

Scuola di Dottorato di Ricerca in Sociologia e Ricerca Sociale

Università degli Studi di Trento

Indirizzo Sociologia e Ricerca Sociale

XXII° ciclo

Dottorando: Giuseppe Toscano

Supervisore: Prof. Giolo Fele

Tesi:

Performance Art. Campo di produzione e aspetti relazionali

Trento, gennaio 2010

INDICE

Introduzione	3
1. Argomento della ricerca	3
2. Struttura della dissertazione	9
1. Definizione della nozione di performance	12
1.1. Performance come «concetto contestato»	12
1.2. Origine etimologica del termine	15
1.3. Dal comportamento espressivo alla performance culturale	18
1.3.1. Performance come comportamento espressivo	20
1.3.2. Performance culturali	22
1.3.2.1. Spazio liminale	24
1.3.2.2. Spazio liminoide	27
2. Considerazioni introduttive sulla Performance Art	31
2.1. Che cos'è la Performance Art?	31
2.2. Cenni sull'origine e lo sviluppo	32
2.3. La performance nel mondo italiano dell'arte contemporanea	37
3. Lo studio di ambiti di interazione organizzata	43
3.1. Mondi e campi	43
3.2. La nozione di «campo» di Pierre Bourdieu	45
3.3. La prospettiva di «social world» di Anselm Strauss	49
3.4. Spazio sociale e spazio fisico	53
3.5. Margini e centro	55
4. Progetto, realizzazione e documentazione di un'azione	60
4.1. Il progetto	61
4.1.1. La parte teorica	61
4.1.2. La parte operativa	66
4.2. La realizzazione	75
4.2.1. Oggetti performativi	78
4.2.2. Organizzazione dello spazio	81
4.2.2.1. Performance in spazi pubblici	84
4.2.2.2. Performance in galleria	91
4.2.2.3. Performance in teatro	100

4.3. La documentazione dell'azione	107
4.3.1. Documentazione come reperto	109
4.3.2. Documentazione come elemento accessorio	113
4.3.3. Performatività della documentazione	116
5. Identità e confini	120
5.1. Visual artist o performer?	120
5.2. Costruzione di confini	127
5.3. Costruzione di filtri	131
6. Convenzioni e imprenditori reputazionali	142
6.1. Costruzione di convenzioni	142
6.2. Criteri di valutazione impliciti	143
6.3. Criteri di valutazione espliciti	149
6.4. Imprenditori reputazionali	153
6.4.1. Relazioni asimmetriche	156
6.4.2. Relazioni simmetriche	159
6.5. Funzione reputazionale	161
6.6. Aspetti relazionali della performance	166
7. Valenza relazionale e anti-teatralità	170
7.1. Performance e «comportamento»	170
7.2. Performatività e teatralità	171
7.3. Alcuni esempi di performance relazionali	176
Considerazioni conclusive	189
Appendice I: aspetti metodologici della ricerca	192
Appendice II: traccia delle interviste	203
Riferimenti Bibliografici	210

Introduzione

1. Argomento della ricerca

Nella presente tesi vengono esposti i risultati di una ricerca sociologica condotta con tecniche qualitative nel mondo dell'arte contemporanea e focalizzata su artisti che adottano una modalità espressiva definita *Performance Art*.¹

Il mondo dell'arte si presenta come uno specifico ambito di interazione organizzata al cui interno più soggetti «fanno le cose insieme» (Becker 1986); l'attività congiunta dà luogo a forme di cooperazione, genera conflitti e ha come effetto la costruzione e la condivisione di significati. Il prodotto dell'interazione organizzata è dato da specifici «oggetti culturali» le cui caratteristiche consentono poi di definire l'ambito e le identità dei suoi componenti (Griswold 1997).

Nel caso in questione l'attenzione è stata focalizzata sulle dinamiche che si generano quando l'oggetto culturale è una performance progettata, realizzata e documentata in un contesto (quello delle arti visuali) che si tende a presupporre strutturato per la produzione, l'esposizione e la valutazione di «cose» e non di «azioni». Una delle conseguenze più rilevanti di ciò è che i canoni abitualmente adottati per valutare un'opera d'arte tradizionale si rivelano inadeguati. Critici e storici dell'arte per svolgere il loro compito hanno bisogno di avvalersi dell'apparato concettuale di discipline che esulano dall'ambito strettamente artistico e spesso si rivolgono anche alle categorie delle scienze sociali. La ragione è da attribuire alle peculiari caratteristiche di questa espressione artistica che presenta una natura effimera, intangibile, a volte, puramente concettuale (Phelan 1993, 146-166) e che presuppone che la relazione con il pubblico sia l'elemento determinante nella creazione del significato. Se dunque la *Performance Art* condivide alcuni tratti con le arti performative, come la recitazione teatrale o la danza, presenta anche caratteristiche molto peculiari che la differenziano e che rimandano al livello di generalità più ampio del concetto di performance: quello di comportamento espressivo situato.

Per le ragioni sopra esposte le considerazioni qui presentate non sono limitate all'ambito specifico della ricerca empirica sulle arti, pongono questioni rilevanti per la riflessione sociologica generale e si collocano all'interno del più ampio studio dei campi di produzione

¹ Per l'esposizione degli aspetti metodologici della ricerca si rinvia all'*Appendice I*.

(Bourdieu 1983, 1985, 1998), dei mondi sociali (Strauss 1978, 1982, 1984, Becker 1982) e delle interazioni quotidiane (Goffman 1959).

Il termine *Performance Art* si riferisce a una forma d'arte che ha avuto origine con le avanguardie storiche europee e che successivamente si è sviluppata negli Stati Uniti dove ha assunto, a partire dagli anni '70, un carattere più determinato.² Le definizioni di questo fenomeno artistico marcano in negativo la differenza tra la *Performance* e le altre arti performative e pongono in particolare l'accento sull'antitesi con il teatro (Marraca 2006, Carlson 2002, Goldberg 2001, 1979). Rispetto alle tradizionali messe in scena teatrali, le performance sono prive di una rigida struttura narrativa, hanno spesso l'intento di stupire e attrarre l'attenzione del pubblico che è spinto a partecipare e a oltrepassare la linea di demarcazione tra palcoscenico e platea. Come metterò in evidenza nel corso della trattazione, a volte si tratta di azioni contrassegnate da connotazioni violente che possono assumere tratti esasperati o grotteschi; altre volte si tratta di eventi «semplici», così poco spettacolari da poter essere considerati quasi comportamenti comuni. Non è raro poi che le performance, pur rimanendo inquadrare nella cornice delle arti visuali, vengano eseguite fuori dai luoghi deputati «ufficialmente» all'arte, e siano realizzate in spazi pubblici come strade, piazze, giardini e nel corso di situazioni ordinarie. In questi casi l'azione del performer consiste spesso nel giocare con le routine quotidiane e si esplicita nella provocatoria violazione di alcune regole tacite delle interazioni sociali e nella creazione di un diffuso senso di disagio nel pubblico occasionale che è inconsapevolmente coinvolto.

Nello studio empirico della *Performance Art*, prenderò le mosse da un assunto preliminare: il valore artistico legittimamente riconosciuto a un «oggetto» (o a un'azione) non può essere messo in relazione soltanto alla creatività individuale dell'artista ma deriva dalla sua contestualizzazione in uno specifico «ambito sociale». All'interno di tale ambito diversi attori agiscono collettivamente in maniera stabile, reiterata e intenzionale.³ Questa premessa conduce a focalizzare

² Per un sintetico excursus sull'origine e lo sviluppo della *Performance Art* si rinvia al cap. 2.

³ Questo assunto è alla base della nozione di *Art World* di Howard Becker (1982) (e in Italia delle ricerche di Dal Lago e Giordano 2006, 2008) che a sua volta si fonda sulla cosiddetta *Teoria istituzionale dell'arte* elaborata in ambito filosofico da George Dickie (1974) e Arthur Danto (1964). Secondo Dickie è arte tutto ciò che è esposto nei musei e

l'analisi sul processo che porta alla creazione di senso dell'«opera» e sul contesto di interazione in cui esso si realizza. È possibile individuare una pluralità di «eventi» a cadenza periodica che hanno luogo in posti ben determinati, nel corso dei quali artisti, galleristi, critici d'arte, collezionisti, appassionati, si incontrano, lavorano insieme e condividono i loro interessi. In tali «ambiti» si viene ammessi dopo processi di iniziazione e riti di passaggio, si seguono carriere basate su scale gerarchiche interne formali e informali, sono presenti soggetti che svolgono funzioni di controllo e si condividono miti e significati. L'insieme delle attività svolte dai componenti di tali ambiti si possono ricondurre sostanzialmente a due processi complementari che riguardano rispettivamente il filtraggio dei potenziali artisti e l'attribuzione di un senso alle loro opere. Inoltre, sebbene gli ambiti di produzione artistica appaiano caratterizzati da un'articolazione interna di posizioni, spesso i ruoli e le funzioni non sono così differenziati come ci si potrebbe aspettare. Come mette in evidenza Gary Alan Fine:

This case is impressing in emphasizing how many seemingly distinct roles one individual can enact. Few dealers are only dealers, as are relatively few curators, critics, and academics. While being collector is often an entry point, many collectors eventually broaden their roles, curating, dealing, or writing critical commentary (Fine 2004, 275).

Per riuscire a cogliere questa costante sovrapposizione di ruoli, si rivelano utili categorie analitiche più duttili rispetto a concetti che richiamano un complesso rigidamente strutturato di posizioni. Per definire tali «ambiti» in sociologia si fa ricorso ad immagini analogiche come quella di campo (Bourdieu 1983, 1985, 1998) o di mondo (Strauss 1978, 1982, 1984, Becker 1982). La nozione di campo di Pierre Bourdieu permette di focalizzare l'attenzione su attori sociali incanalati entro traiettorie definite da variabili sociali ed economiche. Tuttavia ogni campo, per Bourdieu, non si presenta quale un sistema integrato tendente a un equilibrio «omeostatico», quanto come un luogo di conflitto sulla definizione dei principi legittimanti della propria divisione. La nozione di *Social World* di Anselm Strauss (1978, 1979, 1984) e la sua applicazione all'ambito della produzione artistica realizzata da Howard Becker (1982), spostano invece l'attenzione a livello micro-sociologico e sono rivolte a cogliere i significati condivisi e i

nelle gallerie, in altri termini la valenza artistica è attribuita da «esperti» del mondo dell'arte che svolgono la funzione di legittimazione. Secondo Danto è arte ciò che è interpretabile sulla base delle categorie di una teoria artistica e quindi collocabile in un certo punto della storia dell'arte.

simboli come elementi connettivi di uno specifico ambito di interazione. Queste differenti chiavi di lettura fanno emergere la duplice prospettiva da cui considerare chi non si attiene alle modalità ortodosse di realizzazione dell'opera d'arte come nel caso degli artisti che si esprimono con la performance. Per Becker ignorare o non adeguarsi alle convenzioni può implicare l'esclusione dal mondo sociale, ma apre anche alla possibilità di creare un sottomondo o un mondo alternativo. Per Bourdieu agire in violazione delle convenzioni produttive significa affermare l'autonomia del campo artistico e farsi interpreti della sua logica: l'arte per l'arte.⁴

Il mondo dell'arte contemporanea è stato solo sporadicamente oggetto di analisi strettamente sociologiche,⁵ con l'unica eccezione in Italia delle recenti ricerche di Dal Lago e Giordano (2006, 2008) e di pochi altri. Per quanto riguarda l'ambito specifico di questo studio, Atkinson (2004) nota che, nonostante la pervasività della nozione teorica di performance, nella sociologia e nell'antropologia contemporanea, sono ancora pochi gli studi che hanno per oggetto le performance in senso stretto. Nel caso poi della *Performance Art*, le ricerche empiriche sono molto rare e limitate all'ambito anglo-sassone. Alcuni studi sul campo sono stati realizzati da Britta Wheeler (1997, 1999, 2003, 2004) e da Jaqualine Pagani (2001). Wheeler ha affrontato diversi aspetti del fenomeno: inizialmente si è concentrata sulla definizione della distanza fisica che si viene a creare tra performer e pubblico come tecnica per generare coinvolgimento emotivo (Wheeler 1997), nei suoi successivi lavori ha considerato la tendenza a stigmatizzare questa espressione artistica come deviante (Wheeler 1999), ha ripercorso il processo della sua istituzionalizzazione in Usa tra il 1970 e il 2000 (Wheeler 2003) e ha analizzato il cambiamento del ruolo del pubblico nelle varie fasi di questo processo (Wheeler 2004). Nelle sue ricerche ha utilizzato dati etnografici, documenti storici e in particolare ha analizzato le annate del periodico *High Performance*. Pagani (2001) ha studiato specificamente il mondo dei performer di Los Angeles utilizzando dati etnografici e d'archivio. Nella sua ricerca ha preso in considerazione le circostanze che hanno messo in discussione

⁴ Un confronto tra la nozione di campo e di mondo sarà presentato nel cap. 3

⁵ Si vedano per esempio Alexander (2004b), Balfé (1981), Bayma (1995), Becker e Walton (1986), Becker et al. (2006a), Bowness (1990), Bystryń (1978), Butler (1988), Crane (1987), Gilmore (1987, 1993a), Greenfeld (1988, 1985), Harris (2004), Levine (1972), Olson (1980), Sharon (1979), Velthuis (2005). Dal punto di vista della riflessione teorica: Baudrillard (1983, 2005), Baj e Virillio (2007).

l'indipendenza del mondo della performance e ha usato come chiave interpretativa la nozione di autonomia dell'arte d'avanguardia di Peter Bürger⁶ (1990). Un tema ricorrente negli studi di entrambe le sociologhe è il drastico cambiamento della forma e del contenuto delle performance in Usa dopo il 1989 quando la mobilitazione di alcune forze culturali, politiche e economiche indusse il *National Endowment for the Arts* a porre come condizione preliminare per l'assegnazione del sostegno economico ai progetti artistici la valutazione della loro conformità agli «standard generali di decenza e rispetto per le diverse credenze e per i valori del pubblico americano» (una formula nota come «decency clause»). Si tratta di un avvenimento che coinvolse anche molti performer e che diede inizio alla cosiddetta *culture war*.⁷

Le precedenti ricerche hanno preso in considerazione solo incidentalmente il complesso processo di interazione, negoziazione e transazione che interviene tra diversi attori sociali. Si tratta tuttavia di un aspetto che ha una rilevanza centrale nel caso della *Performance Art* (e in particolare nelle sue manifestazioni più recenti) in quanto, come si metterà in evidenza, non è possibile individuare una comunità statica di artisti che si esprimono solo con la performance. La scelta di sviluppare in termini performativi l'idea formulata nel progetto artistico è condizionata da fattori contingenti, da limiti logistici, dall'interesse verso questa espressione di critici e direttori di galleria e può accadere anche che un progetto originariamente performativo si sviluppi in una direzione differente. Da questo punto di vista la dimensione circoscritta del mondo dell'arte italiano ha il vantaggio di permettere di cogliere e di indagare le dinamiche che si mettono in moto quando viene realizzata un'azione di *Performance Art* all'interno del contesto delle arti

⁶ Il concetto di autonomia del mondo dell'avanguardia si fonda su due assunti: gli artisti d'avanguardia operano all'interno di istituzioni artistiche che si adeguano a norme e valori in contrasto con quelli della più ampia società borghese; questa condizione di autonomia incide sulla fase della ricezione delle opere e sulla risposta del pubblico all'arte d'avanguardia. Bürger ritiene che l'intento degli artisti di reintegrare l'arte nella vita sia possibile solo a condizione di rinunciare alla condizione di autonomia (Bürger 1990).

⁷ Con il termine «culture war» giornalisti e critici d'arte hanno indicato gli avvenimenti politici e giudiziari seguiti all'approvazione della «decency clause» che si sono svolti in Usa nel corso di nove anni, tra il 1989 e il 1998. Quattro performance artists furono al centro delle polemiche: Karen Finley, John Fleck, Holly Hughes e Tim Miller (definiti nei fascicoli giudiziari come i *Four Cases*). Dopo alterne vicende la Suprema Corte degli Stati Uniti nel 1998 abrogò la «decency clause» (Carr 2008, 235-294). Per il caso specifico della performer Karen Finley si veda Bezanson (2008).

visuali, e come tale ambito si differenzi da altri campi confinanti quali quello teatrale.

L'interrogativo centrale di ricerca può essere allora formulato in questi termini: quali sono i meccanismi sociali che permettono di «trasformare» una realtà effimera e impalpabile, quale un'azione performativa, in un «oggetto artistico»? La risposta si articola in diverse dimensioni volte ad analizzare rispettivamente:

- 1) il processo che dalla fase progettuale conduce alla concreta realizzazione di una performance e alla sua, eventuale, documentazione;
- 2) la costruzione e l'esibizione dell'identità degli artisti che scelgono di esprimersi con la performance;
- 3) l'individuazione dei criteri che si adottano per la valutazione.

La valutazione è una fase particolarmente problematica in quanto le performance tendono a superare i confini tra generi tradizionali e rendono dubbia l'appartenenza di una data «azione» a una disciplina piuttosto che a un'altra. I criteri estetici più convenzionali si rivelano inadeguati per l'interpretazione di un'azione espressiva e pongono l'esigenza di rivolgersi a categorie analitiche spesso prese in prestito dalle discipline che studiano il comportamento e l'azione sociale situata. Valentini (2007, 83) per esempio nota come in Italia fino al 1969 i termini performance e «comportamento» fossero intercambiabili. Il carattere effimero della *Performance Art*, destinata a esaurirsi al momento della sua stessa esecuzione, l'enfasi posta sulla forza espressiva del gesto, l'importanza attribuita all'evento fortuito, evidenziano la dimensione prettamente relazionale di questa espressione artistica. Se da un lato le performance accentuano gli aspetti drammaturgici dell'azione, la dimensione corporea, l'esibizione di sé, la spettacolarità, questi tratti tuttavia non devono portare a considerarla un «prodotto» assimilabile alla rappresentazione teatrale, ma contribuiscono anzi a farne espressione di istanze e caratteri anti-teatrali. La sua collocazione va dunque ricercata in una posizione intermedia tra il comportamento «ordinario» e la recitazione.

2. Struttura della dissertazione

Nel primo capitolo prendo atto della centralità della nozione teorica di performance nelle scienze sociali ma anche del suo carattere contestato e ne ripercorro le differenti, e spesso contrastanti definizioni. In una ipotetica scala di astrazione del concetto il grado di generalità più ampio è rappresentato dal comportamento espressivo ordinario colto nella sua valenza drammaturgica (Goffman 1959). A un livello di astrazione più ridotto si collocano le «performance culturali» su cui si è focalizzata la riflessione di Victor Turner (1986, 1993) e di Richard Schechner (1985, 1988) così come della tradizione durkheimiana del pensiero sociologico (Alexander et al. 2006). Al vertice della scala di astrazione si colloca la *Performance Art* intesa come la più specifica tra le arti performative a cui tuttavia non è assimilabile, in quanto ne mette in discussione molte convenzioni mentre presenta caratteristiche espressive che la assimilano alle azioni ordinarie.

Nel secondo capitolo ripercorro brevemente la storia della *Performance Art* rivolgendo una particolare attenzione al contesto italiano e individuando alcune delle caratteristiche del campo artistico contemporaneo. La definizione dell'ambito della ricerca pone l'esigenza di disporre di alcuni strumenti analitici che permettano di cogliere la sua articolazione interna. Nel terzo capitolo metto a confronto la nozione di «campo» (Bourdieu 1998) e il concetto di «mondo sociale» (Strauss 1978, 1982, 1984, Becker 1982). Approfondisco la questione prendendo in considerazione il problema della effettiva visibilità e tangibilità di un campo o di un mondo e della differente definizione di centro e di margine sulla base dell'applicazione dei due schemi analitici all'ambito artistico contemporaneo. Pur muovendo da presupposti e prospettive differenti le due nozioni convergono nell'enfatizzare il continuo rinvio reciproco tra elementi strutturali e agire individuale e nell'assumere il punto di vista di un «insieme» evitando un possibile riduzionismo comportamentista senza tuttavia proporre modelli a ruoli rigidamente definiti.

Nel quarto capitolo analizzo in maniera puntuale il processo che dal progetto iniziale si conclude con la realizzazione e l'eventuale documentazione dell'azione. Fin dalla fase ideativa di una performance l'artista stabilisce complesse e dialettiche relazioni con galleristi e curatori, cerca di risolvere problemi legati allo spazio e al tempo entro cui deve svolgersi l'azione e ai costi di produzione. Alla fine di questo processo dialettico si arriva a degli aggiustamenti e a compromessi: i progetti di performance più spettacolari, che richiedono procedure non standardizzate di realizzazione e costi elevati, possono condurre al

compimento finale di azioni più semplici ma originali oppure molto spettacolari ma standardizzate. Nel momento dell'esecuzione delle performance assumono rilevanza due dimensioni dell'azione: l'esibizione di sé dell'artista e il contesto fisico in cui agisce. Per quanto riguarda il primo aspetto il performer può decidere di non mostrarsi e di esibire come surrogato del proprio corpo un oggetto dotato di una valenza performativa come, per esempio, un blocco di ghiaccio che lentamente si scioglie. In altri casi l'esibizione è minima, nel senso che l'artista si presenta di fronte al pubblico uniformandosi alle regole e al contegno della vita quotidiana. Nelle performance più vicine alle convenzioni del teatro l'artista indossa maschere o costumi. Nelle performance più radicali il corpo dell'artista si carica di una espressività grottesca e esasperata. Il diverso grado di esibizione di sé va poi di volta in volta messo in relazione allo specifico contesto fisico in cui avviene l'azione, e l'attenzione va rivolta ai significati e al tipo di relazioni che si instaurano. A volte le performance sono realizzate in luoghi pubblici, altre volte in luoghi deputati in maniera «ufficiale» all'arte, ma dotati di caratteristiche differenti come una galleria o un teatro. Nei musei e nelle gallerie è inoltre molto frequente che vengano allestite piccole sale di proiezione o siano esposti monitor per la visione di video che registrano una performance. Quest'ultimo aspetto porta a prendere in considerazione le questioni connesse con la documentazione come ultima, ma non necessaria, fase di realizzazione di un evento performativo.

Nel quinto capitolo affronto le questioni connesse con la definizione dei confini del campo e con l'identificazione dell'artista che realizza performance. Emerge la problematicità di individuare uno specifico «campo della performance» articolato in punti di snodo nevralgici e delle figure artistiche che siano identificabili per il solo fatto di realizzare azioni. Tutto ciò è da attribuire in parte alle scelte strategiche e alla resistenza degli artisti, che si oppongono ad essere classificati entro i confini che tradizionalmente delimitano le discipline e che esibiscono la collocazione in posizione di trasversalità come proprio tratto distintivo. D'altro canto ho preso atto dell'affermarsi, nel campo artistico contemporaneo, di una performatività diffusa che non permette più di definire l'artista sulla base dell'effettiva modalità espressiva adottata.

Il sesto capitolo riguarda la valutazione di una performance e in particolare il ruolo di alcune figure professionali che identifico come «imprenditori reputazionali» (Becker 1963, Cohen 1972, Fine 1996). Potenzialmente qualsiasi azione potrebbe essere *Performance Art* tuttavia diventa «arte» solo se si adegua a dati criteri estetici e quando è

realizzata da un autore a cui è riconosciuto un ruolo particolare: quello di artista. L'effettiva inclusione nel sistema dell'arte deriva da un processo di filtraggio e da un successivo incorniciamento realizzato da soggetti il cui ruolo consiste nel definire e etichettare. Questi processi di incorniciamento si basano su criteri di valutazione che nel caso della *Performance Art* sono problematici. Nella lettura analitica di un'azione performativa i canoni abitualmente adottati per valutare un dipinto, una scultura o, più in generale, un oggetto artistico, si rivelano inadeguati. Ciò dipende dalla caratteristica peculiare di tutte le performance (sia quelle più estreme che le performance «minime»): il loro carattere relazionale. Le azioni degli artisti rimangono comportamenti colti nella loro dimensione espressiva, anche se riproposti all'interno di una cornice artistica. Questo ordine di considerazioni conduce al settimo capitolo in cui prendo in considerazione gli aspetti prettamente relazionali delle azioni di *Performance Art*, contrappo- nendo la nozione di performatività a quella di teatralità. L'atto creativo del performer consiste nel manipolare gli elementi minimi del comportamento sociale situato rivivendoli o esasperandoli, nel «gio- care» con le «persone» (nel senso etimologico di maschere sociali), con le routine, gli automatismi, i comportamenti rituali a cui danno corso gli individui quotidianamente ma mai in rappresentazioni mime- tiche della realtà come prescrivono le convenzioni del teatro.

La tesi si conclude con la descrizione degli aspetti metodologici della ricerca.

1. Definizione della nozione di performance

1.1. Performance come concetto contestato

Prima di introdurre i risultati della ricerca premetterò alcune considerazioni di ordine teorico per definire cosa si intende per performance, posto che con questo termine vengono identificate numerose attività apparentemente non correlate. Nell'ambito delle scienze sociali, peraltro, si prende atto di un interesse per la nozione di performance,⁸ a volte non evidente, ma comunque costante, e testimoniato dall'assunzione di un approccio drammaturgico allo studio della vita quotidiana (Goffman 1959), dallo studio dei macro rituali funzionali all'intensificazione del sistema sociale (Alexander et. al. 2006) e che si estende fino a comprendere la discussa e sperimentale adozione di tecniche performative come modalità di resa del dato etnografico (Denzin 2003, Denzin e Lincoln 2000).

Le prospettive sono quindi spesso divergenti, e a volte inconciliabili, al punto che alcuni autori hanno parlato della performance come di un «concetto essenzialmente contestato» (Strine, Longe e Hopkins 1990, 183, Conquergood 1995, 137-138, Carlson 2004, 1, Madison e Hamera 2006, xi). L'avverbio «essenzialmente» evidenzia che, così come per altre nozioni come quella di «arte» o di «democrazia», il carattere contestato è parte dell'essenza stessa della performance. Il dissenso non concerne infatti semplicemente le caratteristiche e le qualità che deve avere un fenomeno performativo, ma riguarda la stessa individuazione di quali comportamenti possano costituire delle performance e non qualcos'altro.

Nel linguaggio comune quando si parla di performance ci si riferisce a una varietà di fenomeni differenti. Uno dei significati più comuni dell'espressione è, per esempio, quello che rinvia alla recitazione teatrale: «eseguire una performance» significa esibirsi su un palcoscenico di fronte a un pubblico, cioè mettere in scena uno spettacolo. Jeffrey Alexander (2004a) mette in evidenza come, nelle società tradizionali con un'organizzazione sociale semplice, la messa in scena teatrale riusciva a generare nel pubblico un effetto di verosimiglianza tale da far vivere la performance come un'esperienza autentica in grado di creare e rafforzare i vincoli sociali. Nel corso del tempo le potenziali-

⁸ Alexander (2006), Bervig e Matsumoto (2001), Conquergood (2002), Denzin (2003), Eyerman (2007), Fontana e Schmidt (2000), Madison (2005), Madison e Hamera (2006), Schechner (2002).

tà generative della performance teatrale sono andate progressivamente perdute e quanto più la società è divenuta complessa e differenziata tanto più il teatro ha perso la sua originaria valenza di rituale di intensificazione:

If there is one cultural quality that differentiates more contemporary, large-scale, and complex social organizations from earlier forms, it is that the centrality of such ritual processes has been displaced (Alexander 2006a, 527-528).

Ne consegue che nei contesti sociali modernizzati, a rigida e articolata divisione del lavoro, la messa in scena teatrale solo raramente riesce a generare un intenso livello di immedesimazione. Molto più frequentemente è la pratica sociale di «andare a teatro» ad assumere rilevanza rituale in quanto forma di ostentazione di consumo vistoso (Veblen 1969) e di esibizione dell'identità di classe: «ci “si mette eleganti”... ; si prendono i posti più cari, in base alla logica che in altri ambiti porta a comperare “quanto c'è di meglio”; si va a cena dopo lo spettacolo. Si sceglie il proprio teatro come si sceglie la propria “boutique”» (Bourdieu 1983, 285-286).

La progressiva perdita dell'originaria importanza delle pratiche performative nella società contemporanea è messa in rilievo in termini polemici anche da Dwight Conquergood (2002) che fa notare come uno dei tratti fondamentali della cultura occidentale sia la notevole rilevanza attribuita alla testualità e al potere del documento scritto a scapito delle modalità di comunicazione performative. Tutto ciò, come sostiene Burke, impedisce di cogliere le dinamiche comunicative nella loro completezza e profondità⁹:

The [written] record is usually but a fragment of the expression (as the written word omits all telltale record of gesture and tonality; and not only may our "literacy" keep us from missing the omissions, it may blunt us to the appreciation of tone and gesture, so that even when we witness the full expression, we note only those aspects of it that can be written down). (Burke [1950] 1969, 185).

⁹ Un esempio particolarmente evidente di questa svalutazione si coglie nell'ambito della musica colta dove la composizione musicale prende forma e è identificata a tutti gli effetti con la partitura scritta. Il momento dell'esecuzione performativa si presenta invece come una sorta di svilimento dell'idea pura del compositore a cui l'esecutore può solo avvicinarsi (Sparti 2007).

Secondo alcuni autori la condizione di subalternità in cui sono state relegate le società definite «illetterate» è da mettere in relazione anche al dominio della testualità in Occidente. A questo proposito Foucault (1980) utilizza il termine «subjugated knowledges» per indicare quelle forme non testuali di comunicazione e di trasmissione della conoscenza, come i rituali e il teatro popolare, che spesso assumono forme e contenuti altamente elaborati, ma che tuttavia tendono ad essere considerate «non-serie», vengono rifiutate, rimosse o semplicemente ignorate dalla cultura dominante perché non comprese (de Certeau 1998, Scott 1988).

L'emergere della coscienza di vivere in un mondo post-coloniale in cui le culture collidono e interferiscono le une con le altre ibridandosi, così come l'esigenza di dare voce ai «subalterni» (Spivak 1988) ha indotto in anni recenti a una notevole rivalutazione delle espressioni comunicative caratterizzate da valenza performativa e quindi a intendere la performance in un senso molto più ampio e complesso. La performance è considerata da Richard Schechner (1998) una forza generativa e critica che è alla base dell'azione e dei processi sociali. La pervasività della nozione ha determinato anche lo sviluppo e l'assunzione di una nuova prospettiva teorica in base alla quale si tende a considerare e a esaminare qualsiasi evento, azione o comportamento come performance e a focalizzare l'attenzione sui fenomeni nel loro divenire, in quanto processi che cambiano nel tempo. Su queste premesse si fonda la rinnovata centralità attribuita alla performance anche in ambito sociologico. Alexander parla, per esempio, di «svolta performativa»; dopo aver concepito la società come un testo che viene interpretato da altri testi (Alexander e Smith 2001) sposta l'attenzione sulle caratteristiche processuali dei fenomeni sociali, e, rinnovando la tradizione durkheimiana del pensiero sociologico, si focalizza sull'importanza delle performance rituali (Alexander 2006).

A tutto ciò si aggiunge un'innovazione nel campo delle arti: a partire dagli anni '60 accanto a eventi artistici che per tradizione e convenzione erano considerati «performance» (come il teatro, la danza, la musica) se ne sono aggiunti altri. Si sono affermate modalità espressive che non sono più collocabili precisamente tra le discipline tradizionali: *Performance Art*, *Mixed Media*, *Happenings*, *Intermedia* hanno valicato i limiti tra i generi artistici e hanno anche posto l'esigenza di oltrepassare i confini che separano l'arte dalla vita.

La complessità, il carattere composito, l'ambivalenza, gli usi contrastanti del concetto di performance pongono quindi l'esigenza, di avere un quadro generale della riflessione teorica sulla nozione. Un

punto di partenza può essere quello di risalire all'etimologia del termine.

1.2. Origine etimologica del termine

Il termine anglosassone *performance*, pur avendo un'etimologia latina, non ha un corrispettivo in lingua italiana. Victor Turner (1986) ne individua l'origine nel verbo francese antico *par-fournir* che si può tradurre come «completare» o «portare completamente a termine un'azione». Una performance è quindi un'azione rivolta alla piena realizzazione di qualcosa.

Il significato di «portare a compimento» a cui allude il verbo è ricondotto da Turner alla riflessione di Wilhelm Dilthey sulla nozione fenomenologica di *Erlebnis*¹⁰ o esperienza vissuta (Turner 1986, 35 ss.). La performance è parte del processo di percezione sensoriale della realtà e ne costituisce la fase conclusiva. Nel momento in cui l'individuo percepisce un dato fenomeno tende a rievocare immagini delle proprie esperienze passate e a riviverle in una condizione carica emotivamente che genera un'interconnessione tra gli eventi passati e l'esperienza attuale. L'*Erlebnis* non è però completa finché non interviene un evento a carattere espressivo che esterna la percezione soggettiva della realtà: l'esternazione rende in questo modo l'esperienza oggettiva e condivisibile. Il vissuto individuale non è quindi mai pienamente realizzato finché non viene espresso, cioè comunicato agli altri in termini performativi e quindi intelligibili (Turner 1986). Ciò che è rilevante mettere in evidenza in questa sede è che la fase di resa performativa dell'esperienza soggettiva non è una fase accessoria alla percezione della realtà ma una fase intrinseca alla stessa realizzazione e al pieno compimento di essa.

Il processo che dall'esperienza porta alla sua espressione performativa non è comunque lineare e di senso univoco, perché una volta esternata l'esperienza non è più una realtà personale ma diventa una realtà condivisa da più soggetti interagenti. Si realizza in questo modo un circolo ermeneutico che si autoalimenta: l'esperienza si completa nella performance e la performance a sua volta organizza le condizioni dell'esperienza, fornendo i quadri concettuali della percezione. Vi sono varie classi di espressioni oggettivanti dell'esperienza e la loro in-

¹⁰ Secondo Wilhelm Dilthey l'esperienza accumulata (*Erfahrung*), si differenzia dall'esperienza vissuta (*Erlebnis*). L'*Erfahrung* richiede tempo e è il risultato della sedimentazione dei contenuti della memoria nel profondo della psiche umana.

interpretazione porta a conoscere le profondità soggettive, così come l'autoesame porta a comprendere le oggettivazioni in cui si esterna l'esperienza. La forma espressiva oggettivante più completa per Dilthey è l'opera d'arte.

Le precedenti considerazioni fanno da premessa ai differenti sviluppi della riflessione teorica sul concetto di performance. Il significato etimologico dell'espressione da cui si sono prese le mosse permette di coglierne varie articolazioni. Lo storico del teatro Jean Alter nel suo testo *Socio-Semiotic Theory of Theatre* (1990) individua una funzione tipica dell'azione teatrale (ma estensibile a qualsiasi azione comunicativa) che chiama «performant». Un'azione «performant» consiste nel mettere in mostra le proprie abilità eccezionali e il proprio virtuosismo a prescindere dall'intento referenziale di raccontare una storia. Da questo punto di vista una performance va intesa come un'azione dotata di un'espressività «straordinaria» che crea interesse e raccoglie un pubblico intorno a sé proprio perché non assimilabile alle azioni comuni.

D'altro canto la presenza di un «pubblico» non è la condizione specifica di azioni straordinarie e spettacolari ma, come ha messo in evidenza Goffman (1959), è una caratteristica di azioni talmente ordinarie da poter essere considerate banali e irrilevanti e al tempo stesso costituisce ciò che più di qualsiasi altro tratto ne definisce il carattere di azioni sociali. Un'azione per potersi dire sociale deve essere in un certo grado performativa, nel senso che deve essere eseguita per un pubblico, consiste cioè nell'assumere una maschera sociale e nello sviluppare un'immagine di sé congruente con il ruolo (o meglio con i differenti e innumerevoli ruoli) che egli ritiene gli altri gli attribuiscono e sulla base di queste immagini identificare sé stesso (Cooley [1902] 1956).

In sintesi l'estensione del concetto etichettato con il termine performance si articola in due dimensioni distinte:

1. adeguare il proprio comportamento a date aspettative codificate e trovarsi nella condizione di relazionare l'immagine che si ha di sé stessi al ruolo che ci si trova ad assumere,
2. esibire sé stessi e le proprie abilità, e in questo modo spostare l'attenzione del recettore dal contenuto effettivo della comunicazione all'esibizione plateale delle proprie abilità non comuni o straordinarie.

La prima accezione può essere messa in relazione all'importanza dell'interpretazione nel consentire un efficace processo comunicativo, in quanto condizione per immedesimarsi in un mondo altro rispetto al proprio. La percezione dell'alterità è infatti la premessa di qualsiasi azione performativa e consiste nella capacità di cogliere l'altro e assumere il suo ruolo da una prospettiva interna (Mead [1934] 1966, Cooley [1902] 1956, James [1890] 1950, Bacon 1979). La seconda accezione di performance si comprende se si considera una tecnica comunicativa coltivata nel mondo classico: l'*elocutio*. L'*elocutio* è una parte dell'oratoria, l'arte di parlare in pubblico, particolarmente rilevante nei periodi storici arcaici e negli ambiti socio-culturali in cui non si disponeva di mezzi di comunicazione tecnologicamente avanzati. L'*elocutio* è rivolta a sviluppare le abilità performative come le qualità vocali e gestuali, per mezzo delle quali l'oratore, al di là dello specifico contenuto del discorso, riusciva a coinvolgere l'uditorio creando un evento di esperienza collettiva nel corso del quale ascoltare, guardare e rispondere insieme con incitazioni, risate e applausi.

Le due articolazioni della nozione di performance così illustrate puntano l'attenzione sul soggetto agente che costruisce e esibisce un dato «front», caricando il proprio agire di espressività e di significato, e che, contemporaneamente, riflette sulla propria identità e sul proprio effettivo assorbimento nel ruolo giocato, sull'identità degli altri e in generale sul sistema complessivo dei ruoli.

Alle precedenti si aggiunge un'ulteriore definizione che marca invece un differente punto di vista da cui considerare la performance, che può essere definita come:

3. una prestazione (anche non umana) soggetta al giudizio di osservatori esterni sulla base della sua comparazione ad alcuni standard predefiniti.

Si tratta di una definizione incongruente con le precedenti in quanto svaluta l'effettiva centralità dell'attore, del suo ruolo attivo e della sua consapevolezza del fatto di mettere in atto azioni a carattere performativo. Sposta invece l'attenzione sul ruolo dell'audience, sul momento della ricezione e sulle caratteristiche contestuali in cui si svolge l'azione. Il significato dell'oggetto «ostentato» su un palcoscenico viene in questo caso dalla cornice concettuale al cui interno è stato iscritto dopo essere stato tratto fuori dall'ambito della vita quotidiana e ricontestualizzato. Tutto ciò è evidenziato dall'episodio citato da Charles Peirce dell'ubriaco esibito su un palcoscenico dall'Esercito della Salvezza per ammonire contro gli effetti dell'abuso di alcolici.

Ciò che conta in questo caso non sono le abilità drammaturgiche dell'attore (inconsapevole della propria esibizione) ma il significato che assume la sua presenza sul palco che gli fa da cornice, focalizza l'attenzione su di lui e così facendo lo trasforma da elemento della vita di ogni giorno in simbolo¹¹ (Eco 1977).

1.3. Dal comportamento espressivo alla performance culturale

Quando si parla di performance c'è quindi un rinvio a più nozioni fra loro distinte. Si tratta tuttavia di concetti, che ad un attento esame risultano più strettamente interrelati di quanto possa sembrare e che sono collocabili lungo la stessa scala di astrazione. È possibile distinguere perlomeno quattro livelli di astrazione a cui è applicabile l'accezione «performance» e alcuni *markers* situazionali permettono di volta in volta di individuarne il livello di intensione e quindi la posizione occupata nella scala.¹²

Nella figura 1 viene data una rappresentazione grafica della scala di astrazione del concetto di performance.

Alla base della piramide, che costituisce il livello più ampio del significato, si collocano le azioni di ogni giorno colte nella loro dimensione espressiva. La drammaturgia è parte della vita quotidiana, agire socialmente significa anche esibire in termini performativi la propria azione e reagire adeguatamente alle azioni altrui mostrando deferenza e contegno, partecipando e impegnandosi costantemente in giochi sociali la cui posta consiste nel «salvare la propria faccia» e cercare di «far cadere la faccia altrui».

Nel corso della vita ordinaria ci sono però momenti di crisi in cui le routine si interrompono (o sono minacciate) si pone allora l'esigenza di mettere in atto meccanismi di preservazione che siano in grado di riportare la situazione turbata all'ordine originario o che creino un nuovo ordine. Anche in questo caso si parla di performance (e specificamente di performance culturali). Si tratta però di eventi e-

¹¹ Un altro esempio di «ostentazione» è offerto dalla performance messa in scena dal gruppo teatrale *Magazzini Criminali* nel 1985 nel mattatoio comunale di Riccione. Gli spettatori furono invitati in un mattatoio anziché in un teatro e fu loro presentata l'uccisione di un cavallo ad opera del personale addetto (Valentini 2007, 83). Anche in questo caso una pratica di lavoro ordinaria incorniciata all'interno di un *frame* teatrale si carica di un nuovo significato (assistere a una morte violenta) e nel caso specifico assumeva una carica provocatoria e di denuncia.

¹² Sull'utilizzo di una *scala di astrazione* per la definizione di un concetto si veda Marradi (1984, 12-19).

spressivi che si svolgono in tempi e luoghi diversi da quelli della quotidianità, e che presuppongono una sospensione delle attività ordinarie. In questo ambito si collocano per esempio i rituali religiosi.

Se i riti e le cerimonie richiedono un livello intenso di immedesimazione, nelle moderne società industrializzate esistono dei momenti meno coinvolgenti che hanno un carattere più giocoso e nel corso dei quali i partecipanti mantengono la coscienza di sé stessi e la consapevolezza del carattere fittizio dell'azione performativa. A quest'ultimo ambito appartengono le arti performative come il teatro, la danza, la musica.

L'ultimo livello di astrazione è quello in cui si colloca l'argomento di questa ricerca: la *Performance Art*. Si tratta dell'accezione più specifica del termine performance e di una modalità espressiva particolarmente ambigua non riducibile alle generiche arti performative per ragioni che si evidenzieranno nel corso della trattazione. In questa sede si può anticipare che la *Performance Art* viola molte convenzioni della rappresentazione teatrale tradizionale mentre presenta tratti di performatività che la assimilano per caratteristiche espressive alle azioni ordinarie.

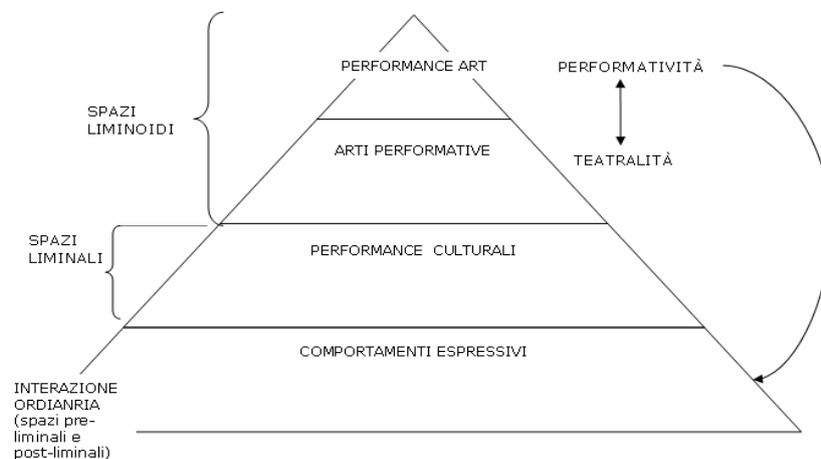


Figura 1 Scala di astrazione del concetto di performance

Introdurrò l'origine, l'evoluzione e i tratti fondamentali della *Performance Art* nel prossimo capitolo, nei paragrafi seguenti mi soffermerò invece sui primi due livelli della scala di astrazione: il comportamento espressivo e le performance culturali. Si tratta di due temi sviluppati in ambito sociologico, antropologico e sociolinguistico. I contributi degli studiosi appartenenti a una data disciplina spesso forniscono le premesse per lo sviluppo della riflessione in ambiti disciplinari confinanti che a loro volta elaborano nozioni che ritornano all'ambito che le ha originate in un continuo rimando reciproco (p. e. Alexander 2006, Turner 1986, Schechner 2002, Auslander 1997, Carlson 2004, Goffman 1974, Burke 1969, Austin 1975).

1.3.1. Performance come comportamento espressivo

Al livello di generalità più ampio la *performance* costituisce l'etichetta assegnata a un comportamento espressivo abituale messo in atto da un individuo, singolarmente o in *team*, per gestire un certo tipo di impressione e, in questo modo, fornire agli altri (fisicamente presenti o semplicemente immaginati) una definizione di sé e della situazione. Tale comportamento costituisce l'oggetto di studio di approcci che descrivono la vita sociale utilizzando la metafora dell'azione drammaturgica.

Kennett Burke (1945) tra i primi si propone di utilizzare concetti teatrali per riuscire a cogliere i significati che gli individui attribuiscono alla propria azione. Nel corso delle routine quotidiane ci può essere disaccordo riguardo all'obiettivo di una data azione, riguardo al ruolo assunto dalla persona che l'ha realizzata, sul modo in cui l'ha realizzata, sulla specifica situazione in cui ha agito, sulla natura dell'azione. Le soluzioni a questi problemi presuppongono la risposta a cinque domande chiave: cosa è stato fatto (l'atto), quando e dove è stato fatto (la scena), chi lo ha fatto (l'agente), in che modo (l'*agency*) e perché lo ha fatto (l'obiettivo). I cinque elementi, tratti dalla teoria del teatro, combinati tra loro in maniera differente formano quella che Burke definisce una «grammatica di motivi».

Erving Goffman sviluppa le premesse di Burke e utilizza la metafora della performance teatrale come chiave di lettura di tutte le interazioni quotidiane. In *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) suddivide lo spazio in cui gli attori interagiscono in *front-stage* e *backstage*: il primo è quello spazio in cui il soggetto è esposto agli altri e deve modificare il suo contegno in modo tale da essere in grado di sostenere le aspettative costruite intorno alla sua presentazione per-

sonale, il secondo è il luogo dove egli può gettare la maschera pubblica, ma solo per assumerne un'altra privata in un regresso continuo, perché ogni retroscena costituisce una ribalta di un sistema gerarchico di ribalte e retroscena.

In certe circostanze, l'individuo diventa cosciente della discrepanza tra il suo sé e la sua maschera sociale e cerca di gestire la sfasatura tentando di ridurla oppure di ampliarla. In ogni caso è in queste occasioni che diventa consapevole di giocare un ruolo e di condurre una rappresentazione performativa. I ruoli previsti possono essere recitati con attaccamento e impegno attivo e a volte l'attore sarà sinceramente convinto che l'impressione di realtà che mette in scena sia «vera». In questi casi l'attore sarà assorbito dalla performance e giocherà il suo ruolo con sincerità. L'assorbimento pieno ed esclusivo però costituisce più l'eccezione che la regola. Quando l'individuo non è convinto della propria recitazione e non è interessato all'opinione del pubblico, giocherà il suo ruolo con cinismo. In numerosissime situazioni inoltre l'individuo ha, non solo la possibilità, ma anche l'obbligo di distanziarsi dal ruolo cioè di dare una rappresentazione non perfettamente congruente con l'immagine idealizzata di sé. Se è vero che l'individuo non si lascia assorbire completamente dai ruoli, questo non significa che sia libero di «gettare la maschera» perché il distacco dal ruolo avviene sempre per assumerne un altro in un regresso di maschere sociali la cui possibilità di scelta è socialmente determinata.

Goffman mette anche in evidenza i limiti della metafora drammaturgica e parafrasando Shakespeare avverte che: «the claim that world's a stage is sufficiently commonplace for readers to be familiar with its limitations and tolerant of its presentation, knowing that at any time they will easily be able to demonstrate to themselves that it is not to be taken seriously» (1959, 254). Riconoscendo che si tratta di uno stratagemma retorico, chiarisce che l'approccio drammaturgico non studia gli aspetti del teatro che si introducono nella vita quotidiana ma ha l'obiettivo di svelare la struttura degli incontri sociali in quanto entità dotate di una propria autonomia e che vengono alla luce ogni volta che le persone entrano nell'immediata presenza fisica di altri. Sostenere che i meccanismi elementari dell'interazione umana e i meccanismi elementari della messa in scena drammaturgica sono gli stessi non significa quindi affermare in maniera semplicistica che «tutta la vita è teatro». Non è il teatro che imita la vita, è la vita sociale che si configura come una continua performance ed è proprio per le caratteristiche strutturali dell'ordine dell'interazione che la messa in scena teatrale è possibile.

La questione dei limiti della metafora drammaturgica sarà ripresa successivamente ponendo l'accento sui condizionamenti del contesto sull'azione. In *Frame Analysis* (1974) Goffman riformula la nozione di *performance* ridimensionando il ruolo attivo del performer e ponendo l'accento sull'ambito in cui ha luogo l'azione. L'attore sociale è ora visto come un soggetto a cui è conferita dal pubblico l'autorizzazione speciale ed esclusiva di metter in scena un dramma; un'autorizzazione che rivela come sia la cornice a definire la natura della performance. L'agire drammaturgico assume quindi rilevanza in quanto inquadrato all'interno di numerosi *frame* concentrici, ciascuno dei quali fa da metalivello interpretativo al *frame* che incornicia. La cornice ha l'effetto di convogliare il *focus* dell'attenzione sul soggetto agente che diventa oggetto di interesse e di valutazione in base alla sua abilità nel tenere in piedi la rappresentazione messa in scena e costantemente minacciata da turbative e disturbi che rischiano di farla crollare.

1.3.2. Performance culturali

Se per Goffman tutte le interazioni sociali hanno un carattere performativo, per altri studiosi l'aspetto drammaturgico dell'azione inizia solo quando si realizza una crisi (il crollo della rappresentazione o la rottura del *frame*).

Nell'ambito delle scienze sociali si tendono a considerare specifiche azioni distinte dalle altre e separate nello spazio e nel tempo che vengono definite con il termine di «performance culturali». I rituali, le cerimonie, i giochi, le attività sportive, l'arte ne costituiscono alcune tra le manifestazioni più evidenti. In particolare le arti performative sono il referente più immediato e di senso comune associato alla nozione di performance culturale. Il tempo e lo spazio in cui vengono praticate queste attività è nettamente separato dal tempo e dallo spazio dedicato ad attività lavorative ed economiche. Si è posta allora l'esigenza di analizzare le caratteristiche strutturali di queste attività che le distinguono da altre manifestazioni espressive.

Milton Singer nel saggio *Traditional India: Structure and Change* (1959) introduce il concetto di «cultural performance» inteso come l'unità minima di una struttura culturale. Secondo Singer la performance culturale ha luogo in occasione di specifiche circostanze pubbliche coordinate, è caratterizzata dal fatto di realizzarsi in un periodo di tempo e in un luogo ben delimitato da confini e consiste in un programma organizzato di attività che ha un inizio, una conclusione ed è

realizzato da una serie di esecutori di fronte ad un pubblico. Sono performance culturali i giochi individuali o di squadra, le attività sportive agonistiche, le rappresentazioni teatrali, i rituali.

Nell'ambito degli studi comunicativi Dell Hymes (1964) delinea i tratti del comportamento performativo partendo dalla nozione dotata del grado di generalità più elevata: il semplice accadimento. Con il termine *behavior* Hymes indica il puro avvenimento privo di qualsiasi definizione socialmente determinata. Accanto ai puri avvenimenti si possono individuare alcune azioni, definite «conducts», caratterizzate dal fatto di essere regolate da norme e aspettative sociali alle luce delle quali sono interpretabili. Un evento performativo è secondo Hymes un tipo particolare di «condotta» caratterizzata dall'assunzione della responsabilità da parte dell'attore nei confronti di un pubblico e della tradizione. Il passaggio tra *behavior*, *conduct*, e *performance* si realizza quindi in seguito a una progressiva centralità assunta dalla volontà e dalla consapevolezza della propria azione da parte del soggetto agente che finisce per caricarsi della responsabilità del proprio agire. Il riferimento a una responsabilità nei confronti di un'audience da un lato pone l'accento sul carattere prettamente sociale dell'evento performativo: la performance non consiste nella semplice realizzazione di una azione ma nella sua intelligibilità da parte di potenziali recettori e da fattori contestuali che ne definiscono il significato. D'altro canto il riferimento a una responsabilità nei confronti di una «tradizione» colloca la definizione di Hymes nell'ambito di letture e interpretazioni degli eventi performativi in termini funzionali al mantenimento di un certo ordine. Assumere la responsabilità nei confronti della tradizione significa adeguare il comportamento a modelli pre-esistenti di azione, a script, a pattern. Queste definizioni sembrerebbero congruenti con l'idea che esista un sistema di simboli, miti, costumi che appartengono al passato e che fanno parte del profondo background di una società; un sistema di rappresentazioni collettive che però non parla da solo ma che ha bisogno di essere «performato» sulla base di codici, artifici retorici e pattern narrativi. A questo proposito Richard Schechner definisce la performance come un *restored behavior* (1985) per enfatizzare il fatto che consiste nella ricombinazione di pattern di azione che esistono indipendentemente dal performer e che, rimossi dal loro contesto originario, vivono di vita propria e sono indipendenti dai sistemi di rappresentazioni collettive che li hanno generati.

Un ulteriore contributo alla riflessione teorica sul concetto di performance è fornito nel campo della socio-linguistica da Richard Bauman che ne coglie una duplice articolazione. Bauman (1977, 1992, Bauman e Briggs 1990) definisce infatti performance: una modalità di

comportamento comunicativo e una specifica situazione comunicativa. In un primo senso esteticamente neutrale, il termine può essere impiegato per designare l'effettiva condotta comunicativa in contrapposizione alla sua dimensione potenziale rappresentata dal testo. Si tratta di una definizione che riprende la distinzione di Noam Chomsky tra *competence* e *performance* (1957) e che contrappone la competenza comunicativa, intesa come conoscenza dei principi in base ai quali è possibile comunicare, alla effettiva esecuzione (*performance*) dei concreti atti comunicativi. In quanto situazione comunicativa la *performance* è un evento esteticamente connotato, incorniciato e realizzato di fronte ad un pubblico. Bauman riprende inoltre l'accento posto da Hymes sulla responsabilità dell'azione assunta dal performer, ma al tempo stesso sottolinea come ciò che fa di un'azione una *performance* non è lo specifico contenuto trasmesso, ma il «come» quel dato contenuto viene trasmesso: in questo consiste la differenza tra la funzione performativa e quella referenziale dei processi comunicativi.

Victor Turner (1982, 1986) riassume e sviluppa questo ordine di riflessioni trasponendole in ambito antropologico e sostenendo che la *performance* costituisce una sorta di momento di *discontinuum* nel *continuum* dell'interazione quotidiana che ha la funzione di generare nei soggetti coinvolti autoconsapevolezza. Ne consegue che, da un lato, tutte le *performance* culturali (dal rito al teatro) avrebbero il carattere di meta-teatro in quanto, utilizzando un linguaggio drammaturgico, rappresentano la teatralità della quotidianità stessa e intervengono proprio quando questa è messa in crisi. Dall'altro emerge il carattere riflessivo della *performance* che assume una funzione sociale: quella di comunicare drammaturgicamente informazioni su un sistema comunicativo (un sistema che è a sua volta drammaturgico).

1.3.2.1. Spazio liminale

Turner concorda con Singer, Hymes e Bauman nel ritenere che la *performance* si collochi in un luogo e in un tempo «altro» rispetto agli spazi e ai tempi della quotidianità e insiste in particolare sul carattere *liminale* di questi spazi e di questi tempi che «possono essere paragonati a delle curvature tendenti al cerchio lungo una progressione lineare: in esse il flusso lineare si ripiega su se stesso» (Turner 1986, 81). Tuttavia a differenza dei precedenti studiosi introduce una dimensione dinamica nel suo modello. Il tempo e il luogo della *performance* è sì «un tempo altro» rispetto a quello della quotidianità, ma costituisce un momento di transito e si colloca quindi in una posizione interstiziale

(sia dal punto di vista spaziale che dal punto di vista temporale) tra due fasi di attività più strutturate e convenzionali. Questa collocazione in un ambito interstiziale è comprensibile se ci si rivolge agli studi di van Gennep sui riti di passaggio ([1909] 1981).

Un rito di passaggio sancisce il cambiamento dello status sociale di un individuo o di un gruppo di individui e segna i momenti critici della vita umana (come per esempio il passaggio dalla pubertà all'età adulta). Per van Gennep i riti di passaggio hanno tutti una struttura simile e si articolano in tre fasi: la separazione dell'iniziando dal contesto sociale di appartenenza, la fase di transizione in cui l'iniziando viene collocato in una sorta di limbo sociale, l'incorporazione che sancisce l'uscita dal limbo e il raggiungimento della nuova condizione. Queste tre fasi del rito vengono riarticolate da Turner nel suo modello di dramma sociale.

Un dramma sociale ha inizio con un evento traumatico di rottura dell'ordine, all'evento traumatico segue l'istaurarsi di una situazione di crisi che innesca meccanismi di compensazione volti alla sua risoluzione. L'azione performativa si collocerebbe in questa fase, detta liminale, che si pone come momento di transito tra la fase pre-liminale turbata dall'evento critico e la fase post-liminale che la segue e che sancisce la conclusione del processo e dell'attività performativa con la reintegrazione dell'ordine iniziale o con la presa d'atto dell'impossibilità del ripristino e quindi con lo scisma.

Lo spazio liminale è dunque separato da quello della normale vita quotidiana e l'attività che vi si svolge è definita anti-strutturale nel senso che si oppone alla struttura cioè alle normali operazioni culturali. Il carattere anti-strutturale della performance consiste nell'esplicitare e mettere in scena i codici culturali latenti del sistema e indurre quindi all'auto-riflessione. La simbolizzazione di particolari significati è possibile perché esistono strutture di significato più generale e date per scontate che forniscono il contesto al cui interno la performance si colloca. Gli elementi culturali latenti del sistema sociale vengono selezionati e riconfigurati entro trame, copioni e sceneggiature con l'utilizzo di artifici retorici e drammaturgici. Se la performance è efficace «il pubblico ha un'esperienza catartica che permette di formare nuovi giudizi morali e di intraprendere a sua volta nuove linee di azione sociale» (Alexander 2006, 199).

L'accezione di anti-struttura manca in Turner di qualsiasi notazione potenzialmente sovversiva e le azioni liminali, così come la performance culturale di Singer, sono volte al mantenimento di un dato ordine e alla sua salvaguardia. Viene in questo modo enfatizzata la funzione sociale della performance culturale che ha il suo referente i-

dealtipico nelle pratiche rituali. In particolare dall'esegesi de *Le forme elementari della vita religiosa* di Durkheim (1912) emerge come la performance rituale produca solidarietà, idee, sentimenti e determini un diverso grado di coesione all'interno del gruppo. Randall Collins (1988) ne enumera alcuni degli elementi costitutivi: la riunione fisica di un gruppo di persone, un comune *focus* di attenzione, un patrimonio di energia emozionale, la presenza di un leader o di un sacerdote che attrae verso di sé l'energia emozionale del gruppo e poi la canalizza verso il gruppo amplificata in una relazione *feedback*. In base a questa interpretazione la performance rituale funge da «batteria» sociale che fornisce energia emozionale al gruppo che fluisce dal gruppo e viene restituita ad esso in un processo continuo di autoalimentazione.

In linea con questa tradizione teorica si colloca il recente interesse di Jeffrey Alexander (2006) per la performance. Come ho messo in evidenza nel paragrafo introduttivo, Alexander individua nella «dislocazione» dei processi simbolici il tratto che differenzia le formazioni sociali contemporanee da quelle tradizionali e definisce la performance culturale come: «... the social process by which actors, individually or in concert, display for others the meaning of their social situation» (2006, 32). Si tratta dunque di un momento di azione congiunta nel corso del quale viene definito in termini espliciti il significato di una data situazione. Perché la definizione della situazione sia considerata plausibile, l'attore sociale deve avere l'abilità di convincere gli altri della «verità» della propria rappresentazione.

In quanto azione sociale strutturata la performance è costituita da alcuni elementi di base: un sistema di rappresentazioni collettive; degli attori dotati delle abilità necessarie per mettere in scena le rappresentazioni collettive e i pattern narrativi; un pubblico; una strumentazione espressiva; l'organizzazione della rappresentazione nello spazio nel tempo, cioè la messa in scena. Si tratta degli elementi già individuati e analizzati da Goffman; a questi Alexander ne aggiunge un sesto: il potere, che funge da elemento strutturale e strutturante. Esclude in questo modo che il significato di un'azione emerga semplicemente dall'interazione, e riporta l'analisi della performance entro le convenzioni dello studio dei fattori strutturali.

In un contesto tradizionale gli elementi precedentemente elencati sono «fusi» tra loro: la messa in scena è percepita come dotata della stessa consistenza reale degli avvenimenti della vita di ogni giorno ed è parte della quotidianità, i ruoli teatrali coincidono con i ruoli sociali, la strumentazione scenica è costituita da oggetti di uso quotidiano, il pubblico è omogeneo e ogni partecipante è chiamato sia ad assumere un ruolo che ad assistere alla performance, i testi messi in scena ap-

partengono al patrimonio simbolico della vita sociale, la partecipazione è «obbligatoria» nel senso che tutti i componenti della comunità ne sono coinvolti. Quando questo grado di «fusione» raggiunge la sua piena realizzazione la performance assume la forma del rituale, e adempie alla funzione di rafforzare i legami reciproci tra i partecipanti, intensifica il senso di identificazione con gli oggetti simbolici e accresce la coesione della comunità nel suo complesso.

L'aumento della complessità, la razionalizzazione e la differenziazione che caratterizzano la nascita delle formazioni sociali moderne hanno l'effetto di innescare processi che generano la perdita dello stato di «fusione» degli elementi della performance. Il sistema delle rappresentazioni collettive è messo per iscritto, assume un carattere astratto e si svincola dalle situazioni specifiche, dal gruppo, dal tempo dal luogo; i mezzi di produzione simbolica sono acquisiti da un *élite* e gli attori "di professione" si separano dall'audience di massa. Nella modernità gli elementi della performance si trovano dunque in uno stato «de-fused». Il risultato è che le performance non riescono a realizzarsi in modi convincenti, gli attori appaiono innaturali, il pubblico è frammentato e interpreta le azioni sceniche secondo modalità che sono spesso incongruenti con l'intenzione drammatica. Tutto ciò determina il fallimento dell'effetto coesivo della performance e l'emergere della consapevolezza del suo carattere fittizio. Anche nella modernità tuttavia persiste una forte esigenza di pratiche simboliche strutturanti basata su *frame* cognitivi e morali ripetuti e semplificati e continua a manifestarsi, pur se nella dimensione privata e individuale.

In sintesi gli autori sopraccitati concordano nel ritenere che la performance sia sostanzialmente una attività che ha l'effetto di corroborare simboli e significati appartenenti alla tradizione. In alcuni casi può porsi in termini antitetici a un dato ordine ma non ne mina la logica che viene comunque presupposta.

1.3.2.2. Spazio liminoide

La performance si presenta quindi come un mezzo per superare e ridurre il disordine. A volte tuttavia è un evento che crea disordine e mette in discussione principi assiomatici e cristallizzati quando costituiscono degli ostacoli alla comprensione e alla manipolazione della realtà (Turner, 53). Le rappresentazioni collettive, per Turner, sono sistemi socio-culturali dinamici che assumono e perdono significati nel corso del tempo e mutano di forma, non possono quindi essere

considerati elementi di un «sistema gnoseologico atemporale, logico e protologico» (Turner 1986, 51). I modelli di performance culturali sono costantemente costruiti, negoziati, riformulati, e gli effetti della performance non sono solo quelli rivolti a conservare e corroborare un dato ordine.

L'aspetto potenzialmente destabilizzante e innovativo della performance emerge in particolare se si considera il suo carattere «giocoso». È un fatto per esempio che le pratiche carnascialesche, e in particolare quelle più spinte, abbiano una fortissima valenza performativa e Mikhail Bakhtin (1965) mette in luce come il carnevale in passato sia stato un periodo di tempo in cui le leggi, le proibizioni, le restrizioni che determinano la struttura e l'ordine venivano temporaneamente sospese.

È stato sostenuto che se l'auto-riflessività fa delle attività liminali momenti di conservazione culturale, è anche vero che il profondo coinvolgimento dei soggetti presi dall'evento performativo liminale impedisce loro il distacco necessario per mantenere la consapevolezza e la volontà critica. Le attività ludiche invece, per il fatto di implicare un coinvolgimento più superficiale, un minore assorbimento nei ruoli e nelle regole del gioco, una maggiore apertura al caso e all'improvvisazione, introducono o esplorano nuove strutture che possono svilupparsi come reali alternative allo status quo (Kapferer 1984).

La rilevanza della dimensione ludica della performance non è trascurata da Turner che prende atto di come nelle società tradizionali sia difficile distinguere tra lavoro e gioco e al tempo stesso riconosce che nelle moderne società industrializzate accanto ad uno spazio liminale è possibile individuare un'ulteriore ambito spazio-temporale in cui vengono svolte attività definite liminoidi e al cui interno rientrano appunto il gioco e le arti.

La maggior parte degli autori concordano su alcune caratteristiche fondamentali del gioco: il gioco non è obbligatorio ma volontario, può essere interrotto in qualsiasi momento, è circoscritto nel tempo e nello spazio, è regolato da norme, si svolge in una dimensione alternativa alla realtà. Alcune di esse possono essere ordinate in termini antitetici. Sia Huizinga (1950) che Callois (1954) individuano nell'*agon* (la battaglia) l'azione centrale del gioco. La dimensione conflittuale orientata al perseguimento logico e pianificato di un obiettivo (la vittoria) marca il carattere razionale dell'attività ludica. Tuttavia il gioco non è solo *agon* è anche *alea*, casualità, spontaneità, improvvisazione e istinto. *Agon* e *alea* sembrerebbero quindi termini antitetici anche se intrinseci all'azione ludica. Lo stesso può dirsi di altre due caratteristi-

che: *mimesis* e *vertigo*. Con la prima espressione ci si riferisce alla tendenza della performance ludica ad imitare la realtà. Così come l'*agon*, la *mimesis* è un'azione razionale, in quanto la rappresentazione del reale presuppone la costruzione di una narrazione lineare che si sviluppa logicamente e implica la disciplina e la coscienza di sé. Alla *mimesis* si contrappone la vertigine che trascina i partecipanti in uno stato di flusso o di incantamento, che determina la perdita del senso dell'io, della stabilità, induce alla liberazione da costrizioni, da regole di controllo e di significato.

L'individuazione di uno spazio liminoide in cui vengono praticate attività performativo-ludiche permette di progredire nella scala di astrazione e di concentrare l'attenzione su un grado ancora più specifico della nozione di performance, quello che include le arti performative. Nel seguito della trattazione si metterà in evidenza come le categorie della teatralità e della performatività assumano un ruolo determinante nella distinzione tra le espressioni artistiche più convenzionali e gli eventi performativi più radicali e avanguardistici. In questa sede si può anticipare come gli aspetti *agonistici* e *mimetici* siano strettamente legati alla nozione di teatralità tradizionale, mentre le manifestazioni espressive della contemporaneità accentuino invece gli aspetti di performatività irrazionale e quindi facciano perno maggiormente sulle categorie di *alea* e *vertigo*.

Ho introdotto il presente capitolo prendendo atto della centralità della nozione di performance nella teoria sociale contemporanea e allo stesso tempo del suo carattere contestato. Ho messo inoltre in evidenza come si sia recentemente affermata una rivalutazione del ruolo e della funzione della performance nella società. Una rivalutazione che ha portato anche alla nascita di un nuovo approccio allo studio dei fenomeni sociali in termini performativi. L'etimologia del termine ha fatto emergere come la fase performativa sia parte integrante dell'esperienza e rappresenti il momento della sua esternazione, oggettivazione e condivisione. Le performance si presentano come azioni cariche di una marcata espressività e consistono spesso in azioni fuori dall'ordinario e nell'esibizione plateale di sé e delle proprie abilità. Tuttavia è emerso anche come i comuni comportamenti messi in atto quotidianamente siano di fatto performativi in quanto dotati di tratti palesemente drammaturgici che si esplicitano in rituali minimi di deferenza e contegno e nella continua assunzione di ruoli e maschere sociali. Sulla base di queste premesse ho cercato di articolare una scala di astrazione del concetto di performance. Il grado di generalità più ampio è occupato dal comportamento espressivo ordinario che ha

condotto alla riflessione sulla teatralità della vita quotidiana e all'uso della metafora drammaturgica come chiave di lettura dell'ordine dell'interazione. Un livello di astrazione più ridotto della nozione di performance riguarda particolari momenti della vita sociale delimitati nel tempo e nello spazio e identificati con il termine di performance culturali. Le performance culturali hanno luogo in ambiti definiti liminali in cui vengono esplicitati i sistemi di significato latenti di un dato contesto culturale. Se la condizione di liminalità evidenzia la funzione di rafforzare i legami solidali della performance, il riferimento a spazi liminoidi, propri di un contesto modernizzato, fa emergere le sue potenzialità sovversive e creatrici di disordine. Un disordine tipico delle attività ludiche. Le caratteristiche del gioco hanno condotto a una prima distinzione dicotomica tra le forme d'arte performative: quelle tradizionali caratterizzate da razionalità e controllo e quelle contemporanee che introducono l'irrazionalità e il caso come elementi creativi.

Nel prossimo capitolo ripercorrerò l'evoluzione della *Performance Art* e ne delinearò le caratteristiche salienti.

2. Considerazioni introduttive sulla Performance Art

2.1. Che cos'è la Performance Art?

Per meglio inquadrare l'oggetto di studio di questa ricerca presenterò un breve excursus sull'origine e l'evoluzione della *Performance Art* che permetta di contestualizzare questa modalità artistica e di comprendere in cosa consista.

Quando si parla di arti performative in senso lato si allude a un ampio ambito di attività che spaziano dalla danza all'opera, dal teatro al circo, dal mimo alla musica. Si fa cioè riferimento a forme espressive in cui l'artista «agisce» e si esprime usando il proprio corpo, il proprio viso, la propria presenza. Le performance si differenziano quindi da tutte quelle forme d'arte in cui l'artista realizza oggetti o compone testi scritti che, anche se possono costituire modelli potenziali di azione, non vengono immediatamente tradotti in comportamenti reali. In una ipotetica contrapposizione tra forme artistiche «statiche» e «dinamiche», l'artista che realizza performance si colloca quindi dal lato della «dinamica» e la sua «opera» è rivolta a una ricezione reattiva e non «contemplativa».¹³

A partire dagli anni Settanta è entrato in uso il termine *Performance Art* per indicare un ambito più ristretto di pratiche performative adottate da artisti provenienti prevalentemente dal campo delle arti visuali e dediti a forme di ricerca e sperimentazione.¹⁴ Si tratta di modalità espressive profondamente radicate nelle avanguardie europee che hanno poi assunto un carattere più definito negli Stati Uniti tra gli anni '50 e '60, quando si iniziò a parlare di *Happenings*. Le performance a volte consistono in esibizioni altamente plateali in cui l'artista instaura un rapporto con il pubblico basato sull'intento di stupire e attrarre l'attenzione, altre volte invece si presentano come avvenimenti appena percepibili, fraintendimenti comunicativi, reiterazione di comportamenti, azioni che rendono anomalo il flusso delle interazioni ordinarie. Il termine *Performance Art* peraltro è diventato nel corso del tempo onnicomprensivo e si è esteso fino a includere i tipi più svariati di espressioni artistiche: dalle installazioni interattive nei musei e nelle

¹³ Si veda Van Delinder (2009).

¹⁴ Per una definizione sintetica si veda Kristi M. Wilson, voce «Performance Art», in *Encyclopedia of Popular Culture*, pp. 37-39; e Anna Beatrice Scott (2005), voce «Performance Art», in *Encyclopedia of African American Culture and History*, pp. 1761-1768.

gallerie alle esibizioni multimediali dei Dj nei club. A tutto ciò si aggiunge anche la recente tendenza a ridefinire la collocazione della performance come oggetto di studio, che è divenuta il centro di interesse di un ambito disciplinare più ampio rispetto a quello della Storia dell'arte e che ha portato anche alla nascita di un nuovo filone di ricerca: i *Performance Studies*.

Una ricostruzione cronologica che sintetizzi le fasi di evoluzione della *Performance Art* è quindi resa ardua dal costante intersecarsi dei confini che delimitano il campo delle arti visuali, quello del teatro d'avanguardia, l'ambito della sperimentazione musicale e il contesto delle subculture underground e dalla continua commistione tra cultura alta e cultura popolare.

2.2. Cenni sull'origine e lo sviluppo della Performance Art

La storia della *Performance Art*¹⁵ si snoda di pari passo all'evoluzione dell'arte contemporanea in un alternarsi di forme di rivolta e sperimentazione che hanno inizio con le Avanguardie Storiche. I movimenti che si affermano in Europa a partire dai primi anni del Ventesimo secolo pongono le basi teoriche e definiscono alcuni tratti propri delle forme d'arte interdisciplinare che si svilupperanno negli anni successivi. Carol Simpson Stern e Bruce Henderson (1993) sintetizzano in otto punti alcune di queste caratteristiche:

- 1) espressione di istanze anti-establishment, provocatorie, non convenzionali,
- 2) opposizione a ogni forma di mercificazione dell'arte,
- 3) multimedialità, commistione di tecniche e di generi artistici differenti,
- 4) interesse per il *collage* e per l'assemblaggio,
- 5) utilizzo di materiali «trovati» e di materiali «costruiti»,

¹⁵ Per una puntuale ricostruzione storica dell'evoluzione della *Performance Art* si vedano: Goldberg (2001) e Carlson (2004). Si vedano inoltre AaVv (1979), Carr (2008), Foster, Krauss, Bois e Buchloh (2006), Glusberg (1970), Goldberg (1979), Haskell (1984), Howell (1977), Hudson (2006), Inga-Pin (1978), Kaye (1994a, 1994b, 2000), Montano (2000), Rhee (2005), Sandford (1995).

- 6) giustapposizioni inusuali,
- 7) interesse teorico per le nozioni di gioco e parodia, gusto per la trasgressione delle regole,
- 8) struttura aperta delle opere.

Molte di queste caratteristiche si ritrovano nella produzione artistica di movimenti come il Futurismo, il Dada, il Surrealismo. Al momento dell'affermazione di queste nuove correnti gli artisti che vi aderivano si avvalevano di azioni performative per dare una prova esplicita delle loro idee, per farsi conoscere e attrarre l'attenzione su di sé. Successivamente, una volta che il movimento era consolidato, la produzione artistica si adeguava a modalità espressive più convenzionali e destinate alla realizzazione di oggetti materiali. Molte azioni futuriste, per esempio, non erano concepite come espressioni artistiche in sé ma per la valenza provocatoria a cui davano adito (Pinto 2003). Tuttavia l'esortazione all'abbandono delle forme d'arte statiche e l'enfasi del manifesto futurista del 1909 sull'azione, sul movimento e sulla velocità, hanno certamente influenzato la nascita della performance nel campo delle arti visuali. Sulla scia dell'estetica futurista, nella Russia post rivoluzionaria le performance venivano usate come arma contro l'arte del passato e nel tentativo di creare nuove modalità espressive che fossero in grado di rivolgersi a un pubblico vasto. Il Teatro sperimentale della Rivoluzione Russa deve molto anche al cabaret e al teatro popolare. Il cabaret costituisce a sua volta per il Dada e il Surrealismo un'importante fonte di ispirazione. La maggior parte dei dadaisti trassero dalle forme di teatro «leggero» e popolare l'atteggiamento dissacrante e l'interesse per i suoni non musicali che utilizzarono per mettere in questione l'opera d'arte intesa in senso tradizionale. Negli stessi anni alla *Bauhaus* si sviluppavano le premesse teoriche per la creazione di un «teatro totale», si metteva in discussione il ruolo del performer come interprete di un testo, si rifletteva sulla collocazione del corpo umano nello spazio.

Un contributo importante nel definire il quadro teorico da cui prenderà forma la *Performance Art* è fornito da Marcel Duchamp. L'idea che sta alla base dei suoi «Ready-made» è quella di trasformare oggetti che appartengono alla dimensione più banale e scontata della vita quotidiana in opere d'arte. L'essenza dell'atto creativo, secondo Duchamp, consiste nel definire qualsiasi cosa come Arte e l'artista è quindi colui che è in grado di «trasformare» oggetti quotidiani in arte.

Nel 1917, sfidando le convenzioni estetiche del tempo, Duchamp mette in mostra in una galleria un orinatoio firmato «R. Mutt»; un atto che solleva la questione di stabilire in cosa consiste il valore di un'opera: è immanente alla qualità dell'oggetto o sta nella firma dell'artista? È arte tutto ciò che è esibito in una galleria o tutti gli orinatoi sono intrinsecamente arte? (Dal Lago e Giordano 2006). In sintesi Duchamp afferma il valore convenzionale del significato e il carattere di costruito sociale dell'opera d'arte, individua nella formulazione dell'idea e del progetto l'essenza dell'azione creativa e pone in questo modo le premesse per l'affermarsi dell'Arte Concettuale che i critici tendono a considerare in linea di continuità con la Performance Art:

It is difficult to separate when “conceptual” art ends and performance begins. For conceptual art contains the premise that the idea may or may not be executed. Sometimes it is theoretical or conceptual, sometimes it is material and performed (Goldberg 1975, 136)

A partire dalla fine degli anni Cinquanta il centro dell'attenzione si sposta dall'Europa agli Stati Uniti e il luogo della nascita dell'avanguardia americana è il *Black Mountain College*, in North Carolina, in cui si cercano di integrare le Arti liberali e le Belle arti e in questo modo si realizzano pratiche artistiche basate sulla vita reale e pratiche della vita quotidiana basate su modelli artistici (Duberman 1972, Harris 1987, Reynolds 1998). È in questo contesto che John Cage e Robert Rauschenberg effettuano i primi esperimenti di commistione tra linguaggio musicale minimalista e pittura. Alla fine degli anni Cinquanta Allan Kaprow abbandona le convenzioni della rappresentazione pittorica per passare alla dimensione interattiva di persone in azione e organizza eventi dal vivo noti come *Happenings*¹⁶: si tratta di azioni strutturate ma in cui il caso ha un ruolo determinante e che marciano l'inizio vero e proprio della performance nel campo delle arti visuali (Kaprow 1993).

Negli anni Sessanta contributi importanti vengono dalla *New Dance* di Ann Halprin e dal gruppo *Fluxus* di George Maciunas composto da numerose personalità eclettiche attive in ambito teatrale, nella musica, nella danza e nella performance. Il *Fluxus*, nato originariamente a New York, si sposta successivamente a San Francisco dove coinvolge artisti come La Monte Young, Yoko Ono e Terry Riley e si afferma anche in Europa dove Joseph Beuys, Nam June Paik, e

¹⁶ Per una storia del fenomeno degli *Happenings* si veda Kirby (1968).

l'italiano Giuseppe Chiari ne adottano la filosofia e le modalità espressive.¹⁷

A partire dagli anni '70 la Performance inizia a delinearsi più distintamente da altre forme espressive e si rivela particolarmente efficace nel cogliere e riflettere il clima culturale di quegli anni inserendosi nel quadro dei movimenti politici che si stavano diffondendo negli Stati Uniti (Sayre 1989, xiv). Le azioni dei performers americani avvengono nella California del nord a partire dal 1967 contemporaneamente ai *Be-Ins* al Golden Gate Park, alla Marcia della Pace, alle dimostrazioni del People's Park a Berkeley; manifestazioni che saranno un preludio al *Summer of Love* di San Francisco e all'affermarsi della controcultura psichedelica. Nella zona meridionale dello stato ricevono invece un notevole impulso dal movimento femminista e in particolare dal *Feminist Art Program* di Judy Chicago (cfr. Sayre 1989, Roth 1978a, 94-103, 1978b, 113-124). Sulla East Coast, a New York, la performance sembra più circoscritta entro i limiti del campo artistico anche se gli artisti si rendono presto conto che le azioni performative possono essere un mezzo efficace per caricare di contenuti politici la loro arte. Molti di loro, riuniti nell'*Art Workers' Coalition*, si schierano contro le grandi istituzioni artistiche newyorchesi, come il Metropolitan Museum e il Museum of Modern Art:

Do you realize that it is those art-loving, culturally committed trustees of the Metropolitan and Modern museums who are waging the war in Vietnam? (Lippard 1973, 103).

La strategia per opporsi alla mercificazione dell'arte operata dalle grandi organizzazioni era quella di creare un'arte priva di oggetto, che non fosse collezionabile né vendibile e la performance rappresentava la modalità espressiva più idonea per realizzare questo obiettivo. Britta Wheeler (2003) mette in evidenza come le azioni performative in questo periodo avvenissero all'interno di spazi gestiti dagli artisti stessi che permettevano di presentare lavori che sarebbero stati considerati inaccettabili dalle gallerie e dai musei più consolidati. Le performance consistevano spesso in azioni minime che presupponevano una intensa interazione con il pubblico composto per lo più da un'élite di addetti ai lavori. Nel 1983, l'introduzione da parte del *National Endowment for the Arts*, della categoria *Interarts*, pose le condizioni per l'ampliamento dell'audience, in quanto consentì il sovvenzionamento di molte azioni che fino ad allora erano autofinanziate o supportate dal

¹⁷ Per una storia del movimento *Fluxus* si vedano Higgins (1984), Solimano (2002).

sostegno economico di amici, parenti e appassionati. Emerse quindi anche il problema della realizzazione di forme di documentazione delle azioni che non si sostituissero all'autenticità dell'esperienza dal vivo e si iniziarono ad adottare modalità teatrali di rappresentazione e ad adoperare un linguaggio accessibile a un pubblico più eterogeneo. La «normalizzazione» delle modalità di messa in scena se da un lato favorì l'apertura a un pubblico di massa, al tempo stesso ebbe l'effetto di sollevare critiche a causa del carattere provocatorio dei temi e dei contenuti proposti. Le accuse di aggredire i valori fondamentali della società americana e di scadimento nella pornografia indussero il Congresso statunitense ad approvare il 27 ottobre 1990 la «decency clause», cioè l'obbligo del Nea di valutare la conformità agli «standard generali di decenza e rispetto per le diverse credenze e per i valori del pubblico americano» come condizione preliminare per l'assegnazione del sostegno economico ai progetti artistici. Da questo momento si susseguirono diversi processi giudiziari che coinvolsero artisti come la performer Karen Finley che intentò una causa contro il Nea per averle revocato il finanziamento precedentemente assegnato (Bezanson 2008). La *Performance Art* diventa allora quasi un sinonimo di arte deviante e molti artisti reagiscono mettendo in risalto la funzione sociale delle loro opere ed il loro carattere *engagé*, si fanno interpreti dei diritti delle minoranze e degli *outsiders* e ricevono appoggio da istituzioni tradizionalmente estranee al mondo dell'arte come college e dipartimenti universitari. Si afferma quindi l'idea della performance come *Public Art* o *Art in the Public Interest* e si inizia a riflettere sulle relazioni tra pratiche artistiche e pratiche di ricerca/intervento, in particolare nelle scienze sociali.

Contemporaneamente agli eventi statunitensi in Europa la storia della performance prosegue e si sviluppa parallelamente ricontestualizzata. A Parigi, nel 1964, Jan Jacques Lebel aveva introdotto gli *Happenings* nel *Festival de la Libre Expression*, accentuando la dimensione di partecipazione e soprattutto le potenzialità politiche dirette delle azioni (Valentini 2007, 83). Nel campo più circoscritto delle arti visuali le performance traggono nuova linfa vitale dalle azioni di artisti come Yves Klein che nelle *Antropometrie* usa corpi di donne come se fossero pennelli, o Piero Manzoni che firma le sue modelle come opere d'arte. Molte di queste operazioni si basano su atteggiamenti e azioni in cui gli artisti stessi sono protagonisti come Josef Beuys, Gilbert and George, il *Wiener Aktionismus*, Marina Abramovic.

2.3. La performance nel mondo italiano dell'arte contemporanea

L'ambito di studio di questa ricerca è circoscritto all'Italia,¹⁸ è quindi opportuno uno specifico riferimento agli avvenimenti nell'evoluzione della *Performance Art* che si sono susseguiti sul territorio nazionale. D'altro canto le fonti per una ricostruzione storica delle vicende italiane di questa modalità espressiva sono sparse e molto limitate,¹⁹ di conseguenza in questa sezione ho preferito fare riferimento alle testimonianze dirette di figure chiave del campo artistico italiano contemporaneo che nel corso delle interviste hanno fornito informazioni rilevanti anche per una ricostruzione del quadro storico con intento non esaustivo ma introduttivo del fenomeno.

Da queste testimonianze è emerso come in Italia le prime performance furono realizzate da artisti che aderivano all'*Arte Povera*, il movimento i cui fondamenti teorici erano stati elaborati dal critico Germano Celant tra il 1967 e il 1969 traendo ispirazione dal nome usato da Grotowsky per definire il suo teatro (Celant 1968, Valentini 2007, 83, Vettese 2006). Uno dei luoghi chiave per le azioni degli anni '70 era la galleria *L'Attico* di Roma, diretta da Fabio Sargentini, come è emerso più volte anche nel corso delle interviste:

Roma ha avuto una importante attività legata alla performance con le iniziative di un gallerista che si chiama Fabio Sargentini che nei primi anni Settanta ha fondato una cosa che si chiamava Attico e lì ci sono state delle performance storiche, per esempio «I cavalli» di Kounellis... e Merz... E poi Sargentini è uno che ha portato i performer americani come Joan Jonas, Trisha Brown, insomma tutto il giro diciamo anche un po' vicino al Fluxus, a Roma (artista, intervista 1/12/2007).

Nel 1967 *L'Attico* ospitò la mostra «Lo spazio degli elementi. Fuoco, immagine, acqua, terra» che contribuì a mettere in discussione

¹⁸ Il mondo artistico italiano si colloca in posizione periferica rispetto al centro del campo del contemporaneo rappresentato dagli Stati Uniti e in particolare dalla città di New York. Tuttavia diversi critici hanno fortemente ridimensionato l'effettiva centralità di New York nella ricerca artistica contemporanea. La recente crisi economica che ha coinvolto gli Usa e le dinamiche interne al mondo artistico hanno condotto molti critici a ritenere che l'effettivo centro del campo artistico attuale sia la Cina e l'interesse generale si è spostato in Oriente che costituisce una realtà peraltro caotica e per lo più ancora inesplorata.

¹⁹ Per una parziale ricostruzione del fenomeno della performance in Italia si veda Mininni (1995).

la funzione della galleria come mero contenitore di oggetti e a ridefinire la distanza tra rappresentazione e realtà:

Jannis Kounellis approfittò magnificamente della libertà del nuovo spazio e ci fu la mostra dei dodici cavalli vivi. Scioccante! Harald Szeemann pubblicò la fotografia nel catalogo della mostra di Berna, dove aveva riunito la crème degli artisti di quegli anni. La notizia si propagò oltre Atlantico. Qualche mese dopo a New York, a un party nello studio di Simone Forti, udii un gruppetto di artisti commentare con meraviglia il fatto che una galleria di Roma avesse esposto dei cavalli vivi (Sargentini 2008, 54).

Tra la fine degli anni '60 e nel corso degli anni '70 sul territorio nazionale si susseguirono altri eventi a carattere internazionale che costituirono momenti di incontro tra artisti, galleristi, critici d'arte, e in generale persone coinvolte nel processo di produzione-ricezione di eventi performativi. Un momento importante, sempre all'interno del movimento dell'*Arte Povera*, fu per esempio *Amalfi 68* (Celant e Rumma 1969):

In questa famosa Amalfi 68, gli artisti hanno realmente fatto delle azioni. Pistoletto ne ha fatte un paio, [...] quella dell'uomo ammaestrato e poi c'è stato una sorta di concerto a due o a tre, lui, un artista locale che con un fischiello giravano per le strade di Amalfi stimolando il pubblico con i loro movimenti e il suono del fischiello. Un'altra performance è stata fatta dalla Marie Boetti e dal marito della Boetti sulla spiaggia mi pare che suonavano anche loro ... un flauto. Ed era un duo, di notte sulla spiaggia di Amalfi tra Alighiero, questo artista di Salerno, e Anne Marie Boetti. Un'altra azione è stata quella di Anne Marie Boetti che ha lasciato andare una zattera.... Hanno costruito, lei e Alighiero, una zattera, e poi l'hanno lasciata, l'hanno abbandonata alle onde del mare. Un altro artista chiamato Pietro Lista, in occasione di Amalfi 68, insabbiava la luce, metteva la luce sotto la sabbia. E un altro artista Lando Calò, risistemava l'angolo smussato degli Arsenali di Amalfi. Ecco per la prima volta si univano le azioni, le singole performance.... Erano tutti giovani questi artisti e il curatore era Germano Celant e poi c'era Marcello Rumma che aveva dato piena libertà e in una cornice come quella di Amalfi in una situazione così spontanea, così creativa erano nate poi queste azioni che venivano poi documentate e che quindi rimanevano poi come Storia ... Quindi sono nate in un clima di grande spontaneità e creatività. Infatti io non ho mai più visto una mostra così spontanea, così creati-

va.... Anche dall'esigenza di non solo proporre l'opera ma anche tutto ciò che era con l'opera, il modo di essere, di pensare, anche il corpo doveva essere qualcosa che aveva a che fare.... come se l'artista e l'opera fossero davvero tutt'uno, non c'era separazione, l'artista non si separava dall'opera.... Non dimentichiamo che il '68 erano gli anni del Living Theatre e quindi gli artisti sentivano e riflettevano questa atmosfera molto viva, molto vivace di usare tutti i linguaggi possibili per esprimere il loro pensiero sull'arte, i loro sguardi sull'arte... (gallerista, intervista 19/05/2008).

È evidente, nel precedente resoconto, come alcune figure professionali, quali critici e storici dell'arte, avessero un ruolo determinante nel riuscire a catalizzare e coagulare in un movimento le azioni e le opere di artisti che si esprimevano nelle forme più svariate e come in questo processo di costruzione di un fenomeno culturale l'esperienza statunitense costituisse un punto di riferimento importante.

Un altro momento di intenso interesse verso la *Performance Art* si verificò tra il 1977 e il 1979, in occasione delle *Settimane internazionali della performance*²⁰ organizzate presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna e curate da un comitato tecnico-scientifico composto da Francesca Alinovi, Renato Barilli, Roberto Daolio, Franco Solmi, Danna Farneti, Marilena Pasquali e Angela Tosarelli. Fra gli artisti più noti che realizzarono azioni nella prima edizione comparivano Vincenzo Agnetti, Giuseppe Chiari, Luigi Ontani, Fabrizio Plessi e Christina Kubisch, Vettor Pisani, Marina Abramovic e Ulay, Charlemagne Palestine, Geoffrey Hendricks, Hermann Nitsch, Laurie Anderson, Paul McCarthy, mentre erano esposte installazioni di Vito Acconci, Fabio Mauri e Gina Pane. La seconda edizione era intitolata "Teatro della post-avanguardia, Poesia sonora, gestuale e di animazione plastica", la terza e ultima era invece dedicata alla danza:

La prima edizione fu quella che, per certi versi, registrava uno stato delle cose insomma, però con gli artisti, per così dire, già abbastanza noti, che avevano già un'esperienza alle spalle specifica [...]. Invece già a partire dal '78, dalla seconda edizione, ha individuato una sorta di settore insomma, che era quello legato alla poesia visiva, poesia soprattutto sonora e abbinata anche a certe ricerche che erano più sul versante della parola; parola, parole e musica insomma, quindi già è una accezione

²⁰ 1-6 giugno 1977, 1-6 giugno 1978, 1-7 giugno 1979

particolare, quindi un aspetto più specialistico in fondo. C'era anche un aspetto teatrale, però ecco l'aspetto teatrale è da mettere tra virgolette perché era una performance che non si adagiava su dei canoni di rappresentazioni teatrali, perché obiettivamente noi ospitammo una sorta di installazioni performative insomma. C'erano i Magazzini Criminali allora, così si chiamavano e che agivano proprio su uno spazio enorme, uno spazio dietro la fiera coinvolgendo un'area.... un campo di calcio insomma... E, non so, la Gaia Scienza... quindi i gruppi di ricerca di quegli anni che poi, come dire, si sono assimilati all'interno di una ricerca di tipo più squisitamente teatrale, però in quegli anni sul serio c'era una attenzione particolarissima allo sconfinamento, ma senza però, come dire, assumerlo come unica chiave di lettura, interpretazione. Poi l'altra edizione invece fu più legata a un aspetto di quel della danza, o per lo meno, mettendo sempre tra virgolette, perché questi confini all'interno del discorso della performance sinceramente sono.... come dire, abbastanza difficili da definire e soprattutto da chiudere (storico dell'arte, intervista 19/06/2008).

Questi eventi testimoniano una certa permeabilità tra sistemi artistici e il collegamento di alcuni spazi espositivi italiani alle reti internazionali. Alcuni artisti internazionali come Vito Acconci, Steve Paxton, Joan Jonas, Trisha Brown furono valorizzati prima in Italia che negli Stati Uniti (cfr. Valentini 2007). D'altro canto il mondo italiano dell'arte contemporanea nel corso del tempo ha sviluppato proprie caratteristiche strutturali peculiari che hanno influenzato le modalità e la forma assunte dalle azioni performative. Uno dei vincoli strutturali più volte evidenziato nelle interviste, è dato dall'assenza, o dalla presenza sporadica, di un determinante sostegno economico pubblico:

È una situazione abbastanza ambigua se non c'è un riconoscimento pubblico, è necessario anche un sostegno pubblico, e questo anche per sopravvivere in un mercato per certi versi sempre più esasperato, esasperato e chiuso. Perché poi si pensa a un mercato che vive solo di star e basta e invece questo è un grossissimo problema perché ci sono ancora dei versanti che rimangono completamente scoperti, non che non abbiano una loro validità, ma semplicemente perché non funzionali al discorso puramente mercantile.... (storico dell'arte, intervista 19/06/2008).

Non c'è un sistema dell'arte in Italia per il fatto che un sistema dell'arte complesso prevederebbe anche una forte presenza delle istituzioni cosa che ora come ora ce n'è ancora poca, ma fino a qualche anno fa non c'era proprio. Per cui l'unico punto di riferimento per il sistema dell'arte italiano è il Castello di Rivoli, punto. Non c'erano né musei né altri spazi che in un certo modo hanno garantito il sistema. Di fatto che cosa succedeva, che il gallerista, che in un certo senso di professione dovrebbe vendere delle opere, di fatto si trovava anche ad occuparsi... anche di sostituire in parte il Pubblico nel ruolo culturale in generale, per cui di fatto i ruoli si sono mischiati (critico d'arte, intervista 20/05/2008).

In mancanza di fonti stabili di sostegno finanziario l'effettiva realizzazione di azioni performative è spesso determinata da fattori contingenti come per esempio l'interesse verso questa espressione artistica da parte di personaggi illuminati che assumono il ruolo di mecenati, che riescono a esercitare una notevole influenza sul sistema e che, come nel caso riportato di seguito, possono anche ridefinire la collocazione geografica del centro del campo artistico:

Le cose sono legate molto anche alle persone e quindi il processo evolutivo, culturale, del Sud di quegli anni poi si è fermato con la sua scomparsa. Ma non solo lui appoggiava grandi mostre d'arte, le sponsorizzava personalmente, ... costituiva premi per giovani artisti, ... aiutava a che si sviluppassero grandi eventi di arte pubblica che lui appoggiava fortemente [...] è lui che ha chiamato Germano Celant, è lui che ha chiamato Barilli, è lui che chiamava i grossi critici, dal momento che era lui che aiutava e sponsorizzava i grandi eventi. [...] in un clima di evoluzione culturale promosso da una serie di persone che vivevano in questa piccola città chiamata Salerno che avevano costituito una sorta di tavola rotonda. E si lavorava un po' in gruppo... e allora c'erano Menna, c'era Barilli, c'era Dimarco, Celant, Achille Bonito Oliva, erano tutta quella giovane critica che si riferivano ad un personaggio come lui e insieme poi collaboravano, lavoravano e costruivano proprio un clima, un'atmosfera di apertura culturale straordinaria. Dopo la sua scomparsa è tutto finito, è tutto morto, questi personaggi... Menna è scomparso, Achille è andato a Roma e ha fatto la sua carriera, Celant è andato a New York, quindi si è sfaldato un po' tutto, ma lui era il fulcro (gallerista, intervista 19/05/2008).

Dal punto di vista strettamente commerciale tuttavia il centro del mercato dell'arte contemporanea si colloca geograficamente nel settentrione d'Italia e specificamente tra le città di Milano, Bologna e Torino. Questa centralità potrebbe essere messa in relazione oltre che a ragioni di ordine strettamente economico anche a variabili di natura culturale come i diversi stili di vita, le modalità di consumo culturale, e le forme di esibizione di status dei collezionisti e dei mercanti d'arte:

... il collezionismo di Milano e Torino, insomma del nord Italia, è più legato a un'immagine tipo «io devo essere la novità, per cui sono in qualche modo connesso, devo vestirmi da Armani, devo avere la macchina giusta, devo avere anche in qualche modo... il mio arredamento deve essere di design e magari con qualche cosa di arte contemporanea»... ecco. Il modello di diciamo... di vita, barra casa, diciamo di un imprenditore romano o anche di qualcuno che ha i soldi da investire in questo senso, qualcuno dell'aristocrazia o diciamo della politica è più «io devo fare vedere quanto sono consolidato» per cui ho per esempio i mobili in stile, i mobili di antiquariato e ho magari delle tele antiche... (critico d'arte, intervista 20/05/2008).

La complessità di tale quadro pone la necessità di strumenti analitici che permettano di cogliere i confini del campo, di individuare quale è l'attività centrale svolta al suo interno, quali sono i ruoli determinanti, in che maniera si autodefinisce e con che modalità si relaziona con l'esterno, che tipo di tecnologie utilizza, quali sono i luoghi in cui si svolge l'attività (Clarke 2004, 115). Nel caso specifico della *Performance Art* si tratterà di ripercorrere in maniera puntuale le dinamiche che intervengono nel processo che dalla progettazione conduce alla realizzazione di una azione, e di prendere in considerazione le questioni connesse alla valutazione e al riconoscimento del valore artistico che sanciscono l'appartenenza o l'esclusione dal campo.

Nel capitolo seguente presenterò degli schemi analitici che fungono da «lenti» e che permettono di osservare un mondo sociale nella sua articolazione interna.

3. Lo studio di ambiti di interazione organizzata

3.1. Mondi e campi

Il mondo dell'arte contemporanea si presenta come un ambito dotato di confini all'interno dei quali si viene ammessi dopo «processi di iniziazione» e riti di passaggio. È possibile individuare una pluralità di «eventi» occasionali (come le inaugurazioni di nuove mostre) o a cadenza periodica (come nel caso delle Biennali) che si realizzano in luoghi ben determinati. In queste circostanze i partecipanti si incontrano ed esibiscono una data immagine di sé che riflette un certo modo di pensare condiviso e uno stile di vita comune. All'interno di tale ambito esiste inoltre una divisione delle competenze, si seguono «carriere» basate su scale gerarchiche interne formali e informali, si condividono miti e significati.

Nello studio di tali ambiti di interazione organizzata, i ricercatori sociali hanno fatto spesso ricorso ad immagini analogiche, non di rado tratte dalla fisica o dalla geometria. Si tratta di immagini che alludono a cerchi che si intersecano (Simmel 1903) a campi (Bourdieu 1983, 1985, 1998) a mondi o sottomondi (Shibutani 1955, Strauss 1978, Unruh 1980, Becker 1982) ad arene (Strauss 1978, 1982, 1984, Clarke 1991). Alcune di queste nozioni presentano spesso notevoli analogie tra loro, altre si caratterizzano per evidenti incongruenze.

Per inquadrare preliminarmente la questione è imprescindibile un riferimento al contributo classico di Georg Simmel (1903) sul tema. In un contesto urbano modernizzato, caratterizzato da velocità di cambiamenti, ritmi frenetici, continua pressione di input che richiedono risposte tempestive, l'individuo non è più nelle condizioni di sedimentare un sapere valido una volta per tutte nel corso di una vita. D'altro canto egli ha la possibilità di acquisire un ampio margine di libertà, di selezionare e reagire solo ad alcuni degli stimoli a cui è sottoposto e in questo modo è in grado di costruirsi un proprio sottomondo all'interno del più ampio contesto sociale. Ne consegue che, secondo Simmel, nelle moderne società di massa è possibile trovare una molteplicità di comunità in cui poter soddisfare ciascuna delle proprie inclinazioni e partecipare quindi simultaneamente ad una pluralità di «cerchie». L'individuo si trova così collocato in un punto specifico dello spazio sociale dato dall'intersezione di tutti cerchi sociali a cui partecipa:

... da un lato l'individuo trova pronta per ciascuna delle sue tendenze e aspirazioni una comunità che gli agevola il loro soddisfacimento, che offre alle sue attività una forma di volta in volta sperimentata come conforme allo scopo e tutti i vantaggi dell'appartenenza a un gruppo; d'altro lato l'elemento specifico dell'individualità viene conservato dalla combinazione delle cerchie, che può essere in ogni caso diversa. Così si può affermare che dagli individui sorge la società, dalla società sorge l'individuo (Simmel [1903], 1995, 370).

La nozione di «cerchie sociali» proposta da Simmel richiama l'immagine di sfere di interazione al cui interno insiemi di individui si incontrano, interagiscono, condividono i loro interessi, partecipano ad eventi e operano in contatto o all'interno di organizzazioni più o meno formali. Questo complesso di attori, pratiche, eventi e organizzazioni potrebbe essere percepito come una somma di elementi tenuto insieme da legami deboli che difficilmente può essere circoscritto da rigidi confini e separato in maniera netta dal più ampio «sfondo» sociale in cui si iscrive. Tuttavia il carattere stabile, reiterato e intenzionale delle interazioni tra questi insiemi di soggetti fornisce le premesse essenziali per prendere atto dell'esistenza di unità sociali organizzate.

L'attenzione del ricercatore può concentrarsi sugli aspetti strutturali di tali realtà oppure sulla dimensione relazionale. Nel primo caso si tenderà a considerare queste sfere di interazione come «cose» autonome, preesistenti e indipendenti dalla coscienza e dalla volontà degli individui che le compongono e che sono in grado di guidare e condizionare le pratiche e le rappresentazioni individuali. Il ruolo di un ricercatore che parta da queste premesse sarà rivolto a «scoprire» l'esistenza di tali realtà; l'interesse della sua ricerca sarà quello di individuare e descrivere le loro proprietà invarianti e si concluderà col corroborare o confutare, sulla base dei dati raccolti, i modelli teorici preliminarmente elaborati. Premessa irrinunciabile di questa prospettiva è quella di mettere in crisi e rivelare la natura fittizia della conoscenza di senso comune, delle rappresentazioni primarie, delle prenozioni, delle ideologie, allo scopo di riuscire a cogliere strutture profonde che si trovano al di fuori della coscienza. La premessa della seconda prospettiva è che la conoscenza di tali ambiti, è invece in linea di continuità con la conoscenza di senso comune, dal momento che focalizza l'attenzione sugli specifici significati che tale realtà sociale assume per i singoli soggetti che vivono e agiscono al suo interno. Sulla base di costruzioni di senso comune gli individui pre-selezionano e pre-interpretano il mondo che esperiscono come «l'unica realtà possibile». Si pone quindi l'accento sulla rilevanza degli schemi percettivi, di pensiero e di azione, sui processi di conferi-

mento di un ordine e su ciò che è risultato da questa costruzione sociale. Come sostiene William Thomas (1931), l'individuo indirizzerà la sua azione sulla base di ciò che egli «crede sia vero» e non di «ciò che è vero»; la comprensione dell'agire umano e delle sue conseguenze dipende quindi dall'interpretazione dei significati che emergono dall'interazione sociale.

Nelle pagine seguenti cercherò di introdurre e mettere a confronto due nozioni teoriche che propongono una possibile composizione delle due prospettive enfatizzando il continuo rinvio reciproco tra elementi strutturali e agire individuale: l'idea di campo di Pierre Bourdieu e il *concetto sensibilizzante* di mondo sociale di Anselm Strauss. L'adozione combinata delle due nozioni nello studio del mondo dell'arte permetterà di concentrarsi sull'articolazione delle relazioni e delle interazioni da cui emerge il significato dell'atto creativo, senza al tempo stesso perdere di vista gli elementi costituenti del tutto in cui l'azione individuale si iscrive.

3.2. La nozione di «campo» di Pierre Bourdieu

Nel rivolgere la sua attenzione alle formazioni sociali contemporanee, caratterizzate da una elevata articolazione della divisione del lavoro, Bourdieu prende atto dell'organizzazione delle attività umane in numerosi e differenti «campi di produzione».²¹ Il concetto di campo sembra essere proposto come integrazione ad una concezione della società suddivisa in strati ordinati gerarchicamente sulla base dell'appartenenza di classe. Se infatti la nozione di campo consente di riconoscere l'esistenza di una differenziazione strutturale tra diverse posizioni nello spazio sociale, permette anche di tradurre questa differenziazione in termini di intrecci di relazioni conflittuali tra attori che occupano posizioni definite dalla distribuzione del capitale e del potere. Ogni attore è infatti identificato sulla base della sua collocazione in un campo che viene percepito come dotato di una relativa *autonomia* rispetto agli altri campi in quanto qualificato da una sua logica, da suoi sistemi di valori, da gerarchie di legittimità, da regole del gioco, da istituzioni e da proprie poste. Sebbene questi elementi siano tra loro

²¹ Tra i numerosi campi studiati da Bourdieu si ricordano oltre al campo artistico e letterario (1998), quello religioso (Bourdieu e de Saint Martin 1982), quello accademico e universitario (1984), quello scientifico (1969, 1971), quello giornalistico (1982), quello televisivo (1996), quello della fotografia (1965).

congruenti, irriducibili e indipendenti dalle logiche e dagli interessi degli altri campi, ciò non significa che i fattori esterni siano irrilevanti per gli attori: specifiche *issues* eteronome possono assumere rilevanza all'interno del campo nella misura in cui vengono tradotte nella sua specifica logica.

L'autonomia e la coerenza del campo presuppone un consenso tacito dei partecipanti sulla natura del gioco; si tratta però di un consenso costantemente ridefinito perché ogni campo, non si presenta quale un sistema integrato tendente ad un equilibrio «omeostatico», quanto come un luogo di conflitto (più o meno manifesto o latente) sulla definizione dei principi legittimanti della propria divisione. La posta in gioco dei soggetti in conflitto non è semplicemente quella di riuscire ad assumere una posizione migliore e di uscire «vincitori» dalla competizione ma anche di modificare e ridefinire a proprio vantaggio le regole stesse del gioco e la natura del campo.

Le forme di appartenenza inoltre variano, ciò che è considerato rilevante dipende dal campo di riferimento e coloro che ne detengono il controllo cercano di mantenere la loro posizione, di difendere i propri alleati, al tempo stesso creano barriere e impediscono l'ingresso di nuovi concorrenti che potrebbero sovvertire la logica. La logica del campo artistico, per esempio, fa perno sul rovesciamento del profitto materiale, al contrario di quella del campo economico che si fonda sul principio *business is business* che esclude quindi la rilevanza di legami affettivi, di amicizia, di parentela (Bourdieu 1983). Questa inversione della logica del profitto economico può essere sintetizzata dall'espressione «loser wins»;²² l'idea che il «vincitore» nel campo dell'arte sia chi agisce contro la logica dello scambio di merci è stata costantemente enfatizzata dagli intervistati:

Commercialmente anche quando si è tentato di fare qualcosa è sempre stato un disastro, perché evidentemente non sono capace di farlo (ride)... (gallerista, intervista 23/03/2008).

Se avessi fatto dei compromessi avrei molti più soldi, tantissimi molti più soldi, e, che ti posso dire.... il lavoro già parla di per sé ha una sua sincerità, c'è un lavoro dietro, c'è una passione dietro, c'è tanto sforzo dietro. I compromessi....., che ne so, li lascio agli artisti stupidi di oggi, che ce ne sono un sacco, con cui

²² Per un'applicazione del concetto in uno studio empirico si veda anche Ardery (1997).

non mi raffronto e non mi riconosco... (artista, intervista 10/10/2008).

Come si vedrà nel capitolo dedicato all'ingresso nel mondo dell'arte, i nuovi entrati non sono giudicati solo in base alle capacità, alle abilità e all'attività svolta ma anche sulla base di caratteristiche personali come il comportamento, i gusti, il modo di vestire, l'accento, le idee politiche, le amicizie, le relazioni affettive, tutto quello che viene riassunto dal concetto di *habitus*. Il conflitto non è infatti regolato da comportamenti strategicamente orientati ma dall'*habitus*, inteso come matrice di disposizioni, schemi percettivi di pensiero e di azione che operano sotto il livello della coscienza, indispensabili per conoscere e riconoscere le regole del gioco e le poste. L'*habitus* è quindi legato sia alla particolare traiettoria del singolo all'interno del campo, sia al campo medesimo che ogni singolo agente incarna (o per lo meno alla posizione nel più ampio spazio sociale che a sua volta condiziona la posizione nel campo) e tende a persistere anche dopo il mutamento di queste condizioni (Bourdieu e Passeron 1964).

Il termine «costruttivismo strutturalista» (o «strutturalismo costruttivista») proposto da Bourdieu, sembrerebbe in parte conciliare la sopramenzionata dicotomia tra aspetti strutturali e relazionali. Per Bourdieu «esistere socialmente significa occupare una posizione determinata nella struttura sociale e portarne i segni, sotto forma in particolare di automatismi verbali o di meccanismi mentali» ([1998] 2005, 83).

Affermazioni come la precedente hanno portato alcuni interpreti a enfatizzare gli aspetti strutturali dell'approccio di Bourdieu e a confermare il carattere *hard* della nozione di campo. Secondo queste interpretazioni i processi di attribuzione di senso non sarebbero rilevanti in Bourdieu perché comunque condizionati da un mondo predeterminato in termini causali (cfr. Martin 2003, 22-26). Da qui l'enfasi posta sul «destino sociale» di individui che percorrono traiettorie prestabilite, che orientano le proprie scelte entro un «campo dei possibili» e che sono in fin dei conti indirizzati verso posizioni a cui sono *predestinati* sulla base delle proprie disposizioni costitutive («toward the places to which their socially constituted dispositions predestine them» Bourdieu 1988, 101). L'immagine di campo che emerge da questa lettura è quindi in definitiva quella di una sorta di arena in cui si scontrano forze contrastanti e in cui si trovano attori sociali che «verranno lanciati in questo spazio come particelle in un campo di forze, e le loro traiettorie saranno determinate dalla relazione tra le forze del campo e la loro stessa inerzia» (Bourdieu [1998] 2005, 63).

Per Bourdieu le relazioni tra gli attori non sono riducibili alle interazioni, alle strategie consapevoli di azione e al senso attribuito al loro agire, ma sono essenzialmente relazioni «oggettive» tra posizioni diverse e ciascuna posizione si definisce in relazione alle altre. Tuttavia questo non conduce ad attribuire alla nozione di campo una rigidità che è dall'autore stesso negata quando si riferisce ad essa come ad un «concetto aperto» e quando afferma che: «da un lato potrei sembrare vicino ai “grandi teorici” (soprattutto strutturalisti), in quanto insisto sui grandi equilibri strutturali, non riducibili alle interazioni e alle pratiche nelle quali si manifestano; dall'altro mi sento solidale coi ricercatori che guardano le cose da vicino» (Bourdieu e Waquant 1992b, 81). Anche un concetto come quello di «autoreferenzialità», proprio della teoria dei sistemi, potrebbe essere assimilato alla nozione di «autonomia» del campo. D'altro canto «le differenze tra le due teorie sono comunque radicali. Prima di tutto la nozione di campo esclude il funzionalismo e l'organicismo... se è vero che nel campo letterario o nel campo artistico le prese di posizione costitutive in uno spazio dei possibili possono essere considerate come un sistema... è tuttavia anche vero che quelle prese di posizioni possibili... non si sviluppano secondo un proprio movimento interno ma attraverso conflitti interni al campo di produzione» (Bourdieu e Waquant 1992b, 73).

Bourdieu non sviluppa le implicazioni cognitive del suo modello teorico e svaluta la possibilità da parte degli attori individuali di trasformare le strutture che generano l'*habitus*. È tuttavia il concetto di *habitus* a costituire il nesso di collegamento tra le strutture sociali e la facoltà individuale di *sense making*: l'attenzione sugli schemi di percezione, sui pensieri, sulle azioni, che sono elementi costitutivi dell'*habitus*, lo portano ad introdurre la nozione di *illusio* e ad affermare che gli attori vivono un profondo coinvolgimento nella realtà del mondo che ha il suo fondamento nell'accordo implicito pressoché universale sulle strutture che servono a costruire il mondo di senso comune, al punto da poter sostenere che: «la “realtà” rispetto alla quale misuriamo tutte le finzioni altro non è che il referente universalmente garantito di una illusione collettiva» ([1998] 2005, 67). Se è quindi vero che Bourdieu sostiene che le prospettive e i punti di vista degli attori dipendono in ultima analisi dalla loro posizione nello spazio sociale, al tempo stesso non ignora gli aspetti di costruzione sociale della realtà e la rilevanza degli schemi cognitivi: l'ordine sociale «si trova fondato sia nelle strutture oggettive di un universo socialmente regolato sia, contemporaneamente, nelle strutture mentali di coloro che lo abitano...» ([1998] 2005, 118).

3.3. La prospettiva di «social world» di Anselm Strauss

L'esigenza di comprendere i punti di vista e le prospettive di individui e di gruppi appartenenti a specifici ambiti culturali assume una rilevanza fondamentale a Chicago nei primi quarant'anni del Ventesimo secolo. Sono gli anni in cui si pongono le basi teoriche della corrente sociologica che sarà identificata da Herbert Blumer con il nome di *Interazionismo Simbolico* (Blumer 1969). Nell'ambito della tradizione della Scuola di Chicago si colloca la figura di Anselm Strauss che, prendendo le mosse da una rilettura delle premesse interazioniste, propone l'assunzione di una prospettiva di «social world» (Strauss 1978). Dell'*Interazionismo simbolico* Strauss recupera l'enfasi antide-terministica, con l'intento tuttavia di sviluppare una visione che consenta di cogliere anche la dimensione dell'interazione su larga scala e in questo modo di dare un più ampio respiro a un approccio di ricerca che, nella maggior parte dei casi, si è concentrato sullo studio delle microinterazioni. Si tratta di una posizione che evita al tempo stesso sia un approccio alla conoscenza dei fenomeni sociali intesi come «cose in sé», sia una immagine della realtà sociale frammentata in unità elementari prive di reciproche relazioni.

Nel definire la nozione di «social world» Strauss insiste sulla centralità delle dimensioni dinamiche e processuali come aspetti caratterizzanti di una realtà costituita da un «universo di mutue risposte regolarizzate». Un mondo sociale si presenta come un'area culturale al cui interno attività e problemi comuni e interconnessi sono legati insieme da una rete di comunicazione (Strauss 1978). Un esempio (e il primo utilizzo dell'espressione «social world» in una ricerca empirica) si ritrova nel noto studio di Cressey al Taxi-Dance Hall:

Per coloro che frequentano un taxi-dance hall, anche se in maniera sporadica, esso si presenta come un *mondo sociale* separato, con i suoi modi di fare, di parlare e di pensare. Ha le sue concezioni di ciò che è importante nella vita e – da un certo punto di vista – i suoi propri schemi di vita (Cressey 1932, 31, traduzione mia).

L'applicazione della nozione di mondo sociale al contesto artistico è stata realizzata tra i primi da Howard Becker (1982) che introduce la nozione di *Art World* inteso come:

... the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means, produces the kind of art works that art world is noted for (Becker 1982, x).

La nozione interazionista di mondo sociale è molto labile e non facilmente distinguibile da altri concetti ad essa vicini come quello di sub-cultura o di «gruppo di riferimento». Parlando di mondo sociale Strauss pone infatti l'accento sul momento della formulazione dei significati che si realizza quando le persone che praticano una data attività hanno l'opportunità di interagire e comunicare efficacemente tra loro. In tali situazioni è probabile che si sviluppi una «cultura» come risposta a un problema affrontato in comune (Redfield 1941). Poiché questa «cultura» presuppone un modo di vedere diverso da quello di altri membri della società, per riferirsi a tali realtà si parla spesso anche di «sub-culture». Nella formulazione della nozione di mondo sociale Strauss dichiara inoltre più volte il suo debito nei confronti del concetto di «gruppo di riferimento» introdotto da Tamotsu Shibutani (1955). Shibutani mette in evidenza la possibilità da parte degli individui di adeguare e orientare il proprio comportamento a standard di specifici ambiti sociali. Assumendo la prospettiva degli appartenenti a un dato mondo quale schema di riferimento nell'organizzazione del proprio campo percettivo, l'attore sviluppa specifici universi di discorsi, norme di condotta, sistemi di valori, scale di prestigio, percorsi di carriera e un comune atteggiamento verso la vita, una *Weltanschauung* (Shibutani 1955, 562-569).

Il contesto in cui vivono e lavorano i musicisti di jazz, l'ambiente di studio e tirocinio degli studenti di medicina, il mondo dei vagabondi, dei surfisti, delle taxi girls, l'opera lirica, il calcio, il collezionismo di francobolli, l'industria informatica, la fotografia d'arte, il mondo accademico, così come l'arte contemporanea, sono solo alcuni esempi di mondi sociali che variano in maniera considerevole per dimensione, tipo, numero, in base alla varietà delle attività che si svolgono, per differente complessità organizzativa, per grado di sofisticazione tecnologica, per elaborazione ideologica, per dispersione geografica. L'attività principale che viene svolta all'interno di ognuno di questi mondi ne definisce il carattere ed è sulla base di questa attività che si è in grado di individuare chi può esserne considerato un membro effettivo e la posizione che occupa.

Si tratta evidentemente di una definizione molto fluida che permette di indirizzare lo sguardo su realtà sociali che si trasformano, si frammentano, si disgregano, si fondono. Un tratto importante dei mondi sociali, secondo Strauss, è infatti la loro costante differenziazione in «sotto-mondi». Un esempio di segmentazione è offerto dallo studio di Samuel Gilmore (1987) sul mondo del concertismo classico a New York. Dalla ricerca emerge come il mondo statunitense della musica classica sia differenziato in tre sottomondi: il sottomondo dei

musicisti che si esibiscono in grandi teatri (come il Lincoln Center e la Carnegie Hall), il sottomondo dei musicisti affiliati alle accademie che suonano prevalentemente nei campus universitari, il sottomondo dei musicisti che si esibiscono nei loft e negli spazi alternativi del Greenwich Village, di Soho, di Tribeca. Ogni sottomondo si caratterizza per una propria identità relativamente distinta da quella degli altri.

Strauss individua alcuni percorsi lungo i quali i mondi sociali si sviluppano. Un mondo può «germogliare» (*bud off*) da un altro quando al suo interno si iniziano a diffondere «modi di fare le cose» diversi rispetto a quelli comunemente adottati. In seguito all'introduzione di innovazioni tecniche, concettuali o organizzative alcuni individui si troveranno di fatto ad affrontare nuovi problemi e si sentiranno differenti dagli altri perché ciò che stanno facendo, o il modo in cui lo stanno facendo, è diverso da ciò che fanno i rimanenti membri del mondo sociale. A volte i cambiamenti possono consolidarsi e costituire il nucleo centrale di sviluppo di un nuovo mondo sociale; la nascita del mondo del cinema, determinata da innovazioni tecniche destinate originariamente ad un uso esclusivamente industriale, è emblematica al riguardo. Un altro percorso di sviluppo è dato invece dall'intersecarsi di più mondi.

Quanto più un mondo è segmentato o intersecato ad altri, tanto più emergeranno al suo interno specifici problemi che saranno argomento di discussione, di negoziazione e potranno diventare oggetto di contesa. Quando nel 1989 il governo statunitense indusse il *National Endowment for the Arts* a ridurre i finanziamenti, venne sollevata la questione di definire quali forme d'arte fossero meritevoli di riconoscimento e quindi di sostegno pubblico (Gilmore 1993b). La mobilitazione che seguì non interessò solo gli appartenenti al mondo dell'arte e della cultura, ma coinvolse il mondo politico, economico e religioso. L'esempio mostra come a volte degli spazi di discussione si formino sia nell'ambito di ciascun mondo (e all'interno dei sottomondi in cui esso si segmenta) sia tra i diversi mondi sociali che si intersecano. Questi spazi di interazione sociale, vengono definiti da Strauss e da altri autori (Strauss 1979, 1992, Clarke 1991) «social arenas» riferendosi al contesto in cui le singole questioni sono oggetto di discussione e di definizione congiunta da parte degli attori coinvolti e in cui vengono adottati provvedimenti e decisioni nei riguardi di uno specifico problema. Molti dei temi che vengono discussi in queste arene, riguardano la legittimazione di un dato mondo: questioni di autenticità, genuinità, purezza, ma anche questioni di proprietà e improprietà, di moralità e immoralità, di legalità e illegalità. Per esempio, nell'ambito del «mondo dell'arte»: che cosa è realmente un'«opera d'arte»? Alcu-

ne opere sono più significative di altre, ma sulla base del giudizio di chi? Sulla base di quali assunti? Come fanno le persone ad assicurarsi un accordo sui giudizi espressi? Chi si proclama artista ma di fatto non lo è? Saranno sollevate questioni che riguardano anche la definizione di chi può legittimamente, o in maniera adeguata, fare certe cose con certi mezzi, in quali posti e in quali tempi è appropriato o accettabile farlo. La legittimazione secondo Strauss è quindi parte del generale processo di sviluppo del mondo. Perché un mondo sociale ottenga la legittimazione non è sufficiente che più individui, nello svolgere la stessa attività insieme, riconoscano un'«affinità elettiva» e sviluppino la consapevolezza di un senso del «noi», è necessario anche che emerga una definizione condivisa sul valore dell'attività che si svolge. Il fatto che «vale la pena» fare alcune cose in un dato modo, conduce al formarsi dell'opinione condivisa che alcune cose «meritano» di essere fatte in un dato modo, e successivamente della convinzione che «devono» essere fatte in quel dato modo. I membri di un mondo sociale emergente nel momento in cui proclamano il valore di ciò che fanno, riterranno di meritare sia «risorse» (denaro, spazio, accesso al pubblico) sia una «posizione» nel più ampio spazio sociale. Si inizieranno così a marcare le distanze rispetto ai mondi che «stanno accanto». Questo ordine di questioni saranno affrontate più specificamente nel capitolo dedicato alla valutazione di un'azione di *Performance Art*. In questa sede si può prendere come esempio il caso dell'arte votiva, dell'Outsider art, della Street art che, come mettono in evidenza Dal Lago e Giordano, non si distinguono in maniera sostanziale da altre espressioni artistiche appartenenti «legittimamente» al mondo dell'arte, posto che «qualsiasi cosa (oggetto, pensiero, performance, ecc.) può essere o divenire, sotto certe condizioni cognitive e sociali, opera d'arte» (Dal Lago, Giordano 2008, 10). Tuttavia i membri del mondo ufficiale dell'arte nel marcare in maniera netta i confini «legittimi» del proprio ambito saranno disposti a riconoscere valore artistico a queste forme espressive solo dopo un complesso processo di reincorniciamento.

L'immagine proposta da Strauss è quindi quella di gruppi che sorgono all'interno di un mondo sociale, che si evolvono, che si sviluppano, che si disgregano o che si riuniscono con segmenti di altri gruppi per formare un nuovo gruppo, spesso in opposizione ai vecchi sottomondi.

3.4. Spazio sociale e spazio fisico

Un'ulteriore questione che si pone è quella di stabilire se l'effettiva prossimità fisica degli individui sia una condizione necessaria per l'identificazione di un mondo sociale o di un campo. Quanto più gli individui, i gruppi, le istituzioni sono situati in prossimità reciproca, tanto più ci si aspetta che abbiano le medesime caratteristiche e appartengano alla stessa «sfera». Per scelta o per necessità persone che svolgono la stessa attività insieme tenderanno a collocarsi anche in spazi contigui. Si potrebbe quindi essere portati a ritenere che esiste una tendenza alla «segregazione spaziale» e che l'organizzazione dello spazio fisico tenda a riprodurre le distanze dello spazio sociale. È su questa ipotesi che si fonda, per esempio, l'impostazione ecologica delle ricerche della Scuola di Chicago che rivolgono l'attenzione allo studio di unità culturali e di comportamenti sociali localizzati fisicamente all'interno di «aree naturali» della città. Da qui l'utilizzo in senso prettamente descrittivo della nozione di *social world* in note ricerche come quelle di Cressey al Taxi-Dance Hall, di Anderson sugli Hoboes, di Wirth sul ghetto di Chicago o di Zorbaugh sulla Gold Coast.

La coincidenza tra spazio sociale e spazio geografico è espressa in termini espliciti anche nel *Prologo a Le regole dell'arte* (1998) in cui Pierre Bourdieu individua sulla mappa di Parigi le aree di residenza dei personaggi dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert. Le caratteristiche dello spazio sociale in cui Flaubert è collocato, che coincidono con il modo in cui Flaubert percepisce tale spazio, permettono a Bourdieu di dare un'immagine concreta della sua accezione di campo. Il mondo degli affari, il mondo dell'arte e degli artisti di successo, l'ambiente studentesco si localizzano in precise zone della città. Il quartiere latino è la residenza degli studenti e in generale della Bohème, la vecchia aristocrazia ha una sua collocazione al faubourg Saint-Germain, la nuova borghesia dirigente risiede alla *chaussée d'Antin*, il faubourg Montmartre è la sede degli artisti di successo commerciale e dei magnati della finanza. Lo spazio urbano è strutturato e gerarchizzato a tal punto che Bourdieu può individuare, e rappresentare graficamente sulla mappa di Parigi, le traiettorie sociali e i processi di mobilità ascendente e discendente dei personaggi dell'*Educazione sentimentale* seguendo i loro spostamenti di residenza.

Tuttavia Bourdieu mette anche in guardia dall'identificare in maniera sistematica lo spazio sociale con lo spazio geografico e dal ritenere che le distanze spaziali coincidano in maniera univoca con le distanze sociali (Bourdieu 1989, 16). Se è vero che spesso soggetti che

appartengono allo stesso campo occupano uno spazio fisico immediatamente riconoscibile e visibile, è anche vero che individui che hanno una posizione molto distante nello spazio sociale possono trovarsi a interagire altrettanto frequentemente e in maniera stabile negli stessi spazi fisici. Si tratta di interazioni che sono empiricamente osservabili e in un certo senso «tangibili», ma che tuttavia fornirebbero una visione alterata della reale struttura del campo. La questione è chiarita da Bourdieu facendo riferimento a titolo di esempio alle «strategie di condiscendenza» con cui soggetti che si trovano in posizione elevata nella scala sociale negano la distanza fisica tra se stessi e gli altri di rango inferiore stabilendo una confidenza e un'informalità che potrebbero essere male interpretate come segni di appartenenza alla stessa sfera. Non si tratta in realtà di negazioni della distanza sociale, che continua ad esistere, ma di strategie drammaturgiche che generano in realtà un riconoscimento e una conferma della distanza e dell'appartenenza a un mondo differente. Le relazioni oggettive che determinano la dinamica del campo, secondo Bourdieu, in molti casi non possono quindi essere ridotte alle interazioni visibili con cui si manifestano. Un'attenzione rivolta esclusivamente alla dimensione spaziale di fatto occulterebbe ciò che non solo non è visibile ma che determina le effettive relazioni che si stabiliscono tra soggetti che occupano posizioni in un ambito trascendente dal punto di vista spaziale e definito dalla distribuzione del capitale economico, culturale, sociale e simbolico.

Partendo da premesse differenti, la riflessione interazionista concorda sull'idea di una trascendenza spaziale dei mondi sociali. Una trascendenza che però si fonda sulla convinzione che gli ambiti relazionali tendono ad organizzarsi lungo linee di interesse più che sulla base della contiguità fisica effettiva e che allude a un mondo sociale fondato su relazioni di cooperazione e di comunicazione che non può essere delimitata in maniera definita da confini spaziali, territoriali, formali o da membership. In questo caso il carattere trascendente della dimensione spaziale sposta l'accento sul ruolo assunto dai canali di comunicazione nella costruzione e nella delimitazione dei mondi sociali. I confini di un mondo sociale non possono essere determinati né da un territorio né da una appartenenza formale ma dai limiti della effettiva interazione e comunicazione che trascendono e attraversano i tradizionali marcatori di un'organizzazione. Ogni mondo sociale è quindi un «universo di mutue risposte regolarizzate» al punto che, il proprio vicino di casa può apparire come un assoluto estraneo, mentre la rete comunicativa permette a persone disperse dal punto di vista ge-

ografico di entrare in comunicazione e creare aree culturali condivise (Shibutani 1955).

Il fatto che la trascendenza spaziale sia una caratteristica distintiva di uno spazio sociale non esclude tuttavia la possibilità di individuare dei centri geografici che rimangono di fondamentale importanza per comprendere la struttura di un mondo. Anche se la tradizione interazionista fornisce un'immagine di *social world* i cui limiti sono dati dalla effettiva comunicazione, Strauss rivaluta notevolmente l'importanza dello spazio e sostiene che numerosi mondi sono inseparabili dal loro contesto fisico. In ogni fase della formazione di un mondo si possono infatti individuare dei processi in cui la concreta relazione con l'ambiente fisico assume una rilevanza fondamentale; processi che vanno dalla creazione, al mantenimento, alla trasformazione. Gli spazi vengono inoltre occupati, difesi, abbandonati, alcuni luoghi vengono «santificati» e si caricano di una forte valenza simbolica. La relazione con il proprio territorio consente anche di classificare i mondi sulla base di dimensioni come il grado di dispersione, l'ammontare dello spazio utilizzato, la condivisione di un dato spazio con altri mondi, il grado di accessibilità (Strauss 1979).

3.5. Margini e centro

Nello svolgere insieme una data attività, i membri di un mondo sociale arriveranno a stabilire un accordo su quello che bisogna considerare il «miglior modo di fare le cose». Un accordo che, nel corso del tempo, porterà alla creazione di modelli di attività e alla codificazione di tecniche. Emergeranno quindi degli standard, inizialmente impliciti e successivamente espliciti. Stabilire se una data attività o un dato prodotto sia in grado di rappresentare in maniera fedele il carattere di un mondo sociale ha a che fare con l'individuazione dei confini del mondo e permette di stabilire cosa si trova all'interno di un dato ambito, cosa si trova al di fuori e cosa si colloca in una posizione ambigua. Si pone allora il problema di chiarire come viene determinato e ratificato tutto ciò, da chi, e come è possibile sapere dove finisce un mondo sociale e dove ne inizia un altro.

La riflessione sulle nozioni di campo e mondo sociale ha tratto notevoli stimoli dagli studi sulla produzione artistica. La differente rappresentazione che deriva dall'applicazione alternativa delle nozioni di «campo» e di «mondo sociale» è particolarmente evidente se si rivolge l'attenzione allo studio del ruolo e all'azione di coloro che si collocano nelle posizioni estreme degli ambiti artistici come nel caso

degli esponenti delle avanguardie. Sia Bourdieu (1998) che Becker (1982) concordano nel ritenere che il disconoscimento rituale del criterio del successo-soldi-fama caratterizzi le comunità artistiche d'avanguardia. La posizione dei due autori è invece notevolmente divergente per quanto riguarda la specifica collocazione di coloro che non si attengono alle convenzioni o che agiscono sulla base di una logica non economica.

Curatori, critici, storici dell'arte (e spesso gli artisti stessi) assumono il ruolo di definire i confini del campo, e nella valutazione di un'opera d'arte possono attribuire maggiore o minore enfasi rispettivamente all'innovazione o al virtuosismo (Gilmore 1987). La scelta di attenersi rigorosamente alle convenzioni e ai canoni standardizzati del mondo dell'arte spinge l'artista a sviluppare notevolmente la tecnica nella realizzazione, o nell'esecuzione, del proprio lavoro a scapito della ricerca di forme espressive nuove ma meno convenzionali. Al contrario l'avanguardia si caratterizza per la scelta alternativa definita dall'intento predominante innovativo e, in molti casi, anche dalla svalutazione del virtuosismo tecnico. La realizzazione di un'opera che non si attiene agli standard richiederà tuttavia l'utilizzo di materiali non convenzionali, l'acquisizione di nuove competenze tecniche e l'impiego di tempi più lunghi nella fase preparatoria e nelle prove. Tutta una serie di problemi che si traducono in un aumento sistematico dei costi necessari alla realizzazione di un'opera. Il mondo dell'arte per Becker può quindi funzionare in maniera fluida solo se ci si adegua alle routine e alle pratiche condivise di fare le cose e l'artista integrato rende il percorso di realizzazione dell'opera d'arte agevole e lineare perché rispetta le convenzioni e agisce sulla base di quanto gli altri si aspettano che lui faccia, utilizzando per la sua opera i materiali adeguati, il formato richiesto, attenendosi alla durata stabilita, rivolgendosi ai sistemi di finanziamento convenzionali. È invece «il ribelle» che, ignorando o non preoccupandosi di adeguarsi alla logica ufficiale del mondo dell'arte, crea un elemento di frizione nel flusso dell'interazione. L'artista che viola in modo eclatante le convenzioni è quindi escluso dal mondo o ne è tenuto ai margini proprio perché ne minaccia l'autonomia e l'armonico funzionamento.

Quello di Becker è un approccio che ha il vantaggio di «portare di nuovo gli uomini dentro» e di cogliere l'elemento coesivo del mondo dato dalla condivisione di significati e convenzioni che emergono dall'interazione. Evita in questo modo il rischio di considerare l'arte quale «sintomo di qualcos'altro», di ridurla a manifestazione patologica del potere e dell'ideologia (Dal Lago e Giordano 2006). Non prende invece in considerazione gli elementi strutturali e quelli conflittuali.

La relazione tra integrati e ribelli non assume infatti toni conflittuali, perché il ribelle può creare le sue convenzioni e, interagendo con altri *outsiders*, può costruirsi un sottomondo alternativo o ai margini rispetto a quello ufficiale mettendo in atto quella segmentazione su cui si concentra la riflessione di Strauss. La dimensione conflittuale è introdotta nel modello di Becker da Samuel Gilmore (1993a). Nello studio del mondo del concertismo, Gilmore individua infatti una contrapposizione originaria tra compositori ed esecutori. La base del conflitto è da ricercare in «interessi artistici» divergenti. Sarà interesse degli esecutori privilegiare la costante riproposizione di brani musicali di repertorio per focalizzare l'attenzione sul proprio virtuosismo a scapito delle caratteristiche della composizione. Sarà invece interesse dei compositori proporre nuove composizioni che, pur introducendo un elemento di rischio nel mondo concertistico, focalizzano il centro dell'attenzione di critica e audience sulle qualità della composizione più che sull'esecuzione. La scelta tra l'innovazione o il virtuosismo per Gilmore è condizionata anche da elementi strutturali. Elementi che spiegano la posizione centrale nel campo assunta dagli artisti che si adeguano all'esigenza di ottenere il favore dei recettori del proprio lavoro, di consentire una razionalità organizzativa e quindi di avere un riscontro in termini economici e di allocazione di risorse.

Sia l'introduzione di elementi strutturali nel modello di Becker che l'accento sulla dimensione conflittuale attenuano in parte la discrepanza con l'approccio di Bourdieu. In particolare il conflitto tra innovatori e virtuosi di Gilmore sembrerebbe analogo alla contrapposizione tra gli artisti borghesi e gli artisti puri rappresentata nel campo artistico di Bourdieu. Quello che differenzia le due concezioni è tuttavia l'inversione della posizione occupata nel campo delle parti contendenti: per Bourdieu l'artista indipendente è chi agisce al centro del campo artistico facendosi pienamente interprete della logica dell'«Arte per l'Arte» e mette in atto una relazione conflittuale con l'artista che invece accetta il compromesso con la logica commerciale. L'artista commerciale introduce un principio economico eteronomo nel campo che ne mina l'autonomia e così facendo si colloca al margine. Il campo artistico per Bourdieu, in quanto dotato di una sua specificità dagli altri campi, si presenta infatti come un mondo economico capovolto, basato sul «disinteresse», e l'intenzione artistica ha un primato sull'interesse strettamente utilitario o rivolto al guadagno: di fatto il fallimento commerciale è un segno dell'elezione, mentre il successo mondano è indice di compromesso, di artista «venduto». Quanto più questa regola riesce ad imporsi tanto più il campo artistico è autonomo rispetto agli altri campi. Sono quindi due i poli in conflitto: da

un lato i produttori indipendenti dalla domanda economica di merci «artistiche», che rivolgono le loro opere ad una cerchia ristretta di recettori che, a loro volta, sono produttori e concorrenti, e affermano il principio autonomo del «chi perde vince». Dall'altro i produttori eteronomi che realizzano le loro opere per il grande pubblico. Per Bourdieu quindi l'artista d'avanguardia è quello che garantisce la piena autonomia del campo artistico seguendo integralmente la sua logica: l'arte per l'arte.

La definizione di *Art world* proposta da Howard Becker trova una sua specifica applicazione allo studio dei fenomeni artistici e si inquadra all'interno del più ampio concetto di *social world* elaborato da Anselm Strauss. Le frequenti critiche rivolte a queste nozioni di impostazione interazionista riguardano il carattere apparentemente poco definito di concetti che non prendono in considerazione le regole e le condizioni strutturali della produzione. Questi aspetti sono invece attentamente analizzati da Bourdieu nell'elaborare la nozione di campo. Bourdieu tuttavia non attribuisce particolare rilevanza alla negoziazione di significati che può portare, in termini non conflittuali, all'accettazione del dissidente che viene assimilato da nuove convenzioni. Parlando di campo Bourdieu si sforza infatti di sintetizzare ciò che è comune ad una classe di fenomeni, ne dà una chiara definizione in termini di attributi, marca dei confini ben delineati e così facendo fornisce al ricercatore uno strumento per identificare chiaramente il ritaglio di realtà coperto dal concetto. La ricerca empirica viene svolta in questo caso a partire da una attenta e accurata riflessione teorica preliminare. Al confronto un concetto come quello di «mondo sociale» potrebbe apparire come una versione *soft* della teoria del campo per il fatto di mancare di specificazioni e attributi o marcatori che danno prescrizioni su cosa guardare. In realtà il suo carattere «sensibilizzante» consiste proprio nella sua apparente indeterminatezza che si limita a dare il senso generale e la guida, a suggerire la direzione verso cui guardare senza specificare cosa guardare.

Sulla base di queste considerazioni il rapporto tra il concetto di «campo» e quello interazionista di «mondo» potrebbe essere inteso nei termini dell'assunzione di due approcci che divergono per il fatto di enfatizzare una concezione conflittualista, il primo, e la complementarietà di attori e azioni, il secondo; due modi di pensare opposti nelle intenzioni e nei risultati: da un lato un'attenzione focalizzata sulle relazioni oggettive che esistono indipendentemente dalle coscienze e dalle volontà individuali, dall'altro un approccio che si focalizza sulle interazioni e i legami intersoggettivi tra agenti (Becker e Pessin

2006). Tuttavia pur muovendo da presupposti e prospettive differenti i due autori convergono nell'enfatizzare il continuo rinvio reciproco tra elementi strutturali e agire individuale e nel definire delle categorie che hanno il grande pregio di assumere la prospettiva di un «insieme» e così facendo evitano un possibile riduzionismo *comportamentista*, senza tuttavia proporre teorie di «sistemi» a ruoli rigidamente definiti.

Le precedenti premesse di ordine teorico applicate al caso della *Performance Art* permettono di focalizzare l'attenzione su tre aspetti che saranno analizzati nei capitoli seguenti:

- 1) il processo che dalla fase progettuale conduce alla concreta realizzazione di una performance e alla sua, eventuale, documentazione;
- 2) la costruzione e l'esibizione dell'identità degli artisti che scelgono di esprimersi con la performance;
- 3) l'individuazione dei criteri che si adottano nella fase di valutazione e le implicazioni che ne derivano.

4. Progetto, realizzazione e documentazione di un'azione

Premessa

I concetti teorici introdotti nei precedenti capitoli costituiscono delle chiavi interpretative che consentono di concentrare l'attenzione su varie dimensioni di un ambito di interazione organizzata. Nel caso specifico di questa ricerca sono particolarmente efficaci nel cogliere il processo che porta alla creazione di senso dell'«opera» e nel definire il contesto in cui esso si realizza. Nei prossimi capitoli esporrò quanto è emerso dall'applicazione di queste categorie ai dati raccolti.

Un aspetto rilevante della produzione artistica è dato dalla transizione di un'opera dalla fase di elaborazione progettuale alla sua concreta realizzazione. È nel corso di questo processo che l'artista entra in interazione con altri componenti del mondo sociale, mette a confronto in termini dialettici la propria intenzione artistica con i condizionamenti posti dalla committenza, cerca di risolvere i problemi logistici che rendono difficile o impossibile realizzare il lavoro, risponde all'esigenza, posta da galleristi e curatori, di rendere l'opera vendibile. Tutto ciò si scontra con l'idea che il prodotto artistico non debba essere separato dall'artista che l'ha creato e dalla convinzione che l'allontanamento dell'opera dall'autore determini una sua progressiva mercificazione.

Nel caso di opere d'arte tradizionali i tre momenti della progettazione, realizzazione e conservazione (o documentazione) possono considerarsi autonomi e indipendenti. L'immagine di un percorso che inizia con l'uscita del prodotto artistico dal mondo dell'artista e si conclude con l'ingresso nel mondo esterno, non è peraltro meramente metaforica, si tratta di un trasferimento fisico vero e proprio dell'opera che dallo studio dell'artista viene trasportata e esposta in una galleria o in un museo e che, nel caso di opere materiali vendibili, dopo l'acquisto, è collocata nella casa privata del collezionista.

Nel caso della *Performance Art* i tre momenti sono invece strettamente interrelati e tendono costantemente a sovrapporsi. La performance si inquadra nell'ambito dell'Arte Concettuale, il momento dell'ideazione costituisce quindi il reale centro della creazione artistica e non può essere considerato solo una fase preliminare o preparatoria; il progetto va poi inteso in divenire, come una sorta di *work in progress* che si estende anche alla fase di esecuzione nel corso della quale c'è sempre un ampio margine di improvvisazione. La documentazione, infine, come si chiarirà nell'ultimo paragrafo, è una fase spes-

so solo eventuale, non necessaria e comunque accessoria alla pura fase ideativa.

4.1. Il progetto

La realizzazione di una performance è generalmente preceduta da una fase progettuale. Le caratteristiche del progetto variano notevolmente a seconda delle modalità di lavoro e delle scelte individuali dei singoli artisti. Tuttavia, molto spesso, sono determinate anche da fattori contingenti. Quasi sempre, per esempio, per la partecipazione a festival, premi o workshop è richiesto l'invio di un progetto scritto e formulato secondo dati criteri. Anche per la realizzazione di una personale in galleria l'artista dovrà definire in termini progettuali la sua idea di performance per riuscire a interagire con il gallerista o con il curatore della mostra.

Il progetto di una performance in genere si articola in due parti: una parte teorica in cui l'artista espone la sua idea, spiega cosa ha intenzione di fare, descrive l'effetto che vuole creare e il significato che vuole trasmettere, e una parte, che chiamerò «operativa», in cui elenca il materiale di cui ha bisogno, dà indicazioni sulla messa in scena, fornisce un prospetto dei costi di realizzazione.

4.1.1. La parte teorica

Anselm Strauss sostiene che il punto di partenza da cui prende avvio qualsiasi progetto è un'«idea»:

Each project, as defined by its initiator(s), must begin with a vision - an image, an idea, a notion - of what can, might, or should be done (Strauss 1988, 165).

Nel caso della *Performance Art* la pura elaborazione mentale dell'idea è fondamentale ed è molto frequente che l'«opera d'arte» si esaurisca in questa fase ideativa, cioè nel solo atto di pensare l'azione che «si nega allo sguardo dello spettatore... non avvenendo se non nella mente del performer che la racconta o la pensa ma non la realizza» (Valentini 2007, 84).²³

²³ Questo spiega la collocazione della *Performance Art* in linea con lo sviluppo della *Arte Concettuale* e definisce in un certo senso la stessa natura di questa forma artistica

Il progetto di una performance avrà dunque una parte teorica dedicata all'illustrazione, all'articolazione e alla resa in termini visuali e dinamici di un'immagine che l'artista vuole mettere in scena:

io ho subito tutta l'idea completa... cioè io così come l'ho pensata l'ho pensata già tutta finita, perché o mi arriva o non mi arriva. L'idea è un colpo di fulmine per me [...]. Dopodiché la scrivo, di solito, la metto giù teoricamente [...] se sono cose un po' complesse faccio grandi schizzi o delle cose dimostrative (artista, intervista 24/12/2007).

Molto spesso l'idea del progetto si iscrive all'interno della personale poetica espressiva dell'artista e a volte assume anche la forma di una sorta di «filosofia». Nell'esempio seguente l'artista ha elaborato una riflessione che fa perno sull'idea di «pensare non funzionale» e le sue performance sono modalità di realizzazione di questa nozione:

Siamo abituati a considerare certi pensieri utili, funzionali, diciamo, positivi in un certo senso e certi altri come inutili... semplicemente che si possono benissimo scartare, dimenticare, ignorare, eccetera. [...] Anche distruggere il denaro potrebbe essere un aspetto del pensiero non funzionale. Per esempio ti può venire in mente: «chissà com'è una banconota che da una parte è normale e dall'altra è tutta bianca?». Cioè, quello è un pensiero completamente non funzionale. Però l'artista è quello che di quel pensiero, fortuito, che diciamo tutti gli altri, diciamo, scarterebbero, dice: «allora... vediamo come si può fare a fare questa cosa che mi è venuta in mente» (artista, intervista 14/12/2007).

La poetica espressiva spesso non è così elaborata ma viene concretizzata e sintetizzata sempre di più per consentire di identificare e di riconoscere immediatamente l'artista:

Ora invece però sono concentrata su un progetto, quindi su una serie di lavori tutti legati da un filo continuo, però molto visibile, che hanno una cosa in comune: l'esplosione. [...] Ricostrui-

molto più di quanto faccia l'esibizione del corpo, come generalmente si tende a ritenere. A questo proposito si veda il sito della galleria di Bratislava *Evolution de l'Art* (www.evolutiondelart.org) che «espone» solo oggetti immateriali, tra cui molte idee di potenziali performance solo pensate.

sco delle scene di vita familiare e... in dei particolari delle scene, non in tutta la scena, metto delle cariche esplosive vere e proprie, con polvere da sparo. ... E poi la scena esplode. Dopo di che io la ricostruisco, ricostruisco gli oggetti distrutti, sempre naturalmente per quello che posso fare... quindi alla fine quello che si vede è questa scena ricostruita che comunque porta le tracce di questa esplosione, che sono parti bruciate, parti rotte (artista, intervista 24/12/2007).

... [la performance] è una mia forma di preghiera in qualche modo.... Io ho un approccio al lavoro che è sempre circolare.... Quindi l'atto è molto importante per me... la ripetizione dell'atto... quasi ad spiare, no?... un qualcosa che poi alla fine diventa logoro... e quindi diventa.... trasforma, no? Una specie di reliquia... E quindi la performance per me è quell'atto, quella creazione... (artista, intervista 12/07/2007).

L'estetica dell'esplosione come distruzione dei valori tradizionali, pentimento e ricostruzione, oppure la performance come «preghiera», sono alla fin fine degli «slogan» a cui hanno fatto riferimento diversi intervistati che permettono a un potenziale recettore di prevedere che cosa ci si aspetta quando si va ad una mostra in cui appare il nome di uno degli artisti citati.

Altre volte l'idea può essere espressione di impegno politico e può assumere la forma della denuncia sociale:

... portiamo questo progetto che praticamente era il progetto di riconversione della caserma di Bolzaneto in un motel, con chiari riferimenti.... in quei giorni ci sarebbero stati i primi processi... Noi con un hacker eravamo riusciti ad entrare direttamente dentro il Ministero degli Interni, ma dentro la posta e da lì... quindi dalla galleria civica entravi e potevi prenotare un posto nell'albergo... però lo prenotavi al Ministero degli Interni (artista, intervista 17/07/2008).

... C'è il discorso che io sono contro queste multinazionali che propongono questo design per tutti, per cui si arriva a questo bellissimo oggetto di design e purtroppo si arriva un po' a un appiattimento estetico dove tutti hanno gli stessi oggetti e questo per me lo trovo molto ributtante per cui c'è questa specie di gioco di denuncia ... (artista, intervista 28/04/2008).

Tuttavia contrariamente a quanto avviene con gli atti performativi realizzati da militanti e attivisti politici nel corso di manifestazioni e cortei, l'*engagement* dell'artista è quasi sempre destinato ad esaurirsi alla conclusione del lavoro e in genere ha una scarsa incidenza:

Io per esempio aspiravo molto (no, lo dico veramente in maniera sincera) aspiravo per esempio che l'Ikea si accorgesse di questo e mi facesse una bella denuncia... Cosa che non è successo purtroppo.... Comunque in qualche modo riuscire a punzecchiare un gigante del genere è effettivamente impossibile, per cui, sai, naturalmente non l'avrà neanche vista sta' cosa..... (artista, intervista 28/04/2008).

... tu fai delle cose che se fosse stato minimamente il centro sociale Pinco Pallo a farlo... oppure il gruppetto di anarchici ... lo fa l'artista e non se lo guardano nemmeno. È interessante anche questo, vedere anche quanto poi fondamentalmente... lo sanno che poi tu non incidi per niente. Incidi su Marco Rossi, che è arrivato quel giorno e si è guardato la cosa, poi alla fine... (artista, intervista 17/07/2008).

La principale valenza «artistica» dell'azione ne neutralizza in un certo senso la potenziale incidenza sociale: il performer sembrerebbe legittimato a fare qualsiasi cosa perché in ogni caso il principale scopo della sua azione è considerato «artistico» e non «politico»:

You know people when they go to see art... you can almost do anything to them... so if you do something amazing or surprising, people, because it's art, they think it's ok to do that, so they are not surprised... If someone come inside and take a gun and start to shoot at the walls, people would just look at that like this... «it's ok, it's art, it's in a gallery, you can do that»... (artista, intervista 04/10/2007).

Inoltre è abbastanza frequente che la pura presa di posizione dell'artista su un tema sia una strategia per caricare la propria opera di espressività o per attrarre l'attenzione, ma non riflette una reale volontà di intervento sociale. L'atteggiamento verso il sociale fa emergere l'ambivalenza del rapporto dell'artista contemporaneo con il pubblico: da un lato manifesta la volontà di «cambiare la società» con la sua arte, dall'altro si rivolge ad una ristretta *élite*, utilizza un linguaggio poco comprensibile dalla massa. Bourdieu a questo proposito sostiene

che «la preoccupazione di tenere le distanze da tutti i luoghi sociali ... impone il rifiuto di conformarsi alle aspettative del pubblico» ([1998] 2005, 139) e come è stato messo in evidenza recentemente «... gli artisti contemporanei non si preoccupano per niente del pubblico, anche quando tutta la loro arte tende al relazionale e al transazionale. Passata la sera dell'inaugurazione, le installazioni relazionali e transazionali diventano degli sportelli chiusi o dei giochi abbandonati: lo studio televisivo non avrà funzionato che una sera di ufficialità, il pasto per i poveri non è più servito e l'artista è ripartito verso altre (buone) opere...» (Michaud 2003, 6).

L'ambiguità della relazione con i recettori della propria opera a volte porta a sviluppare dei progetti che hanno un carattere auto-referenziale: l'artista ripensa alla propria posizione nel «sistema dell'arte» e al significato della sua attività. Nel seguente progetto, per esempio, il performer riflette sulla distorsione della comunicazione di un evento artistico in seguito all'utilizzo di media tecnologicamente avanzati:

... people write about real events, i.e. live performances, without having seen what actually was. Means of documentation are always available. People can write the event by looking at the video. In this regard, I'd like to play with the notion of “documenting” and “not documenting” (Ei Arakawa, estratto dal progetto della performance *Ghost/Fantasma*, presentata al III Premio Internazionale della Performance, Trento, 2007).

L'autoreferenzialità si può inoltre tradurre in pure citazioni da performance storiche oppure in omaggi alla storia dell'arte:

Dal gennaio 2007 lavoriamo ad una serie di rimesse in scena di performance storiche che attualmente comprende: Chris Burden's *Shoot*; Vito Acconci's *Seedbed*; Valie Export's *Tapp und Tastkino*; Joseph Beuys' *7000 Oaks* (in progress). [...] In occasione del *Premio Internazionale della Performance* intendiamo realizzare “Reenactment of Bruce Nauman's *Stamping in the Studio*” (Eva and Franco Mattes a.k.a. 0100101110101101.ORG, estratto dal progetto della performance *Reenactment of Bruce Nauman's Stamping in the Studio. Una Synthetic Performance in Second Life*, presentata al III Premio Internazionale della Performance, Trento, 2007)

This performance explores ritual, material and performance and builds on the history of the Japanese Gutai group from the 1950s (Søren Dahlgaard, estratto dal progetto della performance *The drumming bread hut*, presentata al III Premio Internazionale della Performance, Trento, 2007).

4.1.2. La parte operativa

Dopo aver formulato l'idea si pone il problema di tradurla in un'azione che deve svolgersi nel tempo e nello spazio. La parte operativa del progetto riguarderà quindi la scelta dei mezzi e delle modalità di realizzazione, la definizione della durata e la collocazione della performance in un contesto fisico.

Secondo Strauss (1988) è possibile classificare i progetti di lavoro facendo riferimento al loro grado di complessità e al carattere più o meno standardizzato delle operazioni richieste per la realizzazione. Lo schema analitico che propone si basa sulla combinazione di due dimensioni: semplicità/complessità e routine/non routine. Il grado di complessità di un progetto è determinato dall'articolazione della divisione del lavoro, dalla suddivisione del progetto in sotto-progetti, dal numero di persone coinvolte nella realizzazione, dalla difficoltà nel raggiungere l'obiettivo. Il carattere di routine dipende dall'impiego di tecniche note, dall'esperienza delle persone impegnate nella realizzazione, dalla possibilità di accedere a risorse stabili, dall'esistenza di strategie collaudate per fare fronte agli imprevisti.

Applicato a un progetto di performance il modello di Strauss può essere letto in termini dinamici e fa emergere il passaggio dalle performance minime, che nello schema si collocano nella casella «semplice/non di routine», alle performance più spettacolari ma meno originali che si collocano nella casella «complesso/routine» (fig. 2).

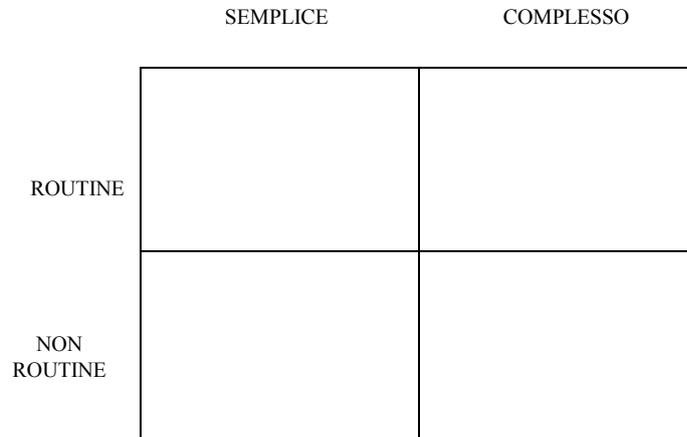


Figura 2. Articolazione di un progetto sulla base delle dimensioni: semplicità/complessità, routine/non routine (Strauss 1988).

Alcuni progetti di performance sono in genere solo abbozzati e poco strutturati:

Il lavoro che abbiamo fatto è stato semplicemente stilare una lista... In realtà la sceneggiatura non era altro che un grafico abbastanza scarno... (artista, intervista 13/07/2008)

Meno noi strutturiamo l'azione teatrale, più essa assomiglierà alla vita di tutti i giorni, e a maggior ragione sarà lo stimolo per la facoltà strutturante di ciascuna persona del pubblico: se noi non abbiamo fatto niente, allora questi dovrà fare tutto da solo (Kaprow, cit., in Vettese 2006, 108).

La debole strutturazione del progetto consente quindi all'artista ampia libertà di improvvisazione, lo svincola dai condizionamenti di un testo drammaturgico, gli permette di «vivere» l'azione e non di recitare; rafforza quindi la valenza anti-teatrale della performance. L'eccessiva complessità può essere inoltre considerata segno di diletantismo, mentre il pregio e l'efficacia comunicativa di un'azione stanno nella sua semplicità:

Un difetto secondo me per quello che riguarda i nuovi artisti, o comunque chi comincia, è quello di pensare la performance come una cosa complicata. E di fatto partono da un insieme di co-

se che poi è molto facile che venga fuori un pastrocchio... Invece è una garanzia di risultato riuscire a trovare un nucleo, una cosa sintetica che centri comunicativamente un obiettivo (artista, intervista 28/07/2008).

Tanto meno strutturato è un progetto tanto più sarà originale, e quindi espressione della libertà creativa dell'artista. Il carattere *loose* del progetto sancisce anche il principio antieconomico dell'arte e la posizione «semplice/non di routine» sarà allora occupata da performance «pure» che si esauriscono in un'azione non documentata e che non si adeguano alle logiche e alle dinamiche del mercato.

D'altro canto la semplicità del progetto costituisce un pesante limite all'ambizione di chi vuole realizzare azioni altamente spettacolari. Alcuni cercheranno allora di formulare progetti complessi che al tempo stesso richiedono l'adozione di tecniche e modalità di realizzazione poco ortodosse:

Come performance ho in ballo questa cosa al Sud, sullo Stretto, assieme a un altro artista... È un progetto fatto con i Tesla Coil, non so se hai presente questi esperimenti che faceva Tesla, questo scienziato americano bosniaco fine Ottocento, Novecento.... Insomma i lampi tipo di Frankenstein..... Cioè l'idea è di creare un lampo, che da una parte collega l'isola alla penisola. [...] È questa galleria che finanzia questo progetto, la galleria di Cesare Manzo.... E quindi, ti dicevo, che doveva essere pronto per ottobre che è già passato, e ci sono stati comunque un po' di problemi per realizzare il progetto con queste persone che costruiscono queste Tesla.... spero che dovremo riuscire a concluderlo per quest'anno... [...]. Tutt'ora..... non riusciamo a venire a capo per un budget.... Poi alla fine ci sono queste due Tesla una da una parte della Sicilia e uno lì in Calabria, più o meno dove ci sono i piloni, sia da una parte che dall'altra e si devono accendere in contemporanea... E poi ci saranno dei lavori in video (artista intervista 14/01/2009).

Quanto più complesso è un progetto tanto più aumenteranno i costi di produzione e per evitare i rischi di fallimento si tenderà ad adottare modalità di produzione standardizzate in cui gli obiettivi sono chiari, le mansioni sono conosciute, i processi decisionali minimi e rivolti a ridurre gli imprevisti. Il prezzo della spettacolarità si paga quindi in termini di compromessi e perdita di originalità. I progetti di performance più impegnativi richiedono l'impiego di notevoli risorse

economiche e molto spesso avranno come obiettivo finale la realizzazione di opere di video-arte e di documentazioni la cui vendita permette di sostenere i costi di realizzazione:

Vanessa per esempio porta tutta la troupe che deve fotografare, ... la porta tutta dietro, l'ha portata da New York. Quindi sono costi altissimi che si vanno ad affrontare.... Poi con la vendita delle foto possiamo riprendere una parte delle spese della produzione della performance.... (gallerista, intervista 19/05/2008)

In sintesi, un'applicazione dinamica del modello di Strauss permette di cogliere come l'originalità di una performance sarà sempre garantita dalla semplicità del progetto che potrà essere realizzato senza adeguarsi a modi di fare le cose standardizzate (collocazione «semplice/non routine»); l'esigenza di rendere più spettacolare il progetto si tradurrà in un aumento della complessità e anche in una crescita dei costi di produzione e dei rischi di fallimento (collocazione «complesso/non routine»); tutto ciò potrà condurre al consolidarsi di routine di lavoro con il rischio però di una conseguente perdita di originalità dell'azione (collocazione «complesso/routine»).

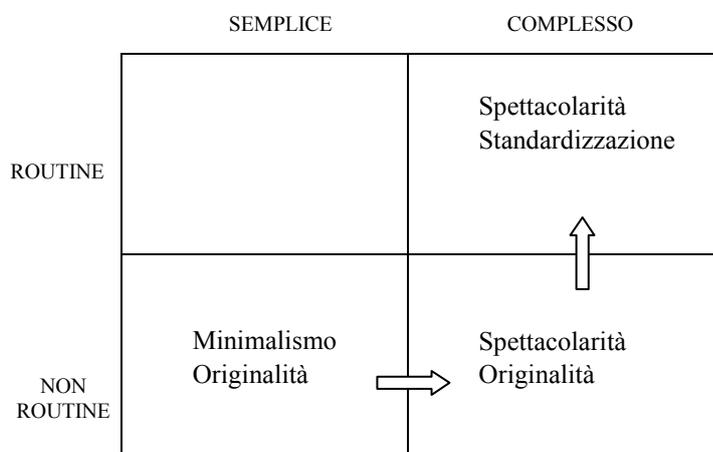


Figura 3. Applicazione del modello di Strauss (1988) a progetti di *Performance Art*.

La parte operativa del progetto è anche quella in cui si affronta la questione dell'effettiva realizzabilità della performance, e l'artista de-

ve risolvere problemi logistici, deve prevedere le contingenze che si possono verificare e fare una serie di compromessi che possono portare a ridefinire, anche in maniera radicale, la forma e le caratteristiche dell'azione finale rispetto all'idea originaria:

Quando ci sono dei limiti logistici bisogna seguirli purtroppo. È inutile che io dico ad esempio: «voglio fare un'esplosione in un teatro... per forza in un teatro antico» e mi dicono «Senti Loredana questo teatro ha le colonnine che stanno cadendo, non lo puoi fare qua, lo dobbiamo fare fuori», «Ma io avevo previsto queste cose...», «Non si può fare qua dentro». Si fa fuori. (artista, intervista 24/12/2007).

Il limite logistico c'è sempre, non mi è mai capitato una performance in cui non ci fosse diciamo una partecipazione concreta del contesto. Ad esempio, ad esempio oggi fa freddo in questa stanza ed è... non è ottimale questa situazione, c'è un problema di vento, prima hanno aperto questa porta è volato tutto, un altro po' e volava pure l'acido, che è anche pericoloso e... a volte certo, ... a volte diventa inaccettabile, quando sono eccessivi diventano inaccettabili, uno si tira indietro e dice «non lo faccio!» (artista, intervista 14/12/2007).

In questa fase le relazioni con gli altri membri del mondo dell'arte sono fondamentali, a questo riguardo Strauss (1988) parla di «interactional processes» sottolineando come nel passaggio dal progetto alla sua esecuzione, si collochi una fase centrale interattiva. Queste interazioni possono consistere nel convincere gli altri (come per esempio galleristi e curatori) del valore della performance e della sua realizzabilità. L'artista ha anche bisogno di ascoltare i commenti e le reazioni di colleghi e amici:

Io... di solito ho un'idea, dopo di che la scrivo, di solito, la metto giù teoricamente. E poi di solito contatto qualcuno... tipo un mio amico caro. Ci sono degli amici carissimi con cui ne parlo, anche per sapere se è mai stata realizzata da qualcuno. Perché è inutile ripetere delle cose già fatte, o comunque almeno cerchi di differenziala anche, no? Perché sennò... Tipo l'esplosione l'hanno fatta in tanti ma nessuno ha fatto le ricostruzioni [...] E quindi quando io dicevo queste cose all'inizio mi dicevano... «Sai devo fare l'esplosione», «Ah ma Loredana lo sai che lo ha fatto quello?», «Sì ma c'è la ricostruzione», «Ah questo non l'ha

fatto nessuno!», poi «Come lo vuoi fare?», io gli dicevo «Guarda io la svilupperei così»... (artista, intervista 24/12/2007).

Non è raro che i processi interattivi possano assumere toni conflittuali. L'esigenza di creare un'azione «straordinaria» determina il costante scontro con chi pone dei limiti alla creatività o alla possibilità di realizzare il proprio progetto, in particolare nei confronti degli «... intermediari tra il campo artistico e il campo economico quali ... i direttori di galleria o i direttori di teatro, per non parlare dei funzionari incaricati di gestire il mecenatismo di Stato con i quali gli [artisti] intrattengono spesso... un rapporto di grande violenza, latente e talvolta dichiarata» (Bourdieu [1998] 2005, 127):

E poi si limitano sempre [i galleristi], non è mai... mai nessuno ti dà di più! Ci sarà sempre in meno... Ti dicono: «ti diamo tutto» e poi sempre.... Io, ti giuro, ho specificato anche il numero di prese, la doppia presa... sai quando dici... Uno lo sai cosa è riuscito a dirmi: «ma i chiodi! Non me li hai messi i chiodi nel progetto!».... Una galleria che non c'ha manco i chiodi...! Gli ho detto: «Non pensavo di andare nei chiodi anche!», «cioè... perché sai» dice «ma perché tu non mi hai precisato che volevi i chiodi!». Io non credevo alle mie orecchie! Sai quando dici «io non credo alle mie orecchie!»... Perché io dovevo scrivere anche “tredici chiodi”... «Però me lo potevi dire! Ti facevo trovare tutto...»... C'è da diventare scemi! (artista, intervista 24/12/2007).

Altre volte la dimensione conflittuale si stabilisce tra membri di mondi sociali differenti che adottano una terminologia specialistica e fanno riferimento a diversi criteri di valutazione. Nel caso della performance questo aspetto di negoziazione e conflitto si realizza, per esempio, quando l'azione si svolge in un teatro e gli artisti visuali devono definire la realizzabilità del progetto con i tecnici di scena che hanno un background differente dal loro:

Lì per lì c'è sempre da parte dei tecnici, io notavo questo: il sospetto.... Quindi è difficile che si crei subito il rapporto buono. C'è il sospetto come: «loro non sanno la terminologia», cioè ovvero delle richieste astruse, cioè che l'artista non tenga conto della realtà, così. E sì quindi loro c'hanno questo sospetto.... E è un po' reciproco. Superata questa barriera, cioè intendendoci

su quelle cose poi si lavora bene... (artista, intervista 11/10/2008).

In molti casi, comunque, la relazione tra il progetto di un'azione e il contesto è inversa, si parte dalle condizioni effettive del luogo e si formula un progetto in funzione delle specifiche caratteristiche strutturali dell'ambiente in cui l'azione deve avvenire: il luogo in cui deve svolgersi l'azione è predeterminato e l'idea dell'azione nasce dallo spazio. Da questo punto di vista i progetti che prevedono la realizzazione di performance *site specific* sono molto frequenti.

Messa in scena *site specific* dell'opera di Verdi che prende a soggetto il Teatro Sociale di Trento, teatro lirico, dunque struttura nata in funzione del melodramma, e in ogni caso suo tempio precipuo. La performance consiste nella simulazione d'una rappresentazione d'epoca con tanto di agitazioni di piccionaia. L'atto scenico fa affiorare dal luogo un qualcosa in lui nascosto ma esistente. La storia è infatti nello spazio, come simultaneità catastrofica, stratificata d'eventi passati, presenti e futuri. Il discorso allora non è semplicemente storico, ma specifico. Anche se Questo fatto (Nabucco, marzo 1842) non è avvenuto in Questo teatro, lo spazio viene ri-velato per via di Questo gesto che compendosi manifesta l' "ideale" del luogo. L'atto performativo realizza una Copia, il Simulacro del luogo tramite quel gesto custode del mito. Ri-velare appunto, come velare due volte, scoprire e celare allo stesso tempo. Si vengono a creare così due presenti paralleli. Un altro evento in un altro luogo (altro perché vissuto diversamente) del tutto simile a quello che ci ospita; "è lui, ma è uguale". Una sorta di paradosso di identità, un gioco di scatole cinesi bidimensionali. C'è una crepa, un disagio del sito, un suo trans-formarsi. E nello stesso tempo il gesto scapigliato del loggione è lo stesso che allora, giungendo al medesimo effetto. Un risultato a due cause incongruenti che è ironia del teatro (come luogo di visione), che è citazione del contesto, l'atto stesso del citare realizzato in diretta, sradicando l'evento dal suo contesto naturale per riposizionarlo in quello stesso contesto. Ed in questo sradicare e riposizionare c'è il tempo della tradizione e del tra-dimento, del dire attraverso; e c'è l'evento dell'alterità e dell'identico. (Estratto dal progetto "Nabucco, marzo 1842", L'Epimeteide, presentato al IV Premio Internazionale della performance, Galleria civica Trento, 2008).

Una performance *site specific* consiste quindi in un intervento che è pensato e si inserisce in un preciso luogo e l'artista deve interagire con l'ambiente facendo riferimento a tutti gli aspetti della sua identità, dalla storia all'architettura, dalla struttura spaziale alla cultura. Si stabilirà in questo modo una duplice relazione: l'azione caricherà di un nuovo significato il luogo o ne accentuerà aspetti non evidenti e il luogo a sua volta contribuirà a dare significato all'azione.

Le performance *site specific* evidenziano come il carattere relazionale di questa espressione artistica si definisca nel momento della sua iscrizione nello spazio. A prescindere dalla diversità delle pratiche e delle modalità espressive, in una performance è fondamentale che l'ambiente fisico sia organizzato e definito in funzione dell'azione del performer, della relazione tra l'artista e gli spettatori, tra gli spettatori e l'opera d'arte e tra l'artista e l'opera d'arte (Féral 1982).

Mi interessava, un po' mi incuriosiva, un po' questo fatto del rapporto diretto sul territorio, cioè mi interessava in qualche modo stabilire delle forme, così se si può dire, di relazione (artista, intervista 14/01/2009).

Nel seguente progetto l'idea nasce da una riflessione sul rapporto tra l'azione e lo spazio in cui si svolge: è il significato del contesto urbano ad essere ridefinito dal passaggio di chi lo attraversa sullo skateboard:

Lo skateboarding proprio come la psicogeografia di Guy Debord ed Asger Jorn utilizza gli spazi urbani per scopi assai differenti da quelli per cui sono stati costruiti, sovverte l'organizzazione ideologica sottesa all'architettura delle metropoli odierne in cui tutti gli spazi sono economici (via d'accesso al lavoro, a punti vendita o a luoghi destinati ad un tempo libero orientato al consumo) e lo fa attraverso un dinamismo creativo. Ed è questa creatività dinamica che è al centro della mia performance [...] (Dj Balli, estratto dal progetto della performance *In skatebored we noize!*, presentata al III Premio Internazionale della Performance, Trento, 2007).

Un aspetto rilevante nella fase progettuale operativa è infine data dalla definizione della durata di una performance. Quando la performance viene presentata come pura azione istantanea il tempo di esecuzione previsto può essere molto breve: in genere pochi secondi o non più di una ventina di minuti.

... è un evento un po' spettacolare, quindi deve avere in qualche modo le caratteristiche di fruibilità, perché poi se tu inneschi una cosa che dura, non so, quattro ore... cioè la cosa interessante è che ci sono questi due gesti e che il pubblico possa giudicare subito. E poi è anche interessante perché si è costretti a trovare dei modi di sintesi delle idee che abbiano uno stile, che siano formalmente anche interessanti, ma che abbiano un impatto forte all'interno di quel tempo lì (artista, intervista 28/07/2008)

Altre volte invece, la performance si presenta come un flusso continuo di azione, ha un svolgimento ininterrotto o molto lungo.²⁴ L'impressione che si viene a creare è quella di un continuo presente e l'azione appare, a chi osserva, in corso di svolgimento. Un esempio è offerto da *Schumann Machine* di Ragnar Kjartansson, una performance che è iniziata il giorno dell'inaugurazione della Biennale *Manifesta 7* ed è proseguita ininterrottamente per una settimana:

... Allestito nel cortile della Manifattura tabacchi, SCHUMANN Machine è un teatro misterioso e "infuocato", luogo di una nuova rappresentazione della storia. Qui Kjartansson e Davíð Þór Jóhannsson – artista e pianista di indiscusso valore – interpretano in un loop assurdo e psichedelico *Dichterliebe* di Robert Schumann, in particolare *Hör' Ich das Leidchen Klingen*, che accompagnano con azioni burlesche quasi dadaiste (inclusa una scorpacciata di tartufi) in un omaggio decadente alle avanguardie storiche del ventesimo secolo (AaVv, *Manifesta7 Index*, 2008, 221).

Lo svolgimento non è comunque quasi mai contenuto, né contenibile, entro le due o tre ore di una rappresentazione teatrale che presuppone una ricezione ininterrotta.

²⁴ L'artista Teh-ching Hsieh, tra il 30 settembre 1978 e il 29 settembre 1979, realizzò una performance della durata di un anno che consisteva nel vivere all'interno di una gabbia collocata nel suo studio senza mai uscire da essa. L'anno successivo realizzò *One year performance: 26 Sept. '81-26 Sept. '82*: nel corso di un anno visse per le strade di New York senza entrare in alcun edificio chiuso (www.one-year-performance.com).



Figura 4 Ragnar Kjartansson, *Schumann Machine*, Manifesta7, Rovereto (Tn), 12/07/2008 (foto: autore)

4.2. La realizzazione

Ho cercato di mettere in evidenza come le performance, per quanto eterogenee, siano in ultima analisi azioni dotate di forte valenza espressiva che vengono realizzate in uno specifico ambito fisico e che hanno l'effetto di innescare dinamiche interattive tra il performer e il pubblico. Nel percorso che dal progetto conduce al momento della concreta realizzazione, l'artista compie delle scelte e seleziona gli aspetti dell'azione che vuole accentuare: una delle dimensioni più rilevanti è data dall'esibizione di sé e del proprio corpo.

Il riferimento all'esibizione del corpo richiede alcune precisazioni preliminari. Nel 1978 il critico d'arte Renato Barilli si domandava se: «il corpo non sia addirittura da considerarsi il denominatore comune a tutto il settore “performativo”» (Barilli 1978, s.p.). È infatti innegabile la rilevanza delle tematiche legate alla fisicità nelle azioni degli anni '70, un'importanza che era in linea con il clima culturale di un periodo caratterizzato dalla critica ai valori e ai modelli di comportamento del

sistema socio-politico statunitense. Questa atmosfera trovava la sua resa in termini visuali nelle arti e si estendeva dalla cultura alta alla cultura di massa in un complesso gioco di reciproci rimandi. La realizzazione delle prime azioni artistiche in Usa ebbe, per esempio, un notevole impulso dal movimento femminista e ciò spiega la forte valenza critica e sovversiva di performance che facevano perno sulla liberazione dalle inibizioni e adottavano modalità e canoni di rappresentazione del corpo femminile contrapposti a quelli del sistema dominante (Forte 1988, 217-235, Roth 1978a, 94-103, 1978b, 113-124). Un'altra influenza rilevante fu esercitata, tra il 1975 e il 1978, dall'estetica della subcultura Punk che accentuò le suggestioni sado-masochiste dell'arte corporea, così come il tema dell'autolesionismo e portò alla realizzazione di eventi che prevedevano spargimento di sangue e umori organici.

Nella performance contemporanea l'effettiva centralità del corpo va problematizzata. Ciò che rimane costante e lega le azioni degli anni '70 alla *Performance Art* odierna è la valenza dinamica e relazionale in contrapposizione all'esibizione statica destinata ad una ricezione contemplativa. Il carattere radicale delle performance consiste sempre più frequentemente nell'instaurare relazioni e scambi con la gente piuttosto che nel mostrare immagini (Pinto 2003, 8-16). L'esibizione fisica rimane, ma si carica di nuovi significati e può essere inquadrata entro la più generale categoria di presentazione drammaturgica del *self*.

L'uso del corpo come linguaggio fu man mano abbandonato dagli interpreti di quelle che allora ho chiamato "storie simili"... altri hanno continuato il lavoro di allora con alcuni aggiustamenti... non abbandonando però il tema dell'identità o del camuffamento (Vergine 2000, 269).

Lo schema della figura 5 illustra una possibile classificazione degli atti performativi in base al diverso grado di esibizione di sé dell'artista.

Grado di esibizione di sé	Esibizione estrema
	Esibizione narrativo drammatologica (maschera)
	Esibizione minima
	occultamento della visione di sé

Figura 5 Tipi di performance ordinati in base al diverso grado di esibizione di sé dell'artista

Il grado zero dell'esibizione è rappresentato dall'occultamento: il performer può decidere di non mostrarsi e di esibire come surrogato del proprio corpo un oggetto dotato di una valenza performativa. Il concetto di performatività può essere infatti inteso in senso ampio fino a comprendere oggetti materiali che richiedono un'esperienza fisica da parte dello spettatore e che, come le performance più tradizionali, pretendono che questa esperienza sia legata a una durata nel tempo. Per esempio, un blocco di ghiaccio esposto in una galleria che lentamente si scioglie costituisce un reale evento performativo che esiste in una durata che ha un inizio e una fine, anche se di fatto si tratta di un «oggetto» (De Bellis 2008, 107-108).

In altri casi l'esibizione di sé è minima, nel senso che l'artista si presenta di fronte al pubblico uniformandosi alle regole e al contegno della vita quotidiana e la sua azione consiste nel realizzare un evento che può essere così effimero da limitarsi a un gesto che traspare in maniera visibile un pensiero o un concetto, rimane intangibile, non lascia tracce e non può essere (in teoria) comprato o venduto.

Nelle performance più vicine alle convenzioni del teatro l'artista, anche se scardina le narrazioni convenzionali, i generi, e le strutture di significato, adegua la sua esibizione ai canoni formali della rappresentazione scenica e si esibisce indossando maschere o costumi.

L'esibizione del corpo si carica di una espressività grottesca e esasperata nelle performance più radicali. Questa strategia continua ad essere uno degli strumenti privilegiati per la propaganda di problematiche sociali. Tuttavia le azioni che spingono fino in fondo le potenzialità fisiche e mettono alla prova le possibilità sensoriali oggi sono sempre più private di valenza drammatica e la loro carica provocatoria è stemperata con il ricorso all'ironia e al gusto autoreferenziale per la citazione:

... della necessità di prendere oramai le distanze da un concetto troppo diretto di "prova" si è ben accorta la stessa Abramovic, che un paio di anni fa al Guggenheim Museum di New York ha eseguito *Seven Easy Pieces*, replicando alcune performance storiche di Vito Acconci, Bruce Nauman, Valie Export ecc. Il discorso si sposta così dalla sfida alle convenzioni e dalla riscoperta delle potenzialità individuali alla più attuale questione dei diritti di riproduzione (Cavallucci 2008a, 109).

Quello che è importante evidenziare in questa sede è che il diverso grado di esibizione di sé va di volta in volta messo in relazione allo specifico contesto (anche fisico) in cui avviene l'azione, e l'attenzione va rivolta ai significati che si generano e al tipo di relazione che si instaura.

Sulla base di queste premesse, nelle pagine seguenti cercherò di individuare alcuni tipi di performance artistiche combinando due categorie sociologiche: la nozione di «spazio relazionale» e quella di «presentazione drammaturgica del self» (Goffman, 1959).

4.2.1. Oggetti performativi

Solitamente mi limito a costruire oggetti meccanici per poi avviarli e lasciare che trovino la loro funzione. Ho sempre previsto il percorso o quanto meno la conclusione di tale ricerca, ma non vi partecipavo. Semmai vi partecipava il pubblico. L'ho sempre invidiato per questo: paradossalmente la mia consapevolezza di autore mi ha portato a essere più spettatore degli spettatori (Michele Bazzana, estratto dal progetto della performance «Finché c'è benzina c'è speranza», presentato al III Premio Internazionale della Performance, Trento, 2007).

Il precedente brano è tratto dal progetto di una delle azioni vincitrici al Premio Internazionale della Performance del 2007. L'artista chiarisce come la scelta di «occultarsi» sia parte della sua poetica e

spressiva. Mette in evidenza anche come il suo modo di intendere la performance porti alla ridefinizione dei ruoli assegnati all'artista e al pubblico che vengono invertiti: l'autore diventa spettatore e assiste alla partecipazione del pubblico all'azione.

Gli oggetti materiali non costituiscono dunque la semplice attrezzatura scenica per una performance ma sono strettamente connessi all'azione e alla sua dimensione relazionale e da questo punto di vista hanno la stessa importanza dei corpi umani. Ciò testimonia anche l'affermarsi di una performatività diffusa nell'arte contemporanea:

Per cui anche se non ci sono delle performance dirette... diciamo l'opera d'arte ha perso questo aspetto di distacco dal tempo di fruizione. Cioè mentre l'opera d'arte tradizionale ha un tempo di fruizione che viene deciso dallo spettatore.... cioè io sto davanti al quadro un minuto, o dieci minuti o tre ore o trenta secondi, decido io, spesso anche le opere d'arte che non sono, tra virgolette, performative, nel senso più tradizionale del termine, però hanno un rapporto con il tempo che non dipende più dallo spettatore o comunque può coinvolgere lo spettatore in diversi modi... Per cui, che ne so, ci sono le opere in movimento anche se non c'è la presenza della persona.... e che magari compiono un movimento ciclico. Per cui in un certo senso devi stare lì ad aspettare degli eventi... (critico d'arte, intervista 20/05/2008).

Il critico d'arte Michael Fried ([1967] 2003, 172) mette in evidenza come l'opera d'arte contemporanea sia in funzione del tempo e dello spazio, della luce, del campo visuale del visitatore che diviene consapevole del proprio esistere nello stesso spazio dell'oggetto. L'oggetto è sempre collocato in una situazione che include anche l'osservatore. Questo non significa che sia diventato meno importante in sé stesso: l'oggetto diventa un elemento che va a comporre la situazione in cui si trova il visitatore. Qualsiasi opera d'arte contemporanea allora assume significato non per sé stessa ma in quanto dotata di un carattere relazionale e quindi performativo. L'oggetto chiede al visitatore di essere preso in considerazione e di agire in propria funzione: è la consapevolezza della sua presenza e l'agire in funzione di esso che ne fa un'opera d'arte e non una cosa di uso comune.

Il carattere relazionale può derivare dal fatto che l'oggetto rinvia al lavoro creativo messo in atto per la sua realizzazione:

... costruire l'oggetto, l'opera, quella è la cosa più importante. Più importante dell'oggetto che poi ottieni alla fine. Se tu prendi

quel lavoro lì (indica una sua opera esposta)... quella lastra lì... c'è il lavoro, è il lavorare col chiodo e col martello intorno alla figura... quindi è quello il lavoro della performance, capisci, e tu lo percepisci guardando l'oggetto (artista, intervista 11/07/2008).



Figura 6 Esempio di oggetto performativo: Alessandro Acerra, *Il mecenate è morto*, Bologna, ArteFiera (ingresso), 2008 (sito <http://www.hibu.it/bologna2008>). Il manichino collocato dall'artista all'ingresso degli stand non presuppone una ricezione contemplativa, il suo valore performativo sta nella capacità di innescare dinamiche relazionali nei passanti che cercano di attribuire un senso alla situazione anomala.

In altri casi l'oggetto performativo diventa un surrogato della persona perché, per proprie caratteristiche, assume tratti antropomorfi (fig. 6) o, per esempio, per via della sua dimensione: non è così grande da poter essere considerato un monumento e non è così piccolo da poter essere considerato un oggetto. Oppure è, a volte, dotato di una cavità interna che rafforza l'idea di possedere un'interiorità, e una sorta di vita segreta non visibile all'esterno.

Questa commistione tra oggetto e corpo, tra installazione e azione è ben evidenziata dalla seguente descrizione di un progetto che gioca sulla percezione di una presenza fisica e sulla difficoltà di identificarla come «cosa» o come «essere umano»:

Si chiama «Incontri interiori» ed è una installazione di una struttura gonfiabile grande, fai conto che sarà quasi sei metri di estensione per quattro o cinque. E tu entri dentro ed è completamente buio... c'è una sedia in cui io mi siedo e basta. Cioè il pubblico entra, uno alla volta, e non vede nulla, perché è completamente scuro, solo che dopo un po', trenta secondi, da questo tessuto, che è un tessuto con cui fanno i paracaduti... particolare che filtra un po' di luce, quel tanto che basta a far capire a chi è entrato che c'è una sorta di un qualcosa non identificabile. E niente, lì poi c'è la reazione di questo che se ne va o comincia, circospetto, a girarsi intorno, ed è questo tentativo di comunicazione di un momento in cui si entra in contatto con un'altra persona senza la percezione però visiva, e neanche auditiva, quindi è una sorta di sensazione altra che tu hai, molto più vicina così ad una presenza (artista, intervista 28/07/2008).

4.2.2. L'organizzazione dello spazio

Secondo Richard Schechner lo schema fondamentale di qualsiasi situazione performativa si fonda su tre momenti: incontrarsi, eseguire la performance, disperdersi (Schechner 1977). I tre momenti consistono in azioni fisiche che si svolgono in uno spazio concreto. Rivolgere l'attenzione alle caratteristiche e ai significati dello spazio in cui si svolge un'azione è particolarmente rilevante in quanto una performance spesso si adatta male alla «cornice» in cui sono inquadrati le esibizioni artistiche più convenzionali e molto spesso straripa oltre i confini dei luoghi deputati «ufficialmente» all'arte.

A volte l'organizzazione dello spazio di un'azione consiste in una riconfigurazione di ambienti, come il teatro, riservati per eccellenza a ospitare le arti performative, ma che non sempre si rivelano contenitori adeguati per le performance. La realizzazione di azioni in gallerie e musei viceversa mette in discussione la convenzione che si tratti di luoghi destinati solo all'esposizione di oggetti artistici. Una performance può avvenire ovunque, in spazi pubblici dove i passanti occasionali sono trasformati in pubblico senza un consenso esplicito; porta a esplorare le potenzialità di ambienti come palestre o centri commerciali; può avvenire in luoghi privati, come un appartamento da cui sono esclusi gli estranei. Vengono in questo modo messe in discussione le ordinarie pratiche sociali di fruizione degli eventi artistici, e implicitamente criticate.

Anche il ruolo tradizionalmente passivo degli spettatori delle arti performative viene messo in discussione. Il riposizionamento fisico del pubblico ha l'effetto molto più incisivo del classico «sfondamento della quarta parete» proprio delle convenzioni teatrali e ha l'effetto di inversione di ruoli: ponendo il pubblico sul palco e il performer nella posizione dell'osservatore.

Nelle prossime pagine prenderò in considerazione inizialmente le performance che vengono realizzate in luoghi pubblici come strade, piazze, giardini, poi analizzerò due luoghi deputati in maniera «ufficiale» all'arte, ma dotati di caratteristiche differenti: la galleria e il teatro. Un discorso a parte riguarderà la sala di proiezione. Nei musei e nelle gallerie è molto frequente che vengano allestite piccole sale di proiezione per la visione di opere di video-arte che prevedono anche un'esibizione performativa o di filmati che documentano storiche performance. Anche se tutti concordano nel ritenere che la documentazione sia qualcosa di diverso rispetto alla performance, una delle modalità più usuali di fruizione di un evento performativo è data dalla visione di un video o di un filmato. Nell'ultimo paragrafo prenderò in considerazione le questioni connesse con la documentazione come ultima, ma non necessaria, fase di realizzazione di un evento performativo.²⁵

Disposizione del performer e del «pubblico» nello spazio				
Luoghi pubblici		Luoghi deputati all'Arte		
processione	eruzione	Galleria d'arte	Teatro	Sala di proiezione

Figura 7 *Tipi di performance ordinati in base all'organizzazione dello spazio*

²⁵ Sull'organizzazione dello spazio delle performance si veda anche Kershaw (2007).



Figura 8 Performance nella metropolitana di Milano, Enzo Umbaca, *Survival*, 1999
(fonte: Viafarini)



Figura 9 Performance nella cabina di una funivia, John Bock, Trento, 24/07/2008
(foto: autore).

4.2.2.1. Performance in spazi pubblici

Non è raro che molte performance si svolgano nelle strade e nelle piazze, di fronte a un pubblico occasionale:

Il discorso della performance è entrato dal desiderio comunque di fare cose nello spazio pubblico, nella strada e anche con la gestualità, col corpo, perché, non so, io come modo di fare sono abbastanza tattile... così mi piace avere il contatto con la gente, urlare, parlare, fare stupidaggini e diciamo che è un po' il mio modo di fare quotidiano (artista, intervista 13/07/2008).

La collocazione in luoghi pubblici rivela come le origini di questa espressione artistica siano in realtà lontane nel tempo e vadano cercate oltre i confini del mondo dell'arte d'avanguardia. Il rinvio è a forme di spettacolo messe in scena nel contesto quotidiano in occasione di eventi pubblici come fiere, feste popolari, circhi, dove giullari, saltimbanchi, mimi, giocolieri, equilibristi coinvolgevano i passanti nella diretta esperienza fisica dell'evento e li stupivano mettendo in mostra le proprie abilità, i costumi sgargianti, gli effetti scenici (Carlson 2006). Molte delle performance d'arte contemporanea si pongono direttamente in linea con questa tradizione di «esibizioni da strada» e ne rinnovano lo spirito e l'intento spettacolare:

C'era anche una performance dove c'era un giocatore brasiliano che palleggiava per circa un'ora con le stampelle e con la testa senza mai far cadere la palla... ha avuto problemi di polio da piccolo a sei anni... e quindi ho coinvolto questa persona perché trovo che sia veramente un giocatore fantastico.... Cioè uno che riesce per più di due ore a non far cadere la palla.... lui è un giocoliere che si esibisce nelle piazze, per esempio a Milano va in piazza Duomo... (artista, intervista 14/01/2009).

In questo tipo di esibizione, quando è prevista una struttura drammaturgica, è solo un pretesto per mostrare immagini; il rapporto tra testo e visioni si inverte: il primo è al servizio delle seconde che di per sé non hanno significato ma sono suscettibili di essere interpretate e di stimolare significati.

Altre azioni in un contesto pubblico possono consistere in interventi sull'ambiente:

Hanno costruito, lei e Alighiero, una zattera, e poi l'hanno lasciata, l'hanno abbandonata alle onde del mare. Un altro artista, chiamato Pietro Lista, in occasione di Amalfi 68, insabbiava la luce, metteva la luce sotto la sabbia. E un altro artista Lando Calò, risistema l'angolo smussato degli Arsenali di Amalfi. Ecco per la prima volta si univano le azioni, le singole performance... (gallerista, intervista 19/05/2008).

Una azione sull'esterno però legittimata dal coinvolgere, non so, il paesaggio per certi versi, non il territorio, ma a incidere sul paesaggio, quindi per certi versi, sono situazioni di environment ecco, in questo senso (storico dell'arte, intervista 19/06/2008).

I progetti performativi che prevedono interventi artistici sul territorio riescono spesso a ottenere il supporto finanziario di istituzioni pubbliche che fanno affidamento sulla capacità dell'artista di valorizzare aree degradate dei centri urbani e di rivitalizzare quartieri periferici:

Ci sono molte persone, molti artisti che escono dai luoghi dell'arte e vanno nei quartieri, vanno nelle associazioni, allora lì, per quanto magari non siano sempre interessanti i progetti, però l'intento è veramente quello di un coinvolgimento del pubblico e non del pubblico dell'arte solo (artista, intervista 13/06/2008)

Se devi fare una cosa per il Comune, che cosa può essere importante per il Comune?.... Rendere più confortevole, abitabile, le metropolitane.... far vedere in qualche modo che c'è un'attenzione ai giovani; insomma tutte cose che in qualche modo il comune è contento di esserci, no?.... (curatore, intervista 20/05/2008).

D'altro canto la realizzazione in luoghi pubblici può anche essere poco spettacolare e spesso funzionale all'intento dell'artista di realizzare sorta di «esperimenti di psicologia sociale» proponendo temi difficili da definire, creando situazioni che suscitano un effetto di «rottura» e che costringono individui presi dalle proprie routine quotidiane a dare un senso a situazioni insolite o assurde e a gestire la discrepanza tra ciò che ci si aspetta e si considera normale e le proprie esperienze impreviste e sconcertanti:

Lui faceva delle azioni in giro per la strada... dava degli abbracci a delle persone sconosciute che incontrava lì al momento per un attimo... (artista, intervista 14/01/2009).

Mi interessava in qualche modo stabilire delle forme, se così si può dire, di relazione anche se, me ne rendo conto, che la relazione non la stabilisci solamente dicendo una frase a qualcuno, perché ci vuole ben altro, però l'ho pensato in qualche modo. Lo pensavo e lo penso tutt'ora che sono, come posso dire, sono quei momenti dove una persona... parlo tipo di gente comune, di gente non abituata a determinate cose, per una persona del genere vedere una cosa che sia un po' diversa in qualche modo ti spiazza pure no? e quindi in qualche modo questo ti fa un po' pensare, è un qualcosa che ti rimane e la persona si porta poi dietro e ci pensa. O magari non ci pensa neanche, però in qualche modo ha visto qualche cosa che gli ha fatto scaturire un meccanismo un po' insolito.... (artista, intervista 14/01/2009).

A seconda della posizione assunta dall'artista e dagli spettatori, la performance in spazi pubblici può assumere la configurazione di un'«eruzione» o di una «processione» (Schechner 1977). La struttura ad «eruzione» consiste in un «centro surriscaldato», che è costituito dall'evento che focalizza l'attenzione (un «incidente» fortuito o provocato) attorno a cui si crea un «bordo freddo» formato dalla folla che si riunisce per vedere. Nel seguente passo da un'intervista, un curatore cita un esempio di performance eruttiva che si è svolta alla Stazione Centrale di Milano:

C'era una performance che veramente ha fatto perdere il treno a un sacco di gente, perché c'era questo gruppo tra artistico e teatrale²⁶ che aveva scelto di fare stare dentro una teca una persona solamente vestito con una sorta di costume.... di fronte, hai presente dove ci sono tutte le biglietterie della stazione centrale di Milano.... comunque c'è questo atrio molto grande e c'era questa teca come se fosse la teca di BiancaNeve... e dentro c'erano cavallette, mosche e altri insetti che lo coprivano quasi completamente. E la gente, chiaramente, è impazzita su questa cosa qui.... assolutamente.... perché poi volevano capire cosa stava succedendo, c'era gente che ha chiamato la polizia.... e la

²⁶ Teddy Bear Company <http://www.undo.net/subway/>

polizia che gli diceva: «sì... ma sono autorizzati, io che gli devo fare!» (ride).... Erano preoccupati, perché non li volevano.... cioè di tutto è successo... (curatore, intervista 20/05/2008).

La folla si raccoglie in cerchio intorno al «nucleo dell'eruzione» per sapere «che cosa è successo», per fare domande, alcuni vogliono avere chiarimenti, altri forniscono spiegazioni, si crea cioè una situazione interattiva per dare un senso all'evento anomalo. Tutto ciò innescava un processo di ricostruzione narrativa dell'avvenimento che lo fa rivivere inquadrato però entro categorie condivise e quindi rassicuranti. Come mette in evidenza Schechner: «l'evento è assorbito nell'azione di ricostruire l'accaduto» (Schechner 1984, 118).

Nella conformazione a «processione» l'evento si sposta lungo un tragitto prestabilito e gli spettatori si raccolgono e seguono il percorso, alcuni a volte si uniscono al corteo nel suo passaggio e in certi punti chiave la processione si ferma e si effettuano le performance. Di solito la processione si muove verso una meta prestabilita in cui viene realizzato l'evento conclusivo.



Figura 10 Esempio di «eruzione» performativa: una performance in gara al Performance day, Emilio Fantin (organizzatore), giardino pubblico del quartiere San Donato, Bologna 2008 (fonte undon.net).



Figura 11 Esempio di «processione» performativa: Christian Philipp Müller, Carro Largo, Manifesta7, Rovereto (Tn), 17/07/2008 (foto: autore)

... nel corso della sua visita alla Manifattura Tabacchi, Müller ha trovato per caso un pacchetto di Apollo-Sojuz ancora incartato, prodotto in Russia da Philip Morris. Attratto dall'immagine delle due navicelle spaziali agganciate, ha intrapreso una ricerca della sua storia e dei suoi possibili legami con la Manifattura Tabacchi. Ha scoperto così che nel 1936 il celebre futurista Fortunato Depero concepì per l'azienda un carro allegorico, che rispettava gli ideali artistici del movimento futurista e sembrava una cisterna decorata con allegorie folcloristiche. In diretta analogia con questo adattamento regionale del movimento artistico di tendenza utopistica, Müller adotta l'ugualmente futuristico *rendez-vous* spaziale del 1975 a modello del suo carro allegorico. La parata di apertura debutta dalla stazione dei treni e attraversa poi il centro storico di Rovereto collegandolo fisicamente con i luoghi della mostra. Carro Largo di Müller è popolato da una folla vestita in abiti tradizionali (AaVv, *Manifesta 7 Index*, 2008, 226).

Spesso comunque eruzione e processione coesistono, o per meglio dire, il punto di partenza, le tappe intermedie e la meta di arrivo di una «processione» sono costituite da vari aventi «eruttivi». Nella performance *Dripping a walk to connect the others' interventions* di Line Ellegaard²⁷ le due conformazioni della processione e dell'eruzione sono compresenti e la performance funge da raccordo tra diverse azioni.

L'azione è stata realizzata nel corso di una mostra collettiva in cui gli allievi di un workshop presentavano diversi lavori. Tutti i progetti erano a carattere performativo, alcuni di essi erano stati realizzati all'interno dello spazio della mostra, altri erano stati collocati in vari punti della città. Dopo circa un'ora dall'inizio dell'inaugurazione noto un certo movimento nello spazio antistante la sede. Vedo che in quella zona si è collocata una ragazza con il volto dipinto di bianco e un vestito bianco grondante di vernice gialla. Qualcuno tra il pubblico se ne accorge e, alla spicciolata, un gruppetto di visitatori si raduna in cerchio intorno a lei. Anche io mi avvicino. La ragazza tiene la gonna leggermente sollevata da terra con entrambe le mani; dopo essersi guardata un po' intorno inizia a camminare allontanandosi dalla sede della mostra e facendo per dirigersi verso il centro della città. Uno dei curatori la segue e fa un cenno con la mano ai presenti per incoraggiarli a fare altrettanto. Pian piano il gruppo, che nel frattempo si è infoltito, si accoda e iniziamo seguirla. Nel suo percorso la ragazza lascia gocciolare la vernice per terra, le gocce gialle macchiano l'asfalto della strada e i marciapiedi, si crea così una striscia di colore giallo che segna il tragitto e indica i vari luoghi della città dove è previsto lo svolgimento di altre azioni. La performer funge in questo modo da «guida», quando arriva nel luogo stabilito, si ferma qualche istante, aspetta che l'artista abbia realizzato la sua performance e poi riprende a camminare verso la tappa successiva. Il suo itinerario prevede due tappe nel centro storico di Como, due nella zona della stazione ferroviaria, uno di fronte alla Fondazione Ratti dove si concluderà la giornata con una conferenza.

²⁷ Como 12 luglio 2007, workshop *Invisible Miracles*, Fondazione Antonio Ratti.



Figura 12 Line Ellegaard, *Dripping, a walk to connect the others' interventions*, centro città, Como, 12/07/2007 (fonte: www.lineellegaard.dk/).



Figura 13 Piantina di Como distribuita ai visitatori per seguire il percorso della performance *Dripping, a walk to connect the others' interventions*: 1) partenza dallo Spazio San Francesco; 2) via Odescalchi, Jaimie Macchiusi, *Play this Girl a Love song* (performance); 3) p.zza Mazzini, Anna Rispoli, installazione sonora; 4) p.zza San Rocchetto,

Daniele Genardy, *Your Point of View* (installazione); 5) via Borgovico, Shoggoth, *Commun Oppidum* (video proiezione), 6) Fondazione Ratti, Ryan Siegan-Smith, performance. (Workshop *Invisibile Miracles*, Como, 12/07/2007).

4.2.2.2. Performance in galleria

I am for an art that is political-erotic-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum... I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself (Claes Oldenburg (1961), "I am for an Art", cit. in Stiles e Selz 1996, 335).

La citazione dal manifesto di Claes Oldenburg chiarisce come l'arte contemporanea, nelle intenzioni degli artisti, sia da considerare in linea di continuità con la vita quotidiana e per questo sia poco idonea ad essere «conservata» nei musei e nelle gallerie. Si tratta di un'affermazione che trova una conferma particolarmente esplicita per le performance. Non è un caso che i primi *Happenings* venissero realizzati in spazi poco ortodossi se confrontati alle classiche gallerie d'arte. *Untitled event* di John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg ebbe luogo nel refettorio del *Black Mountain College*; *Courtyard*, di Allan Kaprow, nel cortile interno di un vecchio albergo al Greenwich Village. Gli spazi dedicati per eccellenza alle performance erano inoltre i *loft* ricavati da edifici industriali abbandonati che fungevano al tempo stesso da abitazione, studio e spazio espositivo per l'artista. La *Reuben Gallery*, in cui fu allestito *18 Happenings in 6 Parts*, altro non era che il *loft* di Allan Kaprow al secondo piano di un palazzo di New York; lo stesso vale per il *Delancey Street Museum* che era il nome con cui Red Grooms, in occasione dell'azione *The Burning Building*, ribattezzò l'ambiente in cui viveva e lavorava. È evidente come gli spazi dedicati alle esposizioni d'arte contemporanea, anche se sono genericamente indicati con il nome di galleria d'arte, si presentano di volta in volta con caratteristiche che differiscono anche notevolmente tra loro.

In genere un luogo di esposizione viene concepito come una sorta di «cubo bianco»²⁸. Nel seguente estratto da un progetto di performance vengono indicati alcuni possibili spazi alternativi per la messa in scena:

²⁸ Sull'idea della galleria come *white cube* si veda O'Doherty (1986).

LUOGO: uno spazio neutro, bianco: una sala espositiva intonacata di bianco oppure in un teatro tradizionale una quintatura bianca alla tedesca con fondale bianco (possibilmente in pvc) e un pavimento da danza in pvc bianco oppure uno spazio destinato allo sport: palestre, piscine... (estratto dal progetto della performance "If I was your girlfriend" di Alessandro Sciarroni, presentato al III Premio internazionale della performance, Trento, 2007).

Si tratta di luoghi accomunati dall'essere contenitori neutri, *white cubes* che non facciano disperdere l'attenzione degli spettatori sul contesto e permettano di concentrarsi sull'oggetto esibito che, nel caso specifico, è un'azione.



Figura 14 Esempio di *white cube*, Rovereto, Manifesta 7, luglio 2008 (foto autore).



Figura 15 Esempio di performance all'interno di uno *white cube*, Søren Dahlgaard, *Dough Warrior painting in studio. Exploring painting techniques, obstruction & ritual*, 2007 (foto: www.sorendahlgaard.com).



Figura 16 Performance nello stand della galleria Jablonka (Berlino-Colonia), Arte-Fiera 2008, Bologna (foto autore).

Altre volte invece le gallerie sono ricavate dalla ristrutturazione di vecchie costruzioni in disuso:

C'erano delle situazioni, però erano diradate a tappeto e in posti sfigati. Tanto per dire, un ambiente dove c'erano queste performance in Emilia era una stalla, una grande stalla... dipinta di bianco... in campagna, eh! E lì sti' artisti facevano ste' performance, cioè voglio dire la situazione era alquanto difficile.... (artista, intervista 23/05/2008).

Adibire edifici abbandonati a sale espositive non costituisce solo un ripiego determinato da questioni di ordine economico e logistico. Si tratta spesso anche di scelte consapevoli e determinate da motivazioni estetiche e ideologiche: l'artista contemporaneo, e chi fa performance in particolare, non vuole sentirsi in una torre d'avorio ma in stretto contatto con la realtà sociale. Per molti è quindi importante che gli spazi in cui decidono di esibirsi siano già portatori di un proprio significato originario, come nel caso di vecchie fabbriche in disuso espressione di un contesto tardo-moderno, che in passato sono state luoghi di conflitto sociale e politico. L'azione dell'artista viene quindi arricchita dei significati originari dell'ambito in cui agisce che si carica a sua volta dei nuovi significati dell'azione:

E sullo stesso piano, come dire, di look così, c'è questo Sculpture Centre che è lì vicino... Sono luoghi molto belli perché non sono «white cube» ma sono magari residuati di edifici industriali o altre cose... (artista, intervista 28/07/2008).

Per molti artisti l'arte va quindi esposta in luoghi «sporchi» o visuti, non all'interno di «cubi bianchi» asettici che richiamano vetrine per oggetti di lusso in esposizione e quindi l'idea della mercificazione dell'opera dell'artista:

... del resto io credo che oggi le mie previsioni sono avverate in qualche modo, cioè il mondo dell'arte si sta avvicinando sempre di più, anzi penso che sia ormai indistinguibile, come modalità, come presentazione, come anche senso, al mondo della moda o al mondo dello spettacolo. Basta che guardi una galleria d'arte e un negozio un po' vip adesso c'è poca differenza, molto spesso sono intercambiabili, voglio dire... (artista, intervista 28/07/2008).



Figura 17 Inaugurazione della Biennale Manifesta 7 nella sede di una ex fabbrica, Manifattura tabacchi, Rovereto (Tn), 12/07/2008 (foto autore).

Che la galleria d'arte sia per definizione un luogo deputato a contenere «oggetti» in esposizione e non un luogo di esibizione di azioni, emerge chiaramente dall'episodio riferitomi da uno degli organizzatori della *Settimana Internazionale della Performance* a proposito di *Imponderabilia* di Marina Abramovic e Ulay. L'azione prevedeva che i due artisti rimanessero nudi e immobili una di fronte all'altro all'ingresso principale della Galleria d'Arte Moderna di Bologna in modo da obbligare il pubblico che voleva visitare la mostra a passare attraverso i due corpi:²⁹

... poi insomma nel '77 noi fummo anche denunciati per la performance di Marina [Abramovic] e Ulay... con una motivazione che oggi veramente farebbe sorridere, magari non troppo, perché furono costretti (doveva durare otto ore e passa) e furono costretti a interrompere praticamente dopo un tre ore e qualcosa.... Perché dicevano le autorità costituite, nel caso specifico i

²⁹ Per una ulteriore lettura analitica di questa performance, si veda il cap.7, in cui prendo in considerazione l'alterazione della prossimità come variabile relazionale manipolata dagli artisti.

carabinieri e polizia, che la Gam, visto che era collocata all'ingresso e quindi bisognava passare forzatamente (chi voleva entrare, nessuno era obbligato).... «non era luogo dato agli spettacoli» (storico dell'arte, intervista 19/06/2008).

Caratteristica di un luogo «dato agli spettacoli» è la netta separazione tra platea e ribalta. Ciò che creava scandalo e offesa al decoro non era il solo fatto che gli artisti si esibissero nudi. La nudità può anche essere ammessa purché il pubblico e il performer siano nettamente separati e il *frame* sia chiaramente delimitato in modo tale da marcare l'appartenenza a due «realtà» non comunicanti. Ciò che non è ammesso è l'intrusione e la commistione di realtà differenti, una commistione che viene percepita come minaccia all'ordine. Come sostiene Judith Butler:

... gender performances in non-theatrical contexts are governed by more clearly punitive and regulatory social conventions. Indeed, the sight of a transvestite onstage can compel pleasure and applause while the sight of the same transvestite on the seat next to us on the bus can compel fear, rage, even violence. The conventions which mediate proximity and identification in these two instances are clearly quite different (Butler 1988, 527).

Le convenzioni del teatro permettono di distinguere nettamente ciò che è reale e ciò che è finzione e grazie a tale distinzione mantengono il proprio senso della realtà e delimitano la linea divisoria che separa la messa in scena dalla vita. Una performance come *Imponderabilia* violava sistematicamente le convenzioni teatrali perché i due artisti, collocandosi alla porta di ingresso della galleria e stabilendo un contatto fisico con i visitatori che accedevano, eliminavano la distanza contemplativa e di decoro. In una galleria, in assenza delle convenzioni teatrali, manca quindi la presunzione che l'apparenza sia distinta dalla realtà. Berger e Luckmann a questo proposito mettono in luce come la realtà data per scontata sia minacciata da situazioni marginali dell'esperienza che non possono essere rimosse o dimenticate:

È più facile mettere i sogni in quarantena nella coscienza definendoli «assurdità» da ricacciare con un'alzata di spalle o aberrazioni mentali di cui ci si deve pentire in silenzio; essi conservano il carattere di fantasmi di fronte alla realtà della vita quotidiana. Un'esperienza diretta si impone alla coscienza in maniera molto più clamorosa. Può darsi che occorra distruggerla nei fatti prima di poterla affrontare nella mente. In ogni caso non è possibile negarla come si può almeno cercare di negare le metamorfosi delle situazioni marginali (Berger e Luckmann 1966, 202-203).

Non soltanto la galleria è un luogo destinato a contenere oggetti, e in particolare quadri appesi alle pareti, ma presuppone anche dei visitatori in movimento, che non sostino per un tempo prolungato nelle singole sale e che, nella loro visita, seguano un dato tragitto che si snoda tra l'ingresso e l'uscita della galleria. Nel caso di mostre d'arte contemporanea, il visitatore è spesso privato dei segni di orientamento che indicano il percorso da seguire: non è chiaro in che ordine visitare le opere e le didascalie sono spesso poco leggibili e oscure. Tutto ciò potrebbe essere interpretato come volontà di lasciare il visitatore libero di scegliere cosa guardare, quando, in base a quale ordine, e di dare quindi una propria interpretazione. Tuttavia potrebbe essere anche rivelatore di una sorta di disinteresse nei confronti dei visitatori generici e della volontà di rivolgersi a una ristretta *elite* che conosce già le convenzioni e i rituali e ricava informazioni da fonti alternative o per «passaparola».

Per quanto riguarda il caso specifico delle performance in galleria, manca in genere un posto destinato ad essere occupato dai visitatori per assistere, come invece avviene nel caso della platea a teatro; il pubblico molto spesso è costretto a sostare all'esterno della sala, è fatto entrare a gruppi ristretti, o rimane in piedi appoggiato alle pareti (fig. 18). Solo raramente è ammesso in gran numero e di rado sono allestiti posti a sedere.



Figura 18 Spartacus Chetwynd, *The Snail Race*, galleria Massimo DeCarlo, Milano, 2008 (fonte: <http://www.massimodecarlo.it>).

La performance quindi costringe ad un tipo di fruizione più lunga e ad una ridefinizione e un riutilizzo di ogni spazio della galleria: dalle sale espositive ai corridoi, dall'ingresso al cortile esterno, fino allo spazio acustico. È frequente infatti che l'azione messa in scena dall'artista sia a tutti gli effetti un concerto che viene però «trasformato» in *Performance Art* dalla cornice della galleria:

A Milano c'è una galleria, dove la Patricia Armocida ha fatto suonare i Cocorosie in preview una settimana, due settimane fa contemporaneamente a un mostra di una delle due che è Bianca Sierra o Bianca Cassady... c'erano tipo circa cinquanta persone.... ed era impeccabile.... Però era un concerto dei Cocorosie, per quanto fossero vestite in modo strano.[...] E in fondo è stato sempre così, le gallerie al di là della questione commerciale non commerciale, sono dei posti che hanno ospitato delle cose che diversamente non si potevano vedere.... (curatore, intervista 16/12/2008).

Tuttavia la performance al tempo stesso è a sua volta condizionata dal contesto ad essere oggetto di attenzione solo per pochi minuti, come se si trattasse di un quadro o di una scultura; si verifica cioè una sorta di «reificazione» dell'azione. A proposito della performance *Lo stato delle cose* di Emilio Fantin, Luigi Negro, Giancarlo Norese e Cesare Pietroiusti, presentata a New York nel novembre del 2007 in occasione della biennale *Performa*, uno degli artisti mette in evidenza come lo svolgimento complessivo dell'azione occupasse un notevole arco di tempo in quanto consisteva nel «pulire» lo *Sculpture Centre*, sede dell'evento, cioè nel raccogliere tutto il materiale di scarto presente nell'edificio e successivamente riportare ogni cosa al suo posto originario:

Era il concetto di fare qualcosa che in realtà spariva e fare una azione che riportava le cose al punto zero per cui non cambiava nulla... (artista, intervista 28/07/2008).



Figura 19 Esempio di performance in galleria: Melati Suryodarno, *Ale Lino*, Bolzano, Ex-Alumix, Manifesta 7, 18/07/2008 (foto: autore).



Figura 20 Cesare Viel, *Mi gioco 2 performance*, Museo di Villa Croce, Genova 2008, (Foto fornita dall'artista).

L'effettivo compimento dell'azione ha richiesto diversi giorni ma di fatto il contesto spaziale in cui si svolgeva implicitamente induceva alla fruizione tipica di chi visita una mostra di opere d'arte, per cui il pubblico rimaneva ad assistere solo a pochi minuti dell'intera performance:

Se tu consideri la durata, cioè dal momento in cui c'è il pubblico presente, metti che sarà durata quattro ore, se tu la consideri dal momento in cui noi abbiamo cominciato a pulire sono tre giorni... . [...] Il pubblico era invitato a seguirci, per cui un gruppetto alla volta, spronato un po' dal personale, seguiva me o Cesare o qualcun altro, che andavamo a poggiare le cose... io avevo la mia coda che mi seguiva, però insomma non è che uno dovesse stare lì quattro ore, dopo un po' se ne andava... (artista, intervista 28/07/2008).

4.2.2.3. Performance in teatro

Il teatro sembrerebbe il luogo deputato per eccellenza alle azioni performative, e il palcoscenico, d'altro canto, è uno spazio familiare per molti artisti visuali che realizzano performance. Alcuni di essi hanno un background teatrale o provengono da esperienze più o meno formali nell'ambito delle arti performative:

I miei amici erano degli attori, attori di teatro fondamentalmente, e quindi ero sempre in queste situazioni in cui c'era sempre il corpo di mezzo, sempre un approccio molto teatrale... (artista, intervista 11/07/2008).

Precedentemente venivo da un'esperienza dove facevo teatro con una compagnia, quando ancora ero in Calabria.... una compagnia teatrale, quindi facevamo così delle esperienze di Grotowski ... (artista, intervista 14/01/2009).

Nel '94 ho fatto anche due anni di danza contemporanea, ho fatto un esame di storia del mimo e di danza contemporanea... (artista, intervista 28/04/2008).

Io provengo dalla musica. Io negli anni Sessanta me ne sono andato in Olanda, fino agli anni Settanta sono stato in Olanda e

lì poi dalla musica... ho visto che non ero un musicista e ho mollato. E poi quando sono tornato in Italia ho iniziato a interessarmi all'arte contemporanea... (artista, intervista 23/05/2008).

Poi sono vissuto due anni a Parigi e in tutto questo tempo ho fatto molte cose, ma non mi sono mai dedicato all'arte in particolare. A Parigi sono appunto andato lì all'Accademia dove lavoravo come esterno insomma e nel frattempo ho lavorato invece con il teatro (artista, intervista 28/07/2008).

Negli esempi precedenti l'esperienza teatrale non ha portato a intraprendere un percorso standard destinato a occupare ruoli centrali come quello di attore o regista. Molti artisti hanno svolto funzioni di supporto e il loro interesse per il teatro era da attribuire alle modalità di lavoro in gruppo e al rapporto diretto con il pubblico, più che alla specificità del linguaggio e delle convenzioni. La scelta di studiare scenografia all'Accademia è, per esempio, determinata dall'esigenza di padroneggiare più tecniche e realizzare una forma d'«arte totale» che comprenda sia le arti plastiche che performative:

Ho studiato teatro all'Accademia, ho fatto scenografia. Ho sposato un attore, quand'ero giovane ovviamente, E dopo questa esperienza... ho fatto esperienza a teatro, proprio lavoro, come costumista, come scenografa, ma anche proprio mettendo proprio su spettacoli, quindi collaborando alla regia, ai testi. Quando ho ripreso a lavorare con le arti visive... non mi era più possibile lavorare da sola per cui concepivo soltanto lavorare in gruppo ecco... E poi probabilmente anche questa necessità di avere un rapporto, che il teatro ci dà, che è quello con lo spettatore vivo e che l'arte così concepita in modo tradizionale... cioè se io faccio un quadro come quelli di.... un qualsiasi quadro, un disegno e lo lascio lì... e me ne vado, io non ho nessun rapporto con il pubblico (artista, intervista 17/07/2008).

Io vengo dall'Accademia, ho fatto l'Accademia di Brera e avevo fatto scenografia, perché... allora ero preso, mi interessava, cioè pensavo che in qualche modo che la scenografia abbracciasse un po' di più tutte le forme espressive artistiche e quindi per questo non ho fatto pittura, non ho fatto scultura e quindi mi interessava anche l'idea della scenografia, l'idea del teatro (artista, intervista 14/01/2009).

Tuttavia nonostante la dimestichezza con il linguaggio e le modalità espressive della messa in scena, quando la *Performance Art* avviene in un contesto strettamente teatrale raramente i performer si attengono alle sue regole convenzionali. La caratteristica fondamentale del teatro è data dal fatto che la presenza dell'attore in carne ed ossa va sempre mediata da uno spazio e da un tempo virtuali, illusori che suggeriscono luoghi e sequenze temporali diverse da quelle reali. Per rendere evidente questa diversità tra realtà e finzione scenica gli attori si aiutano con elementi che marcano la separazione: il palcoscenico è in genere sopraelevato, il sipario fa da confine, le didascalie definiscono il cambio di scena e di azione. Secondo Erving Goffman il luogo in cui avviene la rappresentazione e il luogo dove sono collocati gli attori sono separati da una linea di demarcazione e «il pubblico non ha né diritto, né l'obbligo di partecipare direttamente all'azione drammatica (sebbene possa esprimere apprezzamento o disapprovazione facendo ricorso a modalità codificate da convenzioni)» (Goffman 1974, 163).

Bernard Giesen, citando Nietzsche, sostiene che è proprio la presenza di una terza parte non recitante ciò che definisce la natura del «teatro»: «We call these performances that require the presence of a non-acting third party “theatre”» (Giesen in Alexander et al. 2006, 346).

In sintesi la relazione tra l'attore teatrale e il pubblico si fonda su alcuni assunti impliciti:

- 1) l'attore deve intrattenere il pubblico cercando di suscitare in lui emozioni, impressionandolo e stimolandolo con il contenuto drammatico della sua azione,
- 2) si assume che il palcoscenico sia una sorta di «scatola» dotata di pareti, la «quarta parete» dà sulla platea ed è separata da un confine, seppure invisibile,
- 3) si assume che il pubblico sia invisibile e muto. L'unico intervento ammesso è l'applauso che può avvenire in specifici momenti e a volte suggerito da convenzioni o stimolato,
- 4) la condizione del pubblico è quella di osservatore dell'oggetto posto sul palco: l'azione messa in scena.

Nel caso della *Performance Art* gli assunti sono differenti e spesso diametralmente opposti:

- 1) il performer non recita una parte e non mette in scena una trama scritta e articolata in personaggi: esibisce sé stesso, il proprio corpo, la propria biografia, le proprie esperienze,
- 2) generalmente la performance è un «solo show»,
- 3) il performer in genere utilizza strutture sceniche poco elaborate o minime, utilizza di rado costumi di scena, molto spesso si esibisce nudo,
- 4) il pubblico, anche se con modalità che variano, prende sempre parte all'azione e la sua presenza non è mai quella di osservatore passivo.



Figura 21 Esempio di performance teatrale: *Post-Paradise, Sorry Again, My Barbarian*, Teatro Sociale, Trento, 20/07/2008 (foto: autore)



Figura 22 Scoli Acosta, *Land Fall*, performance presentata al III Premio internazionale della performance, Dro (Tn), 05/10/2007, (foto: Centrale di Fies).



Figura 23 Esempio di performance realizzata in un contesto teatrale: Cristian Chironi, *Il secolo di Rubik*, Teatro Sociale, Trento, 10/10/2008 (foto: autore).

A tutto ciò si aggiunge il fatto che il riferimento più frequente per i performer, fin dalle prime azioni futuriste e Dada, è il teatro di varietà e il cabaret più che il teatro classico. Un tipo di teatro caratterizzato da acrobazie, canzoni, danze, *clownerie* che si distingue quindi per un tono anti-accademico, primitivo e *naive*, e assume un carattere dissacratorio dell'arte «seria», ponendosi contro il sacro, il sublime, il solenne. Il teatro di varietà è infatti generalmente privo di una storia ben definita o di una struttura narrativa, si basa essenzialmente sulla creazione di elementi di sbalordimento sempre nuovi, spinge il pubblico alla partecipazione liberandolo dal ruolo passivo di spettatore, e l'azione si svolge simultaneamente sul palcoscenico, in platea e nell'orchestra.

La realizzazione di una performance in contesto teatrale pone quindi l'esigenza di alcuni adattamenti. A volte un progetto originariamente pensato per il palcoscenico deve essere privato delle sue componenti teatrali e rafforzato nella sua valenza performativa:

Lavorando assieme, all'interno della drammaturgia su *Madame Bovary*, per la produzione dello spettacolo "If i was your girlfriend" [...] abbiamo isolato una sequenza di movimento dal resto dello spettacolo poiché ai nostri occhi essa poteva vivere in maniera autonoma rispetto al resto della messinscena [...] Era, sola, azione - non gesto – *performance* (estratto dal progetto di performance, "If I was your girlfriend", di Alessandro Sciarroni, III Premio internazionale della performance, Trento, 2007).

Altre volte è lo spazio del teatro ad essere ridefinito e viene utilizzato in maniera differente rispetto alla sua funzione originaria:

... Il fatto che le performance si svolgano presso il Teatro Sociale non implica che debbano avere un carattere teatrale tradizionale. Il Teatro, compatibilmente con le possibilità tecniche e le condizioni di sicurezza, potrà essere utilizzato anche in modi anomali (foyer, palchetti, pubblico sul palco, spazi esterni, ecc.) (estratto dal bando del IV Premio Internazionale della performance 2008, Trento).

La variante al progetto *Déjà vu* è maturata riflettendo sul fatto che il tempo a disposizione non è sufficiente per poter fare un'indagine approfondita del territorio e riunire il numero necessario di coppie. Nella difficoltà è scaturita una nuova soluzione che ritengo essere migliore [...]: interagisce con lo spazio del te-

atro trasformandolo in un'arena, che dà ancora più forza alla lotta che si va a creare tra le due parti (variante del progetto *Déjà vu* di Filippo Berta).

Il progetto nasce dall'idea di una continua ricerca dell'equilibrio fra due metà speculari, le quali appartengono ad una stessa unità. Il dualismo è nascosto all'interno di essa. [...]. Lo spazio interno di un teatro è speculare ed è questa caratteristica che lo rende un supporto ideale per poter materializzare una tensione fra queste due metà (progetto della performance *Déjà vu*, di Filippo Berta, IV Premio internazionale della performance, Trento, 2008).

Nei precedenti esempi il progetto originariamente previsto non si è rivelato realizzabile a causa di problemi logistici. Nella sua riformulazione, l'artista reinterpreta lo spazio del teatro e gioca sulla sua struttura speculare simmetrica che è idonea alla logica dell'azione.

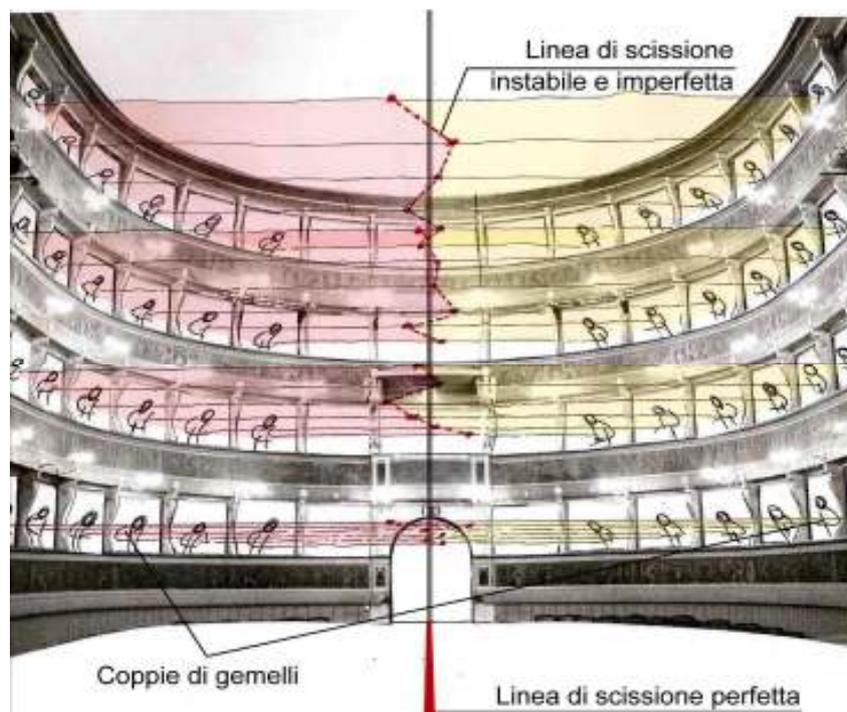


Figura 24 Disegno tratto dal progetto *Déjà vu*, di F. Berta, IV Premio internazionale della performance, Trento, 2008.

4.3. La documentazione dell'azione

Il titolo di un recente articolo del *New York Times* dedicato alla Performance sintetizza le questioni connesse alla documentazione di un'azione con una domanda retorica: «è possibile conservare il vento?» («Preserve Performance Art? Can You Preserve the Wind?»).³⁰ L'autore fornisce il resoconto di una tavola rotonda sul tema dell'«arte effimera» e mette in evidenza il problema che devono affrontare le figure professionali deputate a garantire le condizioni per tramandare l'arte ai posteri, quando si trovano di fronte a lavori realizzati con l'esplicito intento di essere transitori e non collezionabili. Il paradosso della situazione è dato dal fatto che, andando contro l'intenzione dell'autore di non lasciare traccia del proprio lavoro, la scelta di preservare nel tempo l'«oggetto materiale» in cui si concretizza l'azione creativa ne distrugge il senso e quindi vanifica lo stesso scopo di conservazione.

La logica della conservazione e trasmissione dell'arte si fonda sull'assunto che alcuni «oggetti» sono durevoli e altri transitori. Le opere d'arte sono gli esempi più evidenti di oggetti durevoli che aumentano di valore nel tempo, mentre gli oggetti transitori, come per esempio un'automobile, perdono valore con il passare del tempo (Thompson 1979). I primi devono quindi essere preservati dall'usura e custoditi in luoghi sicuri, i secondi invece sono destinati a deperire. Le istituzioni museali espletano la funzione di preservazione e marcano in questo modo la netta distinzione tra oggetti durevoli e oggetti transitori. Tuttavia il rischio che si corre è quello di «congelare un pezzo di storia sociale, di mummificare un oggetto, pietrificandolo per sempre nella sua funzione indicale rispetto a una cultura e a un dato periodo storico» (Tota 1999, 461). La logica della conservazione sembrerebbe quindi diametralmente opposta allo spirito di forme espressive costituzionalmente transitorie come l'arte puramente concettuale, l'arte messa in mostra per periodi di tempo limitati, l'arte *site specific* e la *Performance Art* destinata a esaurirsi nell'istante della sua realizzazione. In questi casi, non soltanto l'intento di preservare e trasmettere ai posteri mette in discussione il senso che l'artista ha voluto dare al suo lavoro, ma altera anche le convenzioni e il modo di lavorare di tutti soggetti che cooperano nella realizzazione di queste forme d'arte.

³⁰ Rockwell J., *Reverberation; Preserve Performance Art? Can You Preserve the Wind?*, in «New York Times», Friday April 2004, section E, p. 5 (www.nytimes.com/2004/04/30/movies/reverberations-preserve-performance-art-can-you-preserve-the-wind.html?pagewanted=all#).

Per esempio, per occuparsi degli aspetti logistici e organizzativi di una mostra, si deve generalmente seguire un percorso formativo volto alla creazione della figura del «conservatore», anche se, di fatto, il ruolo che viene svolto dal curatore nella concreta organizzazione degli eventi artistici presuppone altre competenze e una disposizione «creativa» e non «contemplativa» nei confronti dell'arte, come emerge dal seguente estratto di intervista:

Io lavoravo al Centro Pompidou e ho fatto la carriera per diventare conservatore, cioè il mio sogno era, dieci anni fa, entrare in un museo come, in Italia si dice, come un conservatore.... A me però ora non interesserebbe più quello ... non farei quello. Io farei volentieri in una Kunst House, cioè lavorare sulla produzione di performance, di installazioni o di film o di video di artista... farei quella cosa lì, che è la cosa che so fare bene. Però sfortunatamente quel percorso lì di accesso al sistema dell'arte, a differenza di quello che succede in Francia o in Germania, in Italia non accade. Con quel curriculum lì non serve.... Allora giustamente o lasci, oppure in modo dilettantesco vai sulle passioni pure e costruisci dei sogni, come me, facendo queste cose qua (curatore, intervista 16/12/2008).

I problemi legati alla conservazione e alla trasmissione ai posteri, nel caso della *Performance Art* sembrerebbero risolvibili con il ricorso alla registrazione in video e in fotografia. In realtà la performance rimane l'esempio più evidente di «oggetto» artistico non collezionabile né conservabile in quanto «just like a night in a jazz club or theatre or even at marmoreal Carnegie Hall, the true experience is being there, in the exact time and place, never to be repeated. Which of course is a good part of the magic» (Rockwell 2004, 5).

RoseLee Goldberg (2001) mette in evidenza come la performance nasca in un periodo in cui si afferma la preminenza dell'idea artistica sul prodotto e in cui si pone l'esigenza di realizzare forme d'arte che resistano alla mercificazione e che quindi siano effimere e transitorie. Peggy Phelan sostiene che la performance non può essere «conservata», registrata, documentata; una volta che ciò avviene diventa qualcosa d'altro. La convinzione più diffusa è che nella misura in cui il performer cerca di entrare nell'economia della riproduzione tradisce e indebolisce la propria stessa essenza. La performance è sé stessa nel momento in cui si esaurisce nell'azione pura e la documentazione deve essere solo uno stimolo per la memoria (Phelan 1993, 146-166). D'altro canto altri non concordano con queste posizioni «puriste», la

performer Marina Abramovic, per esempio, considera il momento della documentazione importante tanto quanto quello dell'ideazione:

I really think that the artist's responsibility is enormous. It's not just making the idea. It's finding the way to present the idea in the best possible place, in the best possible time, and then to take care of the ways in which this idea will live through documentation (Marina Abramovic in Thompson e Weslien 2005, 46).

Gli artisti sono dunque consapevoli dei problemi che emergono dal mettere in scena il proprio lavoro di fronte a una macchina fotografica o a una macchina da presa oltre che di fronte ad un pubblico immediatamente presente, o comunque dal lasciare una traccia del proprio lavoro.

4.3.1. Documentazione come reperto

La documentazione di una performance a volte può essere una testimonianza di quanto è realmente accaduto in un dato luogo e in un dato momento del passato. Erving Goffman, riferendosi in termini generali alla registrazione di eventi trascorsi, sostiene:

... nella nostra società si fa un uso considerevole (e crescente) di registrazioni ripetitive di eventi, cioè repliche di una registrazione di un segmento di attività effettiva con il proposito di caratterizzarlo come fatto, come qualcosa che è accaduto nel passato. Mentre la dimostrazione fornisce una prova ideale dell'attività finalizzata all'apprendimento o a scopi indicativi, la documentazione impiega ciò che rimane di qualcosa che un tempo è successo nel mondo "reale" (nel senso di meno trasformato) (Goffman 1974, 104).

La precedente affermazione evidenzia come la documentazione abbia una sorta di carattere residuale rispetto a un tutto originario di cui costituisce la parte «superstite». Questo vale non solo per le registrazioni fotografiche e filmate di eventi, ma anche per l'esposizione di oggetti e di strumenti utilizzati durante la performance, o quando viene mantenuto l'allestimento del *setting* di un'azione nel luogo in cui è avvenuta. In tutti questi casi il reperto di un evento artistico non è considerato arte di per sé ma il suo valore gli viene dal fatto che rinvia a un episodio artistico che si è concluso. In alcune situazioni poi non c'è neanche la possibilità di trattenere un reperto dell'azione ed è la memoria, trasmessa oralmente da chi era presente, a fare da documentazione:

Tra l'altro poi purtroppo ricordo ci furono dei problemi con Laurie Anderson... facemmo questa azione di Laurie Anderson che era un'azione con il violino e siccome lei voleva il buio, voleva una luce concentratissima e la luce era molto flebile... per cui non c'era materiale... proprio per un problema tecnico (critico d'arte, intervista 19/06/2008).

Se il documento non costituisce l'oggetto artistico in sé, l'artista può delegare ad altri il compito di registrare quanto accade durante le sue esibizioni e in alcuni casi può rivolgersi allo stesso pubblico occasionale che assiste all'evento che viene così coinvolto nell'azione e svincolato dal ruolo passivo in cui lo collocano le convenzioni del teatro:

La parte documentativa è nata dopo... Ho visto che c'erano tante persone che fotografavano. Io non avevo chiesto una macchina fotografica, non avevo chiesto una videocamera, però poi mi sono accorto e ho detto «oh... aspetta un attimo...»... A fine serata, verso mezzanotte, avevano organizzato un rinfresco dove io ho riconosciuto quelle dieci persone, visivamente (perché io ho una buona memoria visiva) che avevano le digitali, gli ho lasciato la mia e-mail, gli ho chiesto «mi spedite per favore le foto che avete fatto?» e là poi è nata la documentazione... (artista, intervista 10/10/2008).

Non è raro poi che il documento possa caricarsi successivamente di un proprio valore autonomo che non gli viene più dall'essere un residuo di un evento dal vivo, ma da proprie caratteristiche intrinseche, come nel caso di un costume o di uno strumento usato durante l'azione che successivamente viene esposto separatamente e diventa un'opera d'arte autonoma:

A me non piace documentare le performance... quindi io preferisco quello che rimane, tenere quello che rimane. Anche ora non ho prodotto scatti della performance di Como, ce li ho ma come documentazione da far vedere, non ho delle foto da vendere, ho prodotto un video che è stato girato lì sotto ma non l'ho messo in commercio. Faccio vedere lo strumento, con i segni dell'usura, presento lo strumento che è stato protagonista della performance, non faccio vedere... «io che faccio...» (artista, intervista 11/07/2008).

Nei precedenti casi la connessione tra la performance e la sua documentazione è di tipo ontologico, nel senso che la performance è stata originariamente pensata per l'esecuzione dal vivo di fronte a un pubblico e tramite la registrazione dell'evento è possibile ricostruire quello che c'è stato prima. Per lo meno si presume che ci sia una connessione di tipo ontologico e che la fotografia o il video siano dei sostituti della realtà. Sebbene infatti la documentazione sia ritenuta una sorta di punto di accesso alla realtà, le scelte di chi documenta un'azione possono introdurre informazioni che non coincidono con quelle trasmesse durante l'esibizione dal vivo. La documentazione costituisce di fatto una «traduzione» che consiste nel reinventare l'evento tramite un diverso materiale e un diverso linguaggio, e ci saranno sempre elementi non traducibili e parti che dovranno essere aggiunte o che andranno perse.



Figura 25 Luigi Presicce, *Sonata numero uno interrotta*, Como, Spazio San Francesco, 12/07/2007 (fonte *Work Art in Progress*). Lo strumento musicale costruito e suonato dall'artista può essere esposto autonomamente e dotato di un proprio significato artistico a prescindere dal senso della performance in cui è stato utilizzato.

I video e le fotografie costituiscono peraltro l'unico materiale che hanno a disposizione critici e storici dell'arte per scrivere di performance del passato a cui non hanno assistito e sono inoltre un mezzo importante per la socializzazione di nuove generazioni di artisti e la trasmissione delle tecniche:

Io non so come si fa con un artista che non vuole che la sua performance venga fotografata, come viene regolata questa cosa poi con il gallerista e con la Storia anche! Perché deve rimanere una traccia. Nel mio caso io ho sempre lavorato con artisti che poi lasciano una traccia, o di video o fotografica di quello che fanno... poi queste azioni venivano documentate e quindi rimanevano poi come storia (gallerista, intervista 19/05/2008).

Io ho un padre artista che negli anni '70 ha iniziato a sperimentare il linguaggio del video e della performance [...]. Per cui diciamo che comunque ho sempre respirato un certo tipo di ambiente, un certo tipo di situazione, vedendone soprattutto le tracce che potevano essere foto di performance... in casa comunque c'erano questi residui di questa sua attività e che tra l'altro ritengo che fosse una cosa molto interessante (artista, intervista 17/05/2008).

L'esistenza di documentazione fotografica o filmata di una performance soddisfa anche l'esigenza dei galleristi di avere un «oggetto» da poter «conservare», «esporre» in galleria ed eventualmente vendere, così come avviene per le opere d'arte più convenzionali. A volte l'intenzione dell'artista di non lasciare traccia della propria azione viene elusa dal gallerista giocando proprio sull'ambigua relazione tra l'evento dal vivo e il suo documento:

La sua azione era fulminea, e quindi non voleva che fosse registrata... Essendo comunque un evento fatto all'interno di uno spazio pubblico come un museo, c'era una documentazione che sfuggiva poi anche agli artisti stessi... In quel caso specifico ci sono state un po' di foto rubate ecco... perché era proprio una cosa fulminea, questo gesto.... Poi un po' di documentazione è rimasta, ma solo per quello, perché lui non lo voleva... (critico d'arte, intervista 19/06/2008).

Sì va be' ma questo poi è stato risolto da tutte le gallerie private a volte in maniera legittima, altre molto meno, insomma... quindi nella produzione, a volte anche clandestina (ride)... di immagini «tratte da». Non è che fosse del tutto legale... perché comunque in quegli anni, sul serio, erano pochissime le gallerie private che ospitavano [performance] (critico d'arte, intervista 19/06/2008).

In altri casi l'artista acconsente alla documentazione della sua azione anche se non la considera la «vera opera d'arte» ma un elemento che fa da completamento all'azione dal vivo:

Ti ho spiegato anche che faccio delle cose assolutamente invendibili. In questo momento io dovrei vendere piatti rotti, tavole bruciate... oppure i video. I video grazie a dio si vendono... (artista, intervista 24/12/2007).

Qualcosa abbiamo venduto sì. Delle foto... delle foto da video stampate su alluminio, perché sì infatti lei [la gallerista] ogni tanto diceva: «ogni tanto stampate qualche cosa!» (artista, intervista 17/07/2008).

Saranno dei progetti o degli schizzi, degli scritti. Qualcosa da vendere ce l'hanno sempre i galleristi, senò non ne fanno mostre.... E infatti io mi scontravo sempre con queste cose... dice: «ma tu cosa vendi?» (artista, intervista 24/12/2007).

4.3.2. Documentazione come elemento accessorio dell'azione

Gli artisti utilizzano spesso la documentazione dell'azione anche per arricchire la carica espressiva della stessa messa in scena: per esempio usando la macchina da presa durante l'azione come se fosse una sorta di terzo occhio. Nella performance *Body Press* di Dan Graham (1970-73) due performer, posizionati l'uno di spalle all'altro, tengono, entrambi, in mano una cinepresa e ruotano su sé stessi all'interno di un cilindro rivestito di specchi. «Otticamente le due macchine riprendono ciò che viene riflesso dallo specchio, ovvero l'immagine delle superfici delle lenti, i lati visibili della telecamera, il corpo dell'operatore e, se possibile, i suoi occhi riflessi nello spec-

chio» (Vergine 2000, 111). Le riprese vengono poi proiettate su due muri opposti e l'effetto che si genera è che la macchina da presa sia una sorta di estensione dei corpi che vedono il mondo attorno a se stessi.

Nel caso della performer Joan Jonas la macchina da presa costituisce un elemento scenico che, nel corso del tempo, ha sostituito l'uso e il significato attribuito allo specchio quale tema centrale della sua poetica espressiva:

Non ho mai registrato questi pezzi perché all'epoca non mi piaceva far vedere una semplice documentazione del mio lavoro. L'essenza particolare di un lavoro non può venire semplicemente registrata, ma deve essere tradotta e montata in modo che possa risultare interessante (Jonas in Aa. Vv. 2007, 24). Quando ero andata in Giappone, nel 1970, mi ero comprata un Portapak, la telecamera pesantissima col suo gigantesco [video]registratore. Questo ha cambiato tutto, in qualche modo. Più tardi nel mio loft a New York, ho semplicemente messo la telecamera collegata a un monitor sul cavalletto, mentre io mi sedevo lì in mezzo a improvvisare, utilizzando il monitor come specchio perpetuo di questa situazione a circuito chiuso. Ho chiamato il primo videotape e la relativa performance *Organic Honey's Visual Telepathy*. Volevo abbandonare il linguaggio minimalista per svilupparne uno mio, e finalmente avevo i mezzi per farlo (*ibidem*, 29).

Anche nel seguente stralcio di intervista, l'artista descrive una performance in cui la fruizione dal vivo e la fruizione documentata dell'azione avvengono contemporaneamente e sono parte complessiva dell'azione:

Avevo dipinto su un muro grigio con uno spray grigio un layout che avevo fatto anni prima con il mio nome. Però quello che mi interessava non era tanto la scritta, quanto il fatto di dipingere con tutti i passaggi legati alla tecnica del writing, per cui: prima l'outline, poi immaginarsi che il grigio sia di colori differenti, quindi riempire in momenti differenti le varie lettere e poi fare un'outline definitiva, fare i riempimenti... Alla fine fondamentalmente diventava una sagoma dello stesso colore. Di questa cosa ne avevo fatto un video e le persone che accedevano a questo spazio erano talmente distratte dalle cose che questo spazio conteneva (perché era uno spazio decadente, rovinato) che non si rendevano conto di questa macchia. Però poi [...] sedendosi nello spazio del cinema, si rendevano conto che la documentazione che stavano vedendo era quella del pezzo che io avevo fatto nello spazio adiacente. Per cui potevano tornare e capire la

forma e immaginarsi come poteva essere stata questa cosa (artista, intervista 17/05/2008).

Nella citata azione *Schumann Machine* di Ragnar Kjartansson il performer si esibisce ininterrottamente per una settimana cantando arie di Schumann accompagnato al pianoforte da un musicista. Nei mesi successivi alla conclusione della performance, nell'ambiente originariamente occupato dagli artisti, è stata esposta la documentazione in video dell'esibizione che però non si limitava ad essere una registrazione di ciò che è accaduto ma diventava una sorta di surrogato dell'azione dal vivo e contribuiva a mantenere il senso dell'evento ininterrotto che si protrae per un tempo potenzialmente infinito (figg. 26 e 27).

In sintesi, in tutti i precedenti casi, il documento filmato non si limita a testimoniare l'azione ma diventa parte della sua messa in scena.



Figura 26 La performance dal vivo di Ragnar Kjartansson della durata di una settimana (foto: autore)



Figura 27 La documentazione filmata della performance (foto: autore).

4.3.3. Performatività della documentazione

La registrazione dell'evento si presenta infine come la fase conclusiva prevista nel progetto artistico e diventa in questo modo l'oggetto che dà pieno compimento espressivo alla stessa azione, come mostrano i seguenti stralci di intervista:

[...] poi lei [l'artista] stampa le foto, fa una selezione, è lei stessa che seleziona le foto, che poi possono diventare opere d'arte, oggetti d'arte... (gallerista, intervista 19/05/2008).

Ricostruisco delle scene di vita familiare e... in dei particolari delle scene, non in tutta la scena, metto delle cariche esplosive vere e proprie, con polvere da sparo... E poi la scena esplode, e dopo di che io la ricostruisco, ricostruisco gli oggetti distrutti, sempre naturalmente per quello che posso fare... quindi alla fine quello che si vede è questa scena ricostruita che comunque por-

ta le tracce di questa esplosione, che sono parti bruciate, parti rotte. In tutto questo c'è una parte documentativa che è il video, che viene esposto insieme alla scena ricostruita. Quindi c'è il video in cui si vede la scena quando è normale e poi quando esplode e poi ricostruita... (artista, intervista 14/12/2008).

Il tema in sé è proprio... nasce da un atto performativo, un'azione, però dopo costruisco intorno lo spazio e tutto quanto: la sceneggiatura e i colori, i costumi e così lo faccio più complesso e in quel momento entro anche ovviamente nel medium del cinema, diventa un pochettino... anche il montaggio dopo. Però, per non adesso andare troppo oltre, che vuol dire... è la performance l'azione del mio corpo quello che inizialmente mi interessava.... (artista, intervista 25/01/2008).

Sai, quando tu pensi una performance... pensi anche al tipo di spazio, a come sarà vissuta dalle persone, alla situazione. Questa situazione non mi sembrava una situazione che potesse essere gestita dal punto di vista performativo e quindi ho voluto mettere la documentazione dell'azione, che sono quei tre scatti di io che gioco con la palla, che sono quei tre là e... quindi c'è la documentazione di una azione... Ero in una situazione solitaria, in studio, ho fatto un autoscatto... è la testimonianza di una azione, ma non mi interessava che qualcuno mi vedesse in azione, volevo che ci fossero quelle immagini... (artista, intervista 17/05/2008).

Nelle precedenti testimonianze il prodotto finale del lavoro è un'opera di video-arte e le performance sono messe in scena con il principale e unico scopo, di essere fotografate o filmate. Non c'è l'esigenza di registrare un evento avvenuto in precedenza che viene testimoniato dal supporto fotografico o video. La «dimensione» fotografica o cinematografica diventa parte della creazione artistica e costituisce l'effettivo «spazio virtuale» in cui ha luogo la performance ogni volta che la fotografia viene esposta o il video proiettato. Il video o la fotografia diventano lavori autonomi dall'azione che registrano, e le loro qualità e la loro efficacia sono valutati sulla base di criteri differenti rispetto a quelli di un'esecuzione dal vivo, non conta solo la performance che documentano ma anche le abilità dell'operatore alla macchina da presa o del fotografo e il taglio finale che l'artista dà al lavoro in fase di editing. In questi casi come sostiene Gina Pane: «il fotografo non è un elemento esterno, è posizionato all'interno dello

spazio dell'azione insieme a me, solo qualche centimetro distante. C'erano momenti in cui impediva la visione [al pubblico]» (cit. in O'Dell 1997, 73-74, traduzione mia).

Secondo Auslander (2006) la documentazione in tutti questi casi non reifica la performance e non rende statica la dimensione attiva dell'azione. Esiste cioè una performatività della documentazione.

Nel caso della registrazione come testimonianza ciò che rende la performance un «evento» è la prova della sua autenticità e il processo di documentazione interviene nella percezione della performance da parte del pubblico: l'evento è messo in scena prima per un pubblico immediatamente presente e la documentazione dell'evento viene in un secondo momento. Mentre la presenza del pubblico può essere importante nelle performance teatrali, la partecipazione di spettatori è puramente incidentale durante le performance che saranno registrate e presentate nella loro forma documentata di fronte alla reale audience. In questi casi non è la presenza iniziale del pubblico che rende un evento una performance artistica ma l'inquadratura in un *frame* dell'atto performativo con lo stesso atto della sua documentazione. I confini tra documentazione e performatività in quest'ultimo caso sono quindi evanescenti. Al limite estremo non fa alcuna differenza se l'evento documentato sia realmente accaduto o sia una ricostruzione fotografica o video. La questione non va quindi posta come rapporto tra documentazione e performance ma tra documento e audience. L'autenticità del documento di una performance sta nella sua relazione con chi lo possiede più che nella testimonianza di un evento originario. La sensazione che deriva dal vedere Yves Klein che salta nel vuoto, nel suo noto fotomontaggio, è trasmessa dalla documentazione e non dipende dal fatto che un'audience sia stata testimone del reale evento. Il nostro senso della presenza e dell'autenticità non dipende dal considerare il documento come la traccia di un evento passato, ma dal percepire l'evento come una performance che riflette un progetto artistico dell'autore e per il quale noi siamo la reale audience.³¹

³¹ Sulla documentazione fotografica delle performance si veda anche Kotz (2005).

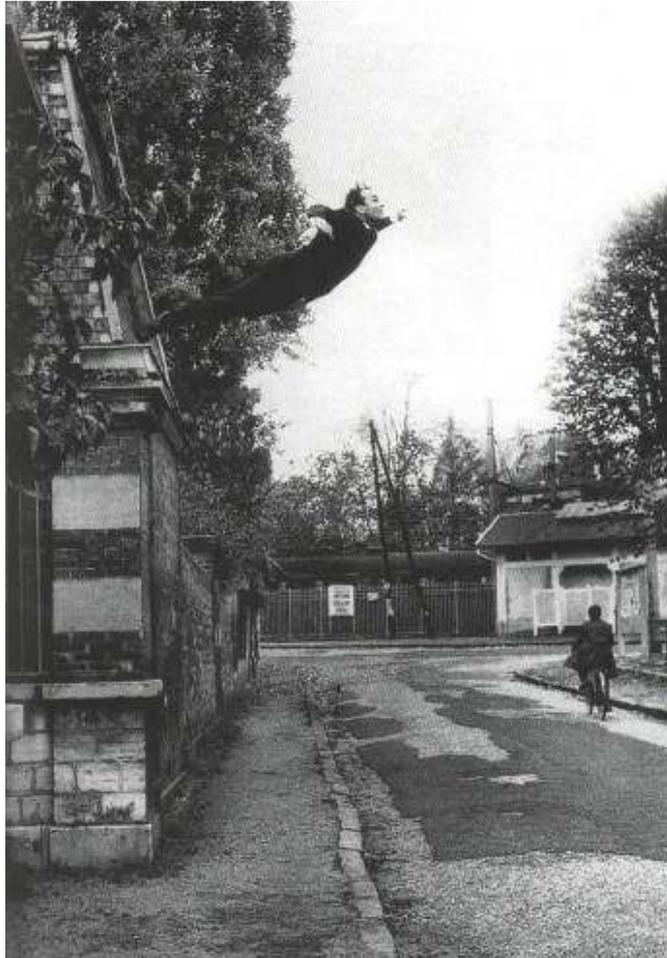


Figura 28 Yves Klein, *Salto nel vuoto*, 1960 (fonte: archivio Northwestern University, Evanston Il.)

5. Identità e confini

5.1. Visual artist o performer?

La definizione dei confini di un *mondo sociale* e delle identità dei suoi singoli componenti inizia con la scelta di un nome che permetta di rispondere in maniera univoca alle domande: chi sono queste persone? Cosa fanno? In cosa si differenziano dagli altri? L'etichetta deve quindi essere in grado di dare informazioni in modo sintetico ed efficace sull'attività svolta e sul tipo di prodotto realizzato; non deve avere l'effetto di stigmatizzare, sminuire, marginalizzare i membri della collettività; nel caso del mondo dell'arte, deve inoltre rinviare a dei parametri estetici che permettano di inquadrare l'artista, il gruppo o il movimento in un più ampio discorso sull'arte.

Come si metterà in evidenza nel corso dell'analisi, uno dei tratti tipici che caratterizzano il mondo dell'arte contemporanea è dato dalla continua invenzione di nuovi nomi per identificare gruppi di artisti, tendenze e movimenti. Dai tempi delle avanguardie storiche ai giorni nostri c'è stata una proliferazione abnorme di -ismi; il ritmo di crescita delle nuove etichette è stato esponenziale e ha creato difficoltà di orientamento persino agli addetti ai lavori. Nonostante ciò il termine *Performance* (o *Performance Art*), se da un punto di vista descrittivo chiarisce la modalità espressiva adottata dall'artista, solo raramente è stato utilizzato per identificare un genere o un movimento. Alcuni hanno evitato addirittura di adoperarlo, come per esempio RoseLee Goldberg che preferisce parlare di «live art»:

By its very nature, performance defies precise or easy definitions, beyond the simple declaration that is live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself (Goldberg 2001, 9).

In altri casi si è tentato di utilizzare espressioni che marcano in negativo soprattutto la differenza tra la *Performance Art* e le altre arti performative e che pongono in particolare l'accento sull'antitesi con la messa in scena teatrale, come emerge dalle seguenti affermazioni:

... total theater, defying categorization because it includes all the arts, or ... a live time-art that is just the opposite of a gesamtkunstwerk, isolating... a single aspect of performance... (Sally Banes, "Performance Anxiety", in *The Village Voice*, 30 december 1981, cit. in Metha 1984, 192).

... an anti-theatrical form that displaces illusion with real time, character with personality, skill with spontaneity, artifice with the banal. It values idea over execution.... It is a kind of throwaway art... (Marraca 1981, 62).

... performance art has no fundamental formal identity... it can be defined only in sociological terms: it takes place in an art world context rather than a theatrical one (Michael O'Connor, "The Ivory Tower and the Padded Cell: A Forum on Performance Art with Moira Roth", in Metha 1984, 193).

Ripercorrendo la storia delle avanguardie è possibile individuare alcuni nomi con cui si presentavano gruppi al cui interno l'adozione della performance aveva una sua forte legittimazione. È il caso per esempio di *Wiener Aktionismus* o *Fluxus*, nomi assunti da collettivi di artisti le cui identità erano fortemente determinate dalla realizzazione di eventi performativi, che molto spesso fungevano anche da manifesti programmatici per il gruppo. In ogni caso le performance di Josef Beuys, ispirate all'estetica *Fluxus*, erano notevolmente differenti e non assimilabili ai primi *Happenings* degli anni '60 di Allan Kaprow, così come avevano poco o nulla in comune con gli eventi orgiastico rituali dell'azionista viennese Hermann Nitsch.³² I nomi adottati quindi si riferivano a scelte estetiche o a una filosofia di fondo del gruppo e non specificamente al fatto di essere performer e di realizzare azioni invece di quadri o sculture.

La mancanza di un'etichetta chiara, consensuale e pubblica che specifichi l'attività e l'identità di chi si esprime con la performance è da attribuire anche alla resistenza che gli artisti stessi oppongono ad essere classificati entro le convenzionali branche dell'arte. La collocazione in posizione di trasversalità tra i confini che tradizionalmente delimitano le discipline viene anzi esibita come il proprio tratto distintivo.

³² La scelta di mettere in scena azioni per Allan Kaprow era una risposta alla situazione di crisi in un cui si trovarono gli artisti dopo l'affermarsi dell'*Action Painting* di Jackson Pollock che «ha creato dei dipinti meravigliosi... ha anche distrutto le pitture» per cui «ci sono due alternative: o continuare a dipingere in questo modo, oppure smettere completamente di dipingere» (A. Kaprow cit. in Foster, Krauss, Bois e Buchloh 2006, 450). Per gli Azionisti viennesi la performance riprendeva la tradizione dell'Espressionismo austriaco coniugandola con la riscoperta della psicoanalisi e portava a concentrarsi sulle pulsioni sovversive del corpo e sulla regressione ostentata. Le performance degli artisti *Fluxus* consistevano nel mettere in scena pubblicamente delle istruzioni apparentemente banali, semplici gesti di vita, azioni congruenti con l'idea di reintegrare l'«oggetto» all'interno del flusso della vita quotidiana e nel negare in questo modo la distinzione tra arte e vita sulla base del precetto che «tutto è arte e chiunque la può fare».

La reazione indispettita di un artista alla mia richiesta di definire con un nome l'azione che mi aveva appena descritto esemplifica in maniera emblematica questo atteggiamento:

... Era un lavoro che aveva a che fare sempre con la performance, sempre con la fotografia, sempre con la costruzione di qualcosa. Cioè non mi chiedere se era una performance... non è così che funziona per me... (artista, intervista 11/10/2008)

In passato l'etichetta *Body Art* ha rappresentato quasi un sinonimo di *Performance* e, per i profani, il *Body Artist* è tuttora lo stereotipo del *performer*. In realtà la *Performance Art* non consiste solo nell'esibizione e nella manipolazione del corpo dell'artista, così come la *Body Art* non comprende solo artisti che fanno performance (cfr. Vergine 2000). Il motivo dell'identificazione performance-corpo è da attribuire probabilmente anche alla sua assimilazione nell'ambito della cultura di massa e al diffondersi di mode giovanili come il *piercing* e i tatuaggi che si ispirano in maniera ingenua e *naive* all'arte corporea degli anni Settanta (Savoca 1999). Nel corso di diverse conversazioni con artisti e critici d'arte è emersa la questione della «volgarizzazione» di un tipo di performance focalizzata sul corpo e degli stereotipi diffusi dai media:

... spesso c'è stata questa identificazione performance corpo. Invece obiettivamente è stata come una sorta di vulgata... vulgata giornalistica [...]. E questo è abbastanza negativo, perché altrimenti basta che ci sia qualcuno che cominci a spogliarsi un po'... e questo è assolutamente deteriore (storico dell'arte, intervista 19/06/08)

Tra i membri del mondo dell'arte si preferisce invece evitare *markers* e codici che potrebbero avere un effetto «ghettizzante». Per esempio C. Carr, critica d'arte del *Village Voice*, insiste sul carattere indefinito dell'ambito espressivo dei performer e colloca in una sorta di terra di nessuno il suo oggetto di interesse:

Artists who worked in that precarious area just a little off terra firma. No one knew what to call that territory. Some said it wasn't even art. Others called it "performance art" because the category is still relatively uncodified (Carr 2008, xiv).

L'immagine di in una zona franca in cui collocare la performance è emersa più volte anche nel corso delle interviste:

... magari sarà utopia, io comunque spero che mi venga riconosciuto almeno la volontà, l'impegno per costruire un territorio che si affianca, che sia diverso dal mondo dell'arte [...]. (artista, intervista 28/07/08)

Quando si utilizzano delle etichette, si preferiscono termini molto duttili come quello di *visual artist*. Linda Burnham, direttrice e fondatrice del periodico *High Performance*, definisce la sua rivista:

The first magazine ever to be devoted exclusively to performance art, defined then as live performance created by visual artists (Burnham 1986, 15).

Allo stesso modo il comitato organizzatore della biennale *Performa* non parla mai di *performers* ma di *visual artists*:

Performa is a non-profit interdisciplinary arts organization committed to the research, development, and presentation of performance by visual artists from around the world.³³

L'espressione *visual artist* ha un carattere più generale rispetto a quella di *performer* e tende a evidenziare la formazione extra teatrale di chi realizza *performance*, come è messo in evidenza in questo estratto da un articolo pubblicato su *High Performance* nel 1994. L'autore lamenta il fatto che la performance, nata con intenti anti-teatrali, venga realizzata sempre meno da *visual artists*:

How ironic that a visual art form that initially positioned itself as anti-theatrical, and later accused of being "bad theatre", should end up more often than not being bad theatre made by performing, not visual artists (Apple 1994, 55).

La decisione dell'artista di esibire l'etichetta *Performance Art* per indicare il genere artistico praticato e la comunità di appartenenza in alcuni casi può essere determinata da scelte strategiche più che dall'esigenza di presentare una propria identità. Britta Wheeler (2003), per esempio, mette in evidenza come negli Stati Uniti tra il 1983 e il 1990 un numero crescente di artisti si definirono *performance artist*. L'assunzione dell'identità di «performer» era da mettere in relazione anche alla creazione, a partire dal 1983, di nuove voci di finanziamento del National Endowment for the Arts che includevano forme d'arte interdisciplinari. Le nuove categorie di *Interarts* e *Performance/Conceptual/New Genres* consentirono a molti artisti, e agli spazi

³³ <http://performa-arts.org/about/mission/>

che li ospitavano, di ottenere sostegno economico e borse di studio. Dopo il 1990 si verificò la tendenza opposta. Le polemiche sollevate in seguito a finanziamenti del Nea nei confronti di opere ritenute violare gli standard di decenza e il rispetto dei valori del pubblico americano, coinvolsero anche molti artisti che realizzavano azioni performative. L'etichetta *Performance Art* divenne allora sinonimo di comportamento deviante. Questo indusse molti artisti ad abbandonare il nome di performer e, per mantenere il finanziamento del Nea, a inquadrare il proprio lavoro nelle categorie di *Public Art* o *Art in the Public Interest* che accentuavano il carattere impegnato del lavoro e l'utilità sociale dell'artista.³⁴

Quando invece è assente una forma di finanziamento specificamente rivolta alla categoria «Performance Art», l'artista evita di assumere una rigida identità e cerca di ridefinire la natura del proprio «lavoro» nella maniera più adeguata allo specifico contesto in cui viene a trovarsi. Spesso, per esempio, la partecipazione a premi, concorsi, workshop, residenze per artisti e festival è condizionata dall'attenersi a un tema proposto dagli organizzatori, mentre la scelta della modalità espressiva per svilupparlo è lasciata libera. Per riuscire a cogliere il maggior numero di opportunità di finanziamento e di visibilità, non è raro che l'artista valuti in base alla circostanza l'alternativa di tradurre il proprio progetto in una performance oppure nella costruzione di un oggetto da esibire. Così a volte il materiale scenico utilizzato durante la performance diventa successivamente un oggetto dotato di una valenza artistica autonoma e non semplice documentazione dell'azione:

... Quello che vedi qua è per una performance live, davanti a un pubblico. Quando sarà il momento di presentarla anche dal punto di vista installativo faremo in modo che ricopra quelle caratteristiche. Come multiplo, come disegno, come non so... (artista, intervista 11/10/2008).

In altri casi i vincoli posti dal tema proposto e questioni di ordine logistico possono limitare l'effettiva realizzabilità di un progetto originariamente performativo che può essere interrotto e prendere una forma differente:

... anche le maschere, quel costume che ho esposto adesso a Monfalcone, quello è un costume da performance, era stato pensato per una performance, che realmente poi non è avvenuta.

³⁴ Per un approfondimento della nozione di *Public Art* si veda Miles (1997).

Nel senso che il lavoro si è evoluto poi in un altro modo, quindi è diventata un'installazione e è rimasto questo vestito appeso, questa maschera e questa parrucca, che poi è il costume di scena, se vuoi, della performance... però non c'è la performance... poi alla fine non l'ho fatta, ho rinunciato perché si sono aperte tutta una serie di altre strade... (artista, intervista 11/07/08)

Gli esempi proposti evidenziano anche che l'individuazione di un nome per definire l'artista sia resa ancora più difficile dall'affermarsi di un modo di intendere la performance più ampio e diffuso rispetto al passato. Nel seguente estratto da un'intervista, Marina Abramovic riconosce come, dopo gli anni Settanta, una sorta di performatività diffusa abbia iniziato a insinuarsi tra tutte le modalità espressive e che ciò sia vero particolarmente per gli artisti italiani:

Actually, my area of interest is no longer in testing the body, like I and everybody else did during the Body Art movement of the Seventies... . Later on there was a very interesting moment, when, at the beginning of the Eighties, many artists stopped performing. That was a crucial point for me because, although they went back to painting, the symbol and the gestures of performance were present in their work. This is especially true for the Italians... (Abramovic 1990).

È evidente quindi come il termine performance sia poco efficace nell'indicare una specifica tendenza dell'arte contemporanea e sia da intendere piuttosto come una modalità espressiva che attraversa le tendenze e i campi di produzione culturale:

... [la performance] invece di essere una specie di fiume che scorre si è come aperto, poi è arrivato a una foce e da questa foce si è tornati a ripartire. Perché... perché l'assunzione del termine performance, non del termine ma forse è meglio dire del verbo latino performare da cui deriva.... si è intrufolato insomma in tutti gli aspetti e le sfaccettature della contemporaneità... (storico dell'arte, intervista 19/06/08)

L'affermarsi di una performatività diffusa non permette più di definire l'artista sulla base dell'effettiva modalità espressiva adottata che è ormai diventata irrilevante ai fini della presentazione della sua identità:

... Forse almeno dal mio punto di vista non ha molto senso categorizzare così in maniera precisa i performer. Perché è come

dire, che ne so, ... vedi un artista che ha usato della fotografia... lui è un fotografo? Forse no. Perché magari gli scatti li fa fare anche a qualcun altro... Per cui non c'è questa coscienza della performance, c'è la coscienza del linguaggio che vuoi usare.... (critico d'arte, intervista 25/05/08)

Ciò che diventa centrale è allora la fase progettuale e l'originalità dell'idea che poi può esser espressa con modalità che variano:

Io... non creo un manufatto, un oggetto, non parto dall'idea di creare un oggetto... la mia idea è quella di partire e sviluppare un'idea... io la sviluppo in diverse modalità. Poi può diventare un'azione performativa, può diventare un'installazione, può.... Quando affiggi mille manifesti diventa un'azione di public art... intervenire sul territorio. La cosa bella è che non c'è una sola modalità... un progetto tu lo ampli tutto... le varie possibilità... Lo stesso progetto iniziale è sempre quello però prende diverse direzioni.... (artista, intervista 19/06/2008)

Ma io principalmente non mi pongo mai questo problema sul fatto di cosa faccio, cosa non faccio, cioè nel senso che faccio delle cose che sono abbastanza aperte e uso diversi tipi di materiale, no? Cioè è un problema questo che non mi pongo, quello che mi pongo è come effettivamente.... qual è il modo migliore che possa risultare giusto, che abbia l'efficacia per quel tipo di progetto, per quel tipo di azione che io faccio.... perché in questo caso, in questo modo mi interessa più il fatto di instaurare un rapporto e un certo tipo di coinvolgimento con le persone, per arrivare a completare un lavoro e non tanto il fatto.... che quel lavoro debba essere confezionato in un modo anziché in un altro modo.... (artista, intervista 14/01/2009)

I precedenti stralci di intervista evidenziano ulteriormente la difficoltà di definire l'identità dell'artista sulla base della scelta espressiva adottata. In entrambi i casi gli intervistati si riferiscono a progetti dotati di una forte valenza performativa, a prescindere dal fatto che possano essere tradotti effettivamente in performance. La valenza performativa consiste:

1. nell'irrilevanza del prodotto artistico in sé («Io non creo un manufatto, un oggetto, non parto dall'idea di creare un oggetto...»). Anche quando è realizzato un oggetto il suo significato

viene dall'essere il reperto di un'azione o dall'essere il prodotto di un'azione a cui in entrambi i casi rinvia;

2. nella valenza relazionale («mi interessa più il fatto di instaurare un rapporto e un certo tipo di coinvolgimento con le persone»).

È evidente quindi come l'etichetta performance si riveli pertinente a prescindere dallo specifico risultato finale in cui si concretizzerà il progetto, e come, tuttavia, l'identità dell'artista non si esaurisca in essa.

5.2. Costruzione di confini

La condizione di trasversalità della performance rende quindi problematico individuare uno specifico «campo della performance» articolato in punti di snodo nevralgici e delle figure artistiche che siano identificabili per il solo fatto di realizzare azioni. Tuttavia ciò non è da attribuire a una minore rilevanza oggi della *Performance Art*:

... credo che sia impossibile per una persona che si occupa di arte contemporanea dagli anni '60 in poi non occuparsi di performance, o non occuparsi anche di performance. Poi puoi in qualche modo trovarla un'espressione superata, puoi trovarla un'espressione non significativa eccetera, eccetera, però di fatto la incontri... (critico, intervista 25/05/2008).

L'assegnazione di un nome o di un'etichetta che definisca il ruolo dell'artista non dipende dalla semplice «messa in scena» di una azione ma dall'iscrizione della sua scelta espressiva all'interno di uno specifico «discorso sull'arte» che la carica di significato artistico.

In un recente saggio, che propone un quadro sintetico degli indirizzi più attuali dell'arte contemporanea, Gillo Dorfles individua quattro fasce espressive emergenti: la prima include artisti che proseguono la tradizione dell'Arte Concettuale, la seconda è rappresentata da artisti che realizzano forme d'arte neo-oggettuale, la terza da artisti che praticano l'arte corporea, la quarta testimonia una ripresa di forme di figurazione legate alla fotografia e al video (Dorfles, 2008, 178-88). La classificazione sulla base di queste categorie rende immediatamente evidente quella condizione di trasversalità che definisce la performance. Ad un attento esame emerge infatti come tutte le «classi» pro-

poste da Dorfles rivelino una notevole permeabilità dei propri confini e per lo meno tre di esse (il post-concettuale, l'arte corporea e la video arte) includono al proprio interno anche artisti che fanno performance. La tendenza neo-oggettuale sembrerebbe la più estranea a modalità espressive performative in quanto più legata alla realizzazione di lavori «materiali». Tuttavia si prende atto del fatto che «la pittura (nel senso tradizionale della tela dipinta) ha perduto negli ultimi tempi gran parte del suo fascino, e sono ben pochi gli artisti che continuano a servirsene...» (Dorfles 2008, 186). L'obsolescenza della pittura testimonia un minore interesse degli artisti contemporanei alla realizzazione di oggetti destinati ad una fruizione contemplativa a favore invece di opere che, nello stimolare un feedback da parte del pubblico, assumono tratti performativi.

Dal Lago e Giordano affermano: «affinché l'arte contemporanea esista sono necessari dunque due requisiti essenziali: qualcosa creato da qualcuno e un processo che si risolve in una definizione sociale, cioè in un incorniciamento efficace di qualcosa come arte» (2005, 19). Ciò significa che l'esistenza di un discorso critico e valutativo costituisce la premessa in base alla quale qualsiasi azione può divenire, *sotto certe condizioni cognitive e sociali*, una performance. Al contrario eventi che potrebbero sembrare prettamente performativi a un profano, possono di fatto non essere riconosciuti come tali dagli addetti ai lavori, in quando mancano di un adeguato processo di incorniciamento, come mostrano alcuni esempi tratti dalla recente cronaca italiana.

Nell'arco di tempo compreso tra l'autunno del 2007 e l'estate del 2008, telegiornali e stampa hanno spesso riportato con toni sensazionalistici avvenimenti stravaganti, e spesso molto provocatori, etichettati sommariamente come «azioni artistiche» o «performance». Cito alcune tra le notizie. Il 13 aprile 2008 quotidiani e televisione riportano la notizia del ritrovamento in Turchia del cadavere dell'artista milanese Pippa Bacca³⁵; viene così resa nota la tragica vicenda della performer e del suo progetto artistico *Brides on Tour*, che consisteva nell'attraversare undici paesi che avevano subito la guerra, o che ancora la vivevano, indossando un abito da sposa. Nella primavera del 2008 l'artista tedesco Gregor Schneider presenta a Düsseldorf il suo nuovo progetto che consiste nell'esibire l'istante della morte di un individuo in un museo, per questo cerca un malato terminale disposto a passare gli ultimi momenti della propria vita in uno spazio pubblico o

³⁵ *La Repubblica*, 13/04/2008, p. 1 e p. 16; *Corriere della Sera*, 13/04/2008, p. 1. pp. 8-9.

in una galleria³⁶. Il 24 maggio 2007 l'artista inglese Mark McGowan dichiara alla stampa che cucinerà e mangerà un cane della regina Elisabetta morto la settimana precedente, vuole così protestare a nome di tutti gli animalisti della Gran Bretagna contro il principe Filippo che di recente è andato a caccia con gli amici e ha ammazzato una volpe.³⁷ *La Repubblica* del 18 aprile 2008, riporta il caso di una studentessa dell'Università di Yale, Aliza Shvarts, che sostiene di essersi sottoposta ripetutamente ad un'inseminazione artificiale, di aver assunto delle erbe che le avrebbero permesso di abortire inducendo un sanguinamento e che, dopo aver filmato tutto il processo con una videocamera, avrebbe raccolto il sangue per usarlo nel realizzare la sua opera d'arte. Nel *Corriere della Sera* del 22 maggio 2008 si parla della performance *The Great Swallow Project* dell'artista Benjamin Verdonck, che ha costruito un nido gigante sulla facciata di un grattacielo di New York e vi ha vissuto per alcuni giorni. Nei quotidiani locali del Trentino Alto Adige del 19 maggio 2008, si legge l'annuncio della morte del pittore Giuseppe Debiasi, che in realtà è vivo ma che ha fatto annunciare la propria morte «come azione artistica per richiamare il fatto che dell'arte non si interessa più nessuno tranne quando l'artista muore».

Si tratta solo di alcune tra le numerose notizie pubblicate che rivelano un'inusuale attenzione per la *Performance Art* da parte di fonti di informazione non specializzata. Ad un più attento esame si nota come di fatto gli articoli siano inseriti per lo più nelle sezioni dedicate alla cronaca e non nelle pagine culturali. L'informazione prodotta dalle fonti generiche tende a puntare l'attenzione sulla forte valenza espressiva e provocatoria degli «eventi» più che sulla loro «artisticità». La notizia viene costruita con l'intento di suscitare la curiosità, il sarcasmo e spesso l'indignazione di destinatari che si ipotizza siano poco o per nulla interessati alla sperimentazione artistica. Gli autori degli articoli che riportano queste notizie fanno anche leva su uno stereotipo piuttosto diffuso: il senso comune tende a identificare l'«opera d'arte» con il «quadro» e l'artista con il «pittore». La stampa gioca sull'effetto retorico di esibire quelle forme d'arte che si discostano maggiormente dai *cliqué* e, al tempo stesso, marca con toni sensazionalistici il fatto che, nonostante ciò, si tratti di lavori che vengono legittimamente riconosciuti come espressioni dell'«arte moderna».

In realtà la maggior parte delle «performance» di cui si sono occupati quotidiani e televisione non sono facilmente collocabili all'interno del sistema dell'arte contemporanea e non sempre lo status di

³⁶ *Corriere della Sera* 24/04/2008, p. 21.

³⁷ *Corriere della Sera*, 31/05/2007, p. 14.

«opera d'arte» è loro riconosciuto dai membri del mondo dell'arte, come dimostra uno dei casi di cronaca che ha suscitato più scalpore. Nell'ottobre del 2007 per diversi giorni l'interesse dei mezzi di comunicazione di massa si è rivolto a Graziano Cecchini, l'artista che ha tinto di rosso l'acqua della Fontana di Trevi in polemica con la Festa del Cinema di Roma e che nei mesi successivi ha continuato ad attrarre l'attenzione su di sé facendo rotolare centinaia di palline colorate dalla scalinata di Trinità dei Monti e realizzando altre azioni più o meno provocatorie. È interessante al riguardo la risposta a un lettore data dal direttore della rivista *Flash Art*:

*Caro Marco,
anch'io personalmente ho giudicato molto divertenti e spettacolari (e decorative) le due performance del tuo Graziano Cecchini. Ma a quanti eventi performativi abbiamo assistito (la più grande di tutte e la più bella e agghiacciante, lo ripeterò sempre, è stato l'attacco in diretta alle Torri Gemelle nel 2001) senza pensare all'opera d'arte? Io ritengo che debba considerarsi arte ciò che rientra nel sistema dell'arte. Anche l'orinatoio di Duchamp esisteva prima di lui ma è diventato un capolavoro, anzi, uno spartiacque, solo quando l'ha esposto in galleria....
(Politi 2008, p. 57)*

Da un lato si esclude quindi che, nonostante la risonanza pubblica, le performance di Cecchini siano «vera arte», e si esclude anche che l'attentato terroristico alle *Twin Towers* sia «un'opera d'arte»,³⁸ sebbene sia tra le performance «la più grande e la più bella e agghiacciante». Tuttavia così facendo si ammette implicitamente che due eventi, apparentemente distanti fra loro, sarebbero potuti diventare «arte» se solo fossero stati posti all'interno di una stessa cornice che costituisce la condizione legittimante imprescindibile per appartenere al «sistema».

L'incorniciamento è un'operazione complessa che si realizza nel corso di un processo congiunto di negoziazione di significati. Alcuni soggetti interagiscono all'interno di ambiti di discussione e formulano decisioni su cosa si debba intendere realmente per «opera d'arte», su quali opere siano più significative di altre, sulla base di quali assunti, su chi può essere considerato «artista consacrato» e chi invece si proclama artista ma di fatto non lo è. La discussione di tali temi non si

³⁸ Sul carattere di performance culturale dell'attentato alle Torri gemelle si veda Alexander (2006, 91-114).

limita ad avere come risultato l'ammissione all'interno del sistema di nuovi artisti e nuove opere, ma ha come effetto anche la legittimazione e la conferma dell'autonomia stessa del mondo dell'arte: la distinzione tra ciò che è arte e ciò che non lo è contribuisce a definire l'identità, l'unicità e l'esclusività di un dato mondo e dei suoi appartenenti.

Si possono individuare per lo meno due processi complementari nella creazione della cornice, che riguardano rispettivamente il filtraggio dei potenziali artisti e l'attribuzione di un senso alle loro opere.

5.3. Costruzione di filtri

L'immagine dell'apposizione di filtri all'ingresso di un dato mondo sociale è stata adottata da Paul Hirsch (1972) per spiegare il funzionamento del sistema della produzione culturale di massa. Il modello di Hirsch presuppone che ci sia un eccesso di offerta di oggetti culturali rispetto a quelli che possono essere collocati sul mercato. Per consentire un riequilibrio e ridurre l'incertezza, il sistema di produzione si articola al suo interno in sottosistemi e introduce meccanismi di «filtraggio» tali da consentire l'ingresso solo ad alcuni produttori culturali e da impedirlo ad altri.

Il riferimento a meccanismi di filtraggio, con i dovuti adattamenti, permette di cogliere anche alcuni aspetti del mondo dell'arte contemporanea, che, così come nel caso della produzione culturale di massa, è caratterizzato da un eccesso di offerta rispetto alla domanda:

... in Italia sono cinquantamila artisti dicono... più di cinquantamila. Su cinquantamila ce ne sono... cento, sono meno di cento quelli che tirano, quelli che funzionano. Poi su cento levi l'Arte Povera, levi un po' gli avanguardisti, le post avanguardie degli anni '60, e ci saranno un trenta, quarantamila giovani che tutti fanno gli artisti. Però di fatto non combineranno niente, in quanto hanno la strada sbarrata... (artista, intervista 21/05/2008).

... era difficile che qualcuno ti desse proprio ascolto. Quando arrivavi a fare delle cose, non conoscendo nessuno.... Arrivi lì col tuo book, e ti dicono «no passa un'altra volta», «spediscimelo», cioè tutto un milione di scuse per non vedere il lavoro... (artista, intervista 11/07/2008).

Perché un «oggetto» diventi un'«opera d'arte» l'autore deve essere preliminarmente «introdotto» da figure professionali che si collocano in posizione intermedia tra l'ambiente dei «creativi» e quello che Hirsch definisce il sottosistema manageriale, cioè l'insieme delle organizzazioni che sostengono, producono e danno visibilità all'artista. Il ruolo di filtraggio, svolto da figure definite *contact men*, è ben evidenziato dai seguenti stralci di interviste a proposito del progetto di realizzazione di una performance:

C'è bisogno di un critico o di un curatore.... «mi dai il miglior suggerimento per come propormi a questa galleria? Secondo me funziona il lavoro di là...» «Va bene. Ok». Tà. Si chiama e si va. A volte succede che funziona a volte succede che non funziona... (artista, intervista 10/10/ 2008).

R: ... dopo di che i critici lo propongono alle gallerie, alle istituzioni....

D: Quindi mandi il progetto della performance ai critici... non alle gallerie

R: Sì, certo, ci vuole un filtro... [...] se nessuno ti chiede il progetto e lo devi proporre tu, a chi lo proponi? Alla galleria? Anche. Se c'hai una galleria. Ora che c'ho una mia galleria lo posso proporre. Ma se non ce l'hai la galleria, a chi lo devi proporre? «Sa io ho questa cosa», perché ti dicono «ma lei chi è?» (artista, intervista 24/12/2007).

Dai passi precedenti emerge come, per essere ammessi all'interno di un mondo sociale, i contatti con le figure chiave devono essere mediati. Solo quando il nome dell'artista inizia a circolare nell'ambiente si può stabilire un rapporto diretto con un gallerista:

*Chiamo il gallerista, mi fissa un appuntamento, faccio vedere il mio lavoro.... tà, tà, tà... «guarda mi chiamo ***** *****, mi occupo di arti visive...». A volte mi dicono: «ah sì ti conosco...»... vado là apro il mio Mac, faccio vedere il mio percorso, punto e basta (artista, intervista 10/10/2008).*

La «scelta» dei *contact men* (nel caso in questione dei curatori di mostre legati in maniera più meno formale a gallerie o istituzioni culturali) consente il superamento di un primo filtro che è posto all'ingresso del campo. Segue un successivo filtraggio che viene svolto da coloro che operano all'interno del sistema dei mezzi di comuni-

cazione, i cosiddetti *gatekeepers* (la rivista *Flash Art*, per esempio, è uno degli strumenti di selezione più forti nel sistema italiano dell'arte contemporanea).³⁹ La valutazione positiva dei *gatekeepers* mediali costituisce l'ultima tappa del percorso, anche se di fatto la condizione di appartenenza al «sistema» non è quasi mai definitiva ma è sempre costantemente da riconfermare. Sono infatti solo pochissimi coloro che raggiungono lo status di «artista consacrato», come emerge da questa affermazione di un'intervistata che, pur avendo ormai una certa reputazione in Italia, è cosciente del fatto che:

... non c'è un momento in cui posso dire: sono diventata un'artista... tanto anche dopo aver fatto una Biennale di Venezia uno si ritrova abbandonato a sé stesso, così... e ricomincia tutte le volte... (artista, intervista, 13/06/2008)

In ogni caso è il superamento congiunto dei due filtri che fornisce una, seppur temporanea, credenziale di appartenenza al campo. Il filtraggio permette di individuare quelli che sono gli artisti, i soggetti cioè che possono trasformare una determinata cosa in un'opera d'arte e sono legittimati a farlo.

Tuttavia, il modello di Hirsch richiede alcuni adattamenti per essere applicato a un tipo di produzione elitaria come quella dell'arte contemporanea, specificamente nel caso in cui l'oggetto artistico è smaterializzato e puramente concettuale. Bystryn (1978), per esempio, mette in luce come a differenza di quanto avviene nella produzione culturale di massa, nel mondo dell'arte contemporanea non è prevista l'esistenza di persone che svolgono lo specifico ruolo di stabilire i contatti all'ingresso e all'uscita del sistema:

... unlike the mass media, art galleries do not employ a specialized group of contact personnel to either input or output boundaries. Attempts to stabilize the uncertain situation occur informally (Bystryn 1978, 391)

³⁹ Il ruolo nevralgico svolto dalla rivista nel mondo dell'arte contemporanea è confermato da un'intervista al direttore: «Perché è nata *Flash Art*? Attorno a me c'era un vuoto informativo totale sull'arte. In Italia e in Europa. (Nessuna rivista d'arte interessante, nessuna informazione e promozione per gli artisti più innovativi e propositivi: tutti ghettizzati ed emarginati). E quando c'è un vuoto, in qualunque campo, qualcuno lo deve riempire»; «Oggi, 2008, è possibile per un critico/giornalista creare una rivista al pari di *Flash Art*? No. Essendoci già *Flash Art*. Oggi non ci sono vuoti, almeno in questa direzione, da colmare. E poi un'esperienza come la mia, quasi cinquant'anni, dentro l'arte, con l'arte, nell'arte, per l'arte, non è facilmente mutuabile. Forse esistono spazi sul web ... » (www.spruzz.eu).

Ciò conferma quanto è stato messo in evidenza più volte nel corso della trattazione: le figure professionali nel mondo dell'arte tendono a sovrapporsi. Nei casi sopra riportati, per esempio, emerge come il critico d'arte funga anche da *contact man* sebbene, attenendosi rigorosamente al modello di Hirsch, la sua collocazione non sia all'ingresso del sistema ma all'uscita, in quanto il suo intervento è previsto in una fase successiva del percorso: il momento in cui il potenziale artista è stato già individuato e il suo lavoro deve essere valutato.

Come si metterà in evidenza a suo luogo, questa sovrapposizione di ruoli, nel caso italiano, può essere in parte spiegata dalle ridotte dimensioni del sistema, tuttavia conferma anche i limiti dell'applicabilità di una nozione come quella di «sistema a ruoli rigidamente strutturati» nello studio della produzione artistica. A ciò si aggiunge il fatto che, molto spesso, il ruolo di *contact men* non è svolto da figure professionali qualificate e specificamente deputate a svolgere questa funzione (come per esempio i *talent scout*). Non è raro che anche chi ha funzioni di supporto, oppure occupa una posizione subordinata, possa fungere da contatto tra il sistema e il mondo esterno, proprio per il fatto di collocarsi in una posizione marginale e quindi vicina ai confini:⁴⁰

Ma avevi qualche intermediario, un critico...?

Due amiche. Praticamente lavoravano per una galleria, mi hanno fatto incontrare questo gallerista.... Erano impiegate di galleria, e credo lo siano ancora, però per altri galleristi, hanno cambiato tutte e due spazio. Quindi cioè per entrare in rapporto con una galleria è necessario che ti presenti anche il portiere del condominio, cioè arrivare così.... (artista, intervista 13/06/2008)

L'idea che l'accesso al sistema avvenga sulla base di meccanismi di filtraggio presuppone quindi che l'artista abbia già una serie di legami deboli, casuali, occasionali, basati sull'influenza personale e su relazioni di amicizia con persone che occupano le posizioni più svariate nel campo:

⁴⁰ Becker (1982) a questo proposito ricorda il ruolo essenziale di figure professionali di retroscena nella realizzazione dell'azione congiunta dei componenti dell'*Art World*.

Come ti hanno contattato?

Ma è stato il classico passaparola tra galleristi e amici alla fine. Cioè io ho conosciuto la Giorgia attraverso la Ueia e lei era in contatto con la Eva.... (come si chiama Eva? Boh, io conosco tutti per nome) che poi mi ha appoggiato alla figura della Francesca e... è stato tutto. Ma di solito vedo che funziona sempre così... (artista, intervista 13/07/2008)

La costruzione di una rete informale di relazioni e l'appartenenza a un dato «giro», è quindi di fondamentale importanza sia per l'ingresso che per il successivo avanzamento nelle tappe della carriera artistica, come è messo in luce da Howard Becker a proposito dei jazzisti:

... la propria posizione nella rete è di grande importanza per garantirsi un lavoro a qualunque livello, e per spostarsi verso lavori a un livello superiore. Le cricche sono collegate da vincoli di impegno reciproco: i membri sono garantiti reciprocamente per i posti di lavoro, o assumendosi a vicenda quando ne hanno il potere, o raccomandandosi uno con l'altro presso quelli che effettuano le assunzioni per un'orchestra. Ha una grande importanza la raccomandazione, poiché è con questo mezzo che gli individui disponibili vengono conosciuti da quelli che fanno ingaggi; *lo sconosciuto non verrà ingaggiato*, e l'essere membri di cricche garantisce che una persona ha molte persone che lo racconteranno presso le persone giuste (Becker 1963, 87, corsivo mio).

Tutto ciò può essere esteso al mondo dell'arte contemporanea: per accedere e per ottenere posizioni più alte «ci vuole sia l'abilità che la formazione di relazioni informali di mutua obbligazione con persone che possono farsi garanti di un altro...» (*ibidem*, 89). A maggior ragione, nel caso in cui l'abilità tecnica non costituisce un criterio di discriminazione tra artisti,⁴¹ un *contact man* nella sua scelta sarà influenzato dalla conoscenza del «giro» in cui è inserito l'artista, delle sue amicizie, dell'ambiente che frequenta, ciò gli permette di confermare aspettative riguardo alla sua poetica espressiva e alla sua generale concezione dell'arte:

... perché quando si parla di arte contemporanea non è che dimostri la tua capacità di fare un oggetto. Non è al livello, non so, di una pittura rinascimentale, non è che dimostri la tua capacità di dipingere per esempio... L'opera concettuale è basata sull'idea. Come fai tu a vedere che comunque c'è una differen-

⁴¹ A questo proposito si veda il cap. 6 in riferimento ai criteri di valutazione dei critici d'arte.

za? Sto dicendo che tu comunque devi avere delle cordate di supporto e dopo deve essere... non so... capitare il momento giusto, con delle persone giuste e tutto fa la differenza.... Questo è così..... Cioè voglio dire se tu sei preso, sei sotto la loro attenzione, sicuramente altri personaggi maggiori ti prenderanno sicuramente più in considerazione... (artista, intervista 28/04/2008).

... è raro prendere una rivista tipo Flash Art, robe così, e trovare il mio nome. Perché non c'è... non lo so. Non faccio parte di questa cerchia diciamo di persone, di artisti che... si collocano all'interno di questo giro a cui fanno riferimento le riviste d'arte, determinate gallerie. Diciamo che mi sento da questo punto di vista diverso... (artista, intervista 28/07/2008).

Un altro aspetto non evidenziato dal modello di filtraggio è dato dal fatto che il mondo dell'arte contemporanea si caratterizza per essere una realtà segmentata al suo interno. Il campo artistico italiano, per esempio, è diviso tra il sistema delle gallerie d'arte private, le istituzioni museali pubbliche, le gallerie civiche e gli spazi espositivi autofinanziati. Ognuna di queste realtà si presenta come un sottomondo che si fa espressione di logiche proprie e spesso in conflitto con quelle degli altri sottomondi.⁴²

... la galleria Morra di Napoli faceva le azioni di Nitsch andando contro, non solo la mentalità comune, ma le istituzioni... lo stesso Luciano Inga Pin a Milano... Però erano un po'... c'erano degli spazi e delle gallerie che oggi noi chiameremo non-profit space, si poteva anche registrare una sorta di lieve ritardo insomma rispetto all'Europa, rispetto agli Stati Uniti (storico dell'arte, intervista 19/06/2008).

Fine anni Settanta, c'era un paio di gruppi napoletani della performance che lavoravano.... qualche gruppo bolognese... c'era uno spazio molto importante per esempio che era una specie di locale bar dove facevano le performance, si chiamava Out Off⁴³, a Milano. E il responsabile era Mino Bertoldo, diciamo il patron... e lì per esempio c'erano tutti i performer che andavano da lui, ogni settimana, ogni venerdì, sabato e domenica, la sera

⁴² Cfr. Poli (2007).

⁴³ <http://www.teatrooutoff.it/>

c'erano questi artisti che facevano queste performance, con musiche, ambientazioni sonore... (artista, intervista 21/05/2008).

La situazione è complicata ulteriormente dal fatto che la performance è una modalità espressiva trasversale, che si colloca ai confini tra i generi e le discipline. Questa collocazione incerta influisce sull'immagine di sé dell'artista che adotta modalità espressive performative che si sentirà diverso rispetto a chi utilizza tecniche più convenzionali come la pittura o la scultura:

... ero affascinato da più media e per me mettermi a dipingere alla fine anni '70 era antistorico... era volgare diciamo ecco, era veramente volgare mettermi a dipingere fine anni '70.... Cioè fare pitture alla fine anni '70 è come dire a un ragazzino giù da basso del Cyber Caffè «perché non fai un gruppo emiliano della Mazurka e della Polka e del Tcha Tcha Tcha?»... Non è questione che non era di moda.... era brutto... era obsoleto... 'na schifezza era... (artista, intervista 22/05/2008).

La percezione della propria differenza dagli altri artisti porterà a entrare in contatto con segmenti specifici del mondo sociale e a muoversi anche in ambiti che si pongono all'intersezione tra più segmenti dello stesso mondo o tra più mondi confinanti. La conseguenza di ciò è data dall'emergere di commistioni e intrecci tra realtà apparentemente separate come per esempio il mondo dell'arte di ricerca e quello dei movimenti sociali e delle mode giovanili:

C'era uno sconfinamento dell'underground fine anni Settanta (proprio la coda anche lì)... con i Punk. [Punk] e avanguardia che erano anche due cose distinte che si scontravano e che erano anche con gente di età diversa. Perché i Punk erano ragazzini diciassetenni, diciottenni... con video artisti, performer che era gente che aveva dai trentacinque, quaranta in su insomma... (artista, intervista 21/05/2008).

Se si concentra l'attenzione sull'ambito strettamente artistico, il punto di svolta che sancisce l'ingresso nel campo sarà dato dalla prima mostra «personale». Nel corso della trattazione metterò in evidenza la complessa relazione che lega l'artista al gallerista, in questa sede è opportuno anticipare come la «personale» in galleria sia determinante per l'accesso al campo e per il passaggio da una tappa alla successiva della carriera, una carriera che è marcata dai legami che si riescono

a stabilire con gallerie che hanno visibilità e reputazione crescente sul mercato nazionale o internazionale. Nel fare riferimento a una generica funzione di *gatekeeping*, in questo caso bisogna tener conto del fatto che tra le gallerie esistono gerarchie, tendono a stabilirsi forme di sinergia o di conflitto, alcuni spazi danno una prima occasione di visibilità, altri sanciscono la condizione di artista affermato, altri ancora si pongono come alternativi e portatori di una propria estetica e di una propria ideologia.

Bystryn (1978) distingue due fondamentali tipi di gallerie d'arte. Il primo tipo è in stretto collegamento con la comunità degli artisti, in quanto spesso il direttore è (o è stato) egli stesso un'artista; non c'è quindi una netta separazione tra chi si occupa di gestire lo spazio e fornire il supporto logistico e chi realizza l'opera d'arte, tra artisti e galleristi si tendono a stabilire legami personali, viene data ai più giovani l'occasione per la realizzazione della prima mostra, i riconoscimenti sono di ordine simbolico più che economico e si pongono obiettivi culturali. Il secondo tipo di gallerie è invece strettamente legato al mercato, si pone obiettivi economici, è composto da personale che si occupa di questioni amministrative e legali e dà remunerazioni economiche agli artisti. Bystryn sostiene che le gallerie del primo tipo fanno da *gatekeepers* per la gallerie commerciali in quanto hanno l'effetto realizzare la prima selezione degli artisti.

Nel caso italiano, per esempio, il primo tipo di gallerie è costituito da un numero ridotto di istituzioni artistiche pubbliche e in particolare dalle gallerie civiche che offrono occasionali finanziamenti e la cui attenzione per specifiche forme espressive, come la performance, è determinata dalle scelte programmatiche e dall'interesse dei singoli direttori. In questo ambito si collocano anche numerosi *non-profit space* che assumono spesso la forma giuridica dell'associazione culturale e sono in parte autofinanziati, in parte sostenuti da accademie, scuole d'arte o da fondi pubblici. In questo modo riescono a consentire la realizzazione di esperienze innovative e focalizzano l'attenzione dei membri del mondo dell'arte su artisti giovani, a cui danno una visibilità che può facilitare il proseguimento della successiva carriera nel sistema delle gallerie private.

La Neon ha questa posizione: è un luogo a cui molti guardano, sia curatori che collezionisti anche se poi questo non ha ricadute di carattere commerciale... però anche per gli artisti c'è un certo interesse a fare un'esperienza... una mostra alla Neon comunque da mettere in curriculum è una medaglietta ... è positivo ecco. Poi magari si passa alla galleria che invece è più struttu-

rata come galleria commerciale che è in grado di porre il lavoro sul mercato... Per esempio Cattelan... è l'esempio più alto. Perché Cattelan ha fatto le sue prime tre mostre alla Neon, poi è passato a Milano e poi il suo percorso... Però anche qui a un certo punto c'era tutta quest'area di artisti bolognesi da Eva Marisaldi, Alessandra Tesi, Pierpaolo Campanini... che sono tutti usciti dall'Accademia di Bologna e si è costituito questo gruppo su cui c'era molto interesse... (direttore di galleria, intervista 28/03/2008).

Se l'artista è già stato selezionato dal primo tipo di galleria, potrà accedere con più facilità alle gallerie del secondo tipo in quanto la probabilità che determini un fallimento finanziario sarà minore. Questo spiega anche il limitato *turn over* di artisti legati alle gallerie commerciali; secondo Bystryn, una volta ottenuto un contratto con una galleria commerciale è difficile che l'artista la abbandoni:

...once an artist has made a contract with one of these galleries there is usually little reason for him to want to leave, unless there has been some sort of personal disagreement (Bystryn 1978, 394).

D'altro canto dalle interviste è emerso come il processo di mobilità di un artista sia regolato anche da una sorta di codice «morale». È raro infatti che un artista sia legato da un contratto scritto, anche nel caso delle gallerie commerciali, perché un vincolo legale (l'esclusiva) precluderebbe la possibilità di un avanzamento nella carriera sia all'artista che al gallerista che, vincolandosi reciprocamente, si precluderebbero rispettivamente la possibilità di esporre in gallerie che hanno una reputazione di livello superiore o di avere nuovi artisti emergenti o già consacrati. Anche il campo commerciale è quindi caratterizzato da rapporti informali e da legami di «amicizia». Le regole che sono alla base delle relazioni tra artisti e galleristi sono sia di ordine «morale» (sarebbe immorale lasciare una galleria per una dello stesso rango, ma non lo sarebbe per passare ad una di rango superiore) sia di ordine più strettamente razionale/commerciale.

... a quel punto sei un artista di una galleria, lavori in una galleria. E io non posso lavorare in un'altra galleria in Italia, ma non per questione di contratto, ma perché è assolutamente immorale, secondo me.... Immorale perché cioè io non è che posso dare il mio lavoro a tutti, soltanto perché devo fare una mostra. È contro di me, perché ci sono delle gallerie che hanno chiesto a

dei critici che conosco di fare delle mostre personali e io gli ho detto "non le posso fare" (artista, intervista 24/12/2007).

Ci sono quelli che fanno i contratti, però il contratto è una cosa che veramente ti lega, è un'arma a doppio taglio, ti lega un po' troppo, nel senso quando ci sono i contratti sono molto chiusi, quindi non conviene fare un contratto... Perché io potrei trovare un gallerista, che ne so,... importantissimo che mi dà l'esclusiva, tipo a Larry Gagosian glielo darei (ride)... l'esclusiva la firmerei ora! ... è logico se un gallerista più grosso mi chiederà di rinunciare a qualcosa, io è inutile che gli dica "no non lo farò mai". Io non mi scordo di nessuno, però non mi possono privare di un salto di qualità.... Chiunque lo fa, lo fa un direttore di banca, perché non lo dovrei fare io! Alla fine quello è un rapporto commerciale, quindi.... in un rapporto commerciale chi ti ripaga di più fa... (artista, intervista 24/12/2007).

La relazione con il sistema commerciale tuttavia può costringere a compromessi a volte inaccettabili, in particolare per chi non produce oggetti d'arte ma mette in scena azioni. Si innesca quindi una dialettica tra artisti che cercano di ottenere il massimo sostegno per la realizzazione dei propri progetti e galleristi che spingono alla produzione di oggetti materiali o che scoraggiano l'adozione di modalità espressive poco ortodosse se non sono rivolte alla produzione di oggetti vendibili:

Malgrado tutte le mie esperienze, lui voleva esclusivamente il quadro. E quindi anche la foto dello stesso soggetto non andava bene, doveva essere il quadro dipinto, e io intanto però facevo sculture, facevo video, performance, avevo già tutta una serie di cose che da lui non presentavo mai... e a un certo punto le cose sono andate sempre più in crescendo, sempre più crescendo e non ce la potevo fare più ad essere contenuto in quel contenitore; era troppo stretto... (artista, intervista 11/07/2008).

Una carriera artistica si presenta quindi come un percorso caratterizzato da continue entrate e uscite dal campo, e l'artista che in un dato momento «non è stato capito», successivamente può essere riscoperto. Le gallerie del primo tipo possono allora porsi come spazi alternativi rispetto a quelli commerciali e il rapporto con le gallerie del secondo tipo non è dunque solo sinergico ma anche conflittuale. Gli spazi non profit si presentano spesso come appartenenti a un sotto-

mondo marginale e affermano al massimo grado il principio dell'arte per l'arte, della creatività senza compromessi ponendosi in conflitto con l'arte omologata agli standard, commerciale, in cui prevalgono relazioni di scambio di oggetti, e le gallerie private sono viste come espressione di valori della cultura mainstream:

*Di base ***** è una piattaforma produttiva nel senso che ha una situazione che serve per far crescere ed esportare degli artisti italiani di qualità, che a me personalmente interessa sostenere, specialmente se vengono da un contesto extra-gallerie, e specialmente se vengono da un contesto di forte immaginario, cioè sono persone che magari non.... a cui non viene spontaneo produrre quadri e fotografie o piccole sculture, ma viene spontaneo produrre, diciamo, un centinaio di fanzine, oppure video, oppure dischi, oppure etichette di dischi... (curatore, intervista 16/12/2008).*

Ho messo in evidenza come la legittimazione di un artista e della sua opera presupponga la costruzione di cornici, di filtri, di barriere che limitano l'ingresso al campo, che possono bloccare le tappe della carriera e che in ogni caso sono determinati nell'attribuzione di etichette condivise. Ma sulla base di quali criteri avviene la selezione, la costruzione di cornici, di filtri e di barriere?

Nel prossimo capitolo prenderò in esame alcune figure professionali del mondo dell'arte che definirò «imprenditori reputazionali» e il cui ruolo è quello di costruire significati. Cercherò di analizzare come si comportano e che criteri di valutazione adottano nei confronti della performance e di chi la realizza.

6. Convenzioni e imprenditori reputazionali

6.1. Costruzione di convenzioni

Nel precedente capitolo ho evidenziato la difficoltà di assegnare un'etichetta certa, consensuale e pubblica agli artisti che si esprimono con la performance e ho chiarito come ciò sia da attribuire:

1. alle scelte strategiche e alla resistenza degli artisti stessi che si oppongono ad essere classificati entro i confini che tradizionalmente delimitano le discipline e che esibiscono la collocazione in posizione di trasversalità come proprio tratto distintivo;
2. all'affermarsi di una performatività diffusa che non permette più di definire l'artista sulla base dell'effettiva modalità espressiva adottata.

Il riferimento a una performatività diffusa solleva una questione analoga alla prima: quand'è che una determinata azione può considerarsi una performance? Gli esempi tratti dalla cronaca hanno mostrato come diverse azioni spettacolari siano state realizzate con intento artistico dagli autori, ma nonostante ciò i membri del mondo dell'arte contemporanea non le considerano «vera Arte» (o le considerano arte mediocre e *naive*). Una prima risposta alla domanda potrebbe allora essere: perché a un'azione sia attribuita una valenza artistica è necessario che si conformi a dati criteri di valutazione, non può considerarsi *Performance Art* sulla base della sola intenzione del suo autore.

Nel capitolo precedente ho citato un estratto dalla rivista *Flash Art* in cui si parlava dell'attentato alle *Twin Towers* come della «... più grande di tutte e la più bella e agghiacciante» tra le performance. Per quanto provocatoria, non si tratta di un'affermazione nuova: l'attentato alle Torri Gemelle è stato definito dal compositore Karlheinz Stockhausen: «the greatest work of art in the history of the world»⁴⁴ e l'artista Damien Hirst, in un'intervista al quotidiano *The Guardian*, ha affermato: «The thing about 9/11 is that it's kind of an

⁴⁴ «Attacks Called Great Art», in *New York Times*, 19/11/2001, p. 3. (www.nytimes.com/2001/09/19/arts/attacks-called-great-art.html?scp=1&sq=&st=nyt, pagina visitata il 28/07/2009).

artwork in its own right».⁴⁵ Il direttore di *Flash Art*, Stockhausen e Hirst concordano dunque nel ritenere che l'attentato al *World Trade Center* si conformi a dati criteri estetici. Tuttavia nessuno dei tre si spinge a sostenere che possa considerarsi «legittimamente» un'azione di *Performance Art*. La risposta alla domanda iniziale allora dovrebbe essere ulteriormente riformulata nei seguenti termini: un'azione può considerarsi una performance quando si conforma a dati criteri di valutazione e quando è realizzata da un autore a cui è riconosciuto un ruolo particolare: quello di artista. Il valore estetico attribuito all'azione e lo status assegnato al suo autore sono dunque strettamente legati in quanto la valenza artistica di un'azione conferma il talento di chi l'ha realizzata, ma è il ruolo dell'autore che sancisce e dà la garanzia del significato artistico dell'azione.

Per affrontare le questioni poste all'inizio del paragrafo l'attenzione va quindi rivolta alle dinamiche generali del campo di produzione dell'arte contemporanea e in particolare a quell'operazione complessa che consiste in un processo congiunto di negoziazione di significati e che si conclude con un *incorniciamento*, cioè con la formulazione e l'applicazione di criteri estetici e con l'attribuzione (o con la conferma) dello status di artista a chi ha messo in atto una data azione. La formulazione di criteri estetici può avvenire implicitamente nel corso di interazioni ripetute tra un numero limitato di attori, oppure può essere realizzata esplicitamente da istituzioni e figure professionali deputate a svolgere questo compito.

6.2. Criteri di valutazione impliciti

L'elaborazione di criteri estetici, sostiene Becker (1982), è svolta molto frequentemente in maniera diffusa dalla maggior parte di coloro che partecipano al mondo dell'arte e costituisce una parte rilevante delle sue convenzioni. Ogni aspetto dell'attività e dell'organizzazione di un prodotto artistico (dalle routine di lavoro, alla scelta delle modalità e delle forme espressive) contribuisce alla creazione di convenzioni. Nei riquadri 1, 2 e 3 sono presentati i trascritti di alcune conversazioni audioregistrate nel corso di un workshop che aveva per oggetto la messa in scena di alcune azioni. Agli allievi del laboratorio era stato chiesto di presentare dei progetti di performance e di discuterli collet-

⁴⁵ Allison R., "9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst", in *The Guardian*, Wednesday 11 September 2002, 02.13 BST (www.guardian.co.uk/uk/2002/sep/11/arts.september11, pagina visitata il 03/08/2009)

tivamente affrontando questioni teoriche e problemi pratici come la scelta e l'organizzazione dello spazio, le tecniche per catturare l'attenzione dello spettatore, la soluzione dei limiti logistici e di messa in scena. Emergono già in questa fase preparatoria alcuni criteri estetici che vengono negoziati e alla fine assunti da tutti i partecipanti come dati per scontati. Ne prenderò in considerazione alcuni.

Trascrizione 1. (Bologna 20/11/2008)

Il progetto di cui si parla prevede che l'artista indossi il costume di un super-eroe (l'Uomo-Ragno) e crei nel pubblico l'impressione di essere l'estensione tridimensionale della tavola di un fumetto. Il luogo in cui deve essere messa in scena la performance è un appartamento. Si discute quale stanza scegliere come ambientazione e come organizzare lo spazio. Cristian (allievo) parla con Emilio (docente del laboratorio) e con Elisa (curatrice). Interviene un altro allievo (Luca). La conversazione ha luogo nella cucina dell'appartamento.

Cristian: ... *Ma sai, è che però ci sono tante cose qua, no? E allora ho paura che [...] diventi un soprammobile. Perché non voglio che diventi un soprammobile [...]. Allora sarebbe meglio in camera da letto, perché è più spoglia e hai più oggetti antichi e invece questa cosa rossa, contemporanea, che subito ti...*

Elisa: *E poi sei sull'armadio.*

Emilio: *Secondo me funziona meglio, questa, in camera da letto.*

Luca: *C'è anche un po' il discorso di realtà e sogno...*

Elisa: ... *e poi la lettura... Magari il fumetto aperto in camera da letto... così...*

Cristian: ... *sul comodino*

Emilio: *No, sai cos'è? È che qui secondo me è meno forte perché sei sullo stesso piano: il fumetto e te, no? Mentre è più da Uomo-Ragno essere su un piano diverso, no?*

[...]

Cristian: [...]... e muovo, comunque, la testa perché non vorrei fare un tableau fisso.

Trascrizione 2. (Bologna 20/11/2008)

La discussione riguarda la preparazione della precedente performance, i soggetti coinvolti sono gli stessi.

Emilio: Allora, adesso vediamo un po' come potrebbe avvenire la prima: allora, io la vedrei a porte chiuse, nel senso che tu ti prepari... la prima performance...

[...]

Cristian: Io non ho capito cosa intendete per porta chiusa.

Emilio: Nel senso che...

Elisa: ... quando invitiamo a vedere la gente, la porta è chiusa e si apre... (si interrompe e pensa)... No, la porta è già aperta secondo me.

Cristian: E sì.

Elisa (a Emilio): La porta è chiusa mentre lui si prepara...

Emilio (a Cristian): Esatto, cioè finché tu ti prepari probabilmente noi saremo non so dove a fare un'altra performance....

Cristian: E allora non c'è bisogno della porta chiusa.

Emilio: Non c'è bisogno? E però la gente vede che ti prepari...

Cristian: A me non piace tanto questo iniziare... questo tantaràtà: l'apertura del teatro. A me piace più che lui sia già là... Iniziare con la porta aperta questo a me piacerebbe... ecco.

Trascrizione 3. (Bologna 20/11/2008)

Luca (allievo del workshop) presenta il suo progetto: terrà aperta la porta della gabbia di un uccellino per un minuto. In questo modo gli darà la possibilità di scappare, ma l'uccellino, nonostante la porta aperta, non coglierà l'opportunità che gli viene data. Ne discute con Emilio (docente) e Elisa (curatrice). La performance è messa in scena sul balcone della cucina dell'appartamento in cui si svolge il workshop.

Luca: *Pensavo di mettere qua, su una sedia, la gabbietta, poi mettermi vicino [...] anche un cronometro, di quelli anche abbastanza impegnativi, così crea proprio la tensione, la gente vede il tempo che sta passando e quanto meno ha l'opportunità, sto' uccellino, di scappare. Io sto là vicino, apro e chiudo alla fine. E qua (non so poi se diventa troppo spettacolare o no) mettergli due tendine che all'inizio dello spettacolo si aprono come se fosse una specie di teatrino [...], che ricordasse un po' tipo il peep show, queste cose qua, comunque una cosa piccolina, però anche molto cruda come cosa [...]. Inizialmente mi piaceva anche il fatto di guardare oltre la finestra [che il pubblico possa guardare oltre la finestra], però in realtà adesso guardando, quando c'è il buio, c'è il riflesso e la gente non vedrà niente a causa del riflesso...*

Emilio: *A meno che non ci sia una luce fuori...*

Luca: *Una luce fuori qua... però forse poi diventa tutto troppo teatrale, la luce...*

Emilio: *Anche qui c'è da agire o sulla libertà dell'uccellino, e quindi meno enfasi dai alla cosa e più riesce, nel senso che tutto viene basato su questa porta e sul cronometro. Oppure una versione teatrale e allora ha senso...*

Luca: *No, io preferivo la prima in realtà, mi piaceva più l'enfasi, cioè di creare la tensione... che poi in realtà in fin dei conti è anche irrealista, visto che l'uccellino potrebbe uscire in qualunque istante, però tutti noi sappiamo che c'è il minuto [...]. Io spero solo che sto' uccellino non voli via perché se no è tragico. Quello è un po' il mio timore... cioè diventa... diventa brutta come cosa... perché potrebbe funzionare benissimo se non esce, ma se esce...*

Emilio: *Per me funziona che esca o che non esca, perché so come nasce. Per il pubblico non è così, perché il pubblico vede... A meno che non trovi il modo di segnalare questa cosa... Perché in realtà quello che conta in questa performance è diciamo il fatto che tu spero che lui non esca, gli dai la libertà ma spero che lui non ce l'abbia e questo è... c'ha una sorta di sua perversione... [...] se anche l'uccellino va fuori il pubblico resta colpito non tanto dal fatto che l'uccellino sia uscito e che quindi tu gli abbia dato la libertà [...]. [Devi] dimostrare che c'è una sorta di conflitto... [...]. La tua paura è che il pubblico dice: «questo è uno che libera l'uccellino»... L'imprevisto fa parte del gioco secondo me.*

Dalla lettura e dal confronto tra i brani si nota il riferimento e la negoziazione per lo meno di tre criteri estetici. Una «buona» performance per «funzionare» deve avere: una valenza simbolica, una valenza dinamica e una valenza anti-teatrale.

Valenza simbolica

L'assunto implicito in tutte le conversazioni è che l'azione non sarà giudicata per la sua «bellezza» ma per l'idea che trasmette o per i significati che riesce a evocare nei recettori.

Non è necessario che l'interpretazione della performance coincida con il significato che l'artista aveva effettivamente intenzione di dargli; anzi molto spesso l'artista non si propone di trasmettere un preciso significato ma cerca di stimolare i meccanismi di attribuzione di senso del pubblico. Una tecnica per generare significati può essere quella di agire sullo spazio in cui si colloca l'azione.

Nel primo progetto la proposta di ambientare la performance in cucina viene scartata perché renderebbe difficile focalizzare l'attenzione a causa dei tanti oggetti presenti. In camera da letto invece l'azione «funziona» perché risalta e si carica di significati. La presenza di un armadio (su cui si colloca il performer) dà la possibilità di organizzare lo spazio su due livelli (sopra e sotto) e stimola interpretazioni dicotomiche: realtà e sogno, modernità e classicità (i colori vivaci del costume in contrasto con l'arredamento classico della camera).

Il significato comunque deve essere solo suggerito ma non esplicitato, altrimenti la performance rischia di diventare didascalica. Il processo di *sense making* non può inoltre essere lasciato completamente libero e viene indirizzato entro un repertorio dato di alternative possibili.

Nel terzo estratto l'artista propone una situazione che può cadere nel facile stereotipo: l'uccello in gabbia è un simbolo abusato di prigionia, l'immagine dell'apertura della gabbia per dargli la libertà è sdolcinata. Nel complesso la performance rischierebbe di essere fin troppo chiara e banale e l'artista vuole assolutamente evitare questo tipo di lettura («Io spero solo che sto' uccellino non voli via perché se non è tragico. Quello è un po' il mio timore... cioè diventa... diventa brutta come cosa... perché potrebbe funzionare benissimo se non esce, ma se esce...»). Per evitare la lettura «facile» viene proposto di utilizzare il limite logistico in funzione creativa: il rischio che l'uccellino esca veramente dalla gabbia diventa un fattore di incertezza che, una volta reso esplicito, caricherebbe l'azione di ambivalenza e conflittualità («se anche l'uccellino va fuori il pubblico resta colpito non tanto dal fatto che l'uccellino sia uscito e che quindi tu gli abbia dato la libertà [...]. [Devi] dimostrare che c'è una sorta di conflitto... [...])»).

Valenza dinamica

La collocazione in cucina della prima performance oltre a limitare la possibilità di stimolare significati, disperde lo sguardo del pubblico e rischia così di reificare l'azione: la figura del performer diventerebbe uno dei tanti oggetti presenti, una sorta di soprammobile ornamentale. La scena creerebbe l'effetto di un quadro tridimensionale e sarebbe percepita in maniera statica (come un *tableau vivant*) e il pubblico sarebbe spinto ad assumere un atteggiamento contemplativo e non reattivo («[...] e muovo, comunque, la testa perché non vorrei fare un *tableau* fisso»). La valenza dinamica dell'azione è quindi un ulteriore criterio in base al quale valutare se una performance funziona.

Valenza anti-teatrale

Una «buona» performance non deve essere teatrale. Nel secondo estratto è chiaro il rifiuto della logica ribalta-retroscena. L'apertura del sipario nel mondo del teatro convenzionalmente segna l'inizio della rappresentazione. In questo caso però è considerata fuori luogo e non fa parte delle convenzioni estetiche condivise («A me non piace tanto questo iniziare... questo tantarà: l'apertura del teatro»). Il problema si pone perché l'artista indossa un costume e presenta una situazione potenzialmente spettacolare che rischia di rientrare nei canoni del teatro. Aprire la porta della stanza, come se fosse un sipario, accentuerebbe ulteriormente la teatralità della situazione e farebbe perdere il senso di contingenza dell'azione. La performance deve essere invece una *tranche de vie* (in questo è simile alla vita quotidiana) non ha un inizio e una fine, il pubblico è invitato ad assistere a un istante di un'azione che si suppone sia già in corso prima del suo arrivo e che continuerà anche dopo la sua uscita. Rimane però il problema logistico di organizzare la messa in scena e nascondere al pubblico la fase preparatoria. Il retroscena viene allora creato ricorrendo ad altre convenzioni: si adotta l'escamotage di fare spostare il pubblico (una soluzione che non sarebbe stata possibile a teatro).

Anche nel secondo estratto ritorna il tema della teatralità («E qua (non so poi se diventa troppo spettacolare o no) mettergli due tendine che all'inizio dello spettacolo si aprono come se fosse una specie di teatrino [...]»). In questo caso l'azione proposta è poco spettacolare (aprire la gabbietta, aspettare, chiudere la gabbietta) e l'apposizione di un piccolo sipario non la trasforma in teatro in quanto marca ancora di più la sua valenza anti-teatrale in termini grotteschi. Il riferimento non è infatti al teatro «serio» ma all'esibizione da luna park («che ricordasse un po' tipo il *peep show*, queste cose qua, comunque una cosa piccolina, però anche molto cruda come cosa [...]»).

6.3. Criteri di valutazione espliciti

Ho introdotto il capitolo sostenendo che una determinata azione può considerarsi una performance se le viene attribuita una valenza artistica e se è realizzata da un soggetto a cui è riconosciuto lo status di artista. Ho cercato di mostrare come molte convenzioni estetiche non siano create esplicitamente ma spesso vengano date per scontate ed emergano dal dialogo e dallo scambio di idee tra più soggetti interagenti in una data situazione. Quanto più la situazione interattiva è in-

formale tanto più le convenzioni rimarranno implicite e i ruoli dei soggetti saranno definiti di fatto nel corso dell'attività comune. L'esigenza di esplicitare e formalizzare le convenzioni si pone quando l'artista entra in relazione con l'ambiente esterno.

Nel corso della sua attività un artista entra spesso in contatto con vari componenti del mondo dell'arte e si trova coinvolto di frequente in diversi ambiti di interazione. Il passaggio da un ambito all'altro segna anche dei cambiamenti nelle convenzioni a cui si adegua, nelle modalità espressive che adotta e marca le tappe della sua carriera. A volte si tratta della partecipazione a laboratori e gruppi di lavoro previsti nel percorso formativo di Accademie e scuole d'arte. Altre volte si tratta di aggregazioni spontanee. Vari soggetti si riuniscono sulla base della comunanza di interessi, di gusti, della condivisione di una generica visione del mondo; queste situazioni di aggregazione possono assumere la struttura di un gruppo carismatico o di un gruppo dei pari, come mostrano i seguenti passi di intervista:

[...] il primo era un po' un gruppo col guru e gli allievi, no? Perché c'era l'artista più anziano (artista, intervista 14/12/2007).

Eravamo un gruppo di persone... artisti, persone che si interessavano di arte, che si sono riunite e quindi non si sapeva bene da che parte si andasse a finire. Quindi lì c'è stato l'incontro con Francesca Alinovi, che ha un po' orientato in una certa direzione la nostra... il nostro movimento, il nostro percorso... (direttore di galleria, intervista 28/03/2008).

Nel tempo, un gruppo inizialmente amorfo può evolversi in direzioni differenti. Il secondo estratto, per esempio, si riferisce a un collettivo di artisti e appassionati d'arte che successivamente ha fondato un'associazione culturale e ha organizzato uno spazio espositivo:

[...] adesso è una galleria vera è propria, ma quando è nata aveva uno status molto indefinito. In effetti è nata più come artist project, qualcosa del genere... (direttore di galleria, intervista 28/03/2008).

In ogni caso man mano che il gruppo prende una forma più definita si avrà una maggiore articolazione dei compiti: alcuni componenti assumeranno stabilmente il ruolo di artisti, altri si occuperanno di or-

ganizzare gli spazi espositivi, altri ancora elaboreranno le basi teoriche e i criteri estetici di valutazione:

... eravamo tutti più o meno della stessa età e più o meno... certamente c'era il gallerista, alcuni lavoravano come critici, e poi c'era il gruppo degli artisti e tutti insieme facevamo questa specie di movimento diciamo (artista, intervista 14/12/2007).

... eravamo cinque persone a costituire il nucleo fondativo della Neon, per cui c'era un amico architetto, un'amica che si occupava di arte diciamo più da un punto di vista teorico e poi un artista che era Maurizio Vetrugno di Torino, io e un'altra amica che anche lei si occupava di arte, ma più che altro di fotografia, quindi diciamo che la cosa era nata più per sintonie di persone, perché ci conoscevamo, eravamo amici... (direttore di galleria 28/03/2008).

La visione soggettiva del mondo che ha l'artista verrà progressivamente «esternata», negoziata, ridefinita, corroborata o messa in crisi dal contatto con altri membri del gruppo. Nel seguente passo il riferimento alla fondazione di una utopistica «repubblica degli artisti» mette in evidenza la creazione di una comune «struttura di plausibilità», cioè di una particolare base sociale e di processi sociali da cui dipende la realtà e la percezione soggettiva del singolo artista (Berger e Luckmann 1969, 211-212):

Poi nella seconda metà degli anni '90 c'è un'altra situazione ancora, il tentativo di creare delle situazioni comunitarie con altri artisti, [...] cioè fare proprio... come dire, fra parentesi la «repubblica degli artisti», no? Cioè creare dei contesti in cui gli artisti vivono insieme, creano delle cose insieme, fanno delle cose insieme, era come un'idea... come di bypassare il problema del circuito del mercato, eccetera e creare le condizioni di, diciamo, vita e lavoro in comune, e questo era questo gruppo, [...] e si chiamava Oreste. Ed è una cosa che più o meno ha funzionato tra il '97 e il 2000, 2001, ed è stato molto..., insomma ha coinvolto un sacco di gente... (artista, intervista 14/12/2007).

Quanto più un gruppo assume un carattere stabile formale tanto più entrerà in relazione, in modo sempre più intenso e frequente, con il più ampio contesto in cui si trova. Dal brano precedente emerge come gli artisti abbiano sviluppato la coscienza di agire all'interno di

un campo dotato di una relativa autonomia e di una propria logica. Si è posto allora il problema di contrastare l'intrusione delle istanze eteronome economiche che ne minano l'autonomia (*era come un'idea... come di bypassare il problema del circuito del mercato*) e in conseguenza di ciò il gruppo ha marcato la propria identità, si è presentato all'esterno con un'immagine e con un nome pubblico (Oreste). Ha inoltre esplicitato, formalizzato e reso pubbliche le sue convenzioni (anche di ordine estetico) in articoli di riviste e in monografie.⁴⁶

Il fatto che gli artisti si confrontino in termini conflittuali con il contesto al cui interno operano suggerisce l'immagine del campo artistico assimilabile a una sorta di arena in cui si incontrano attori potenzialmente in contesa, in quanto ciascuno si fa portatore di una propria estetica e di una propria concezione dell'arte. L'esplicitazione e la formalizzazione delle convenzioni risponde in questo caso a un bisogno di sicurezza: la sicurezza di individuare i confini del campo, la sicurezza della sua autonomia, la sicurezza di porre uno spartiacque tra ciò che è arte e ciò che non è arte, la sicurezza delle identità dei suoi componenti e del campo nel suo complesso.

D'altro canto la relazione con il contesto può avvenire anche in termini non conflittuali. L'ambito in cui interagiscono gli artisti può essere visto anche come un mondo sociale composto da un insieme di individui, gruppi e istituzioni che «fanno le cose insieme» e che stabiliscono un accordo su quello che bisogna considerare il «miglior modo di fare le cose» (Becker 1986). Un accordo che, nel corso del tempo, porterà alla creazione di modelli di attività e alla codificazione di tecniche. La formalizzazione dei criteri estetici e dei ruoli risponde in questo caso al bisogno di far funzionare e rendere il percorso di realizzazione dell'opera d'arte agevole e lineare.

L'esigenza di sicurezza e il bisogno di funzionalità presuppongono l'esistenza di figure professionali deputate a svolgere la funzione estetica, a produrre attestazioni di buona o cattiva reputazione, a classificare ciò che è arte e ciò che è «non-arte», a separare l'«arte buona» dall'«arte cattiva», ad applicare questo sistema estetico alle concrete opere.

⁴⁶ Tra le pubblicazioni del gruppo *Oreste* si vedano: Norese, Fantin e Pietroiusti (1998, 1999, 2000).

6.4. Imprenditori reputazionali

Nel mondo dell'arte la divisione delle competenze, in realtà, non è così netta come potrebbe sembrare (cfr. Fine 2004, 171-207). L'immagine di un sistema a posizioni rigidamente definite e incardinate non rende adeguatamente le dinamiche di un mondo sociale in cui la stessa persona assume contemporaneamente più di un ruolo. È molto frequente, per esempio, che un critico d'arte si occupi anche di curare una mostra, così come non è raro che un gallerista scriva d'arte. Questa commistione di competenze nel caso specifico italiano è accentuata dalle dimensioni ridotte del «sistema»:

[...] l'esperienza normale in Italia è che uno scrive un po' per, che ne so, Flash Art e D di Repubblica, piuttosto che per l'inserito della Stampa, oppure organizza, che ne so, delle cose e poi scrive sulle riviste d'arte. Cioè c'è sempre un interscambio di ruoli. E qui se tu vedi le figure classiche, anche quelle più famose, tutti fanno questo triplice, quadruplice ruolo [...] (critico d'arte, intervista 20/05/2008).

Di fatto la figura professionale di critico d'arte si afferma solo in anni recenti; come sostengono White e White (1993), nel XVIII secolo qualsiasi persona colta si sarebbe sentita in una certa misura qualificata a scrivere d'arte, e le prime recensioni su quotidiani, libri e *pamphlet* erano prive della firma dell'autore. La situazione attuale non sembra in realtà così mutata, come emerge da un recente testo che si propone di fornire un quadro organico del "sistema dell'arte contemporanea". La figura professionale di chi scrive d'arte rimane molto sfuggente; non è previsto per esempio un percorso formale per diventare critici:

... non esistono corsi di studio veramente specifici per la formazione di critici d'arte... perché da un lato è necessaria una formazione umanistica teorico filosofica e storica, dall'altro, è indispensabile una frequentazione continua del mondo dell'arte e dei suoi principali attori, per avere un'informazione sempre il più possibile aggiornata (Poli 2007, 148).

È difficile anche parlare del critico d'arte in quanto professione, come emerge da questo passo di intervista:

È molto difficile dire «va be' io faccio il critico d'arte», perché di fatto non riesci a vivere con questo. Cioè non ci sono quotidiani che ti pagano per fare il critico d'arte, ti danno magari che ne so cento euro per una recensione. Se tu ne fai, che ne so, quattro al mese, cinque al mese? Non è che hai lo stipendio da queste cose qui. A maggior ragione le riviste d'arte, soprattutto in Italia, che pagano, quando pagano, pochissimo. Allora uno che cosa fa: fa un po' il curatore, perché magari c'è la galleria che vuole la mostra e quindi prende un po' di soldi da quello, un po' scrive due recensioni che ne so per... un quotidiano, ne scrive tre per la rivista. E in un certo senso in questo modo magari riesce a tirare fuori uno stipendio (critico d'arte, intervista 20/05/2008).

Il fatto che l'attività critica si sovrapponga e sia svolta in concomitanza alla cura di mostre non dipende però solo da esigenze di tipo economico. Nel seguente estratto da un manuale destinato alla formazione di figure professionali del campo artistico, l'attività curatoriale sembrerebbe parte integrante dell'attività critica:

La realtà sociale dell'esercizio critico si realizza [...] attraverso la scrittura critica... . Come pure si realizza attraverso l'attività espositiva. E anche attraverso una sorta di lavoro istituzionale, di lavoro di organizzazione della cultura [...] oggi il momento espositivo è quello nel quale il rapporto con il pubblico si fa più immediato e diretto (Crispolti 1997, 167-168).

Il carattere incerto dell'attività del critico d'arte e la sovrapposizione di varie figure evidenziano i limiti della rappresentazione del mondo dell'arte come un sistema articolato in ruoli deputati a svolgere specifiche funzioni. Sarebbe invece più opportuno parlare di una generica «funzione reputazionale» diffusa tra tutti i componenti del mondo sociale e concentrata particolarmente nelle mani di chi si trova al vertice.

È un dato di fatto, per esempio, che i critici d'arte più influenti siano i direttori dei musei e delle gallerie più quotate e il loro scrivere d'arte non sia quasi mai un'attività accessoria o sporadica. La posizione di prestigio che occupano nel campo conferisce alle loro valutazioni critiche il potere di selezionare gli artisti e di creare eventi:

E in effetti, nell'attuale sistema dell'arte contemporanea, i direttori di musei (anche i curatori di istituzioni particolarmente im-

portanti) sono le figure di maggior peso per quanto riguarda la funzione critica, che si caratterizza soprattutto a livello di selezione degli artisti e di organizzazione delle mostre (Poli 2007, 151).

Non tutti hanno dunque lo stesso potere di conferire etichette e markers: solo alcuni soggetti riescono a imporre la propria definizione in una competizione che ha per oggetto l'attribuzione dell'«aura» a una data opera e la consacrazione di un artista. Le funzioni critica, organizzativa e curatoriale potrebbero allora essere tutte imputate a un'unica figura professionale assimilabile a quella degli «imprenditori reputazionali» di cui parla Gary Alan Fine a proposito della riedificazione della memoria storica e della costruzione della figura dei martiri (Fine 1996).⁴⁷ Imprenditore reputazionale è chi ha un interesse personale nel costruire la reputazione di qualcun altro. Si tratta di individui che godono essi stessi di buona reputazione e grazie a ciò, e alla posizione occupata nei reticoli sociali, riescono a gestire e controllare i processi di costruzione e attribuzione di senso. Fine sostiene che, sebbene molti martiri siano stati in vita personalità carismatiche di per sé, sono gli imprenditori reputazionali, non i martiri, a trasformare la loro immagine fisica in un'immagine in grado di affermarsi in un dato ordine sociale stabilito.

Così come gli «imprenditori reputazionali» fanno del corpo dell'eroe o del martire l'incarnazione del nazionalismo, dei valori della religiosità, della tradizione, allo stesso modo critici d'arte, curatori e galleristi fanno dell'artista l'incarnazione di un proprio discorso sull'arte, «gestiscono» il significato della sua opera e suscitano un interesse che si manifesta con grande intensità, si diffonde velocemente (e spesso per periodi di tempo molto brevi).

Un aspetto importante di questo carattere conflittuale è rilevato da Bourdieu che mette in evidenza come, nonostante le categorie e i criteri di valutazione nascano dalla contrapposizione dei membri del campo artistico, le valutazioni critiche tendono poi ad essere formulate in nome di categorie estetiche universali (Bourdieu 2005, 369 ss.); in conseguenza di ciò l'imprenditore reputazionale tenderà a considerarsi l'interprete di criteri di valutazione assoluti.

Ad un più attento esame emerge allora come di fatto le attività cruciali per il funzionamento dell'intero sistema siano sostanzialmente

⁴⁷ Nell'ambito degli studi sulla devianza un ruolo simile è quello svolto dagli «imprenditori morali» (Becker, 1963) in particolare nella diffusione del panico morale (Cohen, 1972).

due: costruire il senso delle opere e attribuire una reputazione all'autore. È opportuno evidenziare che la costruzione di un senso e l'attribuzione di una reputazione sono attività fondamentali nel campo artistico contemporaneo e specificamente nel caso di artisti che si esprimono con la *Performance Art*. In assenza della realizzazione di oggetti materiali è infatti indispensabile un'attività teorica e di scrittura complementare a quella artistica in senso stretto e che sia rivolta anche alla trasmissione della memoria di azioni effimere e destinate ad esaurirsi alla fine della loro esecuzione. La performance si presenta da questo punto di vista come una sorta di *idealtipo* dell'opera d'arte contemporanea.

Quanto sostenuto fin qui non esclude tuttavia che nel mondo dell'arte ci sia una differenziazione di ruoli. L'effettiva identità di ciascuna figura professionale non si definisce però sulla base della funzione svolta ma in base alla relazione esclusiva che l'imprenditore reputazionale stabilisce di volta in volta con l'artista. La relazione può essere asimmetrica quando il critico, il curatore o il gallerista si pone su un piano di superiorità rispetto all'artista; oppure può essere simmetrica quando si stabilisce una relazione tra pari.

6.4.1. Relazioni asimmetriche

A volte gli imprenditori reputazionali si collocano su un piano di superiorità rispetto all'artista ponendosi come «maestri». Si tratta spesso di altri artisti più anziani che fanno da maestri di vita più che da istruttori in una determinata tecnica:

... poi all'epoca chiesi un testo alla Rosalba Paiano che era stata anche la mia insegnante, però è una persona con cui abbiamo a continuato a parlare di libri, di cose,... (artista, intervista 13/06/2008)

Ho cominciato a lavorare con una persona, questo artista più grande, e questa persona mi ha fatto un po' da maestro, però soprattutto di vita... (artista, intervista 14/12/2007)

Un tratto che si ripresenta in quasi tutte le interviste è il richiamo ad una propria «poetica espressiva», una poetica che a volte assume anche i tratti di una vera e propria filosofia di vita e si traduce in un modo di intendere l'esistenza che va oltre l'attività artistica in senso stretto. Ciò trova in parte conferma in quanto sostenuto da Bourdieu

che evidenzia come il campo artistico sia un laboratorio in cui non ci si limita a produrre «oggetti» artistici ma in cui si inventa «quell'arte di vivere molto particolare che è lo stile di vita dell'artista» (2005, 115) e in cui l'esistenza è concepita essa stessa come un'opera d'arte.

Il processo di costruzione dell'immagine dell'artista è realizzato quindi fin dalla fase iniziale della carriera quando alcuni soggetti fungono da «allenatori» o *coach* (Strauss 1969) e lo aiutano a costruirsi un *self* pubblico:

... come il caso della persona a cui ho chiesto l'anno scorso di fare l'immagine del festival, Canedicoda, che adesso sto, da due anni, provando ad aiutare e a strutturare come se fosse un artista... (curatore, intervista 16/12/2008).

... tante volte ho provato ad aiutarla, a sostenerla, a forzarla a produrre, per esempio.... a recuperare le fila con quella che è la sua educazione reale.... Non tanto il liceo artistico o l'accademia, quanto l'educazione della strada (curatore, intervista 16/12/2008).

Oltre a definire l'immagine dell'artista gli imprenditori reputazionali si impegnano a introdurlo in una rete di relazioni, come è evidente nel seguente passo di intervista:

Io conosco questo critico a cui sono collegata che si chiama Pietro Gaglianò, [...] è di origini calabresi però lui abita a Firenze e lavora a Firenze. Lui mi ha fatto fare una cosa con una gallerista di Firenze e poi lei mi ha messo in contatto con un coreografo che ha questo spazio che sono i Cantieri Culturali Goldonette a Firenze e fanno pure loro una sorta di festival che si chiama Festival Oltrarno, ... (artista, intervista 24/12/2007).

L'immagine dell'artista così costruita è poi confermata in specifiche occasioni mondane come l'inaugurazione di una personale. Il *coach*, «simile al commediografo, organizza... diversi episodi, prepara le scene, fa sì che i personaggi di contorno agiscano nella maniera voluta» (Strauss 1969, 109-118). Il *vernissage* è il momento in cui la figura dell'artista viene esibita pubblicamente, e non essere presenti spesso costa l'esclusione dal campo o l'essere relegati in una posizione periferica:

... io non ho una strategia, non vado neanche alle inaugurazioni, che è dove si fanno un po' di pubbliche relazioni, io vado a vedere le cose quando posso, quindi non... da quel punto di vista lì... mi è stato detto da uno dei miei galleristi che io pago il prezzo di non esserci... uno fa quello che può... (artista, intervista 13/06/2008)

L'inaugurazione di una mostra è spesso anche uno dei momenti in cui vengono realizzate le performance e a volte non rimane più alcuna traccia di esse nei giorni seguenti. La performance durante le inaugurazioni spesso è realizzata anche da artisti che non adottano in maniera esclusiva questa forma espressiva e ha il principale scopo di contribuire alla edificazione della loro immagine e a esibire in maniera chiara la loro poetica espressiva.

In altri casi i galleristi più illuminati o i critici realizzano una funzione di ponte che mette in comunicazione il «mondo dell'artista» con il «mondo reale». Alcuni galleristi utilizzano per esempio la metafora del «traghetta»:

Il gallerista è una figura molto complessa, deve sapere innanzitutto proprio culturalmente comprendere il messaggio e il linguaggio dell'artista e comprendere e spiegarlo anche al mondo, questo è... ecco perché ho voluto chiamarlo traghettatore dell'opera, ma in un senso, nel senso più completo non solo il mercato, che è l'ultima fase, ma il nostro ruolo è di far comprendere al pubblico quindi poi anche di traghettare no? di aiutare a far comprendere il quadro dell'artista... (gallerista, intervista 19/05/2008).

Altri hanno fatto riferimento a una «funzione maieutica»:

Ma ecco io [...] io rivendico per modo di dire il ruolo di critico, in fondo.... io mi spendo soprattutto come docente, uso la definizione maieutica...[dò] degli stimoli... (critico d'arte, intervista 19/06/2008)

Lo scrivere d'arte nel suo complesso potrebbe anche essere interpretato come il tentativo costante del critico di tradurre in parole quello che l'artista trasmette nelle sue opere.

6.4.2. Relazioni simmetriche

A volte tra imprenditore reputazionale e artista si stabilisce una relazione paritaria. Il critico, il gallerista o il curatore sono considerati colleghi di lavoro, oppure prevalgono i legami informali e di amicizia:

Ci sono dei compagni, alla fine, di viaggio.... Insomma come può essere Roberto, come può essere Emanuela De Cecco, o come anche degli artisti (artista, intervista 14/01/2009)

È frequente per esempio che gli artisti utilizzino l'espressione «lavorare insieme a un critico»:

Ma sono dei rapporti che si fanno più stretti quando c'è un'occasione di lavorare insieme e normalmente si allentano, poi ci sono persone che sono più brave, spediscono in continuazione gli aggiornamenti di quello che fanno e persone invece che come me non lo fanno... (artista, intervista 13/06/2008)

Nel mio caso ho dei critici che lavorano a livello nazionale e anche internazionale, ho lavorato anche con critici che lavorano solo in Sicilia, ma di solito un critico non lavora solo in un posto.... (artista, intervista 24/12/2007)

Viene meno allora quella potenziale contrapposizione tra chi realizza un lavoro e chi lo valuta. Questa relazione paritaria sembrerebbe propria delle generazioni più giovani e viene invece criticata dalle generazioni più anziane che tendono a marcare maggiormente in termini asimmetrici il rapporto con l'artista:

Quando uno dice «io lavoro con quel critico», ecco non lo so... sarebbe come dire che c'è una gestione che sembrerebbe più vicina, diciamo così, all'apparato di comunicazione... Io tenderei a separarli [i critici] rispetto ai curatori... [...] Forse appartiene anche generazionalmente direi quello di procedere su binari separati... (critico d'arte, intervista 19/06/2008).

Il rischio temuto è che da una relazione paritaria si possa passare anche a uno scambio di ruoli:

No, per me è un errore, il gallerista resta una figura complessa ma non è certo un artista, è un errore quando si va ad identifi-

care con l'artista. Io questo non l'ho mai fatto, è stato sempre chiaro il mio ruolo ed è sempre stato chiaro che l'artista era l'artista, era una figura separata dalla mia e con cui io mi relazionavo e mediavo (gallerista, intervista 19/05/2008).

Lo scambio di ruoli però di fatto avviene. A volte si limita a un atteggiamento mentale di alcuni galleristi o curatori che attribuiscono un valore artistico alla loro attività organizzativa:

... in fondo tutto il progetto della Neon può essere considerato il progetto di un artista che costruisce qualche cosa..... Addirittura c'è anche quasi una totale identificazione tra me come persona e la Neon, tutti mi conoscono come «Gino della Neon».... Il mio cognome pochi lo conoscono e.... in effetti la mia vita è molto identificata con questo spazio... con questo luogo con questa attività.... (direttore di galleria, intervista 28/03/2008)

Nei seguenti estratti di intervista con un curatore ricorrono per esempio espressioni tipiche dell'attività creativa che sono però utilizzate per riferirsi all'organizzazione e all'allestimento di una mostra. L'atteggiamento creativo è particolarmente evidente anche perchè la «mostra» a cui fa riferimento l'intervistato è in realtà un evento nel corso del quale si presentano delle performance:

c'è un preciso meccanismo di passaggio [...] come se fosse un film, tra un live e l'altro, tra l'inizio e l'ultimo, tra i vari posti, cioè è proprio strutturato come un filo che si conduce attraverso i vari passaggi di persone (curatore, intervista 16/12/2008).

in questi giorni che sto finendo proprio di scrivere le biografie di ciascuno... che abbiamo capito chi ci sarà dopo un qualche mese di lavoro e bla, bla, bla... è chiaro che colore ha quest'anno... (curatore, intervista 16/12/2008).

L'utilizzo dell'espressione «mostra» (e non spettacolo o festival) conferma la collocazione nel campo delle arti visuali della performance. Frasi come «dare colore alla mostra» o «costruire la mostra come se fosse un film» rivelano come di fatto il curatore non consideri l'organizzazione dell'evento una semplice attività di supporto, ma un'attività che ha in sé una forte valenza creativa.

D'altro canto alcuni artisti tendono a estendere la valenza creativa a ogni tipo di attività che svolgono, anche quando non realizzano ope-

re d'arte ma, occasionalmente, si occupano di organizzare eventi o di curare testi critici:

Quello di curare lo spazio e la rivista io la considero semplicemente una tecnica, un'altra tecnica artistica come può essere la pittura, la scultura... (artista, intervista 11/07/2008)

Una vera e propria commistione di ruoli si verifica poi nel caso degli artisti che realizzano forme d'arte relazionale in cui «l'opera d'arte», di fatto, consiste nell'organizzazione di un evento:

Nella mia idea (diciamo presunzione) di arte potrebbe essere raccontata come una forma di arte relazionale in cui il proprio lavoro paradossalmente artistico è più debole del meccanismo che lei mette in campo (curatore, intervista 16/12/2008).

io credo di avere un approccio più di ricerca delle strutture diciamo... per esempio il mio campo di ricerca sono le strutture delle forme di partecipazione, cioè come si possono strutturare delle forme in cui partecipano più persone alla creazione di un evento artistico o nell'usufruire di un evento artistico e nello stesso tempo di crearlo (artista, intervista 28/07/2008).

nella Biennale del '93, ad esempio, ho fatto questo «Concerto per un piacere pubblico» dove al posto di esporre ho proposto questo concerto che durava una notte, ed è stato accettato, dove ho chiamato diversi gruppi musicali ad agire e..... gruppi completamente diversi da musica classica a musica medievale ai rumoristi ai punk... (artista, intervista 28/07/2008).

6.5. La funzione reputazionale

Ho messo in evidenza come molte convenzioni estetiche siano create implicitamente e come la loro esplicitazione risponda a esigenze di funzionalità e sicurezza del campo artistico. Ho anche chiarito, che sebbene ci sia una divisione delle competenze, la sovrapposizione di ruoli all'interno del mondo dell'arte è costante e tutti i componenti svolgono una diffusa funzione di attribuzione di senso e di reputazione. Cercherò ora di definire il contenuto di questa funzione che sinteticamente chiamerò reputazionale.

La costruzione di una reputazione consiste nel rendere stabili nel tempo le aspettative su certe qualità degli individui a cui viene assegnato il ruolo di artisti (cfr. Mutti 2007). La stabilizzazione delle aspettative nei confronti di un individuo a cui è assegnato il ruolo di artista presuppone che siano garantite due qualità fondamentali: l'«integrità artistica» e la «coerenza». L'integrità si fonda sull'attestazione che l'artista è un individuo realmente dotato di un talento particolare che lo differenzia dalle persone comuni. La coerenza è confermata dall'individuazione di un filo conduttore nell'attività dell'artista e con la costruzione di un corpus di opere dotato di un'identità ben precisa e riconoscibile.

«Integrità artistica»

Nelle interviste ricorre in maniera costante il tema dell'arte come «dono», come «colpo di fulmine» e della «straordinarietà» dell'artista che tende a vedere «sé stesso e i suoi colleghi come persone con un dono speciale, che le rende differenti dai non [artisti] e non soggette al loro controllo» (Becker 1963, 75):

A questo punto come si suol dire, io lo vedo così, poi... è un dono secondo me, uno o ce le ha delle cose o le sente o non le sente. [...] perchè hanno scelto me? Sicuramente avrò delle qualità... non dico che sono superiori ma sono qualità particolari per cui il mio lavoro viene visto in modo particolare, se è stato scelto... una ragione ci sarà (artista, intervista 24/12/2007).

Il possesso di «qualità particolari» generalmente viene inteso come l'abilità di fare qualcosa fuori dal comune. Tuttavia nel caso di molte espressioni artistiche contemporanee (e della performance in particolare) l'intento predominante innovativo dell'artista porta spesso in secondo piano il suo virtuosismo tecnico. Non è raro che molti lavori d'arte contemporanea si presentino come azioni o oggetti talmente semplici o banali da sollevare nel pubblico meno smaliziato il dubbio che si tratti veramente di Arte e che l'autore sia realmente dotato di un talento non comune. Un recente testo divulgativo sull'arte contemporanea pone la questione nei seguenti termini:

... oggi nel mondo dell'arte contemporanea, come anche del cinema, della pubblicità, della moda o dell'architettura, non è più così essenziale saper fare qualcosa. Esistono persone che di me-

stiere realizzano in modo egregio quello che altri pensano ma non sanno fare. L'importante è pensare, in ogni caso e possibilmente prima degli altri, la cosa giusta al momento giusto. (Bonami 2007, 13).

Se «saper fare qualcosa meglio degli altri» non costituisce un criterio in base al quale valutare il talento dell'artista, il problema che si pone nel costruire una reputazione è allora quello di escludere categoricamente che l'autore di un'«opera d'arte» sia un impostore che si spaccia per artista e di negare qualsiasi atteggiamento opportunistico da parte sua. La conferma delle qualità straordinarie avviene allora spesso in termini negativi marcando l'assoluto disinteresse per il denaro e per la commercializzazione del lavoro. Nel seguente passo, tratto dal catalogo di una personale, viene per esempio sottolineato il fatto che l'artista gioca con distacco il ruolo di professionista dell'arte, viene esibito il suo non essere alla moda, contemporaneamente viene demonizzato il «sistema» con cui deve confrontarsi (definito «infetto»):

... si è spesso relazionato con il mondo dell'arte in modo trasversale, cioè senza seguire mode o strategie, senza prestare troppa attenzione al sistema artistico [...]. Forse la sua performance *Misure Drastiche*, realizzata all'inizio della sua carriera espositiva, potrebbe essere letta come una profetica metafora della necessità di chiudere con un sistema dell'arte infetto e con il bisogno di ricominciare su basi nuove, più aperte e maggiormente in grado di comunicare con tutti gli aspetti della realtà (Pinto 2006, 75-76).

In questo caso è l'agire «antieconomico» dell'artista che ne conferma il talento (e quindi la buona fede), in quanto è la prova della sua completa adesione alla logica del campo: l'arte per l'arte.

Nel seguente estratto da un'intervista ad un curatore emerge come anche la provenienza dalle aree marginali del sistema sia un ulteriore elemento a conferma dell'«integrità» e del talento degli artisti:

... sono diversi, però le partenze sono simili, cioè partono innanzitutto da posti periferici. Diciamo che sono persone che vengono con un carico di energia di immaginario molto forte.... Arrivano veramente.... Michael viene da Tauffer, cioè un posto in cui non c'è veramente nulla.... Canedicoda viene da un paesino vicino Vittorio Veneto e gli Invernomuto vengono da un paesino

vicino Castelarquato che è in provincia di Piacenza (curatore, intervista 16/12/2008).

La provenienza da posti lontani dal centro garantisce in un certo senso la «purezza» di artisti non ancora contaminati dalla logica commerciale. L'affermazione del valore della creatività senza compromessi viene posta in termini conflittuali al centro «venduto». La stessa scelta della performance come modalità espressiva è un ulteriore elemento a favore dell'adesione al principio antieconomico (*loser wins*) e dell'«integrità» dell'artista, in quanto viene considerata la forma d'arte meno omologata:

Cioè voglio dire che sono persone che, se arrivano dove arrivano, vuol dire che hanno bisogno di arrivare e non è un bisogno di esplodere nel sistema dell'arte, ma è un bisogno di fare quelle cose lì che farebbero comunque e che fanno diciamo sapendo di andare anche a perdere facendo delle performance, che di tutte le arti, [...], sembrava la più inutile, la più non necessaria, non di moda e via discorrendo... la meno registrata... (curatore, intervista 16/12/2008).

L'esigenza di garantire l'integrità, porta l'imprenditore reputazionale ad assumere il ruolo di chi si adopera per «salvare» gli artisti dall'omologazione e dal «sistema», per mantenere la loro originalità espressiva:

[...] voglio che lei produca con libertà, senza farsi condizionare dal sistema dell'arte, che è una cosa tipica dei giovani artisti che lavorano come se fossero editati mentalmente, come se fossero embargati, come se ci fosse un embargo, un'embedding: ci sono quei codici lì e li devi rispettare. In realtà lei ha dei codici molto esterni e sarebbe bello se potesse provare a continuare a sperimentarli... (curatore, intervista 16/12/2008).

Nel precedente brano emerge come, nella costruzione della reputazione dell'artista, il curatore intervistato faccia perno sulla opposizione tra termini contrapposti. Da una parte un mondo dell'arte «puro» in cui operano artisti giovani, liberi e creativi, dall'altro un campo omologato a standard produttivi, in cui vigono principi eteronomi commerciali, poco creativo e «adulto» in quanto espressione dei valori della cultura *mainstream*.

«Coerenza»

La seconda operazione che viene realizzata nella costruzione della reputazione di un artista consiste nell'individuazione di un filo conduttore che leghi tutte le sue opere, cioè nella definizione del corpus dei lavori dell'artista. L'aspettativa sulla stabilità nel tempo del talento dell'artista in questo caso viene dalla coerenza nel realizzare il suo lavoro e dall'adeguarsi alle convenzioni e ai codici accettati:

Ci sono dei codici, c'è una storia di quarant'anni che uno magari non ha visto tutta ma... magari ha avuto la sfortuna di averne vista solo una piccola parte,... E quella storia lì è in buona parte documentata. La mia formazione è sui video storici. E in un modo o nell'altro io ne ho viste tantissime [performance], per cui io mi fido di quegli studi lì, quindi ho dei codici per cui immediatamente capisco le categorie classiche: la gestione dello spazio, la gestione dei corpi, se ci sono dei corpi, i temi, i gesti, i risbordi, gli immaginari e per esperienza le leggo... [...] se poi vedo una cosa che non so come prendere in nessun modo, se mi lascia dei punti di domanda, vuol dire che non è interessante... (curatore, intervista 16/12/2008).

Il riferimento a codici presuppone:

- 1) un sistema di equivalenze: ogni elemento della performance (ogni gesto, azione, movimento, elemento scenico) deve rimandare a un significato condiviso e convenzionalmente dato,
- 2) il riferimento a un canone: le singole scelte possono avvenire all'interno di un repertorio limitato di possibilità,
- 3) un insieme di comportamenti ratificati grazie a cui performer e recettore hanno la sicurezza di operare su un terreno comune.

La rigida applicazione di questi criteri rivela una «debolezza» delle performance che spesso sembrano voler dire più cose, che tendono ad essere interscambiabili con altre e che lasciano, spesso intenzionalmente, interrogativi. Emerge quindi una problematicità nell'applicazione dei criteri di valutazione.

6.6. Aspetti relazionali della performance

La logica su cui si fonda la valutazione di una performance da un lato non sembra discostarsi sostanzialmente da quella su cui si fonda la valutazione di un qualsiasi oggetto artistico (come un quadro, una scultura, un'installazione), come conferma la risposta della direttrice di una storica galleria italiana, alla domanda sui criteri specifici che adotta per la valutazione di un'azione:

Gli stessi criteri ... che si usano per valutare un'opera. Sono gli stessi. È la stessa posizione culturale e mentale che ci fa comprendere se un'opera ha un valore, se ha valore ha un valore estetico, ha un valore estetico, ha un valore di pensiero, e quindi lo stesso criterio con cui mi pongo di fronte ad una performance (gallerista, intervista 19/05/2008).

Tuttavia nel caso di quadri, sculture, installazioni la definizione dell'oggetto artistico in sé non è problematica. Il problema si pone di fronte alla mancanza di un oggetto materiale, in questo caso la questione non è semplicemente quella di stabilire se una data performance sia dotata di valore artistico e appartenga quindi legittimamente al «sistema dell'arte» o se non ne sia dotata e quindi ne vada esclusa. Si tratta in realtà di rivolgere l'attenzione alla particolarità dell'«oggetto performance» che condiziona i criteri con cui si identifica. Il problema è quello di cogliere le caratteristiche specifiche di alcune forme artistiche e non di altre, che, in quanto tali, costituiscono delle performance. Anche se la questione potrebbe apparire ovvia, in realtà non lo è perché, come è emerso nel corso della trattazione, da molte affermazioni di critici e storici dell'arte sembrerebbe che, da un lato, la performance sia una modalità espressiva molto definita, non riducibile ad altre forme artistiche che potrebbero erroneamente esserle assimilate, dall'altro si attesta una sorta di «performatività diffusa»: tutto è performativo e qualsiasi forma espressiva è alla fine riconducibile alla performance, anche quando di fatto ci si trova di fronte ad oggetti concreti ma che in realtà possono essere visti in ultima analisi come espressione di una urgenza performativa. Tutto ciò è messo in evidenza da una conversazione con un noto storico dell'arte che inizialmente delimita in negativo i caratteri della performance, marcando le differenze rispetto ad altre espressioni artistiche simili ma non sovrapponibili quali le «azioni» e gli Happenings:

Amalfi '68, diciamo così che era più... non si parlava di performance... si parlava di «azioni», se lei va a verificare il titolo era "Arte povera più azioni povere", però c'era questa tensione verso l'azione povera, per certi versi quello è stato una sorta di apertura nei confronti di una energia che invece di chiudersi nell'uso dei materiali, cosiddetti poveri, deflagrava e quindi deflagrava però in situazioni che di performativo realmente non avevano nulla [...] ecco l'azione già è differente rispetto alla performance come prestazione (critico d'arte, intervista 19/06/2008).

(A proposito di un evento realizzato da Eva Marisaldi e Enrico Serotti) *Non si può considerare una performance... ecco è di più se vogliamo un accadimento insomma ecco, l'happening, che però è evidente che diventano, ecco, sottigliezze più dal punto di vista dello studio della critica (critico d'arte, intervista 19/06/2008).*

Nel momento in cui si pone il problema di definire in positivo la questione diventa invece più problematica, soprattutto se si fa riferimento alle forme attuali di performance:

Perché c'è un altro fenomeno interessantissimo che è proprio quello di una performatività invasiva, cioè ormai è la realtà che è performativa, obiettivamente insomma, non è solo uno slogan, citazioni... quindi è lì secondo me la differenza che si ha a partire proprio dagli anni '90 (critico d'arte, intervista 19/06/2008).

Si sposta quindi l'attenzione su un altro aspetto che emerge dalla definizione formulata nella parte introduttiva cioè il carattere intrinsecamente relazionale della performance:

[...] l'unica cosa della performance che è stata ripresa e che ancora regge: è l'aspetto relazionale ed è stato anticipato da Vito Acconci, da Marina Abramovic... (critico d'arte, intervista 19/06/2008).

Un esempio può aiutare a chiarire la questione. Nell'autunno 2007 Guillermo Vargas Habacuc prese un cane di strada, lo legò con una corda al muro di una galleria d'arte e lo lasciò morire lentamente di fame e di sete. La notizia fece scalpore anche al di fuori del mondo artistico e suscitò lo scandalo degli animalisti che organizzarono una

petizione per fermare l'artista che intendeva riproporre la sua azione alla Biennale Centro Americana di Arte contemporanea.

Giancarlo Politi, direttore di *Flash Art*, rispondendo ad un lettore che esprime la sua perplessità sull'effettivo valore artistico della provocatoria e discussa performance, si esprime in questi termini:

... ho ricevuto, ovviamente, centinaia di messaggi e di richieste di bollare come oltraggio quest'opera: da parte di benpensanti, di anime pie, di maestrine, di abatini, di seminaristi. Non so in quale punto della storia dell'arte, come tu pretendi, collocherei quest'opera. Noi poveri cristi, impegnati e impantanati in una cronaca che è un girone dantesco, non abbiamo il tempo, la forza, la voglia di pensare alla storia. Ma da ieri, quando ho ricevuto l'immagine di questa performance, a oggi e forse anche domani, questo povero cane, che mi ha rimandato ai milioni di bambini sofferenti, mutilati dalle guerre o morenti di fame in molte parti del mondo, ha tenuto sveglia e vigile la mia coscienza un po' insonnolita. Non è anche questo il compito e il ruolo dell'arte? (*Flash Art*, newsletter inviata giovedì 8 novembre 2007).

Per formulare la sua valutazione dell'opera il direttore di *Flash Art*, in questo caso, sembra assumere i criteri di analisi propri di uno studioso di scienze sociali, come suggerisce la domanda retorica finale che allude ad una non meglio precisata «funzione sociale dell'arte». Moralità, bellezza e funzione sociale sembrerebbero essere strettamente correlate: ciò che è «funzionale» sarebbe «giusto» e quindi «bello». In questo caso il ricorso a stereotipi e semplificazioni (come appunto il riferimento un po' didascalico a interpretazioni «sociologiche») è in parte spiegato dal contesto specifico in cui si inserisce il testo (la rubrica *Lettere al direttore*) tuttavia rivela una tendenza alla commistione del linguaggio della critica d'arte con quello di altre discipline e in particolare una certa recente convergenza di interessi con il campo delle scienze sociali.

Se in passato i critici e gli storici dell'arte si rivolgevano alla riflessione letteraria e filosofica, oggi sembra guardino con maggiore interesse al lavoro di antropologi, etnografi, psicologi e sociologi. Il critico a volte ha bisogno degli strumenti analitici dello scienziato sociale per riuscire a interpretare il significato della performance:

... un progetto molto complesso che può essere letto con taglio antropologico – provando ad analizzare che tipo di disegni e/o

simboli venivano impiegati – con taglio relazionale... (Pinto, 2006, 63).

Altre volte identifica nell'agire creativo dell'artista una, seppur approssimativa, sensibilità sociologica:

... prova a trasformare questa disciplina [la performance] in una sorta di laboratorio dove sperimentare situazioni di vita quotidiana (Pinto, 2006, 82).

La prassi artistica di Desiato, avvalendosi indifferentemente del film, della fotografia, della pittura, della scultura... e della performance, risulta di fatto essere una pratica etnografica, dove le azioni e i mezzi artistici, inclusa la fotografia, diventano parte integrante dell'opera... (Poggianella in Aa.Vv. 2008, 19-20).

Nel prendere in considerazione l'“oggetto culturale” performance è necessario allora realizzare un'analisi che non si limiti «... a indagare le condizioni istituzionali ed esteriori, ambientali, della produzione culturale, ma che si introduca, passando dalla porta principale, nello stesso oggetto o prodotto culturale, per rivelarne la struttura anche semiotica e narrativa, e decifrarne il codice» (Santoro, 2006, 9).

7. Valenza relazionale e anti-teatralità

7.1. Performance e «comportamento»

Il problema di comprendere in che cosa consista concretamente il lavoro di un performer, così come la questione di analizzare la struttura e di decifrare il codice di un'azione, fanno emergere la sostanziale diversità della *Performance Art* rispetto alle forme di messa in scena più strutturate e convenzionali. Bernhard Giesen a questo proposito riconosce come la caratteristica di molte performance sia quella di mettere in crisi il modello dell'illusione teatrale, di distruggere le narrazioni convenzionali e dimostra come, nella sua aspirazione a rendere sfumato il confine tra l'arte e la vita, la *Performance Art* recuperi le radici rituali dei modelli di interazione sociale (Giesen in Alexander et al. 2006, 315-324).

Il carattere poco strutturato e ambivalente di questa modalità espressiva informa tutte le fasi del processo della sua realizzazione ma diventa particolarmente evidente nel momento analitico-valutativo. I canoni abitualmente adottati per giudicare un dipinto, una scultura o, più in generale, un oggetto artistico, si rivelano inadeguati se applicati al caso di una performance.

Come ho evidenziato nel precedente capitolo, non è raro che i critici nel valutare le opere d'arte contemporanea si rivolgano all'apparato concettuale di discipline che esulano dall'ambito strettamente artistico e in particolare adottino alcune categorie delle scienze sociali:

In order to invent more effective tools and more valid viewpoints, it behoves us to understand the changes nowadays occurring in the social arena, and grasp what has already changed and what is still changing. How are we to understand the types of artistic behaviour shown in exhibitions held in the 1990's, and the line of thinking behind them, if we do not start out from the same *situation* as the artist? (Bourriaud 2002, 11).

I riferimenti alle scienze sociali non si limitano solo a richiamare concetti macrosociologici per contestualizzare l'opera e comprendere il significato che l'artista vuole trasmettere, ma si estendono spesso anche all'impiego degli strumenti adottati nello studio delle micro interazioni situate. Lo storico dell'arte Renato Barilli, per esempio, nell'introduzione al catalogo che documenta la prima edizione della

*Settimana Internazionale della Performance*⁴⁸, per riuscire a definire che cosa sia una performance deve risalire all'etimologia del termine. Ciò lo conduce a sostenere che si tratta di una modalità espressiva collocata in posizione intermedia tra il «comportamento ordinario» e la messa in scena teatrale e che, al tempo stesso, non è riducibile a nessuno dei due estremi:

... un vocabolo né troppo neutro e generico, come sarebbe il nostro “compiere”, né troppo specializzato e settoriale, come sarebbe “recitare” o “fare spettacolo” (Barilli 1978, s.p.).

Secondo Barilli, rispetto al comportamento ordinario, la performance accentuerebbe la dimensione corporea e l'esibizione di sé da parte dell'artista; un'esibizione che, tuttavia, non assume la forma strutturata della recitazione e non si adegua alle convenzioni del teatro, anzi ne viola alcuni assunti di base. Si tratta di una definizione che ruota molto sulla fisicità e che riflette lo specifico modo di intendere la performance negli anni '70, ma ha il pregio di cogliere il carattere interattivo di questa espressione artistica:

... l'attività che approda alla performance non è molto diversa, nei suoi aspetti teorici, nella sua filosofia, da ciò che in Italia si è detto “comportamento”, anzi tra i due al limite non c'è alcuna differenza concettuale... (Barilli 1978, s.p.).

Performatività e teatralità sono dunque i termini entro cui inquadrare la questione della natura di un'azione di *Performance Art*. Nelle prossime pagine metterò in evidenza come le azioni performative, sebbene a volte tendano ad essere assimilate al teatro, non siano mai, alla fine, riducibili a esso, ma anzi siano caratterizzate da forti istanze anti-teatrali.

7.2. Performatività e teatralità

Le azioni ricondotte all'etichetta *Performance Art* sono estremamente eterogenee. A volte si tratta di eventi contrassegnati da connotazioni violente, che possono assumere tratti esasperati o grotteschi. Tra gli anni '70 e gli anni '80⁴⁹ era comune tra i performer la pratica

⁴⁸ Galleria d'arte Moderna, Bologna 1-6 giugno 1977.

⁴⁹ Alcuni artisti hanno proseguito anche negli anni successivi a realizzare azioni estreme, come nel caso della performer francese Orlan che si è sottoposta a nove opera-

di sottoporsi a sforzi fisici o a prove di resistenza al dolore come, per esempio, spegnere un fuoco con le mani, mordere il proprio corpo, cucirsi con ago e filo la bocca. Una delle azioni più estreme, *Shoot* (1971) di Chris Burden, consisteva nel farsi ferire al braccio da un collaboratore armato di fucile. La *Performance Art* era associata anche all'esibizione della nudità e al turpiloquio, come nel caso di Karen Finley che fu privata del finanziamento del *National Endowment for the Arts* per via del contenuto «osceno» delle sue performance:

Onstage, Karen Finley represents a frightening a rare presence an unsocialized women ... her monologues are obscenity in its purest form... (Carr 2008, 121).

Dal punto di vista della messa in scena, molte di queste azioni si conformavano in maniera abbastanza puntuale alle convenzioni del teatro in quanto assumevano per scontata la netta separazione tra il palcoscenico (su cui si esibiva il performer) e la platea (dove si collocava il pubblico che assisteva). Tuttavia la valenza estrema, il contenuto provocatorio della messa in scena, e la centralità del rapporto con il pubblico, sancivano il carattere anti-teatrale di queste azioni. Britta Wheeler (2003), a questo proposito, fa notare come il contenuto delle performance sia tanto più radicale ed estremo quanto più gli artisti sono «costretti» entro parametri convenzionali di rappresentazione. Tra il 1978 e il 1983 in Usa, l'esigenza di rivolgersi a un pubblico vasto e eterogeneo, indusse molti artisti ad adeguare le proprie azioni alle modalità di rappresentazione e fruizione teatrale. Il fatto di «agire di fronte» al pubblico e non di «interagire» con esso, ebbe come conseguenza il trasferimento della valenza provocatoria e scioccante dalla struttura delle performance ai contenuti dell'azione messa in scena.

Nel seguente estratto da un progetto di performance, per esempio, emerge come lo scopo dell'artista sia quello di esagerare e rendere in

zioni di chirurgia plastica per ridisegnare i tratti del proprio viso; oppure dell'australiano Stelarc che si sospendeva in aria reggendosi con dei ganci infilzati nella pelle e attualmente si esibisce collegando al proprio corpo protesi e componenti elettronici ad alta tecnologia. Dalla fine degli anni '80, inoltre, altri giovani artisti (come Matthew Barney, Damien Hirst, Mona Hatoum, Mike Kelley) hanno messo al centro delle loro opere il tema della mutazione del corpo, del deterioramento organico e della malattia. Tuttavia questi artisti hanno pensato fin dall'inizio alla mediazione del video per le loro opere, e in questo modo si sono allontanati dall'idea dell'autenticità dell'esperienza e della diretta percezione della fisicità che marcavano il carattere estremo delle azioni dei performer degli anni '70.

termini grotteschi comportamenti, norme e ruoli e ciò priva la sua azione di qualsiasi intento mimetico:

The performance *Justified Beliefs* is an attempt to investigate ideas of human definition through exaggerated displays of human behavior, norms and roles (Christian Falsnaes, estratto dal progetto della performance *Justified Beliefs*, presentata al IV Premio internazionale della performance, Trento, 2008).

La valenza estrema e provocatoria fa sì che l'azione si presenti come una variazione intensificata della vita e annulla qualsiasi intento narrativo. Come sostiene Carlson (2002, 246) la *Performance Art* non imita ma «è», non rispecchia ma esplora e celebra il possibile. L'estremizzazione del contenuto dell'esibizione marca a sua volta con intensità la centralità del rapporto con il pubblico. L'elemento fondamentale dell'azione non è in fin dei conti lo specifico atto che si mette in scena, quanto la risposta che riesce a stimolare in chi assiste. Come sostiene Valentini: «è il destinatario che dà senso alla performance, dominio “dei creativi di tutti i tipi”, di quel nuovo pubblico informato e avventuroso per il quale l'arte non è più un territorio sacro da guardare con reverenza... » (2007, 65). La reazione può essere di stupore, di rabbia, di disgusto, di sgomento, ma in ogni caso la performance «funziona» quando l'azione non rimane inosservata o non suscita indifferenza ma determina un coinvolgimento emotivo. Tutto ciò è confermato da Bernhard Giesen che sostiene:

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 (Giesen in Alexander et al. 2006, 316).

Questo atteggiamento anti-teatrale è proprio di tutta l'arte contemporanea e il critico Michael Fried sostiene che l'affermarsi di convenzioni teatrali nel mondo delle arti visuali ne mette a rischio la sopravvivenza:

The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre... Art degenerates as it approaches the condition of theatre (Fried 2003, 179).

Nel caso della *Performance Art* l'antitesi con il teatro costituisce il fondamento della specificità di questa modalità espressiva. Nel definire la nozione di performance ho messo in evidenza come gli aspetti

mimetici siano strettamente legati alla nozione di teatralità tradizionale, mentre le manifestazioni espressive contemporanee accentuino gli aspetti di performatività irrazionale e facciano perno maggiormente sulle categorie di *caso* e *flusso*. L'azione teatrale tradizionale è mimetica nel senso che è rivolta ad una rappresentazione della realtà facendo riferimento a convenzioni retoriche condivise con il pubblico e volte ad ottenere un certo effetto. Si basa inoltre su un testo scritto, su una narrazione, su personaggi incardinati all'interno di una struttura predefinita. Tutti questi elementi marcano la netta separazione tra la vita reale e la realtà teatrale che si presenta come un suo «artificiale» riflesso e si colloca in uno spazio fisicamente separato da quello reale (il palcoscenico).

L'artista visuale non si relaziona con una performance come un attore con il suo ruolo. All'«artificialità» del ruolo teatrale contrappone la naturalità e la spontaneità; il suo intento è quello di riuscire ad esibire il proprio *self* nella sua autenticità. Questo intento era esplicitamente dichiarato fin dai primi *Happenings*, in cui lo scopo degli artisti era quello di annullare la barriera che divide l'arte dalla vita, come emerge da questo brano scritto da Allan Kaprow:

The dividing line between art and life should remain as fluid and indistinct as possible and time and space should remain variable and discontinuous so that, by continuing to be open phenomena capable of giving way to change and the unexpected, performance takes place only once (Kaprow 1966, 190).

Gli *Happenings* erano infatti caratterizzati dall'essere privi di una struttura logica e narrativa, erano messi in scena fuori dai teatri e gli artisti che li realizzavano non si ponevano il problema di apprendere le tecniche della recitazione, ma «mettevano in scena» il proprio agire quotidiano:

I cannot talk about theatre because I have no background excepting acting out everything in everyday life. That is a complete, comprehensive background, because it happened everyday of my life (Jim Dine cit. in Kirby 1965, 184).

Il performer è colui che decide consapevolmente di ignorare tecniche e ruoli ereditati per tradizione, per ripartire da un grado zero: “l'opera sono io” affermavano gli artisti della Body Art autoesponendo se stessi. Scaturita dal bisogno di scoprire qualcosa di nuovo, questa tesi ha contribuito a diffondere una pratica artistica in cui diventava irrilevante appartenere a una tradizione, né era necessario perseguire, di conseguenza, un addestramento specifico... (Valentini 2007, 114).

Gli esempi precedenti mostrano anche come la relazione tra performer e pubblico, non si instauri solo sulla base di forme di esibizio-

ne estreme e radicali. I casi più comuni e diffusi di performance si presentano molto spesso come eventi «semplici», così poco spettacolari da poter essere considerati quasi azioni comuni. Questo vale in particolare per il mondo artistico contemporaneo italiano caratterizzato da quella performatività diffusa a cui ho fatto precedentemente riferimento e dalla mancanza di specializzazione propria invece degli artisti degli altri paesi, in particolare degli Usa (Barilli 2006). Nei seguenti estratti di conversazione gli intervistati fanno riferimento a performance molto essenziali che si esauriscono nel gesto di sfilarsi un paio di guanti o nella realizzazione di un'asta pubblica:

Io avevo fatto dei guanti doppi.... quei guanti da lavoro doppi (prima di fare quella cosa li avevo fatto molti lavori usando il tessuto): ero andata in un quantificio e mi ero fatta fare i guanti doppi. E la mattina dell'inaugurazione, me li toglievo e quando cadevano li lasciavo [per terra] guanti da lavoro però, non da signora.... Ho fatto questa azione veloce, vestita normale, quindi non se ne è accorto più o meno nessuno, anche perché io ero abbastanza timida⁵⁰ (artista, intervista 13/06/2008).

[...] questa performance [...] era organizzata un po' come una sorta di asta, cioè c'era Cesare [Pietrojusti] con un altro artista [Paul Griffiths] e il pubblico... E loro avrebbero..., su richiesta, avrebbero fagocitato queste banconote da cinquanta o da cento euro, a seconda della cifra che il pubblico avesse offerto... C'era semplicemente un tavolo con delle sedie e il pubblico...⁵¹ (direttore di galleria, intervista 28/03/2008).

Come ho messo in evidenza nei precedenti capitoli, è abbastanza frequente che molte di queste performance «minime» vengano eseguite fuori dagli spazi deputati «ufficialmente» all'arte, e siano realizzate in luoghi pubblici e nel corso di situazioni ordinarie. In questi casi l'azione dell'artista consiste spesso nel giocare con le routine quotidiane, si esplicita nella violazione di alcune regole tacite delle interazioni sociali e nella creazione di un diffuso senso di disagio nel pubblico occasionale che è inconsapevolmente coinvolto.

⁵⁰ Eva Marisaldi, *Gesto*, Italia '90 - Ipotesi Arte Giovane, Ex Fabbrica del Vapore, Milano, 1990.

⁵¹ Cesare Pietrojusti e Paul Griffiths, *Mangiare denaro - un'asta*, Galleria Neon, Bologna, 2005.

In sintesi la dicotomia tra teatralità e performatività si fonda sulla contrapposizione tra una struttura codificata al cui interno vengono incanalate operazioni formali congruenti a codici di rappresentazione, in opposizione all'esigenza di liberare l'individuo da costrizioni e all'utopistica aspirazione a un'autentica messa in scena della «vita»:

I am a performer, not an actor. For me, performance is something that is not rehearsed, and is not staged by a director. In performance there are no scripted cues or stage settings; it is pure and raw (Marina Abramovic in Thompson e Weslien 2005, 39).

La violazione delle convenzioni della rappresentazione teatrale tradizionale, fa emergere tratti della *Performance Art* che la assimilano per caratteristiche espressive alle azioni ordinarie. Il referente di questa espressione artistica può quindi essere cercato al livello di generalità più ampio del concetto di performance: quello di comportamento espressivo.

7.3. Alcuni esempi di performance relazionali

Nel definire teoricamente la nozione di performance ho messo in evidenza come da un lato la *Performance Art* possa considerarsi l'accezione più specifica riferita a tale termine, dall'altro ho chiarito che si tratta di una modalità espressiva particolarmente ambigua non riducibile alle generiche arti performative in quanto presenta tratti di performatività che la assimilano per caratteristiche espressive alle azioni ordinarie. La dimensione performativa costituisce il tratto caratterizzante comune a ogni comportamento messo in atto da un individuo, singolarmente o in *team*, per gestire un certo tipo di impressione e, in questo modo, fornire agli altri (fisicamente presenti o semplicemente immaginati) una definizione di sé e della situazione. La seguente affermazione di Goffman è applicabile indifferentemente alle azioni ordinarie così come alle esibizioni degli artisti visuali:

I have used the term "performance" to refer to all activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers (Goffman 1959, 55).

L'espressività messa in scena di volta in volta può avere un grado diverso di intensità o di spettacolarità, può essere appena percepibile o assumere tratti esasperati. Si potrebbe quindi sostenere che la caratte-

ristica peculiare di tutte le performance (sia quelle più estreme che le performance «minime») sia l'aspetto relazionale e che le azioni degli artisti rimangono comportamenti colti nella loro dimensione espressiva, ma riproposti all'interno di una cornice artistica.

Un esempio particolarmente efficace del carattere relazionale della *Performance Art* è fornito dalla nota azione *Imponderabilia*, realizzata da Marina Abramovic e Ulay a Bologna nel 1977, in occasione della *Settimana internazionale della performance*. L'azione era eseguita all'ingresso principale della Galleria d'Arte Moderna, sede dell'evento. I due performer «l'uno di fronte all'altra, completamente nudi e alla distanza di circa quaranta centimetri, si sono posti all'entrata principale della galleria, costringendo il pubblico che desiderava entrare a passare attraverso il piccolo spazio che li divideva. Nel momento successivo, il pubblico dopo essere transitato tra i due corpi nudi, volgendo le spalle all'uno o all'altra, veniva indirizzato nel salone centrale dove... due video trasmettevano in diretta le immagini del passaggio tra i due artisti immobili» (Daolio in Barilli et al. 1978, s.p.).

Si tratta di una performance complessa, suscettibile di innumerevoli interpretazioni, che solleva temi ancora attuali come la relazione tra corpi fisici, l'esperienza mediata dalla tecnologia, il senso dello spazio e degli oggetti presenti al suo interno, la continuità del tempo. Quello che interessa in questa sede è la nozione di «prossimità».

La definizione delle distanze relazionali socialmente accettate e la delimitazione dello spazio personale costituisce il tema di studio affrontato da Goffman (1971) nelle sue analisi sul «flusso pedonale», sui processi di espressione e controllo dell'azione. È stato inoltre ripreso in maniera sistematica nel campo della Psicologia sociale da ricercatori come, per esempio, Collet e Marsh (1974) che hanno studiato i comportamenti di evitamento reciproco tra pedoni in situazioni urbane di traffico intenso e hanno identificato alcuni *pattern* modali di «passaggio». Queste ricerche mettono in luce come le interazioni quotidiane avvengano in base a delle regole che sono assunte per scontate.

Durante la performance *Imponderabilia* tali regole sono «manipolate» dai due artisti, e in questo modo sono rese esplicite. Il carattere provocatorio dell'azione è accentuato dalla nudità degli artisti, tuttavia la sua valenza espressiva non si esaurisce nella sola esibizione del corpo. L'intento degli artisti non è tanto quello di mettere in scena un'immagine da «contemplare», quanto quello di costruire un complesso intreccio di relazioni che si instaurano nella situazione e di generare in questo modo significati di cui si caricano i copri. Il visitatore che accetta di «partecipare» all'azione è indotto a collocarsi tra i due

artisti a una distanza che Edward Hall definisce *intima*⁵² («l'uno di fronte all'altra, completamente nudi e alla distanza di circa quaranta centimetri...»). All'interno di uno spazio *intimo* si stabiliscono relazioni caratterizzate da una percezione deformata in cui prevalgono sensazioni tattili e olfattive su quelle visuali e auditive (Hall 1966). Si tratta inoltre di una distanza che, se coinvolge soggetti estranei, nelle società occidentali è considerata eccessivamente confidenziale, a volte maleducata o comunque non desiderabile in quanto determina un'intrusione in quella zona invisibile caricata emozionalmente che circonda ogni persona.



Figura 29 Marina Abramovic, Ulay, *Imponderabilia*, Bologna, Galleria d'arte moderna, 1977 (fonte: archivio Northwestern University, Evanston Il.)

La sollecitazione a violare il divieto di intrusione si configura allora come un atto di dissacrazione dello spazio che permette di preservare la propria autonomia all'interno di una sorta di involucro che fornisce la base essenziale per la difesa della propria identità (Somner

⁵² Secondo Hall (1966, 147 ss.) la distanza intima ha una fase di vicinanza che coincide con il contatto fisico e una fase di lontananza che va da 15 a 45 cm.

1969); un ambito considerato privato, sacro, inviolabile, oggetto di rituali di deferenza e contegno (Goffman 1956).

È chiaro anche come, rispetto alla convenzionale rappresentazione teatrale, il ruolo del pubblico venga ridefinito e più che rimanere lo spettatore passivo dell' «oggetto artistico», tende divenire un elemento intrinseco all'azione stessa, come mette in evidenza uno degli organizzatori dell'evento:

... direi una sorta di con-partecipazione, solo che questo tipo di con-partecipazione stabilisce comunque una relazione, un contatto, non è solo riverbero, c'è un'opzione, le opzioni sono due anzi: quella di entrare e quella di scegliere come. Perché tra l'altro non era possibile rientrare. E in più c'era un'altra cosa estremamente stimolante che era la relazione con se stessi, non per niente discutemmo nel progetto la collocazione proprio all'ingresso, quindi in uno spazio che è ancora limite, una soglia tra quello che anche il museo può offrire o poteva offrire (storico dell'arte, intervista 19/06/2008).

Per quanto meno esplicita rispetto all'azione di Marina Abramovic e Ulay, il motivo dell'intrusione nello spazio intimo è presente anche nella performance *Part LXVII* della coppia polacca *Sedzia Glowny* a cui ho assistito in occasione del *Terzo Premio Internazionale della Performance* organizzato nel 2007 dalla Galleria civica d'Arte Contemporanea di Trento. L'azione si è svolta venerdì 5 ottobre nei locali di una centrale idroelettrica dismessa, nei pressi di Dro, un piccolo paese a circa venticinque chilometri da Trento.

Insieme a circa cinquanta visitatori, mi trovo nel cortile antistante la centrale idroelettrica di Fies. Sono le 20.50 passate, alti lampioni sono accesi per l'illuminazione esterna ed emettono una luce al neon biancastra. Sono in attesa di un segnale di inizio della performance prevista «dalle 20.45», come indicato nel programma in distribuzione all'ingresso della centrale. La situazione è quella che ho imparato a riconoscere come tipica dei «vernissage»: atmosfera rilassata, discussioni informali, scambi di battute, risate; come sempre ho l'impressione che tutti si conoscano e alcune facce mi sono note di vista. Cerco tra i presenti il direttore della Galleria civica di Trento e lo individuo tra la folla a discutere con i membri della giuria del Premio. Dopo qualche minuto, senza nessun preavviso formale, il direttore seguito dalla giuria si dirige verso uno degli edifici collocati sul retro del complesso industriale. Alcuni

dei visitatori lo seguono e io faccio lo stesso. Un po' alla volta entriamo all'interno di un'ampia sala⁵³ degradata e polverosa, con le pareti sporche di muffa. Vecchi macchinari arrugginiti sono ammassati lungo le pareti. L'illuminazione interna è tenue e la luce bianca dei lampioni esterni penetra all'interno attraverso grandi finestre «a volta». L'ambiente è sonorizzato: due amplificatori diffondono in *loop* a volume alto un coro di voci bianche che alterna due sole note (una in tonalità alta e l'altra bassa). Guardando la parete antistante l'ingresso della sala, noto, nella penombra, la presenza di due sagome femminili identiche: siedono con la rigidità di manichini sui davanzali di due finestre parallele, le mani leggermente protese verso i visitatori. Sono entrambe di statura minuta, i capelli neri tagliati a caschetto, vestite di nero con un abito dal taglio informale. Portano entrambe la giacca sbottonata e i pantaloni leggermente abbassati e fanno intravedere il reggiseno nero e gli slip rossi. Guardando attentamente mi accorgo che muovono le labbra e evidentemente stanno sussurrando qualcosa; non mi è possibile sentire cosa stanno dicendo a causa del suono emesso dagli amplificatori. Alcuni visitatori si avvicinano. Si formano due gruppi di circa cinque, sei persone ciascuno. Ogni gruppo circonda una delle due ragazze. Nel resto della sala c'è un continuo via vai di visitatori in entrata e in uscita. Mi unisco al gruppo della ragazza seduta sulla sinistra (vedi figg. 30, 31, 32, 33): ha un tatuaggio a forma di crocifisso sull'ombelico, protende le mani in avanti e su ogni palmo aperto, rivolto verso l'alto, tiene una moneta da un Euro. Il rumore di fondo è ancora molto alto e riesco a malapena a distinguere quello che sussurra; mi sembrano parole in latino. Per sentire meglio dovrei avvicinarmi ancora, ma non lo faccio. Dopo circa cinque minuti i componenti del gruppo si diradano e sono sostituiti da altri visitatori. Anche io mi allontano ed esco dalla sala. La performance dura ininterrottamente fino alle 23.30, l'orario previsto per la conclusione della serata (note di campo, Dro, 05/10/2007).

⁵³ 13 metri di lunghezza per 6.70 di larghezza, vedi fig. 2

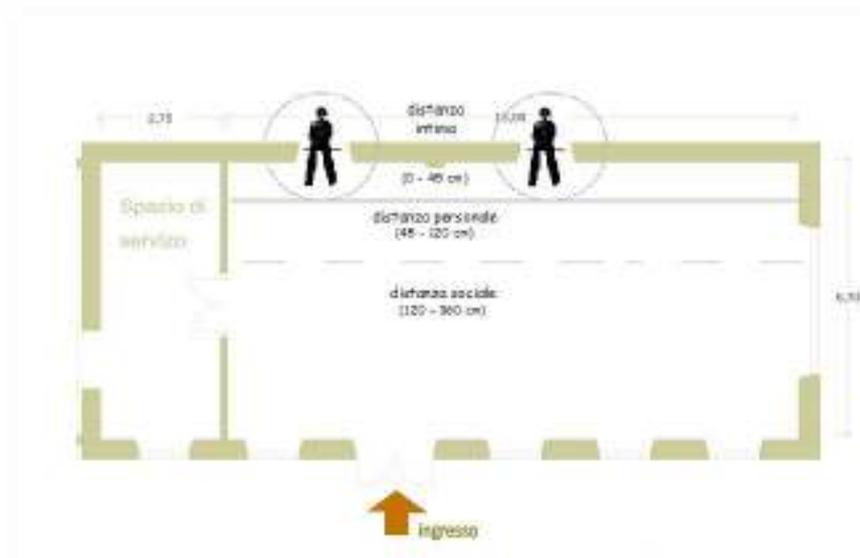


Figura 30 Spazio relazionale della performance *Part LXVII*



Figura 31 Sedzia Glowny, *Part LXVII*, Centrale di Fies, Dro - Trento, 2007 (fonte: galleria civica d'arte contemporanea di Trento).

L'applicazione combinata delle categorie introdotte nei precedenti capitoli (il «grado di esibizione di sé» e le «caratteristiche dello spazio relazionale») consente di cogliere i tratti prettamente performativi della precedente azione e di comprendere come le sue potenzialità teatrali siano annullate dal contesto della messa in scena, dall'assenza dell'intento narrativo e soprattutto dalla dimensione interattiva quale elemento centrale della performance.

Se si considera il «grado di esibizione di sé», le due performer sembrerebbero adottare modalità di presentazione conformi alle convenzioni teatrali. La posa rigida e la collocazione dei due corpi nello spazio in posizione parallela, il fatto di indossare vestiti identici e dal taglio informale, l'esibizione degli indumenti intimi, sono tutti elementi che contribuiscono a dare un tono innaturale alla situazione, che viene percepita come una messa in scena costruita artificialmente, lontana dalla vita quotidiana e dalle modalità di presentazione di sé usualmente adottate nelle relazioni ordinarie.

Tuttavia, se si prendono in considerazione le «caratteristiche dello spazio relazionale», diversi elementi suggeriscono che il *frame* teatrale non è applicabile alla situazione. Mancano, per esempio, indicazioni precise sul momento di inizio dell'azione. Il «programma di sala» distribuito ai visitatori da solo non permette di orientarsi. Per capire cosa sta succedendo è necessario interagire con gli altri e osservare il comportamento dei presenti. Si può ipotizzare che ci siano specifiche convenzioni implicite, canali informali di comunicazione riservati a un ristretto numero di «iniziati» e tutto ciò accentua la valenza rituale dell'evento («La situazione è quella che ho imparato a riconoscere come tipica dei *vernissage*: atmosfera rilassata, discussioni informali, scambi di battute, risate; come sempre ho l'impressione che tutti si conoscano e alcune facce mi sono note di vista»; «senza nessun preavviso formale, il direttore, seguito dalla giuria, si dirige verso uno degli edifici collocati sul retro del complesso industriale. Alcuni dei visitatori lo seguono e io faccio lo stesso»). Successivamente, nel momento dell'ingresso nella sala, il pubblico non ha indicazioni esplicite sul comportamento a cui deve attenersi, né informazioni che gli permettano di definire la situazione in un qualche modo convenzionalmente appreso. Non c'è palcoscenico né posti a sedere, le artiste sono già presenti sulla «scena», l'impressione è che la performance sia già iniziata prima dell'arrivo del pubblico, la durata temporale dell'azione sembra illimitata. La sala inoltre ha mantenuto le stesse caratteristiche strutturali dell'edificio industriale originario da cui è stata ricavata, non è trasformata in uno *white cube* («un'ampia sala

degradata e polverosa, con le pareti sporche di muffa. Vecchi macchinari arrugginiti sono ammassati lungo le pareti»).

Gli elementi precedenti portano a escludere l'applicabilità del *frame* teatrale, l'assenza di marcatori esplicitati, induce allora alcuni visitatori ad adeguarsi alle convenzioni della «visita in galleria» e alla conseguente modalità di fruizione «contemplativa» dell'opera. Molti danno cioè una definizione «statica» all'evento, si limitano ad osservare la scena come se fosse un quadro vivente, mantenendo rispetto alle due artiste la distanza che Hall definisce «sociale»;⁵⁴ rimangono nella sala a guardare e dopo un po' escono («c'è un continuo via vai di visitatori in entrata e in uscita»). Nel corso del tempo aumenta il flusso di visitatori in ingresso e, a causa dell'assenza di un luogo riservato al pubblico, i nuovi arrivati tendono a disporsi in ordine sparso in tutta l'area della sala che assume in questo modo le caratteristiche di quello che Lyman e Scott definiscono un «territorio interattivo», tipico, per esempio, dei ricevimenti con invitati, in cui si creano piccoli gruppi impegnati in conversazioni (fig. 29):

Interactional territories refer to any area where a social gathering may occur. Surrounding any interaction is an invisible boundary, a kind of social membrane (Lyman e Scott 1967, 240).

Nell'occupare tutta l'area della sala il pubblico diventa sempre più consapevole di trovarsi di fatto all'interno dello spazio dell'azione artistica; la sonorizzazione e la tenue illuminazione dell'ambiente contribuiscono a conferire l'impressione di essere parte della scena e non osservatori esterni. Il forte rumore di fondo poi, combinato al parlare sottovoce delle artiste, induce a una ridefinizione del *frame* in termini «dinamici», e in questo modo implicitamente suggerisce che l'evento richiede una fruizione partecipativa e non contemplativa: «Alcuni visitatori si avvicinano. Si formano due gruppi di circa cinque, sei persone ciascuno. Ogni gruppo circonda una delle due ragazze». La distanza che separa alcuni componenti del pubblico dalle artiste si riduce in questo modo ulteriormente e si determina la creazione di una conformazione sociale tipica degli eventi performativi e precedentemente definita come «eruzione» (fig. 30):

... a heated center with involved spectators fading into a cool rim where people come, peer in, and move on... (Schechner 1988, 176).

⁵⁴ Secondo Hall (1966, 147 ss.) la distanza sociale ha una fase di vicinanza di 120 cm e una fase di lontananza di 360 cm.



Figura 32 Sedzia Glowny, *Part LXVII*, Centrale di Fies, Dro - Trento, 5/10/2007, setting come *territorio interattivo* (foto centrale di Fies)



Figura 33 Sedzia Glowny, *Part LXVII*, Centrale di Fies, Dro - Trento, 5/10/2007, *conformazione eruttiva* a distanza intima (foto autore).

Peraltro, in questo caso, rispetto alla conformazione eruttiva a cui fa riferimento Schechner, la distanza tra il «bordo freddo» e il «centro surriscaldato» è notevolmente ravvicinata fino ad arrivare quasi al contatto fisico. Lo spazio che racchiude i visitatori e le artiste si carica allora di una valenza ambigua e si colloca in posizione intermedia tra il «territorio interattivo» e quello che Lyman e Scott definiscono «territorio corporeo»:

... there are body territories, which include the space encompassed by the human body and the anatomical space of the body. The latter is, at least theoretically, the most private and inviolate of territories belonging to an individual. The rights to view and touch the body are of a sacred nature, subject to great restriction (Lyman e Scott 1967, 241).

Emerge quindi come l'elemento centrale dell'azione sia dato dalla creazione di una situazione interattiva a distanza intima all'interno di un luogo pubblico. È chiaro come, anche in questo caso, la performance consista in una alterazione di norme sociali minime e implicite che prescrivono come poco convenienti dati comportamenti, quali lo stabilire una relazione di confidenza tra soggetti estranei.

La violazione del comportamento richiesto dal contesto instaurando una relazione privata in un luogo pubblico ricorre anche in *Scatola di montaggio*, una performance del 1991 di Eva Marisaldi:

Praticamente io stavo chiusa in un contenitore di metallo e invitavo le persone a sedersi o a sdraiarsi e dopo, insomma, aver rotto il ghiaccio.... si parlava.... Io avevo una selezione di materiali scritti, non da me, ma selezionati che secondo me erano materiali che parlavano un po' di quello che avevo per la testa.... quindi mi interessava l'idea di avere una conversazione privata, personale in uno spazio pubblico. [...] A me non interessa coinvolgere tutto il pubblico, per fare questo funzionano meglio delle azioni più spettacolari. Io sono interessata ad creare rapporti di fiducia (artista, intervista 13/06/2008).



Figura 34 Eva Marisaldi, *Scatola di montaggio*, GAM, Bologna, 1991, (fonte: Viafarini)

La distinzione tra relazioni sovra-distanziate, estetiche e sotto-distanziate proposta da Thomas J. Scheff (1977), permette di cogliere il carattere relazionale che accomuna le precedenti azioni. Secondo Scheff l'effetto catartico nella rappresentazione teatrale classica si determina solo quando il pubblico è collocato rispetto all'azione messa in scena a un'appropriata distanza che definisce «estetica». Se l'osservatore si trova troppo vicino all'attore non è in grado di controllare il proprio coinvolgimento emotivo. Viceversa in una situazione sovra-distanziata non è coinvolto e non dà alcuna risposta emozionale. La tipica distanza teatrale è quella che consente di stabilire un equilibrio tra il provare coinvolgimento emotivo senza però esserne sopraffatto; in queste condizioni lo spettatore, pur non sapendo cosa aspettarsi dalla situazione, si sente abbastanza al sicuro da abbassare la guardia e riesce a immedesimarsi nella rappresentazione.

How can one bear unbearable pain? – by experiencing it within a dramatic frame, that is, by feeling assured that one can escape from it, if necessary (Scheff 1977, 486).

Gli esempi precedenti hanno mostrato come nella *Performance Art* l'artista alteri consapevolmente la distanza teatrale e privi il pubblico della via di fuga. In tutti i casi presentati l'interazione tra il performer e il pubblico è «sotto-distanziata», e in questo modo la definizione oggettiva della situazione è resa problematica, così come la distinzione tra ciò che è reale e ciò che è messa in scena. L'atto creativo del performer consiste quindi nel manipolare gli elementi minimi del comportamento sociale situato (rivivendoli o esasperandoli ma mai rappresentandoli mimeticamente), nel «giocare» con le «persone» (nel senso etimologico di maschere sociali), con le routine, gli automatismi, i comportamenti rituali a cui danno corso gli individui quotidianamente e nel trasgredire o applicare in modo non convenzionale le regole di condotta e le aspettative che da esse derivano.

Il tema dell'esibizione del «privato» in «pubblico», l'indeterminatezza della definizione della situazione, la collocazione incerta del pubblico nello spazio, la fluidità delle interazioni, la permeabilità e la transizione tra territorio pubblico, interattivo e corporeo, sono gli elementi che costituiscono, in un certo senso, il «materiale» usato dagli artisti nella realizzazione delle loro performance e evidenziano la differenza tra il performer e l'attore teatrale.

Tutto ciò rinvia alla questione posta all'inizio del capitolo di comprendere in che cosa consista concretamente il lavoro di un performer, di analizzare la struttura e di decifrare il codice della sua azione. Come è messo in luce in questo brano di intervista, non è l'esibizione «di fronte» al pubblico ciò che caratterizza una performance, quanto l'«interazione» con esso:

Sono giochi sociali le performance, senz'altro e indubbiamente la partecipazione del pubblico è necessaria. Però la partecipazione del pubblico non è una cosa univoca nel senso che giustamente il pubblico può ridere, tipo considerarmi un buffone, oppure tipo considerarmi un genio, oppure considerarmi in modo del tutto indifferente. Sono tutte parti, diciamo, ... sono tutte modalità di, comunque... di partecipazione e... a un certo livello, no? Perché appunto qualsiasi reazione anche diciamo anche, comunque, quello che fa esplicitamente il tentativo di ignorarti, in realtà sta comunicando una cosa... quindi sono tutte forme di partecipazione (artista, intervista 14/12/2007).

Le performance si configurano quindi come trasgressioni di un dato ordine implicito, e consistono nella realizzazione di turbative che rendono anomalo il flusso delle dinamiche ordinarie e creano quel dif-

fuso senso di disagio che deriva dall'impellente esigenza di dare un senso a una situazione che ne è stata momentaneamente privata.

Considerazioni conclusive

Questa ricerca ha preso le mosse da un assunto di base: il valore artistico legittimamente riconosciuto a un «oggetto» deriva dalla sua contestualizzazione in uno specifico «ambito» in cui diversi attori sociali «fanno le cose insieme» (Becker 1982, 1986). Questa premessa mi ha condotto a focalizzare l'attenzione sulle dinamiche che si mettono in atto nel caso specifico in cui l'«oggetto» artistico è un'«azione» progettata e realizzata in un contesto che si presuppone strutturato per la produzione, l'esposizione e la valutazione di «cose». L'immagine del mondo dell'arte contemporanea che è emersa è quella di un ambito al cui interno più soggetti interagiscono, cooperano ed entrano in conflitto. L'artista stabilisce complesse relazioni con galleristi e curatori, cerca di ottenere il massimo sostegno per la realizzazione dei propri progetti, cerca di risolvere problemi legati ai costi di produzione, allo spazio e al tempo entro cui deve svolgersi l'azione. D'altro canto i galleristi spingono alla produzione di oggetti materiali, scoraggiano l'adozione di modalità espressive che non sono rivolte alla realizzazione di oggetti vendibili, e inducono a ridimensionare progetti altamente spettacolari ma difficilmente realizzabili. Alla fine di questo processo dialettico si arriva a degli aggiustamenti e a compromessi.

Il punto di vista che ho cercato di privilegiare è stato quello dell'artista e le tecniche qualitative adottate mi hanno aiutato a comprendere il senso della sua azione. Un senso che molto spesso è caratterizzato da un tipo di razionalità economica «rovesciata» e sintetizzabile dall'espressione *loser wins*, ma che in molti casi è puramente *affettiva* e volta alla resa concreta di immagini mentali e «inutili». La visione del campo è poi costantemente «esternata» e negoziata, ridefinita, corroborata o messa in crisi dal contatto con altri membri del mondo sociale in momenti a forte valenza interattiva.

L'identità dell'artista che sceglie la performance come modalità espressiva si esplicita nella resistenza ad essere classificato entro i confini che delimitano le discipline e nell'esibire la propria collocazione in posizione di trasversalità come tratto distintivo. Emerge in questo modo la problematicità di individuare uno specifico «campo della performance» articolato in punti di snodo nevralgici e di identifi-

care delle figure artistiche per il solo fatto di realizzare azioni. Tutto ciò è da mettere in relazione anche all'affermarsi nel campo artistico contemporaneo di una sorta di performatività diffusa che non permette più di definire l'artista sulla base dell'effettiva modalità espressiva adottata. Potenzialmente qualsiasi azione potrebbe essere *Performance Art* tuttavia diventa «arte» solo se si adegua a dati criteri e quando è realizzata da un autore legittimato. Da qui la centralità di alcune figure professionali, che identifico come «imprenditori reputazionali», il cui ruolo consiste nel definire e etichettare e nel metter in atto processi di filtraggio e di incorniciamento. L'effettiva inclusione nel sistema dell'arte si realizza nella fase di valutazione del lavoro, una valutazione che tuttavia si basa su criteri che nel caso della *Performance Art* sono problematici. Se i canoni abitualmente adottati per valutare un dipinto, una scultura o, più in generale, un oggetto artistico, si rivelano inadeguati, ciò dipende dalla caratteristica peculiare di tutte le performance: il loro aspetto relazionale.

Il carattere relazionale della performance emerge da varie dimensioni, una di esse è data dalla centralità dell'esibizione di sé dell'artista. Un'esibizione che può essere minima, teatrale o carica di una espressività grottesca e esasperata ed è implicita anche nel caso in cui l'artista si nega alla visione, decidendo di esibire come surrogato del proprio corpo un oggetto dotato di una valenza performativa, oppure quando si limita a formulare la sua idea di azione senza realizzarla concretamente.

Un altro aspetto che marca il carattere relazionale delle azioni performative è il ruolo fondamentale del contesto. Il significato che assume una performance è fortemente determinato dal tipo di relazioni che si possono instaurare in luoghi pubblici o in luoghi deputati in maniera «ufficiale» all'arte. In quest'ultimo caso la performance determina spesso una riconfigurazione di ambienti, come il teatro, riservati per eccellenza a ospitare le arti performative, ma che non sempre si rivelano adeguati per la *Performance Art*, oppure mette in discussione la funzione di meri «contenitori» di oggetti delle gallerie e dei musei.

Il carattere effimero della performance, destinato spesso ad esaurirsi in un gesto, fa emergere come l'attività fondamentale svolta nel campo artistico contemporaneo sia quella di «creare senso e significati»: questa attività è realizzata a tutti i livelli e in tutte le posizioni in cui si articola il campo a partire dalle guide dei musei che accompagnano i visitatori, fino ai curatori che organizzano gli spazi espositivi, dagli storici dell'arte che individuano la collocazione dell'opera nella Storia dell'arte, agli artisti nel momento in cui propongono un nuovo

progetto. Questa attività di attribuzione di senso è tanto più intensa e evidente quanto più l'oggetto artistico è smaterializzato, e si presenta come un concetto che può essere reso con un'azione. Molte delle considerazioni qui presentate si possono quindi estendere alla logica generale della produzione artistica contemporanea, così come al più ampio studio dei mondi sociali; non sono quindi limitate all'ambito di specifici settori, come la Sociologia dell'arte, ma affrontano tematiche centrali nella Sociologia generale.

Una precisazione finale riguarda l'utilizzo che faccio del termine *Performance Art* in senso lato che include anche modalità espressive che alcuni critici d'arte tendono a tenere separate. La critica, per esempio, distingue gli Happenings dalle Performance. Gli Happenings sono preparati meticolosamente e prevedono repliche anche senza l'autore; le Performance sono eventi unici, progettati mentalmente dall'artista e spesso improvvisati. Allo stesso modo si tende a tenere distinte altre modalità espressive che non hanno come obiettivo finale la produzione di oggetti come la Land Art e gli Environments. Una parte della critica ha anche sostenuto che la *Performance Art* in senso stretto è una forma espressiva che ha avuto la sua nascita, la sua affermazione e il suo declino nel decennio compreso tra il 1975 e il 1985 (Apple 1996), altri ritengono che sia ancora vitale e in piena evoluzione anche se ha assunto modalità e forme molto differenti rispetto agli anni '70 (Cavallucci 2008a, 2008b).

Data l'impostazione sociologica di questa ricerca, e in congruenza con l'apparato teorico-analitico utilizzato, ho considerato la nozione di performance in senso molto più ampio e l'ho assimilata a un comportamento espressivo incorniciato all'interno di un *frame* artistico.

Appendice I: Aspetti metodologici della ricerca

Ambito spazio temporale della ricerca

La presente ricerca è stata condotta nel mondo italiano dell'arte contemporanea; al suo interno ho individuato soggetti che occupano alcune posizioni di snodo rilevanti e luoghi che, a livello nazionale o internazionale, costituiscono dei punti di riferimento per artisti, galleristi, critici d'arte e in generale per l'insieme di persone coinvolte nel processo di realizzazione di eventi di *Performance Art*. Quest'area di studio in fase progettuale è stata definita in termini molto ampi e col procedere dell'indagine la sua delimitazione si è andata affinando.

La ricerca sul campo è stata svolta tra giugno 2007 e gennaio 2009; in questo arco di tempo ho condotto interviste in profondità, ho partecipato a eventi di arte contemporanea e ho raccolto materiale documentario.

L'obiettivo che mi sono proposto è stato quello di indagare le dinamiche che si innescano all'interno di un ambito di interazione organizzata e ho scelto di rivolgere l'attenzione al campo della arti visuali. D'altro canto, come è emerso nel corso dell'esposizione dei risultati, la performance tende a valicare i confini tra mondi sociali e la realizzazione di azioni non costituisce un criterio che, da solo, permetta di identificare con precisione un gruppo di artisti, un movimento o una corrente. Tuttavia, paradossalmente, la *Performance Art* ha assunto recentemente una notevole rilevanza nella produzione artistica contemporanea, si potrebbe anzi ritenere che si sia affermata una sorta di performatività diffusa e si tende a valutare qualsiasi opera d'arte facendo riferimento alla sua valenza performativa, cioè ai suoi aspetti dinamici, relazionali ed espressivi. Se da un lato i «performer» non costituiscono un gruppo coeso che si riunisce in spazi ben definiti, dall'altro le opere d'arte contemporanea sembrerebbero tutte riconducibili, in maniera più o meno diretta, alla performance.

In conseguenza di ciò, la prima questione che ho dovuto affrontare ha riguardato la definizione dell'ambito spaziale in cui condurre la ricerca; ho preso infatti atto dell'assenza in Italia di luoghi deputati unicamente e specificamente alla *Performance Art*. Per questo motivo mi sono rivolto a quei settori del mondo dell'arte contemporanea che dedicano più attenzione e interesse alle espressioni artistiche meno convenzionali, molti dei quali sono legati alla tradizione dell'Arte

Concettuale e ospitano con una certa frequenza artisti che si esprimono con modalità performative.

Sulla base di queste premesse, in collaborazione con un esperto, ho realizzato una mappatura del campo che mi ha portato a focalizzare l'attenzione su tre città italiane: Bologna, Milano e Trento.

Bologna ha un'importanza storica per la *Performance Art*, in quanto tra il 1977 e il 1979 è stata la sede delle *Settimane della performance*, eventi a carattere internazionale che fanno ormai parte della storia dell'arte contemporanea e che al momento della loro realizzazione hanno fornito un quadro dello stato dell'arte della performance negli anni '70. Alcuni degli organizzatori di quegli eventi scrivono tuttora d'arte e sono docenti presso l'Accademia delle belle Arti di Bologna e il Dams. Bologna è anche la sede di un'importante istituzione museale pubblica (il MamBo) e di spazi non profit (galleria Neon, Raum, Nosadella.due) che dedicano molta attenzione alle espressioni artistiche performative. Alla fine di gennaio di ogni anno, inoltre, il centro del mercato internazionale dell'arte si sposta a Bologna in occasione della fiera d'arte contemporanea *ArteFiera* che a sua volta è affiancata da numerosi eventi collaterali tra cui il festival di arti performative *Netmage*.

Milano è la città italiana in cui hanno sede il maggior numero di gallerie d'arte contemporanea private, molte delle quali sono situate nella ex zona industriale di Lambrate. Alcune di esse sono inserite nei circuiti internazionali e sono legate ad artisti che privilegiano la performance come modalità espressiva. Occasionalmente queste gallerie ospitano eventi performativi ed espongono periodicamente video e fotografie di azioni artistiche.

La città di Trento è stata sede tra il 2005 e il 2008 di quattro edizioni del *Premio Internazionale della Performance*, la più importante manifestazione italiana dedicata a questa modalità artistica. Questi eventi erano organizzati dalla galleria Civica d'arte contemporanea di Trento la cui programmazione per diversi anni è stata caratterizzata da un'attenzione sistematica rivolta alle forme d'arte performativa. Durante il periodo di rilevazione dati, il Trentino Alto Adige è divenuto inoltre sede di un importante evento, la Biennale d'arte contemporanea *Manifesta 7*, che si è svolto dal 17 luglio al 2 novembre 2008 nelle sedi di Bolzano, Fortezza, Trento e Rovereto.

L'ingresso e l'acclimatazione al campo

Dopo l'individuazione e la delimitazione dell'ambito della ricerca (iniziata già in fase progettuale) è seguita la negoziazione dell'accesso al campo e l'acclimatazione.

In questa fase è stata importante la mediazione di un critico d'arte che ha svolto il ruolo di *key informant*. La sua scelta è stata determinata dalla posizione strategica che occupa nel campo artistico, una posizione che gli dà ampia libertà di movimento tra l'ambito delle gallerie private, quello degli spazi non profit, l'ambiente accademico e quello dell'editoria specializzata in arte contemporanea. Nel corso dello svolgimento della ricerca mi ha dato informazioni direttamente rilevanti per gli obiettivi del mio studio e mi ha aiutato nell'individuare, nel contattare e nell'ottenere la cooperazione degli intervistati.

In questa fase è stata importante anche l'acquisizione di alcune nozioni di base in materia di arte contemporanea che mi permettessero di conoscerne soprattutto gli sviluppi più recenti; questa conoscenza preliminare è stata successivamente corroborata da conversazioni informali con vari esperti e dalla costante presenza a convegni, eventi e manifestazioni rilevanti a livello nazionale e internazionale.

Il primo momento di intensa presenza sul campo è avvenuto a Como il 12 e il 13 luglio 2007 con la partecipazione, in qualità di osservatore esterno, al *Corso Superiore di Arti Visive*, organizzato annualmente dalla Fondazione Antonio Ratti. La tredicesima edizione del 2007 era focalizzata specificamente sulla *Performance Art* e ha avuto come visiting professor la performer statunitense Joan Jonas [New York, 1936]. Ho seguito alcune lezioni del workshop *Invisibile Miracles* e le iniziative «Corso aperto» e «Interventi nella città di Como», che consistevano nella realizzazione di diverse *performance* ideate e messe in scena dagli allievi del corso e che si sono svolte sia all'interno dello Spazio San Francesco (sede del workshop) sia all'esterno, per le strade di Como.

In questa occasione ho condotto alcune interviste brevi a carattere esplorativo che mi hanno permesso di testare la traccia di intervista.

La raccolta e l'elaborazione dei dati

La ricerca è proseguita con la fase di rilevazione dati: nei mesi successivi all'acclimatazione ho alternato momenti di intensa presenza sul campo alla costante frequentazione di inaugurazioni e mostre d'arte contemporanea.

Tra il 2007 e il 2008 ho seguito in maniera continua e sistematica le fasi preparatorie e le serate conclusive del *III e IV Premio internazionale della performance*. Nel primo caso ho svolto un periodo di osservazione nei giorni compresi tra il 28 settembre e il 6 ottobre 2007, nel secondo caso tra il 7 e l'11 ottobre 2008. Entrambe le manifestazioni, così come le edizioni dei due anni precedenti, erano organizzate dalla Galleria civica d'Arte Contemporanea di Trento.

La possibilità di partecipare all'organizzazione di entrambi gli eventi svolgendo funzioni ausiliarie mi ha dato l'opportunità di stare in stretto contatto con gli artisti selezionati, i membri dello staff organizzativo della galleria e i tecnici di scena. Ho quindi potuto assistere al momento della formazione e della negoziazione delle convenzioni operative nella fase di passaggio tra il progetto e la concreta realizzazione delle azioni. La III edizione del premio, così come quelle degli anni precedenti, si è svolta presso la ex Centrale idroelettrica di Fies, mentre il IV Premio ha avuto luogo al Teatro Sociale di Trento. Il cambiamento di sede è stato un ulteriore motivo di interesse in quanto mi ha permesso di focalizzare l'attenzione non soltanto sulla cooperazione tra diversi ruoli professionali appartenenti allo stesso mondo ma anche sulla relazione tra mondi artistici differenti che si trovano in occasionale contatto: il mondo del teatro di prosa e quello dell'arte contemporanea.

Un ulteriore momento di intensa presenza sul campo si è verificato in occasione della Biennale di arte contemporanea *Manifesta 7* (17 luglio - 2 novembre 2008) che si è svolta in quattro sedi (Bolzano, Fortezza, Rovereto e Trento) e che ha spostato per diversi mesi il centro del campo artistico internazionale nella regione Trentino Alto Adige. Nei giorni 17 e 18 luglio, ho partecipato in maniera continua alle «giornate di vernice» riservate alla stampa e il 19 e 20 luglio sono stato all'inaugurazione aperta al pubblico dei visitatori. In entrambe le situazioni si sono svolte numerose performance di apertura. Diverse altre azioni hanno avuto luogo nel corso dei mesi successivi nell'ambito di progetti speciali quali *Matter of Fact* e *Tabula Rasa*. Il progetto *Tabula Rasa*, in particolare, prevedeva la realizzazione di azioni performative accomunate dal fatto di svolgersi all'interno di una stanza vuota contenente un unico tavolo sgombro da qualsiasi oggetto. Lo svolgimento di *Manifesta 7* è stato inoltre affiancato da numerosi eventi paralleli che molto spesso prevedevano la realizzazione di performance. Alcune di esse erano inserite nel programma *The Rocky Mountain People Show* organizzato dalla Galleria civica di Trento.

Ho inoltre cercato di frequentare il maggior numero di eventi di arte contemporanea, anche nei casi in cui non erano dedicati esclusi-

vamente alle performance ma nel corso dei quali era comunque prevedibile la realizzazione di azioni; è molto frequente infatti che il *vernissage* sia l'occasione per esibizioni dal vivo. Ciò è avvenuto, per esempio, all'inaugurazione del Nuovo Museion di Bolzano, del 24 maggio 2008, e all'evento che l'ha preceduta il 14 dicembre 2007 (*Solo24ore24stunden*). In entrambi i casi, oltre all'esposizione di opere e installazioni, ci sono state performance. Altrettanto importante è stata la presenza a Bologna nei giorni in cui si svolge *Artefiera*, che mi ha dato anche l'opportunità di stabilire nuovi contatti e di rinnovare i rapporti con artisti, galleristi e critici già intervistati. Contemporaneamente ad ArteFiera si sono svolti diversi incontri all'Accademia di Belle arti di Bologna sul tema della performance e il festival internazionale *Netmage* che è dedicato alle arti elettroniche, alla ricerca audiovisuale contemporanea, a performance, mixed-media e installazioni.

Il 4 ottobre 2008 ho assistito al *Performance Day*, una giornata dedicata alla *Performance Art* che si è svolta al Museo d'arte moderna di Bologna (MAMbo). L'organizzatore era l'artista Emilio Fantin e l'evento si inseriva nell'ambito della sua ricerca sulla strutturazione di forme d'arte partecipata. Lo stesso progetto era già stato realizzato in altre occasioni e con modalità differenti: a Massa-Carrara, all'Accademia di Belle Arti, a Acireale durante la «Rassegna del Contemporaneo» e nel quartiere San Donato di Bologna per il progetto Container. In occasione dell'evento del MAMbo ho concordato la mia presenza in qualità di osservatore esterno al workshop *Tempo competizione e performance* che sarebbe stato organizzato in preparazione di un ulteriore evento di performance previsto nei mesi successivi. Il laboratorio si è poi svolto dal 17 al 22 novembre 2008 sempre a Bologna presso la residenza per artisti Nosadella.due. Nel corso della settimana ho potuto seguire il processo dialettico che dall'idea iniziale porta alla effettiva realizzazione dell'azione finale. A sei artisti giovani selezionati è stato infatti chiesto di presentare dei progetti di performance che sono stati discussi collettivamente affrontando sia questioni teoriche sia problemi pratici come la scelta e l'organizzazione dello spazio in cui mettere in scena le performance, le tecniche per catturare e conservare l'attenzione dello spettatore, la soluzione di specifici limiti logistici e di messa in scena. Il workshop si è concluso il 22 novembre con l'evento finale nel corso del quale le performance sono state realizzate di fronte al pubblico.

È stata importante anche la partecipazione a mostre e eventi generici di arte contemporanea legati a temi affini a quello della performance quali la video arte, come nel caso delle due presentazioni delle

edizioni del 2007 e del 2008 del *Videoart Yearbook*, curate da Renato Barilli. In altri casi, sono stato presente a inaugurazioni di personali di artisti così come a numerosi eventi non strettamente legati a forme espressive performative ma che hanno contribuito all'acclimatazione al campo dell'arte contemporanea. Da novembre 2007 a dicembre 2008 ho seguito inoltre tutte le iniziative realizzate dalla Galleria civica d'arte contemporanea di Trento.

Durante la presenza sul campo ho preso numerose annotazioni che ho successivamente riordinato, mantenendo tuttavia inalterata la loro natura di dato grezzo. Questo materiale è stato oggetto di analisi, ma non è stato proposto integralmente nella stesura del rapporto di ricerca, per via del suo carattere personale e non strutturato. Gli stralci di queste annotazioni che sono stati inclusi nel testo sono il frutto di una successiva rielaborazione e della loro resa in forma narrativa, per il solo scopo di comunicare in maniera più efficace l'esperienza diretta sul campo e di illustrare meglio l'argomentazione. Ho cercato di concentrarmi in particolare sul contesto spaziale in cui mi trovavo, sui soggetti presenti nella situazione (numero, età, sesso, abbigliamento e altre caratteristiche rilevanti), sulle modalità di interazione tra i partecipanti.

Durante la presenza sul campo ho definito di volta in volta, e a seconda della specifica situazione, le modalità con cui relazionarmi con i soggetti studiati e l'intensità del mio coinvolgimento nell'attività in corso:

- 1) a volte ho assunto il ruolo di comune «visitatore», le relazioni sono state quindi per lo più anonime, il mio ruolo di ricercatore non era noto, il mio coinvolgimento si limitava ad assistere all'evento o ad adeguarsi a quanto ci si aspettava che il pubblico facesse;
- 2) per poter partecipare ai workshop e per la realizzazione delle interviste ho dovuto chiarire lo scopo della mia ricerca, ho quindi reso palese il mio ruolo di ricercatore e mi sono presentato come «sociologo»;
- 3) in occasione di Manifesta 7 ho ottenuto l'accredito alla manifestazione come «professional», sono stato quindi incluso all'interno della categoria eterogenea degli «addetti ai lavori», che comprendeva giornalisti, curatori di mostre, galleristi, studenti di accademia. Ho potuto partecipare in questo modo agli eventi da cui il pubblico comune dei visitatori era escluso;

- 4) durante le due edizioni del Premio della performance ho collaborato alla fase preparatoria dell'organizzazione svolgendo funzioni ausiliarie (come per esempio quella di accompagnare in macchina gli artisti, di andare a prenderli alla stazione, di contattarli telefonicamente, di aiutarli nella ricerca e nella scelta del materiale scenico per la performance). In un caso sono stato anche coinvolto nell'esibizione di un evento performativo.

La durata del periodo di osservazione durante la partecipazione ai vernissage e le visite alle mostre è stata in genere di tre o quattro ore; durante la partecipazione alla fase organizzativa degli eventi e alle lezioni dei workshop variava dalle otto alle dieci ore di presenza quotidiana sul campo.

In alcuni casi sono riuscito ad audio-registrare stralci di conversazioni durante la discussione sulla messa in scena di performance e durante l'esposizione e la discussione dei progetti.

Per riuscire a cogliere in maniera più dettagliata le caratteristiche del contesto in cui mi trovavo mi sono servito anche di fotografie digitali.

Interviste

Una parte consistente dei dati è costituita da trascrizioni di interviste. Tra luglio 2007 e gennaio 2009 ho condotto interviste in profondità con artisti, galleristi critici d'arte, curatori. Le interviste sono state realizzate in diverse città italiane (Bologna, Bolzano, Catania, Como, Dro (Tn), Milano, Rovereto, San Lazzaro di Savena (Bo), Trento, Verona, Zola Predosa (Bo)). Ho sempre condotto l'intervista in presenza fisica dell'intervistato e, quando è stato possibile, nell'abitazione o nello studio.

L'individuazione dei nominativi degli artisti è avvenuta nel corso di discussioni con vari «esperti» e attingendo all'archivio delle associazioni culturali *Careof* e *Viafarini* di Milano. Un'ulteriore fonte di nominativi è stata la pubblicazione annuale *Art Diary* (Giancarlo Politi editore) che oltre all'indirizzo elettronico fornisce anche un recapito postale e telefonico. Altre informazioni sono state ottenute dalla ricerca libera sulla Rete della web-page degli artisti.

La selezione dei nominativi individuati è avvenuta sulla base di tre criteri:

- 1) fase della carriera professionale dell'artista (giovane, emergente, affermato). Ho definito «giovani» gli artisti che stanno completando o hanno completato da poco il loro percorso formativo; «emergenti» gli artisti di professione che hanno completato il loro percorso formativo e che vivono del proprio lavoro; «affermati» gli artisti quotati a livello locale, nazionale o internazionale.
- 2) Ambito territoriale in cui vive e lavora (marginale, periferico, nazionale, internazionale). Ho indicato come appartenenti a un ambito «periferico» gli artisti che considerano il loro luogo di lavoro un punto di partenza destinato ad essere superato nel corso della carriera e che hanno come obiettivo il raggiungimento del centro del mondo dell'arte; appartenenti a un ambito «marginale» gli artisti che considerano il contesto in cui vivono e lavorano alternativo a quello centrale e si pongono in rapporto di conflittualità con il centro; appartenenti all'ambito «centrale» artisti che vivono e lavorano in grandi centri metropolitani rilevanti per l'arte contemporanea.
- 3) Ho proceduto con una tecnica *snowball* chiedendo agli intervistati di indicarmi i nominativi e i recapiti di altri artisti. Questo tipo di tecnica oltre ad essere una procedura di scelta dei soggetti da intervistare, è stata anche una fonte di informazioni sui legami e le relazioni che esistono tra i componenti del mondo dell'arte.

Generalmente ho stabilito il primo contatto inviando una e-mail in cui ho spiegato l'argomento e lo scopo della mia ricerca. Ho contattato successivamente l'intervistando telefonicamente per fissare un appuntamento.

Le interviste si sono basate su una traccia di argomenti (cfr. Appendice II) e la durata varia tra i 45 minuti e le 2 ore e mezza. La traccia si articola nei seguenti nuclei tematici:

1. informazioni generali,
2. questioni centrali di ricerca:
 - a. «carriera»
 - i. socializzazione primaria
 - ii. socializzazione secondaria
 - iii. ingresso nel mondo dell'arte
 - iv. proseguimento della carriera

- v. definizione del proprio futuro
- b. posizione nel campo: centro, margine periferia,
- c. pratica artistica e ricezione,
- d. immagine del self di performer.

Nel corso delle interviste ho cercato di stimolare gli intervistati a dare risposte concrete e non diffuse o generiche, evitando al tempo stesso la perdita di spontaneità e qualsiasi tipo di direttività. Prima dell'intervista ho sempre introdotto il tema della ricerca e ho spiegato in maniera particolareggiata lo scopo. Ho cercato di stimolare e approfondire argomenti rilevanti per la ricerca che venivano spontaneamente introdotti dagli intervistati. In alcuni casi ho stabilito, quando possibile, una relazione informale, anche se ho valutato di volta in volta se era opportuno dare del "tu" all'intervistato.

Le interviste sono state audio-registrate digitalmente e trascritte. La trascrizione è stata per quanto possibile letterale, sono stati realizzati il minimo di adattamenti necessari per rendere leggibile il testo⁵⁵.

Documenti

La *Galleria civica d'arte contemporanea di Trento* mi ha dato accesso ai suoi archivi e mi ha fornito la documentazione completa inviata dai partecipanti alla selezione del *III e IV Premio internazionale della performance* contenente i progetti di performance proposti, i dati anagrafici, curricula, varie documentazioni video e fotografiche di performance già realizzate. Altro materiale documentativo di performance in Dvd mi è stato fornito dalla *Galleria Neon* di Bologna e dall'associazione culturale *Déjà-vu* e da vari artisti intervistati.

⁵⁵ Nella trascrizione dell'intervista sono stati adottati i seguenti criteri: per rendere il ritmo del discorso si è usata la punteggiatura ordinaria: la virgola per indicare una breve interruzione, o un inciso, il punto per il cambio di argomento nel corso della stessa risposta. Per riprodurre le pause, si sono utilizzati tre puntini di sospensione (...) per una pausa breve, numerosi puntini di sospensione (.....) per una pausa lunga. Quando la registrazione è stata disturbata dal rumore di fondo o si è persa una parte della conversazione le parti mancanti sono state indicate con alcuni punti di sospensione tra parentesi quadra [.....]. Nella registrazione audio a volte gli interventi contemporanei di più intervistati si sono sovrapposti, nella trascrizione si è cercato per quanto possibile rendere il ritmo del *turn taking*, ma in molti casi, per una esigenza di leggibilità del testo, si è preferito alternare i dialoghi.

Dall'inizio della ricerca ho iniziato a raccogliere in maniera regolare i numeri di diverse riviste di arte contemporanea, in particolare le edizioni italiana e internazionale del bimestrale *Flash Art*. Ho consultato in maniera sistematica e ho ricevuto quotidianamente le newsletter di diversi siti internet dedicati all'arte contemporanea⁵⁶.

Analisi dei dati

Nella fase analitica ho proceduto con la lettura dei trascritti delle interviste, delle note etnografiche e dei documenti cercando di individuare i temi ricorrenti e ho annotato le osservazioni che sono emerse da tale lettura. Ho scomposto i testi estrapolando alcuni passaggi tenendo conto dei temi trattati e delle connessioni che si stabilivano tra essi. Successivamente li ho ricomposti e riordinati. Nella loro interpretazione ho fatto riferimento a un repertorio di *concetti sensibilizzanti*⁵⁷ emersi e corroborati nel corso della ricerca (cfr. Blumer, 1969). Sul-

⁵⁶ <http://www.flashartonline.it>
<http://www.viafarini.org>
<http://www.teknemedia.net/index.html>
<http://www.exibart.com>
<http://artforum.com>
<http://www.careof.org>
<http://www.manifesta.org/index1.html>
<http://www.undo.net>
<http://www.neoncampobase.com/neoncb.php>
<http://www.italianarea.it>
<http://www.e-flux.com/pages/about>
<http://www.nosadelladue.com/struttura.aspx>
<http://www.isolartcenter.org>
<http://www.artecontemporaneamodernaroma.it>
<http://www.evolutiondelart.org>
<http://www.artefiera.bolognafiere.it>
<http://www.workartonline.net>
<http://www.mambo-bologna.org>
<http://www.marthawilson.com>
<http://www.start-mi.net>
<http://www.vdb.org>

⁵⁷ Secondo Herbert Blumer i *concetti sensibilizzanti* orientano l'ottica del ricercatore senza determinarla e si differenziano nettamente dai concetti definitivi: mentre questi

la base di tali chiavi di lettura teorica ho sviluppato l'argomentazione di ogni capitolo. In fase di analisi sono stati utili anche i commenti che ho steso subito dopo la trascrizione delle interviste e il riordino delle note.

ultimi danno una chiara definizione di attributi e identificano il singolo elemento in una classe di oggetti, i *concetti sensibilizzanti* offrono un'idea generale, un riferimento, una guida: forniscono una lente attraverso cui guardare la realtà (Blumer 1968, 148-149).

Appendice II:
Traccia delle interviste

Scheda introduttiva

Data
Luogo

Intervistatore
Scheda intervistato

Nome
Cognome
sexso
Nazione
Luogo e data di nascita
Titolo di studio
Professione

Ora inizio intervista
Ora conclusione

Osservazioni introduttive

Trascrizione dell'intervista
Criteri di trascrizione

Considerazioni conclusive

Informazioni generali

- 1) Può presentarsi? (Mi può parlare di lei?)
- 2) Dove è nato/a?
- 3) Dove abita?
- 4) [Quanti anni ha?]
- 5) Ha sempre vissuto qui? (dove ha vissuto prima?)
- 6) Vive da solo/a (con la sua famiglia)?
- 7) È sposato/a? (Ha figli?)
- 8) Può parlarmi della sua famiglia?
 - a. Quanti componenti ci sono (c'erano)?
 - b. Coniuge/ ecc...
 - c. Figli
 - d. I suoi genitori che professione svolgono (svolgevano)?
 - e. Fratelli / sorelle
- 9) Che titolo di studio ha? (che studi ha fatto?)

Questioni centrali di ricerca:

1. **carriera**
2. **pratica artistica**
3. **immagine del self**

1. Carriera

Socializzazione primaria (formazione del self – relazioni emotivamente cariche)

L'arte (in senso lato) come elemento pervasivo / spontaneo / scontato / osteggiato della vita in famiglia

Vocazione (originaria predisposizione alla creatività precedente e determinate la scelta di intraprendere un percorso formativo specifico).

- 1) Può parlarmi della sua infanzia?
- 2) Cosa le piaceva fare?
- 3) Quando ha iniziato ad interessarsi di arte?
- 4) Aveva dei personaggi (artisti) di riferimento (che ammirava)?

- 5) Che ruolo aveva l'arte nella tua vita di ogni giorno? (p.e. era un elemento costante)
- 6) C'è stato qualcuno che l' ha avvicinata all'arte? (le ha trasmesso la passione per l'arte)
- 7) Qual'era l'atteggiamento dei suoi genitori (parenti) verso l'arte?
- 8) Dove/quando coltivava (in che situazioni) la sua passione?
- 9) Con chi?
- 10) Fino a quando ha considerato l'arte come un hobby / una passione da coltivare nel tempo libero / non occupato dal lavoro/studio?

Socializzazione secondaria

[come si diventa un performer?]

- 1) Che percorso di studi ha seguito?
- 2) Ha frequentato una scuola d'arte?
- 3) Ha frequentato l'Accademia delle belle Arti?
- 4) Racconto di esperienze avute e di situazioni in cui si è trovato
- 5) Ha avuto un maestro?
- 6) Che relazioni aveva con i docenti?
- 7) Chi erano i suoi colleghi?
- 8) Che relazioni aveva con i suoi colleghi?
- 9) Cosa bisogna imparare per realizzare una performance?
- 10) Dove bisogna andare?
- 11) Aveva dei modelli di riferimento?
- 12) Perché si sceglie di privilegiare la performance rispetto alle altre forme artistiche?
- 13) Perché alla fine ci si definisce o si viene definiti artisti e non registi, danzatori, musicisti, fotografi, scultori, ecc...?

Ingresso nel mondo dell'arte

- 1) Quando ha iniziato a considerarsi un artista? (p.e. in relazione a quale avvenimento)
- 2) Quando hanno iniziato gli altri a considerarla un artista, (chi?)
- 3) C'è stato qualcuno che aveva un ruolo determinante nel definire questo passaggio?
- 4) Cosa distingue un professionista della performance da un semplice appassionato?
- 5) Mi può parlare della sua prima performance pubblica?

Proseguimento della carriera

- 1) Ci sono delle tappe nella carriera di un performer?
- 2) Quali sono i momenti cardine?
- 3) I momenti in cui si rischia di essere estromessi
- 4) Le situazioni critiche
- 5) Come vengono superate?
- 6) Cosa succede se non si superano?
- 7) I riti di passaggio
- 8) Le posizioni ambite
- 9) Come definirebbe la tappa che occupa adesso nella "carriera" (p.e. artista giovane, emergente, affermato)
- 10) Cosa è cambiato rispetto alle fasi precedenti?
 - a. Nell'immagine che ha di sé
 - b. Nell'immagine che hanno gli altri di lei
 - c. Le persone significative
 - d. Le sue abilità tecniche
 - e. I suoi criteri di valutazione estetica

Centro, margine e periferia

Potrebbe individuare la sua posizione in questo schema?

	AMBITO LOCALE		AMBITO CENTRALE	
	MARGINALE	PERIFERICO	NAZIONALE	INTERNAZIONALE
GIOVANE				
EMERGENTE				
AFFERMATO				

Spiegare la scelta e argomentarla

Pratica artistica

- 1) Può parlarmi della sua attività (l'ultima cosa che ha fatto – le ultime tre)
- 2) Ha svolto altre attività oltre a quella attuale?
- 3) Le fasi di realizzazione di una performance
 - a. L'idea
 - b. Il progetto
 - c. La negoziazione
 - d. La realizzazione
 - e. La "conservazione"

- 4) Può descrivere una delle sue performance?
- 5) Come collabora con gli altri artisti?
- 6) Lavora in squadra?
- 7) Quali (quanti) sono i componenti?
- 8) Come vi siete conosciuti?
- 9) C'è uno scambio tra i membri di squadre differenti?
- 10) C'è una gerarchia tra i membri?
- 11) Quando era membro subordinato di un team cosa faceva?
- 12) Quando c'è stato il salto di posizione a performer (artista, autore)?
- 13) Ha bisogno di tecnici per la realizzazione del suo lavoro?
- 14) Che tipo di problemi derivano dall'aver a che fare con persone che non sono artisti?

Ricezione

- 1) Che tipo di pubblico assiste alle sue performance? (a chi si rivolge lei?)
- 2) Cosa ne pensa del pubblico che assiste ad una performance?
- 3) In che modo pensa che il pubblico sia importante per il suo lavoro?
- 4) Qual'è di solito la reazione del pubblico?
- 5) Quando è riuscita (è soddisfatto) una sua performance
- 6) Quando non lo è?
- 7) Mi può raccontare un episodio in cui il pubblico ha avuto una reazione imprevista?
- 8) Si è mai creata una sfasatura tra ciò che voleva comunicare e la reazione effettiva?

Immagine del self di performer

- 1) C'è un artista di cui le piacerebbe parlare?
(se ne individua uno in particolare)
Come lo descriverebbe?
Che qualità ha?
Che difetti ha?

- 2) Che tipo di persona pensa sia (dovrebbe essere) un artista che fa performance (carattere, tipo di personalità, p.e. esibizionista, estroverso, rivoluzionario, sregolato, pazzo, ecc..)?
- 3) Che livello di istruzione (culturale) pensa possa (debba) avere?
- 4) C'è un atteggiamento che è tipico di un artista fa performance?
 - a. Cosa le piace di questo comportameto/atteggiamento?
 - b. Cosa le dà più fastidio di questo comportamento/ atteggiamento?

Futuro (carriera)

- 1) Che obiettivi ha per il futuro? (sfide)
- 2) Quali obiettivi è riuscito/a a conseguire tra quelli che si proponeva?
- 3) Come c'è riuscito/a?
- 4) Quanto è stato importante il ruolo di quelli che l'hanno aiutata? Perché?
- 5) Quali sono stati gli ostacoli più difficili da superare?
- 6) Che timori (pensieri, idee) ha? (C'è qualcosa che la preoccupa?)
- 7) Qual è la cosa migliore che si può immaginare le accada?

Riferimenti bibliografici

Aa.Vv.

1979 *The Art of Performance: Palazzo Grassi, Venice, 8-12 August 1979*, Department of Art and Art Education, New York (N.Y.), CAYC, Buenos Aires.

Aa.Vv.

2008a *Manifesta7 Index*, Silvana Editoriale, Milano.

2008b *Manifesta7 Companion*, Silvana Editoriale, Milano.

2008c *Manifesta7 Scenari*, Silvana Editoriale, Milano.

Aa.Vv.,

2007 *Joan Jonas*, Edizioni Charta, Milano.

Abramovic M.

1990 *Intervista*, in «Journal of Contemporary Art»,
<http://www.jca-online.com/interviews.html>

Alexander J. C.

2004a *Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy*, in «Sociological Theory», 22, 4, pp. 527-573.

2004b *L'esperienza iconica nell'arte e nella vita*, in «Studi Culturali», 1, 2, pp. 253-266.

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.

Alexander J. C. e Smith P.

2001 *The Strong Program in Cultural Theory: Elements of a Structural Hermeneutics*, in Turner J. H., *Handbook of Sociological Theory*, Kluwer Academic/Plenum Publisher, New York.

Alexander J. C., Giesen B. e Mast J. L.

2006 *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge.

Alter J.

1990 *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Apple J.

1994 *Performance Art is Dead. Long Live Performance Art!*, in «High Performance», 17, 2, pp. 55-59.

- Ardery J. S.
1997 "Loser Wins". *Outsider Art and the Salvaging of Disinterestedness*, in «Poetics», 24, pp. 329-346.
- Atkinson P.
2004 *Performing Ethnography and the Ethnography of Performance*, in «British Journal of Sociology of Education», 25, 1, pp. 147-165.
- Auslander P.
2006 *The Performativity of Performance Documentation*, in «Performing Art Journal», 84, pp. 1-10.
1997 *From Acting to Performance*, Routledge, London, New York.
1994 *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).
2003 *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, voll. I, II, III, IV, Routledge, London, New York.
- Austin J.
1975 *How to Do Things with Worlds*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Bacon A. W.
1979 *The Art of Interpretation*, Holt, Rinehart & Winston, New York.
- Baj E. e Virilio P.
2007 *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eleuthera, Milano.
- Bakhtin M.
1965 *Rabelais and His World*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Balfe J.H.
1981 *Social mobility and Modern Art: Abstract Expressionism and its Generative Audience*, in «Research in Social Movements, Conflict, and Change», 4, 1981, pp. 235-251.
- Barilli R.
1978 *La performance oggi. Tentativi di definizione e di classificazione*, Pollenza, Bologna.
2006 *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano.
- Bayma T.
1995 *Art World Culture and Institutional Choices. The Case of Experimental Film*, in «Sociological Quarterly», 36, 1, pp. 79-95.

- Baudrillard J.
 1983 *Simulations*, Semiotext(e), New York (NY).
 2005 *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), New York (NY).
- Bauman R.
 1977 *Verbal Art as Performance*, Waveland Press, Prospect Heights.
 1992 *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*, Oxford University Press, New York, Oxford.
- Bauman R. e Briggs C. L.
 1990 *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*, in «Annual Review of Anthropology», 19, pp. 59-88.
- Becker H. S.
 1963 *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, The Free Press of Glencoe, New York.
 1974 *Art As Collective Action*, in «American Sociological Review», 39, 6, pp. 767-776.
 1978 *Arts and Crafts*, in «American Journal of Sociology», 83, 4, pp. 862-889.
 1982 *I mondi dell'arte*, tr. it. il Mulino, Bologna, 2004.
 1986 *Doing Things Together*, Northwestern University Press, Evanston, Ill.
 1998 *I trucchi del mestiere. Come fare ricerca sociale*, tr. it. il Mulino, Bologna, 2007.
 2009 *How to Find Out How to Do Qualitative Research*, in «International Journal of Communication», 3, pp. 545-553.
- Becker H. S. e Walton J.
 1986 *Social Science and the Work of Hans Haacke*, in Becker H. S., *Doing Things Together*, Northwestern University Press, Evanston, pp. 103-119.
- Becker H. S., Faulkner R. R. e Krishenblatt-Gimblet B.
 2006 *Art from Start to Finish*, University of Chicago Press, Chicago.
- Becker H. S. e Pessin A.
 2006 *A Dialogue on the Ideas of "World" and "Field"*, in «Sociological Forum», 21, 2, pp. 275-286.
- Berger, P. L. e Luckmann, T.
 1966 *The Social Construction of Reality*, Doubleday, Garden City (N.Y.).
- Bervig V. K. e Matsumoto G.
 2001 *Cultural Performance Analysis Spheres: An Integrated Ethnographic Methodology*, in «Field Methods», 13, 1, pp. 68-87.

- Bezanson R. P.
2008 *Performing Art: National Endowment for the Arts v. Finley*, in «Federal Communications Law Journal», 60, 3, pp. 535-576.
- Blumer H.
1969 *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J.
- Bonami F.
2007 *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Mondadori, Milano.
- Bowness A.
1990 *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Huston, London.
- Bourdieu P.
1969 *Intellectual Field and Creative Project*, in «Social Science Information», 8, pp. 189 – 219.
1971 *Campo del potere e campo intellettuale*, Lerici, Cosenza, 1978
1979 *La distinzione. Critica sociale del gusto*, tr. it. il Mulino, Bologna, 1983.
1982 *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, tr. it. Guida Editori, Napoli, 1988.
1983 *The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed*, in «Poetics», 12, pp. 311-356.
1984 *Homo Academicus*, Polity Press, Cambridge, Standford University Press, Standford, 1988.
1985 *The Genesis of the Concepts of Habitus and of Field*, «Sociocriticism», 2, pp. 11 - 24.
1989 *Social Space and Symbolic Power*, in «Sociological Theory», 7, 1, pp. 14-25.
1996 *Sulla televisione*, tr. it. Feltrinelli, Milano, 1997.
1998 *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, tr. it. Il Saggiatore, Milano, 2005.
- Bourdieu P. e Passeron J. C.
1964 *I Delfini*, tr. it. Guaraldi, Firenze, 1997.
- Bourdieu P. et al.
1965 *Un Art Moyen*, Minuit, Paris.
- Bourdieu P. e Darbel A.
1966 *L'amore dell'arte: le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, tr. it. Guaraldi, Firenze, 1972.

- Bourdieu P. e de Saint Martin M.
 1982 *La sainte famille. L'épiscopat français dans le champ du pouvoir*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 44-45, pp. 2-53.
- Bourdieu P. e Wacquant L. J. D.
 1992a *An Invitation to Reflexive Sociology*, University of Chicago Press, Chicago.
 1992b *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bourriaud N.
 2002 *Relational Aesthetics*, Les Presses du réel, Dijon.
- Bystryn M.
 1978 *Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists*, in «Social Research», 45, 2, pp. 390-408.
- Bürger P.
 1984 *Teoria dell'avanguardia*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1990.
- Burke K.
 1945 *A Grammar of Motives*, Meridian, Cleveland, 1969.
 1950 *A Rhetoric of Motives*, University of California Press, Berkeley, 1969.
- Burnham L. F.
 1986 *Performance Art and Me*, in «The Drama Review», 30, 1, pp. 15-51.
- Butler S.
 2008 *Performance, Art and Ethnography*, in «Forum: Qualitative Social Research/Sozialforschung», 9, 2, www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/381/832
- Butler J.
 1988 *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in «Theatre Journal», 40, 4, pp. 519-531.
- Callois R.
 1954 *Man, Play and Games*, Free Press, New York.
- Carlson M.
 2002 *The Resistance to Theatricality*, in «SubStance», 31, 2/3, Special Issue: Theatricality, pp. 238-250.
 2004 *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, New York.
- Carr C.
 2008 *On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, Middletown.

- Cavallucci F.
 2008a *La performance globale. Dai diritti di riproduzione a Colin Powell – Parte 1*, in «Flash Art», 41, 269, pp. 108-111.
 2008b *La performance globale. Dalla sfida al kitsch alla performatività diffusa – Parte 2*, in «Flash Art», 41, 270, pp. 102-105.
- Celant G.
 1968 *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», 5 ora in «Flash Art», 41, 271, 2008, pp. 58-60.
- Celant G. e Rumma M. (a cura di)
 1969 *Arte povera più azioni povere* (catalogo), Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, 4-6 ottobre 1968, Rumma editore, Salerno.
- Chomsky N.
 1957 *Le strutture della sintassi*, tr. it. Laterza, Bari 1970.
- Clarke A. E.
 1991 *Social Worlds/Arenas Theory as Organizational Theory*, in David R. Maines (edited by), *Organization and Social Process: Essays in Honor of Anselm Strauss*, Aldine, New York, pp. 119-158.
 2003 *Situational Analysis: Grounded Theory Mapping After the Postmodern Turn*, in «Symbolic Interaction», 26, 4, pp. 553-576.
 2004 *Situational Analysis*, Sage, Thousand Oaks.
- Cooley C. H.
 1902 *Human Nature and the Social Order*, The Free Press, Glencoe, 1956.
- Cohen S.
 1972 *Folk Devils and Moral Panics*, Blackwell, Oxford.
- Collins R.
 1988 *Teorie sociologiche*, tr. it. il Mulino, Bologna, 1992.
- Collet P. e Marsh P.
 1974 *Pattern of Public Behaviour*, in «Semiotica», 12, pp. 281-300.
- Conquergood D.
 1995 *Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion*, in «The Drama Review», 39, 4, pp. 137-141.
 2002 *Intervention and Radical Research*, in «The Drama Review», 46, 2, pp. 145-156.
- Corbetta P.
 1999 *Metodologia e tecnica della ricerca sociale*, il Mulino, Bologna.

- Crane D.
1987 *The Transformation of the Avant-Garde*, University of Chicago Press, Chicago.
- Cressey P.
1932 *The Taxi-Dance Hall*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.
- Crispoli E.
1997 *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, Roma.
- Dal Lago A. e Giordano S.
2006 *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna.
2008 *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino.
- Danto A.
1964 *The Artworld*, in «The Journal of Philosophy», 61, 19, pp. 571-584.
- De Bellis V.
2008 *La (in)sicurezza degli oggetti. Performance senza performer*, in «Flash Art», 41, 270, pp. 107-108.
- de Certeau M.
1998 *The Capture of Speech and Other Political Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Denzin N.
1997 *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century*, Sage, Thousand Oaks (CA).
2003 *The Call to Performance*, in «Symbolic Interaction», 26, 1, pp. 187-207.
- Denzin N. e Lincoln Y. S.
2000 *Handbook of Qualitative Research*, Sage, Thousand Oaks (CA).
- Dickie G.
1974 *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca.
- Dorfles G.
2008 *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*, Feltrinelli, Milano.
- Duberman M.
1972 *Black Mountain: An Exploration in Community*, E. P. Dutton, New York.
- Durkheim E.
1912 *Le forme elementari della vita religiosa*, tr. it. Meltemi, Roma, 2005.

- Eco U.
1977 *Semiotics of Theatrical Performance*, in «The Drama Review», 21, 1, pp. 107-117.
- Emerson M., Fretz R. e Shaw L.
1995 *Writing Ethnographic Fieldnotes*, University of Chicago Press, Chicago.
- Eyerman R.
2007 *L'assassinio come performance pubblica: l'omicidio di Theo van Gogh*, in «Studi Culturali», 4, 1, pp. 27-53.
- Fele G.
2002 *Etnometodologia, Introduzione allo studio delle attività ordinarie*, Carocci, Roma.
2005 *Il campo fenomenico. Prospettive etnometodologiche sui fenomeni collettivi, ad esempio il calcio*, in Muzzetto L. e Segre S. (a cura di), *Prospettive sul mondo della vita*, Franco Angeli, Milano, pp. 199-231.
- Féral J.
1982 *Performance and Theatricality. The Subject Demystified*, in Auslander P. (edited by), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, Routledge, London, New York, 2003, pp. 206-217.
- Fine G. A.
1996 *Reputational Entrepreneurs and the Memory of Incompetence: Melting Supporters, Partisan Warriors, and Images of President Harding*, in «American Journal of Sociology», 101, 5, pp. 1159-1193.
2004 *Everyday Genius. Self-Taught Art and the Culture of Authenticity*, University of Chicago Press, Chicago.
- Fontana, A. e Schmidt R.
2000 *Castrato: Predetermined to Fluid Self or a Dialogue/Performance Script Intended to Inform Garfinkel about the Possibilities of Gendering*, in «Studies in Symbolic Interaction», 23, pp. 83-91.
- Fisher-Lichte E.
1997 *Performance Art and Ritual. Bodies in Performance*, in Auslander P. (edited by), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, Routledge, London, New York, 2003, pp. 228-250.
- Forte J.
1988 *Women Performance Art. Feminism and Postmodernism*, in Auslander P. (edited by), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, Routledge, London, New York, 2003, pp. 251-268.

- Foster H., Krauss R., Bois Y. A. e Buchloh B. H.D.
 2006 *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Milano.
- Foucault M.
 1980 *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Pantheon, New York.
- Fried M.
 1967 *Art and Objecthood*, in Auslander P. (edited by), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, Routledge, London, New York, 2003, pp. 165-187.
- Garfinkel H.
 1967 *Studies in Ethnometodology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- Gilmore S.
 1987 *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World*, in «Symbolic Interaction», 10, 2, pp. 209-228.
 1993a *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*, in «Sociological Forum», 8, 2, pp. 221-242.
 1993b *Minorities and Distributional Equity at the National Endowment for the Arts*, in «Journal of Arts Management, Law and Society», 23, pp. 137-173.
- Glusberg J.
 1970 *The Art of Performance*, New York University, Department of Art and Art Education, New York (N.Y).
- Goffman E.
 1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City (N.Y.).
 1971 *Relazioni in pubblico*, tr. it. Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008.
 1974 *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, tr. it. Armando, Roma, 2001.
- Goldberg R. L.
 1975 *Space and Praxis*, in «Studio International», 190, pp. 136-139.
 1979 *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York.
 2001 *Performance Art from Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London.
- Green N.
 1989 *Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing*, in «Art Journal», 48, 1, pp. 29-34.

- Greenfeld L.
 1985 *The Social Structure of Innovation in Pure Art: A Case of the Avantgarde Movement in Israel*, in «Sociologia Internationalis», 23, pp. 27-41.
 1988 *Professional Ideologies and Patterns of "Gatekeeping": Evaluation and Judgment within Two Art Worlds*, in «Social Forces», 66, 4, pp. 903-925.
- Griswold W.,
 1997 *Sociologia della cultura*, tr. it. il Mulino, Bologna.
- Guilbaut S.
 1983 *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago.
- Hall E.
 1966 *La dimensione nascosta*, tr. it. Bompiani, Milano, 1968.
- Hammersley M. e Atkinson P.
 1983 *Ethnography: Principles in Practice*, Tavistock, London.
- Harris M. E.
 1987 *The Arts at Black Mountain College*, MIT Press, Cambridge.
- Harris J.
 2007 *Performance, Critiques, Ideology*, in Harris J. (eds), *Dead History, Live Art?*, Liverpool University Press, Liverpool.
 2004 *Elements Toward a Historical Sociology of Contemporary Art*, in Harris J. (eds.), *Art, Money, Parties: New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*, Liverpool University Press and Tate Liverpool, Liverpool.
- Haskell B.
 1984 *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance: 1958 –1964*, Whitney Museum of American Art, New York.
- Higgins D.
 1984 *A Child's History of Fluxus*, in id., *Horizons: The Politics and Theory of Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- Hirsch P. M.
 1972 *Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems*, in «The American Journal of Sociology», 77, 4, pp. 639-659.
- Howell J.
 1977 *Art Performance: New York*, in «Performing Arts Journal», 1, 3, pp. 28-39.

- Hudson K.
2006 *Asking for Trouble. Risk, Ethics and Perversion in Contemporary Performance Art Practice*, in «Performance Research», 11, 1 , pp. 9-20.
- Hughes E. C.
1971 *The Sociological Eye*, Transaction Books, New Brunswick, NJ, 1984.
- Huizinga J.
1950 *Homo Ludens*, Beacon Press, New York.
- Hymes D.
1964 *Introduction Toward Ethnographies of Communication*, in «American Anthropologist», 66, 6, pp. 1-34.
- Inga-Pin L.
1978 *Performance, Happenings, Action, Events, Activities, Installations*, Mastrogiacomo Editore, Padova.
- James W.
1890 *The Principles of Psychology*, Dover, New York, 1950.
- Jones A.
1988 *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Kapferer B.
1984 *The Ritual Process and the Problem of Reflexivity in Sinhalese Demon Exorcism*, cit. in Carlson M., *Performance a Critical Introduction*, Routledge, New York, 2004, pp. 20-36.
- Kaprow A.
1966 *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York,
1993 *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley.
1994 *Postmodernism and Performance*, The MacMillian Press, Hampshire and London.
- Kaye N.
1994a *British Live Art*, in Auslander P. (edited by), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, 4, Routledge, London, New York, 2003, pp. 218-227.
1994b *Postmodernism and Performance*, Macmillan, London.
2000 *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation*, Routledge, London.

- Kirby M.
 1967 *Happening. Antologia illustrata*, De Donato, Bari, 1968.
 1971 *Futurist Performances, with Manifestos and Playscripts*, Dutton, New York.
- Kershaw B.
 2007 *Theatre Ecology, Environments and Performance Events*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kotz L.
 2005 *Language Between Performance and Photography*, in «October», 111, pp. 3-21.
- Lamont M. e White P.
 2009 *Workshop on Interdisciplinary Standards for Systematic Qualitative Research*, National Science Foundation, Washington.
www.nsf.gov/sbe/ses/soc/ISSQR_workshop_rpt.pdf
- Levine E. M.
 1972 *Chicago's Art World: The Influence of Status Interests on Its Social and Distribution Systems*, in «Urban Life and Culture», 1, 3, pp. 293-323.
- Lippard L.
 1973 «The Art Workers' Coalition», in G. Battcock, *Idea Art*, Dutton, New York, pp. 103-127.
- Lyman S. M. e Scott M. B.
 1967 *Territoriality: A Neglected Sociological Dimension*, in «Social Problems», 15, 2, pp. 236-249.
- Madison D. S.
 2005 *Critical Ethnography: Methods, Ethics, and Performance*, Sage, London.
- Madison D. S. e Hamera J. (eds.)
 2006 *The Sage Handbook of Performance Studies*, Sage, London.
- Marraca B.
 1981 *The Politics of Performance*, in «Performing Arts Journal», 6, 1, pp. 62-74.
 2006 *American Performance: 1975 – 2005*, tr. it Bulzoni, Roma.
- Marradi A.
 1984 *Concetti e metodo per la ricerca sociale*, La Giuntina, Firenze.
- Martin J. L.
 2003 *What Is Field Theory?*, in «American Journal of Sociology», 109, 1, 2003, pp. 1-49.

- Marzano M.
2006 *Etnografia e ricerca sociale*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Mead G. H.
1934 *Mente, sé e società*, tr. it. Barbera, Firenze, 1966.
- Metha X.
1984 *Some Versions of Performance Art*, in «Theatre Journal», 36, 2, pp. 165-198.
- Michaud Y.
2003 *Piccola etnografia dell'arte contemporanea*, in id., *L'arte allo stato gassoso*, Stock, Roma.
- Miles M.
1997 *Art, State and the City: Public Art and Urban Futures*, Routledge, New York.
- Mininni M.
1995 *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Montanari, Ravenna.
- Montano L.
2000 *Performance Artists talking in the Eighties*, University of California, Berkeley.
- Mutti A.
2007 *Reputazione*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», 48, 4, pp. 601-622.
- Norese G., Fantin E. e Pietrousti C. (a cura di)
1998 *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?*, Charta, Milano.
1999 *Progetto Oreste Uno*, Charta, Milano.
2000 *Oreste alla Biennale*, Charta, Milano.
- O'Dell K.
1997 *Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s*, in «Performance Research», 2, 1, pp. 73-74.
- O'Doherty B.
1986 *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica.
- Olson A. R.
1980 *Art Critics and the Avant-Garde, New York, 1900-1913*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).

- Pagani J.
 2001 *Mixing Art And Life: the Conundrum of the Avant-Garde's Autonomous Status in the Performance Art World of Los Angeles*, in «The Sociological Quarterly», 42, 2, pp. 175-203.
- Phelan P.
 1988 *Feminist Theory, Poststructuralism, and Performance*, in «The Drama Review», 32, 1, pp. 107-127.
 1993 *Unmarked: the Politics of Performance*, Routledge, London.
 1995 *Performing Ends*, in «The Drama Review», 39, 4, pp. 184-187.
 2003 *Performance, Live Culture and Things of the Heart*, in «Journal of Visual Culture», 2, 3, pp. 291-302.
- Phelan P. e Lane J.
 1998 *The Ends of Performance*, New York University Press, New York.
- Pinto R.
 2003 *Une Histoire de la Radicalità en Art*, in Sans J. (a cura di), *Hardcore vers un nouvel activism*, Palais de Tokyo, site de création contemporaine, pp. 8-16.
 2006 *Enzo Umbaca. Flash Kick*, F. Soffiantino (cataologo della mostra), Torino.
- Poli F.
 2007 *Il sistema dell'Arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- Politi G.
 2008 *L'arte è nel sistema dell'arte?*, in «Flash Art», 41, 269, p. 57.
- Poggianella S.
 2008 *Giuseppe Desiato: arte e vita in antitesi al mercato*, in Aa.Vv., *Desiato Opere/works*, Stella Edizioni, Rovereto, pp. 15-41.
- Redfield R.
 1941 *The Folk Culture of Yucatan*, Chicago, University of Chicago Press.
- Reynolds K. C.
 1998 *Visions and Vanities: John Andrew Rice of Black Mountain College*. Louisiana State University Press, Baton Rouge.
- Rhee J.
 2005 *Performing The Other: Yoko Ono's Cut Piece*, in «Art History», 28, 1, pp. 96-118.
- Rockwell J.,
 2004 *Reverbertaion: Preserve Performance Art? Can You Preserve the Wind?*, in «New York Times», Friday, April, section E, p. 5.

- Roth M.
 1978a *Towards a History of California Performance*, in «Arts Magazine», 52, feb., pp. 94 -103.
 1978b *Towards a History of California Performance*, in «Arts Magazine», 52, june, pp. 113-124.
 1983 *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970–1980*, Astro Artz, Los Angeles.
 2001 *Making & Performing Code 33. A Public Art Project with Suzanne Lacy, Julio Morales, and Unique Holland*, in «Performing Arts Journal», 69, pp. 67-83.
- Sandford M. R.
 1995 *Happenings and Other Acts*, Routledge, London and New York.
- Santoro M.
 2006 *Presentazione: uno scandaglio negli abissi della vita sociale*, in J. Alexander, *La costruzione del male*, il Mulino, Bologna, pp. 7-16.
- Sargentini F.
 2008 *Intervista*, in «Flash Art», 271, p. 54
- Sayre H. M.
 1989 *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Savoca G.
 1999 *Arte estrema: dal teatro di performance degli anni '70 alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Castelvechi, Roma.
- Schechner R.
 1977 *Performance Theory*, Routledge, New York, 1988.
 1984 *La teoria della performance: 1970-1983*, Bulzoni, Roma.
 1998 *What is Performance Studies Anyway?*, in P. Phelan. e Lane J., *The Ends of Performance*, New York University Press, New York.
 1985 *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
 2002 *Performance Studies: an Introduction*, New York, Routledge, London.
- Scheff T. J.
 1977 *The Distancing of Emotion in Ritual*, in «Current Anthropology», 18, 3, pp. 483-505.
- Schieffelin E. L.
 1985 *Performance and the Cultural Construction of Reality*, in «American Ethnologist», 12, 4, 1985, pp. 707-724.

- Scott J. C.
1988 *Seeing Like a State*, Yale University Press, New Haven.
- Sharon B.,
1979 *Artist-run Galleries – A Contemporary Institutional Change in the Visual Arts*, in «Qualitative Sociology», 2, 1, pp. 3-28.
- Shibutani T.
1955 *Reference Groups as Perspective*, in «The American Journal of Sociology», 60, 6, pp. 562-569.
- Silvers A.
1976 *The Artwork Discarded*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 34, 4, pp. 441-454.
- Simmel G.
1903 *La metropoli e la vita mentale*, tr. it. Armando, Roma 1995.
- Simpson C. R.
1981 *SoHo, the Artist in the City*, University of Chicago Press, Chicago.
- Simpson Stern C. e Henderson B.
1993 *Performance. Texts and Contexts*, Longman, New York.
- Singer M.
1959 *Traditional India: Structure and Change*, American Folklore Society, Philadelphia.
- Solimano S. (a cura di)
2002 *The Fluxus Constellation*, Catalogo della mostra, Museo di arte contemporanea di villa Croce, Genova.
- Somner R.
1969 *Personal Space*, Prentice Hall, Engelwood Cliffs (CA).
- Sparti D.
2007 *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, il Mulino, Bologna.
- Spivak G. C.
1988 *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson C., Grossberg L., *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan Education, Basingstoke, pp. 271-313.
- Stiles K. e Selz P. (eds.)
1996 *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley.

Strauss A.

1969 *Mirrors and Masks*, Robertson, London, 1977.

1978 *A Social World Perspective*, in «Studies in Symbolic Interaction», 1, pp. 119-128.

1979 *Social Worlds and Spatial Processes: an Analytic Perspective*, Unpublished Manuscript, <http://sbs.ucsf.edu/medsoc/anselmstrauss>

1982 *Social Worlds and Legitimation Processes*, in «Studies in Symbolic Interaction», 4, pp. 171-190.

1984 *Social World and Their Segmentation Processes*, in «Studies in Symbolic Interaction», 5, pp. 123-139.

1988 *The Articulation of Project Work: An Organizational Process*, in «The Sociological Quarterly», 29, 2, pp. 163-178.

1992 *The Aids Policy Arena: Contingent Aspects of Social World/Arena Theory*, Unpublished Manuscript, October 12, sbs.ucsf.edu/medsoc/anselmstrauss.

Strine M. S., Longe B. W. e Hopkins M. F.

1990 *Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, issues, Priorities*, in Phillips G. M. e Wood J. T., *Speech Communication*, Southern Illinois University Press, Carbondale, pp. 181-204.

Sullivan L. E.

1986 *Sound and Senses: Toward a Hermeneutics of Performance*, in «History of Religions», 26, 1, 1986, pp. 1-33.

Taylor S. e Littleton K.

2008 *Art Work or Money: Conflicts in the construction of a Creative Identity*, in «The Sociological Review», 56, 2, pp. 275-292.

Thomas W. I.

1931 *The definition of the Situation*, in Manis J. G. e Meltzer B. N., *Symbolic Interaction a Reader in Social Psychology*, Allyn & Bacon, Boston, 1972, pp. 331-336.

Thompson M.,

1979 *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford.

Thompson C. e Weslien K.

2006 *Pure Raw. Performance, Pedagogy, and (Re)presentation*, in «Performing Art Journal», 86, pp. 29-50.

Toffler A.

1965 *The Culture Consumers*, Penguin, Baltimore.

- Tota A.
1999 *Arte e scienza in pubblico: il ruolo dei musei*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», XL, 3, pp. 461-485.
- Turner V.
1982 *Dal rito al teatro*, tr. it. il Mulino, Bologna, 1986.
1986 *Antropologia della performance*, tr. it. il Mulino, Bologna, 1993.
- Unruh D. R.
1980 *The Nature of Social Worlds*, in «The Pacific Sociological Review», 23, 3, pp. 271-296.
- Valentini V.
2007 *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano.
- Van Delinder J.
2009 *Sociology of the Performing Arts*, in Aa. Vv., «21st Century Sociology. A Reference Handbook», Sage, London,
http://sage-ereference.com/sociology/Article_n87.html
- van Gennep A.
1909 *I riti di passaggio*, tr. it. Boringhieri, Torino, 1981.
- Veblen T.
1899 *Teoria della classe agiata*, tr. it. Il Saggiatore, Milano, 1969.
- Velthuis O.
2003 *Symbolic Meanings of Prices: Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries*, in «Theory and Society», 32, 2, pp. 181-215.
2005 *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton.
- Vergine L.
2000 *Body Art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, Milano.
- Vettese A.
2006 *Capire l'arte contemporanea*, Allemandi, Torino.
- Wagner A. M.
2000 *Performance, Video, and the Rhetoric of Presence*, in «October», 91, pp. 59-80.
- Weber M.
1922 *Il metodo delle scienze storico sociali*, tr. it. Mondadori, Torino, 1980.

Wheeler B. B.

- 1997 *The Performance of Distance and the Art of Catharsis: Performance Art, Artists, and Audience Response*, in «Journal of Art, Management, Law and Society», 27, 1, pp. 37-50.
- 1999 *Negotiating Deviance and Normativity. Performance Art, Boundary Transgressions and Social Change*, in Corsianos M., Train K. A., *Interrogating Social Justice: Politics, Culture, and Identity*, Canadian Scholar's Press, Toronto, pp. 155-179, ora in Auslander P. (edited by), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV, Routledge, London, New York, 2003, pp. 269-288.
- 2003 *The Institutionalization of an American Avant-Garde: Performance Art as Democratic Culture, 1970-2000*, in «Sociological Perspectives», 46, 4, pp. 491-512.
- 2004 *The Social Construction of an Art Field: How Audience Informed the Institutionalization of Performance Art*, in «Journal of Art, Management, Law and Society», 33, 4, pp. 336-350.

White H. C. e White C. A.

- 1993 *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, University of Chicago Press, Chicago.

White H. C.

- 1993 *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*, Westview Press, Boulder, Colorado.

Zolberg V. e Cherbo J. (a cura di)

- 1997 *Outsider Art. Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.