia da un punto di vista teorico che filosofico, possono essere ricondotte alla parola italiana “comportamento”, il quale dal punto di vista concettuale si allinea perfettamente con il termine inglese, ma linguisticamente porta con sé delle conflittualità che Barilli spiega così:

“Il nostro (termine) comportamento soffre di una ambiguità che può essere risolta, ma non molto bene, dal differente uso dell'articolo, determinativo o indeterminativo; c'è infatti il

comportamento, che diviene una categoria generale (di una persona o di un gruppo) e che la qualifica nei tempi lunghi, attraverso una specie di media statistica; e c'è invece un singolo comportamento, che ha un principio e una fine, e si distingue dai molti altri di quella stessa persona. Ma appunto per indicare questa singolarità, l'inglese performance è molto più adatta, mentre invece non la si può sforzare fino a un significato categoriale. La performance insomma, come un singolo atto del comportarsi, caricato anche di quel senso di perfezione qualitativa e di spettacolarità, seppur povera e embrionale, che continua a essere assente, o solo vagamente implicito, nel nostro comportarsi, non meno che in compiere."³⁵

L'osservazione di Barilli in merito all'utilizzo del termine italiano "comportamento" come possibile corrispettivo concettuale della parola *performance*, ci riconduce alla riflessione di Richard Schechner il quale sostiene che la *performance* rappresenta una cerimonia terapeutica nella quale l'uomo "*recupera il comportamento*".

L'antropologo Victor Turner dedica molti studi alla *performance* e alle sue diverse manifestazioni nelle società arcaiche e contemporanee. Nelle azioni performative egli rintraccia una certa ritualità ed esigenza espressiva dell'uomo di "portare a compimento" qualcosa che va ben oltre l'azione in sé. L'antropologo, riconduce il termine alla riflessione di Wilhelm Dilthey rispetto alla nozione fenomenologica di *Erlebnis*³⁶ che significa esperienza vissuta. Infatti, la *performance* rappresenta per l'individuo un momento nel quale recupera e rivive le esperienze passate attraverso un processo della percezione sensoriale del reale,



che sviluppa una connessione inconscia tra eventi passati e presenti. Affinché l'esperienza risulti tale, cioè realmente vissuta, deve essere manifestata, questo processo avviene nel momento in cui il soggetto si ritrova davanti ad un evento nel quale esterna la sua percezione del reale con la comunità. La condivisione dell'esperienza interiore viene esternata attraverso un'azione performativa, che ha lo scopo di concretizzare il vissuto, circoscrivendolo in un'azione intellegibile.³⁷ Ciò che avviene nella struttura psichica dell'individuo che compie l'azione è rievocare e intrecciare esperienze passate e presenti, rappresentandole. Infatti, l'uomo è un animale che si rappresenta, e le *performance* sono azioni riflessive, che lo rappresentano e rivelano a se stesso. Di conseguenza potremmo dire che la *performance* è la presentazione di sé nella vita quotidiana. Si crea un circolo "vizioso" nel quale l'esperienza si completa nella *performance* e la

35 R. Barilli, *Informale, Oggetto, Comportamento*, Feltrinelli, Milano, 2006

36 W. Dilthey *Esperienza vissuta e poesia*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 1999

37 V. Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993

performance a sua volta organizza le condizioni dell'esperienza, fornendo i quadri concettuali della percezione. Sono diverse le esperienze oggettivanti che aiutano l'uomo a recuperare la profondità soggettiva e secondo Dilthey l'espressione oggettivante più completa risulta essere l'opera d'arte. Queste considerazioni ci portano a constatare che la *performance* è determinata da un'esperienza personale che viene "espulsa" durante l'azione performativa.

Turner spiega meglio il processo scrivendo:

*"Secondo me l'antropologia della performance è una parte essenziale dell'antropologia dell'esperienza. In un certo senso, ogni tipo di performance culturale, compresi il rito, la cerimonia, il carnevale, il teatro e la poesia, è spiegazione e esplicazione della vita stessa, come Dilthey sostenne spesso. Mediante il processo stesso della performance, ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce: Dilthey usa il termine *Ausdruck*, 'espressione', da *ausdrucken*, letteralmente 'premere o spremere fuori'. Il 'significato' è 'spremuta fuori' da un evento che è stato esperito direttamente dal drammaturgo o dal poeta, o che richiama a gran voce una comprensione (*Verstehen*) penetrante e fantasiosa. Un'esperienza vissuta è già in se stessa un processo che 'preme fuori' verso un 'espressione' che la completa." ³⁸*

Questo processo di "spremitura" della propria esperienza interiore che avviene nella *performance* si presenta come un vitale "atto di trasmissione" - per riprendere il pensiero di Diana Taylor – con il fine di trasmettere sapere sociale, memoria e senso dell'identità³⁹ attraverso i comportamenti replicati che Schechner definisce *twince-behaved-behaviors*. (comportamenti recuperati).

La definizione di "comportamento recuperato" viene teorizzata da Schechner negli anni '80, essa rappresenta il tratto distintivo delle attività performative, lo studioso in merito scrive:

*"Recuperare un comportamento significa trattare una parte del vissuto come un regista tratta la sequenza di un film. Queste sequenze di comportamento (*strips of behavior*), infatti, si rimontano e ricostruiscono in modo indipendente dai rapporti causa/effetto (sociali, psicologici, tecnologici) che le hanno prodotte, hanno una vita propria, tant'è che si potrebbe perfino ignorare o contraddire la motivazione originaria di quel dato comportamento [...] Il recupero di un comportamento si trova in tutti i tipi di performance, dallo sciamanesimo all'esorcismo, alla trance fino al teatro rituale e al teatro estetico, dai riti di iniziazione ai drammi sociali, dalla psicoanalisi alle più recenti terapie come lo psicodramma e l'analisi transazionale [...] Si presume, da parte di coloro che praticano tutte queste forme artistiche, rituali e terapeutiche, che*

38 V. Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993

39 D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke, UP, 2003

alcuni tipi di comportamento – sequenze organizzate di eventi, sceneggiature, testi conosciuti, movimenti codificati – esistano indipendentemente dai performer che li “eseguono”, per cui si possono conservare, trasmettere, manipolare, trasformare.”⁴⁰

Questo recupero dei comportamenti, avviene nella ricombinazione di esperienze passate e recuperate in un'azione circoscritta del presente in modo involontario, quindi l'azione che ne scaturisce è autentica.

Possiamo dire quindi che esistono due campi principali della teoria della performance:

1. Osservazione del comportamento umano, come un genere di performance;
2. Lo studio delle performance, come un genere di interazione personale o sociale.⁴¹

2. 2 La vita sociale, il dramma sociale e la performance

Turner nelle sue riflessioni relaziona spesso il concetto di *performance* alla società, egli sostiene che questo termine è intrinseco al contesto socio-culturale dell'età postmoderna, scrivendo:

“La teoria postmoderna vede proprio nelle incrinature, nelle esitazioni, nei fattori personali, nelle componenti della performance incomplete, ellittiche, dipendenti dal contesto, situazionali, gli indizi della vera natura del processo umano e ritiene che la novità genuina e la creatività emergano dalla libertà della situazione di performance.”⁴²

Questo discorso è importante perché con il superamento del paradigma della modernità si abbandona in parte il pensiero razionale, permettendo di indagare anche su oggetti più indeterminati, di conseguenza le riflessioni sulla performance che espone Turner negli anni '80 possiedono una valenza teorica ancora sostenuta. Egli parla dell'uomo come *Homo performans*, cioè un uomo che ha bisogno di un'auto-rivelazione, tale processo si presenta in tre livelli che l'antropologo divide in:

40 R. Schechner “*Restoration of Behavior*”. In “*Studies in Visual Communications*”, n. 7 (3). tr. it. “*Il comportamento restuarato*” in *La teoria della performance (1970-1983)*, a cura di Valentina Valenti, Bulzoni, Roma, 1984, tr. it.: 213- 214

41 F. Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012.

42 V. Turner, *Antropologia della performance*, tr. it. il Mulino, Bologna, 1993, pp.152-153

1. **la vita sociale:** rintracciabile nella vita quotidiana di ognuno e nelle relazioni sociali che esso intrattiene;
2. **il dramma sociale:** condizione nella quale durante l'esperienza della vita quotidiana l'uomo inconsciamente rievoca la struttura latente del suo essere creando una frattura di pensiero;
3. **performance:** rappresenta il meta-commento che l'uomo attua attraverso un'azione riflessiva, che gli serve a ristrutturare esperienze passate e presenti.⁴³

Tra i tre livelli che Turner descrive il più importante risulta essere il dramma sociale, all'interno del quale l'uomo riflette ed esamina i conflitti della vita sociale, trasportandoli poi in azioni che danno vita ai generi performativi:

"I vari generi di performance non sono semplici specchi, ma specchi magici della realtà sociale: ingrandiscono, invertono, riformano, magnificano, addirittura falsificano deliberatamente gli eventi riportati dalle cronache. In questi momenti l'uomo si rivela a se stesso e lo fa seguendo due strade, quella che passa per l'auto-rappresentazione e quella che segue la riflessione e l'osservazione."⁴⁴

I principali generi di performance scaturiscono dai drammi sociali – o performance sociali - e da esso continuano a trarre significato e forza. La Forza del dramma sociale è data dal suo essere un'esperienza o una sequenza di esperienze che influenza in modo significativo la forma e la funzione dei generi culturali performativi. Tali generi secondo il processo di *mimesis* sono rintracciabili nella vita quotidiana.

Affinché si possa cogliere il significato che Turner descrive, Kennett Burke paragona i drammi sociali alle azioni teatrali con lo scopo di decifrare meglio l'intenzione dell'individuo.⁴⁵ A sviluppare l'intuizione dello studioso in merito a questo paragone tra dramma sociale e teatro sarà Erving Goffman che nel saggio *The Presentation of Self in Everyday Life*, si serve della performance teatrale per descrivere, a livello metaforico, le diverse interazioni che accadono tra individui nella vita quotidiana.⁴⁶ Egli struttura il discorso facendo una suddivisione di spazi all'interno dei quali avvengono le azioni:

43 V. Turner, *Antropologia della performance*, tr. it. il Mulino, Bologna, 1993

44 V. Turner, *Antropologia della performance*, tr. it. il Mulino, Bologna, 1993

45 K. Burke *A Grammar of Motives*, Meridian, Cleveland, 1969

46 E. Goffman *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday. (tr. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna, Il Mulino, 1969)

1. **front-stage**: spazio nel quale il soggetto si costruisce un ruolo che deve mantenere le aspettative comportamentali di chi lo osserva;
2. **backstage**: rappresenta lo spazio nel quale l'individuo non indossa più la maschera pubblica, ma ne veste un'altra privata.

L'individuo che si ritrova sdoppiato tra il proprio sé e la maschera sociale che indossa quotidianamente, vive uno stato d'animo conflittuale che cerca di mediare attraverso un comportamento riduttivo della propria personalità o alterato. E' in questa dimensione che ogni soggetto acquisisce un determinato ruolo all'interno della propria vita sociale in modo del tutto inconsapevole, Goffman in merito scrive:

“The legitimate performances of everyday life are not “acted” or “put on” in the sense that the performer knows in advance just what he is going to do, and does this solely because of the effect he is likely to have. The expression it is felt he is giving off will be especially “inaccessible” to him. But as in the case of less legitimate performers the incapacity of the ordinary individual to formulate in advance the movements of his eyes and body does not mean that he will not express himself through these devices in a way that is dramatized and pre-formed in his repertoire of actions. In short, we act better than we know.”⁴⁷

La metafora della drammaturgia teatrale che utilizza il sociologo è efficace per far comprendere il tipo di dinamiche sociali, essa ci permette di considerare il soggetto da diverse angolazioni, come attore, ma anche come spettatore, uno spettatore che però Goffman definisce “astante”, cioè un soggetto che oltre ad osservare una determinata azione, risponde anche ad essa – in un certo senso è il tipo di spettatore che diventa protagonista in alcune pratiche artistiche: *happening, performance art*.

Attraverso queste riflessioni abbiamo compreso come le *performance* nascano da una frattura interiore, un'esigenza istintiva dell'uomo di comunicare la sua individualità alla comunità con lo scopo di sentirsi parte del tutto e di se stesso. Questa auto-riflessività può avvenire in due “spazi diversi” che Turner distingue in: *liminale* e *liminoide*, all'interno dei quali la *performance* si struttura con modalità diverse.

47 E Goffman, *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday, 1959 pp. 73-74

2.3 La performance culturale tra spazio liminale e spazio liminoide

Il primo ad introdurre il concetto di performance culturale è Milton Singer nel saggio *Traditional India: Structure and Change*, con questa definizione lo studioso si riferisce ad eventi pubblici, organizzati e coordinati, limitati ad un determinato luogo e contesto con una struttura spazio temporale precisa. Le manifestazioni più evidenti di performance culturale sono rintracciabili nelle pratiche sportive, nei rituali, nelle cerimonie, nei giochi e in particolar modo nelle arti performative, che costituiscono l'esempio più immediato; esse però non rappresentano dei semplici schermi riflettenti o espressioni di cultura, poiché possono diventare degli agenti di cambiamento, producendo una "riflessività performativa" negli individui che ne fanno parte.⁴⁸

Una caratteristica che accomuna queste pratiche è la dinamica spazio temporale nella quale accadono, esse si trovano in un non-luogo della vita quotidiana o meglio – come dice Turner - la *performance* si configura come un momento di *discontinuum* nel *continuum* delle relazioni della vita quotidiana nel quale si crea “una sequenza complessa di atti simbolici”.

Questo *discontinuum* non è altro che un momento di transito che l'antropologo paragona alla teoria di A. van Gennep sul funzionamento dei riti di passaggio nei quali si distinguono tre fasi:

1. fase di **separazione** dell'individuo dal contesto sociale di appartenenza;
2. fase di **transizione** nella quale l'individuo si ritrova sospeso in una dimensione spazio temporale interstiziale nella quale cerca di ricomporre la sua esperienza;
3. fase di **aggregazione** del nuovo ordine di esperienza.⁴⁹

Queste tre fasi Turner le identifica nel dramma sociale scrivendo:

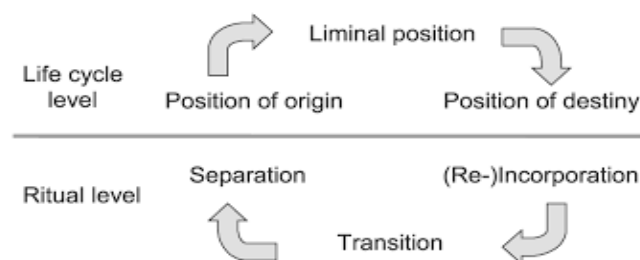
“Un dramma sociale si manifesta innanzitutto come rottura di una norma, come infrazione di una regola della morale, della legge, del costume o dell’etichetta in qualche circostanza pubblica. Questa rottura può essere deliberatamente, addirittura calcolatamente premeditata da una persona o da una fazione che vuole mettere in questione o sfidare l’autorità costituita [...] o può emergere da uno sfondo di sentimenti appassionati. Una volta comparsa, può difficilmente essere cancellata. In ogni caso, essa produce una crisi crescente, una frattura o una svolta importante nelle relazioni fra i membri di un campo sociale, in cui la pace apparente si tramuta in aperto conflitto e gli antagonismi latenti si fanno visibili. Si prende partito, si formano fazioni,

48 M. Singer, *Traditional India: Structure and Change*, American Folklore Society, Indiana University, 1959

49 A. van Gennep, *I riti di passaggio*, tr. it. Boringhieri, Torino, 1981

e a meno che il conflitto non possa essere rapidamente confinato in una zona limitata dell'interazione sociale, la rottura ha la tendenza a espandersi e a diffondersi fino a coincidere con qualche divisione fondamentale nel più vasto insieme delle relazioni sociali rilevanti, cui appartengono le fazioni in conflitto.”

L'azione performativa nel dramma sociale risiede nella fase che van Gennep definisce di transizione e che Turner chiama *liminale*. Lo spazio liminale, è il momento dove il soggetto deve ricomporre i pezzi di una quotidianità persa, essa si inserisce tra la fase di separazione, nella quale avviene una rottura del sistema sociale, e la fase di aggregazione momento nel quale si ricrea l'unità sociale.



Le azioni che emergono in questo spazio liminale transazionale sono prodotte da una rievocazione inconscia di alcuni codici culturali che fino ad allora vivevano latenti nell'individuo. Questo stato induce il singolo ad un'auto-riflessione che lo porta ad esprimersi attraverso un linguaggio di azioni drammaturgiche, cercando di ristrutturare le basi di un nuovo sentire e vivere sociale, una performance viene definita efficace nel momento in cui produce nello spettatore e nel singolo:

“... un'esperienza catartica che permette di formare nuovi giudizi morali e di intraprendere a sua volta nuove linee di azione sociale”⁵⁰

Lo scopo quindi è riuscire a fondere nello spazio di transizione tutti quegli oggetti simbolici che possiedono una struttura generale di base recuperando la parte più archetipica dell'uomo, con il fine di generare una coscienza collettiva volta a salvaguardare la società. Ma secondo lo studioso J.C Alexander, è necessario osservare che l'azione di fusione e aggregazione, di elementi quotidiani e simbolici nelle popolazioni tradizionali era più facile da indurre poiché la performance (che si configurava nei riti religiosi) aveva dei codici ben precisi da rispettare, essa possedeva una funzione più rituale che ristrutturava la *communitas*.⁵¹ Nella società contemporanea si innesca un processo

50 J.C. Alexander, 2006 *Dagli abissi della disperazione: l'11 settembre come performance culturale*, in id., *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, il Mulino, Bologna, pp. 193-222.

51 Gruppo di individui che possiedono lo stesso status sociale e che affidano alla saggezza degli anziani le soluzioni di situazioni conflittuali.

diverso, assistiamo ad una "dislocazione" dei processi simbolici⁵². Oggi gli elementi che ci servirebbero per costruire una performance rituale sono "de-fused", questo perché l'uomo contemporaneo vive una frammentazione interiore e sembra non possedere più una propria struttura latente di simboli da ricodificare. L'industrializzazione e la razionalizzazione del tempo hanno condotto l'attore sociale a perdere la percezione del sé e dell'altro a causa di un'alterazione di valori che risultano mercificati, questa situazione comporta una destrutturazione del senso comune che intacca l'efficacia della *performance*.

Turner osserva che nella società contemporanea oltre lo spazio liminale, che produce performance culturali volte a conservare e fortificare un determinato ordine sociale, convive un ulteriore non-luogo con lo scopo di destabilizzarle e ribaltare così l'ordine sociale, questo processo si verifica nello spazio definito *liminoide* nel quale si sviluppano le performance-ludiche.⁵³

Il riferimento al gioco per l'antropologo è fondamentale, perché in questa pratica si agisce in modo del tutto volontario e senza una struttura di schemi ben precisa da dover rispettare. Infatti, si è notato che se l'auto-riflessività nelle attività liminali ha una funzione di conservazione culturale, questa allo stesso tempo essendo vincolata dall'evento performativo nel dover mantenere un ruolo non riesce ad avere il distacco necessario per conservare una propria consapevolezza e la volontà critica. Invece nelle attività ludiche l'individuo non possiede un ruolo da rispettare, tale circostanza implica un coinvolgimento più superficiale che gli permette di agire in modo più libero, casuale e spontaneo. Questa libertà d'azione può condurre il soggetto a costruire nuove strutture psichiche e sociali che potrebbero diventare delle reali alternative di vita.⁵⁴

Il gioco possiede delle caratteristiche importanti:

1. **l'agon**: rappresenta l'azione pianificata e logica del gioco per raggiungere l'obiettivo;
2. **l'alea**: la dimensione del gioco legata alla spontaneità e alla casualità;
3. la **mimesis**: azione razionale, nella quale viene fatta una rappresentazione del reale secondo una narrazione lineare e logica che prevede disciplina e coscienza di sé;
4. la **vertigo**: contrapposta alla mimesis, la vertigine è quel flusso che serve ai partecipanti del gioco di perdere il senso dell'io e quindi esce dallo stato di controllo e di significato.⁵⁵

52 J.C. Alexander, 2006 *Dagli abissi della disperazione: l'11 settembre come performance culturale*, in id., *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, il Mulino, Bologna, pp. 193-222.

53 V. Turner *Dal rito al teatro*, tr. it. il Mulino, Bologna, 1986.

54 B. Kapferer, *The ritual process and the Problem of Reflexivity in Sinhalese Demon Exorcism*, Cit in M. Carlson, *Performance a Critical Introduction*, Routledge, New York, 2004, pp. 20-36

55 R. Callois, *Man, Play, Games*, Free Press, New York, 1961

Queste quattro componenti rintracciabili alla base delle pratiche ludiche, rappresentano le condizioni principali attraverso le quali il soggetto sviluppa diversi tipi di performance.

Se nello spazio liminale si formano tutte quelle performance che hanno una valenza culturale con lo scopo di costruire una coesione sociale volta a rafforzare la struttura del sistema comunitario, nello spazio liminoide, emergono le azioni sovversive dell'attore sociale con il fine di modificare e rigenerare il contesto che abita. Nella categoria di performance ludiche rientrano le pratiche artistiche che secondo le caratteristiche del gioco, si possono distinguere tra forme d'arte performative tradizionali caratterizzate da razionalità e controllo le quali possiedono aspetti *agonistici* e *mimentici* e forme d'arte contemporanee basate su fattori irrazionali e casuali prodotti da elementi creativi che fanno perno sulle categorie di *alea* e *vertigo*.

Le performance artistiche innervandosi nel tessuto sociale diventano dei veri e propri “momenti” di indagine sulla comunità e sull'individuo. Infatti, gli artisti, dotati di una sensibilità particolare, attraverso le loro opere, che in questo caso si traducono in azioni, riproducono il processo rituale delle performance tradizionalmente intese, attivando dei meccanismi sociali correttivi, ponendo in tal modo le basi per la formazione di un nuovo sistema.

2. 4 La performance tra arte e vita

Le riflessioni condotte sino ad ora ci dimostrano come la performance rappresenta un mezzo che ci permette di capire e di osservare lo sviluppo della società nel suo passato e nel suo presente, la sua definizione comprende diverse manifestazioni comunicative che seguono l'evoluzione a partire dalle forme rituali fino a quelle tecnologiche di oggi diventando meta-commento sociale. Per distinguere la numerosa gamma di eventi che corrispondono al concetto di performance si fa ricorso ad una serie di *frame* specifici e arbitrari che ci permettono di inserire in cornici meta-comunicative diverse situazioni e azioni.

La performance si configura come uno spazio olistico nel quale: individuo, relazionalità, sensorialità e azione si fondono nell'*actual*.⁵⁶ L'*actual* (l'azione) formalizza l'estetica della performance nell'opera dell'artista, che agisce attraverso meccanismi improvvisati collocati all'interno di strutture rigorosamente definite, in tal modo il *performer* ripropone le atmosfere dello sciamano.⁵⁷ L'agire del performer/sciamano, appartiene ad una tradizione orale, cioè ad una

⁵⁶ L.Gemini, *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano, 2011,

⁵⁷ F. Marotti, *Il volto dell'invisibile*, Bulzoni, Roma, 1984

modalità primitiva se non arcaica di creazione, immagazzinaggio e trasmissione di conoscenze un tempo tramandate mnemonicamente. Ma l'avvento di nuovi media ha portato ad una virtualizzazione del linguaggio che trasforma il rapporto delle masse con l'arte e con la quotidianità, creando nuove forme di percezione sempre più sganciate da un'esperienza materiale. Le nuove tecnologie hanno indebolito non solo gli atti di comunicazione diretti, nei quali gli individui si incontrano concretamente e interagiscono *face to face*, ma anche l'esperienza dell'azione performativa basata da sempre sul processo di intensità la cui forza risiede nel creare energie collettive nutrite dalla trasmissione della conoscenza orale. A tal proposito Ong introduce il concetto di *oralità secondaria*,⁵⁸“frutto dell'ibridazione provocata dalla sovrapposizione dei mezzi di comunicazione e dello scenario sociale che si presenta come *comunicazione mista*.”⁵⁹ In tale contesto socio-culturale, determinato sempre di più dalla relazione uomo-tecnologia, il rapporto dell'artista con il processo di produzione dell'opera d'arte è mutato notevolmente, egli si trova a dover attuare particolari tecniche di scomposizione e ricomposizione per creare una sintesi tra medium e forma. Questa dinamica spiega la varietà di generi artistici e di ibridazioni di pratiche artistiche che si sono sviluppate in età contemporanea. Ciò nonostante come scrive Laura Gemini:

*“l'aspirazione dell'artista consiste nel riattivare le possibilità rimosse e nell'offrire al mondo una chance per osservare se stesso a partire proprio dalle possibilità escluse nella vita “reale” del quotidiano. Possibilità che vengono attualizzate come arte, come ambito comunicativo che possiede un suo statuto di realtà distinto da quello abituale.”*⁶⁰

Di conseguenza lo spazio della performance si configura al limite tra l'arte e la vita, in uno non-luogo sacro, nel quale i bisogni e i desideri della comunità possono essere espressi. Si parla di bisogni che riguardano l'esperienza del distacco dalla vita quotidiana per la riscoperta del proprio sé attraverso la liberazione dell'immaginazione e della creatività.

L'azione performativa ha quindi il potere di riattivare le “*possibilità rimosse*” e di andare oltre le oggettivazioni attraverso le proprie forme espressive e simboliche, rivendicando la propria autonomia nei confronti del contesto tecnologico:

“Se infatti gli strumenti tecnologici modificano l'assetto performativo dell'arte, nulla possono nei confronti della sua specificità comunicativa, che resta tale, cioè artistica, nell'ambito delle

58 W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 2014

59 L.Gemini, *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano, 2011, p.46

60 L.Gemini, *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano, 2011, p 61

trasformazioni che le innovazioni comunicative (sociali) contribuiscono ad attivare.”⁶¹

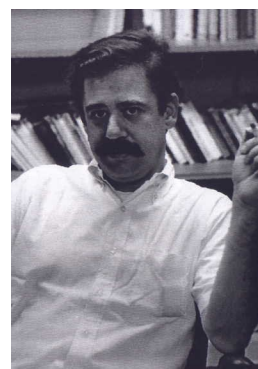
Nell'arte contemporanea, sempre più legata alla sperimentazione e all'antropologia, si sviluppano opere attraverso un processo simbolico e metaforico che richiede un “*vedere dentro*” l'opera d'arte, che non ha più un valore materiale ma come scrive Cage:

*“...l'arte non serve a nessun scopo materiale. Ha a che fare con il cambiamento delle menti e degli spiriti”.*⁶²

Quindi gli artisti del terzo millennio costruiscono il proprio progetto artistico basandolo sull'interesse sociale, sentono la necessità di individuare e studiare le nuove forme di organizzazione umana, con una prospettiva “relazionale” con lo scopo di ricostruire delle interazioni sociali concrete e non solo virtuali, che permettano al singolo di rievocare quei comportamenti rituali che sembrano esser spariti dalla natura umana. Questo tipo di intenti si rintracciano nei *Performance Studies* di cui fanno parte: arti visive, teatro, danza, musica, video, poesia, in queste pratiche artistiche si innescano dei meccanismi di ritualità primitiva e sciamanesimo che vedono protagonisti l'artista e il suo spettatore o astante – per definirla in modo Goffmaniano.

2.5 Performance: il performer e l'altro

Dopo aver definito a livello antropologico gli spazi e le modalità per le quali l'individuo è portato a svolgere delle azioni performative, ci concentreremo su alcuni linguaggi estetici dei *Performance Studies*, che in un certo senso rappresentano l'ibridazione tra azioni rituali e azioni ludiche. Il primo a dare la definizione di *Performance Studies* fu Richard Schechner che nel 1977 con la pubblicazione del saggio *Performance Theory* inizia a delineare un determinato campo di indagine. Lo stesso



anno della pubblicazione del libro Schechner ebbe l'opportunità di conoscere Victor Turner il quale già al tempo stava studiando i diversi tipi di performance, quell'incontro innescò un'intensa collaborazione che permise ad entrambi gli studiosi di indagare e osservare determinati fattori che accomunano le performance delle arti performative e quelle della vita quotidiana.

⁶¹ L.Gemini, *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano, 2011,

⁶² J. Cage, *Il futuro della musica*, p. 131

Come abbiamo visto la definizione delle arti performative risulta un ambito molto spinoso, questo tipo di pratiche che un tempo - come scrive Marvin Carlson - erano strettamente legate alla teatralità, hanno visto la sovrapposizione di azioni e situazioni artistiche multiple che non sempre possono essere definite in modo univoco.⁶³ A tal proposito la studiosa Barbara Krishenblatt Gimblett sostiene che il termine “performance” è un “concetto reattivo” che ha bisogno di essere ri-contestualizzato ogni qual volta si manifesta.⁶⁴ A rendere ancora più complessa la situazione è lo sviluppo tecnologico, che ha contribuito a modificare i linguaggi dell'arte e nel tempo anche il rapporto tra performer e spettatore.

Nonostante le diverse ibridazioni che si sono susseguite nel tempo, una elemento che accomuna le arti performative è la presenza di un attore/performer che entra in relazione con lo spettatore. All'inizio del Novecento il tipo di relazione tra le due parti è andato modificandosi, l'approccio inizia ad avere una prospettiva orizzontale e più interattiva. Le prime sperimentazioni sul corpo e sull'azione del performer avvengono in teatro, ambiente sempre più influenzato da studi antropologici-pedagogici e psicologici che conducono le performance ad acquisire una valenza rituale e rivelatrice dell'attore/performer. Come scrive Marco De Marinis:

“...due fra le acquisizioni del Novecento teatrale sono:

a) la concezione e l'uso dello spazio come dimensione drammaturgica, parte integrante della composizione dell'opera teatrale;

b) la concezione e l'uso dello spazio teatrale come spazio di relazione, luogo del rapporto attore-spettatore.”⁶⁵

Questa notazione ci dimostra come la necessità di ricostruire drammaturgicamente lo spazio dell'azione non è indotta più solo ad uno scopo di rappresentazione del testo, ma ha un valore relazionale determinato dalla necessità da parte del performer di coinvolgere sempre di più lo spettatore creando un rapporto “alla pari”. La rappresentazione scenica dell'attore, lascia spazio alla presentazione, con lo scopo di creare un coinvolgimento intimo tra arte e vita. Infatti, con le avanguardie storiche l'arte rappresenta una questione sociale, che deve coinvolgere le persone in modo attivo. Per spiegare meglio questa visione, riportiamo le parole di Edoardo Sanguineti, in merito al pensiero di J.Cage sul connubio arte/vita:

63 M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. London -New York: Routledge, 1996

64 B. Krishenblatt-Gimblett “*Performance Studies*” in Bial, H. (ed.) *The Performance Studies Reader*. London – New York: Routledge, 2002

65 M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 2000, cit., p.50

*“Quando Cage insiste sopra il superamento di qualunque divorzio e distanza tra arte e la vita, non intende per nulla militare in favore di un'estetizzazione dell'esistenza [...] Al contrario, il problema è quello di riversare sopra il vissuto quotidiano, nell'azione sociale di ognuno quanto l'arte addita in forma simbolica ma reale, fornendo modelli sperimentabili di nuove relazioni con gli uomini e con le cose.”*⁶⁶

Questa necessità di creare un collegamento arte/vita, viene manifestata attraverso la decostruzione dei luoghi d'azione, che non sono più quelli istituzionali (teatri, musei, gallerie), l'arte si struttura in spazi pubblici che possono essere gli stessi *loft* degli artisti oppure le vie di una città. Come si vedrà negli *happenings* di Allan Kaprow, tra i quali citiamo *The Courtyard* realizzato nel cortile di un albergo nel 1962, oppure quello di Claes Oldenburg *Autobodies* allestito in un parcheggio di automobili nel 1964. Interessanti sono anche le azioni svolte dall'*Enviromental Theater* narrate da Richard Schechner nel 1973. Questi, sono solo alcuni esempi di come l'arte viene trascinata fuori dalle sue “esecuzioni standard” e ci dimostra come il corpo dell'artista abbandona il palcoscenico per fondersi e coinvolgere in modo attivo i suoi spettatori.⁶⁷

La connessione che l'artista vuole creare con lo spettatore/astante deve essere partecipata, sentita e volontaria, la performance deve mostrarsi come un flusso di azioni non costruite ma reali e spontanee. L'arte, come sostengono Steiner e Gurdjieff deve essere un veicolo di conoscenza, di verità, *“uno strumento efficace di azione dell'uomo sull'uomo, perché fondato sulle leggi matematiche che collegano l'individuo all'universo.”*⁶⁸

La ricerca sull'azione fisica, intesa come azione cosciente-volontaria-reale, ha coinvolto tanto gli studi teatrali quanto le azioni performative in generale. Al di fuori dell'ambito teatrale, interessanti sono le osservazioni che fa Gurdjieff in merito a “la ricerca dell'azione cosciente”, questa consiste nel lavorare simultaneamente su tre centri dell'essere umano (fisico-motorio, emotivo-volizionale e intellettuale) partendo dalla conoscenza e dalla coscienza che si ha del proprio corpo. Secondo lo studioso a partire dal movimento cosciente e razionale, l'uomo può liberarsi dai condizionamenti corporei, emotivi e mentali, creati dalla società, che lo porterebbero ad un comportamento costruito e privo di spontaneità.⁶⁹ Come scrive Edoardo Giovanni Carlotti:

“Il discorso sul corpo, nelle traiettorie anche diversificate che percorre la sperimentazione teatrale dell'ultimo Novecento è innanzitutto politico, sia espresso nei termini espliciti che

66 E. Sanguineti, *Praticare l'impossibile*, in J. Cage, *Lettera ad uno sconosciuto*, Roma, 1996, cit., pp 13-8: 13:4

67 M. J. Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena: indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di dottorato, Bologna, 2008

68 M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 2000, cit., p. 220

69 F. Ruffini, *I teatri di Artuad. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1988, p.14.

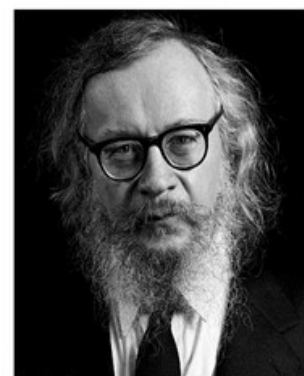
caratterizzano il progetto rivoluzionario del Living Theatre, sia contenuto nella dimensione di apparente isolamento dell'ultima fase del percorso grotowskiano: in altre parole è un discorso sulla vita, centrato sul corpo come plesso dell'esistenza individuale e collettiva, alla ricerca di una modalità dell'esperienza che, se non può offrire risposte definitive, permette di lavorare su ipotesi che aggiungano consistenza alle conoscenze umane sull'argomento. Dalla rappresentazione come metafora della vita, si passa a una concezione delle arti performative come laboratorio sperimentale di ipotesi sulle possibilità di trasformazione dell'esistenza, nei termini concreti di un approccio alla realtà che ha origine dalla ricerca su come il corpo si pone in relazione con lo spazio e il tempo, vagliando attentamente la qualità delle modificazioni indotte da condizioni ambientali e stratificazioni culturali.”⁷⁰

Il corpo diventa così la migliore forma di espressione, oggetto di studi e ricerche da parte di molteplici personaggi del Novecento teatrale come Eugenio Barba, Peter Brook, il Living Theatre, tra questi colui che sancisce il passaggio dall'attore al performer è Jerzey Grotowski che nel suo ultimo periodo di attività, sostiene che l'elemento comune dell'attore e del performer è il coinvolgimento totale e profondo che avviene durante l'azione identificata come rituale. In merito il regista scrive:

“Il Performer, con la maiuscola, è uomo d'azione. Non è l'uomo che fa la parte di un altro. È l'attuante, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici. Il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è uno show. Non cerco di scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. Una cosa talmente vecchia che tutte le distinzioni tra generi artistici non sono più valide.”⁷¹

E' importante notare come Grotowski in questo discorso non identifica la performance con un genere artistico in particolare, ma la considera in quanto atto, cioè un'azione che assume un valore rituale. Questa dimensione del rituale è presumibilmente riferita alla necessità di recuperare l'esperienza interiore che avviene mediante la compresenza e l'azione tra spettatore e performer.

Il recupero dell'esperienza nell'ambito artistico performativo, indotta dall'interazione tra performer e astante, secondo le teorie di Schechner si sviluppa attraverso due condizioni psico-fisiche:



⁷⁰ E. G. Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino, 2014

⁷¹ A. Attisani, *Logiche della performance*, Accademia University Press, Torino, 2012, cit. p. 127

- 1. Trasporto:** condizione mentale del performer e dell'astante nel momento in cui si ritrovano nel flusso di una performance (*in flow*), in questa dimensione entrambe le parti sperimentano la doppia negazione del non essere più completamente se stessi e neppure l'altro da sé (non-io/non non io);
- 2. Trasformazione:** il cambio di *status* che avviene dopo il trasporto e che può acquisire una dimensione reale.

Nella fase che riguarda il trasporto, il performer e l'astante si trovano in una condizione mentale creativa e aperta al cambiamento, dal modo indicativo della realtà passano al modo congiuntivo delle possibilità, condizione che permette al performer di “agire” sull'astante da un punto di vista psico-fisico e razionale. In questo flusso libero di interazione la mente di entrambe le parti si ritrova libera nel poter comporre molteplici associazioni interiori e relazioni con altri performer. La fluidità e l'apertura che si verifica in questa circostanza potrebbe concludersi, dal punto di vista antropologico con la trasformazione, fase nella quale l'individuo attua un cambio di *status* permanente o momentaneo.⁷² Possiamo notare come il trasporto e la trasformazione, sono due fasi che stanno alla base dell'esperienza, esse non corrispondono ad un genere di performance, ma sono delle condizioni che si verificano nel momento in cui avviene un “processo di dislocazione del corpo personale in uno spazio e in un tempo fittizi, sviluppato attraverso azioni di vario genere”.⁷³ Come avviene nel contesto delle *performing art*, le attività svolte, spesso, si basano su azioni ripetitive le quali attraverso processi di manipolazione indotti dall'artista, coinvolgono anche l'astante. In queste circostanze la reiterazione di azioni definite, che replicano alcune situazioni svolte durante la vita quotidiana, innescano dei fenomeni di riconfigurazione neurale riferiti al modello della “plasticità hebbiana”⁷⁴ che influenzano la percezione dell'ambiente esterno. Questo processo innesca delle modifiche cerebrali concrete poiché si struttura all'interno di un ordine di azioni familiari, che viene ricodificato attraverso emozioni e sentimenti diversi rispetto al contesto del sé abituale. L'esperienza che si costruisce, a prescindere dalla durata delle modificazioni psichiche che comporta, è vissuta in modo gratificante durante la performance, questo stato di benessere si riflette sull'esistenza quotidiana del singolo e nelle relazioni sociali che esso intercorre. Questo coinvolgimento che si sviluppa tramite l'azione riconfigura nella mente dell'individuo una

⁷² R. Schechner, *La teoria della performance (1970 1987)*, Bulzoni, Roma cit., p.182

⁷³ E. G. Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": L'arte performativa tra natura e culture*. Torino: Accademia University Press, 2014.

⁷⁴ J. Le Doux, *Il Sé sinaptico. Come il nostro cervello ci fa diventare quelli che siamo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002.

nuova coscienza.⁷⁵ Questa nuova coscienza che emerge attraverso l'atto, Damasio la spiega secondo tale ipotesi:

“La coscienza inizia quando il cervello acquisisce il potere – il semplice potere, va aggiunto – di raccontare una storia senza parole che si svolge entro i confini del corpo, la storia della vita che scandisce il tempo in un organismo e degli stati dell’organismo vivente, stati che vengono continuamente alterati dall’incontro con oggetti o eventi dell’ambiente come pure da pensieri e da assestamenti interni del processo vitale. La coscienza emerge quando questa storia primordiale – la storia di un oggetto che cambia casualmente lo stato del corpo – può essere raccontata usando il vocabolario universale dei segnali corporei non verbali. Il sé apparente emerge come sentimento di un sentimento. Quando la storia viene raccontata la prima volta, spontaneamente, senza essere mai stata richiesta – e poi sempre, ogni volta che viene ripetuta – la conoscenza di ciò che l’organismo sta vivendo emerge automaticamente in risposta a una domanda mai posta. Da quel momento, comincia il nostro conoscere.”⁷⁶

Quindi si potrebbe dire che un'azione cosciente rappresenta la nostra essenza, intesa come realtà individuale, che ci permette di considerare il nostro corpo non come “cosa fra cose” ma come la nostra possibilità di “essere-nel-mondo”, come sostiene Merleau Ponty⁷⁷ riprendendo il concetto di “*In-der-Welt-sein*” dedotto da Husserl. Infatti, attraverso il corpo noi comunichiamo in modo spontaneo, pre-logico, nei nostri movimenti e nei nostri comportamenti è impressa una memoria che viene rievocata in modo inconscio durante la comunicazione con l'altro creando un sistema di connessione intercorporale che Ponty descrive così:

“Tutto avviene come se l’intenzione dell’altro abitasse il mio corpo e come se le mie intenzioni abitassero il suo. Il testo di cui sono testimone traccia come il disegno punteggiato di un oggetto intenzionale. Questo oggetto diviene attuale ed è pienamente compreso quando i poteri del mio corpo vi si conformano e combaciano con esso. Il gesto è di fronte a me come un quesito, mi indica certi punti sensibili del mondo ove mi invita a raggiungerlo. La comunicazione si compie quando la mia condotta trova in questo cammino il suo proprio cammino. Così, io confermo l’altro e l’altro conferma me.”

Detto ciò, la connessione e comunicazione inter-corporale si configura come un processo rintracciabile nella performing art. La compresenza del performer e dell'astante, permette al primo

75 A. Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet, Torino, 2005, p. 8-11

76 A. Damasio, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano, 2000, Cit., p. 47

77 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Parigi: Gallimard (tr. it. Fenomenologia della percezione, Milano, Il Saggiatore, 1965).

di ricreare quelle condizioni relazionali “originarie” nella mente del secondo, con lo scopo di produrre una *communitas*. Per *communitas* intendiamo quello stato nel quale non vi è una gerarchia sociale e l'interazione avviene attraverso l'immediatezza intesa come “*l'essere l'uno con l'altro, un fluire dell'Io al Tu*”⁷⁸ nel quale – come ci tiene a sottolineare Turner – il soggetto mantiene la sua individualità che viene inclusa in una collettività. In questo incontro fluido di corpi si crea così uno scambio di ruoli e relazioni, mediato dall'artista.

Questa mediazione tra artista e astante all'interno della *performing art* ha vissuto varie tappe che verranno codificate nel prossimo capitolo. Ciò che emerge in tale contesto è come effettivamente attraverso l'azione, che si svolge in un contesto performativo, si può ricostruire l'esperienza perduta del singolo che lo reintegra nella comunità. L'artista prende le forme di uno sciamano, che attraverso la performance costruisce una “partecipazione autentica”, basata su una reale relazione che avviene faccia a faccia e non mediata da un apparecchio tecnologico.

78 V. Turner, *Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. (tr. it. *Antropologia della Performance*, Bologna: Il Mulino, 1993)

III La performance nel panorama artistico

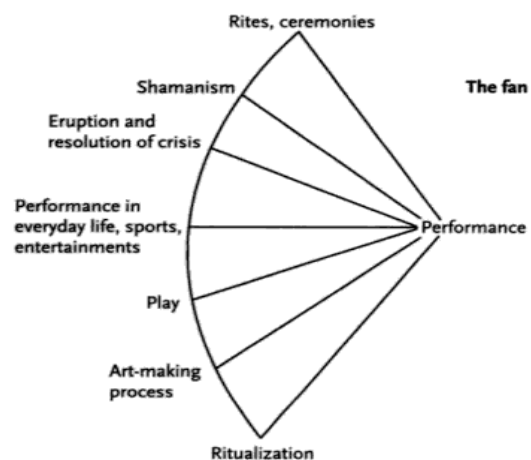
Nel precedente capitolo abbiamo parlato dell'antropologia della performance, basandoci sugli studi condotti da Victor Turner e da Richard Schechner. Abbiamo osservato come esistono molteplici situazioni che hanno la valenza di performance e che vengono distinte in base al contesto e allo scopo. Una caratteristica che accomuna l'azione performativa è sicuramente la presenza fisica di uno o più performer che interagiscono in modo diretto o indiretto con spettatori/astanti. Centrale nelle azioni performative è lo sviluppo del rapporto tra performer e astante, che nelle diverse fasi storiche assume forme ed intenti diversi all'interno dei Performance Studies ed in particolar modo nel teatro e nella performance art. In questo capitolo faremo una breve analisi storica sull'evoluzione della performance nel contesto artistico dagli anni veni ad oggi.

3.1 Cos'è una performance?

Il termine performance ha da sempre racchiuso in sé delle ambiguità, sia da un punto di vista sociologico, sia sotto il profilo artistico, abbiamo visto come molti sono stati gli studiosi, ricercatori, artisti e antropologi che negli anni si sono confrontati con questo concetto che possiede molteplici sfumature.

Riferendoci al panorama artistico, inizialmente la performance era strettamente associata a spettacoli teatrali, questa delimitazione nel tempo sposta i propri confini conducendo gli studiosi, a partire dagli anni Settanta, a parlare di *Performance Studies*⁷⁹, che ad oggi rappresenta la categoria che si riferisce e include: teatro, danza, musica e arti visive nella totalità delle loro manifestazioni.

Queste pratiche artistiche definite come “arti performative” sono tutte forme espressive nelle quali l'artista impone la propria presenza, attraverso l'azione, la gestualità, la mimica facciale. Le performance, si differenziano da quelle pratiche artistiche statiche, nelle quali l'artista produce un oggetto o compone un testo che, nonostante possa comportare una potenziale azione, non è tradotto come comportamento reale ma pilotato. Di conseguenza l'opera creata dal *performer* è destinata a



⁷⁹ R. Schechner *La teoria della performance: 1970-1983*, Bulzoni, Roma, 1984.

una ricezione reattiva e non contemplativa che conduce ad un'azione naturale.⁸⁰

Queste nuove modalità espressive vengono alla luce nei primi anni nel Novecento con le avanguardie storiche, le quali diventano portavoce di una nuova concezione dell'arte, non più statica ma dinamica. I primi passi delle *performance* avvengono nel continente europeo per poi definirsi in modo più netto negli anni '50 e '60 negli Stati Uniti, periodo nel quale Allan Kaprow teorizzerà e realizzerà i primi *Happenings*. Le dinamiche che si manifestano all'interno delle *performance* sono innescate da situazioni ed intenti sempre diversi che puntano al coinvolgimento dello spettatore attraverso diverse azioni. Lo scopo è intrecciare in un unico *continuum* l'arte e la vita. Grazie alle ideologie delle avanguardie inizia il processo nel quale lo spettatore non è più davanti l'opera, ma è dentro di essa pronto all'interazione. Non separare più arte e vita riporta anche all'idea di non separare più artista e spettatore.

Con il passare del tempo queste pratiche artistiche acquisirono maggiore spazio nel mondo dell'arte inserendosi e manifestandosi anche nei luoghi istituzionale come musei o gallerie.

Attraverso le *pratiche performative* l'arte rinnova se stessa e si fa portavoce di nuovi valori sociali e culturali, presentando una valenza critica attuata attraverso l'azione processuale e corporea.

Di conseguenza fare una ricostruzione cronologica che sintetizzi l'evoluzione delle *Performance Art* non risulta facile poiché i confini delle pratiche artistiche, che un tempo erano ben distinti, si sono intrecciati e talvolta fusi con gli sviluppi dell'arte contemporanea costruendo innesti tra arti visuali, teatro d'avanguardia, sperimentazione musicale prodotti da contesti delle sub-culture underground e dalla continua commistione tra cultura alta e cultura popolare.

3.2 Origine e sviluppo della performance art

I primi passi della *Performance Art* avvengono in Europa intorno agli anni Venti del primo Novecento, periodo nel quale il concetto di "opera d'arte", che fino ad allora era rinchiuso dentro un oggetto o un quadro, veniva stravolto dalle azioni delle Avanguardie Storiche. L'evento scatenante di questa ribellione all'arte formale parte con la creazione del primo il *ready-made* di Marcel Duchamp: un orinatoio - intitolato "Fontana" - messo in mostra in una galleria nel 1917 con la firma d'artista "R. Mutt". L'opera che letteralmente significa "già fatto", rappresenta la tecnica più rivoluzionaria dell'arte contemporanea, poiché l'artista rovescia completamente la base dell'estetica dell'arte che vigeva in quegli anni. Il *ready-made* è un oggetto qualsiasi, estrapolato dal proprio

80 V. J. Delinder *Sociology of the Performing Arts*, in Aa. Vv., «21st Century Sociology. A Reference Handbook», Sage, London, 2009 http://sage-ereference.com/sociology/Article_n87.html

contesto quotidiano e dalla propria funzione, inserito in una circostanza insolita con lo scopo di creare nel fruitore non solo un nuovo processo di identificazione, una messa in discussione delle regole ordinarie della propria realtà, ma strutturare anche una nuova forma di pensiero.⁸¹ Lo scopo degli artisti è avvicinare l'arte alla vita di tutti i giorni ed il *ready-made* sembra l'oggetto perfetto per comunicare questa connessione arte/vita. L'artista mostra all'osservatore dell'opera un nuovo atteggiamento, un nuovo punto di vista con il quale vivere l'esperienza di un



quotidiano che possiede molteplici facce. Le opere prodotte in quegli anni costruiscono le basi delle forme e tecniche artistiche dell'avvenire che si svilupperanno in modo interdisciplinare. Si assisterà ad un coinvolgimento e stravolgimento totale di tutti gli ambiti artistici a partire dalla pittura, seguita dalla musica, dal teatro e dalla danza. Ogni forma d'arte ristrutturerà la sua espressività, svincolata dai vecchi dogmi del passato.

Gli studiosi Carol Simpson Stern e Bruce Henderson individuano otto punti caratteristici che accomunano le tecniche di produzione artistica di quel periodo:

1. esigenza di esprimersi in modo provocatorio, non convenzionale attraverso opere *anti-establishment*;
2. contestare qualsiasi meccanismo di mercificazione dell'arte;
3. multimedialità di tecniche e di generi artistici differenti;
4. attrattiva per il collage e per l'assemblaggio;
5. impiego di materiali «trovati» e di materiali «costruiti»;
6. accostamenti inusuali;
7. interesse teorico per le nozioni di gioco e parodia, gusto per la trasgressione delle regole;
8. creazione aperta delle opere.⁸²

Queste caratteristiche sono rintracciabili nelle produzioni artistiche delle Avanguardie storiche

81 F. Fabbri, *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2011, p. 13-14

82 C. Simpson Stern e B. Henderson *Performance. Texts and Contexts*, Longman, New York, 1993

quali: Futurismo, Dadaismo e Surrealismo. Un documento estremamente importante per la comprensione di quello che stava accadendo in quei primi anni del Novecento lo abbiamo con la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo*, che appare in anteprima il 5 Febbraio del 1909 sul giornale *La Gazzetta dell'Emilia* di Bologna per poi esordire in Europa sul quotidiano Francese *Le Figaro* il 20 febbraio di quello stesso anno.⁸³ Nel Manifesto Marinetti – fondatore del movimento – e i suoi compagni esprimono la necessità di uscire dagli schemi attraverso azioni sovversive.

Le serate futuriste – purtroppo poco documentate – rappresentano in pieno le idee e gli atti provocatori che diedero maggiore visibilità al movimento, mettendo in scena dinamiche “assurde”. Una breve testimonianza viene riportata dalla rivista “*Lacerba*”, nella quale si raccontano le vicende di una serata svolta all'interno del Teatro Verdi di Firenze nel 1913. In tale circostanza, otto artisti si esibivano davanti a cinquemila persone armate di ortaggi, sfoggiando atteggiamenti di “strafottenza, idee nuove e insulti di vario genere”, con lo scopo di innescare una vera e propria lotta, mediata da Marinetti che faceva le veci del *showman*.⁸⁴ Lo stesso fondatore del movimento, nel manifesto *Teatro di Varietà*, in merito a questo tipo di azioni scrive:



“tale tipo di teatro è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri con gli attori.”⁸⁵

Questa descrizione da parte di Marinetti, ci permette di rintracciare i primi segnali dell'avvento della *performance*. Infatti, in quelle serate attraverso l'azione, il movimento e le diverse dinamiche che si innescavano tra artisti e partecipanti, si creava un vero *melting-pot* tra arti visive, teatro e musica. Non da meno saranno le azioni del movimento Dadaista Parigino al *Cabaret Voltaire*, luogo nel quale venivano declamati manifesti e lette poesie “strampalate”.

I Dadaisti, come scriveva Tzara, predicavano la religione dell'indifferenza, ponevano la loro attenzione per quei luoghi marginali della società cercando di tirar fuori un nuovo canone estetico; Il loro agire non prevedeva qualcosa di speciale, ma puntava a coinvolgere le persone invitandole in

83 P. Tonini, *I manifesti del futurismo Italiano*, Edizioni dell'Arengario, Gussago, 2011.

84 “*Lacerba*”, n. 24, 1913.

85 L. De Maria, *Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano, 1973, cit. p. 113.

strada o distribuendo pensierini ai passanti.⁸⁶ Questo tipo di vivere i luoghi, le persone e l'arte condurrà i Dada e Surrealisti, a sviluppare le forme di un teatro “leggero” e popolare accompagnato da suoni non musicali, con l'intento di celebrare la vita quotidiana, dissacrando l'opera d'arte tradizionalmente intesa. Ci troviamo in un clima di pura sperimentazione nella quale l'opera viene concepita “*dall'insieme delle energie di tutte le arti*”.⁸⁷



In quegli stessi anni Oskar Schlemmer, docente di discipline teatrali alla *Bauhaus* lavorava per creare un «teatro totale», nel quale si rimodella la figura del *performer*, non considerandolo più solo interprete di un testo, ma come corpo che deve intrattenere una relazione con lo spazio, in “stereometria”.⁸⁸ Da qui si sviluppa l'interesse per il corpo, inteso come macchina, come forma espressiva dell'intimo sul quale inizierà ad indagare il teatro Russo.

Con lo scoppio del II conflitto mondiale, molti artisti tra i quali alcuni membri della *Bauhaus* e diversi intellettuali europei si rifugiarono negli USA, precisamente tra le mura del *Black Mountain College*, in North Carolina. E' in questo College che intorno agli anni Cinquanta, sorgono le avanguardie americane che operano con il fine di integrare le Arti liberali e le Belle arti realizzando pratiche artistiche fondate sulla vita reale e pratiche della vita quotidiana fondate su modelli artistici.⁸⁹

Il *Black Mountain* diviene un'oasi creativa nella quale un'eclettica comunità di artisti, libera dalla cultura dominante dell'*establishment*, ricerca e condivide la passione per le arti. Musicisti, pittori, attori, scrittori, registi, scultori si ritrovavano regolarmente con l'intento di sviluppare nuove forme

86 F. Fabbri, *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2011, p 25

87 W. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1989, 2 voll., II vol., p. 274

88 R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, 2001, p. 104

89 M. Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community*, E. P. Dutton, New York, 1972.

espressive dell'arte e nuove ideologie dell'avanguardia. Tra loro le figure di maggior spicco sono: Buckminster Fuller, Eric Bentley, Willem e Alain de Kooning, Arthur Penn, John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Franz Kline, Paul Goodman seguiti da molti altri.

Tra i diversi accadimenti che si susseguiranno all'interno del Black Mountain, quello di maggior rilievo, per la storia dell'arte contemporanea, avverrà nel 1952 ad iniziativa di John Cage. Per la prima volta Cage riesce a fondere in uno stesso spettacolo diverse discipline con la collaborazione di alcuni artisti quali: Cunningham, Rauschenberg, Charles Olson e Mary Caroline. Ciò che ne venne fuori fu *Untitled Event* che M. Kirby in *Happening* racconta così così:

“I sedili per il pubblico, tutti volti verso il centro, erano stati sistemati nel mezzo del refettorio del collegio in modo da lasciare un passaggio tra la “platea” e le pareti. Calcolate al secondo come in una composizione musicale, le varie azioni si svolgevano tra e intorno agli spettatori. Cage, con abito e cravatta neri, lesse una conferenza su Meister Eckhart da un leggio collocato in un lato della camera [...] Mary Caroline Richard (che aveva tradotto per l’America Il teatro e il suo doppio di Antonin Artaud) declamò solennemente dei versi da una scala a pioli. Charles Olson e altri attori “nascosti” tra il pubblico si alzarono a turno in piedi e recitarono poche battute. David Tudor suonò il piano. Sul soffitto vennero proiettate immagini cinematografiche: all’inizio si vide il cuoco della scuola, poi il sole che tramontò quando l’immagine si mosse dal soffitto al muro. Mentre Robert Rauschenberg metteva vecchi dischi su un fonografo portatile, Merce Cunningham improvvisò una danza intorno al pubblico. Un cane prese a seguirlo e fu accettato nella rappresentazione.”⁹⁰

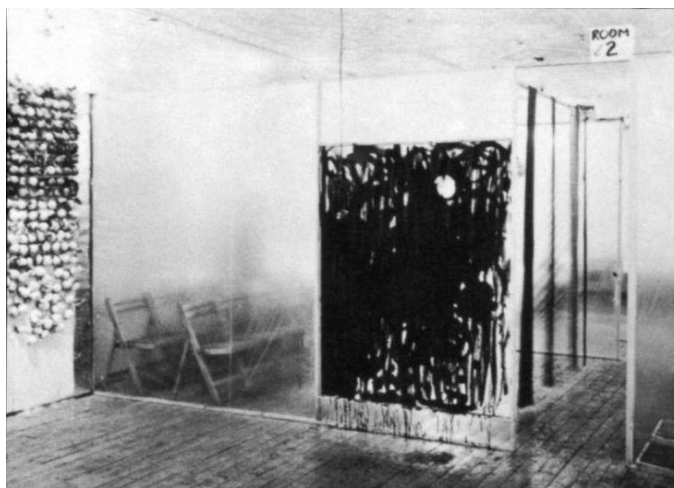
La pittura di Rauschenberg, la danza di Cunningham, la poesia recitata da Richards e Olsen ed il brano suonato dal pianista Tudor, mettono in scena non solo un precedente per diversi e molteplici eventi che si susseguiranno negli anni a venire, ma tale congiunzione di arti sarà un incipit per la teorizzazione dell'*Happening*. L'intervento di Cage rappresenta un “proto-happening”, perché nel suo svolgimento manca il coinvolgimento attivo del pubblico che in questa pratica artistica risulta essere determinante.

Non dovettero passare molti anni dopo l'*Untitled Event*, che Allan Kaprow tra il 1957-58 iniziò a produrre alcune “composizioni ambientali” che richiedevano la partecipazione attiva delle persone, invitate ad interagire in uno spazio, in un determinato tempo e con diversi materiali, si tratta di azioni stabilite ma nelle quali il fattore casuale risulta determinante. Tali pratiche daranno il via al primo vero *happening* - *18 Happenings in six parts* - che farà da precursore alla performance

90 A. Balzola,, A. M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano, 2004, cit. 457-58

all'interno delle arti visive.⁹¹

Se il *Black Mountain* rappresenta il trampolino di lancio per l'innovazione artistica e soprattutto per la performance, negli anni Sessanta il centro nevralgico che consacra la nascita di questa forma d'arte lo abbiamo nella *Downtown* newyorkese, nella quale arrivarono contributi significativi dalla New Dance di Ann



Halprin e dal gruppo Fluxus di George Maciunas, un vero e proprio *humus* di personalità attive in ambito teatrale, musicale, nella danza e nelle *performance*. Il movimento dei Fluxus, - “riconosciuto nel tempo come uno dei più influenti movimenti artistici del Novecento, anticipatore di intere correnti artistiche successive (dal concettuale alla performance alla video-art)”⁹² - vede la sua nascita nella Grande Mela, fino a coinvolgere anche San Francisco tappa nella quale saranno inglobati nel movimento numerosi artisti come: La Monte Young, Yoko Ono e Terry Riley fino ad affermarsi anche in Europa influenzando l'espressività di Joseph Beuys, Nam June Paik e molti altri.⁹³ Proprio nell'ambito della produzione artistica di questo movimento, nato dalle influenze del pensiero di Cage, i confini tra le diverse arti iniziarono a fondersi e a condurre le opere ad essere sempre più *inter-mediali*.

Le performance acquisiscono sempre più consensi da parte della comunità artistica, che individua diverse potenzialità, non solo come mezzo per smuovere il terreno culturale coinvolgendo direttamente le masse attraverso il lavoro a sfondo politico - con impronta pacifista – condotto dal *Living Theatre* di Julian Beck, dalle contestazioni sociali dell'*Open Theater* di Joseph Chaikin, nella *Body Art* di Carolee Schneemann e nella *Pop Art* di Andy Warhol,⁹⁴ ma diventa un'azione strategica per i membri dell'*Art Workers' Coalition*, che lottavano contro le istituzioni artistiche newyorchesi, come il Metropolitan Museum e il Museum of Modern Art, con il fine di sovvertire il sistema di mercificazione dell'arte. Infatti, il carattere “umile” di questa pratica, sancisce il principio antieconomico dell'arte della performance che si fonda sull'irriproducibilità, andando al di fuori delle logiche e dinamiche di mercato. A tal proposito riportiamo una testimonianza dell'artista Oldenburg:

91 A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, 1993.

92 <http://www.amadeusonline.net/news/2016/sense-sound-sound-sense>

93 S. Solimano, *The Fluxus Constellation*, Catalogo della mostra, Museo di arte contemporanea di villa Croce, Genova, 2002.

94 M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano, 1982.

“Sono per un’arte politico-erotico-mistico, che “fa qualcosa” invece che rimanere seduti sul proprio culo in un museo ... Sono per un’arte che prende la sua forma dalle direzioni della vita stessa, con i suoi “colpi di scena” e che si amplifica, si dilata e si raggruppa e che sputa e sgocciola, ed è pesante, grossolano e smussato, dolce e stupida come la vita stessa.”⁹⁵

Le azioni performative venivano proposte in luoghi privati, per lo più gestiti dagli stessi artisti – come il *loft* di Yoko Ono o la *Factory* di Andy Warhol – questo perché il sistema dell’arte contro il quale lottavano non riconosceva la loro produzione artistica considerata oscena e minacciosa nei confronti della società.

La performance prima di essere riconosciuta dalle istituzioni artistiche come un vera e propria forma di arte, dovrà aspettare il 1983 anno nel quale il *National Endowment for the Arts*, inserisce una nuova categoria sotto il nome di *Interarts*, da quel momento in poi gli artisti ebbero la possibilità di ampliare il proprio bacino di *audience*, fino ad allora limitato dall’auto-produzione. Le performance, da quell’anno, divennero alla portata di tutti attraverso un linguaggio accessibile a diverse fasce sociali, questa situazione risultò essere un’arma a doppio taglio poiché suscitò nel pubblico più conservatore sentimenti di dissenso, generato da quelle azioni deliberatamente provocatorie e tal volta dissacranti che l’artista metteva in scena per scardinare i vincoli ed i tabù della società. Purtroppo, questa contestazione da parte dei più conservatori costrinse il NEA, obbligato dal Congresso statunitense, ad approvare il 27 Ottobre del 1990 la “*decency clause*” la quale prevedeva la revoca del beneficio economico assegnato all’artista per il progetto nel momento in cui questo non rispettava gli standard di decenza e credenze dei valori del popolo americano.⁹⁶

Spostandoci su versante Europeo a Parigi nel 1964 Jan Jacques Lebel aveva presentato gli *Happenings* nel *Festival de la Libre Expression*, ponendo l’attenzione sull’aspetto partecipativo e sul potenziale politico che poteva rappresentare. Allo stesso modo artisti come Marina Abramovin, Josef Beuys, Gilbert and George, rinvigorivano la performance attraverso



⁹⁵ <https://centrumblog.wordpress.com/category/performance-art/> cit. Manifesto Claes Oldenburg, 1961.

⁹⁶ P. R. Bezanson *Performing Art: National Endowment for the Arts v. Finley*, in «Federal Communications Law Journal» 2008, 60, 3, pp. 535-576.

azioni che vedeva loro come protagonisti.

Questa rivolta degli artisti nei confronti del sistema sociale verso la fine degli anni 70 porterà una nuova tendenza che sarà l'utilizzo dei nuovi linguaggi mediali nella produzione artistica. L'artista individua subito il potenziale comunicativo e di diffusione di queste apparecchiature e le sfrutta per costruire delle reti "sociali" alternative - riviste auto-prodotte, etichette musicali indipendenti, programmi radiofonici – che permettevano di parlare e dare forma ad una nuova arte. Un'arte che si sviluppava sempre di più attraverso le connessioni tra individui, smaterializzata e svincolata dai meccanismi di mercificazione.

Ad oggi la performance si sviluppa attraverso diverse pratiche, a partire da quelle più tradizionali fino a giungere a quelle più recenti strutturate con l'utilizzo delle nuove tecnologie che hanno dato vita alle *digital performance*.

Nonostante il progresso nel quale si trova la realtà contemporanea, l'elemento che ancora accomuna la produzione artistica Occidentale è costruire l'intenzione sociale. L'arte possiede ancora lo scopo di parlare del mondo, della vita che l'uomo vive nella sua quotidianità e delle relazioni che intercorrono tra esso e la comunità che abita. La performance rappresenta la *Public Art o Art in the Public Interest*, attraverso l'azione performativa l'artista crea delle connessioni tra gli individui, che recuperano la loro impronta relazionale con se stessi ed il mondo che li circonda.

3.3 L'azione nella performance: dal Living Theater alla performance art

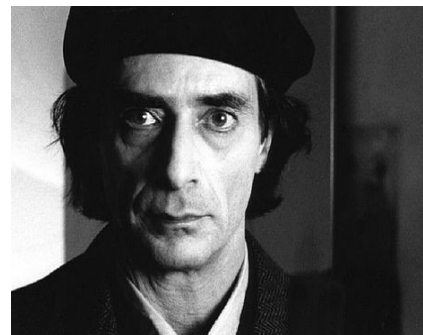
Come abbiamo visto dal resoconto storico, la performance si manifesta come discorso *caleidoscopico multitematico* intrecciando sempre di più arti visive, teatro, danza, musica, video, poesia e tecnologie.⁹⁷ Gli artisti si servono di questa pratica come mezzo di riflessione critica e non-luogo di sperimentazione corporea con intenti costruttivi. Quello che il performer ricerca è "l'incontro" con l'altro con lo scopo di stabilire un contatto-confronto non soltanto con i pensieri, ma con l'intero essere a partire dai suoi istinti fino alle ragioni inconse.⁹⁸

L'azione diventa un lavoro su se stessi, non solo per lo spettatore ma anche per l'artista, ed in merito a ciò è giusto soffermarci su alcuni sviluppi delle ricerche teatrali del Novecento. Nel breve resoconto storico che abbiamo fatto prima, osserviamo come nel panorama novecentesco sia difficile fare una demarcazione di arti, ed in modo particolare tra ciò che è teatro e ciò che ne resta fuori, tutto si amalgama insieme con lo stesso scopo: connubio arte/vita.

97 A. Wirth, *The real and the intended Theatre Audience*, in Thomsen, Winter, Heidelberg, 1985

98 <http://www.domusweb.it/>

Il teatro è quella pratica che all'inizio del Novecento, decide di uscire dagli schemi ordinari della sua rappresentazione e lo dimostra attraverso un attento lavoro che i registi del tempo, soprattutto Russi, svolgono con i loro attori. L'intenzione non è più mettere in scena uno spettacolo per spettatori passivi, ma creare una dimensione spazio temporale diversa, basata sulla presentazione dell'attore che mostra allo spettatore/astante sé ed il proprio sé. Il lavoro si struttura interamente sul linguaggio corporeo e non sull'enunciazione verbale di un testo. Lo scopo dell'attore è “rifare il corpo” che rappresenta l'idea-guida dell'ultimo Artuad e del suo secondo Teatro della Cuderlità. Artuad nelle sue ultime riflessioni in merito alla pratica teatrale considera il teatro come luogo di “ritorno al sé”, che avviene attraverso la ricerca sulle azioni fisiche. Questa necessità di mettere al centro il corpo, non soltanto come “oggetto” ma come corpo-mente si era già manifestata in Russia con gli studi sul corpo condotti da Stanislavskij ad inizio secolo, che vanno ben oltre l'ambito teatrale.⁹⁹ Le tecniche attoriali quindi divengono “*vie per una disciplina di sé, per ottenere una dilatazione della percezione e magari della coscienza*”.¹⁰⁰ Quindi si potrebbe dire che la ricerca che si svolge nel lavoro dell'attore, può essere applicata alla vita quotidiana di ogni essere umano. Il lavoro sul corpo e sul movimento, serve a sviluppare un'azione cosciente. Ciò che rivendicano i Padri Fondatori del teatro contemporaneo è un'azione reale e sincera da parte dell'attore, un'azione che negli anni Sessanta assumerà le forme della teoria corpo-mente enunciata da Eugenio Barba nel saggio *La canoa di Carta*:



“l'espressione “corpo-mente”, non è un'espressione sbrigativa, per indicare l'ovvia inseparabilità dell'uno dall'altro. Indica un obiettivo difficile da raggiungere quando dal comportamento quotidiano si passa a quello extra-quotidiano”¹⁰¹

Questa definizione dimostra come il teatro del secondo Novecento riacquista una sua valenza antropologica, la pratica attoriale che si sviluppa è la ricerca di sé e su di sé dell'attore, che aspira a costruire “*una dimensione profonda del rapporto con lo spettatore*”.¹⁰² L'attore attraverso il lavoro che compie su se stesso, va oltre lo spettacolo e la rappresentazione, cerca di coinvolgere e portare con sé il pubblico, tirandolo fuori dal suo ruolo di fruitore estetico per riconsegnarlo alla propria

99 M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 2000 pp. 183-184

100F. Tavianis, *Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia*, in M. De Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, I Quaderni del Battello Ebro, Bologna, 1997. p. 145

101E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 2004, cit. p. 172

102F. Tavianis, *Passaggi e sottopassaggi*. Cit. p. 145



ODIN TEATRET'S ARCHIVE
6th ISTA 1990, BOLOGNA, ITALY
Theatrum Mundi: rehearsals
Photo: Fiora Bemporad

Stanislavskij, Craig, Appia, Mejerchol'd, Copeau, Brecht, Artaud, Pirandello, rappresentano quelle figure nel campo teatrale del primo Novecento che tracciano le linee guida per tutte quelle pratiche che andranno anche oltre il teatro, con l'obiettivo di creare un'esperienza comunicativa tra artista e società. Nella seconda metà del Novecento le ricerche artistiche indagano il versante orientale delle pratiche e delle tradizioni, si costruisce una performatività rituale che nel tempo viene studiata e definita in diversi percorsi artistici da Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook e dal Living Theatre. Siamo dentro gli anni dell'anticonformismo e della lotta alla società borghese e perbenista che commercializza l'arte tanto quanto i valori umani. In quegli anni si sente il peso del sistema controllato e industrializzato, dominato da interessi e scopi venali che mettono da parte il senso di comunità e collettività. Le pratiche artistiche, soprattutto quelle di impronta “sovversiva” hanno un ruolo decisivo per cercare di coinvolgere le masse. Ad esempio come scrive Edoardo Giovanni Carlotti:

“a partire dalla seconda metà del Novecento molte pratiche di teatro non professionistico si sono sviluppate come una forma di critica alla scena istituzionale, e hanno individuato nella scelta di abbandonare le dinamiche consolidate del sistema dello spettacolo le premesse di azioni dalla portata rivoluzionaria: il Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal e il percorso del Living Theatre, sono illustrazioni esplicite dei possibili esiti di una pratica impostata, sulla base di definite considerazioni teoriche, come sviluppo e superamento delle passate esperienze di teatro politico a partire dall'abbattimento delle barriere tra attore e spettatore, tra rappresentazione e realtà,

103A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000

tra fenomeno estetico e vita. È, in fondo, un'analogia istanza, innanzitutto politica, a ispirare esperimenti e movimenti di rinnovamento a partire dagli anni Sessanta, dagli happenings all'environmental theatre, alla prima fase dell'«animazione teatrale» italiana, ed è innegabile che ogni iniziativa di teatro a carattere sociale condivide, alla base, gli stessi elementi di critica della società contemporanea, benché le forme in cui ciascuna di essa si realizza differiscano per livello di critica e orizzonte ideologico e, specialmente negli ultimi decenni, siano improntate al raggiungimento di obiettivi mirati e circoscritti.”¹⁰⁴

In questi anni è sempre più complesso il limite che si crea tra teatro e performance, in un certo senso le azioni degli attori e quelle degli artisti visivi si intrecciano, non permettendo di delineare dei confini precisi. L'intenzione è creare un'“arte totale”, quindi gli artisti stessi escono volontariamente dalle regole del gioco dell'arte istituzionale. Tra gli esempi di ibridazione tra performance e azione teatrale sono i lavori del Living Theater.

Il Living Theater è una compagnia teatrale tutt'ora attiva che nasce a New York nel 1947 per volontà dell'attrice americana Judith Malina e il poeta-pittore Julian Beck. Il teatro del Living rappresenta un'ibridazione tra teatro e performance art, nella quale lo spettatore non è più davanti un palcoscenico ma “in mezzo” all'azione diventando parte del tutto. L'obiettivo del gruppo è il miglioramento della società e dell'uomo, attraverso



diverse tecniche di presentazione le loro azioni hanno sia un valore psico-drammatico quanto rituale. La loro attività inizia negli Stati Uniti e nel tempo si sposta in tutta Europa con lo scopo di appoggiare e sostenere le minoranze sociali con azioni pacifiste e anarchiche. *The connection* (1959) è una delle prime opere messe in scena dal Living, racconta la tossicodipendenza e prevede la partecipazione sia di attori, sia di reali tossicodipendenti i quali si somministrano dosi durante la rappresentazione, confondendo lo spettatore che si trova in bilico tra la realtà e la finzione. Il tema della tossicodipendenza è stato scelto dal Living con intenti di denuncia per mostrare alla società quella comunità fantasma che viene abbandonata a se stessa. La decisione di mischiare azioni reali e azioni finte ben presto viene abbandonata, poiché lo scopo dei coniugi Beck non è ingannare lo spettatore, ma immergerlo in una situazione reale cercando di costruire un rapporto empatico attraverso le loro “messe in scena”. Il periodo successivo di attività vede la produzione di *The Brig*

104 E. G. Carlotti *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": L'arte performativa tra natura e culture*. Accademia University Press, Torino, 2014. (pp. 314-336)

(1963), che si rifà al teatro della crudeltà di Artuad. Il loro intento è costruire un'azione dove lo spettatore viene realmente trasformato e non semplicemente spiazzato, come scrive Artuad::

“Il teatro è il solo luogo al mondo, e l'ultimo mezzo collettivo che ci rimanga, per toccare direttamente l'organismo [...] Propongo di agire sugli spettatori come gli incantatori sui serpenti e di far loro ritrovare attraverso l'organismo le sensazioni più sottili [...] Propongo perciò un teatro in cui immagini fisiche, violente frantumino e ipnotizzino la sensibilità dello spettatore travolto dal teatro come da un turbine di forze superiori”¹⁰⁵

Il grande potere del Living è stato realizzare la condizione di cui parla Artuad nella sua opera *Il teatro e il suo doppio*, The Brig racconta e inscena le vessazioni e il processo di disumanizzazione che avviene all'interno delle prigioni di guerra. In questa circostanza Judith Beck, maltratta a colpi di frusta gli attori della compagnia davanti ad un pubblico perplesso che interiorizza la sofferenza degli attori. Questa messa in scena oltre a creare una coscienza collettiva nei partecipanti, non lascia indifferente lo stato americano che inizia a preoccuparsi del successo mediatico del Living e del tipo di messaggi che trasmette ai suoi sostenitori. Da quel momento la compagnia teatrale inizia un vero calvario giudiziario che li costringe a trasferirsi in Europa. Il loro arrivo nel vecchio continente avviene qualche anno prima dei moti del '68, che i coniugi Beck e parte della compagnia vive a Parigi in modo attivo, occupando insieme agli studenti e attivisti l'*Odeon*. In questo periodo – scrive De Marinis – inizia il processo di deteatralizzazione del Living, che li condurrà fuori i confini del teatro. Questo processo inizia con *Mysteries and smaller pieces* (1964), uno spettacolo che prevede un percorso di ascesa dall'inferno al paradiso nel quale si denuncia il valore materiale delle cose. Tale ascesa viene messa in scena da diversi *steps*, nei quali si cerca di coinvolgere sempre di più lo spettatore con l'aiuto dei sensi e attraverso l'enunciazione di slogan politici che induce gli spettatori a creare un'unica voce ed un unico spirito collettivo. A questa rappresentazione ne seguirono molte altre: *Frankenstein* (1967), l'*Antigone* di Sofocle (1967) fino a giungere a *Paradise Now* (1968). Quest'ultima *piece* rappresenta un momento importante per la storia del Living, la gestazione richiede diverse fasi che hanno inizio nel 1967 a Cefalù – in Sicilia. La prima rappresentazione avviene al Festival di Avignone il 23 luglio del 1968. Lo scopo dell'opera è comunicare una ventata di ottimismo in un momento di profonde battaglie sociali, tutto viene spiegato tramite il viaggio che prevede dieci pioli da percorrere entro i quali si svolge un rito, una visione e delle azioni, questi processi servono a coinvolgere lo spettatore attraverso un rapporto che da verticale – nelle visioni – diventa orizzontale attraverso la recitazione partecipata.

105A. Artuad, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000, cit. pp 197-199



photograph by Gianfranco Mantegna

Paradise Now, rappresenta una specie di crocevia per la compagnia, che dopo l'ultima rappresentazione del 1969 a Berlino comunica ufficialmente la scissione del gruppo in diverse parti, che lavoreranno in giro per il mondo con diversi intenti. L'esperienza del Living, che tutt'ora esiste e vede la sua dimora in Italia a Rocchetta Ligure, in provincia di Alessandria, è stata e continua ad essere determinante per il mondo del teatro e non solo. I messaggi trasmessi dalla compagnia teatrale hanno ancora quell'energia anarchica che invoglia l'individuo a non essere passivo e assoggettato dal sistema. A chi si chiede che cosa è stato e cosa sia il Living Theater, lascio la risposta che Judith Beck ha dato durante un'intervista - condotta da Massimo Marino - qualche anno fa:

*“Sempre la lotta per l'azione, per dare potere agli spettatori. Ora li chiamiamo partecipanti, sempre di più il nostro teatro diventa esperienza in cui i partecipanti possono far sentire il loro potere di cambiare, con la speranza che quando finisce lo spettacolo portino fuori il bisogno di opporsi a ciò che è contro il loro sentimento e il loro desiderio”.*¹⁰⁶

Il Living rappresenta una vera e propria rivoluzione artistica, sociale e politica dell'arte, che nella sua pratica ibrida dimostra quanto l'arte possa comunicare alle masse e coinvolgerle. Nel panorama

¹⁰⁶Intervista a Judith Malina di Massimo Marino sulla rivista online Doppio Zero del 16/07/2013
<http://www.doppiozero.com/materiali/scene/il-living-theatre-adesso>

della performance art ci saranno molteplici artisti che lavoreranno sulle masse e sullo spettatore in modo diverso, ma con lo stesso intento, ricodificare la coscienza per poter abitare in modo “libero” la propria essenza.



IV Il rapporto tra performer e spettatore nella performance art:

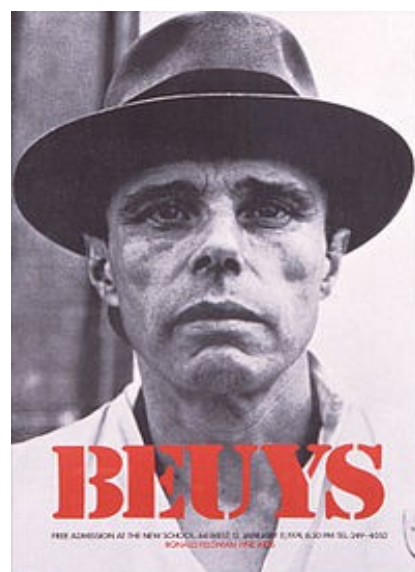
Joseph Beuys, Yoko Ono, Marina Abramovic

Fino ad ora abbiamo analizzato il concetto di performance da un punto di vista antropologico e artistico, considerando le diverse sfumature che questo termine tutt'oggi ambiguo porta con se. Ciò che ci interessa mettere in luce in questo capitolo è come attraverso le azioni performative gli artisti riescono a creare un contatto empatico con lo spettatore, con l'obiettivo di innescare un'auto-riflessività.

Dagli anni '60 ad oggi sono stati molti gli artisti che hanno utilizzato la performance per lavorare sullo spettatore con diversi livelli di interazione. In tale circostanza osserveremo alcuni lavori di Joseph Beuys, Yoko Ono, Marina Abramovic. Studiando la dinamica di alcune loro performance, vedremo come il rapporto performer spettatore sia mutato nel tempo, fino a creare una fusione ed un'inversione di ruoli, dove la vera “opera d'arte” è presentata dall'azione dello spettatore che da astante diventa performer; una dimensione che per l'artista deve andare ben oltre il “fatto artistico”, con lo scopo di lasciare una vera impronta nei partecipanti.

4.1 Joseph Beuys - *I like America and America Likes Me*

Joseph Beuys è nato nel 1921 a Krefeld, una città in Germania nord-occidentale vicino al confine olandese. Cresce nella città di Kleve in una famiglia religiosa, fin da piccolo dimostra un forte interesse per la natura e per tutte quelle pratiche estetiche che rendono l'animo di un uomo colto e sensibile. Egli nella storia dell'arte contemporanea, rappresenta il primo performer che riesce ad instaurare un rapporto empatico con il pubblico, contrapponendosi ad artisti suoi contemporanei che cercavano un impatto più scioccante con lo spettatore – come per esempio Hermann Nitsch dell'*Aktionismus Viennese* - Beuys attraverso l'arte cerca di ricostruire spiritualmente l'unità dell'uomo per



ridargli energia e condurlo a cambiare il rapporto con il mondo che abita. L'artista diventa un eroe e demiurgo, colui che attraverso la sua sapienza e coscienza illuminata costruisce una nuova forma di comunicazione, che spesso si traduce in azioni. L'arte per Beuys corrisponde alla necessità di

inserire tutti gli elementi viventi in relazione tra loro, in modo paritario creando delle “*sculture sociali*”.¹⁰⁷ Definito anche l'artista-sciamano, Beuys rappresenta l'uomo che attraverso le sue diverse esperienze di vita è riuscito ad innescare molteplici trasformazioni interiori diventando conscio di sé e nei confronti del mondo che riesce a scrutare in modo illuminato e rivelatore.¹⁰⁸

La trasformazione dell'artista tedesco, avviene sia per una sua predisposizione d'amore nei confronti dell'uomo e della natura coltivata sin da bambino e che si manifesta nella sua energia creatrice dopo un incidente avvenuto durante la II Guerra Mondiale. Beuys, che nel '40 ha soli 19 anni diventa radiotelegrafista dell'esercito Tedesco, nel '43 all'età di 22 anni viene addestrato come pilota di bombardieri da caccia, esperienza che lo porta ad osservare l'inesauribile violenza che l'uomo può infliggere ai suoi simili e alla natura. Durante questi anni la sua interiorità, contraddistinta da un profondo rispetto e condivisione nei confronti della natura, attraverso la quale ha sempre cercato un incontro sacrale e rituale, arriva ad un punto di svolta, emerge la necessità di diventare una parte attiva di questo processo di congiunzione tra l'uomo ed il mondo naturale che durante la guerra vede sgretolarsi. In lui nasce l'esigenza di diventare un guaritore, un medico che aiuta il prossimo, ed in un certo senso anche se non in termini scientifici, Beuys nella comunità artistica assume questo ruolo di “guaritore”, egli per l'appunto viene definito l'artista sciamano, colui che attraverso le sue opere trasporta lo spettatore all'interno di un “rituale”, con l'intento di risvegliare le coscienze del mondo. Per Beuys l'artista è colui che conduce un'esistenza insieme ad altri, con l'obiettivo di costruire un rapporto fraterno e collaborativo attraverso la comprensione di quello che accade sulla terra; poiché secondo lui, ciò che accade nel mondo, avviene anche dentro di noi.¹⁰⁹ Ed è proprio a causa di un preciso episodio che la vita di Beuys cambia repentinamente nel '43, durante una missione di guerra verso i confini orientali, il giovane aviatore a causa di un attacco aereo precipita nelle terre della Crimea. Quell'esperienza al limite tra la vita e la morte rappresenta una specie di rito iniziatico per Beuys che viene soccorso da una tribù di Tartari che lo trovano semi congelato e gravemente ferito al capo. Per salvarlo dall'imminente assideramento, la tribù cosparge il corpo dell'uomo con del grasso animale per poi coprirlo con del feltro affinché possa riacquistare la propria temperatura corporea. Di quei momenti Beuys ha dei ricordi alterati, nei suoi racconti dice di essere stato con quella tribù per circa dodici giorni, ma le cartelle cliniche dimostrano che l'artista già il giorno dopo l'incidente si trovava in un ospedale di guerra. Nella sua memoria rimangono impresse alcune situazioni ed immagini sonore, come la parola tartara “acqua” e l'espressione “ tu sei un

107G. Argan e A. Bonito Oliva, *L'arte moderna, 1770-1970. L'arte oltre il duemila.*, Sansoni, Firenze, 2002. p. 313

108L'arte come vita, un incontro a cura di Letizia Omodeo Salè, Accademia San Luca di Milano, 2003, p.2

109L. De Domizio Durini, *Chi è Joseph Beuys?*, Venice International Performance Art Week 2012-2014

<http://www.veniceperformanceart.org/index.php?page=231&lang=en>

tartaro”, che portano a pensare che l'artista sia stato sottoposto ad un rito sciamanico, ma ciò che realmente accadde in quella circostanza è l'effettiva svolta interiore che si verifica in lui che diventerà elemento identificativo delle sue opere, come scrive Angela Vettese:

“Beuys elevò i mezzi con cui venne guarito dal principio di congelamento a elementi simbolici universali del curare, non solo la persona ma anche l'umanità, la civiltà, la natura. Il feltro della sua coperta ed il grasso con cui era stato protetto ricompaiono in decine di sue azioni. A questi elementi si aggiungono di volta in volta animali, oggetti, materiali preziosi e ancora il corpo stesso, sovrastato dal cappello di feltro, abbigliato con un giubbotto da pescatore che sottolinea un nomadismo pauperistico perché consente di portare tutto con sé, aiutato nel passo da quel bastone eurasiatico che ne ricorda molti altri nella storia delle religioni: da quello con cui Mosè aprì il Mar Rosso al pastorale dei papi.”¹¹⁰

La figura dell'artista sembra quella di un predicatore del bene, di colui che si trova sulla terra per compiere una missione volta a ricostruire un contatto uomo - natura attraverso i linguaggi dell'arte. Negli anni che vanno dal 1962 al '65, l'artista condivide il pensiero del movimento dei Fluxus, guidato da George Maciunas, questo rappresenta un momento di condivisione delle sue azioni con il pubblico. Ciò che interessa a Beuys non è dare un'interpretazione alle sue performance o alle sue opere, l'obiettivo che si prefigge è suscitare un processo di pensiero nello spettatore. Nei Fluxus l'artista realizza le sue prime performance art, una pratica che considera estremamente importante per la comunicazione dei suoi intenti, egli in essa vede un forte potenziale di trasformazione sociale e guarigione di sé. Le sue azioni sono fortemente simboliche, svolte in ambienti caotici, il suo obiettivo è attivare l'intuizione dello spettatore coinvolgendo anima e corpo con il fine di indurre un'evoluzione spirituale.¹¹¹ Come scrive la studiosa Letizia Omodeo Salè nelle opere di Beuys:

“L'artista e l'osservatore possono “dialogare” attraverso l'opera stessa e in quanto soggetti sono entrambi parte attiva della creazione artistica. In tal senso e come già accennavo, l'osservatore non è un semplice fruitore o consumatore dell'opera, ma è parte dell'opera stessa nella misura in cui esercita in modo libero la propria fantasia e attinge dalla propria interiorità il pensiero, il messaggio che l'artista ha espresso attraverso l'opera, sia essa un dipinto o un'azione.”¹¹²

Tra le opere più importanti realizzate da Beuys citiamo: *How to Explain Pictures to a Dead Hare*

110A Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dagli anni '50 ad oggi* a cura di Francesco Poli, Mondadori Electa, Milano, 2003, p. 198

111 U. Schneede, *Joseph Beuys: Die Aktionen*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994.

112 *L'arte come vita*, un incontro a cura di Letizia Omodeo Salè, Accademia San Luca di Milano, 2003, p.6

(1965, Galleria Schmela, Dusseldorf), l'artista in quell'occasione ha il volto coperto d'oro e muove le zampe di una lepre morta su alcuni quadri, dicendo che l'animale avrebbe compreso di più l'opera attraverso il tatto piuttosto che l'uomo con il senso della vista che spesso è distorta da preconcetti. Per spiegare il significato della performance Beuys dice:

“Per me la lepre è un simbolo dell’incarnazione. In realtà la lepre fa quello che l’uomo può fare solo mentalmente: scava dentro, scava una costruzione. S’incarna nella terra e questo è rilevante in sé. Usando il miele sulla testa sto naturalmente facendo qualcosa che riguarda il pensiero. La capacità umana non è quella di produrre miele, ma di pensare, di produrre idee. In questo modo il carattere necrotico del pensare diviene nuovamente vitale. Il pensiero umano può essere vivo, ma può anche esserne intellettualizzato sino a morire. L’oro e il miele indicano una trasformazione della testa”.

Infatti, le opere dell'artista sono volte a denunciare un sistema che si fonda sempre di più sui soldi, sulla perdita del sé e sulla *kunst = kapital* (arte = capitale), i valori umani sono stati persi in nome del denaro concetto che mette in mostra speso nelle sue performance. Una performance legata al concetto economico, ma anche sociale è *I like America and America likes me* - soprannominata anche *Coyote* - svolta nel 1974 alla Galleria René Block di New York.



L'azione ha inizio a Dusseldorf nel momento in cui l'artista si fa trasportare sino all'aeroporto tedesco dentro un'ambulanza dopo essere stato avvolto da una coperta di feltro, la stessa azione

verrà fatta una volta giunto all'aeroporto Kennedy di New York, dove sempre con l'ausilio di un'autoambulanza Beuys si fa trasportare nella galleria della performance, nella quale avrebbe vissuto per cinque giorni in stretto contatto con un coyote. L'isolamento visivo con l'America, voluto dall'artista al suo arrivo non è casuale, Beuys non intende mettere piede sul suolo americano per protesta contro la guerra che si svolge durante quei giorni in Vietnam. Lo stesso titolo dell'opera all'ingresso della galleria, viene riempito con del ferro per simboleggiare l'opposizione alla guerra e alla critica dell'arte americana. L'opera nasce sia da una necessità di denunciare il capitalismo e la società americana attraverso l'impiego del coyote che rappresenta l'animale sacro dei nativi americani, sia per dimostrare come non è troppo tardi ricostruire un rapporto tra l'uomo e la propria terra in nome della pace e della solidarietà. L'obiettivo è riuscire in quei cinque giorni a creare un contatto con l'animale attraverso un linguaggio universale, quello che la natura ha dato a tutti gli esseri umani e che nel tempo sembra esser stato perduto. Beuys all'interno della stanza nella quale si trova ha a disposizione del fieno, una torcia, il suo bastone sciamanico, la coperta di feltro che gli servirà come scudo protettivo nell'approccio iniziale con il coyote e delle copie del *Wall Street Journal* consegnategli quotidianamente e sulle quali l'animale urinerà. Durante quei giorni, si assiste a diverse dinamiche, come si vede nei filmati che documentano la performance, Beuys non smette mai di fissare gli occhi del coyote in un primo momento, poi l'interazione tra i due avviene in modo graduale, fino a quando si instaura un rapporto di compresenza e “gioco” che li porterà a condividere anche il sonno. Non tutti sanno però che l'azione della performance non si conclude con l'addio al coyote, ed il riavvolgimento del corpo dell'artista nella coperta di feltro. Infatti le fotografie di *I like America and America likes me* arrivarono fino a Glasgow, per la precisione all'interno di un penitenziario, dove un prigioniero condannato all'ergastolo di nome Jimmy Boyle, ha realizzato una scultura con la testa del coyote sormontata da quella di Beuys. Questa notizia porta l'artista a recarsi nella prigione della Scozia per incontrare il detenuto e ricevere in dono la scultura. Ciò dimostra come l'azione di Beuys, seppur non direttamente a contatto con il corpo dell'uomo, è riuscita a penetrare nel suo animo creando un processo di creatività, ridando vita e speranza al sé del detenuto che lottava ogni giorno con la propria condanna.¹¹³

L'esperienza che Beuys costruisce nella coscienza di Jimmy Boyle, sostiene uno dei suoi motti: “ogni uomo è un artista”, attraverso questa affermazione l'artista – riprendendo il pensiero di Schiller il quale sostiene che la descrizione più degna dell'uomo consiste nel definirlo un'artista – non fa riferimento ad una pratica realmente riferita all'arte, ma si riferisce alla vita stessa e alle azioni che si svolgono durante il suo corso. Un'artista non è solo chi suona o dipinge, ma è colui che

113L. Omodeo Salè, *Joseph Beuys 1921- 1986*, rassegna *Aosta Trasforma*, Aosta 30 marzo 2010, p. 24

attraverso l'azione e l'espressione del proprio sé esprime la propria creatività, cioè la libertà della propria persona nelle cose che produce e fa giornalmente, dal coltivare un campo o scrivere una poesia. La creatività per Beuys è quella dimensione che ci libera dalla morte e ci riconcilia con noi stessi e con gli altri.

La ricerca che Beuys svolge nelle sue opere è di tipo antropologico, egli ha il solo scopo di riportare nell'animo umano il senso di comunità, solidarietà ed ecologia, il rispetto della terra e della natura e lo fa attraverso azioni simboliche, che devono restituire all'uomo il proprio sé, alienato dalla società contemporanea. Come scrive Bonito Oliva:

“Nelle azioni e nei dibattiti, l'artista fa entrare vari livelli, la natura, la morte, l'economia, con l'intenzione di riportare a unità una cultura che vive separata nelle sue varie specializzazioni, così come la società vive divisa in classi. [...] Volontà, pensiero e sentimento concorrono nell'ideologia di Beuys, nella loro triade, a costruire a fondare, attraverso la pratica dell'arte, che è sempre comunicazione, uno spazio di contro-realtà che si oppone alla realtà negativa della vita quotidiana.”¹¹⁴

Tra le ultime opere di Beuys non possiamo non citare “l'azione senza fine” denominata *7000 Querce* (1982, *Documenta 7*, Kassel), nella quale l'artista decide di ricostruire un'area boschiva a Kassel, con l'aiuto della comunità che può decidere di piantare i 7000 tronchi che Beuys ha messo a disposizione per il ripristino di una zona verde. Egli in merito a questa esperienza scrive:

“Il progetto accettato dalle autorità di Kassel, si svilupperà in tempi lunghi; ci vorranno almeno tre secoli per avere un bosco rigoglioso come io lo sognai. Raccolsi 7000 pietre di basalto, la cui vendita, ci avrebbe consentito di acquistare altrettante querce da piantare attorno a Kassel, un valore simbolico, una maniera nuova per parlare direttamente ai sensi degli uomini del mondo. Ed è stata la sensibilità di uomini comuni che collaborando ci permisero di completare l'opera; e sarà questo il contesto naturale in cui vivrà la mia anima nordica: tra pietre, piante, tra l'umida linfa del sottobosco, e gli umori dei suoi legni e resine profumate.”¹¹⁵

Quest'azione non solo fu efficace a Kassel, ma viene proposta dall'artista a Bolognano con le stesse modalità. Nel 1986, l'anno della morte Beuys, 5.500 alberi erano stati piantati. Il 12 giugno del 1987, in apertura di *Documenta 8*, il figlio, Wenzel, ha completato il progetto piantando l'ultimo albero di quei 7000. Joseph Beuys più volte ha detto che la sua arte era destinata a suscitare negli

114G. Argan e A. Bonito Oliva, *L'arte moderna, 1770-1970. L'arte oltre il duemila.*, Sansoni, Firenze, 2002. p 313

115N. Marotta, *Joseph Beuys. Aktionen*, n "XÁOS. Giornale di confine", "XÁOS. Giornale di confine", Anno IV, N.1 Marzo -Giugno 2005/2006 URL: http://www.giornalediconfine.net/n_4/26.htm

altri una "risposta spirituale", il suo ruolo era fornire "i mezzi per indicare che l'essere umano è un essere creativo."



4.2 Yoko Ono – *Cut Piece*

Yoko Ono nasce il 18 febbraio del 1933 a Tokyo in Giappone, la sua infanzia viene marchiata dalla guerra ed insieme alla famiglia si trasferisce in America, luogo nel quale inizia il suo percorso d'artista. Giunta a New York, entra in contatto con gli artisti delle nuove avanguardie e conosce George Maciunas, che in quegli anni fonderà il movimento dei Fluxus nel quale la Ono compie i suoi primi passi.

La produzione della Ono è eclettica dalla musica si passa alla performance art fino ai film sperimentali, nel tempo dimostra un temperamento audace che la porta a lottare contro il sistema, non arrendendosi mai, nemmeno davanti alle critiche spietate poste da Brian Sewell nella rivista londinese *London Evening Standard* nel quale scrive di lei:



“Non ha creato nulla e non ha contribuito a niente, è semplicemente stata un riflesso del suo tempo... Penso che sia una dilettante, una donna molto ricca che sposò qualcuno che aveva del talento ed era la forza trainante dietro i Beatles. Se non fosse stata la vedova di John Lennon, adesso sarebbe stata totalmente dimenticata... Yoko Ono era semplicemente un parassita. Avete visto le sue sculture o i suoi quadri? Sono tutti orribili.”¹¹⁶

Le critiche di Sewell sono molto dure nei confronti della Ono, egli non è l'unico a schierarsi in modo così feroce su di lei, e questo perché l'artista ha sempre “accusato” la presenza accanto a lei del marito John Lennon, figura eclettica conosciuta inizialmente come membro del gruppo Inglese The Beatles e poi come attivista e cantautore, assassinato a New York l'8 Dicembre del 1980. Il rapporto tra la Ono e Lennon è simbiotico, essi non solo producono insieme molte opere musicali, ma combattono le stesse battaglie per i diritti dell'uomo. Famoso è il loro *Bed-In* (1969) un *sit-in* in un letto matrimoniale, che dura due settimane e si svolge tra Amsterdam e Montreal, quest'azione rappresenta un modo non violento per manifestare contro le guerre. L'affiatamento tra i due mette in ombra la figura della Ono considerata non come artista, ma come compagna di Lennon.

Le prime opere dell'artista giapponese risalgono alla fine degli anni '50 periodo in cui inizia a sviluppare un'arte di tipo concettuale che vede la realizzazione di un libro-opera dal nome *Grapefruit* (1964), una raccolta di pensieri espressi in forma di haiku che la stessa artista definisce come: *"un manuale di istruzioni per l'arte e per la vita"*.



¹¹⁶[Yoko: Great artist or con artist?](#),BBC News. URL consultato il 3 marzo 2014.

In quegli stessi anni oltre a dedicarsi alla produzione di alcuni film sperimentali, la Ono realizza *Cut Piece*, una delle performance più significative del suo tempo che destruttura e ristrutturata il rapporto tra performer e pubblico, portando a galla diversi contenuti sociali. La performance viene svolta per la prima volta nel 1964 al Yamaichi Concert Hall di Kyoto, per poi essere riproposta a Tokyo, Londra, New York e nel 2003 a Parigi. Questa performance è emblematica perché è soggetta a diverse interpretazioni che la vedono legata ad un'espressione femminista oppure ad un'azione liberatoria.

L'azione si svolge su un palcoscenico dove l'artista è seduta a gambe incrociate con accanto delle forbici, compito dello spettatore è salire sul palco e tagliare il vestito indossato dalla performer con la possibilità di portare con sé il brandello. L'azione è d'impatto non solo per lo spettatore, che per la prima volta si ritrova ad agire in modo così libero e privo di regole sul corpo dell'artista, ma è un momento delicato anche per la Ono che sa benissimo di trovarsi in una condizione di vulnerabilità assoluta che da soggetto la farà diventare oggetto. L'atteggiamento del pubblico, inizialmente sconcertato ed inibito nel compiere quell'azione così poco conforme, si scioglie con il passare del tempo diventando complice di quello che si sarebbe rivelato un atto aggressivo. Ciò che è importante considerare è che per l'artista non si tratta di ridurre a brandelli un vestito, che si posa su di un corpo femminile, il che lo rende di base provocatorio, ma è importante osservare il comportamento dei partecipanti. Il corpo dell'artista prende sempre di più le sembianze di un oggetto che vede il proprio culmine nel momento in cui uno spettatore decide di tagliare, senza ritegno, le bretelle del reggiseno indossato dalla Ono costringendola a coprirsi il seno con le mani. Come scrive Peggy Phelan:

“In this performance Ono sat on a stage and invited the audience to approach her and cut away her clothing, so it gradually fell away from her body. Challenging the neutrality of the relationship between viewer and art object, Ono presented a situation in which the viewer was implicated in the potentially aggressive act of unveiling the female body, which served historically as one such ‘neutral’ and anonymous subject for art. Emphasizing the reciprocal way in which viewers and subjects become objects or each other, Cut Piece also demonstrates how viewing without responsibility has the potential to harm or even destroy the object of perception.”¹¹⁷

Come in ogni performance il grado di prevedibilità è pressoché nullo, l'artista può cercare di manipolare lo spettatore e condurlo verso l'azione da lui stabilita, ma non sempre è così. In questa performance la Ono offre allo spettatore un gesto di libertà, che si tramuta in un atteggiamento

117P. Phelan, *Art and Feminism*, Phaidon Press, London, 2012

sfacciato. Come si vede nel video che documenta l'azione, la passività dell'artista davanti a qualsiasi tipo di azione o provocazione verbale, potrebbe anche essere interpretato come la condizione della donna in una società ancora maschilista. Ma durante un'intervista fatta da Carolyn Boriss-Krimsky la Ono chiarisce che questa performance nasce con l'intento di dare qualcosa allo spettatore, attraverso la libertà d'azione, non c'è nulla di definito e non vi è nemmeno un'accezione negativa o positiva di un determinato atteggiamento che si crea durante la performance.¹¹⁸ Lei stessa scrive:

“Instead of giving the audience what the artist chooses to give, the artist gives what the audience chooses to take. That is to say, you cut and take whatever part you want; that was my feeling about its purpose. I went onto the stage wearing the best suit I had. To think that it would be OK to use the cheapest clothes because it was going to be cut anyway would be wrong; it's against my intentions. I was poor at the time, and it was hard. This event I repeated in several different places, and my wardrobe got smaller and smaller. However, when I sat on stage in front of the audience, I felt that this was my genuine contribution. This is how I really felt. The audience was quiet and still, and I felt that everyone was holding their breath. While I was doing it, I was staring into space. I felt kind of like I was praying. I also felt that I was willingly sacrificing myself.”¹¹⁹

In quella situazione come scrive Edward Lucie-Smith:

“l'artista non crea qualcosa di separato e chiuso, ma piuttosto fa qualcosa per rendere lo spettatore più aperto, più consapevole di se stesso e del suo ambiente”¹²⁰.

Mostrare in quegli anni il proprio corpo ed offrirlo liberamente al pubblico, ha un valore liberatorio, come se ci si stesse denudando del proprio sé, non solo per l'artista che in quel momento “subisce” l'azione, ma anche per lo spettatore che taglia i suoi vestiti. Si crea un rapporto simbiotico dove la Ono propone alle persone di attuare nei suoi confronti un gesto rivoluzionario, che può essere interpretato secondo la propria sensibilità.

La potenza di questa performance risiede nell'azione stessa e la rende adatta a qualsiasi tempo, nel 2003 l'artista giapponese decide di riproporla a Parigi per comunicare un messaggio di pace, in un momento in cui l'America ed il mondo iniziano una nuova battaglia contro il terrorismo. Nonostante

¹¹⁸http://www.a-i-u.net/multimedia_pioneer3.html

¹¹⁹Yoko Ono, *“If I Don't Give Birth Now, I Will Never Be Able To,”* Just Me! The Very First Autobiographical Essay by the World's Most Famous Japanese Woman, Tokyo: Kodansha International, 1986, 34–36

¹²⁰G. Lacedra, *Yoko Ono. La bambina dell'oceano diventa performer*, articolo su Wall Street International. 2014. <http://wsimag.com/it/arte/9556-yoko-ono>

il tempo sia passato e Yoko Ono in quell'azione ha 70 anni, negli occhi si legge ancora la fierezza di una donna che non si stanca di lottare per i diritti dell'uomo e del mondo attraverso la propria arte. A tutti quelli che quella sera a Parigi hanno partecipato alla performance l'artista li invita a spedire il lembo del vestito ad una persona a loro cara, in segno di fratellanza, dimostrando ancora una volta che oggi è necessario essere più consapevoli di se stessi e del prossimo.



4.3 Marina Abramović - 512 Hours

Marina Abramovic nasce a Belgrado il 30 Novembre nel 1946. I genitori, entrambi leader del movimento partigiano durante la seconda guerra mondiale, vincolano la vita di Marina che va via di casa all'età di 29 anni. Nel 1970 l'artista completa gli studi all'Accademia di Belle Arti di Belgrado. I suoi lavori ricchi di connessioni culturali, ideologiche legate al suo paese hanno un forte valore autobiografico, poiché ispirati da eventi significativi della sua vita.¹²¹ Nel 1976 l'artista lascia il suo paese e si trasferisce ad Amsterdam insieme al compagno di vita e di arte Ulay, da lì tutta la sua produzione artistica inizia a essere conosciuta in tutta Europa.



L'artista serba diventa famosa nel mondo dell'arte per le sue performance estreme, mette al centro del suo lavoro il corpo sottoposto a sforzi fisici e mentali di ogni genere. Le azioni che l'Abramovic presenta al proprio pubblico, sono costruite sui limiti della resistenza fisica, psicologica ed emotiva, il corpo dell'artista viene sottoposto al dolore, allo sfinimento e al pericolo, vissuti come agenti di una trasformazione interiore che le permettono di instaurare canali di comunicazione al di là della razionalità.¹²² L'interesse dell'artista per i temi religiosi emerge in ogni suo lavoro che assume un aspetto rituale. Il rigore del corpo durante l'azione ricorda la preparazione dei gimnosofisti, degli yoghi, dei fachiri e di tutti coloro che sottopongono il proprio corpo a forme di disciplina.¹²³

121 J. Westcott, *Quando Marina Abramovic morirà*, Milano, Johan & Levi, 2011

122 E.Viola, D. Sileo, *The Abramovic Method and The Italian works*, Milano, 24 ore Cultura, 2012, p. 188

123A Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dagli anni '50 ad oggi* a cura di Francesco Poli, Mondadori Electa, Milano, 2003, p.206

Lo scopo dei suoi lavori consiste nel ritualizzare azioni della vita quotidiana, come sdraiarsi, pensare, pettinarsi con lo scopo di generare uno stato mentale irripetibile, per via della condizione straniante nella quale ci si trova. L'obiettivo è instaurare una relazione con il pubblico che rappresenta il punto di partenza della sua ricerca artistica. In *Rhythm 0* (1974 Napoli) l'artista serba offre al pubblico il proprio corpo, sdraiata su una superficie, dispone per chiunque volesse oltre settanta oggetti. L'azione richiama alla memoria un'offerta



sacrificale, Marina offre il proprio corpo con la possibilità che su di lei si possono infliggere delle azioni violente o piacevoli.¹²⁴ Lei in questa circostanza si assume l'intera responsabilità di quello che le può accadere nel bene e nel male, vuole che lo spettatore agisca su di lei in base a ciò che sente in quel momento.

“Si crearono due gruppi tra gli spettatori, da una parte chi cercava di difendere quel corpo abbandonato a se stesso, e dall'altra chi invece voleva osare, forse per capire fino a che punto quella donna avrebbe resistito e fino a che punto si poteva spingere questa libertà. La performance si interruppe bruscamente quando nelle mani della Abramovic venne messa una pistola carica che le puntava dritta alla gola. Fu un inquietante primo esempio di Performance art.”¹²⁵

Tra le performance fatte con il compagno Ulay, ricordiamo *Relation in time* (1977) durata 17 ore nello Studio G7 di Bologna, e *Imponderabilia* (1977) sempre a Bologna nella galleria GAM. L'addio definitivo tra Marina e Ulay avviene nel 1988, la conclusione della loro relazione viene sancita dall'ultima performance *The Great Wall Walk* che li vede percorrere più di duemila chilometri della Grande Muraglia Cinese.

Dopo la rottura con il compagno Ulay, Marina riprende il cammino della performance art da sola, strutturando il suo lavoro sempre più in relazione con il pubblico, l'artista vuole costruire relazioni, vuole che le azioni vengano svolte direttamente dal pubblico in modo spontaneo e relazionale.

124A Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dagli anni '50 ad oggi* a cura di Francesco Poli, Mondadori Electa, Milano, 2003, p.207

125 Articolo: *Marina Abramovic e la creatività della performance art*, in <http://www.lascatoladelleidee.it/marina-abramovic-e-la-creativita-della-perfomance-art/#bUiqxzhLDeZwUO8f.99>



Nella primavera del 2010 Marina ha la sua più grande retrospettiva negli Stati Uniti al Museo d'Arte Moderna di New York e contemporaneamente mette in scena *The Artist Is Present*, un lavoro durato più di 700 ore in cui seduta, fissa negli occhi le persone che si siedono di fronte a lei. Di quella performance l'artista dice:

“Non voglio che il pubblico passi del tempo a guardare il mio lavoro: voglio che loro siano con me e dimentichino il tempo. Voglio spalancare lo spazio perché ci sia solo quel momento, qui e ora: non c'è niente, né futuro, né passato. In questo modo puoi estendere l'eternità. Questo significa essere presenti¹²⁶.”

Nel 2012 al PAC di Milano, l'Abramovic mette in scena *The Marina Abramovic Method*, i partecipanti della performance vengono divisi in due gruppi, una parte di loro fa le veci dello



spettatore, mentre gli altri hanno un ruolo attivo. Attraverso una serie di esercizi di attivazione,

¹²⁶F. Baiardi, *Dr. Abramovic*, Feltrinelli, Milano, 2012, p.20

l'artista induce il pubblico a diventare performer.

Da qui l'artista inizia ad avere uno sguardo ed uno scopo ancora più unidirezionale nei confronti del pubblico che diventa fonte di creazione ed epicentro dei suoi lavori. Nel 2014 alla galleria *Serpentine* di Londra Marina mette in scena per la prima volta *512 Hours*, il concetto della performance è “dal nulla qualcosa può o non può accadere”.¹²⁷ Lo scopo è lavorare direttamente sul pubblico e per questo non vi è una struttura d'azione, tutto si svolge dentro una galleria vuota, il concetto di vuoto e nulla, al quale Marina fa riferimento è il Vuoto Tibetano identificato con il termine “*Talità*” o “*Suchness*”:

*“Suchness is emptiness, but it is full emptiness. It’s a contradiction in terms, and in scientific terms it’s a vacuum. So I will be starting with this vacuum – this full emptiness- where all of the elements are present but they are not yet manifested.”*¹²⁸

Il concetto della parola tibetana *Talità*, viene ripresa dalla filosofia Buddhista – alla quale l'Abramovic è da sempre legata – con il significato di “originariamente puro” che rappresenta il vuoto carico di vitalità. La “*Talità*” quindi costituisce sia vuoto che non vuoto in una condizione di auto-identità, non è la sintesi dei due, ma la loro auto-identità concretamente realizzata nella nostra esperienza quotidiana¹²⁹.

L'artista serba vuole far vivere il momento della performance ai partecipanti come un'esperienza meditativa, un incontro con il proprio sé, questo nulla in realtà produrrà delle azioni che non saranno manifeste, ma interne ad ogni partecipante, ed in merito l'artista afferma:

*“I just want to create a situation in which I am there with the public. And then in that moment something is going to happen. The only thing that’s necessary is that you create the space and time field. You announce the performance for certain place and time. Then the public will enter. Everything else has to be energy dialogue with no object”*¹³⁰.

I partecipanti infatti sono privi di qualsiasi oggetto e dotati solamente di cuffie per isolarsi dal resto del mondo esterno. L'unica indicazione della performance è quella di respirare, di concentrarsi sul proprio respiro e su se stessi. Non vi sono dei moduli da rispettare, il pubblico che si prepara a diventare performer, è libero di agire all'interno di queste stanze vuote, potrà sedersi, sdraiarsi,

127S. O'Brien, *Marina Abramović 512 Hours*, Koenig Books, London 2014, p. 114

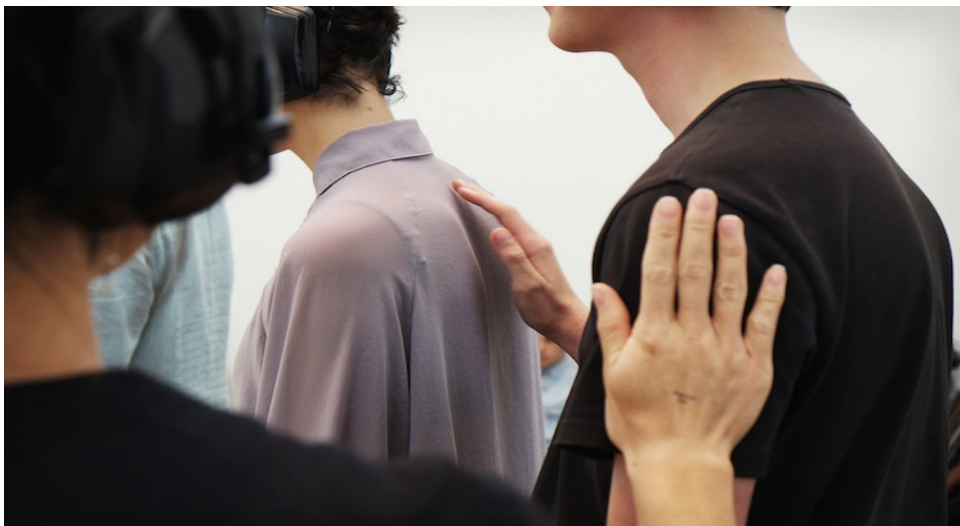
128S. O'Brien, *Marina Abramović 512 Hours*, Koenig Books, London 2014, p. 16

129D. T. Suzuki, *Vivere Zen*, Edizioni Mediterranee, Roma 1996, p. 65

130K. Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist is Present*, Museum of Modern Art, New York, 2010, p. 35

pensare senza avere un tempo prestabilito, come specifica l'artista:

“lo spettatore è libero di rimanere quanto vuole e di fare ciò che vuole. Quello che voglio è creare un flusso di energia tra me, il pubblico e gli stessi spettatori, in modo che ognuno, compresa me, possa portare via qualcosa di personale ad ogni visita¹³¹”.



L'arte in questa performance viene creata dalle reazioni delle persone durante l'esplorazione delle stanze, l'artista che si avvicina ai partecipanti e con i quali cerca un contatto visivo e fisico, lavora intimità su di loro, in modo naturale e semplice con mezzi di cui siamo tutti in possesso: il nostro

¹³¹Nota in riferimento all'articolo del 10 giugno 2014: <http://www.artribune.com/2014/06/marina-abramovic-e-la-mostra-sul-niente-mistero-risolto>

pensiero ed il nostro corpo. La performance deve costruire il pensiero, che crescere grazie al contatto interiore con se stessi o gli “altri” con i quali si instaura una tacita intimità artistica.¹³²



Il pubblico è il corpo performativo della performance, la riuscita di essa è nelle sue mani, lui rappresenta il “qualcosa può succedere”. L'azione come scrive l'artista è un divenire totale, una scena in costante evoluzione che si sviluppa e cresce ogni giorno¹³³. Durante la performance l'artista inserisce nella galleria alcuni oggetti definiti “*transitory objects*”, le persone vengono invitate ad utilizzare gli oggetti eseguendo particolari esercizi che servono per armonizzare le energie creative. Gli oggetti permettono all'artista di connettersi con il pubblico, crea un'interattività che induce lo spettatore a trasformarsi in performer, nel momento in cui avviene questa trasformazione dello spettatore, l'oggetto non ha più alcuna importanza.¹³⁴ Rispetto ai lavori precedenti quest'ultima performance rappresenta un momento importante non solo per l'artista, ma per tutto il mondo dell'arte contemporanea legata alla performance. Nelle circostanze costruite dall'Abramovic, l'artista diventa un'ombra, tutto il significato e nelle mani dell'uomo, non più definibile spettatore, poiché acquista un grado superiore, diventando performer. L'artista dimostra come in ognuno di noi c'è un materiale umano che deve riemergere attraverso il pensiero, l'ascolto interiore di se stessi e degli altri. Spogliarsi dello spazio e del tempo per vivere il proprio istante di vita.

132 Nota in riferimento all'articolo del 18 luglio 2014: <http://www.artementenotizie.it/notizie-dal-mondo-nuova-performance-di-marina-abramovic-512-ore-di-niente-o-tutto/>

133S. O'Brien, *Marina Abramović 512 Hours*, Koenig Books, London 2014, p. 16

134 G. Celant, *Marina Abramović: Public Body*, Milano, Charta, 2001, p. 19

V. Valenze relazionali nella performance

Nel precedente capitolo abbiamo analizzato tre performance, svolte in periodi diversi, che mettono in luce come il rapporto tra lo spettatore e il performer nel tempo sia cambiato, con lo scopo di creare sempre di più un'interazione ravvicinata ed intima tra le due parti. Gli artisti sentono la necessità di strutturare una comunicazione ed un contatto empatico con i loro partecipanti, con l'obiettivo di farli sentire parte di se stessi. Lo scopo della performance è quello di rappresentare per lo spettatore un momento di auto-riflessività e di incontro con i propri pensieri ed il proprio sé. In questo capitolo mostreremo come la performance oltre ad avere una valenza artistica ha un ruolo importante per riattivare nella coscienza dell'uomo quei canali cognitivi sopiti dalla società del progresso.

5.1 La relazione tra performer e spettatore come aura dell'opera

Come abbiamo visto finora, la performance rappresenta quel luogo interstiziale all'interno del quale il performer cerca di entrare in contatto con lo spettatore attraverso diversi canali di comunicazione, che vanno oltre il linguaggio verbale. L'obiettivo è costruire un'esperienza estetica completa, sensibile, basata sullo scambio. Nella performance quindi è la compresenza dell'artista e dello spettatore a produrre l'esperienza e il risultato dell'opera. Per innescare questo contatto il performer distrugge le narrazioni convenzionali, e struttura una comunicazione che recupera le radici rituali dei modelli di interazione sociale, che rendono sfumato il confine tra l'arte e la vita.¹³⁵ Le situazioni estreme e provocatorie che si rintracciano nelle varie performance svolte negli anni, come abbiamo visto in *Cut Piece* oppure in *Rhythm 0*, tendono ad intensificare un'azione che fa parte del nostro quotidiano con l'obiettivo di generare nuovi spunti di riflessione. Attraverso questi gesti estremi il performer marca il rapporto con lo spettatore che si ritrova coinvolto sia fisicamente che mentalmente.¹³⁶ Ciò che conta nella performance, come scrive Giesen è:

“It is neither the creative intention of the artist nor the substantial quality of the piece of art or the conventional symbolism that constitutes art but, instead, the perspective of the spectator or the audience on it that turns something into art”¹³⁷

135 J. C Alexander, B. Giesen . E J. L Mast, *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge. 2006, 315-324.

136 M. Carlson *The Resistance to Theatricality*, in «SubStance», 31, 2/3, Special Issue: Theatricality , 2002, p.246

137 J. C Alexander, B. Giesen . E J. L Mast, *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge. 2006, p. 316

L'atto creativo del performer risiede nel manipolare gli elementi essenziali del comportamento sociale, che propone allo spettatore non in modo mimetico come avviene in teatro, ma attraverso un "gioco" nel quale i gesti che richiamano la routine, gli automatismi e i comportamenti rituali della quotidianità, vengono destrutturati ed inseriti in un'azione trasgressiva o non convenzionale che destabilizza l'astante. Nella performance i partecipanti si trovano a mettere in mostra la loro zona d'ombra, la loro dimensione privata e tutto avviene in modo del tutto naturale e spontaneo. La spontaneità è determinata dal flusso di azioni libere che si costruiscono in una circostanza che non ha una precisa definizione, ci si trova in uno spazio transitorio tra territorio pubblico, interattivo e corporeo. L'artista attraverso l'utilizzo di determinati oggetti o dinamiche gestuali, ricostruisce l'esperienza interiore del partecipante per riassemblare la propria individualità collettiva che nell'età contemporanea si è persa. Il valore comunicativo delle performance è sempre stato quello di superare i limiti sociali, culturali e personali. Attraverso la performance l'artista cerca di mostrare sempre l'altra faccia del mondo, educa l'astante ad una riflessione che va oltre il gesto e l'azione del momento. Se inizialmente la performance art degli anni '70 invita lo spettatore ad azioni brusche e aggressive, oggi c'è un cambio di scena, il performer cerca di creare un luogo meditativo, con l'obiettivo di restituire il tempo al proprio pubblico, che vive in una realtà iper-tecnologizzata e stressante che lo aliena da se stesso e dal mondo. Questa evoluzione si rintraccia nel percorso artistico dell'artista serba Marina Abramovich, che se all'inizio dei suoi lavori, invita il pubblico a compiere azioni virulente su di lei, adesso lo trasporta in situazioni meditative. Come abbiamo osservato nella performance *512 Hours* si delinea una relazione infinita tra l'artista ed il partecipante¹³⁸. L'artista durante la performance crea dei vuoti e lascia che il pubblico si confronti con se stesso in un tempo "in-between". Il sistema di relazioni che si crea nella performance è aperto, cioè:

*"...caratterizzato da un continuo flusso di materia, energia informazione verso l'esterno o verso l'interno e non viene mai a trovarsi, al contrario dei sistemi chiusi, in uno stato di equilibrio fisico o termodinamico..."*¹³⁹

Questa condizione di struttura aperta della performance permette a tutti i partecipanti compreso l'artista stesso di trovarsi in un continuo stato di volizione interna, privo di condizionamenti sociali. L'obiettivo dell'artista è proprio questo costruire uno spazio libero dal sistema chiuso della

138S. O'Brien, *Marina Abramović 512 Hours*, Koenig Books, London 2014, p. 5

139G. Gulotta, *La vita quotidiana come laboratorio di psicologia sociale*, Giuffrè Editore, Milano, 2008, p.131

società che permetta all'individuo di relazionarsi con il proprio sé e l'altro. Questa necessità di relazione emerge anche in altri artisti contemporanei della performance art come Virginia Zanetti che nella sua performance *Il corpo chiede* presentata il 2 aprile del 2014 nel terzo appuntamento della rassegna PIECE – percorsi di performance presso il Teatro Studio di Scandicci mostra come nelle sue azioni cerca un rapporto con il pubblico di non dualità e di fusione tra il sé e l'altro. L'azione della performance è incentrata sull'interazione fisica con lo spettatore, con l'obiettivo di instaurare un atto di condivisione e unione con l'altro. La stessa artista durante un'intervista dice:

*“Durante l'azione il corpo chiede la sala del teatro è diventata paesaggio attivo per sperimentare il processo infinito di reciproca dipendenza tra pubblico e artista, i quali sono entrambi dei dispositivi per esplicitare consapevolezze. Attraverso un'operazione di ribaltamento dei ruoli, l'identità del teatro è stata trasformata: le persone sono state direttamente guidate dentro la scena, si sono fatte protagoniste, materia viva e creativa, opera esse stesse. L'azione ha accolto le persone così come sono, le quali si sono fatte trasportare da un punto all'altro della sala, dalla posizione verticale a quella orizzontale. Sentire, guardare, guidare, unire, toccare, spostare: è così scaturita un'esperienza intensa e partecipata, durata alcune ore. Si è trattato di un transfert, sia nel senso di trasferimento di emozioni, sia nel senso etimologico di “trasportare”. L'immagine finale dei corpi aveva una sua autonomia estetica ed emotiva scaturita dalle relazioni createsi tra me e le persone.”*¹⁴⁰

Questa situazione dimostra come la direzione della performance art oggi è profondamente rivolta nei confronti dello spettatore, che non viene vissuto solo come tale, ma rappresenta per l'artista il materiale umano che se recupera se stesso può cambiare le sorti della società.

5.2 Costruire l'esperienza del sé nella performance

Come abbiamo scritto nel primo capitolo l'uomo contemporaneo vive in una società capitalista e virtualizzata, nella quale la percezione del reale è alterata. Le relazioni umane appartengono al *cyberspazio* e non più ad una comunicazione verbale o gestuale diretta. Se il processo tecnologico da un lato ci facilita la vita, dall'altro lato la drammatizza. Oggi, possiamo dire di vivere in una situazione di “Dramma Sociale” come direbbe Victor Turner, la società si trova in una crisi che viene osservata, nella quale non vi è una reazione da parte degli individui. Se il dramma sociale di

¹⁴⁰*Temi di performance art: non dualità. Conversazione con Virginia Zanetti*, intervista del 16 aprile 2014 di Celeste Ricci su Artnoise <http://www.artnoise.it/temi-di-performance-art-non-dualita-conversazione-con-virginia-zanetti/>

Turner si risolve mediante la performance intesa come ricodifica del sistema attraverso il recupero dell'esperienza, oggi gli individui sembrano esser privi di un'esperienza concreta e fossilizzati ad una connessione virtuale piuttosto che sociale. I luoghi d'incontro da piazze si sono tramutati in forum. Costruiamo rapporti oltreoceano trascurando il flusso quotidiano dei rapporti tra “vicini di casa”, questo processo trasforma “l'attore sociale” in “attore virtuale”. In questo panorama di relazioni alterate, l'individualità del singolo si trova frammentata, come scrive Laura Gemini:

“...la condizione postmoderna è caratterizzata dalla perdita di riferimenti normativi e valoriali che fondavano la mitopoiesi, le grandi narrazioni e la capacità di identificarsi in esse. È possibile tentare di praticare una terza via con la quale aggirare il problema di ricomporre in maniera circolare le letture olistiche e/o individualistiche.”¹⁴¹

La terza via a cui fa riferimento la studiosa per recuperare e ricostruire il proprio sé e l'individualità, ha luogo attraverso la pratica artistica. Come abbiamo osservato nei precedenti capitoli, la performance è quello spazio liminoide entro il quale l'individuo grazie alla relazione con l'artista rintraccia quella serie di micro narrazioni¹⁴² sociali che mette in atto attraverso una relazione corporea e cognitiva. Il performer cerca di ridisegnare nel singolo i propri archetipi avviando un processo di destrutturazione e ristrutturazione della coscienza che lo conduce ad agire ed interagire con il proprio sé. L'interesse per il performer di ricostruire e/o ristrutturare l'individualità del proprio spettatore, nasce dalla voglia di riappropriarlo non solo con se stesso ma anche con chi lo circonda. Il processo di ricongiunzione e riflessione personale, deve condurre lo spettatore a relazionarsi con lo spazio circostante non solo durante la performance, ma anche dopo di essa, con l'obbiettivo di imparare a relazionarsi con se stesso e l'ambiente che abita. L'artista, come se fosse uno sciamano ricostruisce il contesto simbolico dell'individuo restituendogli una continuità di vissuto. All'interno della performance si crea così una situazione nella quale tutti i partecipanti diventano protagonisti e ritrovano il proprio ruolo con se stessi, in un ordine privo di condizionamenti sociali che gli permette di ascoltare la parte più intima di sé senza inibizioni. Questo processo che un tempo avveniva in modo spontaneo attraverso situazioni rituali, oggi, come scrive il filosofo Umberto Galimberti, è intaccato dal rapporto che l'uomo occidentale ha costruito con la tecnica, egli vive in un mondo razionale che lo ha condotto ad una sorta di “analfabetismo emotivo”. Questo processo ha causato la perdita delle mappe emotive che l'uomo abitualmente costruisce nei primi tre anni di vita:

141 L.Gemini, *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano, 2011, p.40

142 J. F. Lytoard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981

“Se nei primi tre anni di vita i bambini non sono seguiti, accuditi, ascoltati allora ci si trova di fronte ad un misconoscimento che crea in loro la sensazione di non essere interessanti, di non valere niente. Crescono così senza una formazione delle mappe cognitive, rimanendo a un livello d’impulso. Gli impulsi sono fisiologici, biologici, naturali. Il passo successivo dovrebbe essere di passare dagli impulsi alle emozioni ovvero a una forma più emancipata rispetto all’impulso. L’impulso conosce il gesto, l’emozione conosce la risonanza emotiva di quello che si compie e di quello che si vede. Poi si arriva al sentimento che è una forma evoluta, perché non solo è una faccenda emotiva, ma anche cognitiva. Il sentimento si apprende [...] Il sentimento è cognitivo e consente di percepire il mondo esterno e gli altri in maniera adeguata, con capacità di accoglienza e di risposta adeguate alle circostanze.”¹⁴³

Galimberti sostiene che la nuova generazione, manca di queste mappe cognitive perché non c'è più il modo di vivere l'esperienza del sentimento, causata non solo dall'incremento di una vita virtualizzata, ma anche dal sistema lavorativo odierno che tiene sempre di più i genitori lontani dal nucleo familiare, affidando la cura dei loro bambini ad apparecchiature tecnologiche. Questa situazione non permette all'individuo di fare esperienza del sentimento:

“il sentimento non è una dote naturale, è una dote che si acquisisce culturalmente. Gli antichi imparavano i sentimenti attraverso le storie mitologiche. Se guardiamo alla storia greca ci ritroviamo tutta la gamma dei sentimenti possibili, Zeus il potere, Afrodite l'amore, Atena l'intelligenza, Apollo la bellezza, etc. C'era tutta la fenomenologia dei sentimenti umani.”¹⁴⁴

I fattori socioculturali di oggi, sembra non riescano a creare delle vere esperienze emozionali, che sono sempre di più legate al virtuale, questo comporta l'assopimento di alcune capacità percettive, di cui l'uomo fa esperienza solo attraverso il contatto con se stesso e con l'altro. Ed è in questa circostanza di disorientamento percettivo che emerge l'importanza dell'atto performativo. Nella performance il performer cerca di ricostruire gli “affetti vitali” che lo psicologo Daniel Norman Stern considera come variazioni dinamiche o schemi di cambiamento che avvengono in noi. Quando l'uomo riesce a percepire attraverso la sintesi delle proprie esperienze modifica la qualità

143 Umberto Galimberti: *la nostra società ad alto tasso di psicopatologia non è adatta a fare figli*, intervista di Monica Onore su *Wise Society* <http://wisesociety.it/incontri/umberto-galimberti-la-nostra-societa-ad-alto-tasso-di-psicopatologia-non-e-adatta-a-fare-figli/>

144 Umberto Galimberti: *la nostra società ad alto tasso di psicopatologia non è adatta a fare figli*, intervista di Monica Onore su *Wise Society* <http://wisesociety.it/incontri/umberto-galimberti-la-nostra-societa-ad-alto-tasso-di-psicopatologia-non-e-adatta-a-fare-figli/>

dell'essere.¹⁴⁵ I performer, che utilizzano il corpo o gli oggetti come veicolo, conoscono la relazione che intercorre tra percezione e variazioni nel proprio stato generale, per questo alla base del loro lavoro c'è l'intento di riuscire a far “vibrare il corpo” in ogni atto percettivo. Il nostro organismo è formato da diversi *pattern* di mobilità, che organizzano il substrato di base delle nostre percezioni e conoscenze ed è quello che ci permette di costruire la concezione di vuoto e pieno, di lento e veloce. Questo flusso di vibrazioni interne sta alla base dei nostri sentimenti e pensieri, ad una sensazione fisica corrisponde un'emozione, un tipo di percezione che in età adulta viene allontanata dalla coscienza e ciò comporta l'indebolimento dell'auto-ascolto. Il performer deve cercare di ricostruire questi “movimenti interiori” che servono al suo astante per ritrovare la propria consapevolezza che come dice C. Tart è “quella capacità di conoscere, o sentire, o capire, o riconoscere che qualcosa sta accadendo”¹⁴⁶. L'uomo contemporaneo per avviare un processo di “individuazione” - come direbbe Jung - deve prima imparare a riabitare il proprio corpo e a sentire con esso. Come scrive Stanley Keleman:

*“Pur essendo una condizione essenzialmente e intrinsecamente privata e personale, essa richiede un ambiente umano favorevole per realizzarsi e conservarsi.”*¹⁴⁷

La performance quindi rappresenta un momento nel quale il performer conduce lo spettatore/astante a vivere e a coltivare la capacità di relazione interiore spontanea con se stesso, con l'obiettivo che essa perduri e modifichi il suo atteggiamento all'interno della società quotidiana. L'obiettivo non è condurre l'individuo ad abbandonare il progresso tecnologico, ma a saperlo gestire con la consapevolezza che è solo una parte della “realtà” che vive.

5.3 Considerazioni conclusive

Questa ricerca sulla performance e sulla valenza relazionale secondo la teoria proposta dal critico francese Nicolas Bourriaud, nasce da un'esperienza personale fatta con un gruppo di artisti emergenti ai quali ho dedicato l'ultimo capitolo della mia tesi. La partecipazione ad una delle loro performance, mi ha fatto riflettere sul tipo di portata e valore che essa può assumere nella società contemporanea. Come ho osservato nei precedenti capitoli l'uomo di oggi non riesce più ad avere una propria individualità e di conseguenza non riesce più a relazionarsi all'altro. Le pratiche

145 D. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

146 C. Tart, *Stati di coscienza*, Astrobaldo Ubaldini Edizioni, Roma, 1978

147 S. Keleman, *Emotional Anatomy*, Center Press, Berkley, 1985

performative culturali sembrano aver perso forma e valore, abbandonando la società al destino dell'alienazione. L'uomo non riesce più ad esprimere il proprio essere, non sa chi è e non sa cosa vuole, si trova avvolto da una società che gli ha imposto delle necessità, non facendogli più percepire i reali bisogni. Come scrive Dewey:

“una delle funzioni dell'arte è proprio di indebolire la soggezione moralistica che spinge la mente a rifuggire da certi materiali [...] fino a comprendere (potenzialmente) ogni e qualsiasi cosa.”¹⁴⁸

La performance ed in particolar modo la performance art, possono rappresentare una delle soluzioni al problema di alienazione dell'uomo contemporaneo. Questa pratica artistica nasce proprio con l'esigenza di staccarsi dalle catene del potere. Il ruolo della performance, sta nel rivelare i modelli culturali latenti della società e portare il partecipante alla riflessione. Il linguaggio simbolico e gestuale dell'artista, che assume il ruolo di sciamano tenta di ridefinire una parte del reale “dimenticata”, attraverso una comunicazione attiva con i partecipanti/astanti. Questi atti di trasmissione tra performer e astante sotto forma di rito, conducono quest'ultimo a recuperare una propria coscienza e consapevolezza di sé che lo aiuta non solo a relazionarsi all'altro in modo spontaneo, ma ad esprimere la propria creatività, intesa come espressione di vita. Attraverso la performance l'uomo recupera il corpo dell'essenza:

“...il corpo dell'essenza, la singolarità assoluta. Il corpo dell'essenza altro non è che lo sviluppo di qualcosa che ognuno possiede allo stato embrionale e potenziale, l'equivalente di ciò che in altre mitologie si chiama “corpo di gloria” o “corpo senza organi”, comunque il corpo affrancato dalla miseria della materialità “sociologica”.”¹⁴⁹

L'artista quindi si configura come educatore dell'ascolto interiore attraverso un processo espressivo/creativo che sviluppa in modo globale la consapevolezza della persona che viene restituita ad un proprio tempo interiore.¹⁵⁰ La performance art nell'ultimo decennio ha ripreso ad avere una notevole importanza comunicativa, sono sempre di più le manifestazioni legate alla

148 J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2007, p. 193

149 A. Attisani. *Logiche della performance : Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*. Accademia University Press, Torino 2012. p.93

150 Tèmenos. *I Luoghi della Musica. Formazione, tecnologie, emozioni e lavoro*. A cura di M. Coralli e C. Chianura, Auditorium Edizioni, Milano, 2002

presentazione di questo tipo di arte, solo in Italia possiamo considerarne alcune rassegne e festival come: *PIECE – percorsi di performance* presso il Teatro Studio di Scandicci, la *Venice International Performance Art Week* che ormai dal 2012 viene svolta ogni anno a Palazzo Mora, il festival *Live-art performance* a Trento. Insomma è un genere che dimostra sempre di più la sua importanza nella nostra società, rappresenta un momento di integrazione ed interazione, è la nostra nuova forma di rito per recuperare noi stessi attraverso l'arte. Come scrive Marco Senaldi riprendendo il pensiero di Dewey in *Arte come esperienza*:

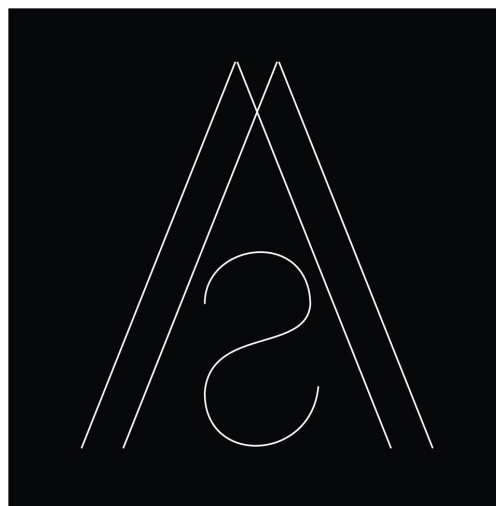
“Occorre riscoprire la continuità fra l’esperienza estetica e il normale processo di vita; occorre ritornare a focalizzarsi sul processo più che sul prodotto e sul godimento (enjoyment) della sua percezione. Occorre insomma che l’arte ritorni alla sua radice estetica in senso proprio che è quella esperienziale: ossia che l’arte ritorni ad essere esperienza nel senso pieno del termine, in quanto azione determinata dalle condizioni di vita che il soggetto sperimenta interagendo coll’ambiente. È sintomatico che Dewey citi fra le esperienze del vivente fatti come il respirare, il deambulare, il prendere interesse alla cura del giardino: esperienze che senz’altro qualifica come estetiche, ponendo in tal modo per la prima volta il problema della «continuità dell’esperienza estetica con i processi normali di vita. [...] Per Dewey infatti, il rinnovamento dell’esperienza naturale preculturale non è fine a se stesso, ma è il mezzo per recuperare l’esperienza culturale della «vita significativa di una comunità organica» (quella in cui, ad esempio, aveva luogo la fruizione del Partenone da parte dei Greci antichi, o lo svolgimento delle cerimonie rituali da parte dei popoli primitivi): «le opere d’arte che non sono separate dalla vita comune, che sono ampiamente fruite da una comunità, sono segni di una vita collettiva unitaria”. ”¹⁵¹

Alcune tipologie di performance art oggi, possono apparire come segno di ritorno ad una vita collettiva, conviviale, che ha bisogno di far scoprire il reale sé del singolo che si amalgama insieme all'altro. I lavori di Marina Abramovic, di Virginia Zanetti, e di tanti altri artisti che ormai utilizzano l'uomo come aura dell'opera riportano questa necessità di ricostruire nella società una congiunzione spirituale e corporea con se stessi e tra individui.

151 M. Senaldi, *Art as Experience e l'arte contemporanea in Esperienza estetica a partire da John Dewey* a cura di Luigi Russo, Aesthetica Preprint, Palermo, 2007, p 56-57

IV L'esperienza di ASA

In questo capitolo, parlerò del collettivo artistico Italiano ASA, racconterò la loro storia, l'evoluzione del loro modo di vivere e far conoscere la propria arte che viene tradotta ed esperita attraverso la performance. Farò un piccolo resoconto dei loro lavori, soffermandomi in particolare sulle ultime due esperienze vissute con loro sotto due punti di vista differenti: il primo come partecipante alla performance #14 ed il secondo come osservatore esterno nella performance #15.



L'interesse e la voglia di parlare di questo gruppo di giovani artisti nasce da un'esperienza diretta durante la performance #14. Fino a quel momento non avevo mai partecipato a questo tipo di azioni o, quanto meno, non ero mai stata coinvolta in modo così diretto, intimo e personale, in quella situazione, mi sono sentita risucchiata in una doppia realtà con me stessa, ed è stato bello e stravolgente. Da quel giorno non ho mai smesso di interrogarmi su ciò che era accaduto quella sera alla Conigliera di Castelfranco Veneto e, soprattutto, da persona appassionata e studiosa delle arti, mi sono detta che quell'esperienza doveva essere raccontata e comunicata, in quel luogo lontano dalle solite situazioni “commerciali” che “coprono” l'arte di oggi, stava nascendo qualcosa di importante che meritava attenzione.

6.1 Chi è ASA e come nasce?

ASA è un collettivo artistico che nasce nel 2013 a Castelfranco Veneto, composto da Daniele Costa, Stefano Durighel, Letizia Liguori, Catia Schievano e Lisa Simonetto.

Ogni componente del gruppo nella propria vita, svolge diverse attività che non sempre sono legate al campo artistico, ma non per questo non si prodigano a comunicare la loro personale ricerca artistica volta al continuo confronto con l'altro, fatto di relazioni e azioni.

Il progetto artistico del gruppo si fonda sulla concezione dello spazio inteso come luogo fisico e come ambiente relazionale e ciò è visibile nella cura che gli artisti impiegano nella progettazione e nell'allestimento del posto in cui si svolge l'azione performativa: ogni oggetto, tessuto, elemento

presente sulla scena, viene estirpato dal proprio contesto quotidiano diventando portavoce di molteplici e ignoti significati che si rileveranno agli occhi del partecipante e degli artisti stessi nei diversi atti della performance. Tra gli obiettivi principali di ASA vi è quello di creare una relazione tra individuo e spazio in cui l'azione performativa coinvolge tanto l'artista quanto il fruitore. Ogni azione si plasma sullo spazio scelto e assume forme sempre diverse, richiede attenzione e partecipazione attiva di tutti i soggetti coinvolti, attivando una serie di conseguenze: lo spazio ingenera l'azione, l'artista struttura le modalità di percezione e relazione, il fruitore attiva la performance attraverso la propria capacità di volizione. Si genera così un rapporto di interdipendenza in cui spazio, artista e fruitore divengono soggetti e oggetti di una scambievole prassi manipolativa. Ogni performance viene costruita in base ad un concetto performativo ed uno musicale, ed entrambi collaborano in parallelo alla progettazione artistica.

La formazione ASA, come ci racconta Daniele Costa (uno degli artisti), nasce da una situazione quasi casuale a Castelfranco V. durante l'allestimento di una mostra all'interno del locale ON AIR. In quell'occasione ci sono stati i primi confronti tra i diversi membri del gruppo che al tempo si conoscevano di vista ma non si erano mai trovati a collaborare artisticamente. Spinti dalla voglia di superare i propri limiti artistici decidono di dar vita al collettivo.

I ragazzi mi spiegano come inizialmente non avessero un'idea ben chiara di quello che avrebbero potuto creare insieme, ma sapevano perfettamente che lo scopo era generare situazioni “dinamiche” e non statiche come quelle da cui si sentivano circondati. La necessità del nuovo e di un coinvolgimento più diretto attraverso l'arte diventa il loro motore di ricerca.

“Io studio all'Accademia di Belle Arti a Venezia, dipingo, e questo tipo di esperienza, nonostante si staccasse dalla pittura, mi serviva per “allacciare” tutto. Volevo creare qualcosa che andasse oltre ad una semplice mostra. Avevo bisogno di mettermi in gioco e sbloccare dei limiti. Non volevo fermarmi ad un'arte bidimensionale, volevo andare oltre.” (C. Schievano)

Sicuramente, uno dei punti di forza di ASA sono il mix delle singole competenze dei diversi membri che lo compongono: essi possiedono background artistici differenti che spaziano dalla musica alle arti pittoriche, fino a giungere al video. Questa interdisciplinarietà costituisce un elemento base per la produzione dei loro progetti, presentando al fruitore un'esperienza artistica fatta di diversi stimoli percettivi e sensoriali.

Il primo vero luogo d'azione del collettivo, dopo le premature esperienze dentro ON AIR, diventa la casa di Catia Schievano, al tempo disabitata, in cui il gruppo ha la possibilità di strutturare e destrutturare lo spazio a disposizione, in base alle esigenze del momento.

I primi “esperimenti” artistici ricordano le serate Futuriste¹⁵²: si creano svariate situazioni dove le diverse personalità di ASA esprimono direttamente le proprie attitudini artistiche attraverso la pittura, la musica e la lettura di diversi testi poetici, con l'obiettivo di creare un coinvolgimento nelle persone presenti inducendole all'azione. Queste sperimentazioni, nel tempo, suggeriscono al collettivo il tipo di direzione e di ricerca da percorrere, ogni situazione creata permette loro di migliorare, conoscere il loro stesso scopo ed il modo in cui questo deve essere trasmesso.

Un elemento fondamentale risulta essere la musica, che induce i partecipanti ad essere più sciolti e predisposti a “collaborare” in modo attivo a questo nuovo modo di interagire con l'arte, la quale non prevede più l'osservazione statica di un oggetto o un'azione, ma ricerca l'azione e spera nel coinvolgimento, non solo fisico ma anche mentale del fruitore che diviene medium e centro dell'azione stessa.

“nel momento in cui ci siamo ritrovati con gli elementi che cercavamo e che potessero essere vissuti in un'unica situazione dai partecipanti, abbiamo iniziato a produrre e a costruire il luogo con una diversa intenzione. Abbiamo fatto diverse prove rispetto ai diversi elementi d'interazione che avevamo scelto di inserire, per esempio ci eravamo accorti che la pittura di Catia non suscitava un'azione nei confronti dei partecipanti, ma veniva vissuta in modo passivo, facendo sì che rimanesse un dato esterno. Abbiamo notato, come la musica di Stefano rendesse le persone all'interno dello spazio da noi proposto, più a loro agio e disponibili all'azione, erano diventati parte attiva del tutto, chi scriveva, chi suonava. Da quel momento, abbiamo deciso di prendere spunto da ciò che era accaduto in quel luogo e creare delle situazioni di interazione vera e propria, dove il “pubblico” diventava la parte centrale della performance.” (D. Costa).

Ad oggi ASA ha prodotto quindici performance (tutte numerate) di cui le prime sei vengono definite dagli stessi artisti “situazioni”, proprio perché rappresentano la fase embrionale della loro ricerca.

6.2 La ricerca di ASA

ASA, acronimo di Art as Art, è portatore di significato che racchiude e sintetizza la poetica e la ricerca del collettivo:

¹⁵² Con “serata futurista” si intende uno spettacolo provocatorio, messo in scena da F. T. Marinetti, fondatore dell'avanguardia storica del Futurismo, all'interno della quale venivano letti manifesti futuristi, poesie ed eseguiti brani musicali appartenenti all'ideologia del movimento. Le serate avevano una nota provocatoria che generava caos tra il pubblico, causando delle vere e proprie risse che culminavano con l'arrivo della polizia. L'intento dei futuristi era quello di compiere un'azione sovversiva che portasse alla ribalta il loro movimento artistico attraverso lo scandalo.

““Arte in quanto arte” scriveva Ad Reinhardt nel 1962, e proprio da questa sentenza comincia il nostro percorso.

Artasart è ispirazione, è consapevolezza ispirata da un quotidiano che spesso mortifica l’esperienza artistica e priva della possibilità di poter scegliere, di concedersi un’ alternativa.

Artasart è “pensiero educato”, poiché la creatività è prima di tutto fucina dinamica, cosciente e flessibile di idee.

Artasart è situazione e accadimento, vuole interessare i sensi e sollecitare adesione psicofisica.

Artasart è condivisione e partecipazione, un progetto che nasce da uno scambio di idee e conoscenze e che intende instaurare relazioni con tutti coloro che ne faranno esperienza.

Artasart è espressione, libera, nuda, appassionata e sensibile.

Dalla performance musicale alla pittura, non c’è nulla che non possa essere raccontato.

Ma soprattutto Artasart sono le persone che scelgono di intraprendere questo percorso, una comunione di anime che si accompagnano e comprendono con lo scopo di comunicare, di mettersi in discussione e sperimentare tra i linguaggi del sentire, della visione e della relazione.

Artasart siamo noi, insieme.”

ASA¹⁵³

Dalla spiegazione che gli stessi artisti offrono del loro nome, si intuisce che la ricerca di ASA è determinata dalla necessità di creare un'interazione con l'altro, dalla voglia di ricostruire un contatto non solo con il nostro intimo sopito, ma anche con chi ci sta attorno e si relaziona con noi nel nostro quotidiano. L'obiettivo diventa creare un'azione che generi un'esperienza legata all'umano e che non sia fine a se stessa, ma portatrice di significato e di domande.

Dopo gli “eventi” alla George Brecht¹⁵⁴ che fanno parte del primo studio, ASA è transitato in un'arte di tipo “relazionale”, se così si può dire, anche se loro stessi non amano definire troppo quello che fanno:

“...è difficile stabilire cosa può essere arte e cosa no e sono convinto che una definizione troppo netta rispetto ad un'azione o situazione possa essere castrante.” (D. Costa)

Con queste parole, Daniele Costa ci spiega che tutto ciò che ASA produce non nasce per essere definito arte, ma nasce dalla necessità di riportare alla luce dei concetti e delle situazioni che

153 <http://artasartblr.tumblr.com/>

154 George Brecht, fondatore del movimento Fluxus. Creatore degli *Event*. Sono entità realizzate che possiedono una vita propria. Negli “eventi” ci sono oggetti, spazio, tempo e possibilità di modulare e cambiare continuamente l'ambiente. Vengono definiti dallo stesso Brecht: *“pezzi di teatro brevi ed elementari caratterizzati dalle stesse qualità alogiche dei dettagli degli happening (...) . Gli 'events' non sono compartimenti, ma formalmente, se non espressivamente, equivalgono a singoli compartimenti di happening”* .

viviamo tutti i giorni ma non “sentiamo”. Scopo del gruppo è svegliarci, staccarci dalla nostra routine, e regalarci nuovi interrogativi sui quali riflettere.

Ciò di cui si sono resi conto gli artisti, nel tempo, è che sicuramente la struttura interna del gruppo e la loro ricerca intellettuale si sta dirigendo verso un'azione performativa più consapevole. Il luogo, le azioni, gli oggetti con i quali costruiscono la “scena” delle performance, non sono casuali ma diventano portatori di significato e servono per generare una nuova coscienza, consapevolezza nel partecipante che non si trova più in un contesto passivo ma abita, in quella occasione, un ambiente apparentemente neutro all'interno del quale può ricercare e rintracciare un senso che si rivela durante l'azione.

“Il novanta per cento di quello che noi creiamo in un luogo è un'immagine di quello che noi abbiamo in testa, ma che nella realtà viene trasposto in un modo completamente diverso, per quanto possiamo ipotizzare una determinata azione, nel momento in cui si interagisce con delle persone esterne ed ignare del nostro obiettivo di fondo, il dato che ne viene fuori non è calcolabile. Le persone si sentono libere di agire ed interagire e tale libertà non può essere né calcolata né del tutto programmata.” (D. Costa)

E' importante osservare come chi partecipa alle performance di ASA non è un soggetto casuale, ma viene scelto dagli stessi artisti in base all'interesse per quello che viene fatto e per la voglia di mettersi in gioco. Di solito il gruppo preferisce scegliere persone che non si conoscono tra di loro in modo da evitare influenze e inibizioni psicologiche durante l'azione, e ad essi viene chiesto di essere il più spontanei possibili e vicini con se stessi.

“La nostra selezione, si basa sull'interesse che le persone dimostrano rispetto al lavoro che svolgiamo, con alcuni di loro si è creata una vera e propria collaborazione anche se tacita. È importante per noi capire che, chi partecipa alle nostre performance lo fa in modo sentito.”
(Daniele Costa)

Il punto di partenza di ASA sono le persone che diventano esse stesse la vera e propria performance, questa caratteristica è centrale nell'esperienza del gruppo, che scelgono di affidarsi totalmente ai partecipanti delle loro azioni performative.

“...noi mettiamo nelle mani dello spettatore, che diventa lui stesso performer, la nostra idea e ricerca.” (D. Costa)

Possiamo leggere un totale atto di fiducia da parte degli artisti che coraggiosamente abbandonano le redini del controllo e si affidano alla pura (in)coscienza dell'umano.

I ragazzi, nelle quindici performance, si sono confrontati con il loro stesso “ruolo”, cercando di capire che tipo di posizione assumere durante l'azione, per non “intaccare” lo sguardo dei partecipanti che si elevano a performer. Il loro modo di relazionarsi con l'altro cambia di volta in volta: se inizialmente avevano un'attenzione più diretta e da guida, nel tempo si staccano da questo tipo di contatto, ponendosi solo come “specchi dell'azione” o, come nel caso della performance #14, rimanendo delle vere e proprie assenze.

“Quella è stata forse, la prima performance in assoluto, dove noi non abbiamo guidato, e supportato in modo diretto il partecipante, ma lo abbiamo affidato a se stesso e al luogo che gli avevamo “costruito”.” (C. Schievano – riferimento alla performance #14).

6.3 Le esperienze che hanno influenzato la ricerca artistica di ASA

La pratica artistica che i ragazzi di ASA ci riportano è frutto di ricerche ed esperienze personali. Nel momento in cui gli si domanda da dove e da cosa nasce il loro lavoro non hanno una risposta netta e singola, ma tutto quello che creano fa parte di una costellazione di interessi e vissuti artistici, antropologici e psicologici. Ogni performance di ASA è frutto di una ricerca profonda spinta dall'esigenza del confronto con se stessi e con l'altro, e numerosi sono gli artisti che hanno contribuito a creare le loro strutture di pensiero e di azione, tra questi ricordiamo George Brecht, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Félix González-Torres, ma sorge spontaneo chiedersi da dove questi giovani artisti abbiano maturato la necessità di tramutare lo spettatore in performer, rendendo le loro performance dei veri e propri esperimenti sociali. Parlando e confrontandomi con loro in questi ultimi mesi, mi hanno raccontato che un momento determinante per la loro esperienza personale e artistica è stato, per due di loro, partecipare alla performance di Marina Abramović, *512 Hours*. svolta alla Serpentine Gallery di Londra, dal 11 giugno al 25 agosto 2014. L'incontro con l'artista di Belgrado, ha lasciato una traccia indelebile nell'esperienza dei ragazzi che sarà intuibile nelle performance a venire.

“Da quel momento abbiamo riflettuto sul fatto che dovevano essere le persone a dover agire, e non noi.” (D. Costa)

Infatti, dopo la performance *512 Hours*, nella quale l'Abramović lascia il ruolo di creatrice per

affidarlo nelle mani del pubblico che diventa parte essenziale dell'azione, i ragazzi iniziano a maturare questa nuova posizione dell'artista che non è più il solo centro nevralgico dell'azione creativa, ma trasforma il suo rapporto con lo spettatore, invitandolo ad intervenire nel processo di riuscita dell'opera d'arte¹⁵⁵.

Dopo quell'esperienza i ragazzi di ASA, oltre a capire che dovevano mettere il loro operato nelle mani dello spettatore che diventava performer, individuano un nuovo modo di muoversi con più sicurezza rispetto a ciò che vogliono essere e comunicare; da quel momento nella loro "produzione" si sono susseguiti una serie di temi, legati a diversi modi di interagire con l'altro coinvolto da un punto di vista prettamente sensoriale, e il primo di questi è l'"immagine".

"Siamo partiti dall'immagine, perché è un elemento che ci accomuna, che fa parte del nostro percorso personale. Facciamo riferimento all'immagine sonora, video e pittorica." (D. Costa)

6.4 Le performance di ASA

Dopo aver definito alcuni aspetti del collettivo ASA - formazione, ispirazione, interazione e ricerca - è arrivato il momento di presentare le loro performance attraverso un resoconto generico, partendo dalla #7 fino a giungere alla #13 e soffermandoci in particolare sulle ultime due, la #14 e #15, che rappresentano un momento cruciale per la crescita del collettivo.

Le performance presentano tutte *concept* diversi: gli artisti partono da un'idea, un'immagine che cerca di essere trasformata in azione con l'aiuto di oggetti e stimoli sensoriali, come la musica o le privazioni sensoriali, che serviranno ad amplificare una relazione individuale, ma anche tra artisti e altri partecipanti inizialmente ignari dell'obiettivo di fondo.

Nella descrizione che seguirà verranno presentati il concetto, l'azione ed i materiali impiegati, con il fine di mettere in luce l'idea dalla quale nasce l'azione ed il modo in cui questa viene "attivata" tramite un'interattività che porta le persone ad una sorta di trasformazione, da spettatore a performer. Una volta creato questo transfert, gli oggetti utilizzati possono anche essere eliminati¹⁵⁶.

155 S. O'Brien, *Marina Abramović 512 Hours*, London, Koenig Books, 2014, p. 34

156 G. Celant, *Marina Abramović: Public Body*, Charta, Milano, 2001, p. 19

ASA#7



Concept

“Porre se stessi in ascolto, attentamente, lasciandosi impressionare dal suono.

In noi giace la presenza, siamo cioè dinanzi noi stessi, e più parti di noi dialogano tra loro, alcune di queste ascoltano. Siamo anche mentre ascoltiamo, inevitabilmente presenti, prossimi ad accadere.

Porre l'orecchio è atto educato, somnesso, per chiamare a noi quella presenza generatrice di conoscenza, quel dialogo che in noi sempre accade.

Di fronte all'altro, in attesa sul vuoto, con lo sguardo volto al silenzio, sospendiamo il giudizio.

Concediamoci alla libera manifestazione della nostra coscienza, uno sguardo sincero, puro, rivolto ai fenomeni che ci generano.

Guardiamoci per vedere, e dalla visione conoscere. Ascoltiamo, accadiamo, conosciamo.”

ASA

Azione

Un gruppo di diciotto persone viene accolto al piano terra, poi accompagnato nello spazio che separa la stessa stanza dal complesso della casa in una camminata disordinata. Successivamente vengono creati tre gruppi, ad ognuno dei partecipanti applicati tappi sulle orecchie e accompagnati

al piano superiore. La stanza è divisa da tre teli che creano tre piccoli spazi, concepiti per accogliere ciascuno un gruppo. In ogni spazio sono presenti sei sedie sulle quali vengono fatti sedere i partecipanti, gli uni di fronte agli altri. All'interno degli spazi ogni performer instaura una relazione con i partecipanti facendoli spostare, alzare, toccando delicatamente braccia, mani e collo. Infine ogni partecipante viene messo di fronte al telo nero. Cadono i teli che separano i gruppi e ognuno di loro viene accompagnato dall'altra parte della stanza. Riuniti tutti in una fila, infine vengono fatti inginocchiare di fronte un telo lungo bianco, che cadendo scopre degli specchi appoggiati lungo la parete.

Materiali

Tappi per le orecchie, tre teli neri, un telo bianco, diciotto sedie e diciotto specchi.

ASA#8



Concept

“Porsi oltre la forma che percepiamo, renderla manifestazione della nostra partecipazione attiva. In un contesto che ci vuole passivi spettatori della nostra e altrui immagine, destrutturiamola. La superficie da indagare non è altro che uno strumento, riflette andando oltre, così come ognuno di noi può rivolgersi a se stesso attraverso l'altro, in azione, in presenza. Guardiamo alla nostra coscienza andando oltre, manifestando la nostra presenza come soggetti. Tutto in noi è immagine e ogni forma trova in noi uno specchio. Nel momento in cui ci

proiettiamo fuori, nel momento in cui siamo la nostra presenza, ci percepiamo come soggetti dichiarandoci nel corpo e col corpo, siamo occhio, siamo il dialogo della nostra coscienza. L'immagine con la quale competere diviene compresenza di un noi con l'altro, e di un noi che chiamiamo a noi, un riflesso. La visione è così partecipazione attiva, e di conseguenza tutte le immagini. Ogni forma trova in noi uno specchio.”

ASA

Azione

I venti partecipanti vengono accolti al piano terra e muniti di tappi per le orecchie e bende da posizionare sulla bocca. Divisi in due gruppi da dieci, il primo gruppo accede al piano superiore e si ferma davanti un primo telo bianco che viene fatto cadere. I partecipanti avanzano verso il secondo telo nero, che caduto, lascia libera l'entrata alla sala. Stessa azione per il secondo gruppo. La sala è divisa a metà da un altro telo nero. I due gruppi vengono posizionati ai due lati del telo. Lungo i due lati del telo vengono disposte dieci sedie per parte sulle quali fatti sedere i partecipanti. Da seduti vengono guidati nell'esplorazione della superficie del telo attraverso movimenti di braccia e mani, percependo l'altro oltre questa superficie. Caduto il telo, i partecipanti vengono fatti alzare e raccolti nel centro della sala, in attesa. Lungo le pareti della sala si trovano coppie di sedie disposte l'una di fronte all'altra. Le coppie di sedie accolgono i partecipanti, che a coppie vengono fatti accomodare. Successivamente viene messo un vetro tra le due persone della coppia, le quali devono sostenerlo con il palmo della mano, cercando il proprio equilibrio. Infine, abbandonati i vetri, i partecipanti vengono condotti al piano terra dove in una sala piena di specchi vedono un video che ha per soggetti uno specchio e un vetro disposti in svariate inclinazioni su un bagnasciuga.

Materiali

Tappi per le orecchie, bende, tre teli neri, venti sedie, dieci vetri, specchi, proiettore video.



ASA#9



Concept

“Ma "fuori" è il luogo del sé, del soggetto, del senso e del proprio: fuori cioè esposto, come un'immagine, e intensione, in pulsazione come un danzatore, in un danzatore, una danzatrice. L'immagine è il movimento di un venire a sé di ciò che non sussiste secondo una rete di azioni e di reazioni determinate da delle cause e dei fini estranei ai "soggetti" (supporti, sostanze) considerati.¹⁵⁷”

*Jean Luc Nancy,
ASA*

157 J. Nancy, *Il corpo dell'arte*, Mimesis, Milano, 2014

Azione

Un gruppo di sedici persone viene accolto al piano terra e poi accompagnato a quello superiore. La sala è chiusa da un telo nero che divide la zona d'azione da un piccolo spazio predisposto come ingresso, dove avviene una performance musicale. Conclusasi con la caduta del telo nero, i partecipanti vengono condotti all'interno dello spazio. Questo è delimitato da altri due teli neri, in modo da formare due stretti corridoi alle estremità della sala, e un vano centrale largo. Raggruppati all'interno di questo, vengono poi disposti in due file seguendo il profilo tracciato dai teli, uno da una parte e l'altro dall'altra, e legati tra loro tramite un filo, che cinge i polsi e va a creare una fitta trama tra i due gruppi. Una volta reciso, i partecipanti vengono condotti all'interno dei due corridoi, rivolti verso il telo. I performer, dal vano centrale, muovono luci e delicatamente i teli, in modo che questi, dall'altra parte, abbiano percezione dei movimenti. All'interno dei corridoi sono disposte delle sedie rivolte verso il muro, sul quale, in corrispondenza di ogni sedia, viene appoggiato un vetro. Una volta fatti accomodare, dall'altro scendono delle lampadine che i performer accendono, spengono e direzionano al fine di creare riflessi e giochi di luce sui vetri. Infine, fatti cadere questi due teli, i partecipanti vengono accompagnati al piano terra dove assistono ad una proiezione su schermi spenti.

Materiali

Tre teli neri, sedici sedie, otto lampadine, filo, pile, schermi spenti, proiezione video.

Performance Musicale

Microfono che scende dal soffitto, suoni creati manualmente, chitarra.





ASA#10



Concept

“Forte è la sensazione di poterci percepire oltre ciò che vediamo, di poter guardare noi stessi attraverso la corporeità che ci abita, di non poter rappresentarci ma mediare questa rappresentazione nella consapevolezza delle parti. Ciò che ancora abitiamo, la nostra immagine e il nostro corpo. In un'immagine non vi è alcuna verità se non quelle che nascoste emergono o quelle che chiamiamo a testimoniare la nostra presenza. Una presenza che lentamente si fa fisica

e perde i suoi riferimenti oltre il proprio corpo.”

ASA

Azione

Un gruppo di sedici persone viene accompagnato lungo una rampa di scale e disposto attorno a questa, costituita da verticali corrimano in vetro. I partecipanti vengono fatti sedere per terra, rivolti verso il vetro. I performers camminano dietro i partecipanti con lampade e fonti luminose e creano riflessi sui vetri. Successivamente, i partecipanti vengono accompagnati uno alla volta al centro della sala e a gruppi di quattro fatti distendere su quattro tappeti, coperti da un telo di nylon fino al collo. Vengono poi creati su questi dei buchi per far passare braccia e mani, che alzate, creano una linea. Viene successivamente fatto passare tra le mani un filo tenuto alle due estremità dai performers, e lasciato scorrere per tutta la sua lunghezza. Poi viene tolto il nylon, e i partecipanti, ora in piedi, vengono condotti, in due gruppi, verso le pareti nord e sud. Vengono poi disposte due file di sedie in centro alla sala, e questi fatti accomodare gli uni di fronte gli altri. Infine, vengono disposte in fila delle candele tra i due gruppi e accese lentamente. Dopo una lunga pausa, spente.

Materiali

Lampadine, quattro tappeti, quattro teli di *nylon*, due fili, sedici sedie e otto candele.





ASA#11



Concept

“Uno spazio è anche un processo, nel tempo e dal tempo scandito, nella scelta consapevole di transitarlo e abitarlo. Accade, anche lo spazio accade, e di fronte a questo possiamo osservarci scegliere e guardarlo modificare la nostra percezione. Nel corpo, primo spazio che abitiamo, facciamo esperienza di ciò che è fuori ed altro di noi, in un rapporto emotivo, declinato

attraverso sensazioni ed emozioni. Il corpo, questo nostro primo spazio, avviene ed accade, manifesta ciò che scegliamo verso cui tendere, ciò da cui saremo consapevolmente impressionati. Viviamo, attraverso questo nostro spazio, gli spazi del mondo; viviamo il tempo di un accadimento, viviamo il tempo, perché, transitando, siamo spazio e tempo. Possiamo porci su linee, possiamo seguire percorsi, possiamo creare spazi credendo che siano questi a limitare la nostra esperienza. Eppure, se già siamo noi uno spazio, e se questo si relaziona con lo spazio del mondo, sia esso tradotto meno, è nel tempo che perdiamo od acquisiamo consapevolezza.”

ASA

Azione

Un gruppo di sedici persone viene accolto al piano terra e informato di qualche specifica, viene lasciato accedere al piano superiore liberamente. La sala è divisa in otto corridoi, entro e per ognuno dei quali si trovano una coppia di sedie e, appeso al soffitto, un contagocce pieno di acqua. Tra le due sedie viene disposta una fila di vetri a terra, in modo da creare una linea percorso. Divisi in coppie, i partecipanti vengono condotti all'interno dei corridoi e posti in piedi l'uno di fronte all'altro, successivamente incappucciati. Accomodati sulle sedie, rimangono nel silenzio e in attesa. Tolti i cappucci, i performer stendono sulle coppie un telo leggero di nylon. In seguito con un taglierino, all'altezza delle teste, tagliano il nylon e lasciano spuntare questa dal telo, dando respiro. Grazie a dei ganci sospesi dal soffitto, le estremità del telo vengono fissate in modo da creare un filo di nylon che va dal collo a oltre la testa delle coppie. Successivamente vengono attivati i contagocce che riversano l'acqua sul nylon, in mezzo alla coppia di teste. Svuotatisi, il nylon viene tagliato in corrispondenza dell'acqua che gocciola sul vetro posto ai piedi della coppia. Lentamente la stanza viene spagliata, prima i teli leggeri di nylon e poi quelli pesanti a funzione di parete. I partecipanti rimangono alcuni in piedi e altri seduti nella stanza semi vuota, ancora a coppie, divisi dal percorso di vetri ai loro piedi.

Materiali

Telo nero, sette teli di nylon, sedici cappucci, sedici sedie, otto teli leggeri di nylon, otto contagocce, otto vetri.



ASA#12



Concept

“Nell'esperienza sensoriale, il tempo e lo spazi non sono ancora separati in due forme distinte di apprensione fenomenica. Dunque, la distanza non è semplicemente la forma spazio temporale del sentire, è anche la forma spazio temporale del movimento vivente. Solo nella misura in cui sono orientato verso il mondo e tendo nel desiderio a ciò che non possiedo, e inoltre mi modifico io

stesso desiderando l'altro, esistono per me il vicino e il lontano.''¹⁵⁸

Erwin Straus

Spazio che diventa una pausa, una condizione d'apnea momentanea. Il respiro presenza in noi, vive il nostro spazio, e come noi accadiamo, il respiro è tempo, tempo che scorre e consuma. Noi siamo presenti, lo spazio si muove con noi, il tempo sospende la nostra percezione, limitando questo suo consumare. Percepiremo uno spazio che dilata il tempo, si insinua nello stesso e lo fa proprio.

ASA

Azione

Un gruppo di quindici persone viene accolto e diviso in quattro gruppi. La stanza si presenta così allestita: quattro teli di nylon sospesi ad un metro di distanza dalle pareti, nello spazio tra questi vengono collocati quattro ventilatori. I gruppi vengono accompagnati di fronte le pareti di nylon e i ventilatori azionati contro le persone. Una volta spenti, i gruppi vengono coperti con teli di nylon leggero. Con una forbice viene fatto un buco in corrispondenza delle teste e i partecipanti fatti "uscire". Successivamente vengono fatti distendere al centro della stanza, testa contro testa. Da qui comincia l'idea di sospensione. Un telo rigido di nylon viene steso sopra di loro, tirato e fissato a 10 cm di distanza dai volti, che viene poi sostituito da un telo nero che, invece, li copre tutti. Fatto scivolare via il telo, dei vetri sono posti sopra le loro teste a due cm di distanza, appoggiati sopra delle basi poste tra le teste dei partecipanti. La stanza, infine, viene liberata di tutti gli oggetti e delle sedie vengono disposte lungo le pareti. I partecipanti vengono fatti sedere su quelle, rivolti al muro, i nylon collocati alle loro spalle ed i ventilatori posizionati al centro della stanza. Vengono consegnati loro dei sacchetti di carta per respirare, poi azionati i ventilatori. Una volta spenti, l'azione si conclude, ed i performers abbandonano la stanza, lasciando soli i partecipanti.

Materiali

Quattro teli di nylon rigidi, quattro teli di nylon leggeri, quattro ventilatori, forbici, telo nero, vetri, mattoni, sedie, sacchetti di carta.

158E. Straus, *Forme dello spazio forme della memoria*, Armando Editore, Roma, 2012



ASA#13



Concept

“[...] in principio fu il ritmo, diceva von Bülow. Un altro modo per rimarcare che non c'è inizio semplice: niente ritmo senza ripetizione, spaziatura, cesura: “differenza da ripetuta del Medesimo”, dice Lacoue Labarthe, e quindi ripercussione [répercussion], risonanza, eco, riverberazione [retentissement]. Noi siamo costituiti da questo ritmo, detto altrimenti (de)costituiti dalle marche di questa battuta [frappe] “cesurata”, da questa ritmotopia che non è altro che l'idioma in noi diviso della désistance. Un ritmo ci raccoglie e ci spartisce nella prescrizione di un carattere. Niente soggetto senza la firma di questo ritmo, in noi prima di noi, prima di ogni immagine, di ogni discorso, prima della musica stessa. “...il ritmo sarebbe la condizioni di possibilità del soggetto”¹⁵⁹.

J. Derrida, Psyché.

Invenzioni dell'altro. Data una distanza, la nostra immobilità si fa presente e pesante, e tutte le distanze si palesano come momenti d'attesa, a volte frustrata, a volte silenziosa. Assecondando i ritmi percepiti nello spazio, questo si sfalda e diviene il tempo necessario per percorrerlo, in quanto lo spazio è nel tempo.

ASA

Azione

La stanza è così allestita: dei vetri sono posti in verticale e dividono la stanza in due metà, ai piedi dei vetri vengono collocate delle bacinelle contenenti dell'acqua, a pochi cm da quelli vengono sospesi dei piccoli contenitori sferici trasparenti e dei coni contenenti sabbia, due file di sedie disposte lungo le pareti, due corpi schermi all'estremità della stanza con un video in loop video mappato sul petto. I quattordici partecipanti vengono accolti e lasciati liberi di sedersi dove preferiscono. Successivamente vengono immobilizzati a terra con dello scotch che ne fissa i piedi al pavimento. Da qui parte un'attesa logorante di 25 minuti. All'interno dei contenitori emisferici viene messo del ghiaccio che si scioglie goccia dopo goccia di fronte a loro. Trascorsi i 25 minuti, lo scotch viene tolto e i partecipanti coperti interamente con tessuto non tessuto, assecondando 3 minuti di assoluto silenzio. Una volta scoperti, tolti i contenitori emisferici e le bacinelle, la sabbia nei coni viene fatta scendere, questa precipita addosso ai vetri. Da questo momento i partecipanti

159 J. Derrida, *Psyché. Invenzione dell'altro. Vol. 1*, Jaka Book, Milano, 2008

sono liberi di scegliere quando e se alzarsi per avvicinarsi al centro della stanza, di fronte i vetri. Una volta raggiunto il centro , le persone vengono incappucciate, e tolti i vetri, viene legato loro il collo con un filo che a sua volta lega a coppie le persone. Muniti di forbici, sono loro a decidere quando tagliare il filo e far finire la performance.

Materiali

Teli di tessuto non tessuto, cappucci in tessuto non tessuto, forbici, vetri, bacinelle, coni, recipienti emisferici trasparenti, ghiaccio, scotch, sedie, filo nero.



La necessità di descrivere le performance da un punto di vista concettuale, d'azione e impiego dei materiali, deriva dall'esigenza di presentare e dimostrare come esse vengono pensate, azionate e realizzate. Infatti, attraverso questo decalogo, si può rintracciare la modalità di azione che ASA ha nel tempo costruito dimostrando un percorso di crescita, evoluzione di pensiero, ricerca e azione.

All'interno delle diverse performance vengono individuati degli elementi comuni, quali la divisione dei partecipanti in almeno due gruppi, la creazione di diverse sequenze d'azione, l'apportare "privazioni" o alterazioni sensoriali su più livelli. Questa modalità d'azione è data dalla necessità di generare una forma d'arte che sia condivisione, relazione e incontro con se stessi e chi ci sta intorno. La decisione di invitare persone sconosciute tra di loro è determinante perché rende il partecipante completamente neutro nei confronti dell'altro. Infatti, la conoscenza partirà da un livello d'interazione non ordinario, cioè non legato ad azioni abituali di relazione, ma attraverso una

gestualità presente nel nostro quotidiano più intimo e riportata in un contesto estraneo. Un medium importante sono gli oggetti delle performance, che estratti dal loro contesto quotidiano vengono caricati di significati personali e servono all'artista per veicolare l'azione.

Spesso le performance vengono divise in atti all'interno dei quali i partecipanti, in un primo momento, si ritrovano a misurarsi singolarmente, attraverso l'esecuzione di diverse attività che vengono proposte dagli artisti che, mediante processi di “manipolazione”, inducono i presenti a seguire in modo spontaneo determinate azioni che “attivano” la performance. Da quel momento in poi i partecipanti assumono il ruolo di “corpo performativo”, che li vede coinvolti attivamente, direttamente e intimamente: essi diventano i primi motori di un'azione, non più meccanica e guidata, ma istintiva e volontaria.

L'incontro con l'altro avviene solitamente in una fase successiva, nella quale non vi sono più delle barriere e schemi mentali, ma ci si ritrova in un flusso di pensieri libero dal pregiudizio. Il contatto con le persone che vivono quel contesto spesso avviene mediante un gesto, uno sguardo o tramite un oggetto, ci si ritrova complici di una situazione, un tempo ed un luogo destrutturati ed estranei che fanno emergere le parti più latenti della persona, rendendola impreparata alla propria reazione, suscitando alle volte stati d'animo di disagio e smarrimento.

La privazione e l'alterazione di un senso piuttosto che di un altro è determinata dal nucleo di ricerca che sta dietro l'azione performativa: gli artisti decidono di sopire un senso per renderne più recettivo un altro in base alla necessità di porre l'attenzione su determinate dinamiche interiori ed esteriori.

Per ASA l'arte deve creare una struttura di pensiero che conduca le persone che vivono con loro l'esperienza della performance, ad acquisire un nuovo sguardo.

ASA #14



La performance #14, rappresenta un passo importante per ASA, tanto da essere definita un vero e proprio esperimento sociale. In questa occasione il collettivo, oltre a cambiare il luogo delle loro performance trasferendosi al La Conigliera Teatro a Resana in provincia di Castelfranco V., decide di costruire un nuovo spazio d'azione per i futuri partecipanti, che dovranno confrontarsi solo ed unicamente con se stessi, senza alcun supporto nemmeno da parte degli artisti, che si limiteranno a fare una piccola presentazione nella quale forniranno qualche istruzione in merito a come è stato progettato il luogo.

Concept

“L'azione ci coinvolge in prima persona, singolarmente, temporalmente soli. Di fronte la nostra singolarità siamo come uno spazio vuoto e silenzioso, in procinto di essere, una possibilità. Condizione sommersa, a volte una silenziosa prigionia, entro la quale scegliere diventa strumento di ricerca della stessa, per scoprirsi individui abili, presenti con e senza l'altro. Non vi è attenzione senza intenzione. Bisogna tenere il presente per comprenderne la potenzialità, sospendersi e tendersi. Non c'è via d'uscita: siamo obbligati a scegliere. La libertà è condizionata dalla capacità di scelta, che ne rappresenta la possibilità.”

ASA

Azione

Presso la Conigliera Teatro, così allestita: installazione verticale di teli di tessuto nero costituenti un parallelepipedo suddiviso in 12 celle. Ogni cella contiene un televisore a tubo catodico, una lampadina, un contenitore di plastica trasparente riempito d'acqua, una forbice, un punteruolo, un nastro di carta appeso alla parete. I dodici partecipanti vengono accolti: ad ognuno viene caricata una traccia audio nel proprio dispositivo mobile, poi accompagnati uno alla volta dentro una delle dodici celle e posti distesi. Successivamente ha inizio l'happening musicale: le casse trasmettono una traccia musicale suddivisa in 12 movimenti, corrispondenti ad ognuno dei partecipanti. L'illuminazione è direzionata esternamente, tramite l'accensione sincopata di tutti e ventiquattro gli interruttori dodici lampadine e dodici televisori a tubo catodico. I partecipanti vivono l'esperienza liberamente, a loro non è chiesto nulla di specifico, se non di scegliere come vivere, e documentare, la performance.

Materiali

Teli neri, dodici televisori a tubo catodico, dodici lampadine, dodici contenitori di plastica trasparente riempiti d'acqua, dodici forbici, dodici punteruoli, dodici nastri di carta.



Rispetto alle precedenti performance, ASA#14 mostra diversi fattori nuovi: non vi è una divisione in atti ma si esperisce un unico tempo e in uno spazio circoscritto; non vi sarà contatto fisico, visivo, tra i partecipanti che qui sono chiusi all'interno di queste cellette di tessuto; non vi saranno gli artisti a guidare l'azione.

“...ci siamo affidati completamente ai partecipanti della performance. Abbiamo fatto una piccola introduzione della ricerca che stava alle basi di quel progetto, ed il resto abbiamo lasciato che fossero loro a realizzarlo. Quella è stata forse, la prima performance in assoluto, dove noi non abbiamo guidato e supportato in modo diretto il partecipante, ma lo abbiamo affidato a se stesso e al luogo che gli avevamo “costruito”.” (C. Schievano)

L'unico intervento dell'artista sarà quello di attivare le lampadine e gli schermi dei televisori che si trovano all'interno delle celle. Tutta l'azione verrà accompagnata da un sottofondo musicale creato appositamente per la performance da Stefano Durighel: una traccia lunga 60 minuti, privata di

tonalità affinché risulti neutra, priva di armonia e melodia, composta di soli “rumori”.

Il collettivo ha da sempre dato molta attenzione all'elemento sonoro e questa performance ne è la dimostrazione:

“L'idea della musica, è stato un pensiero molto circoscritto e ben preciso, che nasce dall'idea di “orologio”. Nella performance c'erano 12 tracce divise per i partecipanti, che avevano un tempo preciso da trascorrere nella cella che gli era stata assegnata. Lo scopo era quello di destrutturare il tempo circoscrivendolo in un'ora. Siamo partiti, dall'idea che nel momento in cui si ascolta una qualsiasi traccia audio che, per esempio dura 03.40 minuti, quei minuti, sono parti di tempo della nostra vita che stanno “andando via”, ma del quale noi abbiamo una percezione singola. Una dimensione spazio temporale che non consideriamo sfuggente, quei minuti dedicati alla traccia audio vengono totalmente decontestualizzati dal resto della giornata, come se il tempo non stesse scorrendo. Di conseguenza creare queste multi-tracce, significava dare ad ognuno dei partecipanti, il proprio momento, ma che in realtà era un momento condiviso.” (D. Costa)

Risulta evidente come la musica diventa, in tale performance, un fattore determinante, non solo perché dà importanza al concetto di tempo, ma anche perché risulta essere quell'elemento che tramuta i partecipanti da singoli a parte del tutto. Un aspetto non meno importante è anche il tipo di impatto emotivo che la musica genera nei partecipanti/performers: i suoni metallici che risuonano per il teatro, oltre a creare un senso di straniamento, possono essere vissuti con un senso di angoscia e inquietudine.

6.5 La mia esperienza con ASA

La sera del 30 Ottobre 2015 mi ritrovo al teatro La Conigliera in provincia di Castelfranco Veneto, insieme ad altre undici persone a me sconosciute. Fino ad allora, non avevo mai visto né il posto né gli artisti. Ero stata portata lì da un'amica che mi aveva parlato di loro qualche tempo prima e alla quale avevo espresso il mio interesse verso questo tipo di situazioni. All'interno del teatro vi era un'atmosfera quasi solenne, i presenti mantenevano un tono composto e di attesa, non si sapeva cosa ci attendeva. Era un po' come fare un salto nel buio, si respirava una certa tensione tipica dell'ignoto, ma questa comune incertezza ci rendeva tacitamente complici e solidali.

Una volta raccolti tutti i presenti, veniamo accompagnati dagli artisti verso la platea del teatro dove ci vengono date una serie di indicazioni rispetto al perché fossimo lì, chi fossero loro e che cosa rappresentasse quel luogo costruito per noi, nonché le modalità di svolgimento dell'azione. Ogni

partecipante venne assegnato ad una cella nella quale si trovavano degli oggetti (uguali per tutti) che potevano essere utilizzati oppure ignorati. La performance si sarebbe svolta al buio in uno spazio limitato per 60 minuti, corrispondenti alla durata del tappeto sonoro che ci avrebbe accompagnati lungo il nostro viaggio interiore. Prima di essere assegnati ad una cella, è stata caricata sul nostro smartphone una traccia audio di cinque minuti, di cui capiremo dopo il senso. Prima di entrare nella mia cella, ricordo ancora le parole sussurratemi da Daniele Costa:

“ E' uno spazio fragile, abbi cura di lui. ”

La prima indicazione una volta dentro fu quella di sdraiarsi fino a quando non sarebbe partita la musica. Il primo istinto, dopo l'inizio della traccia, fu quello di esplorare quel piccolo spazio: andavo a tentoni con le mani, ogni cosa sfiorassi la toccavo con cura e attenzione, cercando di darle un'identità. Riuscii a distinguere una striscia di carta sulla quale cadevano gocce generate da dei cubetti di ghiaccio messi sotto vuoto e un recipiente con dell'acqua al cui interno vi era un sacchetto contenente un paio di forbici ed un punteruolo. L'unica fonte di luce era una lampadina accesa ad intermittenza: la sua luce calda e rassicurante mi permetteva di dare un veloce sguardo a ciò che mi circondava, e si alternava ad intervalli irregolari alla luce rara, inaspettata, rumorosa e aspra emanata da una vecchia televisione a tubo catodico.

Le domande in quel momento furono tante. Mi chiedevo che cosa stessi facendo, quale era il senso di quella stanza e degli oggetti che vi trovai. Dopo qualche minuto di smarrimento, fui totalmente avvolta dalla musica, non era un suono armonico, anzi del tutto atonale. Erano suoni metallici, violenti a volte, sembrava di essere dentro un meccanismo, ed in realtà in un certo senso lo eravamo, ci trovavamo singoli, ma anche parti del tutto. La traccia che ci era stata donata all'inizio della performance era parte di quel flusso sonoro, ognuno ne possedeva un frammento singolare, unico, cinque minuti che lo rendevano isolato dal contesto ma allo stesso tempo lo comprendevano serialmente nel tutto, in una sola ora di tempo.

Non avevo la percezione dei minuti che scorrevano, mi sentivo in una dimensione atemporale. Dopo essere entrata in contatto con ciò che avevo intorno, mi misi ad utilizzare gli oggetti presenti. Mi sentivo in uno stato primordiale, a tratti infantile, non sapevo i perché delle mie azioni, facevo e basta senza darne troppo un senso o giustificazione, rappresentava più un gesto di sfogo in un certo senso, come se per ogni azione compiuta dentro di me si stesse rompendo una barriera. Stavo vivendo in una dimensione introspettiva di quiete e libertà, quell'atmosfera mi generava tranquillità, non ero spaventata all'idea di incontrare una parte di me più sopita, anzi ne ero eccitata e

compiaciuta, inoltre la cella mi faceva sentire protetta. Dopo aver svolto diverse azioni, decisi di rimanere sdraiata a terra, mi misi a guardare il soffitto, come se sopra di me ci fosse un cielo stellato, da quel momento iniziai ad ascoltare ciò che accadeva intorno a me, nonostante fossi in quello spazio da sola, sapevo che al di là di ogni lato del mio telo nero vi erano delle persone che stavano vivendo lo stesso tempo e nonostante non li conoscessi, mi sentivo in una sorta di comunione, come se mi trovassi all'interno di un rito. Oltre la musica che mi aveva portato in uno stato di trans, mi accorsi che intorno a me quella situazione stava diventando inquieta per qualcuno, il quale cercava di spezzare il silenzio del proprio Sé attraverso la ricerca dell'altro, con urla, fischietti di canzoni infantili, battiti ritmati. Attraverso quei rumori si creavano dei dialoghi non verbali, ma fatti di ritmi, sibili e suoni, un nuovo linguaggio che serviva a condividere e scambiare stati d'animo, in tutto ciò si era pur sempre liberi di rispondere o mantenere il proprio silenzio. La cella in quei momenti fungeva da maschera, e dimostrava che, nonostante la libertà di scelta donata, per un'ora vigeva ancora la legge di approvazione sociale, dove l'inizio di un'azione, se veniva colto, approvato e perpetuato da una seconda persona poteva continuare, ma se al contrario non veniva vissuto, lo si lascia finire nel silenzio.

Una volta terminata la musica, si poteva ritenere conclusa la performance, io come molti altri uscii senza fretta, intorpidita, frastornata, ma contenta del viaggio.

Tornando a casa riflettei molto su ciò che era accaduto a me e alle altre undici persone presenti, credo che ASA attraverso questa esperienza abbia voluto comunicare come si debba imparare a dialogare con se stessi senza timori e che attraverso questo dialogo, ci si possa avvicinare in modo più limpido e spontaneo a chi ci sta intorno. Il termine *fragilità*, utilizzato da Daniele Costa, prima di entrare in quella cella, acquistava un senso. La parte fragile eravamo noi sempre più lontani dai nostri reali bisogni e come scrisse Octavio Paz:

“L'uomo, nella sua lotta con gli uomini o le cose, si dimentica di sé nel lavoro, nella creazione o nella costruzione di oggetti, idee e istituzioni.”¹⁶⁰

160O. Paz, *Il labirinto della solitudine*, SE, Milano, 2013

ASA#15



Come avevo accennato all'inizio del capitolo, racconterò la mia esperienza con ASA sotto due punti di vista, quello della partecipante vissuto nella performance ASA#14 e descritto nel soprastante paragrafo e quello da osservatrice esterna riferito alla performance ASA#15. Questa scelta è dettata dalla voglia e dalla necessità di studiare, analizzare e capire da quali impulsi, processi e scopi si evolve lo studio dei giovani artisti e che tipo di impatto ha sulle persone che ne fanno esperienza. La performance ASA#15 ha avuto luogo alla Conigliera di Resana, il 19 marzo 2016. Prima di quel giorno il collettivo ha svolto diverse prove e riunioni per definire l'idea e metterla in atto. Non sempre è stato possibile seguire il progetto da vicino, ma nonostante tutto sono riuscita ad entrare ed essere accolta nel cuore della fase creativa ed ideativa. Mi sono trovata presente in alcuni momenti delicati della performance, che mi hanno permesso di percepire e vedere in pratica il lavoro d'artista. Durante questi svariati incontri con i ragazzi, essi mi raccontano che ASA#15 rappresenta il lavoro più maturo e consapevole del collettivo, come dice Daniele Costa:

“ASA #14 è stato un po' un punto X, rappresenta la nostra ultima fase sperimentale, nella quale abbiamo dato pieno possesso dell'azione ai partecipanti, chiudendo così questo filone che andava avanti dal 2015. Prima cercavamo di sviluppare i nostri lavori almeno una volta al mese e per questo motivo c'era una progettualità meno specifica, eravamo più improntati sullo sperimentalismo. Adesso vogliamo dare un'impronta diversa a questa performance, nelle

precedenti, una volta finite non ci soffermavamo più del dovuto, in un certo senso “distruggevamo” tutto e ripartivamo, proprio perché avevano uno scopo più sperimentale, con questa invece, speriamo di creare una base, in un certo senso un punto di partenza con la quale poi continuare il nostro percorso. In questa performance, tutto sembra aver preso un carattere “tondo”, nel senso che tutto quello che facciamo si lega e vorremmo che anche nelle altre nostre esperienze ci fosse questo legame tra gli elementi in gioco, questo sicuramente aiuterebbe la nostra ricerca, che non avrebbe solo un inizio ed una fine nella performance, ma che possa essere frutto ed incipit di nuovi temi e idee.”

Il collettivo che ormai collabora insieme da tre anni, con questo lavoro sancisce lo slittamento delle loro intenzioni che mirano ad essere più profonde e meno fini a se stesse, ASA #15 si presenta come una fusione di elementi e dinamiche dove nulla è dato al caso, ma tutto viene pesato e ponderato nei minimi dettagli pensando alla componente umana.

Il tema che domina la performance sarà quello del “ritorno”, presentato sotto diverse forme. Non c'è un motivo in particolare rispetto alla scelta di questo incipit, almeno non lo si trova in modo ragionato, ma Daniele Costa ci dice, che per ASA gli ultimi mesi sono stati davvero difficili, un gruppo che lavora da tanti anni insieme arriva ad un punto fragile della propria produzione, un momento nel quale ci si chiede che cosa si è fatto, il perché e soprattutto ci si interroga sul tipo di direzione da prendere.

“Questo ci ha portato a ragionare sull'idea di **ritorno**, anche da un punto di vista nostro, inteso come gruppo, cioè ad un ritorno a noi stessi a quelli che eravamo prima di iniziare, che si stava perdendo. “ (Daniele Costa)

L'idea parte dalla musica ed in particolare dall'effetto Larsen comunemente conosciuto come feedback acustico, generato appunto da un ritorno del suono. Nonostante ASA riponga da sempre un'attenzione particolare nei confronti della musica all'interno delle loro performance, questa è la prima volta che il lavoro matura partendo direttamente da un concetto musicale, di solito i progetti hanno sempre avuto un primo studio sull'immagine, che in questo caso verrà costruito in un secondo momento.

La riflessione sul concetto di ritorno e soprattutto sulla particella “ri”, dopo diversi incontri e studi sia in ambito musicale, sia da un punto di vista antropologico e psicologico, li ha portati a ragionare sulle azioni ripetitive e sul concetto di modulo fisso d'azione. In etologia, il modulo fisso d'azione indica comportamenti innati e stereotipati che si attivano in un determinato stadio dello sviluppo

dell'uomo in seguito all'esposizione ad un particolare stimolo o una serie di stimoli.¹⁶¹ Attraverso la ripetizione di azioni l'uomo apprende, automatizza dei meccanismi e dei processi mentali, ma l'atto della ripetizione in sé è un atto che nonostante appaia uguale, ha delle singolarità, riconducibili solo ed esclusivamente al momento di quell'azione in quel tempo e luogo. Sono proprio queste singolarità, i tratti costitutivi che vedono l'atto della ripetizione come genesi nel pensiero, creando una condizione che costringe il pensiero a generare l'atto del pensare. Di conseguenza, i partecipanti della performance, attraverso le azioni ripetitive saranno portati a vivere in una prima fase una dimensione quasi da automi, che con il ripetersi ed il susseguirsi dell'azione nel tempo, li porterà ad attivare dei meccanismi di riflessione. Per quanto riguarda la scelta ed il tipo di azioni da far eseguire ai partecipanti, i ragazzi si sono interessati ai disturbi ossessivo compulsivi, classificati in psicologia come DOC, si tratta di disturbi d'ansia condizionati dalla presenza di ossessioni e compulsioni, le caratteristiche centrali di chi soffre di tali problemi è la ripetitività, la frequenza e la persistenza dell'attività ossessiva e la sensazione che tale attività sia imposta e compulsiva. La ripetizione delle azioni viene utilizzata per abbassare i livelli di ansia, ma nel momento in cui essa termina il loro stato di sofferenza e disagio ritorna. Lo scopo e l'obiettivo che ASA si prefigge non è un dato certo, come si diceva all'inizio, il loro compito sarà quello di portare i partecipanti a seguire questo flusso di azioni che verranno attivati da due membri del gruppo – presenti all'interno della performance - aiutati da due collaboratori. Le modalità di attivazione della performance, saranno indotte con alcuni processi di manipolazione, situazione nella quale i partecipanti consapevoli, che saranno in tutto quattro – due per ogni gruppo di dieci persone – compiranno delle azioni che i partecipanti saranno indotti a ripetere per sospendere lo stato di smarrimento e disagio. Durante la performance non vi sarà un linguaggio narrativo o verbale, tutto verrà determinato dalla gestualità. Sarà lo spazio, e gli oggetti che si troveranno al suo interno a creare la relazione ed il pensiero.

Concept

“Le ossessioni sono pensieri, immagini o impulsi che si presentano più e più volte e sono al di fuori del controllo di chi li sperimenta. Tali idee sono sentite come disturbanti e intrusive, e, almeno quando le persone non sono assalite dall'ansia, sono giudicate come infondate ed insensate. Le compulsioni vengono anche definite rituali o cerimoniali e sono comportamenti ripetitivi (lavarsi le mani, riordinare, controllare) o azioni mentali (contare, pregare, ripetere formule mentalmente) messi in atto per ridurre il senso di disagio e l'ansia provocati dai pensieri e dagli impulsi tipici delle ossessioni; costituiscono, cioè, un tentativo di elusione del disagio, un

¹⁶¹[http://www.treccani.it/enciclopedia/modulo-fisso-d-azione_\(Enciclopedia_della_Scienza_e_della_Tecnica\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/modulo-fisso-d-azione_(Enciclopedia_della_Scienza_e_della_Tecnica))

*mezzo per cercare di conseguire un controllo sulla propria ansia”.*¹⁶²

Gabriele Melli

Intendendo lo spazio come ambiente relazionale dove i performer agiscono e subiscono la situazione creatasi, il progetto ci vede indagare la relazione dal punto di vista ossessivo-compulsivo, sviscerandola attraverso la ripetizione di tre azioni fondamentali:

- piegare i propri vestiti
- pulire le altrui braccia
- pulire la seduta che si va ad occupare e, una volta seduti, pulire la seduta che si aveva occupato.

Ciò che si presenta ora ed ancora è ciò che è stato, che è avvenuto e torna, differentemente: ri-torna, intensificando l'ampiezza dell'agire.

Ripresentandosi, e ripresentandoci, cogliamo il segno di un passaggio, il nostro, di cui la ripetizione dà notizia del tempo, e dunque dello spazio coinvolto.

ASA

Azione

20 partecipanti: 16 invitati a collaborare, 4 artisti.

Durata: 54 minuti, più tempo indefinito dell'epilogo finale.

I partecipanti/performers vengono invitati a portarsi un cambio d'abito da utilizzare per la performance.

Una volta cambiati, consegnano gli abiti smessi agli artisti che li posizionano nella scena.

A tutti i partecipanti verrà consegnato un bugiardino da tenere in tasca.

Lo spazio viene suddiviso in tre zone: due accolgono i performers, mentre quella centrale, più piccola, costituisce un corridoio dove l'azione trova il suo epilogo.

I due spazi laterali sono allestiti con due file di cinque sedie per lato, un cumulo di vestiti al centro, un tavolo con cinque bacinelle d'acqua e cinque stracci, e dieci piccoli contenitori con del disinfettante e dieci panni.

I due vani accolgono dieci performers per lato, dove gli artisti ingenerano l'azione.

Sulle pareti corte viene proiettato un video che serve da traccia per le azioni.

¹⁶²G. Melli, *Vincere le ossessioni. Capire e affrontare il Disturbo*, Eclipsi, Firenze, 2011

Nei due vani laterali vengono eseguite le tre azioni principali:

1. piegare i propri vestiti: viene predisposto un cumulo di vestiti al centro che i performers devono piegare e accumulare, e che uno degli artisti recupera e rigetta al centro;
2. pulire le altrui braccia: su un tavolo verranno predisposte cinque bacinelle d'acqua e cinque stracci. A coppie i performers si riuniscono al centro e si lavano vicendevolmente le braccia;
3. pulire la seduta che si va ad occupare e, una volta seduti, pulire la seduta che si aveva occupato: su un tavolo vengono predisposti dieci piccoli contenitori con del disinfettante e dieci panni che i performers utilizzano per pulire le sedute poste agli estremi del vano.

L'ultima azione, conclusiva, vede i performers dirigersi verso il corridoio centrale e con il bugiardino alla mano, ripetere la frase stampata: ricordati di ricordare.

Dal punto di vista musicale tre sono gli elementi costituenti l'ambiente sonoro: *delay, feedback e reverse*.

Materiali

Abiti partecipanti, venti sedie, cinque bacinelle d'acqua, cinque stracci, dieci piccoli contenitori con del disinfettante, dieci panni, un tavolo, bugiardino, teli di tessuto non tessuto, teli neri.

Performance Musicale:

Chitarra elettrica, pedaliera (*feedback, reverse, delay*), pianoforte.



La performance è stata costruita nel dettaglio anche da un punto di vista spaziale, non solo per poter permettere alle azioni di essere fluide, ma anche per poter trovare la giusta disposizione ai musicisti inseriti nell'estremità di due angoli della stanza e nascosti agli occhi dei partecipanti da un telo nero. A creare il dialogo musicale ci sono Stefano Durighel alla chitarra e Lisa Simonetto alla tastiera, che accompagnano l'azione nei suoi diversi atti costruendo il tappeto sonoro della performance. Il flusso sonoro improvvisato dai due musicisti e membri del gruppo, esprime il concetto di ritorno con l'aiuto di alcune attrezzature musicali, quali effetti e pedali particolari che distorcono e modificano il suono originale dei singoli strumenti, primo tra tutti ad essere applicato è il *delay* nel quale il suono riprodotto attraverso l'utilizzo di questo pedale risuonerà ritardato, dilatandosi nel tempo in base alla scelta del musicista, nel secondo atto entrerà in gioco il feedback un effetto che spesso in musica viene adoperato per creare stati ipnotici e onirici, che dissolvendosi lascerà spazio nell'ultimo atto al *reverse* che prevede la registrazione del suono (in questo caso di un *riff* di chitarra e tastiera), che viene riprodotto in modo continuo in senso inverso. Ogni cosa pensata e messa in moto nella performance richiama il concetto del ritorno, materializzato nelle azioni dei performer, nella musica e nello spazio nel quale ci si muove.

6.5.1 Relazione dell'azione in ASA #15: questionari partecipanti



Lo scopo di ASA in questa performance è ritornare alle proprie origini, alle idee dalle quali sono partiti, con un approccio nuovo, più consapevole e attento rispetto alla costruzione di una ricerca. Le loro performance seguono il filone dell'arte relazionale, inteso come insieme di pratiche

artistiche che prendono come riferimento teorico e pratico, le relazioni umane ed il loro contesto sociale,¹⁶³ l'opera d'arte viene definita in quanto tale in base alla sua capacità di creare relazioni interpersonali. In un certo qual modo “tutte le opere d'arte producono un modello di partecipazione sociale, che traspone il reale o che potrebbe tradursi in esso.” Di fronte ad una produzione estetica, ci si chiede sempre se essa dialoga con il suo osservatore o se egli ne rimane impassibile,¹⁶⁴ ciò che deve avvenire e avviene nell'arte relazionale è proprio questo, si deve instaurare un dialogo tra l'artista e il pubblico/partecipante/performer, nel momento in cui si crea questa connessione ci si trova davanti ad un flusso di pensieri e azioni fluide, che riportano al contatto umano interno ed esterno. Le performance di ASA divengono arte proprio perché riescono a creare queste connessioni tra artista, pubblico e luogo nel quale si svolge l'azione.

Dopo la performance ASA#15, ho somministrato ad alcuni partecipanti un questionario di dieci domande in forma anonima per capire effettivamente che tipo di impatto essa ha avuto su di loro.



163N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano, 2010, p.105

164N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano, 2010, p.103

6.5.2 Questionari partecipanti performance #15

Questionario N. 1

Come sei venuto a conoscenza del collettivo artistico ASA?

Invito personale all'evento da parte di Daniele Costa.

Cosa ti ha spinto a partecipare alla performance?

Curiosità.

Il tema principale della performance è il ritorno, ti sei sentito coinvolto in questo concetto? Se sì, in che modo?

Sì, alla fine dopo aver seguito le istruzioni mi sono sentito a disagio in mezzo alla folla che ripeteva la frase e quindi sono RITORNATO a piegare i vestiti, cosa che mi dava un certo comfort.

Che tipo di impatto emotivo hai provato durante l'azione?

Curiosità / Scoperta / disagio a volte.

Pensi che la musica sia stata un elemento determinante? Se sì, in che modo?

No ma è stata piacevole.

Quali sono stati i pensieri più ricorrenti durante le diverse azioni?

Non pensavo molto, preferivo seguire le istruzioni.

Quale dei tre atti ti ha colpito di più? Perché?

Il Secondo perché imparavo ogni volta dall'altro un modo diverso di interagire con un corpo.

Ti sei sentito in relazione con le persone attorno a te? Se sì, in che modo?

Sì, eravamo un gruppo vero. Poi nel terzo atto ci siamo sciolti e solo alla fine mi sono sentito di nuovo connesso con un piccolo gruppo che ha ricominciato a piegare i vestiti.

Che significato dai a questa esperienza?

Non sono interessato al suo significato.

Credi sia stato un momento utile per te stesso? Se sì descrivine il perché.

Sì. È stata una piccola avventura controllata.

Riusciresti a racchiudere in tre parole ciò che hai vissuto?

Non - posso - parlarne

Questionario N. 2

Come sei venuto a conoscenza del collettivo artistico ASA?

Tramite i diretti membri del collettivo.

Cosa ti ha spinto a partecipare alla performance?

La curiosità nel partecipare alla performance da loro ideata.

Il tema principale della performance è il ritorno, ti sei sentito coinvolto in questo concetto? Se sì, in che modo?

La metafora della ripetizione quotidiana di gesti, azioni o pensieri in qualche modo coinvolge tutti noi. in modo non compulsivo certo, ma preponderante. diciamo che mi sono lasciato andare ad una serie di riflessioni sui ricordi delle azioni compiute giorno dopo giorno sempre uguali ma diverse, parti integranti della mia vita. le quali sono talmente tanto radicate in noi, che sempre meno ci prestiamo attenzione.

Che tipo di impatto emotivo hai provato durante l'azione?

Senso di armonia con gli altri partecipanti, e forte curiosità circa i loro pensieri e le loro emozioni provate in quel momento

Pensi che la musica sia stata un elemento determinante? Se sì, in che modo?

La musica a mio avviso ha sempre un peso determinate se usata nel giusto modo, serve ad estraniare l'individuo dalla normale percezione di un luogo e immedesimarlo meglio nel contesto nel quale sta operando

Quali sono stati i pensieri più ricorrenti durante le diverse azioni?

Nessuno in particolare, in realtà contemplavo in silenzio lo svolgersi delle azioni. anche se come detto prima, ho provato interesse nell'impossibile compito di capire cosa si svolgesse nel mondo interiore di ciascun partecipante

Quale dei tre atti ti ha colpito di più? Perché?

Il secondo. ovviamente per quanto già, detto il contatto fisico è quello che crea sicuramente più legame e più emozioni

Ti sei sentito in relazione con le persone attorno a te? Se sì, in che modo?

Sì sicuramente, poiché eravamo persone simili, posti nel medesimo contesto estraniante a svolgere qualcosa che nessuno dei partecipanti, al di fuori dei membri del collettivo, sapeva bene cosa fosse. mi son sentito in qualche modo unito.

Che significato dai a questa esperienza?

Nella mia personale interpretazione, vorrei che fosse servita a tutti per sviluppare quel senso di consapevolezza nei confronti della vita. senza adesso voler star qui a fare chissà quali riflessioni, ma in maniera molto più concisa, sostenere che senza una giusta dose di curiosità e consapevolezza per tutto ciò che ogni giorno nella vita succede a noi ed intorno a noi, rischiamo seriamente di

divenire degli automi, cosa che in verità è già successa, perdendo così di vista il vero senso della vita e la sua bellezza.

Credi sia stato un momento utile per te stesso? Se sì descrivine il perché.

Mi son calato nella parte, l'ho vissuta appieno, mi sono divertito.

Riusciresti a racchiudere in tre parole ciò che hai vissuto?

Riflessivo, emozionale, contemplativo.

Questionario N. 3

Come sei venuto a conoscenza del collettivo artistico ASA?

Sono amici di Castelfranco, con alcuni ci si conosceva già da tempo.

Cosa ti ha spinto a partecipare alla performance?

La curiosità, la voglia di provare qualcosa di non definito e diverso rispetto la solita noia provinciale.

Il tema principale della performance è il ritorno, ti sei sentito coinvolto in questo concetto? Se sì, in che modo?

Sì, mi sono sentito coinvolto nella misura in cui certi miei atteggiamenti e pensieri si ripresentavano durante lo svolgimento delle azioni nei vari atti ed io provavo a decostruirli o quantomeno ad accorgermene.

Che tipo di impatto emotivo hai provato durante l'azione?

Ho provato varie emozioni ma le principali sono state queste : inibizione, disinibizione, stupore, divertimento.

Pensi che la musica sia stata un elemento determinante? Se sì, in che modo?

Certo, la musica è stata determinante. Se la prendi nella maniera giusta, la musica ti svuota la mente e diventa tutto più fluido, favorisce una certa sensibilità dello spazio, la espande.

Quali sono stati i pensieri più ricorrenti durante le diverse azioni?

"Oh mio Dio! Starò facendo la cosa giusta?"; "Vediamo ed osserviamo le dinamiche di gruppo."; "Riflettendo un pò mi ritrovo a pennello in queste azioni compulsive"; "Chissà se c'è qualche modo per scardinare la compulsività di queste azioni, o un modo di vederle e sentirle in maniera diversa, in maniera semplicemente ludica".

Quale dei tre atti ti ha colpito di più? Perché?

Quello del pulire le sedie, non ricordo che numero fosse. Mi ha colpito perché era il più difficile da scardinare cercando di inserire spontaneamente delle variabili.

Ti sei sentito in relazione con le persone attorno a te? Se sì, in che modo?

Certo, le azioni abbastanza schematiche e ripetitive instaurano presto delle dinamiche che in un tempo breve si evolvono, si slegano, muoiono e si ricreano anche in maniera diversa. Ho sentito di essere in relazione con gli altri attraverso il loro ritmo nel compiere le azioni, le loro pause nel movimento, attraverso la percezione dello spazio.

Che significato dai a questa esperienza?

Non ci attribuisco un significato, di sicuro il suo significato risiede proprio nell'essere una performance, un'esperienza attiva.

Credi sia stato un momento utile per te stesso? Se sì descrivine il perché.

Sì, credo sia stato un momento utile poiché non capita spesso di essere immersi in una situazione così completamente coinvolgente ma allo stesso tempo riflessiva.

Riusciresti a racchiudere in tre parole ciò che hai vissuto?

Onirico. Bianco. Relazionale.

Questionario N. 4

Come sei venuto a conoscenza del collettivo artistico ASA?

Esperienze di amici.

Cosa ti ha spinto a partecipare alla performance?

Mi ha spinto la curiosità di partecipare ad un percorso all'interno della realtà ma privo di filtri che normalmente ne condizionano le dinamiche.

Il tema principale della performance è il ritorno, ti sei sentito coinvolto in questo concetto? Se sì, in che modo?

Mi ci son sentita coinvolta perché la ripetizione è un fattore che regola spesso la mia quotidianità, e questo mi inquieta. Durante l'esperienza con ASA però ho avuto un approccio neutro con il ripetersi delle mie azioni.

Che tipo di impatto emotivo hai provato durante l'azione?

Non so se riesco a definire un'emozione. Provavo interesse analitico verso quello che facevo, in certi momenti ero quasi ipnotizzata.

Pensi che la musica sia stata un elemento determinante? Se sì, in che modo?

Determinante per la buona riuscita dell'esperienza. Se ci penso non saprei affermare con certezza se c'era o meno, perché forse è stata conciliante al punto che non l'ho più "sentita". Se ci fosse stato silenzio probabilmente non sarei entrata nello stato tranquillo in cui di fatto mi trovavo.

Quali sono stati i pensieri più ricorrenti durante le diverse azioni?

Non ricordo di aver avuto pensieri particolarmente definiti ma erano comunque strettamente

inerenti a quello che stavo concretamente svolgendo o che vedevo svolgersi. Molte volte mi sono trovata in contemplazione.

Quale dei tre atti ti ha colpito di più? Perché?

Il quarto, l'ultimo. Per le modalità con cui si è sviluppato e per l'atmosfera che ho percepito. Per certi versi ipnotica, a momenti inquietante. In altri momenti ho sentito un distacco da chi e cosa avevo attorno, e nell'ultimo momento, prima della fine, mi sono trovata a ragionare sul ricordo, su cosa fosse e a snocciolarne diversi aspetti.

Ti sei sentito in relazione con le persone attorno a te? Se sì, in che modo?

In tutti gli atti doveva crearsi una sorta di collaborazione o coordinazione (a parte il primo forse, in cui non era necessaria) e mi sono sentita in relazione con gli altri secondo questo aspetto.

Che significato dai a questa esperienza?

Per me ha significato apprendimento.

Credi sia stato un momento utile per te stesso? Se sì descrivine il perché.

Assolutamente. Esperienze del genere mi aiutano a distaccarmi dallo stato di sonnolenza esistenziale in cui la routine mi conduce sempre, mi ricordano che gli approcci alla realtà e ai ragionamenti sono innumerevoli. L'ho considerata una piccola oasi fuori dal tempo in cui poter sperimentare e percepire su più livelli, un momento in cui poter muoversi e pensare in maniera più "primitiva", senza sovrastrutture. Sento che esperienze come questa di riflesso possano regalarmi un'ottica più equilibrata verso tutto il resto.

Riusciresti a racchiudere in tre parole ciò che hai vissuto?

Analisi, contemplazione, deviazione.

Questionario N. 5

Come sei venuto a conoscenza del collettivo artistico ASA?

Un mio amico ne fa parte.

Cosa ti ha spinto a partecipare alla performance?

L'invito di questo amico e la mia curiosità di vedere i progressi fatti in questi mesi.

Il tema principale della performance è il ritorno, ti sei sentito coinvolto in questo concetto? Se sì, in che modo?

Ho avvertito il ritorno sotto forma di ripetizione.

Che tipo di impatto emotivo hai provato durante l'azione?

E' stata una cosa molto forte e a tratti destabilizzante.

Pensi che la musica sia stata un elemento determinante? Se sì, in che modo?

La musica è stata fondamentale, era rassicurante anche se c'erano dei momenti in cui il mio coinvolgimento era tale da non farmela più percepire.

Quali sono stati i pensieri più ricorrenti durante le diverse azioni?

Inizialmente mi sentivo portata a ripetere le azioni che facevano gli altri, ma dopo un po' avevo voglia di spezzare questo schema, di fare qualcosa di diverso.

Quale dei tre atti ti ha colpito di più? Perché?

Il secondo, il momento di lavare le mani a un'altra persona e viceversa. È stata una cosa molto intima, personale, mi sono affidata all'altro e si è creata una grande sintonia in maniera del tutto naturale.

Ti sei sentito in relazione con le persone attorno a te? Se sì, in che modo?

Nei primi tre atti sì mentre nella conclusione, quando abbiamo letto "ricordarti di ricordare" mi sono sentita completamente sola. Nei tre atti c'era un rapporto di complicità, di osservarsi, imitarsi e aiutarsi.

Che significato dai a questa esperienza?

La ritengo un'esperienza molto intensa, carica di emozioni diverse, molto introspettiva ma che allo stesso tempo mi ha aperto ad altre persone.

Credi sia stato un momento utile per te stesso? Se sì descrivine il perché.

Absolutamente sì, mi è servito per concentrarmi su me stessa, allontanando tutte le preoccupazioni e i pensieri costanti e facendomi concentrare, vivere ed essere realmente dentro a quel momento e facendomi capire che c'è sempre una scelta, un altro modo per fare le cose.

Riusciresti a racchiudere in tre parole ciò che hai vissuto?

Forza, concentrazione, intimità.

Questionario N. 6

Come sei venuto a conoscenza del collettivo artistico ASA?

Amici.

Cosa ti ha spinto a partecipare alla performance?

Amicizia e interesse.

Il tema principale della performance è il ritorno, ti sei sentito coinvolto in questo concetto? Se sì, in che modo?

No, mi sono sentito legato al concetto di ripetitività.

Che tipo di impatto emotivo hai provato durante l'azione?

Rilassamento.

Pensi che la musica sia stata un elemento determinante? Se sì, in che modo?

Penso che la performance avrebbe avuto una forza minore senza musica, ma non sono in grado di descrivere in positivo il suo effetto.

Quali sono stati i pensieri più ricorrenti durante le diverse azioni?

Pensieri riguardo alle azioni stesse.

Quale dei tre atti ti ha colpito di più? Perché?

Il secondo, perché riguardava un'altra persona.

Ti sei sentito in relazione con le persone attorno a te? Se sì, in che modo?

Sì, i nostri gesti erano regolati dalla presenza reciproca.

Che significato dai a questa esperienza?

Non credo di capire la domanda.

Credi sia stato un momento utile per te stesso? Se sì descrivine il perché.

Sì, è stato un momento utile nello stesso senso in cui mi è utile la meditazione sul respiro o sui mantra, cioè come sospensione del flusso ordinario della vita e riflessione sui suoi gesti elementari

Riusciresti a racchiudere in tre parole ciò che hai vissuto?

Purtroppo no.

Questionario N. 7

Come sei venuto a conoscenza del collettivo artistico ASA?

Inizialmente tramite Facebook. Di recente ho avuto modo di conoscerne i membri.

Cosa ti ha spinto a partecipare alla performance?

Curiosità.

Il tema principale della performance è il ritorno, ti sei sentito coinvolto in questo concetto? Se sì, in che modo?

Sì, mi sono sentito coinvolto nel tema del ritorno perché l'ho ricollegato al mio vissuto: spesso ritorno su decisioni prese o azioni fatte, mi ripeto le cose per paura di dimenticare, rifaccio quello che sento di non aver fatto bene.

Che tipo di impatto emotivo hai provato durante l'azione?

All'inizio ho provato un senso di straniamento misto alla noia della ripetitività. Poi mi sono lasciato trascinare dal vortice delle azioni e mi sono sentito più libero.

Pensi che la musica sia stata un elemento determinante? Se sì, in che modo?

Ero più concentrato nell'azione e non ho fatto tanto caso alla musica.

Quali sono stati i pensieri più ricorrenti durante le diverse azioni?

Mi sono venute in mente immagini di fabbriche e catene di montaggio; campi di concentramento in cui si era condannati a compiere sempre le stesse azioni senza capirne il motivo.

Quale dei tre atti ti ha colpito di più? Perché?

Il secondo perché mi ha dato un senso di ritualità, di ospitalità e di accoglienza verso l'altro.

Ti sei sentito in relazione con le persone attorno a te? Se sì, in che modo?

Sì, c'è stato un climax di coinvolgimento di gruppo: soprattutto dal secondo atto si sono captate una maggiore tensione e attenzione da parte di tutti. Eravamo più presenti.

Che significato dai a questa esperienza?

È stata un'esperienza sensoriale: ho visto azioni e sono stato spinto a ripeterle; ho toccato gli abiti degli altri, le mani degli altri, le sedie, il pavimento, la carta; ho sentito suoni, voci, parole.

Credi sia stato un momento utile per te stesso? Se sì descrivine il perché.

Penso che qualsiasi nuova esperienza sia utile di per sé.

Riusciresti a racchiudere in tre parole ciò che hai vissuto?

Vortici, sensi, rito

6.5.2 Conclusioni

Dalle risposte ottenute si evince che gli atti dell'azione sono stati vissuti come un climax, dallo smarrimento iniziale, pian piano i partecipanti si sono inseriti nel meccanismo della performance acquisendo una propria forma e consapevolezza dell'azione e della gestualità. Il tema principale della performance, il ritorno e la ripetitività sono stati assorbiti completamente dai performer in alcuni di essi si è attivato un flusso di pensieri volto a riflettere sulle proprie azioni quotidiane o su un ritorno al passato a quello che erano e a come vivono il loro tempo. Alcuni invece si sono resi conto di essere intolleranti a quel tipo di schema ordinato che era stato messo in atto, con l'istinto di smontarlo. Tutte queste sensazioni provenienti da esperienze e vissuti diversi, dimostrano come un'azione performativa di questo tipo, induca e attivi nei soggetti coinvolti dei meccanismi di pensiero anche inaspettati, che mettono la persona a confronto con se stessa e con lo spazio che abita in quel momento. Un altro dato importante emerge dal secondo atto, che risulta essere quello più ad alto impatto perché si crea una vera connessione tra i partecipanti, il confronto avviene a coppie, attraverso un'azione molto intima, quella del pulirsi, in quel momento anche se attraverso

un'azione controllata, ci si affida totalmente alla persona che si ha davanti, come descrive uno dei partecipanti, questo avviene in modo molto *naturale* nonostante siano sconosciute. E' determinante come all'interno di queste situazioni emergono dei comportamenti che in circostanze comuni non saremmo disposti o abituati a vivere e a svolgere sentendoci incastrati dal peso del giudizio. Il senso di questo tipo di azione performativa viene costruito con l'interazione che si crea tra artista ed performer che attivano insieme dei meccanismi di pensiero. Il partecipante/performer, si stacca dalla propria ipersoggettività, per rivelarsi all'altro in atti di fiducia e tacita condivisione, situazione che non accade più in un contesto di vita quotidiana; Infatti, il sistema di relazioni dei giorni d'oggi ci ha portati ad avere una concezione alterata di noi stessi e di come viviamo il mondo, ed è la necessità di cambiare queste “false relazioni” a dare la spinta agli artisti di ASA, che si prodigano di instillare il ritorno a se stessi e agli altri attraverso una ricerca interiore, che avviene durante un'azione condivisa la quale risulta essere la forza della loro attività artistica che li porta a diventare dei veri e propri “*semionauti*”.¹⁶⁵

165 N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano 2010, p.105. Tale termine viene definito così: “l'artista contemporaneo è un *semionauta*: inventa traiettorie fra i segni”.

Bibliografia

- Alexander J. C., *Dagli abissi della disperazione: l'11 settembre come performance culturale*, in *id.*, *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, il Mulino, Bologna, 2006
- Alexander J. C., Giesen B., Mast E. L. J., *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge. 2006, 315-324
- Argan G., e Bonito Oliva A., *L'arte moderna, 1770-1970. L'arte oltre il duemila.*, Sansoni, Firenze, 2002. p. 313
- Artuad A., *Il Teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000
- Augé M., *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Elèuthera, Milano, 2011
- Attisani A., *Logiche della performance*, Accademia University Press, Torino, 2012
- Balzola A., Monteverdi A. M., *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano, 2004, cit. 457-58
- Baiardi F., *Dr. Abramovic*, Feltrinelli, Milano, 2012, p.20
- Barba E., *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 2004
- Barilli R., *Informale, Oggetto, Comportamento*, Feltrinelli, Milano, 2006
- Bauman Z., *Paura Liquida*, Editore Laterza, 2008
- Baumgarten A. G., *Lezioni di estetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 1998
- Bergson H., *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina, Milano, 2002
- Bezanson P. R., *Performing Art: National Endowment for the Arts v. Finley*, in «Federal Communications Law Journal», 2008

- Biesenbach K., *Marina Abramović: The Artist is Present*, Museum of Modern Art, New York, 2010, p. 35
- Bourriaud N., *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano, 2010
- Burke K., *A Grammar of Motives*, Meridian, Cleveland, 1969
- J. Cage J., *Le performance*, in *Lettera a uno sconosciuto*, Socrates, Roma, 1996
- *Il futuro della musica* (1974), trad. it. di G. Iannaccio, in G. Bonomo - G. Fughieri
- Callois R., *Man, Play, Games*, Free Press, New York
- Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006
- Carlotti E. G., *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino, 2014
- Carlson M., *The Resistance to Theatricality*, in «SubStance», 31, 2/3, Special Issue: Theatricality , 2002, p.246
- Castoro C., *Clinica della TV. I dieci virus del tele-capitalismo, filosofia della grande mutazione*. Mimesis, Milano, 2015
- Celant G., *Marina Abramović: Public Body*, Charta, Milano, 2001, p. 19
- Codeluppi V., *Mi metto in vetrina. Selfie, Facebook, Apple, Hello Kitty, Renzi e altre "vetrinizzazioni"*, Mimesis, Milano – Udine, 2015
- Contreras Lorenzini M. J., *Il corpo in scena: indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di dottorato, Bologna, 2008
- Coralli M. e Chianura C., *Témenos. I luoghi della musica. Formazione, tecnologie, emozioni e lavoro*, Auditorium Edizioni, Milano, 2002. p. 113.
- Costa M., *Ontologia dei media*, Postmedia, Milano, 2012
- Damasio A., *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano, 2000

- Delinder J. V., *Sociology of the Performing Arts*, in Aa. Vv., «21st Century Sociology. A Reference Handbook», Sage, London, 2009
- Deluze G., *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli, 2013
- Deriu F., *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012
- *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze, 2013
- Derrida J., *Psyché. Invenzione dell'altro. Vol. 1*, Jaka Book, Milano, 2008
- Dewey J., *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2007, p. 193
- De Domizio Durini L., *Chi è Joseph Beuys?*, Venice International Performance Art Week 2012-2014
- De Maria L., *Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano, 1973
- De Marinis M., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano, 1982
- *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 2000
- Dilthey W. *Esperienza vissuta e poesia*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 1999
- Duberman M., *Black Mountain: An Exploration in Community*, E. P. Dutton, New York, 1972
- Duchamp M., *“Il processo creativo”*, Intervento alla Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, 3-6 aprile 1957. Pubblicato in *Art News*, vol. 56, n. 4, estate 1957. Traduzione dal francese di Michele Zaffarano.
- Durkheim E., *Le regole del metodo sociologico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2008.
- Fabbri F., *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2011

- Francesetti G., Gecele M., Gnudi F., Pizzimenti M., *La creatività come identità terapeutica – Atti del II convegno della Società Italiana Psicoterapia della Gestalt*, FrancoAngeli, Milano, 2011, p. 27
- Gemini L., *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano, 2011
- Goffman E., *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday, 1959
- Goldberg R., *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, 2001
- Goldoni D., Il corpo dei media, in AA. VV *Ritorno ad Atene. Studi in onore di Umberto Galimberti*, Carocci Editore, Roma, Vol 1
- Guattari F., *Caosmosi*, Costa e Nolan, Milano, 2007
- G. Gulotta, *La vita quotidiana come laboratorio di psicologia sociale*, Giuffrè Editore, Milano, 2008, p.131
- Hegel G. W. F., *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano, 1995
- Illich I., *Convivialità*, Red Edizioni, Milano, 2013
- Lacedra G., *Yoko Ono. La bambina dell'oceano diventa performer*, articolo su Wall Street International. 2014.
- Kandinskij W., *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1989
- Kapferer B., *The ritual process and the Problem of Reflexivity in Sinhalese Demon Exorcism*, Cit in M. Carlson, *Performance a Critical Introduction*, Routledge, New York, 2004
- Kaprow A., *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, 1993
- Keleman S., *Emotional Anatomy*, Center Press, Berkeley, 1985

- Krishenblatt-Gimblett B., “*Performance Studies*” in Bial, H. (ed.) *The Performance Studies Reader*. London – New York: Routledge, 2002
- Le Doux J., *Il Sé sinaptico. Come il nostro cervello ci fa diventare quelli che siamo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002
- Lytoard J. F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981
- Marotta N., *Joseph Beuys. Aktionen*, "XÁOS. Giornale di confine", Anno IV, N.1 Marzo -Giugno 2005/2006
- Marotti F., *Il volto dell'invisibile*, Bulzoni, Roma, 1984
- Melli G., *Vincere le ossessioni. Capire e affrontare il Disturbo*, Eclipsi, Firenze, 2011
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*. Parigi: Gallimard (tr. it. Fenomenologia della percezione, Il Saggiatore, Milano, 1965)
- Nancy J., *Il corpo dell'arte*, Mimesis, Milano, 2014
- O'Brien S., *Marina Abramović 512 Hours*, Koenig Books, London 2014, p. 5
- Omodeo Salè L., *L'arte come vita, un incontro*, Accademia San Luca di Milano, 2003, p.2
- *Joseph Beuys 1921- 1986*, rassegna *Aosta Trasforma*, Aosta 30 marzo 2010, p. 24
- Ong W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 2014
- Yoko Ono, “*If I Don't Give Birth Now, I Will Never Be Able To,*” *Just Me! The Very First Autobiographical Essay by the World's Most Famous Japanese Woman*, Kodansha International, Tokyo, 1986, 34–36
- Paz P., *Il labirinto della solitudine*, SE, Milano, 2013
- Perilloso S., *Arte e creatività della psicoterapia della Gestalt*, Tesi di specializzazione in psicoterapia, Istituto di Gestalt, H.C.C., Venezia, 2006

- Phelan P., *Art and Feminism*, Phaidon Press , London, 2012
- Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 1997
- Pontremoli A., *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet, Torino, 2005
- Ruffini F., *I teatri di Artuad. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1988
- Sanguineti E., *Praticare l'impossibile*, in J. Cage, *Lettera ad uno sconosciuto*, Roma, 1996
- Schechner R., *La teoria della performance: 1970-1983*, Bulzoni, Roma, 1984
 - “Restoration of Behavior”. In “*Studies in Visual Communications*”, n. 7 (3). tr. it. “*Il comportamento restuarato*” in *La teoria della performance (1970-1983)*, a cura di Valentina Valenti, Bulzoni, Roma, 1984
- Schelling F., *Filosofia della natura e dell'identità. Scritti del 1802*, Guerini e Associati, Milano, 2002
- Schneede U., *Joseph Beuys: Die Aktionen*. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994
- Senaldi M., *Art as Experience e l'arte contemporanea in Esperienza estetica a partire da John Dewey* a cura di Luigi Russo, Aesthetica Preprint, Palermo, 2007, p 56-57
- Singer M., *Traditional India: Structure and Change*, American Folklore Society, Indiana University, 1959
- Simpson Stern C. e Henderson B., *Performance. Texts and Contexts*, Longman, New York, 1993
- Solimano S., *The Fluxus Constellation*, Catalogo della mostra, Museo di arte contemporanea di villa Croce, Genova, 2002
- Stern D., *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989
- Straus E., *Forme dello spazio forme della memoria*, Armando Editore, Roma, 2012

- Tart C., *Stati di coscienza*, Astrobaldo Ubaldini Edizioni, Roma, 1978
- Taviani F., *Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia*, in M. De Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, I Quaderni del Battello Ebro, Bologna, 1997. p. 145
- Taylor D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke, UP, 2003
- Tonini P., *I manifesti del futurismo Italiano*, Edizioni dell'Arengario, Gussago, 2011
- Toscano G., *Performance art. Campo di produzione e aspetti relazionali*. Tesi di dottorato Università di Trento 2010
- Turner V. *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna, 1993
- *Dal rito al teatro*, tr. it. il Mulino, Bologna, 1986
- Vettese A., *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dagli anni '50 ad oggi* a cura di Francesco Poli, Mondadori Electa, Milano, 2003, p. 198
- Viola E., Sileo D., *The Abramovic Method and The Italian works*, 24 ore Cultura, Milano, 2012, p. 188
- Westcott J., *Quando Marina Abramovic morirà*, Milano, Johan & Levi, 2011
- Wirth A., *The real and the intended Theatre Audience*, in *Thomsen*, Winter, Heidelberg, 1985
- Suzuki D. T., *Vivere Zen*, Edizioni Mediterranee, Roma 1996, p. 65

Sitografia

- <http://www.amadeusonline.net/news/2016/sense-sound-sound-sense>
- <http://www.artementenotizie.it/notizie-dal-mondo-nuova-performance-di-marina-abramovic-512-ore-di-niente-o-tutto/>

- <http://www.artribune.com/2014/06/marina-abramovic-e-la-mostra-sul-niente-mistero-risolto>
- <http://artartblr.tumblr.com/>
- <http://www.domusweb.it/>
- <http://www.doppiozero.com/materiali/scene/il-living-theatre-adesso>
- <http://www.giornalediconfine.net>
- <http://www.lascatoladelleidee.it/marina-abramovic-e-la-creativita-della-perfomance-art>
- <http://www.veniceperformanceart.org>
- *Umberto Galimberti: la nostra società ad alto tasso di psicopatia non è adatta a fare figli,*
intervista di Monica Onore su *Wise Society* <http://wisesociety.it/incontri/umberto-galimberti-la-nostra-societa-ad-alto-tasso-di-psicopatia-non-e-adatta-a-fare-figli>