SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Pratiche dell'azione nell'arte italiana (1960-1982). Comportamento, Performance Art, Nuova Performance

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo
XXXV Corso di Dottorato in Musica e Spettacolo

Daniele Vergni
Matricola 977712

Relatore
Aleksandra Jovicevic

A.A. 2022-2023

Indice

Capitolo 1 *Oggetto, metodo, studi* p. 5
1.1 L'oggetto sfuggente: performance art p. 6
1.2 Slittamenti. Un paradigma per la performance art italiana p. 9
1.3 La documentazione (e i suoi limiti) p. 16
1.4 Lo stato degli studi p. 20

PARTE I AZIONI NEGLI ANNI SESSANTA

Capitolo 2 *Azioni nei primi anni Sessanta: happening, event, activity... (1959-1966)* p. 24
2.1 I modi dell'azione tra happening ed event p. 27
2.2 In Italia. L'azione in arte prima del "comportamento" p. 33
2.2.1 Margini. Il caso Desiato p. 39
2.3 Musica (e poesia), arti d'azione e slittamenti tra modi p. 46
2.3.1 Poesia e Azione. Una postilla p. 52

Capitolo 3 *...environment e comportamenti (1967-1970)* p. 55
3.1 Il Sessantotto, l'esteticità diffusa e l'incomprensione partecipativa p. 59
3.1.1 Sulla teatralità dell'azione di comportamento p. 66
3.2 Sul comportamento p. 71
3.2.1 Breve postilla su Duchamp p. 81

Capitolo 4 *L'emergere dei fenomeni: luoghi e pratiche del comportamento (1967-1970)* p. 83
4.1 La Galleria L'Attico: tra comportamento e performance art p. 86
4.1.1 Le "analisi di comportamento" di Luca Patella fuori e dentro l'Attico p. 94
4.2 La questione delle film.performance e lo Studio Bentivoglio di Bologna p. 99
4.2.1 Lo Studio Bentivoglio – body film-performance in Italy? p. 102
4.3 Tra studi privati, gallerie e libri: azioni e fotografia p. 107
4.4 Video e comportamento nelle mostre del 1970 p. 112

Capitolo 5 *La questione* del *politico. Margini del comportamento (1967-1970)* p. 117
5.1 Politiche dell'azione p. 118
5.2 Azioni fuori e ai bordi del sistema (arte) p. 127

PARTE II LA STAGIONE COMPORTAMENTALE

Capitolo 6 *L'appropriazione dei linguaggi e l'affermarsi delle pratiche I (1971-1976)* p. 134
6.1 Dopo le azioni-scultura. Identità e differenza nella scultura comportamentale p. 136
6.1.2 Il dispositivo esperienziale del calco p. 140
6.2 Strategie dell'immobile p. 146
6.2.1 Il comportamento contro la performance p. 148

Capitolo 7 *L'appropriazione dei linguaggi e l'affermarsi delle pratiche II (1971-1976)* p. 155
7.1 Pratiche verbali p. 158
7.1.1 Discussioni e conferenze come performance p. 161
7.1.2 Le parole di due *"fluxeur"* p. 164
7.1.3 Le conferenze concettuali p. 167
7.2 Media e comportamento dopo il 1970 p. 174
7.2.1 Fotografia e comportamento p. 174
7.2.2 Il film comportamentale e la film-performance negli anni Settanta p. 176
7.2.3 Video e performance / video-performance p. 179

Capitolo 8 *Il circuito comportamentale e il suo fuori (1971-1976)* p. 182
8.1 Tracce di un circuito p. 184
8.2 Gli Incontri Internazionali d'Arte p. 189
8.2.1 Incontri 1971: 'Pèrsona', '7è Biennale de Paris', 'Informazioni sulla presenza italiana' p. 193
8.2.2 Incontri 1972: 'Roma, Mappa '72' p. 201
8.3 Le grandi mostre e il comportamento p. 207
8.4 Due rassegne tardive (1975) p. 215
8.5 Fuori dal circuito (1973-1976) p. 219

PARTE III PERFORMANCE ART E NUOVA PERFORMANCE

Capitolo 9 *Dal comportamento alle performance art (1977-1982)* p. 226
9.1 Dopo il comportamento l'espansione disciplinare p. 229
9.1.1 Bologna '77, una rassegna problematica p. 231
9.2 Il teatro contro lo spettacolo. Strategie della (nuova) performance nel Nuovo Teatro italiano p. 236
9.2.1 Spazi e formati (anti-spettacolari) nella Nuova Performance p. 244
9.3 Poesia sonora. Slittamenti tra teatrale e performativo p. 252
9.4 Danza e performance. Una postilla p. 257

Capitolo 10 *L'appropriazione dei linguaggi e l'affermarsi delle pratiche III (1977-1982)* p. 260
10.1 Il video come dispositivo performativo p. 262
10.2 Sonorità della performance e sound-performance p. 267
10.2.1 L'indagine attorno al formato concerto p. 269
10.2.2 Oggetti ed eventi p. 274
10.3 La performance femminile e la performance femminista p. 280

Capitolo 11 *Un accendersi di focolai, nuovi luoghi della performance (1977-1982)* p. 289
11.1 Milano: Out-Off e Sixto/Notes p. 290
11.2 Emilia-Romagna oltre le 'Settimane delle Performance' p. 299
11.3 Altre geografie p. 305

PARTE IV APPENDICI

a. Cronologia delle rassegne e delle mostre collettive 1967-1982 p. 313
b. Inventario delle azioni e delle performance 1960-1982 p. 318
c. Bibliografia p. 359
d. Filmografia/videografia p. 400
e. Discografia p. 405
f. Sitografia p. 407

Capitolo 1
Oggetto, metodo, studi

La ricerca compiuta nel triennio 2019-2022 durante il XXXV ciclo del Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo (SARAS, Sapienza Università di Roma) ha come oggetto specifico la performance art in Italia, studiata da una prospettiva interdisciplinare fondata sull'analisi di documenti audiovisivi, fotografici, registrazioni e materiali paratestuali. I risultati di seguito esposti prendono la forma di una ricostruzione storica che si snoda lungo i decenni Sessanta, Settanta e i primi anni Ottanta – gli anni in cui in Italia si affaccia, afferma, diffonde e poi diluisce l'esperienza della performance art.

1.1 *L'oggetto sfuggente: performance art*

Ci è stato ripetuto più volte che il tempo in cui viviamo è parte di un'epoca performativa, di prestazioni ed affetti, per circoscrivere due polarità di applicazione del concetto[1]. Restringendo il campo alle arti, la performance art oggi è diffusa a diverse latitudini disciplinari e muta agevolmente formati agendo in contesti apertamente politici quanto del tutto commerciali. Un oggetto largamente istituzionalizzato e al contempo capace di emergere nelle realtà più instabili, precarie e militanti. Un oggetto sfuggente che per essere quanto meno avvicinato sembra avere bisogno di continui rimandi alla sua epoca d'oro, come RoseLee Goldberg ha definito i decenni Sessanta e Settanta del Novecento[2]. Per questo motivo spesso si ha l'impressione che la performance art oggi proietti un'ombra sul suo passato. Non intendiamo il caso contrario del "recupero" di performance passate, ossia le pratiche chiamate *re-enactment* che rievocano e al contempo decontestualizzano epoche precedenti trasformando la performance art in «archivio paradossale delle sue istanze iniziali»[3], come scrive Annalisa Sacchi. Ci riferiamo, invece, ad un'ombra che rende meno nitide le prassi storiche della performance art. Ciò che viene proiettato retrospettivamente sembra essere un'idea della performance, meglio, un'ideologia, o forse soltanto dei miti che nel tempo hanno appiattito tra loro terminologie, prassi, modi e intenzioni dei performer. Questa opacizzazione a posteriori ha avuto modo di prosperare a causa della difficoltà di contenimento dell'oggetto, una vera e propria costante dichiarata negli studi che tentano di ricostruirne le vicende.

[1] Cfr. J. McKenzie, *Perform or Else: From discipline to Performance*, Routledge, New York and London 2001. Più radicalmente Diana Taylor approda ad un pensiero ed una prassi in cui la performance è strumento di intervento e comprensione del mondo/del reale. Cfr. D. Taylor, *Performance*, Duke University Press, Durham 2012.

[2] R. Goldberg, *Performance: The Golden Years*, in G. Battcock, R. Nickas (a cura di), *The Art of Performance. A critical anthology*, E. P. Dutton, Boston (Massachusetts) 1984, pp. 71-94.

[3] A. Sacchi, *Imperdonabili*, (inedito), ringraziamo la professoressa Annalisa Sacchi per aver consentito la lettura delle bozze del libro. Nel re-enactment una performance storica viene nuovamente agita, non obbligatoriamente dalla/o stessa/o performer. Il grado di fedeltà è relativo ma generalmente lo *script* viene riproposto senza variazioni. Non si tratta di una citazione ma vorrebbe essere una ri-attivazione che sembra però lavorare più in direzione di una mercificazione delle pratiche. Avviati negli anni Novanta da Luis Felipe Ortega hanno avuto un maggiore impatto quando, nel 2005, Marina Abramović ha presentato *Seven Easy Pieces* presso il Museo Guggenheim di New York. Si veda: P. Auslander, B. Clausen, B. Mangolte (a cura di), *After the Act: The (Re) Presentation of Performance Art*, Verlag Moderne Kunst 2007; A. Jones, *"The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, in «TDR/The Drama Review», vol. 55, n. 1, primavera 2011, MIT Press, Massachusetts 2011, pp. 16-45.

Tale inafferrabilità ha contribuito a generare fraintendimenti e confusioni. Così, di volta in volta, la performance art è stata un fatto primo o secondo novecentesco, riguardante le sole arti visive o sistematicamente presente nei più disparati contesti disciplinari. Obbligatoriamente destinata ad un rapporto spettatoriale o, al contrario, capace di "presenza"[4] più che di "presentazione" in assenza di questo rapporto. Cercandone le origini sono stati menzionati il Futurismo, il Dadaismo, Marcel Duchamp ma stranamente non Arthur Cravan con i suoi incontri di boxe. Seguono: Piero Manzoni, Yves Klein, il gruppo Gutai, il variegato movimento Fluxus, John Cage, Ann Halprin, le danzatrici e i danzatori dello Judson Memorial di New York e gli *happenings.* Qualche volta dimenticati, ci sono anche i cosiddetti azionisti viennesi. Tale affollamento costituisce il pantheon della performance art per una capacità retrospettiva, individuata nel recente studio di Tancredi Gusman[5]. Analizzando il contesto-contenitore "performance art" lo studioso ne ha evidenziato la nascita in un momento successivo all'emersione delle pratiche, solo negli anni Settanta. Da quel momento performance art diventano tutte le esperienze attuali e precedenti in cui l'azione dell'artista prende il posto dell'opera, ecco perché gli *happenings* sono presenti nelle storie ricostruite. Il critico Germano Celant nel 1975 specifica l'utilizzo del termine "performance", adottato «per il suo carattere generalizzato, così da includere in esso gli *happenings* e gli eventi di teatro, musica e danza»[6]. È lo stesso arco interdisciplinare individuato da Richard Schechner, che però non include nelle *performing arts* la body art[7]. Più recentemente Erika Fischer-Lichte legge attraverso la lente dello "spettacolo" tanto il teatro di Max Reinhardt quanto la body art di Marina Abramović, creando un appiattimento teorico-terminologico, soprattutto considerando il momento di "svolta" di cui parla la studiosa. Nella sua proposta infatti tale livellamento

[4] Assumiamo qui il concetto di presenza partendo dall'ipotesi di Gernot Böhme secondo cui la presenza è un fenomeno percettivo derivato dalla co-presenza di soggetto e oggetto. Cfr. G. Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen uber Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm, Fink Verlag, München 2001, trad. it. *Atmosfere, estati, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti, 2010.

[5] T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in «Contemporary Theatre Review», vol. 29, n. 4, 2019, pp. 439-61.

[6] G. Celant, *Dal millenovecentocinquanta al millenovecentosettanta*, in Id. (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo, Milano 1975, ora in Id., *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014, p. 204.

[7] Cfr. R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction. Third edition*, Routledge, London-New York 2002.

parte da una condizione storica, la "performative turn" degli anni Sessanta, e da un'ipotesi teorica tutta sbilanciata sul rapporto spettacolo-spettatore. Il sottotitolo "una teoria del teatro e dell'arte" è una ulteriore precisazione sull'intenzione di unire in un'unica estetica il teatro e la performance art[8]. Le espressioni chiave della sua teoria sono "svolta performativa" e "loop autopoietico di feedback". La prima è l'individuazione di un "a partire da": dagli anni Sessanta del secondo Novecento le arti – in particolar modo teatro e arti visive – si performativizzano. Conseguente la sua proposta teorica, la studiosa legge le performance degli artisti e le produzioni teatrali come "spettacoli" in cui si avvia un continuo flusso, non del tutto determinato e determinabile, tra artisti/teatranti e spettatori colti in «comunità di co-soggetti»[9]. A nostro avviso la svolta performativa è costituita sia da pratiche che celebrano queste comunità temporanee indicate da Fischer-Lichte, quanto da altre – vedremo – che le contraddicono e mettono in crisi. Riguardano la performance art non il teatro.

Come vedremo, infatti, nel contesto italiano per tutto il decennio Sessanta e per gran parte del successivo, al di là di proficue collaborazioni, le vicende della performance art e quelle del Nuovo Teatro scorrono parallele. Questo non vuol dire che la performance art rientri soltanto nei confini delle arti visive, certamente le più coinvolte. La limitazione disciplinare a scapito di ulteriori esperienze (e degli ulteriori tracciati che disegnano) è il limite della pur interessante ricerca di Gusman. La questione degli ampliamenti disciplinari non deve essere però un lasciapassare che permette di sorvolare sulle specificità messe in atto e spesso ridiscusse nelle prassi. È da qui infatti che siamo partiti, dalle pratiche, dalle loro specificità linguistiche, dai modi di praticarle, dai formati impiegati, assieme a una disamina dei luoghi di presentazione e dalle geografie interpersonali che disegnano. Perché le storie della performance art sono anche storie di alleanze e divergenze. È un'arte che mette al centro le soggettività, partendo da ciò che ci è più proprio, il nostro corpo.

[8] E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, trad. it., *Estetica del performativo*, a cura di T. Gusman e S. Paparelli, Carocci, Roma 2014. Valentina Valentini in antitesi con tale appiattimento di prospettive e terminologie afferma: «teatro e *performance art* sono territori distinti». V. Valentini, *Teatro Contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma 2020, p. 112.

[9] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 94.

1.2 *Slittamenti. Un paradigma per la performance art italiana*

La vicende ricostruite da RoseLee Goldberg affondano nel primo Novecento arrivando a radicarsi a tratti in una visione astorica in cui la performance art è ontologicamente legata all'emersione delle crisi linguistiche nel tempo – ipotesi ormai superata in favore di una periodizzazione rivolta al periodo post bellico[10]. È però interessante cercare la motivazione di questa fascinazione primo novecentesca per cui si fa riferimento alle avanguardie storiche. La causa principale sembra trovarsi nell'assunzione delle pratiche dell'azione in prima persona in arte. È chiaro che le neoavanguardie abbiano interagito con i postulati delle avanguardie storiche (si chiamano così anche per questo) e il primato dell'utilizzo dell'azione in prima persona in arte, se questo è il problema, rimane di queste ultime. Ma il problema, evidentemente, non è questo. Il punto sulle pratiche dell'azione è però importante e caratterizza metodologicamente la nostra ricerca: sono queste che ci informano su modi, formati e, più in generale, sulle questioni messe in campo. Dall'analisi delle operatività di artiste e artisti è stato poi possibile risalire ad un quadro teorico – meglio, un *patchwork*, data la natura ibrida dell'oggetto. Invece di andare in cerca di origini ci è sembrato più convincente e conveniente analizzare i momenti di emersione, partendo da un'analisi sistematica di queste pratiche, individuandone così i modi e le specificità, cercando di disinnescare il complesso sistema di rimandi e rinvii, di precedenze e successioni che rischiano di mantenere queste esperienze in un orizzonte immobile, indifferenziato e confuso.

Partire dalle pratiche ha significato prima di tutto discernerle. Perché dai secondi anni Sessanta in Italia si sono susseguiti una lunga serie di eventi basati sulla presentazione di azioni in prima persona che non possiamo considerare aprioristicamente tutti performance art – Caterina Iaquinta scrive di una vera e propria "anomalia"[11]. Il primo passo svolto allora ha riguardato proprio questa individuazione –

[10] Sulla visione immanentista della performance art di Goldberg l'intervista cfr. H. Kontova (a cura di), *The unconscious history. Interview with RoseLee Goldberg*, in «Flash Art», nn. 90-91, giugno-luglio 1979, pp. 30-6. In direzione di una storia tutta rivolta al secondo Novecento oltre al già citato Gusman si veda almeno A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

[11] Cfr. C. Iaquinta, *L''anomalia' italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano 2015, pp. 89-103.

delle pratiche e della loro nominazione – all'interno di una una complessa fenomenologia di prassi ed operatività disallineate, diffuse in diversi contesti e per le quali si utilizzano terminologie varie, tutte di area anglosassone: happening, event, activity, environment, performance. In Italia è stata utilizzata un'ulteriore espressione: "azione di comportamento". Quelli elencati sono tutti termini riferiti all'azione in prima persona in arte. Azioni sono tutte quelle pratiche che, svolte nel tempo, si concentrano sulla presenza di chi agisce: artista, suoi specifici delegati oppure spettatori, con varie possibilità di combinazione tra gli elementi. Piccoli slittamenti di senso e variazioni nei modi di praticarle[12].

Il risultato immediato della ricognizione iniziale, concentrata soprattutto sugli anni 1967-'70, ricco momento di emersione ed affermazione di queste pratiche, è stata infatti la constatazione di una forte e diffusa confusione terminologica e linguistica, tutt'ora perdurante – bisogna però tener conto della difficoltà oggettiva di una interpretazione "a caldo" durante l'emergenza dei fenomeni. Ci sono ad esempio *environments* partecipativi considerati performance, sono azioni in cui non agisce l'artista né suoi specifici delegati e in alcuni casi non è nemmeno presente all'azione (*La fine di Pistoletto*, 1967 di Michelangelo Pistoletto), come ci sono performance chiamate happening (*Scultura da passeggio*, 1967 dello stesso artista). Uniformando esperienze dissimili non riusciamo a comprenderne la ricchezza, la loro eterogeneità e complessità. Soprattutto nel decennio Sessanta in cui si fa più consistente l'impresa di scardinamento degli specifici linguistici è ancora possibile rintracciare la presenza di specificità, prima che ci siano da un lato contenimenti[13] terminologici-disciplinari e, dall'altro,

[12] Una ricognizione e studio di queste pratiche da cui sono cresciuti parte del secondo e terzo capitolo di questa tesi hanno trovato una prima sistemazione in D. Vergni, *Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive*, in «Biblioteca Teatrale», n. 137, Bulzoni, Roma luglio-dicembre 2022, pp. 195-220.

[13] Amelia Jones declina questo contenimento su due versanti, uno interno alle pratiche su cui torneremo e uno "estetico", ad opera della critica d'arte – è quello cui ci riferiamo. (Cfr. A. Jones, *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History*, in Ead., A. Heathfield (a cura di), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol 2012, pp. 11-25). A partire dagli anni Settanta infatti si sviluppa un'ampia letteratura su queste terminologie, studi e ricognizioni che hanno contribuito ad una reversibilità quasi assoluta tra le terminologie – dato che mette in luce la difficoltà di definire un contesto in atto, mutevole, dove le sperimentazioni degli artisti incrinano le operatività classiche del fare arte. Ci riferiamo a: U. Kultermann, *Leben und Kunst*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1971, trad. it., *Arte e vita. La funzione degli intermedia. L'attivazione dei sensi*, a cura di B. C. Marinoni, Görlich, Milano 1972; A. Henri, *Total Art: Environments, Happenings, and Performances*, Praeger Publishers, New York 1974; L. Inga-Pin, *Performances. Happenings, actions, events, activities, installations*, Mastrogiacomo Editore, Padova 1978; R. Goldberg, R. Goldberg, *Performance: Live Art, 1909 to the Present*, Harry N.

sperimentazioni di una nuova generazione di performer che aprono nuove prospettive e interazioni linguistiche. Questo non vuol dire innalzare steccati disciplinari lì proprio dove si voleva eliminarli ma comprendere scelte e linguaggi diversificati che ci indicano, appunto, modi diversi di praticare l'azione, spesso irriducibili ad un'analisi che tenta di uniformare strumenti e categorie.

Come sistemare allora quelle ricerche che hanno stravolto le loro operatività e coordinate linguistiche? Come situare le prassi, le terminologie con cui sono state chiamate e i concetti che esprimono all'interno del terreno impervio e ontologicamente franante delle "pratiche dell'azione"? Innanzitutto non appiattendo le specificità, indagando le incomprensioni e mantenendo al contempo aperta la prospettiva del continuo allargamento di campo che artisti ed artiste hanno rivendicato. È questo l'approccio che ci ha guidato nell'esame di un ampio campione di azioni, anche perché, la storia che qui presentiamo è una storia ad alta densità e bassa produttività, sono molti gli artisti che praticano performance in Italia, spesso però in modo discontinuo e all'interno di produzioni diversificate (perlopiù oggettuali).

Per comprendere le terminologie e le specificità delle prassi agite ci siamo dovuti rivolgere indietro, al 1959, quando sono stati introdotti i termini "happening" ed "event" e le pratiche dell'azione hanno cominciato ad erompere nelle arti visive negli Stati Uniti quanto in Europa (capitolo 2). Partendo dalle riflessioni dei critici italiani Renato Barilli e Germano Celant attorno alle vicende post-informali – in particolare quelle considerazioni che indagano la dimensione temporale nelle arti visive – abbiamo operato un confronto tra le pratiche dell'happening e dell'event incontrando le riflessioni teoriche e le considerazioni pratiche di artisti e critici americani ed europei. Il confronto tra le prassi espresse dalle due terminologie ci ha permesso di individuare due principali modalità di praticare l'azione le cui peculiarità le rendono inconciliabili:

- azioni happening che (come gli environment e le azioni teatrali) sono fondate sul patto spettatoriale e caratterizzate da un alto livello compositivo;
- l'event Fluxus che (come la performance e la body art, l'azione comportamentale

Abrams, New York 1979 (3rd edition *Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art)*, Thames & Hudson, London-New York 2011).

e l'activity) non necessitano obbligatoriamente di un patto spettatoriale e nel quale il livello compositivo è ridotto al minimo se non abbandonato.

Vedremo che ci sono altre caratteristiche che differenziano queste pratiche e che spesso troviamo disperse nelle diverse terminologie, rendendo la distinzione meno granitica e più varia.

L'individuazione delle due modalità principali, che chiamiamo "teatrale" e "performativa", ci è servita per analizzare innanzitutto la scena italiana coeva dove è stato possibile riconoscere un fondamentale primo slittamento, quello dall'azione teatrale a quella performativa nelle azioni di musica gestuale di compositori come Giuseppe Chiari e Walter Marchetti durante gli anni Sessanta. Soprattutto, però, individuare queste distinzioni ci ha permesso di comprendere gli anni di maggior confusione terminologica e linguistica (1967-'70), anni in cui irrompono definitivamente sulla scena italiana *environments* partecipativi e azioni di "comportamento", termine che comincia ad essere utilizzato nel 1967 e che diventerà centrale per quasi un decennio.

Al quadriennio 1967-'70 abbiamo dedicato ampio spazio (capitoli 3-4-5), affrontando diverse problematiche a partire da quella del comportamento, una (mancata) *italian theory* su un certo modo di praticare l'azione e la corporeità nelle arti. Ad oggi infatti non esiste qualcosa come una "teoria del comportamento", né una sua storia che ne delinei il campo d'azione, e questo è uno dei motivi che ci ha portato a tratteggiarne una teoria attraverso un approccio negativo: da cosa non è stato "comportamento" (environment, happening, azione teatrale) a cosa le pratiche da un lato e il discorso critico dall'altro sono andati elaborando[14]. Il comportamento si è rivelato essere un ulteriore slittamento che indica una via italiana alla performance art con sue peculiari proprietà e che non permettono un'interscambiabilità tra le due espressioni – proposta

[14] Pasquale Fameli ha dedicato la sua ricerca di Dottorato alla questione del comportamento nelle arti visive italiane senza però districarne le questioni teoriche principali e soprattutto appiattendo la sua analisi sui postulati del critico Renato Barilli, che vedremo essere problematici. Cfr. P. Fameli, *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bononia University Press, Bologna 2019. Comportamento è un termine che compare spesso ma che raramente ha avuto approfondimenti teorici riguardanti le specificità delle pratiche. Chi più di tutti si è prodigato per l'affermazione di questo termine è stato il critico bolognese Renato Barilli: *Dall'oggetto al comportamento. La ricerca artistica anni '60-'70*, Ellegi, Roma 1971; *Opera o comportamento*, *36° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat., a cura di R. Barilli e F. Arcangelo, Venezia 1972; *Le ricerche di comportamento*, in «I problemi di Ulisse "Dove va l'arte"», novembre 1973, pp. 136-43.

invece dal critico Renato Barilli nel 1977 (*infra* C. 9).

Il quadriennio è stato indagato soprattutto attraverso focus (capitolo 4):

- luoghi di presentazione e di produzione (gallerie e studi);
- occasioni di presentazione e riflessione critica (in particolar modo mostre e rassegne collettive);
- produzione di mediaperformance[15] (per film, foto, video)

e, infine (capitolo 5) una questione tutt'oggi inevasa, quella relativa ad una politica della performance in Italia, la cui analisi ci ha mostrato singoli profili ai margini della scena comportamentale.

I capitoli dal 2 al 5 (1959-'70) costituiscono la prima parte della ricerca, mentre la seconda parte si occupa della stagione comportamentale vera e propria negli anni 1971-'76, analizzata e ricostruita in tre capitoli incentrati su:

- l'appropriazione dei linguaggi classici della scultura e della pittura (cap. 6), l'adozione della conferenza e della discussione come formati performativi, la produzione di mediaperformance (capitolo 7);
- l'individuazione di un circuito, una ricognizione dei luoghi e una ricostruzione delle principali rassegne comportamentali (1971-'72 e 1975), il confronto tra queste e la presenza del comportamento nelle grandi mostre istituzionali (1972-'74), e, infine, i margini del circuito comportamentale con un focus su Genova, ricca realtà dimenticata (1973-'76) (capitolo 8).

La creazione di un inventario cronologico delle azioni costruito a partire dalla comparazione e interazione tra dati editi ed inediti, l'individuazione e lo studio dei principali luoghi e delle occasioni di presentazione delle performance (rassegne, gallerie, centri d'arte, club), l'analisi dei linguaggi impiegati e lo studio dei formati sperimentati sono le quattro macrocategorie che informano anche la terza parte della ricerca, incentrata sugli anni 1977-'82, quando avvengono ulteriori slittamenti:

- terminologici: il termine comportamento non viene più utilizzato e viene assunto performance, mentre in seno alle vicende della Postavanguardia teatrale l'espressione "nuova performance" (capitolo 9);

[15] Con il termine *mediaperformance* intendiamo operatività e pratiche eterogenee in cui l'azione del performer interagisce con o è catturata da media tecnologici. Nella ricerca sono ampiamente indagate le intermittenze tra la performance e i dispositivi fotografici, filmici e video (*infra* C. 4, 7, 10).

- disciplinari: alcuni gruppi della Postavanguardia teatrale sono tra i protagonisti della performance art di questi anni, come anche alcuni poeti che si adoperano per la creazione una vera e propria scena della poesia sonora (capitolo 9);
- linguistici: la sperimentazione degli artisti visivi e dei teatranti nelle sound-performance, l'utilizzo del video come dispositivo performativo *live* (capitolo 10);
- organizzativi: il declino della performance nelle gallerie private, un seppur breve maggior interesse delle realtà pubbliche istituzionali, la nascita di circuiti alternativi come il club occupato Sixto/Notes a Milano, le discoteche utilizzate dal centro Ricerche Inter/media a Ferrara, l'organizzazione continuamente spostata e decentralizzata dell'ANAgalleria OPera prima e del Centro Uh! poi a Genova, la festa comunitaria dei Festival di Cavriago, una mappatura che disegna una geografia e modi di organizzare la performance che si distinguono dalla stagione precedente.

Nell'intero arco temporale indagato la performance art italiana sembra essere leggibile proprio attraverso gli slittamenti semantici, disciplinari, linguistici ed organizzativi che subisce, potremmo anzi dire che questi *shifts* assurgono a paradigma per comprendere la storia della performance art italiana. È infatti una storia fatta di scarti, di piccole deviazioni e più macroscopiche specificità che nel tempo considerato ne hanno tracciano il percorso accidentato, mettendone in luce le intersezioni disciplinari e il prevalere di specificità linguistiche, in particolare nei momenti di sovrapposizione e passaggio delle pratiche nei diversi contesti disciplinari.

L'analisi dei documenti è stata l'occasione di cogliere e comprendere le mutazioni, le continuità e le discontinuità nella storia della performance art italiana, causate anche da queste intersezioni e interferenze sui limiti tra i codici di diverse discipline. La fenomenologia di un campo così complesso ci ha permesso di articolare il discorso attorno a questioni teoriche (specificità linguistiche, terminologiche, interdisciplinari, organizzative) e storico-contestuali attraverso una casistica molto ampia che tenta di ovviare alla mancanza di una ricostruzione storica e, per il possibile, alle sue dimenticanze – la costruzione di un inventario delle azioni ci ha condotto verso artiste e

artisti rimossi. Uno sguardo storico su quest'oggetto di studio deve quindi rapportarsi con i limiti della documentazione investigata: dalle fragilità strutturali (dell'oggetto di studio quanto dei supporti e materiali delle documentazioni) ai processi di selezione archivistica.

1.3 *La documentazione (e i suoi limiti)*

Il procedimento di ricerca si riferisce alle due principali dimensioni teoriche impiegate (storico-critica e archivistico-documentaria) e si snoda attorno l'individuazione e l'analisi delle fonti ricavate da archivi, in parte pubblici (musei e centri d'arte), maggiormente privati, spesso non organizzati e con documentazioni inedite (artisti, fotografi, critici, organizzatori). Questi materiali rappresentano un patrimonio artistico e culturale tutt'oggi disgregato e sparso, solo relativamente sistematizzato e in parte disperso. Tra gli obiettivi iniziali di questa ricerca c'era infatti quello di creare una mappatura della documentazione superstite sulla performance art italiana, in vista di un protocollo condiviso per una catalogazione integrata della documentazione esistente. Purtroppo la pandemia di Sars Cov-2 esplosa a pochi mesi dall'avvio della ricerca nell'inverno del 2020 ha reso quest'intenzione un'ambizione impraticabile.

Come spesso accade cercando di affrontare un oggetto specifico in un arco di tempo lungo, la quantità e qualità di documenti a disposizione è disomogenea. Per questo prima di considerare le fonti dirette (video, foto, *script* e scritti degli artisti) e le problematiche relative alla costituzione più o meno escludente degli archivi e del materiale custodito, è importante considerare le documentazioni indirette, le fonti secondarie, le recensioni e gli scritti in quotidiani e riviste, perlopiù militanti, utili anche ad attraversare e comprendere nei diversi contesti disciplinari coinvolti il discorso critico e il suo taglio selettivo. È stato infatti prezioso rintracciare e collegare testimonianze, documenti e tracce apparse in numerose riviste negli anni[16]. La consultazione di queste è avvenuta in minima parte on line[17] e maggiormente in

[16] Le riviste indagate sono state: «Almanacco Bompiani», «Art dimension», «Baobab», «Bit. Arte oggi in Italia», «Bolaffiarte», «Cartabianca», «Che fare. Bollettino di critica e azione d'avanguardia», «Data», «Drive In», «Domus», «Flash Art», «G7 Studio», «Gala International», «Linea Sud», «Marcatrè», «Metro», «NAC», «Qui Arte Contemporanea», «Quindici», «Segno», «Sipario», «Senzamargine», «La Scrittura Scenica/Teatroltre».

[17] Si veda Appendice g (sitografia). In un primo resoconto sulla ricognizione delle fonti on line abbiamo avuto modo di evidenziare come in Italia i lenti processi di digitalizzazione, assieme alla estrema dispersione e frammentazione delle documentazioni superstiti, hanno costituito un deserto informativo, rinfrescato da qualche piccola oasi. Un esempio di "deserto informativo" riguarda le video-performance. Sul sito Ubuweb (www.ubu.come/) è possibile consultare materiali video di molte e molti performer internazionali ma non sono presenti invece materiali di artiste/i italiani in performance. Alcune/i di loro hanno ovviato attraverso la costruzione di siti personali, più o meno ricchi di materiali video e/o fotografici. Cfr. D. Vergni (a cura di), *Atlante: la Performance Art in Italia e il web*, in «Sciami|Ricerche», a. IV, n. 7, pp. 130-40, Cfr. https://webzine.sciami.com/atlante-la-performance-art-in-italia-e-il-web/

Biblioteche, Fondi e Archivi, pubblici e privati[18].

L'avvio dell'indagine si è svolta quindi seguendo procedure standardizzate di recupero dati: spoglio di riviste e bollettini di gallerie, settimanali e quotidiani, consultazione di cataloghi e annuari di centri d'arte. Tali procedure ci hanno permesso di verificare presenza e ricezione della performance art in Italia e quindi di individuarne i principali rapporti catalizzatori, il dibattito critico, una cronologia di eventi e un provvisorio inventario delle performance realizzate. I dati raccolti in questo primo momento sono stati poi integrati e studiati comparativamente con le fonti d'archivio. In particolare abbiamo cercato e indagato le documentazioni audiovisive, i film e le video-performance prodotte nei centri di produzione video o autoprodotte[19], documentazioni e mediaperformance fotografiche[20]. Ci siamo così rivolti sia ad archivi già costituiti (quello della videoteca GAM di Torino, del MAXXI di Roma, della fotografa Elisabetta Catalano, di Home Movies a Bologna, l'Archivio Agnetti di Milano) sia e soprattutto ad archivi informali non strutturati, a volte ricchi di materiali inediti, altre, purtroppo, molto esigui (quelli di Angelo Raffaele Antelmi a Brindisi, di Gianni Colosimo a Torino, di Angelo Pretolani e Roberto Rossini a Genova, di Benedetto Simonelli a San Polo dei Cavalieri, di Roberto Taroni a Milano).

Non si è trattato solo dell'individuazione e del recupero dei materiali ma della

[ultimi accessi 13 maggio 2022].

[18] Biblioteca dell'Archivio Giorgio De Marchis, L'Aquila; Biblioteca della Galleria d'Arte Moderna, Roma; Biblioteca degli Incontri Internazionali d'Arte e Fondo Alberto Boatto, presso l'Archivio MAXXI, Roma; Biblioteca Nazionale Centrale, Roma; Biblioteca privata di Giorgio Di Genova, Roma.

[19] Gli audiovisivi sono stati consultati presso: Archivio Cineteca Nazionale, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma; Archivio Mario Carbone, Roma; Archivio Ugo Nespolo on line; Archivio Videoteca GAM, Torino; Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna; Archivio Ugo La Pietra on line; Archivio Roberto Rossini, Genova; Archivio Art Web Gallery on line; Fondo Incontri Internazionali d'Arte, Archivio MAXXI, Roma; Archivio Vincenzo Agnetti, Milano; Archivio Gianni Colosimo, Torino; Archivio CC Board-New York on line; Archivio Fabio Mauri on line; Archivio Mazzoleni, Milano; Archivio Michele Sambin on line; Archivio Roberto Taroni, Milano. A questi sono da aggiungere i film e i video consultati durante la mostra *Il video rende felici*, curata da Valentina Valentini presso il Palazzo delle Esposizioni e la Galleria d'Arte Moderna di Roma (aprile-settembre 2022) che ci ha permesso di vedere alcune video-performance prodotte dai centri di produzione video art/tapes 22 di Firenze, Studio 970/2 di Varese, Centro Video Arte della Galleria Civica Palazzo dei Diamanti di Ferrara.

[20] Riguardo le documentazioni fotografiche, oltre a quelle edite su riviste e cataloghi, abbiamo consultato gli archivi di fotografe e fotografi concentrandoci maggiormente sull'area romana (Claudio Abate, Mario Carbone, Francesca Catalano, Massimo Piersanti) e gli archivi fotografici del Centro Pari & Dispari di Cavriago, custodito presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e disponibile on line Cfr. http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2802 [ultimo accesso 7 giugno 2020]. In generale abbiamo preferito però consultare i materiali fotografici negli archivi o nei fondi degli (o dedicati agli) artisti.

necessaria conoscenza del contesto produttivo. Attraverso continui slittamenti di senso la performance italiana mette in tensione e ribalta, sostituisce e si decentra rispetto i due poli sicuri di evento ed opera. Così, ad esempio, in determinate condizioni di ripresa fotografica non sempre è distinguibile la documentazione di un tableau vivant da un tableau fotografico[21]. Problematicità di questo tipo avvengono nelle continue ibridazioni tra i formati, o quando una stessa performance viene pensata per diversi media (film, foto, video) e per la presentazione dal vivo, come nel caso di Alighiero Boetti (*infra*). Al di là della consultazione del documento, si è resa quindi necessaria la comprensione dei dispositivi analogici ed elettronici, il loro utilizzo, se testimoniale o performativo. Negli archivi non si trovano quindi solo materiali documentari eterogenei ma documentazioni di performance e opere che hanno come materiale l'azione corporale dell'artista[22].

Non sempre siamo riusciti a risalire a tutti i dati produttivi – come nel caso delle film-performance di Gianni Castagnoli e Claudio Piacenti fino ad oggi dimenticate. Incrociando i dati d'archivio con le memorie di artisti e spettatori, è stato possibile avere un quadro della performance art italiana molteplice e dinamico, fenomenologicamente complesso e ricco di direzioni da (in)seguire. Inseguire perché molti documenti di eventi e di performance nei decenni considerati non sono stati "selezionati" e costituiti in archivio e la loro memoria storica comincia a sfumare in brevi momenti, qualche

[21] A tal proposito è interessante notare come nella copertina della seconda edizione di *Performance Art: From Futurism to the Present* di RoseLee Goldberg (1988), Luigi Ontani appaia con un suo tableau fotografico (un'opera) e non uno dal vivo (*Il ratto delle Sabine d'après David*, 1974).

[22] La questione degli archivi della performance è centrale nel dibattito teorico contemporaneo. Si veda *On Archives & Archiving*, a cura di R. Gough, H. Roms, «Performance Research», vol. 7, n. 4, Aberystwyth (UK) 2002; J. Begoc, N. Boulouch, E. Zabunay (a cura di), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, 2010; G. Borggreen, R. Gade, *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2013. Il rapporto tra documentazione e performance ha invece occupato il dibattito teorico lungamente a partire dagli anni Novanta, tra l'impossibilità ontologica (P. Phelan, *UnMArked, the Politics of Performance*, Routledge, NewYork and London 1993) e la sua necessità istituente (A. Jones, *Presence in absentia: Experiencing Performance as Documentation*, in «Art Journal», a. LVI, n. 4, 1997, pp. 11-8). Oggi è ampiamente condivisa l'idea di una riattivazione della documentazione, sia in una prospettiva fenomenologica, ovvero considerando come fondamentale il rapporto fenomenologico tra documento e fruitore e non più quello ontologico tra performance e documento (P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 28, n. 3, The MIT Press, settembre 2006, pp. 1-10; Id., *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*, Univ. of Michigan Press 2018 ; T. Gusman, *Between Evidence and Representation*, cit.), sia in una lettura e pratica femminista e decoloniale che nelle logiche e pratiche del "repertorio" rivitalizza l'approccio alla testimonianza attraverso una memoria condivisa e affettiva (D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, in parte tradotto in Id., *Perofrmance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Artemide, Roma 2019, pp. 19-90 e 119-51).

residuo non sempre materiale ma materializzante[23]. A queste assenze e riemersioni bisogna aggiungere la mancanza di "un'ansia archivistica" che torna spesso nelle parole dei racconti fatti dai protagonisti di quegli anni. Così molte documentazioni non sono state prodotte, alcune sono andate perdute, altre deteriorate e il problema della degradazione dei materiali e dell'obsolescenza dei supporti ci segnala un'urgenza pragmatica della ricerca non più rinviabile[24].

Ci viene in aiuto la più preziosa e assieme problematica delle fonti, la memoria dei performer. Rintracciare e attivare memorie, condividerle, ha significato seguire i funambolici e discontinui percorsi delle affettività di chi questa storia l'ha praticata. Così abbiamo potuto mettere in tensione – riattivare – documentazioni e testimonianze di un'arte così fuggevole e, per questo, vicina all'orale[25]. Nello specifico, narrazioni, un patrimonio memoriale in cui descrizioni, aneddoti e affetti hanno contribuito a produrre in maniera rilevante una storia irrimediabilmente plurale e discontinua. Per quanto rischiosa, una storia orale della performance art ci restituisce un'elasticità più reattiva e viva. Per questo abbiamo realizzato diversi colloqui, suddivisi secondo una gradazione d'intensità, una temperatura specifica che ha contraddistinto colloqui informali su questioni specifiche e interviste semi-strutturate e non strutturate non direttive aperte, che da questioni specifiche si sono andate dipanando verso aspetti generali e contestuali. Ambedue le tipologie sono state realizzate in diversi modi – agite dal vivo, in remoto con contatto audiovisivo, a distanza telefonica – secondo quel modello fluido che abbiamo appreso durante la crisi pandemica cominciata nel 2020[26].

---

[23] José Esteban Muñoz scrive di una «ermeneutica del residuo» capace di superare il consumo dell'effimero in favore di una differente produzione di materialità che sembra aver a che fare irrimediabilmente con i modi di fare (performance). J. E. Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University, New York 2009, trad. it. di N. Ferrante, S. Grassi, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer*, Nero editions, Roma 2022, p. 108.

[24] Il tema del restauro e della digitalizzazione è di fondamentale importanza per la salvaguardia di materiali precari come ad esempio i nastri video. Sotto questo profilo segnaliamo il lavoro svolto dal laboratorio La Camera Ottica di Gorizia, specializzato nel restauro e nella digitalizzazione di materiali cinematografici e video e che si è già occupata di video-performance. Cfr. www.uniud.it/it/ateneo-uniud/ateneo-uniud-organizzazione/dipartimenti/dium/ricerca/laboratori-centri/ laboratori/Camera%20Ottica [ultimo accesso 23 settembre 2022].

[25] Per un'introduzione all'utilizzo delle fonti orali nella ricerca storica B. Bonomo, *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella storia*, Carocci, Roma 2013. In riferimento alla performance art: D. Johnson, *The Art of Living. An oral History of Performance Art*, Palgrave McMillan, London 2015.

[26] I colloqui informali sono avvenuti con: Germana Agnetti, Serafino Amato, Timotea Austoni Prini, Mino Bertoldo, Pier Paolo Calzolari, Piero Cavellini, Laura Cherubini, Maria De Vivo, Maria Gloria Conti Bicocchi, Marion D'Amburgo, Giorgio Di Genova, Franco Falasca, Caterina Gualco, Daniela

1.4 *Lo stato degli studi*

Nonostante la ricerca sulla performance art italiana negli ultimi anni abbia trovato un rinnovato interesse negli studi accademici, si riscontra ad oggi la mancanza di una visione d'insieme del fenomeno che abbracci un arco temporale vasto, così da coglierne l'effettiva densità[27]. Gli studi sono infatti concentrati prevalentemente sull'oggetto durante gli anni Settanta ed esposti parzialmente attraverso articoli e brevi saggi focalizzati su singoli aspetti che tratteggiano delle coordinate tematiche di ricerca, come la funzione delle riviste nelle vicende della performance art o il rapporto tra performer e video[28].

La motivazione e l'urgenza di questa ricerca è data quindi dall'assenza di una ricostruzione storica della performance art italiana che ne tratteggi i percorsi tra continuità e discontinuità generazionali, analizzandone i rapporti transdisciplinari e quelli con le scene internazionali. Una storia complessa e articolata che rischia di rimanere sospesa tra "alcune" emersioni, legate strettamente alle ricerche monografiche sugli artisti[29], e un ampio numero di assenze che gli studi successivi non hanno

Lancioni, Gianni Macchia, Lorenzo Mango, Armando Marrocco, Libera Mazzoleni, Gianni Melotti, Luca Miti, Gianfranco Notargiacomo, Anna Persiani, Mauro Petruzziello, Jurate Piacenti, Sandro Ricaldone, Donatella Rimoldi, Daniela Rossi, Annalisa Sacchi, Carla Subrizi, Italo Tomassoni, Valentina Valentini, Mimma Valentino. Le interviste semi-strutturate e non strutturate sono state realizzate con: Angelo Raffaele Antelmi, Ferruccio Ascari, Vito Bucciarelli, Gianni Colosimo, Monica Gazzo, Alessandro Jasci, Federica Marangoni, Angelo Pretolani, Roberto Rossini, Benedetto Simonelli, Ilija Šoškić, Giuliano Sturli, Roberto Taroni e Luigi Viola.

[27] Una tentata eccezione è *Italian Performance Art* (Sagep, Genova 2015), volume curato dai poeti Giovanni Fontana e Nicola Frangione assieme all'artista visivo Roberto Rossini e che cerca di dare una lettura storico-divulgativa del fenomeno. Negli anni precedenti è da segnalare una ricognizione di tipo compilativo Cfr. M. Mininni, *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 1995. Per ovviare tale mancanza, nella primavera del 2020, a pochi mesi dall'avvio della ricerca, abbiamo curato assieme a Valentina Valentini il numero monografico *Performance Art in Italia*, «Sciami|Ricerche», n. 7, aprile 2020 Cfr. https://webzine.sciami.com/webzine/n7-aprile-20/ [ultimo accesso 28 giugno 2022].

[28] È soprattutto la storica dell'Arte Francesca Gallo che sta ricostruendo queste vicende. Cfr. *Il video nelle mani del performer: uno sguardo alla situazione italiana*, in Ead., C. Zambianchi (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Studi in onore di Silvia Bordini*, Campisano, Roma 2013, pp. 125-37; *Performance e arti figurative in Italia: metodi, generi e temi in dialogo*, in I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano, Roma 2013, pp. 275-83; *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci, Roma 2014, pp. 5-19; *Le corps imparfait dans les pratiques performatives italiennes, des années 1970 au nouveau siècle*, in «Connexions», n. 110, 2018/2 *Les destins du corps dans l'hypermodernité*, Éditions Érès, Toulouse 2018, pp. 167-82; *Intimacy and emotions at the dawn of Performance Art in Italy*, in «Study of Modern Italy», Cambridge University Press 2021, pp. 1-15.

[29] In particolar modo gli artisti dell'Arte Povera teorizzata da Germano Celant, a partire dal ricco catalogo N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero (a cura di), *Entrare nell'opera: process and*

focalizzato: da Angelo Raffaele Antelmi a Carlo Maurizio Benvenudi, da Remo Bianco, Vito Bucciarelli, Lamberto Calzolari a Gianni Castagnoli, Guglielmo Achille Cavellini e Augusto Concato, poi Beppe Dellepiane, Alessandro Jasci, Giovanni Mundula, Anna Paci, Claudio Piacenti, Miro Polacci, Angelo Pretolani e Roberto Rossini, Benedetto Simonelli, Giuliano Sturli, Taroni-Cividin e le The a tre.

La ricognizione sulla letteratura di riferimento – oltre al dibattito "d'epoca" su riviste e cataloghi[30] – si concentra quindi su alcuni temi specifici in saggi brevi di taglio storico e una maggiore presenza di testi riguardanti indagini monografiche. Negli ultimissimi anni, infatti, il fenomeno delle azioni in prima persona ha suscitato un interesse storico-documentale non indifferente che ha portato a individuare in alcuni archivi testimonianze di *environments*, *tableaux* e performance – dobbiamo ricordare che spesso sono artisti coinvolti soprattutto in opere oggettuali e attivi in performance tra la fine degli anni Sessanta e la metà del decennio successivo. La disparità documentativa tra artisti riguarda quindi anche i diversi archi temporali, infatti gli ultimi anni indagati (1977-'82) sono i meno conosciuti e la documentazione relativa è ancora in parte inedita e da rintracciare.

Sotto il profilo delle teorie, lo abbiamo già anticipato nei primi paragrafi, è stato molto difficoltoso trovare appoggi consistenti riguardo la storia che abbiamo tentato di ricostruire. La metodologia induttiva applicata però ci ha permesso di spaziare oltre gli

Performative Attitudes and Arte Povera, cat., a cura di, Musée d'art moderne et contemporain, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020. Riguardo i singoli artisti: D. Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci 2014, pp. 46-59; S. Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Quodlibet, Macerata 2020; N. Batzner, *Jannis Kounellis: Action as Vibrant, Fulfilled Duration*, in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 144-55; P. P. Calzolari, C. David (a cura di), *Day After Day*, Galerie National du Jeu de Paume and Canale, Pedrini, Persano Editori Torino, 1994; M. Farano, M. C. Mundici, M. T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni*, Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino 2005.

[30] Oltre ai già citati scritti di Renato Barilli, segnaliamo almeno i Quaderni degli Incontri Internazionali d'Arte di Palazzo Taverna; A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1971, ristampa a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009; Id., *Autocritico automobile. Attraverso le avanguardie*, Il formichiere, Milano 1977; Id., *Il passo dello strabismo. Sulle Arti*, Milano, Feltrinelli 1978; G. Celant, *Senza titolo*, Bulzoni, Roma 1974; R. Daolio, *Il corpo, il concetto, l'ambiente*, in *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1979, pp. 147-65, ora in Id., *Aggregati per differenze 1978-2010*, Postmedia Books, Milano 2018, pp. 32-53; G. Dorfles, *Body Art*, in R. Barilli, G. Dorfles, F. Menna (a cura di), *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fabbri, Milano 1975, pp. 225-56; L. Inga-Pin, *Performances. Happenings, actions, events, activities, installations*, cit.; L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La "body-art" e storie simili)*, Prearo, Milano 1974; G. Verzotti, *Body Art*, in M. dalai Emiliani (a cura di), *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, Unicopoli, Milano 1978, pp. 379-99.

studi di riferimento, esigui e spesso imprecisi. Sono infatti le pratiche che ci hanno indirizzato verso studi come *L'invenzione del quotidiano*[31] di Michel De Certeau, utile alla comprensione delle tattiche – e delle tecniche – di una quotidianità come fatto creativo, come predicato dagli artisti Fluxus prima e praticato poi da molti performer negli anni Settanta. Allo stesso modo, lo studio delle pratiche di Giuseppe Desiato ci ha permesso di aprire un fertile dialogo con le ultimissime acquisizioni teoriche dei Performance Studies, come quelle del compianto Jose Esteban Muñoz. Il dialogo con il presente ci permette di constatare la tenuta storica delle pratiche indagate e al contempo rintracciarne e riattivarne le "potenzialità", «un modo preciso di non-essere che incombe»[32] e che rischiara le vicende qui ricostruite. Consci del rischio immanentista, ogni ideale dialogo avviato con le teorie è sempre il risultato di una precisa contestualizzazione e analisi delle pratiche.

[31] M. De Certeau, *L'invention du quotidien. I arts de faire*, Gallimard, Parigi 1990, trad. it. di M. Baccianini, *L'invenzione del quotidiano,* Edizioni Lavoro, Roma 2005.

[32] J. E. Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer*, cit., p. 11.

PARTE I

AZIONI NEGLI ANNI SESSANTA

Capitolo 2

Azioni nei primi anni Sessanta: happening, event, activity... (1959-1966)

Per comprendere le terminologie e le specificità delle "azioni" ci siamo rivolti agli anni che segnano il passaggio tra i decenni Cinquanta e Sessanta, quando le pratiche qui considerate cominciano ad erompere nelle arti tanto in Europa quanto negli Stati Uniti. In questi anni infatti è possibile cogliere le due modalità principali di praticare l'azione in arte. Il principale risultato conseguito riguarda proprio questa individuazione, resa possibile da una ricognizione su *happenings* e *events*, termini introdotti nel 1959 sulla scena internazionale (p. 2.1). Il prezioso confronto tra queste pratiche ci ha indicato una prima modalità, che definiamo "teatrale", in cui prevale l'aspetto compositivo, un nucleo elaborativo e produttivo legato ad esperienze perlopiù collettive, training specifici, una dimensione ricettiva necessariamente legata alla *liveness* e al rapporto spettatoriale, l'instaurazione di una temporalità come durata "da-a", o come sommatoria di singole durate (molti aspetti comuni all'happening). Chiamiamo "performativa" la seconda, dove c'è un rifiuto del livello compositivo che tenta di essere eliminato o comunque ridotto, un nucleo produttivo e d'elaborazione perlopiù individuale, la non necessaria chiamata pubblica, quindi la possibile assenza di un patto spettatoriale, poiché l'azione è innanzitutto esperienza per chi l'agisce, e infine, l'instaurazione di una temporalità che rende possibile il superamento del diaframma arte/vita, una temporalità quotidiana senza cesure, continua (aspetti comuni all'event Fluxus)[33].

Dopo un'introduzione al contesto storico-politico e delle arti in generale, utile a capire la disseminazione delle pratiche in esame durante il decennio, l'individuazione di questi due modi di agire ci ha permesso di affrontare la scena italiana approfondendo le

[33] Tra queste due modalità principali oscillano vari formati. L'*activity*, ad esempio, mette al centro l'esperienza dell'artista e non prevede necessariamente spettatori (come l'event), può però avvenire in momenti diversi, essere frammentata, utilizzando quindi una componente compositiva anche se sparsa nel tempo e impiegando una serie di durate "da-a" (come nell'happening). Cfr. M. Kirby, *"Attività": nuova forma di spettacolo*, in «Sipario», n. 281, settembre 1969, pp. 15-20.

sporadiche azioni degli artisti visivi (Remo Bianco, Giuseppe Desiato, Piero Manzoni, Pino Pascali). Il proposito è quello di cogliere continuità e discontinuità in riferimento alla scena internazionale e a quella che verrà costituendosi durante i secondi anni Sessanta (il comportamento, p. 2.2). È la prima volta che si cerca di mettere assieme questa esigua scena (Remo Bianco finora è risultato assente nelle ricostruzioni storiche) le cui pratiche ci hanno dato preziose indicazioni su quanto avverrà negli anni successivi[34]. Un discorso a parte merita Giuseppe Desiato, artista napoletano a lungo dimenticato e che in questi ultimi anni sta riscuotendo un maggiore interesse accademico e il cui percorso indica una strada eccentrica per la performance italiana (2.2.1)[35].

Dalla fine del decennio fino alla metà degli anni Settanta le due modalità individuate distinguono le scene del Nuovo Teatro e del "comportamento" non solo per specificità ma per circuiti solitamente non comunicanti tra loro. È interessante notare che le contemporanee cantine teatrali – spazi nuovi e ricchi di spunti operativi-produttivi per l'arte effimera – non saranno un luogo del comportamento, ad esclusione di una sola azione, *Camminare!*, di Luca Maria Patella, agita da Carlo Cecchi nel Teatro di Via Belsiana nel novembre del 1967 (*infra* C. 4). Una seconda occasione si ripeterà soltanto nel 1976 con una performance di Hermann Nitsch presso l'Out-Off di Milano, quando si avvia una stagione altra rispetto a quella comportamentale. Simone Carella,

[34] Agli artisti menzionati andrebbe aggiunto Jannis Kounellis, artista greco arrivato a Roma nel 1954 dal Pireo per frequentare l'Accademia di Belle Arti dove studia con Toti Scialoja. Più di una volta l'artista ha raccontato della sua prima azione del 1960, presentata nel suo studio di piazza Fiume davanti ad amici. Per definirla, Kounellis utilizza il termine "happening" (1968) e successivamente performance (1972) (cfr. in «Marcatrè», nn.37-40, maggio 1968, p. 73 e intervista con W. Sharp, *Structure and sensibility. Jannis Kounellis in conversation with Willoughby Sharp*, in «Avalanche», n. 5, 1972, pp. 16-25, trad. it. in M. Codognato, M. D'Argenzio (a cura di), *Echoes in the Darkness - Jannis Kounellis Writings and Interviews 1966-2002*, Trolley Books, Londra 2002, p. 143). L'artista racconta di aver "cantato" i suoi quadri agendo all'interno di una tradizione personale, il canto è infatti un'usanza che si è portato a Roma dalla Grecia, un valore affettivo e memoriale che però sembra né più ripetersi né portare a una elaborazione, infatti lo ritroveremo impegnato in azioni del tutto diverse a partire dai secondi anni Sessanta. Di questa azione esiste una sola fotografia scattata da Claudio Abate che però non documenta l'azione, infatti, nell'inquadratura vediamo l'artista di spalle indicare il quadro completato.

[35] In particolare ci riferiamo allo studio di Maria De Vivo *In bilico, nel tempo. Prime considerazioni sull'arte e sulle azioni di Giuseppe Desiato*, in «Acting Archives Review», a. XI, n. 18, novembre 2019, pp. 71-94 e ai cataloghi: *Desiato opere | works 1958-2008*, cat., a cura di S. Poggianella, M. Sposito, Manifesta 7, Trento 16 luglio-20 agosto 2008 e Oratorio di Santa Cita, Palermo 19 settembre-31 ottobre 2008, Stella, Rovereto (Tn) 2008; *Giuseppe Desiato il teatro dell'effimero*, cat., a cura di A. Madesani, A. Rubini, Galleria Delloro 17 aprile-15 giugno 2009, Roma 2009. Si veda anche: S. Taccone, *La contestazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana. Da Giuseppe Desiato agli esordi dell'arte nel sociale*, edizioni Iod, Casalnuovo di Napoli (Na) 2015.

collaboratore di Fabio Sargentini della Galleria L'Attico di Roma e successivamente figura di riferimento della scena teatrale di ricerca e animatore del Beat 72, ricorda come vi fosse una separazione tra l'ambiente e i circuiti del teatro e quelli dell'arte visiva (al di là di significative collaborazioni)[36]. Questa condizione parzialmente cambia nella seconda metà degli anni Settanta, quando un'assunzione forte delle specificità della performance è evidente in un sempre più consistente numero di giovani gruppi teatrali (*infra* C. 9). Nelle vicende della musica gestuale invece è leggibile un vero e proprio slittamento tra la modalità teatrale e quella performativa fin dalla metà del decennio Sessanta. Questo fenomeno, tutt'ora non indagato, ci ha permesso di situare le ricerche musicali di compositori come Giuseppe Chiari e Walter Marchetti nel territorio della nascente performance art italiana[37] (p. 2.3).

[36] *Simone Carella in colloquio con Valentina Valentini*, registrazione audio, Roma giugno 2016, inedito. Ringrazio la professoressa Valentina Valentini per avermi fatto ascoltare il colloquio nel dicembre 2019.

[37] Precedentemente mi sono occupato del Nuovo Teatro Musicale in Italia negli anni Sessanta, indagando anche le azioni teatrali della musica gestuale (D. Vergni, *Nuovo Teatro Musicale in Italia 1961-1970*, Bulzoni, Roma 2019). Lo svolgimento della presente ricerca ha fatto emergere le ipotesi sistemate e proposte in forma embrionale nell'intervento *Dalla musica gestuale alla Performance Art*, presentato presso la Fondazione Scelsi di Roma il 28 febbraio 2020 durante la giornata di studi all'interno della manifestazione 'Michiko, ponte fra oriente e occidente. Omaggio a Michiko Hirayama'. Ringrazio il Prof. Alessandro Mastropietro per i consigli che in tale occasione mi ha suggerito. Da tale lavoro è nato il paragrafo presente in questo capitolo che ha avuto una prima pubblicazione con modifiche e con il titolo *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)*, in «Arabeschi», n. 19, dossier *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969* curato dalla professoressa Donatella Orecchia e dalla ricercatrice Carlotta Sylos Calò, a. X , n.19, aprile 2022, Cfr. http://www.arabeschi.it/le-azioni-della-musica-gestuale-in-italia-tra-teatro-e-performance-art-1963-1969/ [ultimo accesso 26 giugno 2022].

2.1 *I modi dell'azione tra happening ed event*

Tra i decenni Cinquanta e Sessanta nelle arti visive si vanno consumando le vicende dell'informale storico. Il critico Renato Barilli nel 1963 sulle pagine de «Il Verri» riconosce in questa corrente pittorica una tensione costitutiva ad «affacciarsi sul mondo», aggiungendo che questo mondo è quello delle esperienze possibili, effimero poiché contingente e imprevisto, e infine «materiale»[38]. Secondo il critico il gesto informale è sempre pronto "come a" compiere un'azione che però non avviene, creando così una tensione dove soggetto e opera non collimano e ciò che ne risulta è un residuo: il grumo di colore agito (lanciato) dall'artista, ormai solidificato sulla tela. Ciò che rende possibile questo solidificarsi è l'agire di una temporalità non vissuta, da scardinare e riattivate per poter superare l'affaccio, la cornice o il perimetro del quadro, mentre se il gesto dell'artista non vuole rimanere un residuo impresso su una superficie – un'assenza – ha bisogno di spazio in cui compiersi senza fissarsi. Spazio e tempo sono infatti le coordinate che in questi anni cominciano ad essere analizzate, organizzate e sperimentate da artiste e artisti impegnati nelle azioni in prima persona. Secondo Germano Celant ciò che distingue queste sperimentazioni tra Stati Uniti ed Europa è l'accento posto più sul dato spaziale o su quello temporale[39]. Infatti gli *happenings*, ovvero le prime azioni sistematicamente compiute da alcuni artisti visivi negli Stati Uniti a partire dal 1959, nascono da una riflessione di ordine spaziale compiuta da Allan Kaprow a seguito della visione delle enormi tele di Jackson Pollock in cui il giovane artista riconosce una tensione a farsi ambiente[40] – l'affaccio sul mondo di cui parla Barilli.

Nel 1966 Kaprow pubblica il fondamentale *Assemblage, Environments &*

[38] R. Barilli, *Considerazioni sull'Informale*, in «Il Verri», n. 3, Milano 1963, riedito a cura di M. Passaro, Mimesis, Milano 2010, p. 49.

[39] Cfr. G. Celant, *Dal millenovecentocinquanta al millenovecentosettanta*, cit., pp. 9-22.

[40] Cfr. A. Kaprow, *The legacy of Jackson Pollock*, in «ARTnews», ottobre 1958. ora in Id., *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 1-9. Le prime riflessioni attorno al dipinto come risultante di un'azione irruenta e fisica del pittore risalgono al 1951, quando il critico Robert Goodnough pubblica *Pollock Paints a Picture* (in «Art News», n. 3, maggio 1951, pp. 38-41 e 60-1), articolo in cui descrive i procedimenti fortemente gestuali impiegati nella pittura di Pollock, seguito l'anno successivo dalle riflessioni di Harold Rosenberg sulla pittura d'azione e dove l'azione viene ricondotta alla vecchia dualità tra contenuto e forma. Cfr. H. Rosenberg, *The American action painters*, in «Art News», n. 8, dicembre 1952, pp. 22-3 e 48-50.

Happenings[41] e già dalla successione dei termini nel titolo del libro, che indicano fasi della sua ricerca, è possibile cogliere la questione spaziale: dall'assemblaggio all'ambiente all'happening. Questa esigenza di ricerca spaziale in cui l'azione è il mezzo per aggredire lo spazio, si accompagna ad una messa in pratica apertamente teatrale, infatti gli *happenings* – come recentemente ci ha ricordato Lorenzo Mango – sono una forma di drammaturgia, un teatro fatto da artisti visivi[42]. È importante rilevare questo dato perché nelle ricognizioni storiche sulla performance art, a partire da RoseLee Goldberg, gli *happenings* sono stati considerati parte integrante delle vicende della performance art e non è raro leggere di singole performance chiamate happening o di happening contenenti performance, in una confusione costante ancor oggi perdurante.

Il termine "happening" viene introdotto nel 1959 da Allan Kaprow. Intervistato nel 1965 dal critico Michael Kirby, sostiene: «Secondo la mia intenzione era la parola che doveva sottrarmi all'obbligo di definire il lavoro "piéce teatrale", "rappresentazione", "gioco", "arte totale", o di usare qualunque altro termine destinato a suscitare associazioni con usuali forme di svago, come il teatro»[43]. Al di là della svilente equazione "teatro=svago", altri artisti impegnati nell'happening utilizzano invece un'ampia nomenclatura teatrale: Jime Dine parla di forme specifiche come la "farsa" e il "vaudeville", mentre Robert Whitman utilizza direttamente il termine "teatro" e realizza delle repliche[44]. Il critico Michael Kirby elabora una vera e propria teoria dell'attore a partire dalle analisi degli *happenings*, una pratica contraddistinta da gradazioni oscillanti tra lo stadio di recitazione e non recitazione (*Acting and Not-Acting*)[45], senza dimenticare però, ci ricorda lo stesso Kirby, che a volte si ricorre anche ad una recitazione tradizionale *tout court*. Nel 1965 scrive: «Lo happening è una forma di

[41] Cfr. A. Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, H. N. Abrams, New York 1966.

[42] L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019, pp. 216-22. Già Giuseppe Bartolucci aveva evidenziato questa peculiarità dell'happening. Cfr. *L'evento teatrale (dall'happening all'action)*, in «La scrittura scenica», a. 1, n. 1, Bulzoni, Roma 1971, pp. 29-74. Bisogna segnalare che anche José Esteban Muñoz, analizzando il lavoro di Ray Johnson sui *Nothing*, pone delle distanze tra l'happening e la performance. Cfr. J. E. Muñoz, *Cruising Utopia*, cit., p. 153.

[43] A. Kaprow, *Una dichiarazione*, in M. Kirby, *Happening. An Illustrated Anthology* (1965), trad. it., *Happening / Antologia illustrata*, a cura di A. Piva, De Donato, Bari 1968, p. 72.

[44] Cfr. M. Kirby, *Happening*, cit., p. 236 e 179. Più volte Whitman torna sulla questione dell'happening come teatro. V. Rubiu, *Intervista a Whitman scultore che fa teatro*, in «Il Corriere della Sera», 26 maggio 1974, p. 15.

[45] M. Kirby, *On Acting and Not-Acting*, in «TDR/The Drama Review» vol. 16, n. 1, marzo 1972, pp. 3-15, trad. it. a cura di M. Prosperi, *Recitare e non recitare*, in «Acting Archives Review», a. I, n. 1, aprile 2011, pp. 167-88.

teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati liberamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti»[46]. L'happening è infatti caratterizzato, come il teatro, dalla composizione, utilizza spesso materiali verbali, a volte in forma di dialoghi, e non può avvenire in assenza di spettatori. Il grado compositivo nell'happening è necessario alla sua struttura per azioni compartimentate, che possono essere simultanee o successive ma ognuna autonoma dall'altra, dove la dimensione temporale è vissuta come somma di singole durate più che come flusso – questa caratteristica temporale è da tenere a mente, ci torneremo.

Nel libro prima citato Kaprow, oltre a Pollock, menziona due esperienze in cui riconosce alcuni predecessori dell'happening: le azioni del gruppo giapponese Gutai[47] e l'*Untitled event* organizzato da John Cage assieme a Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Franz Kline e David Tudor presso il Black Mountain Collage nel 1952. Quest'ultimo è un progetto multidisciplinare configurato come sommatoria di micro-eventi autonomi gli uni dagli altri, successivi e/o simultanei, situati in zone differenti così da non istituire un punto percettivo privilegiato ma una molteplicità di prospettive necessariamente parziali in cui lo spettatore si trova ad essere anche accerchiato[48]. È una struttura effettivamente simile alle compartimentazioni assunte successivamente negli *happenings*. La riflessione spaziale che coinvolge oggetti e persone è ben evidente e trascina anche la dimensione temporale. Infatti i micro-eventi sono cronometrati. Tale pratica – le *time brackets* che John Cage stava sperimentando nelle sue composizioni

[46] M. Kirby, *Happening*, cit., p. 28.

[47] Le iniziali riflessioni di Jiro Yoshirama contro il quadro e la scultura attorno cui si coagula il gruppo nel 1954 sembrano portare ad una ricaduta iconica. Infatti, i documenti attestano che le prime azioni messe in atto dal gruppo sono quasi sempre finalizzate al dato pittorico. In questo primo periodo le azioni avvengono perlopiù in studio o comunque prima dell'apertura della mostra, sono preliminari, viene esposta l'opera, non presentata l'azione. Quando le azioni avvengono pubblicamente è più spesso per circostanze specifiche, come la richiesta da parte dei media (Cfr. A. Yamamoto, *Alcuni punti di vista su Gutai*, in *Le tribù dell'arte*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, 24 aprile-24 giugno e 5 luglio-7 ottobre 2001, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Skira, Ginevra-Milano 2001, p. 159). L'interesse attorno al fenomeno porta poi il gruppo a intraprendere azioni pubbliche in modo più programmato e metodico, come nella tournée *Arte Gutai sulla scena* (1957-'58), che mira ad una spettacolarizzazione dei processi, agiti per l'occasione sul palcoscenico. Cfr. S. Osaki, A. Monferini, *Giappone all'avanguardia. Il gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, cat., a cura di M. Cossu, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 6 dicembre 1990-28 febbraio 1991, Electa, Milano 1990, in particolar modo la raccolta degli scritti del gruppo pp. 155-84.

[48] Per un approfondimento sull'*Untitled event* e sull'attività di John Cage presso il Black Mountain Collage: M. E. Harris, *John Cage at Black Mountain: A Preliminary Thinking*, in «Black Mountain Studies journal», vol. 4, estate 2013, cfr. http://www.blackmountainstudiesjournal.org/volume4/mary-emma-harris-john-cage-at-black-mountain-a-preliminary-thinking/ [ultimo accesso 19 dicembre 2020].

musicali coeve – tende a trasformare la percezione del fluire del tempo in singole durate, come negli *happenings*. Ciò che si verifica ha un suo luogo e una sua durata, meglio, la durata occupa quella porzione di spazio proprio grazie all'accadimento, mentre in altri punti vigono durate di altri accadimenti, cosicché la temporalità generale dell'evento perde di consistenza percettiva. Successivamente, in una intervista con Richard Schechner e Michael Kirby, lo stesso Cage sosterrà di aver abbandonato l'uso delle *time brackets* in favore di un più libero fluire del tempo in cui avvengono suoni e si muovono soggetti e oggetti[49]. È un cambio di prospettiva radicale che affascina altri studenti di Cage presso la New School for Social Research di New York, dove, sul finire degli anni Cinquanta, s'incontrano nella sua classe George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen e altri.

Nel 1959, stesso anno in cui viene utilizzata per la prima volta la parola happening da Kaprow, George Brecht, lituano, utilizza il termine "event" per descrivere le iniziali produzioni Fluxus – movimento interdisciplinare che ha un primo momento coagulante proprio nell'incontro tra i giovani allievi di Cage, interessati all'azione come libero fluire del tempo quotidiano in cerca di un superamento del diaframma arte-vita. Kaprow e Dine, riguardo l'happening, sostengono esattamente il contrario: nessuna intenzione di infrangere il velo che separa l'arte dalla vita[50]. Con l'event siamo in effetti agli antipodi della forma drammaturgica dell'happening. Qui la spiccata propensione compositiva è ampiamente ridimensionata e la dimensione temporale come "durata" dissolta. Abbiamo visto come l'abbandono da parte di Cage della misura cronometrica, della durata, sfoci in un approccio diretto al fluire quotidiano e proprio questa idea troviamo nei suoi allievi che danno vita a Fluxus. È uno spostamento rilevante, la riflessione sullo spazio e sulla durata dell'happening lascia spazio a quella linearmente temporale dell'event, in direzione di una quotidianità estetica[51].

[49] M. Kirby, R. Schechner (a cura di), *An Interview with John Cage*, in «The Drama Review» n. 30, 1965-'66, pp. 50-72, trad. it. in «Marcatrè», a. VI, nn. 37-40, maggio 1968, pp. 218-28, ora in V. Valentini, *Drammaturgie sonore*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 53-73. Si veda anche: W. Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Routledge, Londra 1997.

[50] Cfr. in Kirby, *Happening*, cit., pp. 76 e 239. Tra gli elementi indispensabili dell'event Fluxus, Dick Higgins evidenzia il «tentativo di risolvere la dicotomia arte e vita». D. Higgins, *Teoria e percezione*, in *Fluxus: donazione di Francesco Conz*, cat., Museo delle Arti, Zagabria 1990, riportato parzialmente in B. Tomić, *Annotazioni su Fluxus*, in *Le tribù dell'arte*, cit., p. 233.

[51] Su come la performance art produca una temporalità qualitativamente difforme dallo spettacolo si veda C. Merewether, J. Potts (a cura di), *After the Event: New Perspective on Art History*, Manchester University Press, Manchester 2010.

Nel 1973, in un articolo dedicato al movimento Fluxus sulle pagine di «Domus», Daniela Palazzoli riporta un testo dell'artista italo-francese Ben Vautier del 1966 in cui scrive di “happening” ed “event”. Nel primo riconosce «una trasformazione appassionata della vita extra-pittorica» necessitante di una serie di accorgimenti – tra cui gli accessori-materiali per trasformare la realtà in finzione. Nel secondo, afferma Vautier:

> Non si tratta, come nell'Happening extra-pittorico, di una trasformazione appassionata della vita, ma della rappresentazione e della comunicazione della vita attraverso atteggiamenti semplici e reali (bere un bicchiere d'acqua o comprarsi un cappello, stato di spirito che si può assumere dicendo TUTTO È ARTE E L'ARTE È LA VITA)[52],

escludendo così la dimensione della finzione e della composizione (in quanto costruzione). Quello che Vautier chiama “event” sembra assomigliare molto alle pratiche della performance art storica e in particolare del “comportamento” degli artisti italiani, come vedremo. Sottolinea ancora Vautier: «L'evento si contrappone dunque all'happening in modo radicale, poiché esso non propone l'arte come ornamento spettacolare della vita, ma la vita in quanto spettacolo quotidiano di se stessa»[53]. L'utilizzo di termini come “spettacolo” e “spettacolare” può generare confusione ma la differenza è tracciata nell'elemento compositivo (dell'arte) e di quello libero dalla composizione, quotidiano, dell'event, che può avvenire in qualsiasi momento, senza un necessario preavviso, quindi senza un obbligo di chiamata pubblica, di un contratto spettatoriale appunto, a differenza dell'happening.

Torniamo a Fluxus. George Maciunas e Almius Salcuis fondano a New York la galleria A/G che diviene il quartier generale del movimento ma i primi festival sono realizzati in Europa, dove Maciunas si trasferisce nel 1962, anno del primo Fluxus Festspiele Neuester Musik di Wiesbaden, cui partecipa anche l'italiano Giuseppe Chiari (1926-2007) con *Gesti sul piano*, azione di musica gestuale in cui il musicista fiorentino mette in discussione non solo la figura dell'esecutore ma spinge ai limiti la situazione culturale del concerto, producendo un'esperienza pienamente apprezzabile dal solo

[52] B. Vautier, [testo senza titolo del 13 aprile 1966], riportato in D. Palazzoli, *L'avventura Fluxus*, in «Domus», n. 522, maggio 1973, p. 196.
[53] *Ibidem*.

musicista: si siede davanti al pianoforte, strumento che dimentica di conoscere, per avviarne una "riscoperta" fenomenologica ed intima non musicale. Tale azione viene poi radicalizzata con *Solo con la volontà di sapere* (1965), dove l'esperienza è tutta interiore: sedere al pianoforte e suonare come se non si conoscesse lo strumento[54]. Già Biljana Tomic ha notato come questa esasperazione dell'esperienza individuale sia ben visibile nel passaggio dell'event Fluxus tra Stati Uniti ed Europa[55]. Esempi possono essere quello dell'esponente Fluxus francese di origini italiane Ben Vautier che vive per 25 giorni nella vetrina della One Gallery di Londra (*Living Scuplture: 15 Days in a Windowl*, Festival of Misfits 1962) eliminando qualsiasi elemento compositivo in favore di un'esperienza da vivere soggettivamente[56].

Artisti come Piero Manzoni e Joseph Beuys, secondo Germano Celant, declinano l'esperienza corporea dando maggior spazio all'individualità dell'artista e al soggetto, non risolvendo queste pratiche nella «teatralizzazione e all'uso oggettuale degli americani»[57]. Precedentemente il critico si era già soffermato sulla questione riconoscendo negli artisti europei citati uno scarto rilevante: «per designare i dati soggettivi e individuali e per non percorrere il lavoro degli *action painters* e dei neo dada sarà allora preferibile dare la precedenza a ogni modo di espressione che coincida con il soggetto, e questo risiede nello strumento che ne è la chiave: il corpo»[58].

[54] Luca Miti, musicista e compositore che ha agito molte azioni musicali di Giuseppe Chiari racconta: «In quella occasione ho fatto, tra gli altri, *Solo con la volontà di sapere* […]. Il pezzo prevede che devi suonare il pianoforte come se non avessi mai suonato in vita tua. Ma dopo che l'avevo eseguito, è arrivata una bambina che non sapeva suonare e, ovviamente, ha suonato il pezzo molto meglio di me». Miti si riferisce ad un concerto eseguito nel 1996 presso il MLAC, il Museo Laboratorio Arte Contemporanea di Sapienza Università di Roma. *Luca Miti: attorno a Giuseppe Chiari*, conversazione di Luca Miti con Francesca Gallo, Mauro Folci e Pasquale Polidori, in «Unclosed. Arte e oltre», a. VI, n. 21/2019 Cfr. http://www.unclosed.eu/rubriche/documenti/documenti-archivi-dati-testimonianze-imprese/259-luca-miti-attorno-a-giuseppe-chiari.html [ultimo accesso 10 aprile 2020].

[55] B. Tomić, *Annotazioni su Fluxus*, cit., p. 234.

[56] Inoltre queste azioni mettono in rilievo una forte marca concettuale, come evidenziato da Julia Robinson che vede nelle prassi del movimento Fluxus, e in particolare negli *events* di George Brecht, una delle possibili matrici d'avvio dell'arte concettuale. Cfr. J. Robinson, *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, in «October», n. 127, inverno 2009, MIT Press, Massachusetts 2009, pp. 77-108.

[57] G. Celant, *Manzoni e il suo tempo*, in *Manzoni*, cat., a cura di G. Celant, Gagosian Gallery, New York 24 gennaio-21 marzo 2009, Skira 2009, ora in Id., *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014, p. 152.

[58] G. Celant, *Dal millenovecentocinquanta al millenovecentosettanta*, cit., p. 45.

2.2 *In Italia. L'azione in arte prima del "comportamento"*

Negli anni tra i decenni Cinquanta e Sessanta l'Italia vive il cosiddetto *boom* economico, momento in cui passa da nazione agricola e devastata dalla seconda guerra mondiale a paese tra i più industrializzati d'occidente, questo anche grazie a politiche di sfruttamento del lavoro[59]. Gli effetti del *boom* si scorgono anche nei fenomeni migratori che coinvolgono in primis giovani sottoproletari del sud diretti verso il nord del paese, con il conseguente mutamento della geografia sociale e di quella affettiva che si trascina carichi di relazioni interrotte e individualità trapiantate. Un paese in movimento.

L'emancipazione dei costumi sembra passare dalla lente made in *states* del consumismo, con la conseguente atomizzazione delle pratiche sociali[60]. Le strategie economiche da un lato, dall'altro quelle dei nuovi mezzi di comunicazione sempre più capillari, determinano uno stravolgimento delle abitudini e dei comportamenti in direzione dell'assunto: più prospettive di stabilità finanziaria e successo personale in cambio di una nuova definizione delle soggettività incentrata su produttività e consumo. La reazione a questo modello porta ad uno strano cortocircuito in cui si trovano a convivere vecchie strategie normative e nuove tattiche libertarie (quelle delle nascenti controculture ad esempio), infatti, dalla seconda metà del decennio il sogno americano sarà messo in discussione da una diversa idea di socialità e politica. Un paese in azione.

In questo contesto, l'azione intesa come presentazione in prima persona, incarnata, del proprio gesto (politico, creativo, didattico), potrebbe essere un paradigma per leggere il decennio, momento in cui "l'azione" diventa strumento di svalutazione e delegittimazione di vecchie abitudini, prassi e norme, come pratica di scardinamento, di messa in crisi e di deviazione dai codici acquisiti, tanto nel contesto socio-culturale e immediatamente politico quanto nelle arti.

Nei primi anni Sessanta questa messa in discussione delle norme e degli specifici disciplinari attraverso le pratiche dell'azione coinvolge anzitutto le ricerche teatrali e

[59] Cfr. F. Forte, *Il miracolo ha avuto per base la manodopera a buon mercato*, in «Il Giorno», 22 febbraio 1964. Toni Negri spiega questo fenomeno con la comparsa dell'operaio massa non specializzato e non politicizzato. Cfr. A. Negri, *Dall'operaio massa all'operaio sociale*, Ombre Corte, Verona 2007. Sul *boom* economico italiano e le sue immediate conseguenze G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma 1997 e 2003.

[60] Sul modello consumistico americano e sulla sua espansività persuasiva: V. de Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006.

musicali – più marginalmente le arti visive che dai secondi anni Sessanta vedranno invece dilagare il fenomeno. Durante il decennio si viene a comporre l'articolata scena del Nuovo Teatro, con la rilevante ricaduta teorica ed operativa della "scrittura scenica" in cui la composizione scenica subisce radicali mutamenti tesi all'autonomia dei linguaggi impiegati, alle loro interferenze disciplinari e a un generale ripensamento del fatto teatrale in aperta contraddizione con la tradizione e con le logiche statali e parastatali di gestione dello spettacolo[61]. Allo stesso tempo, il Nuovo Teatro Musicale ha indicato utilizzi disarticolati e autonomi dello spazio acustico e della voce fino ad allora inediti, andando ad intaccare radicalmente le modalità d'uso del testo verbale e rinnovando il rapporto spettacolo/spettatore[62].

È da sottolineare come il primo happening europeo, realizzato a Venezia da Jean Jacques Lebel, avvenga proprio nel 1960, mentre le poche azioni compiute dagli artisti visivi italiani segnano discontinuità sia dall'happening squisitamente politico-dissacratorio di Lebel sia dalle azioni del Nuovo Teatro, musicale e non[63]. Non solo, sembrano indicare continuità con quanto verrà emergendo nelle pratiche comportamentali di fine decennio.

Tra i tratti comuni comincia a prendere forma un'idea dell'azione come immobilità corporea, che negli anni Settanta sarà una cifra riconoscibile in diverse forme di tableau vivant presentati da Vito Bucciarelli, Gino De Dominicis, Alessandro Jasci, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Luigi Ontani ed altri. È possibile coglierne una prima

[61] Cfr. G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968 e L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2005. Sulle vicende del Nuovo Teatro in questi primi anni D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010 e V. Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 21-48. Si rimanda anche ai percorsi di ricerca on line *Sciami|Nuovo Teatro made in Italy* cfr. https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/ e *InCommon In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)* cfr. https://www.in-common.org/ [ultimo accesso 16 giugno 2021].

[62] Giuliano Scabia ci ha raccontato di come la scomposizione vocale del testo di *Zip* (1965) sia nata dalla precedente esperienza con Luigi Nono per *La fabbrica illuminata* (1964). Colloquio con Giuliano Scabia di Daniele Vergni 11 luglio 2017. Riguardo il rapporto con gli spettatori cfr. D. Vergni, *Lo spettatore nel Nuovo Teatro Musicale*, in F. Fiorentino, V. Valentini (a cura di), *Elogio dello spettatore. Teatro musica cinema arti visuali*, DeriveApprodi, Roma 2019, p. 39.

[63] Lebel ha una visione dell'happening diversa da quella americana, più esistenzialista e marcatamente politico-dissacratoria. Lo descrive come "irruzione" «per effrazione, per accidente, per slittamento, per confusione mentale, e anche per disperazione». *Una intervista*, in «Flash Art» nn. 84-85, ottobre-novembre 1978, p. 57. Nel 1968 afferma: «D'altra parte l'Happening è mezzo per svelare a tutti quel che è proibito, è una forma sperimentale (o sovversiva) del fare artistico» (J-J. Lebel, F. Rzewski, *Happening e società*, in «Marcatrè», nn. 44-45, 1968, p. 132). Si veda: J-J. Lebel, *Le happening*, Les Lettres nouvelles, Denoël, Paris 1966 e A. Michaël (a cura di), *Les Happenings de Jean-Jacques Lebel*, Hazan, Paris 2009.

presenza nelle *Impronte viventi* del milanese Remo Bianco (1922-1988), titolo della mostra inaugurata il primo agosto 1964, giorno in cui espone delle modelle presso la Galleria del Cavallino di Venezia, ripetendo poi l'operazione l'anno successivo a Locarno[64]. La precoce esperienza di Bianco anticipa un altro aspetto degli anni successivi, la delega dell'azione – non si espone l'artista ma un suo specifico delegato, tratto che caratterizzerà le azioni di Fabio Mauri, Vettor Pisani, Gino De Dominicis e altri[65]. Bianco dal 1957 produce *Impronte* in gomma bianca, realizzate a partire da calchi in gesso di oggetti quotidiani. Con le *Impronte viventi* l'oggetto quotidiano diventa il corpo vivo. Le modelle sono sia in vetrina sia all'interno della galleria su delle pedane, sedute e immobili, distanziate. Alcune sono elegantemente vestite, altre incellofanate. Posizionate secondo il dispositivo della posa, anche loro come oggetti eppure viventi, non vendibili come gli altri oggetti esposti ma esposte. Corpi vivi come calchi.

L'intera mostra-azione è organizzata in collaborazione con la rivista di moda «Bellezza». Due anni dopo, nel 1966, presso la Galleria Zen di Brescia, durante una retrospettiva su Bianco, due indossatrici presentano abiti disegnati dall'artista. In prospettiva è da notare come l'accostamento tra azione e moda sembra tracciare una linea sotterranea della performance italiana, molto discontinua e precaria ma visibile, che da Remo Bianco arriva all'esperimento tra moda ed arti visive *Beat Fashion Parade* (Piper Pluriclub, Torino 1967) con abiti realizzati da Piero Gilardi, Anne Marie Sauzeau Boetti e Alighiero Boetti – gli abiti di quest'ultimo, in plastica trasparente, contengono anche due pesci rossi vivi; all'azione *Bekleidung*[66] in cui Luciano Fabro realizza degli

[64] *Remo Bianco. 593ª Mostra del Cavallino*, cat., a cura di R. Cardazzo, Galleria del Cavallino, Venezia agosto 1964 e G. Marussi, T. Toniato, A. Pica, *Impronte*, in cat. Galleria Flaviana 27 febbraio-12 marzo 1965, Locarno 1965. Le fotografie di Mario Giacomelli sono conservate presso l'Archivio della Fondazione Remo Bianco di Milano curata da Elisa Camesasca, che ringraziamo per le informazioni.

[65] Claire Bishop vede il fenomeno della delega come paradigmatico degli anni Novanta ma, converrebbe, almeno stando all'esperienza italiana, retrocederlo agli anni Settanta. Cfr. C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in «October», vol. 140, primavera 2012, pp. 9-112, trad. it. *Performance per delega: l'autenticità in appalto*, in Id., *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Luca Sossella, Roma 2015, pp. 225-44.

[66] Fabro sperimenta l'abbigliamento come possibilità d'azione e interazione una prima volta nel 1966 nello studio di Carla Lonzi realizzando in loco i *Posaseni*, modellati direttamente sul corpo della critica. La stessa azione, con aggiunte quelle per creare altri due indumenti (*Bandoliera* e *Calzari*) è stata presentata a Monaco nel 1970 coinvolgendo più persone. Racconta Fabro: «Una persona sente che le stai facendo qualcosa – l'ho provato a Monaco – e non riesce a comprenderne il significato. Le tocchi i seni o lo scroto e continua a fissarti come per dire: che cosa mai può voler dire? Volevo vedere come si fa a creare questo vuoto [...]». (*intervista Con Luciano Fabro di G. Celant (1971)*, in G. Celant (a cura di),

indumenti direttamente sul corpo delle persone (Aktionsraum1, Monaco 1970)[67]; al primo *dressing design* (1967-'68) del gruppo Archizoom[68], fino alla sfilata come vero e proprio formato nelle performance di Angelo Raffaele Antelmi, Antonio Syxty e di Franko B nei decenni successivi.

Negli anni Settanta Tommaso Trini e in seguito Francesca Alinovi considerano il milanese Piero Manzoni (1933-1967) un anticipatore del "comportamento"[69]. Vediamo allora quali sono queste affinità, anche relativamente a quanto scritto nel paragrafo su happening ed event, dato che occorre riposizionarci tra gli ultimi anni Cinquanta e i primi Sessanta. In questo periodo l'artista è impegnato nella produzione degli *achromes*, superfici bianche spesso attraversate da grinze sporgenti o scanalature. Inizialmente sono solo una superficie bianca in gesso o caolino senza alcun elemento compositivo, in un estremo riduzionismo linguistico che porta l'artista a far scomparire dall'opera le tracce del suo agire. Germano Celant pone più radicalmente la questione come separazione tra azione e opera: «Manzoni ha infatti superato l'ambiguità della pittura d'azione e dell'informale […] e ha disgiunto i due momenti rendendoli autonomi, da una parte ha esaltato la materia (tela, caolino, gesso) e dall'altra se stesso, ha rovesciato cioè da dentro a fuori i valori dell'informale»[70]. Ma il processo non è così scontato. Infatti è

Arte povera. Storia e storie, Electa, Milano 2011, p. 45). Il corpo qui è alla base di un'esperienza in cui il vestito è il sottile diaframma tra due soggettività. La documentazione della prima azione in 16mm è custodina nell'Archivio Marinella Pirelli (Varese) mentre la documentazione in Super8 dell'azione di Monaco è conservata presso l'Archiv der Avantgarden (Dresda). Cfr. M. Disch, *Luciano Fabro: Action as the 'Construction of Consciousness with Things'*, in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 134-141. Si veda anche L. Fabro, *Attaccapanni*, Einaudi, Torino 1978, pp.34-5.

[67] L'Aktionsraum1 è un club situato in una fabbrica dismessa di Monaco, aperto nell'ottobre del 1969 e chiuso dodici mesi dopo. Gestito da Alfred Gulden, Eva Madelung e Peter Nemetschek, il club ha organizzato circa 50 eventi nell'anno di attività, e fu una fucina per la performance art europea. Oltre a Fabro anche Alighiero Boetti e Giuseppe Penone compiono azioni nel 1970 ad Aktionsraum1. Una prima descrizione dell'attività del club in Italia è in R. Comi, *Arte documento: Aktionsraum '70*, in «Gala», n. 41, aprile 1970, p. 53. Si veda *Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde 1 Jahr Aktionsraum 1 kostet 150000 DM – 1 Blindenhund kostet 2600 DM*, a cura di A. Gulden, E. Madelung e P. Nemetschek, Monaco Agosto 1971, A 1 Informationen Verlagsgesellschaft mbH, Monaco 1971.

[68] Tra le prime prove di *dressing design* ci sono i i *Trucchi* in cui il corpo umano viene segnato e colorato in forme espressive. Elena Fava ha evidenziato un rapporto tra i *Trucchi* e la body art. Cfr. E. Fava, *Vestire contro. Il* dressing *design di Archizoom*, Bruno Mondadori, Milano 2018, p. 109.

[69] Il critico Tommaso Trini nel 1970 scrive di una *linea Piero Manzoni*, che collegherebbe l'operato dell'artista con la scena comportamentale Cfr. T. Trini, *La linea Piero Manzoni*, in «NAC», n. 32, marzo 1970, p. 9. Anche Francesca Alinovi riconosce Manzoni come anticipatore del comportamento in F. Alinovi, *Le due vie di Piero Manzoni*, in AA.VV., *Estetica e società tecnologica*, Il Mulino, Bologna 1976, succ. in Ead., *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna 1984, ora in *Francesca Alinovi*, a cura di M. Bergamini, V. Santi, Postmedia books, Milano 2019, pp. 47-65.

[70] G. Celant, *Tabula rasa*, in «Il Verri», n. 37, Milano 1972, ora in Id., *Su Piero Manzoni*, cit., p. 23.

vero che Manzoni da un lato realizza alcune azioni e dall'altro produce gli *achromes*, ma accanto a questi realizza altri oggetti che mettono in gioco la corporeità e l'identità dell'artista senza compiersi in una presentazione, caratteristica che ritroveremo nelle "opere comportamentali" (*infra* C 3). Esempi ne sono i *Corpi d'aria* (esposti alla galleria Azimut di Milano dal 3 al 9 maggio 1960), palloncini in gomma da fissare su una base, fatti in serie, che l'acquirente può gonfiare, diversamente, con un supplemento di prezzo, può portare a casa il fiato dell'artista, valutato 200 lire a litro. In questa seconda evenienza s'instaura spesso una *liveness* "del sospetto" – «il compratore pretendeva di solito che l'operazione di gonfiamento avvenisse in sua presenza, per garantirsi anche della genuinità del contenuto»[71] – probabile causa del superamento di questi prodotti a vantaggio di un contatto più diretto con la sua presenza. Infatti è nel biennio 1960-'61 che presenta le sue azioni, accompagnate però a progetti legati agli umori corporali, dalle progettate e non realizzate fiale di *Sangue d'artista* alle ben più famose scatolette di *Merda d'artista (gr. 30, conservata al naturale, made in Italy*), il cui prezzo varia su quello giornaliero della grammatura dell'oro, un equivalente generale secondo Jean-Joseph Goux[72], ovvero discontinuo, soggetto alla variazione nel tempo, un prezzo "performativo". In queste opere e progetti il corpo proprio con i suoi fluidi e scarti è assunto definitivamente come materiale dell'opera. Non si tratta di agire e compiere un'azione ma di materializzare il corpo in un'opera.

Sono diversi i progetti non realizzati a evidenziare un cambio di rotta in Manzoni: quello di far rinchiudere in una stanza venti polli bianchi – e l'utilizzo di animali vivi sarà significativo nella scena comportamentale –, o di esporre persone sia vive sia morte[73]. Nel 1960 scrive e pubblica *Libera dimensione*, testo fondamentale di questa svolta d'azione, in cui afferma che «Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere»[74]: gonfiare un pallone, mangiare delle uova, o firmare delle modelle – la sua ultima azione è *Sculture viventi*, le prime persone firmate ed esposte nella mostra

[71] F. Serra, *Costa duecento lire al litro il fiato del pittore che non usa più i pennelli*, in «Settimana INCOM illustrata», a. XV, n. 50, Milano 16 dicembre 1962, ora in P. Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., p. 96.

[72] J-J. Goux, *Économie et symbolique* (1973), trad. it. *Freud, Marx. Economia e simbolico*, introduzione a cura di A. Verdiglione, Feltrinelli, Milano 1976.

[73] Cfr. G. Celant, *I progetti titanici*, in *Piero Manzoni*, cat., Galerie Karsten Greve, Colonia 31 gennaio-4 marzo 1991, Parigi 7 marzo-20 aprile, Parigi 1992, pp. 96-9, ora in Id., *Su Piero Manzoni*, cit., pp. 85-93.

[74] P. Manzoni, *Libera dimensione*, in «Azimuth», n. 2, 1960, ora in Id., *Scritti sull'arte*, Abscondita, Milano 2013, p. 38.

'Castellani&Manzoni' presso la galleria La Tartaruga di Roma il 22 aprile 1961[75]. Negli anni Settanta Guglielmo Achille Cavellini si dedicherà direttamente alle scritture corporali scrivendo su corpi altrui la propria biografia (*infra* C. 7).

Delle differenze rilevanti con quanto si andrà configurando nella scena italiana sono individuabili invece in *Requiescat in pace Corradinus* (1965) di Pino Pascali (1935-1968), pugliese residente a Roma dove studia all'Accademia di Belle Arti di Roma in cui si diploma nel 1959 in scenografia nella classe di Toti Scialoja[76]. L'azione è presentata il primo giorno della *Mostra a soggetto. Corradino di Svezia 1252-68*, La mostra è stata ideata e organizzata da Gian Tomaso Liverani, proprietario della Galleria La Salita di Roma[77], in occasione dell'istituzione del Premio Nettuno, uno degli ultimi, a breve le istanze politiche del Sessantotto bolleranno tali iniziative come paternalistiche. Il 22 luglio a Torre Astura, Nettuno, Pascali, mascherato e in abiti talari, cosparge con i fumi di una mistura d'erbe lo spazio attorno ad un monumento funebre – una struttura di legno rivestita di panno felpato e tela dipinta con al centro una croce. Una cerimonia estenuante ripetuta per ore ed ore all'interno della cripta del castello, «un'azione portata al limite della resistenza fisica»[78] scrive Vittorio Brandi Rubiu cogliendo quel precoce segno del dispendio energetico tipico di molta performance art. E anche di rischio: il dispendio fisico avviene in uno spazio riempito dal fumo e dalle esalazioni, una

[75] Su questa mostra R. Perna, *Piero Manzoni a Roma*, Electa, Milano 2017.

[76] Bisogna ricordare che nello stesso 1965 Pino Pascali entra in contatto con la compagnia Living Theatre, per la seconda volta in Italia, invitata dal Teatro Club fondato da Gerardo Guerrieri. In un libro di memorie Anna Paparatti, sua collega d'accademia e futura compagna del gallerista Fabio Sargentini, racconta dell'azione di Pascali realizzata presso il castello di Rocca Sinibalda, nei pressi di Roma, dove risiede temporaneamente il Living Theatre, cui l'azione è dedicata: «forse voleva restituire a loro quelle emozioni che loro sempre ci regalavano – era l'ora del tramonto – […] Pino in quell'ora misteriosa agiva ed incantava – le luci delle finestre del castello intorno al cortile centrale dove noi eravamo si accendevano a mano a mano – rivelando la presenza e l'attenzione dei nostri amici – e lo spettacolo finiva con lui – guerriero della notte con corazza armatura ed elmo di cartone ed un enorme fallo che si era applicato e che si alzava in un abnorme erezione simbolica e selvaggia – inizio e fine – era il *lingam* di shiva – io la sua dama – fiera e consapevole di partecipare ad un rito scaramantico – antico e moderno – come lui e come me – pazzi sciagurati – dagli spalti proveniva un enorme applauso». A. Paparatti, *Arte-Vita a Roma negli anni '60 e '70*, De Luca, Roma 2015, p. 63. Sullo stesso episodio si esprime anche Fabio Sargentini in *The Space Suggests the Idea to the Artists: L'Attico Gallery, A conversation between Fabio Sargentini and Nike Batzner, Christiane Meyer-Stoll and Valentina Pero, Rome, 21 November 2018*, in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 336-45.

[77] Su questa azione M. Rossi, *La firma dell'artista nel contesto dello happening. Joseph Pascali fecit anno* in *Requiescat in Pace Corradinus di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita*, in «Venezia Arti», vol. 26, dicembre 2017, pp. 237-53. Si veda anche N. Bätzner, *Pino Pascali: Wild Games and Wild Ideas*, in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 196-207. Sull'attività de La Salita D. Lancioni, *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, Allemandi, Torino 1998.

[78] V. Brandi Rubiu, *Vita eroica di Pino Pascali*, Castelvecchi, Roma 2013, p. 34 nota n. 12.

situazione che Alberto Boatto ricorda come preoccupante[79]. Il rischio immediatamente infrange il diaframma arte/vita, annulla la finzione, come predicato da Fluxus – e diventa successivamente un *leitmotiv* della body art[80].

2.2.1 *Margini. Il caso Desiato*

Giuseppe Desiato (1935) rappresenta un caso eccentrico nell'arte contemporanea italiana e le prassi che mette in atto sono in netto anticipo sui tempi. Fin dalla seconda metà degli anni Cinquanta stravolge ogni specificità, perché il suo non è un discorso linguistico ma affettivo, pienamente politico e sovversivo che si discosta da quanto visto finora tanto quanto dalla scena comportamentale successiva.

Desiato avvia una riflessione sulle minoranze e le marginalità che lo porta dapprima a realizzare azioni con le persone trans e omosessuali di Napoli, per poi coinvolgere ulteriori soggettività che incontra e in cui riconosce un'urgenza che è sempre anche necessità di raccontare delle storie sfuggite e in cui ritrovare se stesso. Invitato da Lea Vergine a presenziare nel suo libro sulla body-art *Il corpo come linguaggio* (1974), Desiato invia un frammento autobiografico in cui narra la sua provenienza incerta, non ha mai conosciuto il padre, e si sofferma lungamente sulla storia di sua madre, figlia di un parroco, trasferita al Buon Pastore di Napoli assieme a molti figli illegittimi della casta sacerdotale. Conclude:

[79] «[...] ce ne siamo andati via in apprensione: Pascali non era ancora venuto fuori dal fondo delle scale e dall'oscurità del sotterraneo dove […] proseguiva imperterrito ad officiare la sua funebre orazione», riportato in M. Rossi, *La firma dell'artista...*, cit., p. 242.

[80] La questione della radicalità e rischiosità di molta body art è stata letta dalla critica italiana degli anni Settanta come dimostrazione patologica e assieme come superamento di un malessere. In questa direzione i già citati testi di Lea Vergine (1974) e Gillo Dorfles (1975). Sarà soprattutto François Pluchart ad approfondire il tema (cfr. su «arTitudes international», *Notes sur l'art corporel*, nn. 12-14, giugno-settembre 1974, pp. 46-66 e *L'Art corporel*, nn. 18-20, gennaio-marzo 1975, pp. 49-96 e *Risk as the Practice of Thought*, in G. Battcock, R. Nickas (a cura di), *The Art of Performance*, cit., pp. 125-34). Nel 1978 la rivista «Flash Art» dedicherà lo speciale *Danger in art. Pericolo in arte*, nn. 80-81, febbraio-aprile 1978. Si segnala anche: K. O'D*ell*, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and 70's*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998 e le interpretazioni politiche del rischio in K. Hudson, *Asking for Trouble: Risk, ethics and perversion in contemporary performance art practice*, in Allsopp R. (a cura di), *Made to Order*, «Performance Research» vol. 11 n. 1, Aprile 2006, Aberystwyth (UK) 2006, pp. 9-20 e M. R. *Arya, Taking Apart the Body. Abjection and body art*, in Id., Chare N. (a cura di), *On Abjection*, «Performance Research» vol. 19, n. 1, Aberystwyth (UK) 2014, pp. 5-14.

> So soltanto che era una donna intelligente trovatasi in questa situazione solo per la logica del sistema in cui viveva. [...] Queste mie Operazioni hanno, e debbono avere sempre dei significati e dei sensi che si allacciano a questioni di vita vissuta e tramandata. Possibilità personali e individuali a parte, è sempre la forza della logica e la debolezza delle contraddizioni di un sistema, che decidono e producono in parte certi comportamenti[81].

Desiato prende posizione. Tra il mercante d'arte e le comunità trans non ha dubbi, preferisce i vicoli e gli appartamenti del centro storico di Napoli, le soggettività formanti[82] e per le quali l'artista realizza azioni inscenando finti parti, celebra matrimoni travestito da donna, non per copiarli, ma per «vicinanza», afferma[83]. Questa precisazione prossemica è importante perché la vicinanza è uno "stare accanto" alle distinzioni e alle differenze, ovvero quello stato particolare che, secondo Jose Esteban Muñoz, corrisponde con il "noi" e «questo "noi" non parla di una logica meramente identitaria, ma piuttosto di una logica della futurità»[84]. Desiato irrompe nel presente facendo intravedere quello che «potrebbe essere, cosa dovrebbe essere»[85], indicando un'azione contro le distanze tra le soggettività che vorrebbe abolire, per questo qualche anno dopo scriverà lo slogan "gli occhi sono tutto". Uno sguardo come apertura incondizionata in cui cogliere, in cui toccare e quindi essere toccati. È dallo sguardo infatti che si prende posizione, sottolinea giustamente Michela Sposito scrivendo dell'artista partenopeo[86]. Inoltre, Desiato sottolinea che non vuole copiare e imitare le persone trans perché queste pratiche sono doni tra le comunità e l'artista, uno scambio di esperienze in cui assumere atteggiamenti e pattern comportamentali che le comunità omo e trans di Napoli stanno già agendo: «In questo periodo gli omosessuali si organizzano per le strade di alcuni quartieri napoletani e m'invitano […] sanno inventarsi i diversi comportamenti del femminile simulando il parto e il matrimonio,

[81] L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La "Body-art e storie simili)*, Prearo, Milano 1974, p. n. n.

[82] Cfr. A. Jones, *Introduction*, in Ead. (a cura di), *On Trans/Performance*, «Performance Research», vol. 21, n. 5, Aberystwyth (UK) 2016, pp. 1-11.

[83] *Incontro con Desiato*, a cura di A. Rubini, in *Giuseppe Desiato il teatro dell'effimero*, cit., p. 17.

[84] J. E. Muñoz, *Cruising Utopia*, cit., p. 26.

[85] *Ibidem*.

[86] M. Sposito, *Desiato e la poetica del corpo*, in *Desiato opere | works 1958-2008*, cit., p. 93. Merleau-Ponty scrive di una «strana prossimità» attuata dallo sguardo che si fa tatto (M. Merleau-Ponty, *Signes* (1960), trad. it. *Segni*, a cura di G. Alfieri, introduzione di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 39). Partendo da questa indiscernibilità tra tatto e vista Antonio Firenze postula una visione «definita, sul modello del tatto, quale "palpazione con lo sguardo"» A. Firenze, *Il corpo e l'impensato. Saggio su Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano 2011, p. 273.

partoriscono le bambole e si sposano per le strade»[87]. Desiato ha già scelto un percorso nelle marginalità: «La presenza, l'umore, l'odore, il coraggio, la miseria, la vigliaccheria, gli escrementi e il profumo della gente dei vicoli sono stati determinanti per il mio lavoro»[88]. Il posizionamento di Desiato è quello della "perdita" o "queer" per come lo ha definito Jose Esteban Muñoz, dove «Perdersi […] significa rinunciare al proprio posto (e dunque al privilegio) nell'ordine eteronormativo. Le persone espropriate sono particolarmente esperte nel criticare l'insensatezza della proprietà»[89]. Le sue azioni infatti non partono da categorie come "sociale" perché ciò che gli interessa sono le soggettività e il continuo strabordare di possibilità aperte dal contatto, l'urgenza di abbattere le distanze. Ecco allora che i processi di soggettivazione si trasformano nel movimento degli altri, "gli altri" per come li ha definiti Jean-Luc Nancy: «profili al tempo stesso imprecisi e singolarizzati, degli abbozzi di voce, degli schemi di comportamento, degli accenni d'affetto»[90].

Nei primi anni Sessanta realizza i *Monumenti inutili*, una «presentazione ironica di tutti gli altari»[91]. Questi monumenti – delle scatole di cartone dipinte di bianco posizionate l'una sull'altra e sormontate da volti di pin-up prese dai rotocalchi, addobbate con fiori come le statue votive, a volte comprendenti parti di manichini o bambole, e infine incellofanate – sono effimere e sono alla base della visione dello "scomponibile", pensati come variazione nel tempo più che come oggetti definitivi. Nel 1966 tornerà sul problema dello scomponibile chiarendo definitivamente una necessità di superamento del quadro:

---

[87] G. Desiato, *Frammento autobiografico* (1999), in *Desiato opere | works 1958-2008*, cit., p. 288. Questa postura di Desiato non può non ricordarci Merleau-Ponty quando definisce il proprio campo percettivo partendo dal comportamento altrui Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* (1947), Verdier, Lagrasse 1996, trad. it. R. Pezzo, F. Negri, *Il primato dela percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Medusa, Milano 2004, p. 28. Sulla questione gender nell'area napoletana cfr. M. Mauriello, *An Anthropology of Gender Variance and Trans Experience in Naples. Beauty in Transit*, Palgrave Macmillan, Cham, 2021.

[88] G. Gabrielli (a cura di), *Intervista a Giuseppe Desiato*, in «Juliet», maggio-giungo 1999, ora in *Desiato opere | works*, cit., p. 322. L'artista sembra seguire il pensiero di Herbert Marcuse secondo cui «al di sotto della base popolare conservatrice vi è il sostrato dei reietti e degli stranieri, degli sfruttati e dei perseguitati di altre razze e colori, dei disoccupati, degli inabili». H. Marcuse, *One-dimensional man. Studies in the ideology of advanced industrial society*, Becon Press, Boston 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967, p. 265.

[89] J. E. Muñoz, *Cruising Utopia*, cit., p. 97.

[90] J-L. Nancy, *Être singulier pluriel* (1996), trad. it. *Essere singolare plurale*, introduzione di R. Esposito in dialogo con J-L. Nancy, Einaudi, Torino 2001, p. 13.

[91] G. Desiato, *Frammento autobiografico* (1999), in *Desiato opere|works 1958-2008*, cit., p. 289.

> […] è impossibile resistere a certe condizioni: il quadro-oggetto non ha senso in un'epoca il cui consumo è immediato e il prodotto si rinnova a ogni istante [...] penso che una reale terza dimensione, lo scomponibile, sia alla base della ricerca di tutta la pittura del futuro. Non riesco proprio a spiegarmi a cosa possa servire un quadro attaccato a una parete quando un artista oggi può servirsi degli oggetti di uso quotidiano per fare un quadro, come hanno fatto i popartisti-arredatori americani […]. Quindi io preferisco non fissarle queste cose, altrimenti sarebbe la fine e penso che questa [*sia n.d.A*] l'unica maniera per vivere con gli altri. […][92].

Non si tratta quindi di superare il quadro in favore dell'oggetto per poi diventare "popartisti-arredatori americani"[93], ma di mantenere una tensione interna che va fatta deflagrare nella variazione continua. Tale processo si moltiplica esponenzialmente quando Desiato, nell'atto di avvolgere col cellophane un monumento inutile, si trova col corpo avvolto, entrando a far parte di quel baldacchino traballante che irride la monumentalità (*Lamento del sud*, 1964). Così la messa in variazione comincia ad essere data dal contesto, dagli incontri, dalle memorie, non da specifici problemi formali o linguistici. Per questo sono dei "dispositivi a tempo", come giustamente li definisce Maria De Vivo[94]. A tempo perché precari ed effimeri e perché pregni di un vissuto sedimentato, sono a tempo e attraverso il tempo.

È a Sorrento, dove si è trasferito per insegnare tessitura all'Istituto d'Arte, che comincia ad incellofanare le persone che incontra. Parlando degli incontri fatti a Sorrento, Desiato afferma:

> ho avuto un incontro molto bello e molto intenso con la gente del quartiere Marina Grande. Era gente semplice (pescatori con le loro mogli e i loro figli) che mi lasciavano scattare delle foto molto naturali. Ciò mi ha permesso di far partire questo processo di situazioni che erano degli insiemi di quadri e fotografie, di vita e di arte, che si manifestavano nelle

[92] G. Desiato, *Dichiarazione*, in «Linea Sud», nn. 3-4, 1966, p. n. n. riportato in M. De Vivo, *In bilico*, cit., p. 85.

[93] Il riferimento di Desiato è alla XXXII Biennale d'Arte di Venezia dove ci fu l'affermazione in Italia della Pop Art e il premio a Robert Rauschenberg, evento considerato negativamente dalla critica, in particolare da Carlo Giulio Argan che denuncia la banalità delle proposte in un articolo fin dal titolo aspramente polemico. Cfr. C. G. Argan, *Il banchetto della nausea*, in «La botte e il violino. Repertorio bimestrale di design e di disegno», a. I, n. 2, settembre 1964, pp. 3-8.

[94] M. De Vivo, *In bilico*, cit., p. 83.

> rappresentazioni, con delle processioni, dei matrimoni delle crocifissioni, in breve dei veri e propri films. Fra mille cose che invadevano la mia immaginazione, io fotografavo spesso dei bambini avvolti nel cellophane, in movimento con fiori e su scatole di cartone come rappresentazioni ironiche di tutti i monumenti e gli inutili altari della cultura ipocrita[95].

Cerchiamo di fare ordine perché in queste poche righe l'artista concentra una serie di questioni. La continua e letterale apertura che incarna nei confronti degli altri che riconosce è il naturale sviluppo, l'avvio di un "processo di situazioni", dice. Desiato è interessato ad azioni che prendono forma nella lingua comune che incontra, quindi processioni, crocifissioni, matrimoni, vestizioni ecc. ovvero le pratiche che lo occuperanno per tutti gli anni Settanta almeno. Ricordiamo come per Jean-Luc Nancy ciò che definisce la situazione in generale è proprio «L'essere-in-tanti-insieme»[96]. Dallo scritto citato sappiamo che con queste persone fa delle fotografie, sono scatti come dice lui "naturali", e questo sarà il pregio del suo lavoro fotografico. Non ci sono pose impassibili o interpretate. Sembrano foto scattate ad una festa tra amici che vivono in ambienti comuni e con linguaggi comuni, quelli del sottoproletariato e delle prime culture alternative che Desiato non mette in discussione ma se le tira dietro, le fa strabordare. In tal senso vanno letti anche i rituali popolari che celebra nei vicoli e negli appartamenti, nelle piazze, come i matrimoni, le crocifissioni, le vestizioni della sposa. Come ci ha ricordato Muñoz «La cultura popolare è la scena dove facciamo le prove della nostra identità»[97].

Questi rituali li chiama *films*, perché Desiato filma molte delle sue azioni con intenti del tutto inediti. I *films* nati dalle riprese di azioni live non sono documentazioni: li priva dell'audio, così da inserirgliene uno diverso ogni volta che gli va. Il filmato ha funzione di catalizzatore dell'incarnazione memoriale, dato che l'azione è scomparsa. L'artista riattiva quei processi reincarnandoli nella sua memoria allenata al discontinuo e all'imprevisto proprio da questa parzialità dell'attestazione, rimodulata in ogni

[95] Documento dattiloscritto proveniente dall'Archivio Desiato, s. d., riportato nella nota n. 51 in M. De Vivo, *In bilico*, cit., pp. 83-4. C'è una preziosa pubblicazione in cui sono presenti 16 fotografie di queste azioni compiute tra L'Aquila e Sorrento, *Napoli 2*, edito da Pari & Dispari Rosanna Chiessi nel 1973. Giuseppe Desiato, *Napoli 2. Prelievi di immagini eseguite a L'Aquila e Sorrento 1963-64-65*, testi di E. Villa, traduzione in napoletano di G. Desiato e C. Belloni, s.l., pari editori & dispari, 1973.

[96] J-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 57.

[97] J. E. Muñoz, *Cruising Utopia*, cit., p. 136.

occasione. Così l'azione permane attraverso «la percezione del senso del tempo come movimento»[98]. È la memoria in quanto mobilità, alterazione continua, come scrive de Certeau quando afferma che in questa memoria «i dettagli non sono mai ciò che sono: né oggetti, poiché sfuggono come tali; né frammenti, poiché non sono sufficienti a se stessi, né stabili, in quanto ciascun richiamo li altera»[99]. Ecco perché Desiato li modifica ogni volta, costringendoli a non fossilizzarsi in una scrittura memoriale ripetitiva. È una vivificazione instancabilmente aperta in cui la memoria è sempre all'ascolto di ciò che accade, così da ricevere, con le parole di de Certeau, «da una circostanza estranea la sua forma e il suo luogo, anche se il contenuto (il dettaglio mancante) proviene da essa. La sua mobilitazione è indissociabile da un'*alterazione*»[100]. Proprio la pratica di riattivare ricordi attraverso l'alterazione di quanto accaduto sembra trovare, di nuovo, riscontro nelle parole dello studioso francese, che ancor meglio precisa il suo riferimento alla *memoria pratica*:

> regolata dal gioco molteplice dell'alterazione, non soltanto perché si costituisce attraverso incontri esterni e conservando impronte dell'altro, ma anche perché queste scritture invisibili riemergono solo attraverso nuove circostanze[101].

Pensare l'azione come scomparsa e la sua vivificazione successiva solo attraverso processi d'incorporazione è la dimensione che nel 1970 auspica il critico Alberto Boatto per l'azione comportamentale che vede sempre più svendersi e commercializzarsi, anticipando di oltre vent'anni la posizione di Peggy Phelan sull'irreversibilità della performance: «l'esteticità (la falsa esteticità) seguita a ricercare nell'oggetto la registrazione della sua presenza, quando dovrebbe rivolgersi unicamente all'esperienza

[98] J. E. Muñoz, *Cruising Utopia*, cit., p. 33. Rebecca Schneider che si chiede se l'idea di una permanenza possa aprire «altri modi di sapere, altre modalità di ricordare, che potrebbero essere precisamente situate nei modi in cui la performance permane, ma permane diversamente?». La pratica di Desiato che abbiamo analizzato sembra rispondere positivamente all'ipotesi di Schneider. Cfr. R. Schneider, *Performance Remains*, in «Performance Research», vol. 6, n. 2, p. 101.

[99] M. de Certeau, *L'invention du quotidien (1990)*, cit., p. 138.

[100] Ivi, p. 136.

[101] Ivi, p. 137. Qualcosa di molto simile alla «memoria involontaria» di cui scrive Walter Benjamin, quella memoria corporea e sensibile che giunge inattesa e «in essa si tratta di immagini che non avevamo mai visto prima che ci ricordassimo di loro» W. Benjamin, *Opere Complete vol. III Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 2010, p. 314.

del soggetto e alla sua memoria»[102]. Il critico, ormai chiuso il biennio rivoluzionario (1968-'69), riflette su quel processo di contenimento che sia il movimento di contestazione sia quello estetico sembrano subire, sottolineando come, in particolare per l'arte, l'irreversibilità del processo sia un rischio di "silenzio" mentre il suo contrario un rischio di compromissione col sistema. Desiato, dal canto suo, almeno fin dal 1964, aspetta in prima linea il Sessantotto:

> Ogni giorno l'uomo lavora per il proseguimento logico della sopravvivenza; l'uomo-macchina è giunto a rigettare tutto quello che lo spirito gli offre, ogni senso di libertà interiore viene soffocato; per conseguenza un paradiso perduto ci si prostra davanti e noi l'accettiamo fino a quando un nuovo accadimento non sovvertirà la materialità delle cose[103].

[102] A. Boatto, *Dalla «simulazione» alla realtà*, in «Che fare. Bollettino di critica e azione d'avanguardia», nn. 6-7/1970, pp. 142-146, ora in Id., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di Stefano Chiodi, L'Orma, Roma 2016, p. 103.

[103] G. Desiato, *Memento futurista...* (1964), in *Desiato opere|works*, cit., p. 108.

2.3 *Musica e poesia, arti d'azione e slittamenti tra modi*

Negli anni 1965-'67 le azioni di alcuni compositori di musicale gestuale configurano dei veri e propri slittamenti tra i modi "teatrale" e "performativo", a volte un unicuum (Domenico Guaccero), a volte l'avvio di un percorso più strutturato nelle vicende della performance art (Giuseppe Chiari e Walter Marchetti). Quasi contemporanea, di poco antecedente all'emergere del comportamento nelle arti visive, è infatti l'azione performativa nella musica gestuale.

Per comprendere il discorso della musica gestuale e la sua scelta del teatrale nei primi anni Sessanta dobbiamo soffermarci brevemente su quanto avvenne negli anni Cinquanta nella scena musicale, in particolar modo europea, contraddistinta da una vivacità e produttività sorprendente, in un panorama frastagliato e teoricamente impegnativo. Quella che un po' sommariamente abbiamo chiamato scena "europea" è rappresentata da giovani compositori di diverse nazioni, da Pierre Boulez a Bruno Maderna, da Karlheinz Stockhausen a Luciano Berio e Luigi Nono. È la cosiddetta *Neue Musik*[104], giovani compositori di diverse nazioni in continuo dialogo e collaborazione che attraverso una massiccia produzione di teorie e composizioni musicali hanno imposto all'attenzione il loro radicale rinnovamento delle strutture linguistiche e del fare musicale. Le proposte di questi compositori sono insanabilmente discontinue nei confronti del passato, anche quello più recente. Sintetizzando e schematizzando, la questione principale riguarda i procedimenti di una nuova metodologia e tecnica di composizione musicale, il serialismo integrale, in cui ogni parametro sonoro – altezza, timbro, intensità ecc. – è utilizzabile all'interno di una serie preordinata in cui viene fatto proliferare con lo scopo di ottenere una costante trasformazione dei materiali. Le procedure seriali portano i compositori verso un'astrazione assoluta dei processi compositivi, tanto da essere assunti, scrive Andrea Lanza, «come liquidazione dei valori stessi dell'espressione»[105]. Di questo primo

[104] Le esperienze strutturali e seriali nella musica degli anni Cinquanta, nella loro difformità teorica e pratica, vengono accomunate sotto l'etichetta "Neue Musik" che comprende in particolar modo giovani compositori e musicisti che si formano presso gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, creati nel 1946 da Wolfgang Steinecke. Cfr. A. Trudu, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 ad oggi*, Unicopoli-Ricordi, Milano 1992.

[105] A. Lanza, *Il secondo Novecento*, Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1982, II ed. ampliata 1991, p. 98. Sul serialismo integrale si veda G. Borio (a cura di),

momento ascrivibile agli anni Cinquanta è importante sottolineare tre elementi che porteranno molti compositori della *Neue Musik* ad affrontare il problema dell'azione nel Nuovo Teatro Musicale e nella musica gestuale dei primi anni Sessanta in un'ottica del tutto innovativa: le ricerche attorno allo spazio acustico e in particolar modo la costruzione di dispositivi di spazializzazione per la produzione e riproduzione musicale[106], le sperimentazioni vocali e un'attenzione al gesto del musicista, per ora embrionale e scaturita dal contrasto che si viene evidenziando nei concerti di musica elettroacustica tra la presenza del musicista e quella del dispositivo (nastro magnetico, lettore, mixer, altoparlanti), facendo sorgere anche la questione della presenza dei media elettronici nell'azione dal vivo. Infatti, negli anni Sessanta, sia il Nuovo Teatro Musicale sia la musica gestuale presenteranno spesso formati intermediali[107]. Questi elementi, sommati negli anni Sessanta all'urgenza di riacquisizione della dimensione espressiva che il serialismo aveva negato, hanno funzionato da propulsore per la nascita del Nuovo Teatro Musicale e della musica gestuale, vasti territori di sperimentazioni eterogenee che hanno messo in discussione il teatro d'Opera di tradizione sia attraverso un rinnovamento radicale dell'azione scenica, sia attraverso la presentazione di un teatro musicale nuovo, come altro dall'Opera.

Le prime esperienze di musica gestuale si avviano in Italia attorno al 1963, anno in cui prende avvio la cosiddetta congiuntura economica. Se l'economia del *boom* subisce la sua prima evidente crisi, la musica gestuale s'avvia proprio come critica e riflessione sulla crisi d'espressività che il serialismo integrale aveva praticato. Il lavorio sovversivo delle neoavanguardie musicali dei primi anni Sessanta non ha prodotto solo gesti, azioni, composizioni e teorie ma ha anche catalizzato l'attenzione verso l'event Fluxus e le azioni di John Cage, in particolar modo per via "romana", grazie soprattutto

L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo, Il Mulino, Venezia 2003.

[106] Negli anni Cinquanta gli apporti delle nuove tecnologie alla creazione e ricezione musicale hanno aperto nuove possibilità compositive (la possibilità di comporre il suono prima di comporre con i suoni, di organizzare lo spazio acustico, d'intervenire su voci registrate attraverso vari tipi di processi), nuovi generi (musica concreta, elettronica, elettroacustica, *music for tape recording*) e nuove possibilità produttivo/esecutive. Cfr. F. Galante, N. Sani, *Musica espansa*, Ricordi-LIM, Milano 2000.

[107] Assumiamo questo termine nell'accezione evidenziata da Dick Higgins in *Horizons, The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1984, ovvero l'intermedialità come nesso fluido e organico tra diversi linguaggi che perdono le loro coordinate in un'inedita con-fusione. Scrive Higgins: «intermedia: when two or more discrete media are conceptually fused, they become intermedia. They differ from mixed media in being inseparable in the essence of an art work» (Ivi, p. 140).

all'impegno di Franco Evangelisti e dell'Associazione Nuova Consonanza[108]. Proprio durante il primo festival dell'associazione, le *Manifestazioni di Musica Contemporanea*, presentate nel marzo del 1963 a Roma, il critico Mario Bortolotto tiene un intervento sul gestualismo in musica. Durante le manifestazioni sono presentate il *Theatre Piece* di John Cage e *Reactions* di Dieter Schnebel, per solista e spettatori. Schnebel, Cage e Mauricio Kagel sono i principali promotori dell'azione teatrale in musica, attraverso una terminologia varia – Instrumentales Theater, Sichtbare Musik (musica visibile), in Italia chiamata musica gestuale[109]. L'elemento che contraddistingue queste pratiche è lo scollamento tra il gesto del musicista e il risultato acustico. Il primo aspetto ad emergere è l'azione del musicista, la gestualità forzata dalla natura dello strumento, che infatti nella musica gestuale è spesso sabotata: le corde del pianoforte percosse con le mani, o il suo corpo ligneo accarezzato o preso a pugni, frustato – «Compiere colle mani un gesto estremamente violento e angosciato sulla parte legnosa del pianoforte»[110], scrive Giuseppe Chiari nello *script* dell'azione *Teatrino* (1963). Utilizziamo il termine *script* perché queste azioni devono essere accuratamente descritte. Uno degli elementi che sono alla base della musica gestuale è infatti la scrittura d'azione, ovvero la composizione come testo verbale che descrive direttamente l'azione da compiere, spesso con le coordinate spaziali e temporali indicate e non un codice musicale come nelle partiture classiche. In questi la progettazione dell'evento prende il sopravvento nei confronti del risultato sonoro.

I critici più attenti al fenomeno riconoscono subito la dimensione teatrale delle prime prove gestuali. Pensiamo al precoce *Memoria* (1962) di Sylvano Bussotti che viene indicato da Gioacchino Lanza Tomasi come «spettacolo» e da Mario Bortolotto come

[108] D. Tortora, *«L'archivio delle cose da fare», da Cage ai romani*, in V. Cuomo, L. V. Distaso (a cura di), *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*, Mimesis, Milano 2013, pp. 27-40. L' associazione di compositori Nuova Consonanza viene fondata a Roma nel 1961 da Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Antonio De Blasio, Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Egisto Macchi e Daniele Paris. Daniela Tortora, che ha studiato a lungo le attività dell'associazione, sintetizza il motivo fondatore di Nuova Consonanza nella «necessità di svecchiamento, non più rinviabile, della musica in Italia; azione comune ai fini della diffusione della musica contemporanea, al di là delle posizioni personali e dei singoli itinerari linguistici». D. Tortora, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, LIM, Lucca 1990, p. 35.

[109] Cfr. C. Annibaldi, *Musica gestuale e nuovo teatro: ritorno alla realtà*, in *La musica moderna vol. VII: Le avanguardie*, Milano, Fratelli Fabbri, 1969, pp. 129-57.

[110] G. Chiari, *Teatrino*, Banco ed. Nuovi Strumenti, Brescia 1974, p. n. n.

un'apertura alle «prospettive teatrali»[111].

Giuseppe Chiari, il principale protagonista dello slittamento dall'azione teatral-musicale a quella performativa, esponente Fluxus, nel 1964 prende apertamente posizione in favore del fatto musicale «associato a situazioni sociali, culturali, di costume, umane insomma e quindi le porti con sé e le rappresenti» e contrario all'astrazione dei modelli logici del serialismo che «"ripulirebbero" i gesti e i materiali usati e si trasmetterebbero attraverso di questi senza esserne disturbati»[112]. È una chiara posizione contro il serialismo, già espressa l'anno precedente nel suo *Teatrino* (1963) che, rifacendosi alla struttura compartimentata dell'happening, e precisato come "spettacolo" in una didascalia dello *script*, adotta la dimensione teatrale attraverso un'attenzione particolare allo spazio teatrale come spazio sociale di risonanza, necessariamente collegato alla presenza degli spettatori[113]. Walter Marchetti (1931-2015) invece con il ben più radicale *Lila* (1964) individua una durata predeterminata lasciando una sola indicazione nello *script* «molteplici attività possono aver luogo durante questi diciannove minuti»[114], cercando così di disattivare l'aspetto compositivo.

Il compositore che maggiormente ha indagato le possibilità del teatrale nella musica gestuale è sicuramente Domenico Guaccero (1927-1984). Azioni quali *Incontro a tre (variazioni su Ionesco)* (1963) e *(Nuovo) Incontro a tre* (1964) sono costruite su scene individuate in testi verbali e didascalie – a partire da Ionesco –, utilizzano le luci come

[111] G. Lanza Tomasi, *Concerto d'apertura alla Terza Settimana Internazione di Nuova Musica*, in «L'Ora», 2-3 ottobre 1962 e M. Bortolotto, *Concerto inaugurale*, in «Il Giornale di Sicilia», 3 ottobre 1962. In Bussotti è soprattutto la dimensione della partitura come *script* a trasformarsi in un vero e proprio piano di lavoro teatrale, come poi accadrà definitivamente nel suo primo spettacolo *La Passion selon Sade* (1965). Ricordiamo come il titolo di un intervento di Roland Barthes sul teatro di Bussotti è *La partitura come teatro*, dove scrive il semiologo «il Libro (l'opera) non è un prodotto, ma un'operazione». R. Barthes, *La partition comme théâtre*, in F. Degrada (a cura di), *Sylvano Bussotti e il suo teatro*, Ricordi, Milano 1976, p. 11.

[112] G. Chiari, *Musica e oggetto*, in «Marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964, p. 20. Abbiamo già sostenuto altrove come sia impossibile comprendere le azioni del teatro musicale-gestuale di Chiari degli anni Sessanta senza prendere in considerazione la sua corrosiva critica al sistema musicale coevo, quello accademico quanto quello d'avanguardia. Cfr. D. Vergni, *Fare musica. L'azione "teatrale" di Giuseppe Chiari negli anni Sessanta*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno Editore, Venezia 2021, pp. 360-69.

[113] Ad esempio quando si concentra sulla dimensione sonora del respiro registrato, raccontato dal compositore a Mirella Bandini: «poiché il rumore del respiro umano registrato diveniva una specie di soffio elettronico, scrissi: "dire: ascolteremo il nostro respiro". Gli spettatori tacevano tutti, e si sentiva la sala respirare per un attimo». M. Bandini, *Conversazione con Chiari*, in «NAC Notiziario d'Arte Contemporanea», n. 11, novembre 1972, p. 30.

[114] W. Marchetti, *Lilà*, in «Dé-colla/age. Bullettin Aktueller Ideen», n. 5, january 1966, p. n. n.

cesura ritmica tra le scene, individuando precise durate, frammentate nelle *time brackets* – quelle di Cage (*supra*). Sono azioni che si riferiscono apertamente al teatro. Lo stesso compositore, nel 1963 afferma «questo "*Incontro*" a L'Aquila si propone come "spettacolo". Regista: l'autore»[115]. L'*Incontro a tre* è costituito da sedici scene in cui il materiale musicale sono le relazioni instaurate tra i personaggi agenti. La via gestuale in questo momento per Guaccero corrisponde ad una teatralizzazione del fare musicale, maggiormente evidente nel *(Nuovo) Incontro a tre* (1964, Centro Teatro Ateneo). In questa azione infatti il gioco combinatorio, presente nelle composizioni musicali seriali fin dagli anni Cinquanta, investe le scene che, a scelta degli interpreti, sono accostabili e sovrapponibili in diverse disposizioni. Inoltre questa azione gestuale segna anche l'avvio della collaborazione tra Guaccero e la soprano giapponese Michiko Hirayama, protagonista dell'*Esercizio per voce* (1965) in cui il compositore barese approda ad un'azione pienamente performativa in cui scarta la possibilità del teatrale. L'*Esercizio per voce* è "scritto su e per Michiko Hirayama" – non per un interprete ma per una performer precisa. Nelle azioni gestuali precedenti lo script assume una forma di canovaccio generale che ne regola la realizzazione, mentre nell'*Esercizio per voce* la descrizione è minimale, non vengono indicate né scene né personaggi, non è più richiesta alcuna interpretazione, e soprattutto, non è necessaria una dimensione *live*. Essendo esercizi l'esecuzione dal vivo costituisce solo una possibilità mentre l'accrescimento personale e la conoscenza dei propri limiti ne costituiscono il fine principale. Così l'attività spettacolare viene meno in favore di un esercizio performativo che riguarda solo l'esperienza di chi agisce, con un focus tutto concentrato su una corporeità esasperata non da training ma da una messa in tensione delle possibilità di un corpo specifico, quello di Michiko Hirayama. Guaccero definisce gli *Esercizi* «prove di forza, di tensione, di concentrazione, di possibilità (non di effettualità) sonore, ("possono e non possono venir fuori")»[116]. L'esercizio riguarda azioni delle braccia e degli occhi, della bocca e della testa, del bacino, delle dita e delle mani, spesso in relazione tra loro e con materiali come il vetro tritato, la carta, il metallo. C'è tutta

[115] D. Guaccero, *Incontro a tre [per due pianisti e un flautista, 1960]*, in programma di sala, Auditorium del Forte Spagnolo, Società Aquilana dei Concerti B. Barattelli, 26 maggio 1963, ora in Id., *Un iter segnato. Scritti e interviste*, a cura di A. Mastropietro, Milano, Ricordi-LIM, 2005, p. 463.

[116] D. Guaccero, *Prefazione all'Esercizio per voce, scritto su e per Michiko Hirayama*, in Id., *Un iter segnato*, cit., p. 466.

un’enfasi timbrica rivolta a una materialità corporea in precario equilibrio tra tatto e udito, ovvero rivolta ai sensi della propriocezione. Il corpo espressivo si fa qui pienamente conoscitivo.

Quello che si viene evidenziando nelle azioni non più teatrali ma performative dei compositori è una rinnovata attenzione al dato corporeo in direzione di un’individualità da esperire e non a favore/discapito di personaggi da presentare, come quelli di molta musica gestuale precedente. Sono azioni che pongono al centro le caratteristiche individuali, più che le capacità acquisibili, di chi agisce. Non c'è più uno *script* che raccoglie le didascalie delle scene da rappresentare, si tratta ora di presentare un esercizio sinteticamente descritto.

Walter Marchetti, dopo aver eliminato l'aspetto compositivo in *Lila*, tenta di eliminare la componente sonora in *Alzare le braccia* (1965): alza le braccia con le dita delle mani distese che si richiudono nel pugno mentre le braccia si alzano, poi distende le dita e le braccia si abbassano mostrando le mani vuote[117]. Frederic Rzewski (1938-2021), pianista americano in Italia dai primi anni Sessanta e tra i fondatori del Gruppo Musica Elettronica Viva (MEV)[118], nel 1964 scrive l'azione *Selfportrait*, pensata come esercizio privato, «destinato a un'esecuzione solitaria da parte del performer»[119]. Quest'assenza del polo spettatoriale esclude ogni possibilità teatrale e introduce la dimensione dell'azione come esperienza privata.

Giuseppe Chiari dalla seconda metà del decennio decide di presentare i propri lavori in prima persona e non di affidarli a interpreti e comincia a sondare i limiti del corporeo in riferimento al sonoro. In *Analisi fisiologica* (1966) utilizza un microfono poggiato in diverse parti del corpo per amplificarne i suoni interni. Le procedure combinatorie ancora presenti in *Teatrino* lasciano il passo a un'indeterminazione assoluta: «suonare liberamente» è il testo del *Solo per megafono* (1968). Indeterminata è anche *Fare*

[117] La partitura è edita in W. Marchetti, *Appocrate seduto sul loto*, Artes graficas Luis Pérez, Madrid 1968.

[118] Gruppo attivo nell’area romana, nato nel 1966 e formato dai compositori di provenienza statunitense Frederic Rzewski, Alvin Curran, Joel Chadabe, Richard Teitelbaum, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vandor, Steven Lacy, Jon Phetteplace. Le loro teorie e le loro prassi dissolvono le dicotomie autorialità/realizzazione collettiva, professionalità/non professionalità. Il gruppo realizza azioni così diversificate ed eterogenee tanto da esser «stato percepito come gruppo di avanguardia musicale colta, di *free jazz* o di teatro sperimentale secondo i diversi contesti in cui si è trovato ad operare». L. Pizzaleo, *MEV. Musica Elettronica Viva*, LIM, Lucca 2014, p. 21.

[119] A. Mastropietro, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo*, cit., p. 530.

qualcosa col proprio corpo e il muro (1967) in cui si richiamano le possibilità sonore tra i due elementi, ad esempio uno scontro tra il corpo vivo e quello inerte del muro[120] – come ci ricordano anche le successive *Expansion in space* di Marina Abramović e Ulay e *Ombra diurna, possibilità di un'assenza* della compagnia Il Carrozzone, ambedue del 1977.

In questi secondi anni sessanta si formano musicisti e compositori come Giuliano Zosi (1946-2016) e Giancarlo Cardini (1940) che ritroveremo su questo versante gestuale performativo mentre la generazione successiva vedrà il fenomeno maggiormente integrato nel contesto delle arti visive dove operano sempre più musicisti e contemporaneamente diversi artisti e teatranti adottano formati musicali (*infra* C. 10).

2.3.1 *Poesia e Azione. Una postilla*

Seppur con una minor disseminazione che in musica, nella poesia dei primi anni Sessanta si comincia a praticare l'azione teatrale come possibilità interdisciplinare, dal Teatro Gruppo 63 agli spettacoli *Poesie e No* del Gruppo 70 di Eugenio Miccini (1925-2007) e Lamberto Pignotti (1926)[121]. Formati nell'area post-ermetica fiorentina legata al poeta Mario Luzi e alla rivista «Chimera» i due poeti propongono un approccio apertamente interdisciplinare, ben visibile fin dal loro primo convegno, *Arte e comunicazione* (Forte Belvedere di Firenze, 24-26 maggio 1963): sono presenti poeti come Sanguineti, pittori legati alla nuova figurazione come Antonio Bueno, musicisti come Giuseppe Chiari e Sylvano Bussotti, critici e studiosi come Umberto Eco, Gillo Dorfles e Renato Barilli, non pervenuti teatranti. Il Gruppo 70 compie ricerche soprattutto al di fuori dello specifico poetico, in particolar modo sarà l'unione degli aspetti visivi e verbali il fulcro della loro produzione, prima sotto forma di collages e rebus, poi in forme sempre più intermediali che si tradurranno in veri e propri spettacoli

[120] Le due partiture verbali sono riportate in G. Chiari, *Musica senza contrappunto*, Lerici, Roma 1969, p. n. n.

[121] Per una panoramica si veda G. Zanchetti (e al.) (a cura di), *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci, Roma 2014, pp. 20-34. Il nucleo fondatore del gruppo 70 è composto da Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci e Ketty La Rocca. Si veda anche E. Miccini, L. Pignotti, *Poesie in azione*, Ed. Giubbe Rosse, Firenze 2001.

teatrali. Il primo è *Poesie e no*, rappresentato il 4 aprile 1964 presso il Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze, curato da Miccini e Pignotti che ne sono anche interpreti assieme a Lucia Mariucci e Antonio Bueno. Ciò che si sussegue sulla scena sono letture, proiezioni, ascolti e azioni. Nello stesso anno il Centro Artistico il Grattacielo, per la regia di Enrico Sirello, mette in scena lo spettacolo tra il 23 e il 31 maggio presso il Piccolo Teatro Città di Livorno[122]. Parlando di questo spettacolo Eugenio Miccini utilizza un lessico pienamente cinematografico (sovrapposizioni, dissolvenze, sequenze, riprese)[123], indice della ricerca di un collante per i diversi specifici che passa per una rappresentazione teatrale pensata come un film, in una direzione mixed-media che abbiamo visto affiorare anche nelle pratiche gestuali musicali.

In questi primi anni Sessanta la poesia visiva, di cui il Gruppo 70 è tra i principali promotori, diventa un vero e proprio catalizzatore per altri gruppi e personalità, tra cui ricordiamo a Napoli il lavoro svolto da Stelio Maria Martini (1934-2016) e Luciano Caruso (1944-2002), a Genova da Martino Oberto (1925-2011) ed Anna Oberto (1934), tra Bologna e Modena da Adriano Spatola (1941-1988) e Corrado Costa (1929-1991), a Torino da Arrigo Lora Totino (1928-2016). Poeti che incontreremo nuovamente durante la stagione più accesa della poesia sonora (*infra* C. 9) che molto timidamente affiora anche in questi anni: *à, a. A* (1967) di Patrizia Vicinelli (1943-1991), accompagnata dalla perentoria affermazione di poesia vocale come prassi che le dà la possibilità «di essere ascoltata mentre parlo così come parlo»[124], non secondo una postura vocale assunta per interpretazione. È l'assunzione di sé stessi, per quel che si è, come si è, tutti i giorni. Dallo stesso anno il Gruppo 70 realizza alcune azioni che superano la pratica spettacolare in favore di una azione più quotidiana, senza elementi compositivi e rappresentativi: come in *Approdo* sull'autostrada del Sole o *Volantini sull'autostrada*[125],

[122] F. Fastelli, *Cinquant'anni, "dopotutto" ...Per un catalogo ragionato*, in T. Spagnoli, M. Corsi, F. Fastelli, M. C. Papini (a cura di), *La poesia in immagine / L'immagine in poesia*. *Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Campanotto Editore, Pasian di Prato (Ud), p. 115.

[123] E. Miccini, *Théatron*, vol. I, Leaser Edition, Illasi (VR) 1990. Si veda anche L. Pignotti, *Il Gruppo 70 a teatro*, in «Bit. Arte oggi in Italia», n. 2, marzo 1967, pp. 11-2. Lo spettacolo approderà ad una terza versione – *Poesie e no 3* – realizzato presso la Feltrinelli di Via del Babuino. È possibile consultare il copione della terza edizione di *Poesia e No* in T. Spignoli (*et. al.*) (a cura di), *La poesia in immagine / L'immagine in poesia*, cit., pp. 214-21.

[124] P. Vicinelli, *à, a. A*, in «Marcatrè», a. IV, nn. 26-29, dicembre 1966, p. 198.

[125] F. Gallo accenna a queste esperienze in *Ombre e riflessi del corpo*, in Ead., R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Postmedia Books, Milano 2015, p. 39.

tutti e due a Firenze, dove agisce le sue azioni analitiche e di denuncia del linguaggio scritto dell'informazione Eugenio Miccini, con il suo *Giornale parlato*, nei vicoli e nelle piazze.

Capitolo 3

...environment e comportamenti (1967-1970)

Le questioni riguardanti la confusione tra le prassi e la loro individuazione e nominazione riguardano soprattutto gli ultimi anni Sessanta, quando l'emergenza del fenomeno – le pratiche dell'azione in arte – si fa ben più visibile e consistente, in un contesto socio-culturale irrimediabilmente modificato. Con il Sessantotto infatti esplodono definitivamente le contraddizioni emerse lungo il decennio e il Paese si trova teso tra il futuro dei liberi mercati e un passato ancorato ad una morale autoritaria che non riesce a scrollarsi di dosso. Emblematico il caso del Liceo Parini di Milano legato all'inchiesta *Cosa pensano le ragazze oggi?*, apparso sulle colonne del giornale studentesco «La Zanzara» il 14 febbraio 1966. Nelle risposte delle giovani liceali viene tematizzata l'esperienza sessuale, liberata da preconcetti quali la monogamia. Esplode un vero e proprio caso nazionale che arriva anche ad un processo in cui il pubblico ministero Oscar Lanzi richiede una perizia medica (fisica) per le studentesse[126]. Partendo dalla sessualità una nuova generazione intende rivendicare l'autonomia delle proprie soggettività. «Proprio per la sua irriducibilità a se stesso, per le sue tensioni eccentriche e le sue possibilità simbolizzanti, il sesso è veicolo di eversione, affermazione di individualità»[127] scrive Giorgio Celli nel 1967. Ecco, sono le individualità a farsi avanti, col diritto di riconoscere la propria eccentricità a scapito dei comportamenti normalizzati. Questo farsi avanti, prendere parola, presentarsi in prima persona è di per sé un fatto performativo (e politico) rilevante, che scatena dure repressioni[128]. Come sostiene Herbert Marcuse è l'energia del corpo umano, il suo agire

[126] Cfr. G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2003 e 2055, pp. 205-08.

[127] G. Celli, *Sesso sperimentale*, in «Quindici», n. 4, 15 settembre-15 ottobre 1967, p. IV.

[128] La repressione fu dura soprattutto in Italia dove la questione geopolitica – essere la "cortina di ferro" – ha contribuito a disegnare la repressione dei movimenti permettendone al contempo la loro ostinata e imperdonabile insistenza. L'artista Fabio Mauri, tra i protagonisti della performance italiana, scrive nella primavera del 1968: «Alcuni ragazzi hanno mani fasciate, o escoriati dalla fronte al mento, un fendente ha sbucciato molti profili. La grazia della giovinezza ha l'occhio nero. Non si sente più intatta. Ne hanno coscienza istintiva» F. Mauri, *Delirio di vita civile*, in «Quindici», n. 9, marzo-aprile 1968, p.

che non solo scatena la repressione ma da questa alimenta la sua energia per non soccombere[129].

L'immaginario corporale dei secondi anni Sessanta comincia a reggersi così sul binomio liberazione-repressione. Le soggettività si impongono soprattutto attraverso l'ostensione del corpo fisico come principale mezzo libertario nel quotidiano per le lotte sociali quanto nelle ricerche estetiche[130]. Sono anni vitali in cui la capacità di immaginare prospettive per un cambiamento qualitativo delle forme di vita sociale è in moto, dove una sana curiosità critica, l'impegno politico, sociale e culturale fungono da propulsori per un'atmosfera di creatività diffusa caratterizzata da *una sorprendente volontà d'agire*, come Guido Crainz intitola un paragrafo dedicato alla ricostruzione di questi anni[131]. È in questo contesto che si assiste all'incedere di iniziative in cui l'azione, nelle sue molteplici varianti, sembra diventare pratica principe. Sono gli anni degli *environments* partecipativi e del teatro di strada, delle improvvisazioni musicali collettive, delle rassegne all'aperto, operazioni che vanno in direzione di un recupero della socialità dell'arte[132]. I critici militanti delle arti visive si soffermano in più occasioni su questo dato che indicano più spesso come "esteticità diffusa"[133], partendo

IV.

[129] Cfr. H. Marcuse, *Ecology and the Critique of Modern Society* (1974), in «Capitalism, Nature, Socialism», vol. III, n. 3, Routledge, New York 1992, pp. 29-38.

[130] Se già con Merleau-Ponty possiamo eccedere la sola dimensione fisiologica del corpo umano per approdare ad una concezione psico-fisica intimamente connessa col vissuto (*Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965), in questo studio il corpo è inteso anche come luogo di possibilità di permanenza e variazione della performance, disposto come apertura memoriale incarnata. In questa direzione D. Taylor, T*he Archive and the Repertoire*, cit.; G. Weiss G., *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*, Routledge, London 1999. Sui rapporti tra corpo e performance art R. Allsopp, *The Connected Body: An Interdisciplinary Approach to the Body and Performance*, Art Data, Londra 1996; R. Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London-New York 1997; P. Campbell (a cura di), *The Body in Performance*, Routledge, London and New York 2001; T. Warr (a cura di), *The Artist's Body*, introduzione di A. Jones, Phaidon, London 2002, trad. it. a cura di I. Torresi, *Il corpo dell'artista*, Phaidon, Londra 2006.

[131] G. Crainz, *Il paese mancato*, cit., p. 223.

[132] Scrive Maurizio Calvesi in occasione della rassegna *Nuove Tecniche dell'immagine* (1967) «il deciso imporsi della fruizione come relazione e in questa proposta è veramente reperibile un nuovo principio di socialità dell'arte». M. Calvesi, *Ottico tattile, ottico sonoro*, in *Nuove tecniche dell'immagine*, cat., San Marino 15 luglio 30 settembre 1967, ora in Id., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 207. Questa dimensione sociale e socializzante acquisirà in questi ultimi anni Sessanta una dimensione ludica, tipica di molti *environments* partecipativi. Claire Bishop, che ha a lungo studiato il fenomeno partecipativo in arte lungo tutto il Novecento, riconosce come questa uscita nel sociale sia non solo problematica ma deleteria per un'attività estetico-politica. Cfr. C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), trad. it. *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Luca Sossella editore, Bologna 2015.

[133] Cfr. F. Menna, *L'ideologia estetica*, in «Cartabianca», n. 3, speciale *Contestazione estetica e azione politica*, novembre 1968; pp. 16-8; T. Trini, *Un'estetica della liberazione*, in Ivi, pp. 18-20; R. Estival,

dalla questione del superamento del diaframma arte/vita. È in questo momento e all'interno di questa esteticità diffusa che si ha il massimo di confusione terminologica e linguistica. Il termine "happening" ad esempio sembra essere adoperato per indicare generalmente pratiche effimere senza presentare un'effettiva analisi specifica[134].

Nel primo paragrafo ci occuperemo proprio di questa confusione, cercando di rispondere alla questione principale: come discernere le pratiche e la loro conseguente nominazione? Innanzitutto riconoscendo e districando due fenomeni contemporanei e strettamente collegati tra loro che ce ne impediscono l'individuazione: da un lato la lettura che alcuni critici militanti hanno dell'azione in prima persona (o per delega) degli artisti visivi declinata al "teatrale" e poco successivamente traslata in "comportamentale", e dall'altro una confusione che abbiamo definito "partecipativa", ovvero quella tra pratiche come l'azione di comportamento e l'environment. Quest'ultimo, sviluppato nelle arti visive partendo dall'esperienza di Allan Kaprow, nei secondi anni Sessanta va declinandosi sotto il formato dell'ambiente abitabile.

Come considerare azioni in cui non agisce né l'artista né un suo specifico delegato? Azioni in cui agiscono gli spettatori che si trovano davanti ad una composizione di tipo (pre)installativo? Non è una domanda peregrina dato che negli studi di Storia dell'Arte un'azione environment come *La fine di Pistoletto* (Piper Club, Torino 6 marzo 1967) viene considerata la prima performance di Michelangelo Pistoletto (1933), mentre nell'azione l'artista non c'è, nemmeno suoi specifici delegati. Pistoletto allestisce il club con i suoi quadri specchianti su cui sono raffigurati visitatori assidui della discoteca e che nel loro continuo riflesso animano l'ambiente progettato dall'artista. All'avvio di un'orchestra *beat* trenta persone indossano una maschera con stampato sopra il volto

Dall'avanguardia estetica alla rivoluzione di Maggio, in «Marcatrè», a. VI-VII, nn. 46-9, ottobre-gennaio 1968-1969, pp. 6-28; R. Barilli, *La rivincita dell'estetica*, «Marcatré UTT», a. VIII, nn.61-62, 1970, pp. 57-66; A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, «Marcatré UTT» n. 56, a. VIII, 1970. pp. 70-82.

[134] Nonostante la precoce traduzione dell'essenziale antologia di Michael Kirby in Italia c'è molta confusione su cosa sia un happening. Letizia Paolozzi utilizza il termine happening per la mostra collettiva 'Il Percorso' (1968) organizzata da Mara Coccia presso la galleria l'Arco d'Alibert di Roma, dove i nove artisti invitati realizzano le loro opere davanti gli spettatori. La *Scultura da passeggio* (1967), una sfera di giornali con cui Michelangelo Pistoletto attraversa la città di Torino fino a bloccarla all'entrata della Galleria Sperone durante la rassegna 'Con/temp/l'azione' (*infra* C. 6), viene letta da Renato Barilli come happening (*Dall'opera al coinvolgimento*, *Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica (Arte italiana 1960-1977)*, cat., a cura di R. Barilli, F. Menna, A. Del Guercio, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1977, p. 31).

dell'artista, cominciano a muoversi e a muovere lastre di lamiera specchiante che nell'ondulazione risuona e riflette. Pistoletto non è in pista materialmente. È un ambiente (environment) per gli spettatori, infatti l'azione si trasforma in ballo coinvolgendo tutti gli avventori del club. Queste prime distinzioni, individuabili e auspicabilmente applicabili – dato che sono azioni con specificità diverse – ci aiutano ad avvicinarci alla questione del comportamento. A questo proposito una rassegna seminale come 'Teatro delle mostre' – nell'altrettanto mitico maggio 1968 – ci offre l'opportunità di riflettere sulle difformità delle azioni presentate e sulla loro ricezione critica.

Nel primo paragrafo oltre a cercare di districare queste problematiche anche grazie all'aiuto di critici laterali alla questione del comportamento ma che lucidamente riconoscono le difformità di tale oggetto dal teatro e dagli *happenings* – come Giuseppe Bartolucci e Lorenza Trucchi –, cominceremo a conoscere meglio le caratteristiche del comportamento, di cui abbiamo tentato una possibile ricostruzione teorica nel secondo paragrafo.

3.1 *Il Sessantotto, l'esteticità diffusa e l'incomprensione partecipativa*

«Oltre le barricate del '68 si spalancò la landa dell'estetico: territorio basato sulla presenza, sull'azione, sul comportamento, e quindi opposto a quello dell'artistico deputato all'opera»[135]. Quest'accezione di "estetico" come opposto alla polarità "opera" è importante per comprendere le vicende che stiamo delineando, infatti in questi anni "estetico" viene definito sia il comportamento degli artisti che la loro immediata operatività. Si utilizzerà anche la definizione di "operatore estetico" al posto di quella d'artista[136]. Questa concezione dell'estetico contrapposto all'opera e al campo dell'arte ribalta i termini utilizzati da Lucy Lippard e John Chandler che negli stessi anni in *The Dematerialization of Art* (1968) utilizzano il termine "estetico" come attributo dell'opera e "artistico" per i processi "dematerializzanti" messi in atto da artiste e artisti[137]. In Italia invece la dimensione dell'estetico è intesa come «processualità operativa con cui l'individuo può recuperare la propria interezza vitale»[138] e si fonda su una lettura dei principali eventi artistici di questi anni. Questo recupero del vitale è visibile in diversi eventi, ci sono mostre e rassegne all'aperto che dal 1967, a partire da 'Parole sui muri' (Fiumalbo, MO), invadono le province anticipando la questione del decentramento culturale, uscendo dalle gallerie e cercando un avvicinamento tra i linguaggi delle neoavanguardie artistiche con quelle popolari, sottolineata dall'esigenza di realizzare questi eventi fuori dai grandi centri urbani, in stretto contatto con le istituzioni territoriali[139]. Seppur l'aspetto "generalmente performativo" – che non ci dice molto

[135] L. Trucchi, *Testimonianza*, in F. Gualdoni, *Arte a Roma 1945-1980*, Politi, Milano 1988, p. 17.

[136] Questa nozione di estetico non ha nulla a che fare con l'interpretazione né istituisce una «matrice discorsiva» (J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004, trad. it. *Il disagio dell'estetica*, a cura di P. Godani, ETS, Pisa 2004, p. 32) ma contempla la possibilità di un'estetica come esperienza, come delineata da J. Dewey, *Arte come esperienza* (1931), La Nuova Italia, Firenze 1951, ora Aesthetica, Sesto San Giovanni (Mi) 2020. Un esempio della ricezione dell'estetica deweyana tra i critici attenti al comportamento è R. Barilli, *La rivincita dell'estetica*, in «Marcatré UTT», a. VIII, nn.61-62, 1970, pp. 57-66.

[137] L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, in «Art International», n. 2, febbraio 1968, pp. 31-6.

[138] F. Menna, *Con allegria e con rabbia*, in «Senzamargine», cit., p. 18. Un anno prima, nel 1968, Maurizio Calvesi riconosce nella "dimensione estetica" un voler entrare nella vita anche se, conclude «non sappiamo di preciso in che cosa possa consistere, come sia definibile». Cfr. M. Calvesi, *Arte come processo*, in «Cartabianca», n. 3, cit., p. 14.

[139] In realtà in molte di queste iniziative manca un vero e proprio coinvolgimento del tessuto cittadino e delle differenti realtà sociali. Luciano Caramel, curatore di *Campo Urbano* (Como, 21 settembre 1969) denuncia il rischio di trasformare la città in sfondo dell'azione (Cfr. *Campo Urbano*, cat., a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 21 settembre 1969, p. n. n.). Anche Lea Vergine e Germano Celant,

delle pratiche in sé – è visibile a diversi livelli, alla conoscenza attuale degli eventi, in queste manifestazioni le azioni comportamentali e le performance propriamente dette sono pochissime quando non del tutto assenti rispetto alle diverse azioni di appropriazione e di quelle ludiche e partecipative che coinvolgono gli spettatori e non gli artisti stessi o loro delegati. Inoltre, mentre *Parole sui muri* e le manifestazioni che la seguono si pongono criticamente nei confronti dell'esclusività dell'arte contemporanea e dei suoi «sacri templi che sono le gallerie d'arte»[140], come afferma Claudio Parmiggiani, le azioni di comportamento troveranno una loro più specifica sistemazione nelle gallerie, nei centri d'arte e negli studi privati.

Le iniziali ricerche tese alla costruzione di spazi praticabili, al centro di molte ricerche nuovo teatrali (musicali e non) quanto degli *happenings* americani, coinvolgono pienamente anche le arti visive. Nel 1967 si succedono 'Lo spazio dell'immagine', 'Lo spazio degli elementi', 'Arte Povera Im-Spazio'. Mostre collettive dove non vengono presentate azioni, ma dove il termine "azione" viene a distinguere soprattutto le possibilità degli spettatori di agire. Il tema de 'Lo spazio dell'immagine' (Foligno, 1967) è così sintetizzato da Maurizio Calvesi nel saggio in catalogo: «eliminare lo spazio come rappresentazione ed esprimerlo come realtà, invaderlo, viverlo»[141]. La mostra è incentrata per lo più sul fenomeno dell'environment, dove chi invade e vive lo spazio sono gli spettatori invitati ad agire l'ambiente costruito. L'anno precedente con *Arte abitabile* (Galleria Sperone), il fenomeno degli *environments* partecipativi aveva cominciato a diffondersi pienamente, accanto ad un'altra tendenza, quella di concepire la scultura e/o l'architettura come catalizzatore dell'azione degli spettatori, come accade spesso con i gonfiabili di Franco Mazzucchelli o del Gruppo UFO negli spazi aperti[142].

---

riconoscono in queste trasferte dallo spazio della galleria un mancato mordente che rende molte di queste iniziative incapaci di un vero impatto nel tessuto sociale. Cfr. L. Vergine, *L'arte avviene nello spazio di tutti?*, in «Almanacco letterario Bompiani», Milano 1969, p. 173 e pp. 178-9 e G. Celant, *Arte turistica*, in «Casabella», n. 342, novembre 1969, p. 8. Dopo 'Parole sui muri' seguono continue rassegne all'aperto almeno fino al 1970. Cfr. A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.

[140] C. Parmiggiani, in O. Zaboli, *Fiumalbo: una rivoluzione incruenta per un piccolo esercito di artisti*, «La Gazzetta dell'Emilia», 18 agosto 1967, riportato in A. Acocella, *Avanguardia diffusa*, cit., n. 7, p. 16.

[141] M. Calvesi, testo senza titolo nel cat., *Lo spazio dell'immagine*, Foligno 1967, poi con il titolo *Strutture collettive del primario*, in Id., *Avanguardia di massa*, cit., p. 118.

[142] Su questo fenomeno: L. Meloni, *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni*

A queste architetture sociali possiamo invece contrapporre la "scultura comportamentale" che negli anni Settanta segna una visibile traiettoria del comportamento. Esempi sono le azioni in cui Eliseo Mattiacci interroga le condizioni di presenza e d'identità, mettendo alla prova il suo apparato propriocettivo (*Esperienza fisiologica*, 1971; *Rifarsi*, 1973 *infra* C. 6). Ne sono un valido esempio non solo le azioni ma anche quelle "opere comportamentali" che sono anche delle vere e proprie documentazioni di esperienze individuali del performer e che avvengono in assenza di spettatori. Mattiacci nel 1971 realizza *12 radiografie del proprio corpo*: non un'azione ma l'esposizione dell'elemento più scultoreo del corpo umano, lo scheletro, per l'occasione rimontato sulla parete della galleria Toselli. «Volevo documentare l'esperienza di essere attraversato da questa forma di energia, i raggi X, onde invisibili ma reali»[143]; l'azione di qualcosa d'invisibile (i raggi x) come energia da esperire in prima persona, certificata dalle lastre. Non (solo) l'esposizione di un'opera ma la documentazione di un'esperienza vissuta privatamente, in assenza di spettatori. Queste pratiche indicano la necessità di una ricerca polarizzata sull'esperienza dell'individuo più che alla socialità degli *environments*. L'assottigliarsi del diaframma arte/vita può avvenire quindi in comune, come spesso in questi anni e in diverse prospettive operative, da quella ludica alla contestazione fino all'azione politica, o attraverso una esteticità quotidiana intima, racchiusa nell'esperienza del performer, come avviene nel comportamento.

Se la distinzione tra queste azioni è lampante, abbiamo visto come la confusione tra environment partecipativi e azioni comportamentali sia tuttora perdurante (*La fine di Pistoletto*). Un caso simile e che riguarda gli stessi anni è quello di Vasco Bendini

Settanta, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta*, cit., pp. 141-57. Riguardo i casi citati: M. Pugliese (a cura di), *Franco Mazzucchelli: 1969-2004*, Maingraf, Bresso 2004; sul Gruppo UFO è possibile consultare gli script delle azioni del 1968 "cronometrate" (come con le *time bracketts* caegiane) in L. Binazzi e al., *Effimero urbanistico*, in «Marcatrè», nn. 37-40, maggio 1968, pp. 198-205 e in Gruppo U.F.O., *Gli U.F.O.*, in «Marcatrè», a. VI, nn. 41-42, giugno 1968, pp. 52-91. In quest'ottica è utile considerare le provocazioni della Galleria Inesistente di Napoli: il 15 aprile 1969 il gruppo capitanato da Vincent D'Artista "risveglia" il Vesuvio, facendo credere ai cittadini in un'eruzione bruciando pile di copertoni d'auto lanciati nel cratere (*Risveglio del vesuvio*). Un primo profilo dell'attività della Galleria Inesistente è riportato da Filiberto Menna in *Quel leone in più in piazza dei Martiri*, in «Il Mattino», 21 giugno 1972. Si veda il più recente ed esaustivo L. Berti, *La galleria inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Franco Angeli, Milano 2016.

[143] *Eliseo Mattiacci intervistato da Francesca Cattoi*, in G. Celant (a cura di), *Eliseo Mattiacci*, Skira, Milano 2013, p. 118.

(1922-2015). Gli anni 1966-'69 rappresentano per il pittore bolognese informale un momento di forte crisi e ripensamento del fare artistico, un vero e proprio ripiegamento interiore, leggibile nell'azione *Il mio spazio* (settembre 1967) agita nel suo studio, una verifica esistenziale potremmo definirla: l'artista vestito di nero si riflette in specchi circolari mentre è disteso a terra[144]. In questi anni Bendini produce dispositivi oggettuali, il cui fine principale è quello di portare gli spettatori a vivere specifiche esperienze (tra cui *Com'è* del 1966, *Pad*, *Cabina solare* e *Per un essudazione totale* del 1967). L'aspetto rilevante è che questi dispositivi vengono prima provati da Bendini, che viene anche fotografato mentre ne fa esperienza – in *Per un essudazione totale* possiamo vederne il volto mentre il resto del suo corpo è immerso in un contenitore chiuso a temperatura interna crescente. Bendini testa questi dispositivi in modo da poter comprendere le esperienze che ne faranno gli spettatori, per poterle «condividere»[145], scrive. La circolazione di queste foto ha creato fraintendimenti sull'attività performativa di Bendini, infatti, non possiamo considerare *Pad* o *Per un'essudazione totale* delle performance[146].

Queste differenze e le loro mancate letture sono ben visibili nella principale rassegna di azioni d'artisti di questi anni, 'Teatro delle mostre', svolto negli spazi della galleria La Tartaruga, al numero civico 3 di Piazza del Popolo di Roma, dove si susseguono operazioni effimere dalle 16 alle 20, una al giorno per artista. La citazione di Lorenza Trucchi con cui abbiamo aperto questo paragrafo è riferita proprio a questo "festival" ideato ed organizzato dal gallerista e fotografo Plinio De Martiis nel maggio 1968. Pensato come una rassegna teatrale, il festival viene a configurarsi in diversi casi come ambiente abitabile e attivabile, tanto che Filiberto Menna nella recensione si concentra

[144] Scrive Bendini: «io stesso, in prima persona, vestito di una tuta nera attillata, mi stendo a terra supino, col capo sollevato e coi piedi accostati ad una superficie specchiante di forma semicircolare, che mi riflette per intero. Tale immagine di me rinvia a un originale del corpo che non è laggiù fra le cose, come appare, ma pur sempre dalla mia parte. È l'unica e possibile percezione del mio corpo, di me stesso, se pure non sia che un semplice e puro simulacro. Lo specchio, infatti, incornicia un'immagine fittizia di me stesso, come, in alto, sigilla un'immagine reale di un cielo assente», in *Vasco Bendini. Opere 1950-2006*, cat., a cura di M. Calvesi, 10 febbraio-31 marzo 2007 Frittelli Arte Contemporanea, Firenze, Cambi, 2007, p. 84.

[145] V. Bendini, *Cerchio supremo*, in «CREATIVA», a. II, n. 8, maggio-giugno 1986. Per un approfondimento dell'attività di Bendini in questi anni si veda *Vasco Bendini*, cat., 11 novembre 1968, Galleria Senior, Roma 1968 e *Vasco Bendini 1966-1967*, cat., a cura di G. Simognini, Quodlibet, Macerata 2013.

[146] Come fa Pasquale Fameli in *Esperienza come forma*, cit., pp. 47-50.

prevalentemente sull'esperienza spettatoriale[147]. Tra i venti appuntamenti che si susseguono tra il 6 e il 31 maggio possiamo parlare di vere e proprie performance solo nei casi di Renato Mambor (*Dovendo imballare un uomo*)[148], Emilio Prini (*Senza titolo*), Cesare Tacchi (*Cancellazione d'artista*) e Giosetta Fioroni che anticipando gli anni successivi presenta un formato ibrido, un'installazione con performance (*La scatola ottica*). La maggior parte degli interventi sono invece installazioni ed *environments* partecipativi. Un esempio è *Un cielo* di Alighiero Boetti: agli spettatori vengono dati chiodi per forare un grande foglio di carta blu cielo fisso su un telaio di legno poggiato alla parete che copre alcuni riflettori dalla vista degli spettatori, cosicché ogni foro permette il passaggio della luce, trasformandosi in una stella. In *Camera fiorita* di Ettore Innocente invece le pareti sono ricoperte da girandole di plastica, innescando negli spettatori una «tentazione del gioco»[149], scrive Achille Bonito Oliva incaricato di stilare delle brevi schede descrittive per il catalogo. Sia il giovane critico, che scrive di «occupazione del mondo»[150], sia Maurizio Calvesi che sottolinea la prevalenza nel festival della dimensione collettiva a scapito di quella individuale[151], sembrano riferirsi agli *environments* e non alle azioni di comportamento, osservate invece da Lorenza

[147] F. Menna, *Il teatro delle mostre ovvero delle sorprese*, in «Il Mattino», 9 giugno 1968, p. 3. Per una ricostruzione del festival: I. Bernardi, *Teatro delle Mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Roma 2014.

[148] Il periodo comportamentale di Renato Mambor (1936-2014) è breve, comincia nel 1968 durante la partecipazione al 'Teatro delle mostre' con *Dovendo imballare un uomo*, una specie di trasloco all'interno della galleria: una cassa di legno contenente l'attore Mario Privitera viene trasportata negli spazi della galleria, finito il tragitto l'attore ne esce. La presenza di Privitera è legata ai rapporti personali che Mambor ha con molti protagonisti del Nuovo Teatro, da Leo De Bernardinis a Carlo Quartucci, da Mario Ricci a Giancarlo Nanni. In seguito infatti Mambor passerà a costituire una compagnia teatrale che lo occuperà per gran parte degli anni Settanta (Cfr. L. Mango, *Il teatro dei pittori. Renato Mambor e la nuova drammaturgia della scena*, in R. Perna (a cura di), *Renato Mambor. Studi intorno alle opere, la performance, il teatro*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, pp. 119-31 e nello stesso volume I. Bernardi, *Renato Mambor. Dovendo imballare un uomo. 24 maggio 1968*, pp. 85-97). Alla breve stagione comportamentale di Mambor è collegata anche la sua permanenza nell'ambiente genovese nella primavera del 1968, invitato da Germano Celant. Con Emilio Prini e Paolo Icaro, singolarmente, realizza le azioni intitolate *Itinerari delebili* in cui con un rullo imbevuto di colore dipinge con i pattern creati dallo strumento parti del corpo dell'amico-artista nel suo appartamento (Icaro) e nella Galleria La Bertesca (Emilio Prini). Alcune foto di quest'ultima azione sono edite in R. Mambor, *Piccolo manifesto di un'esigenza*, in «Pallone», n. 2, giugno 1968, p. n. n., articolo in cui l'artista scrive che in quel momento sente la necessità di «fabbricare la vita da dentro» (cfr. Ivi). Si veda anche R. Mambor, *L'idea del rullo*, cit., e R. Perna, *«Un contatto diretto con il mondo»: aspetti performativi nell'opera di Renato Mambor dai* Timbri *a* La Trousse, in Ead. (a cura di), *Renato Mambor. Studi intorno alle opere...*, cit., pp. 47-60.

[149] In *Teatro delle mostre*, cat. 6-31 maggio Galleria La Tartaruga, Lerici, Roma 1968, p. n. n., ora in A. Bonito Oliva, *Immagine e sconfinamento*, in Id., *Autocritico Automobile. Attraverso le avanguardie*, Il Formichiere, Milano 1977, p. 150.

[150] A. Bonito Oliva, *Per nuove grammatiche: il Teatro delle mostre*, in «Marcatrè», nn. 43-45, luglio-settembre 1968, p. 204.

[151] M. Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, cit., p. n. n.

Trucchi, l'unica a sostenere l'irrilevanza della partecipazione degli spettatori: «Va detto subito, a scanso di equivoci, che il festival della Tartaruga non è costruito da una serie di 'happenings' – il che renderebbe l'iniziativa assai meno originale – ma da vere mostre spettacolo in cui la partecipazione del pubblico non è determinante»[152]. Lorenza Trucchi pone una distinzione tra gli *happenings* e queste nuove azioni, che definisce mostra-spettacolo, una terminologia mista, inadatta e che sottolinea la difficoltà di classificare fenomeni emergenti. Però la distinzione posta da Trucchi è rilevante e individua una specificità nel cambio del rapporto spettatoriale.

In *Cancellazione d'artista* (18 maggio) di Cesare Tacchi (1940-2018) incontriamo il rapporto più peculiare che l'azione comportamentale e più in generale la performance art istituisce, quello testimoniale, per lo più frontale e separato, che ricostituisce quel diaframma che gli *environments* e il teatro di strada cercavano di superare. Tacchi è in una nicchia frontalmente ricoperta da una lastra di plexiglas trasparente. La stanza è buia e l'artista è illuminato con un faretto dall'alto. Inizialmente è seduto, poi si alza e comincia a dipingere la lastra di bianco fino a far scomparire la sua immagine attraverso «questa negazione del rapporto tra artista e fruitore»[153], ricorderà successivamente. In un'altra occasione Tacchi torna di nuovo sulla distanza spettatoriale: «io non potevo né vedere né sentire le reazioni»[154]. Feedback interrotto. Achille Bonito Oliva coglie questo elemento scrivendo che Tacchi in questo modo «esibisce al mondo lo spettacolo permanente dello stato separato dell'artista»[155]. Questa situazione sarà comune a molte altre azioni comportamentali degli anni Settanta e in questo momento, nel 'Teatro delle mostre', come nota Lorenza Trucchi, sono la novità. Poco dopo, recensendo *Colare Colore* (1969) un'azione di Claudio Cintoli (1935-1978), Trucchi coglie ancora questo elemento:

> «un'azione privata, meno “aperta” delle precedenti, meno da *bricoleur* e più da visionario.

[152] L. Trucchi, *Il festival della disobbedienza*, in «L'Europa», n. 23, 22 giugno 1968, pp. 57-8.

[153] B. Di Marino, L. Nicoli (a cura di), *Cesare Tacchi, biologia dell'artificio*, in «Alias», suppl. de «Il Manifesto» Cfr. https://ilmanifesto.it/cesare-tacchi-biologia-dellartificio/ [ultimo accesso 7 giugno 2020]. Su *Cancellazione d'artista* si veda G. Sergio, *Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70*, in «Ro/Sa», n .2, 2004, un estratto del saggio è stato edito da CIVIS, Napoli 2005.

[154] *Intervista a Cesare Tacchi*, a cura di Ilaria Bernardi, in Ead., *Teatro delle mostre*, cit., p. 188.

[155] A. Bonito Oliva, *Immagine e sconfinamento*, in «Nuova Corrente», n. 48, 1968, p. 103.

> […] La proposta liberatoria è dunque capovolta: non è più di partecipazione ma d'indicazione. […] Un'azione indicativa di una situazione che sempre di più va riportandoci verso soluzioni individuali, verso un agire o, se si preferisce, verso un salvarci da soli, dopo aver tanto a lungo creduto di poter agire e di salvarci insieme[156].

Giosetta Fioroni (1932) con *La spia ottica* (6 maggio, in apertura del festival) inaugura un formato inedito, l'installazione-performance. Lo fa separando il luogo dello spettatore e quello del performer, materialmente, distanziando due intimità diverse, quella dell'attrice nello spazio espositivo occluso da una porta con un foro al centro da cui uno spettatore la volta può guardare. Ciò che vede è la camera vera e propria di Giosetta Fioroni trasportata in galleria per l'occasione, e una donna, l'attrice Giuliana Calandra, amica dell'artista, che compie gesti giornalieri come ascoltare la radio, pettinarsi, leggere, vestirsi, in una ripetizione continua ma non rigida. Il dispositivo si regge su quella che Erwin Goffman chiama comunicazione asimmetrica, quella in cui «l'individuo può, ovviamente, ricevere messaggi incorporati per mezzo dei suoi sensi nudi, senza molte probabilità che i ruoli di comunicazione vengano invertiti, come quando si spia una persona attraverso una fessura […]»[157]. *La spia ottica* è basata su un dispositivo visivo che illude di mettere a disposizione dello spettatore quello che solitamente è interdetto, la vita di una donna in un giorno qualsiasi nella sua camera da letto, luogo in cui si accumulano affetti, ricordi e intimità, trasformando lo spettatore in uno "spione", come riportato sul settimanale «L'Espresso»[158].

[156] L. Trucchi, *Cintoli all'Attico*, in *«*Momento Sera», 4 gennaio 1970. Claudio Cintoli, artista romano autore del famoso *Giardino per Ursala* (1964-'65), il murale che occupa la parete del fondo palco del Piper Club di via Tagliamento a Roma, rientra nella capitale nel 1968 dopo un soggiorno newyorkese di tre anni. Comincia a compiere azioni nel 1969 e le presenta quasi tutte presso la galleria L'Attico di Fabio Sargentini (*infra* C. 4). Nelle sue azioni possiamo cogliere il passaggio da un'azione ludico-collettiva a processi sempre più individuali che avranno il loro culmine in *Crisalide* (*infra* C. 8). Le prime due azioni, *Annodare* (marzo, L'Attico) e *Rimbalzare* (giugno, Festival dei Due Mondi di Spoleto) sono situazioni costruite per coinvolgere attivamente gli spettatori, in modo ludico ma diversamente dagli *environments* l'artista non crea degli ambienti da far abitare, invita direttamente a compiere delle azioni agite anche da se stesso – indicate dagli stessi titoli *Annodare* e *Rimbalzare*. In questo momento, per Cintoli, l'azione non ha mai realmente un inizio o una fine, semplicemente s'inscrive nella quotidianità, è una questione di scegliere di agire. In un passo del suo diario edito nel 1971 troviamo di nuovo l'idea di azione come tempo continuo, senza cesure, che non ha inizio o fine, come variazione del vivere quotidiano: «una situazione non deve necessariamente iniziare con un inizio e finire con una fine – una situazione è ripetibile all'infinito […] l'azione come estensione del vostro corpo e del vostro temperamento» (C. Cintoli, *Micromegalomane*, Artestudio, Macerata 1971, p. 56).

[157] E. Goffman, *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization Company*, The Free Press of Glencoe, New York 1963, trad. it. *Il comportamento in pubblico. L'interazione sociale nei luoghi di riunione*, prefazione di Franco e Franca Basaglia, Einaudi, Torino 1971, p. 17.

[158] cfr. *Persone. Gli spioni di piazza del Popolo*, in «L'Espresso», a. XIV, n. 20, 19 maggio 1968, p. 21). Su *La camera ottica* si veda *Intervista a Giosetta Fioroni*, in I. Bernardi, *Teatro delle mostre*, cit., pp.

3.1.1 *Sulla teatralità dell'azione di comportamento*

"Teatralizzazione delle arti" è una locuzione che, assieme a "svolta performativa", si trova spesso per descrivere le prospettive in cui inquadrare le azioni degli anni Sessanta. Viene coniata dal critico americano Michael Fried nel 1967 per sottolineare l'attenzione spettatoriale posta dal gigantismo scultoreo della Minimal Art americana a scapito delle strutture primarie esposte, elemento, secondo il critico, fortemente spettacolare[159]. L'espressione, impiegata negativamente da Fried, è stata poi comunemente estesa alle pratiche effimere nelle arti visive le quali, come abbiamo visto, vedono il progressivo erodersi degli specifici della pittura e della scultura.

Il riferimento ad un generico "teatrale" sembra essere quello più quotato per descrivere l'emergere delle pratiche effimere e processuali anche in Italia: Germano Celant nel suo primo testo di presentazione in catalogo sull'Arte Povera, oltre all'esplicito riferimento al Teatro Povero di Jerzy Grotowski, richiama il Living Theatre sottolineando sia l'uso del corpo «nobilitato ad altare rituale» sia una non precisata «scrittura drammaturgica»[160], assente negli artisti cui si riferisce nel 1967. Tommaso Trini più direttamente indica nella tendenza ad andare oltre l'oggetto un andare «verso lo spettacolo, in unione col teatro»[161]. In occasione della rassegna amalfitana 'Arte Povera più Azioni Povere' (1968)[162] è il critico Giuseppe Bartolucci a segnalare una distanza tra

175-7.

[159] Cfr. M. Fried, *Art and objecthood*, in «Artforum», vol. V, n. 10, estate 1967, pp. 12-23.

[160] G. Celant, *Arte Povera*, in *Arte Povera-Im Spazio*, cat., a cura di G. Celant, Galleria La Bertesca, Genova 1967, ora in Id. (a cura di), *Arte Povera. Storia e Storie*, Electa, Milano 2011, p. 30 (sez. *Storie e Protagonisti*). Nel testo in catalogo Celant si riferisce a Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Pino Pascali ed Emilio Prini.

[161] T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in «Domus», n. 470, gennaio 1969, p. 90. Si veda anche Id., *L'estensione teatrale. Mostre e azioni collettive in Italia: estate e autunno*, in «Domus», n. 480, novembre 1969, pp. 48-51.

[162] 'Arte povera più azione povere' è la III rassegna di Arti Figurative di Amalfi, curata da Germano Celant e organizzata dal Centro Studi Colautti di Salerno diretto da Marcello Rumma, che morirà prematuramente solo due anni dopo. In quest'occasione Michelangelo Pistoletto porta in strada lo spettacolo *L'uomo ammaestrato* con il suo gruppo teatrale Lo Zoo; Richard Long in un'ottica landartsitca innesta un'asta bianca sulla montagna sopra la città; Gino Marotta utilizza delle balle di paglia sulla piazza del paese per realizzare delle costruzioni che avranno un ampio successo ludico; Paolo Icaro ricostruisce uno spigolo di una casa rovinato all'insaputa di tutti; Jan Dibbets sale su una barca e si inoltra nel mare fino ad un'insenatura in cui colloca una linea bianca di circa dieci metri; Riccardo Camoni appiattisce con i suoi passi 100 mq di spiaggia; Emilio Prini improvvisa una partita di calcetto negli

le azioni degli artisti visivi e quelle dei teatranti, individuandola nell'assenza del nucleo produttivo comunitario: ciò che sembra mancare nelle azioni degli artisti visivi è proprio la dimensione collettiva, l'esperienza comunitaria del teatro in favore di un momento individuale[163]. Il discorso di Bartolucci è lucido e si sofferma non sul rapporto spettatoriale ma su quello del collettivo di lavoro: è la "cellula propulsiva" ad essere differente. Anche il fondamentale testo *Elementi di discussione* che ha preparato e accompagnato il Convegno per un Nuovo Teatro (Ivrea 10-12 giugno 1967) pone come centrale la questione del "teatro collettivo", dove «quand'anche sussista una scrittura drammaturgica individuale, il lavoro di gruppo mantiene la sua preminenza nella fase di progettazione, di elaborazione, e di realizzazione»[164]. La questione posta da Bartolucci ad Amalfi ci sembra essere un punto nodale e solitamente in ombra rispetto agli studi su performance art e teatro concentrati invece su una lettura del momento comunitario collegato al momento ricettivo più che su quello ideativo-costruttivo[165].

Anche concentrandoci sul momento ricettivo ci sono azioni realizzate dagli artisti visivi che mettono in campo peculiarità e strategie operative sismiche nei confronti dei poli sicuri spettacolo/spettatore, evento/*liveness.* Come *Area Condizionata* (1969) del gruppo Art Terminal, in cui i partecipanti occupano il locale sotterraneo della galleria De Nieubourg compiendo azioni – ad esempio il taglio dei capelli di Armando Marrocco da parte di Theresa Bento[166] – e discutendo a porte chiuse, sigillate per tutto il

---

Arsenali di Amalfi dove sono esposte le opere della sezione "Arte Povera"; Marisa Merz deposita coperte impacchettate; Anne Marie Sauzeau suona il flauto dolce di notte sulla spiaggia di Amalfi e poi cuce una zattera lasciata alla deriva, subito giocata ed agita dai presenti; Pietro Lista accompagna gli spettatori dello spettacolo di Pistoletto a scoprire una luce al neon nascosta; Plinio Martelli accende dei fuochi artificiali. Cfr. *Arte Povera più azioni povere*, cat., a cura di G. Celant, III Rassegna di Arti Figurative, Centro Studi Colautti di Salerno, 4-6 ottobre Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, Rumma, Salerno 1968, p. n. n. e A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1966-1973*, Postmedia Books, Milano 2014, pp. 103-24.

[163] Cfr. G. Bartolucci, *Azioni povere su un teatro povero*, in *Arte Povera più azioni povere*, cit., ora in G. Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, cit., pp. 80-3 (sez. *Storie e Protagonisti*).

[164] G. Bartolucci, E. Capriolo, E. Fadini, F. Quadri, *Elementi di Discussione per il convegno sul nuovo teatro*, in «Teatro», a. I, n. 2, 1967-68, pp. 18-25, ora in F. Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, e in G. Bartolucci, *Testi Critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini, G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007, p. 114.

[165] In particolare Erika Fischer-Lichte nel terzo capitolo del suo *Estetica del performativo*, cit., pp. 67-132. Anche Hans-Thies Lehmann si sofferma su *liveness* e possibilità d'interazione con gli spettatori introducendo rimandi diretti a performance e body art, in *La presenza del teatro*, in E. Pitozzi (a cura di), *On presence*, «Culture Teatrali» n. 21, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 2011, p.17-29.

[166] Cfr. S. Fontana, *Armando Marrocco. Io lo conosco*, Scalpendi, Milano 2017, p. 9. Il gruppo è composto da: Theresa Bento, Carlo Bonfà, Vincenzo Dazzi, Antonio Dias, Paolo Lomazzi, Renato Run Maestri, Armando Marrocco, Livio Marzot, Gian Emilio Simonetti, Tommaso Trini. Una presentazione

tempo, dalle ore 22 del 24 aprile alle 10 del mattino del 29 aprile. Le uniche testimonianze sono riferibili quindi alla memoria del gruppo produttivo e a nessuno spettatore. C'è un nucleo collettivo: manca però la «condizione mediale»[167] per essere uno spettacolo, la co-presenza di attori e spettatori. Negli anni Settanta il fenomeno sarà più evidente, ad esempio il napoletano Gianni Pisani (1935) parlando delle sue azioni a Lea Vergine sostiene: «quando distruggo la bara pensata per la mia sepoltura o quando mi riapplico il cordone ombelicale sotto la camicia [...] si tratta di atti d'amore e perciò segreti, non posso compierli davanti alla gente»[168] (*infra* C. 7).

Un ulteriore esempio è quello delle produzioni effimere del genovese Emilio Prini (1943-2016). Accanto alle azioni agite nelle collettive o in mostre personali, l'artista ha realizzato una serie di azioni difficilmente classificabili – forse potremmo definirle con le parole di Michel De Certeau «una molteplicità di "tattiche" basate su dettagli quotidiani»[169]. Nel ricostruire le sue azioni ci si accorge subito di trovarsi davanti ad una scelta dell'effimero nella pratica di vita. Possono essere meditate quanto improvvise, parte di un progetto più grande o più spesso verifiche contingenti. Nel secondo numero della rivista «Pallone» l'artista descrive lapidariamente alcune azioni:

> […] ho fatto un viaggio con nancy grazia renato e paolo / ho percorso una strada in salita / ho sviluppato un vuoto di 4 metri e 50 cm staccando un ramo da un albero / ho letto alice nel paese delle meraviglie / ho mangiato un gelato […] / ho fatto un salto da un'altezza / ho bruciato i miei blocchi d'appunti […] /mi sono affacciato a una finestra a 20 metri di altezza [...] ho tracciato a gesso bianco una linea perimetrale continua intorno ad un quartiere del centro / […][170].

Con modifiche, questo inventario viene riprodotto col titolo *Lato di vita chiave biologica* nel volume *Arte povera* curato da Celant nel 1969[171]. Dai documenti presenti

del progetto è possibile leggerla in *Area Condizionata*, in «Flash Art», n. 12, 1969, p. 9.

[167] «[...] la condizione mediale degli spettacoli risiede nella co-presenza corporea di attori e spettatori». E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 67.

[168] G. Pisani, in L. Vergine (1975), successivamente in *Gianni Pisani*, C.A.I.V., Napoli 1979, p. 134. Pisani si riferisce alle due azioni *La distruzione della propria bara* (1972) e *Tutte le mattine prima di uscire* (1973) (*infra* C. 7).

[169] M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 9.

[170] E. Prini, *Ipotesi di azioni*, in «Pallone», Genova luglio 1968, pp. 5 e scc.

[171] E. Prini, *Lato di vita chiave biologica*, in G. Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, pp. 211-8.

in archivio, Prini ha realizzato molte di queste azioni. Il testo è stampato su foto di opere e azioni dell'artista in cui lo vediamo indossare un naso finto e un mantello, correre e saltare da un cornicione, accostarsi ad un ramo tagliato di un albero, scrivere a terra con un dito tra la polvere le parole Identico Alieno Scambiato (Villa Margherita, Genova 1967). Quest'azione – creare un cerchio con la polvere di un intonaco caduta durante il restauro dei muri e scriverci attorno – non era prevista, «c'è un pubblico ma non è lì per quello», sottolinea la figlia Timotea Austoni Prini[172]. A volte solo in strada strappa manifesti o rompe rami per ottenere dei vuoti (Genova 1967), altre si reca a matrimoni o inaugurazioni travestito (Genova 1968) o decide di organizzare una partita a calcetto (Amalfi 1968). L'artista genovese sembra incarnare a pieno l'idea di estetica in continuità con i processi quotidiani della vita come delineata da John Dewey in *Art as Experience*, testo citato dai critici più attenti al comportamento come Renato Barilli e Maurizio Calvesi. L'estetica come esperienza però porta con sé una problematica, sollevata da Marco Senaldi: Dewey condiziona l'arte come esperienza alla forma esperenziale della comunità organica ma proprio un ritorno alle radice dell'esperienza nega questa forma in favore di quella individuale[173].

Tra il 1969 e il 1974 la quotidianità di Prini è seguita e immortalata dall'amico fotografo Antonio Leale (*Azioni di comportamento: alzarsi e andare a lavoro*). Gli scatti lo (in)seguono fin dall'alzarsi dal letto, per seguirlo in un bar dove l'artista ha una sua postazione di lavoro – una sedia con una macchina da scrivere accanto al telefono, aspettando una chiamata. Prini sembra incarnare bene l'idea d'azione che si sviluppa in questi ultimi anni Sessanta, ovvero quella necessità di agire esteticamente nel quotidiano, come nell'event descritto da Ben Vautier (*supra* C. 2). C'è un passaggio dal

[172] Colloquio tra Daniele Vergni e Timotea Austoni Prini del 22 maggio 2020 in remoto. La mostra è *Identico Alieno Scambiato*, allestita tra la fine del 1967 e l'inizio del 1968 presso Villa Margherita, Genova. Alcune immagini è possibile consultarle in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 238-9.

[173] Cfr. M. Senaldi, *Art as Experience e l'arte contemporanea*, in L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica, Sesto San Giovanni (Mi) 2007, p. 57. Senaldi chiude il suo saggio ricordandoci come Dewey «tramite la quotidianizzazione dell'estetica, pare aprire la porta ad un'estetizzazione della vita quotidiana di carattere però *infinitamente* (in senso hegeliano) diverso dalla (immaginaria) "vita della comunità organica"» (Ivi, p. 58). Contro un ritorno a questa dimensione non comunitaria è schierato invece Martin Jay che legge nella messa in pratica dello *choc* attuata da molti *body artist* un superamento dei limiti dell'aporia presente in Dewey – ipotesi secondo noi debole che reintroduce nella discussione sulla body art il superato elemento sensazionalistico. Cfr. M. Jay, *Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art*, in «Journal of Aesthetic Education», vol. 34, n. 4, inverno 2002, pp. 55-69.

gesto rappresentativo – sempre destinato – all'appropriazione del reale attraverso l'agire fisico, concreto, al presente e nel quotidiano. Nell'arco di pochi anni, infatti, queste azioni evidenziano quella ricerca individuale già segnalata da Bartolucci, attinente la necessaria conoscenza di sé che non è però training, bensì un'accezione estetica del vivere.

3.2 *Sul comportamento*

Il termine "comportamento" è stato riferito in modo generale alle arti processuali, che in Italia, in un tumultuoso rinnovamento di materiali, linguaggi e operatività hanno fin da subito messo in gioco l'elemento biologico – animale e umano – dal vivo attraverso l'azione, o mediato in operazioni ibride che hanno l'azione in prima persona come materiale base. Il problema maggiore con cui ci si scontra affrontando il comportamento è quello di trovarsi davanti a molteplici formati, azioni, libri, fotografie, film, video, opere, in una continua ibridazione. È arrivato il momento di chiederci cosa ha significato nelle arti visive italiane del secondo Novecento il "comportamento" e cosa sia stato (quali le prassi). Cercheremo ora di rispondere alla prima non semplice domanda, soffermandoci nei successivi capitoli sulle pratiche e le storie che veicolano.

Il sostantivo "comportamento" riferito all'arte visiva dei secondi anni Sessanta è stato utilizzato nel 1967 dall'artista Luca Maria Patella per definire le azioni analitiche che svolge assieme all'attore Carlo Cecchi (*infra* C. 4) e nello stesso momento dal critico Germano Celant che lo impiega per descrivere le ricerche di alcuni artisti che proprio in quel momento va raggruppando sotto il nome di Arte Povera. Patella, lo vedremo in dettaglio nel prossimo capitolo, intende con "comportamento" una qualità da analizzare in un processo operativo – ad esempio il camminare di un soggetto qualsiasi – attraverso un atteggiamento di tipo analitico. La precoce intuizione dell'arista romano, una via concettuale all'azione in arte tutta incentrata sui modi di agire, sembra però passare sotto silenzio, sovrastata da un'altra accezione di "comportamento", più generalizzata ed ampia, che da sostantivo e aggettivo descrittivo (1967-'68) si trasforma a cavallo degli anni 1969-'70 nel nome di una tendenza dell'arte contemporanea.

Questa seconda vicenda del comportamento possiamo farla cominciare con le osservazioni di Germano Celant, che a quell'altezza (1967) declina il termine sia come aggettivo, comportamentistico, sia come sostantivo, comportamento, per evidenziare come nelle ricerche di alcuni giovani artisti: «Si sottolinea il dato di fatto, la presenza fisica di un oggetto, il comportamento di un soggetto»[174]. Il comportamento è una evidenziazione (fisica e soggettiva) dell'oggetto e del soggetto. L'anno successivo

[174] G. Celant, *Arte Povera*, in *Arte Povera-Im Spazio*, cat., Masnata/Trentalance, Genova 1967, ora in Id., *Arte Povera. Storia e Storie*, p. 32 (sez. *Storie e* Protagonisti).

riporta con una modifica la stessa frase: «si sottolinea il dato di fatto, la presenza fisica ed il comportamento del soggetto»[175]. Niente più oggetto. L'esigenza di cui parla il critico genovese non è però focalizzata su azioni specifiche, dato che tanto l'oggetto quanto l'immagine è un elemento peculiare di molte azioni degli artisti cui si riferisce[176]. Nei primi anni di utilizzo il termine "comportamento" non sembra designare una tendenza né precise specificità, se non la perspicuità dell'esserci in uno spazio, l'attenzione al presente quotidiano in cui operare senza cesure tra l'estetico e la vita, senza distinzioni linguistiche specifiche: *Seguire la riva del mare in bicicletta* come fa Eliseo Mattiacci ad Ostia nel 1970.

Nelle ricerche comportamentali ciò che emerge è il focus sull'individuo (l'artista o un suo delegato), come Lorenza Trucchi aveva ben individuato in più occasioni. Non si tratta però dell' "io sono l'opera d'arte" dei primi artisti *body*[177], ma della scoperta del proprio sé esperenziale come materiale più che come linguaggio. Così l'indagine può assumere i raggi x visti in Mattiacci (le *12 radiografie* del 1971), la fotografia, come accade in *Svolgere la propria pelle* (1971) di Giuseppe Penone o nel *Mappacorpo* (1974) di Enrico Job, composto di circa mille fotografie della sua epidermide[178]. Un esempio per comprendere questo slittamento – dal "corpo come linguaggio" al "corpo come materiale" – possiamo trovarlo nelle azioni di Emilio Prini che abbiamo prima ricordato. Quelle più effimere e improvvise, più semplici, come camminare, saltare, salire o scendere gradini, correre, a volte sono fotografate con tempi lenti di otturazione così ciò che viene bloccato nell'immagine è la sensazione del movimento, resa permanentemente visibile. Ciò che ne risulta è una sfocatura che distorce il soggetto (Prini) in movimento. Il soggetto sfocato attraverso una aggiunta dell'artista ci mette davanti al paradosso del dinamismo immortalato nella mediazione fotografica rendendolo palesemente e pesantemente materiale: sulle foto sono poggiati dei piccoli blocchi di piombo neri il cui peso equivale a quello dell'artista nonché soggetto della foto. Se lo scatto ci priva del peso del corpo e della presenza limitandosi a certificarla,

[175] G. Celant, *Arte Povera*, in *Arte Povera*, cat., Galleria De Foscherari, Bologna 1968, ora in Id. (a cura di), *Arte Povera. Storia e Storie*, cit., p. 52. (sez. *Storie e Protagonisti*).

[176] In questo senso di veda C. Zambianchi, *«Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su Arte Povera e performance*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci, Roma 2014, pp. 35-45.

[177] Cfr. *Body Works*, «Avalanche», n. 2, New York primavera 1971.

[178] Cfr. T. trini, *Enrico Job*, in «Data», a. IV, n. 12, estate 1974, p. 105. Su Penone (*infra* C. 8).

Prini reinserisce il suo peso e l'apparenza di una presenza nel movimento immortalato con i suoi *Fermacarte* (1968). Si cosifica. Il suo corpo non è il materiale ma ha capacità materializzanti – il suo peso in questo caso, un peso che mette in tensione foto e oggetto. Germano Celant coglie correttamente la specificità dell'artista, quella dell'utilizzo di se stessi come materiale: Prini, scrive il critico,

> […] assume continuamente la sua dimensione privata come unico strumento di interrogazione [...], riimpara *[sic! n.d.A.]* a percepire, a sentire e ad usarsi. Naturalmente imparare a muoversi ed esperire il proprio esserci non significa produrre movimenti, ma imparare ad usare noi stessi come materiale su cui si esercitano nuove elaborazioni e nuove impronte[179].

Non è tanto il corpo come linguaggio, sono i modi d'essere a diventare materiali.

La novità più consistente è l'entrata in campo nei fatti delle arti visive di una temporalità come accumulo quotidiano e non come durata e parentesi temporale – come negli *happenings*. È il tempo «come sequenza di momenti continuati»[180] di cui parla Achille Bonito Oliva in *La felicità del circolo* su «Marcatrè», un temporalità dove la conoscenza di sé regola l'agire quotidiano: *Alzarsi e andare a lavoro* (1969-'74) è una sequenza di foto scattate negli anni da Antonio Leale ad Emilio Prini in una sorta di cronaca illustrata di sé[181]. È questa temporalità che permette d'individuare il momento performativo dell'adesso nell'esclusiva esperienza e nel modo d'essere dell'artista, e «se il procedimento innescato fondamentalmente è una presa di coscienza del proprio esistere, allora il gesto può anche non avere alcuna variazione temporale, ma scorre lungo il flusso della vita»[182]. Questa annotazione di Bonito Oliva sulla mancanza di variazione temporale è interessante: non c'è un tempo separato come può essere il tempo di uno spettacolo ma un *continuum* che non distingue più molto, per alcuni artisti, tra quell'evento specifico (l'azione in galleria) e la passeggiata in montagna o in strada, magari poi solamente annotata in un diario. L'aspetto sottolineato dal critico salernitano

[179] G. Celant *Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale e sensuoso*, in «*S*enzamargine», cit., p. 34.

[180] A. Bonito Oliva, *La felicità del circolo*, in «Marcatre UTT», a. VIII, nn. 61-62, 1970, p. 84.

[181] Cfr. S. Sontag, *On Photography*, Farrar Straus & Giroux, New York 1973, trad. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978, p. 8.

[182] A. Bonito Oliva, *La felicità del circolo*, cit., p. 84.

sfrangia l'orizzonte d'inquadramento del fenomeno "comportamento". Lo abbiamo visto con Prini, tra le sue azioni ci sono quelle che avvengono in galleria per precise manifestazioni e altre che invece racchiudono il comportarsi quotidiano come *chance* estetica, in una continua ricerca: fuori casa, al bar, sull'aereo, in strada, durante una festa di matrimonio privata. Anche le *Dichiarazioni di presenza* di Stanislao Pacus (1938-2008) sembrano delineare questa traiettoria del comportamento e diventano un modus operandi per le sue azioni dei primi anni Settanta, concentrate sulla contingenza quotidiana possibile nel darsi appuntamenti. Presso la Galleria 2000 di Bologna il 6 febbraio 1971 presenta *Fino alle ore venti e trenta ci sono io, poi lascio la mia giacca e le mie scarpe* e due anni dopo a Milano, *Solus homo solus*, in via Senato 12: a quell'altezza della via si è dato appuntamento con la critica Daniela Palazzoli a mezzogiorno, che saluta con un abbraccio quando incontra (una *dichiarazione di contatto quotidiano*)[183]. All'interno del progetto *S.p.A (Società per Azioni)*[184], vengono realizzate azioni che sottolineano ancora di più questo aspetto. Nel ricco volume che raccoglie le documentazioni del progetto leggiamo degli inviti chiamati *provocAzioni*: «Invito del 7-6-1972 / Giancarlo Croce e Tullio Catalano invitano la s.v. a partecipare ad un'azione in un punto imprecisato del mondo, in un qualsiasi momento, a partire dal primo maggio 1972 al primo maggio 1973»[185]. Il 18 maggio 1972 Maurizio Benvenuti realizza un "intervento critico" presso gli Archivi della biblioteca Hertziana,Via Gregoriana n. 28 di Roma: inserisce in archivio un documento incompiuto scritto da Tullio Catalano riguardante il 1968[186]. Non una sottrazione dall'archivio ma un'aggiunta di un documento ancora presente, quotidiano, da completare, che stravolge la finitudine dell'*arché*.

Sempre in *La felicità del circolo* Achille Bonito Oliva riconosce come in queste

[183] Cfr. *Pacus*, Mazzotta, Milano 1997.

[184] Prima iniziativa curata da Maurizio Benvenuti, Tullio Catalano e Franco Falasca avviata nel 1972 prima di dar vita all'*Ufficio Consigli per Azioni S.r.l.* e all'*Ufficio per l'Immaginazione Preventiva.* Si veda F. Menna (a cura di), *Ufficio per l'immaginazione preventiva*, Massimo Marani, Roma 1976.

[185] Altre "provocAzioni" sono: «sarò fuori la Galleria Nazionale d'Arte Moderna». Firmato Maurizio Benvenuti, Roma 12 maggio 1972; «sarò all'Isola Tiberina, ponte Cestio». Firmato Patrizio Mangogna, Roma 13 maggio 1972; «Franco Falasca annuncia che il giorno 10 aprile 1973 a Roma percorrerà la città pensando: *L'universo non contiene pensieri pensanti, io sono il solo pensiero pensante»* (*Percorrere la città pensando*); «sarò in Via di Grottarossa». Firmato Maurizio Benvenuti, Roma 13 settembre 1973. Si veda il libro autoprodotto *S.p.A. 12. 5. 1972 – 15.5. 1975*. Si veda anche il sito web cfr. http://www.arteideologia.it/ArteIdeologia/lancioniopening94.htm [ultimo accesso 20 aprile 2021].

[186] *S.p.A. 12. 5. 1972 – 15.5. 1975*, cit., p. n. n.

nuove pratiche ci sia il «recupero di un proprio spazio individuale, d'azione corporale e riflessiva, è il primo momento del processo di liberazione. La libertà è il conseguimento di una peculiarità di posizione, che appartiene al soggetto e che lui soltanto può agire»[187]. Questa torsione dalla socialità all'individualità – che lo ripetiamo, era stata colta fin dal 1968 da Lorenza Trucchi – viene ora notata anche da Tommaso Trini che, dopo il momento espansivo degli anni 1967-'69, riconosce un momento «di concentrazione, fino all'attuale rovesciamento: l'arte tende a separarsi dalla vita e dall'estrema dilatazione dell'esperienza estetica»[188]. Il ripiegamento è evidente se si è passati da un voler assumere l'arte come vita quotidiana ad un separarsi dalla vita ma, di nuovo, ci sembra una generalizzazione. Anzi, se in alcuni casi sarà evidente questo "ritorno", lo sarà negli anni Settanta inoltrati, mentre ora la spinta dissolvente del e nel quotidiano permane. Sono i modi di praticare ad essere differenti. Non le strategie partecipative del Gruppo Zoo di Michelangelo Pistoletto né gli *happenings* del Gruppo UFO, ma le azioni di comportamento di Eliseo Mattiacci, dove interroga le condizioni di presenza e identità. Azioni introspettive come *Pensare il pensiero* (1973), in cui l'artista indossa una benda intonacata sugli occhi e siede dietro al tavolo su cui è posato un foglio e una penna di rame (*infra* C. 6).

Quel che sembra è che i critici notino solo ora questo elemento che invece è proprio dell'azione di comportamento fin dalle sue prime emersioni. Filiberto Menna, dopo l'ipotesi di una società estetica (1968)[189], ammonisce ora (nel 1970), che lo sconfinamento nel reale rischia di congelare il comportamento in un modello da perpetuare, un prototipo che dallo "stadio immaginario" – la fantasia individuale – approderebbe allo "stadio del vivente", nel tentativo, scrive il critico, «di un ribaltamento totale dell'immaginario nel reale, del superamento della dicotomia nevrotica tra principio del piacere e principio della realtà»[190]. Vivere nel principio di realtà vuol dire però quotidianizzarne la tensione[191] attraverso l'assunzione di un modello iniziale che rischia così di essere in perenne anticipo senza un'incisione nel

[187] A. Bonito Oliva, *La felicità del circolo*, cit., p. 84.

[188] T. Trini, *L'opera sparita e diffusa*, in «Arte Illustrata», a. III, nn. 34-36, ottobre-dicembre 1970, ora in Id., *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, Johan&Levi, Monza (Mb) 2016, p. 315.

[189] F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Roma 1968 (ed. cons. Officina ed., Roma 1983).

[190] F. Menna, *L'immaginario e il reale*, in «Marcatre UTT», a. VIII, nn. 61-62, 1970, p. 73.

[191] Cfr. S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), trad. it. *Il disagio della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino 1971.

reale concreta, “attiva”, come direbbe Jan Mukařovsky[192]. Ma è proprio questo che fa il comportamento, assume una tensione temporale che è quella quotidiana: quella in cui prendere un aereo (Emilio Prini, Marisa Merz), quella in cui prendersi la briga di annodare e sciogliere grandi corde, come fa Claudio Cintoli che annota in un suo diario: «Il “fare” si è innestato in altre innumerevoli azioni provvisorie, quotidiane e ripetibili all'infinito: percorrere, scoprire, spogliare, accendere, bruciare, rivelare, documentare, annodare, sciogliere, scegliere ecc...»[193]. Nella film-performance *Tentativo di volo* (1969) vediamo Gino De Dominicis (1947-2008) saltare da un rialzo sterrato nei pressi del Tevere muovendo velocemente le braccia cercando di spiccare il volo. All'inizio del filmato l'artista ci fa sapere che sono tre anni che sta provando con i suoi tentativi e che se convincerà suo figlio e questi a sua volta il suo... un giorno l'uomo volerà[194]. È una concezione temporale che guarda ad un futuro utopico attraverso un'attenzione continua a praticare un comportamento quotidiano eccentrico. La durata del film, 1'55", è solo un estratto esemplificativo di una quotidianità esasperata.

Questa esacerbazione della temporalità quotidiana sembra caratterizzare inizialmente il comportamento molto più di quella sviluppata nei primi anni Settanta tra 'Opera o comportamento' – *concept* e titolo della rassegna del Padiglione Italia della XXXVI Biennale di Venezia (1972) curata da Francesco Arcangeli e Renato Barilli[195]. Il comportamento come categoria critica abbraccia molte possibilità estetiche e soprattutto non prende parte esplicitamente per la peculiarità performativa. La scelta dei critici è quella di creare una semplice polarità tra i pittori che sono rimasti pittori e producono quadri e i pittori che hanno dismesso il pennello per produrre comportamenti – che però possono prendere la forma effimera dell'azione quanto quella dell'opera facendo saltare

[192] Cfr. J. Mukařovsky, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell’arte* [1966], Einaudi, Torino 1971, p. 59. Nella sua proposta il valore estetico è un fenomeno sociale «ampiamente distribuito in tutta la sfera del comportamento umano, e un fattore rilevante e molteplice della prassi» (p. 131) che attraverso il rinnovamento della norma – sempre instabile e definita dalla sua violazione – induce rinnovamenti sociali passivi o attivi.

[193] C. Cintoli, *Appunti 1968-69*, in E. Crispolti, *Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Torino 1978, p. 64.

[194] «Forse è perché io so come nuotare che ho deciso di imparare a volare. Ho ripetuto questo esercizio per tre anni. È possibile che io non riesca a raggiungere mai il mio scopo. Ma se posso persuadere mio figlio a continuare questo esercizio, poi forse uno dei miei discendenti...». Trascrizione a cura di chi scrive dal film *Identifications* di Gerry Schum (*infra* C. 4). Disponibile on line Cfr. https://vimeo.com/86215752 [ultimo accesso 21 novembre 2021].

[195] *Opera o comportamento*, cit.

la dicotomia, in una dimensione che abbraccia tanto l'arte concettuale quanto l'arte processuale e ovviamente la performance art propriamente detta. Sarà soprattutto Renato Barilli, caparbio sostenitore del termine comportamento, a perseverare questa prospettiva larga, con lo scopo di sistemare un'area di ricerche emergenti che si vanno assommando, «arte povera, Body Art, la Land Art, arte del processo, concettuale ecc.»[196] scrive il critico bolognese. Il nostro problema resta però quello del discernimento, sul cosa considerare comportamento, senza però cadere nell'idealismo della coppia "opera o comportamento", limite denunciato dal critico Pierre Restany nei confronti dell'ipotesi della Biennale[197]. Per molti artisti del comportamento, infatti, non ci sono da un lato l'oggetto e dall'altro l'azione perché, nella maggior parte dei casi, partecipano di una stessa tipologia di esperienze che riflettono sui modi d'essere – quelli che per Jacques Rancière sono alla base delle proprietà che fanno di qualcosa una cosa artistica[198]. Questi modi d'essere in questi anni si esprimono principalmente attraverso azioni che hanno diversi output: libri, grafici, foto, film, spesso in forme ibride[199]. Rispondendo a Daniela Palazzoli sul contributo degli italiani alla body art, nel 1974 Lea Vergine sottolinea: «In Italia si parla di "Comportamento"... E in effetti il discorso degli italiani è diverso; […] Essi più che lavorare con il corpo attraverso azioni, realizzano sequenze fotografiche, films, ecc.»[200].

L'errore fatto secondo noi è stato quello di ricondurre al comportamento gran parte di quello che era fuori dal "pennello", riconducendo così ad un unico termine peculiarità difformi accomunate da una non ben specificata performatività che prima veniva indicata come teatralità, talmente larga concettualmente da far disperdere i tratti delle operatività messe in campo dagli artisti e che il termine comportamento sembra invece

[196] R. Barilli, *Le ricerche di comportamento*, in «I problemi di Ulisse "Dove va l'arte"», a. XXVI, vol. XII, novembre 1973, p. 136, poi anche in Id., *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano 1974, p. 197.

[197] P. Restany, *I limiti del comportamento*, in «Domus», n. 514, settembre 1972, pp. 176-7. Sulla natura non oppositiva dei due termini riflette Luciano Caramel in 'Opera *e* Comportamento', titolo della mostra da lui curata, sottolineando una concordanza tra i due poli. Cfr. *Arte in Italia negli anni '70. Opera e Comportamento (1970-1974)*, cat., a cura di L. Caramel, Erice, ex Convento di San Carlo 1999, Kappa, Roma 2000.

[198] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 41.

[199] Una riflessione successiva su queste procedure e sulla loro sempre più ampia diffusione si trova in G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedalo, Bari 1977.

[200] D. Palazzoli (a cura di), *Parliamo della Body Art. Intervista a Lea Vergine*, in «Data», n. 12, estate 1974, Prearo, Milano 1974, p. 50.

sviluppare meglio dell'espressione performance art. Cerchiamo di essere più chiari con due esempi di "opere" considerate comportamentali. Fernando De Filippi (1940) si appropria dei testi di Lenin non solo attraverso la memorizzazione ma attraverso l'esatta riproduzione della sua grafia che ha imparato a riprodurre nel tempo; successivamente attraverso il trucco assumerà anche la fisionomia di Lenin, in un'azione che ha avuto diversi output: film, libro, serie fotografica stampata su diversi materiali ma non dal vivo (*Sostituzione*, 1974). Il gesto scritturale non ha solo il fine di riprodurre i testi ma di incarnare un'individualità altra, di avviare un desiderio di relazione che passa attraverso la scrittura dell'altro. Alla base del lavoro c'è una vera e propria ossessione bibliografica, non per Lenin però, spiega l'artista:

> Ho scelto di vivere per due anni accanto all'immagine di Lenin […] È stato un modo che mi ha permesso d'instaurare un rapporto quasi fisico, oltre che concettuale, con il personaggio […] al quale in seguito mi sono sostituito. […] Facevo scorrere il mio tempo, la mia esistenza, stabilendo i miei umori con il divenire di questa immagine […] Il processo sostitutivo è parte di un rituale privato: […] Quel volto non è più il ritratto storico, ma diventa il mio, la sua scrittura diventa la mia, le sue idee le riscrivo con la mia mano[201].

In *Compagni, operai andiamo all'ultima decisiva battaglia* (studio privato, 13 giugno 1974, Milano)[202] De Filippi scrive con la grafia di Lenin i suoi testi indagando il tema dell'identità come assunzione, appropriazione e trasfigurazione che gli permette di trasformare in materiale i suoi gesti, quelli della mano ripetuti per acquisire la grafia di Lenin, un aspetto di superficie e insieme intimo in cui la comunicazione viene deviata e arricchita da un'esperienza non-comunicabile insita nella scrittura stessa. È il "rituale privato", il pattern comportamentale dello scrivere, l'azione-scrittura a diventare vera e propria incorporazione di parole che non possono essere né solo restituite né semplicemente consumate. Questo è il comportamento che stiamo investigando – questo "rituale privato" come scrive De Filippi – e non invece quello di *Penelope* (1972) di

[201] *Conversazione tra Fernando De Filippi e Angela Madesani*, in *Fernando De Filippi. La rivoluzione privata 2*, cat. 8 gennaio-6 febbraio, Fondazione Mudima 2015, Prearo, Milano 2015, pp. 22 e 26.

[202] Abbiamo potuto consultare la digitalizzazione della documentazione filmica di *Compagni, operai andiamo all'ultima decisiva battaglia* presso Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna, nel maggio 2021.

Luciano Fabro (1936-2007), un’opera in cui delle zampe amorfe in vetro di murano sono sormontate da tende di seta chiuse come fossero la gamba di un pantalone. Quest'opera era presente nella sezione “comportamento” della Biennale del 1972. È pacifico non considerarla una performance come è pacifico non considerare il libro o il film di De Filippi una performance ma ci sembra che gli esempi di De Filippi e Fabro, ricollegandoci al discorso sui modi d'essere, ci facciano considerare l'opera (libro, film, scrittura) di De Filippi comportamentale a differenza della scultura di Fabro. In questo senso secondo noi il comportamento, affrontato a maglie larghe dalla critica, è stata una *chance* mancata per una *italian theory* sulle questioni della performance art.

Il comportamento e le diverse produzioni comportamentali sembrano infatti riunire le polarità della body e della performance art che Amelia Jones nel suo *Body Art. Performing the subject* ha separato[203]. Un perno nella riflessione della studiosa è la radicalità, centralità e complessità dei corpi prodotti nella body art che spesso necessitano di estrema vicinanza e intimità e altrettanto di una visione d'insieme che lo scatto fotografico permette. Mentre nella performance art, ci dice la studiosa, è l'azione il fulcro e non precipuamente il corpo come linguaggio. Nel comportamento, superando le questioni del linguaggio specifico, tutto si rapporta al materiale.

La presenza di "opere" comportamentali non è un accidente nel percorso performativo del comportamento, anzi, guardando le principali mostre collettive di questi anni sembra caratterizzarne l'impatto. Nel 1970 si avviano le mostre “comportamentali” tra cui la Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura 'Gennaio 70. Comportamenti, progetti, meditazioni' organizzata dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche presso il Museo Civico di Bologna e curata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi e Tommaso Trini. Con 'Gennaio 70' il comportamento entra ufficialmente nel sistema pubblico dell'arte italiana attraverso degli oggetti, infatti la mostra è incentrata sul nascente fenomeno della video-performance e del libro d'artista[204] (*infra* C. 4). In un'altra mostra, 'Amore Mio' (giugno-settembre 1970),

[203] A. Jones, *Body Art. Performing the subject*, cit., pp. 12-4.

[204] È interessante come l'ufficializzazione – prematura nei confronti di quanto avviene per la performance art internazionale – avvenga attraverso la nascente video-performance. Tancredi Gusman sottolinea come a livello internazionale l'istituzionalizzazione della performance art attraverso la presenza in musei pubblici avvenga nella seconda metà degli anni Settanta (Cfr. T. Gusman, *Between Evidence and Representation*, cit., p. 443.). Negli Stati Uniti, ci ricorda Valentina Valentini, la prima generazione di performer si accorge di questo passaggio, con conseguenze come l'abbandono di queste pratiche da parte

definita comportamentale dal curatore Achille Bonito Oliva, vengono presentate solo due azioni (Jannis Kounellis e Vettor Pisani) su sedici interventi totali. Le dinamiche su cui è costruita la mostra, definita dal curatore come «manifestazione di comportamento umano»[205], possono aiutarci a comprendere un'altra sfaccettatura dell'oggetto che stiamo indagando e che riconduce lì, ai modi d'essere, e alle alleanze che può attivare. La mostra, inaugurata il 30 giugno presso Palazzo Ricci a Montepulciano, fin dai suoi aspetti organizzativi è incentrata su un nuovo posizionamento della critica che da un lato ridimensioni il potere del critico e dall'altro lo immetta in un processo creativo più conflittuale. "Amore mio" è l'espressione che individua un legame affettivo riguardante gli artisti chiamati a «configurarsi criticamente al di fuori della consueta mediazione della critica d'arte»[206]. L'intento è quello di organizzare la mostra non secondo procedimenti di costruzione linguistici ma secondo tattiche e alleanze istituenti uno spazio «dove possono confluire tutte le istanze e le preferenze affettive, sentimentali, culturali e psicologiche, che generalmente restano escluse e non affiorano nella nozione dell'oggetto estetico»[207]. Così Michelangelo Pistoletto ospita nel suo spazio Vettor Pisani, in una prima collaborazione all'insegna del "plagio", nata su una riflessione a partire dal caso Aldo Braibanti e proficua di sviluppi per i due artisti. Queste sembrano essere le dinamiche e le logiche che smuovono le basi del comportamento, non un discorso sugli specifici o sul linguaggio (il corpo come linguaggio della body art).

Dovremmo considerare il comportamento una tendenza dell'arte processuale italiana emersa tra gli anni Sessanta e Settanta che, nel clima generale di rinnovamento, non

di alcuni e l'appello ad una nuova generazione di performer di questo cambio di passo (Cfr. V. Valentini, *Performance*, in «Teatrofestival», nn. 10-11, aprile-maggio 1987, pp. 40-5).

[205] A. Bonito Oliva, *"Amore Mio": i segni della presenza*, in «Domus», n. 490, settembre 1970, p. 62. Si veda anche Id. (a cura di), *Amore mio*, cat., Palazzo Ricci, Montepulciano 30 giugno-30 settembre, Centro Di, Firenze 1970. L'1 e 2 luglio la mostra è accompagnata da un convegno critico presieduto da Palma Bucarelli e su cui si soffermano Filiberto Menna e Pier Luigi Tazzi Cfr. F. Menna, *Un'originale mostra d'Arte e Montepulciano. Gli artisti si sono autoconvocati per confessare il loro «amore» segreto*, in «Il Mattino», 6 agosto 1970, ora in Id., *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di A. Tolve, S. Zulliani, Quoblibet, Macerata 2017, pp. 55-60; P. L. Tazzi, *La Dieta di Montepulciano*, in «NAC», n. s., n. 2, novembre 1970, pp. 6-7. Un esaustivo saggio su *Amore Mio* è F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore Mio a Montepulciano nel 1970*, in «Studi di Memofonte», n. 9/2012, pp. 121-64. Cfr. https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-9-2012/#f-belloni-approdi-e-vedette-amore-mio-a-montepulciano-nel-1970 [ultimo accesso 19-03-2021].

[206] *Amore Mio*, cit., p. 62. Gli artisti autoconvocatisi sono: Alviani, Alfano, Ceroli, Colombo, De Vecchi, Fabro, Kounellis, Mambor, Marotta, Mauri, Merz, Nanni, Nannucci, Pistoletto, Scheggi, Tacchi. Pistoletto al suo posto invita Pisani. Esiste un breve documentario RAI (16') curato da E. Flaiano e P. P. Ruggerini *Amore mio. Arte a Montepulciano.*

[207] *Ibidem*.

solo linguistico, ha tracciato un percorso alternativo alla body, alla performance e alla land art propriamente dette sviluppando diverse gradazioni e traiettorie dell'azione performativa che ovviamente le comprendono. Più un mixed-media nato in un contesto di liberazione del fare – «una ricerca di vita, e di vita liberata»[208], la definisce Trini.

3.2.1 *Breve postilla su Duchamp*

La svolta comportamentale nell'interpretazione dei critici sembra indicare un momento originario di tale ipotesi nella famosa *Tonsure* (1919-'21 ca.) di Marcel Duchamp, la foto in cui vediamo la nuca dell'artista rasata a forma di stella mentre nella parte superiore della testa la rasatura ne riproduce la coda. Alberto Boatto riconosce in Duchamp, citando la *Tonsure*, un punto se non d'avvio di passaggio del comportamento[209]. Scrive invece Bonito Oliva: «Quando Duchamp si faceva fotografare da Man Ray, egli intendeva far passare sulla propria presenza concreta il valore del proprio fare. E nello stesso tempo ipotizzava un comportamento estetico, che significasse un aumento di soggettività»[210].

È interessante questo dato. Non vengono prese in considerazione le serate futuriste, né tanto meno il Cabaret Voltaire di Zurigo, come spesso è stato fatto per raccontare le diverse e varie vicende dell'effimero nell'arte del secondo Novecento, ma una fotografia. Di quest'opera sappiamo pochissimo. Michele Dantini si chiede se sia opera o documento[211], come spesso accade con le fotografie o i film dei comportamentisti. Gli artisti italiani, infatti, fin da subito realizzano mediaperformance (*infra* C. 4) e, assieme, utilizzano i media per la documentazione delle azioni che spesso espongono – Boatto

[208] T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, cit., p. 89.

[209] È interessante trovare la *Tonsure* anche nel più volte citato *Il corpo come linguaggio. La Body Art e storie simili* di Lea Vergine e in copertina dell'agile e breve testo di Dante Filippucci *Minuta di una nota improbabile sulla Body Art*, Urbani Editore, Perugia 1976. Riguardo alla citazione di Boatto *...un Hercule sans emploi... (sul comportamento)*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Critica in Atto*, Incontri Internazionali d'Arte, 6-30 marzo 1972, ed. Incontri, Roma 1973, pp. 16-28, ora in A. Boatto (a cura di), *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di S. Chiodi, L'Orma, Roma 2016, pp. 129-45.

[210] A. Bonito Oliva, *La felicità del circolo*, cit., p. 84. Il critico tornerà sull'accostamento Duchamp-comportamento durante il 'Seminario attivo sulle avanguardie artistiche' dal titolo *Il dadaismo come esperienza totale e il comportamento*, ospitato dalla Galleria Schema di Firenze il 26 marzo 1973.

[211] M. Dantini, *Dadamago, dadastella, dadachimera*, in Id., *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia dell'arte e clandestinità: Duchamp, Johns, Boetti*, Johan & Levi, Monza (MB) 2014, p. 21.

parla di archeologia dell'estetico, quella «moltitudine di fossili di azioni, quasi sempre fotografici»[212].

[212] A. Boatto, *Dall'inerte al vivente*, in «Marcatre UTT», a. VIII, nn. 61-62, 1970, p. 80.

Capitolo 4

L'emergere dei fenomeni: luoghi e pratiche del comportamento (1967-1970)

Negli anni 1967-'70 l'azione comportamentale non sembra lasciare molte tracce nelle cantine teatrali né tantomeno nelle iniziative autogestite all'aperto nelle strade, a differenza degli *environments* partecipativi e delle azioni musicali che indifferentemente invadono gallerie, spazi aperti, club-discoteche. Non possiamo ovviamente generalizzare però questo dato emerge tutto in favore della galleria d'arte, costretta in questi anni a ripensare la sua funzionalità e spazialità alle prese con le operazioni dell'arte processuale e concettuale[213].

La questione dei luoghi è per noi rilevante. Innanzitutto le tipologie di luoghi: gallerie private, gallerie pubbliche e studi privati ci indicano non solo spazi ed organizzazioni difformi ma rapporti differenti: gallerista e artista, istituzione, curatore e artista, artista solo o coinvolto con giovani colleghi, amici o familiari. L'analisi dei luoghi di presentazione pubblici e di quelli privati, in cui si sviluppano rapporti più liberi e non di rado conflittuali, ci permette di spostare il focus di volta in volta in base alla pertinenza e alla rilevanza del caso: dalle visioni dei galleristi alle proposte degli artisti fino al discorso articolato dalla critica nelle collettive. Così questo capitolo ci permetterà di cominciare a conoscere meglio protagonisti, prassi e rapporti che si instaurano e assieme di focalizzarci su due punti importanti: un confronto a quest'altezza tra il nascente comportamento italiano e le performance internazionali, il rapporto con i media nelle produzioni (eventi ed opere). Il primo focus riguarda le vicende della galleria L'Attico[214] di Fabio Sargentini a Roma, un punto di vista

[213] Brian O'Doherty si concentra sul fenomeno elaborando il concetto di *white cube*, individuazione dello spazio della galleria come spazio zero ogni volta da ripensare e contestare. Cfr. B. O'Doerthy, *Inside the white cube. The Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica (CA) 1986, trad. it. a cura di I. Inserra, M. Mancini, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Monza 2012.

[214] Le vicende della Galleria L'Attico sono state raccontate in diverse occasioni dallo stesso Fabio Sargentini e nel 1987 e nel 2010 sono stati pubblicati cataloghi che ne hanno ricostruito le attività (Cfr.

privilegiato per seguire sia l'emergere del comportamento – in questi primi anni ci compiono azioni Claudio Cintoli, Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Marisa Merz, Luca Maria Patella e Vettor Pisani – sia le prime presenze in Italia della performance americana riferibile alle tendenze della *postmodern dance* e della *minimal music*[215] sviluppata tra danzatori, musicisti e artisti visivi presso la Judson Memorial Church in Washington Square. Il confronto tra le due esperienze è utile per focalizzare alcune peculiarità del comportamento e assieme ci permette di comprendere gli sforzi e le operatività messe in campo dal giovane Fabio Sargentini in direzione di una galleria "d'azione". Oltre ad un'attività teatrale che avvierà più tardi, nel 1979, possiamo considerare a tutti gli effetti Sargentini un performer con il suo trasformare e praticare la galleria come palestra (*Ginnastica mentale*, 1968), come luogo collettivo di lavoro (*Lavori in corso*, 1970), come viaggio (*L'attico in Viaggio. Navigazione del Tevere*, 1976) fino ad arrivare all'azione dell'inondarla (*Allagamento*, 1976).

L'altra tipologia di luoghi indagati sono gli studi privati, dove vengono sperimentate anzitutto le mediaperformance. Lo stretto rapporto tra media e comportamento negli ultimi anni Sessanta mostra una grande varietà di possibilità operative, alcune delle quali verranno ampliate nel decennio successivo. Riguardo al film, dopo un'introduzione terminologica e uno sguardo sulle principali produzioni internazionali – che comprendono anche artisti italiani – ci siamo soffermati sulle vicende dello Studio

---

L'Attico 1957-1987: trent'anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video, cat., a cura di R. Lambarelli, F. Sargentini, Chiesa di San Nicolò, Spoleto (PG); Mondadori, Milano 1987; *L'Attico di Fabio Sargentini*, cat., a cura di L. M. Barbero, F. Pola, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Electa, Milano 2010). Siamo entrati in contatto con documenti fotografici relativi alle attività de L'Attico negli archivi del fotografo Claudio Abate a Roma. che ha seguito e immortalato le principali attività organizzate Sargentini negli anni considerati; documenti cartacei come riviste, cataloghi e inviti editi da L'Attico nella Fondazione Giorgio de Marchis Bonanni d'Ocre (L'Aquila); nell'Archivio privato di Giorgio Di Genova (Roma); nel Fondo degli Archivi Internazionali d'Arte e in quello Alberto Boatto presso l'Archivio del Museo MAXXI di Roma.

[215] Sul Judson Memorial Church: S. Banes, *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Boston, Houghton-Mifflin Company, 1980, trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis: la postmodern dance*, Macerata, Ephemera, 1993; Ead., *Democracy's Body: Judson Dance Theatre 1962-1964*, Duke University Press, Durham 1993; R. Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, Taylor & Francis, Abingdon (UK) 2006; R. Mazzaglia, *Judson Dance theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Ephemeria 2010; N. Bennhaum (et. al.), *Radical bodies*, University of California Press, Berkeley 2017. Sulla musica *minimal*: M. Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Schirmer Books, New York 1974, trad. it. a cura di S. Zonca e G. Carlonni, Id., *La musica sperimentale*, prefazione di Brian Eno, Shake, Milano 2011, pp. 163-99; E. Strickland, *Minimalism: origins*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana) 1993; K. Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Bentivoglio di Bologna, tutt'ora da ricostruire, dove sono state prodotte diverse film-performance[216]. Il rapporto con la fotografia è introdotto invece attraverso una panoramica incentrata sulle principali produzioni fotografiche mentre l'iniziale rapporto col video è analizzato attraverso due mostre collettive del 1970 ('Gennaio 70' e 'Telemuseo')[217].

[216] Purtroppo non esiste un archivio dello Studio Bentivoglio e la documentazione superstite è dispersa in diversi fondi privati, tra cui quello della Fondazione Pier Paolo Calzolari (non consultabile attualmente), i fondi Gianni Castagnoli e Claudio Piacenti presenti presso Home Movies a Bologna e alcuni filmati di Luigi Ontani ritrovati da Elena Volpato e ora disponibili presso la videoteca della GAM di Torino. Molto produttive sono state le consultazioni dei materiali presenti a Bologna e Torino. Ci siamo rivolti anche a Pier Paolo Calzolari attraverso colloqui on line per maggiori specifiche. Riguardo la letteratura ad oggi esiste un saggio che contiene però molte imprecisioni (*infra*).

[217] L'indagine sul rapporto tra foto e comportamento in questi primi anni si è avvalsa dei sopralluoghi effettuati presso l'Archivio Abate di Roma e la letteratura di riferimento, sia relativa a singoli artisti (Mambor, Kounellis, Vaccari), sia incentrata sul rapporto col comportamento (cfr. il paragrafo 3). Sul rapporto tra video e comportamento ci siamo dovuti riferire ai materiali cartacei delle rassegne 'Gennaio 70' e 'Telemuseo', nessun video di quelli considerati è sopravvissuto al fattore temporale.

4.1 *La Galleria l'Attico: tra comportamento e performance art*

La Galleria L'Attico negli ultimi anni Sessanta rappresenta un caso unico nel panorama italiano e internazionale: qui si afferma il successo della *postmodern dance* e della *minimal music* americana in Europa, qui si brucia la breve e fulminante parabola di Pino Pascali, qui compiono le loro prime azioni Jannis Kounellis, Claudio Cintoli, Marisa Merz, Gino De Dominicis, Vettor Pisani ed altri, ma qui, soprattutto, c'è stato un processo collettivo in cui alleanze, affetti e scambi hanno portato alla nascita di una vera e propria galleria "d'azione", in bilico tra comportamento e performance art. Figura carismatica al timone di quest'avventura Fabio Sargentini (1939) – non è un'iperbole, alle 10:00 del mattino del 27 marzo 1976 il giovane gallerista porta *L'Attico in viaggio*, una navigazione del Tevere in battello assieme a Luigi Ontani, Luca Maria Patella, Ilija Šoškić ed altri, partendo dall'Isola Tiberina fino a sfociare in mare aperto[218].

L'Attico apre nel 1957 a Roma, al quarto piano di un palazzo in Piazza di Spagna. Il proprietario, Bruno Sargentini, padre di Fabio e deputato del Partito Socialista Italiano, caratterizza la programmazione con mostre informali e surrealiste, fin quando nel 1966 avviene la rottura con il figlio dovuta ad un dissidio estetico su Pino Pascali. Fabio Sargentini nel frattempo ha infatti cominciato ad affiancare il padre nella gestione della galleria ma dopo il contrasto gestisce lui la conduzione dello spazio espositivo traghettando L'Attico nel clima processuale e performativo di fine decennio. Nell'autunno del 1966 organizza 'Nuove sculture', personale di Pascali, e il giovane gallerista rimane particolarmente colpito da *Il mare* – tela centinata dipinta su una struttura di legno distesa per l'intero spazio – opera che costringe gli osservatori ai bordi della stanza. La materia aggredisce lo spazio contemplativo e proprio quest'ingombro espellente porta Sargentini ad interrogarsi sullo spazio della galleria. Fin da subito cerca di individuare un altro luogo ma prima di trovarlo passano poco più di due anni, periodo in cui lentamente la presentazione di azioni comincia ad emergere nella programmazione de L'Attico. Tra queste *Senza titolo* (1967) di Jannis Kounellis e *Ambiente proiettivo animato* (1968), complesso mixed-media di Luca Maria Patella in cui le azioni *Camminare* e *Stare al bar* agite dall'attore Carlo Cecchi sono sottoposte ad

[218] In tale occasione è stato edito un piccolo catalogo scritto a mano da Anna Paparatti. Cfr. *L'Attico in Viaggio. Navigazione del Tevere – fiumana grande – il mare*, Galleria L'Attico, marzo 1976.

analisi attraverso un dispositivo mediale (*infra* 4.1.1).

Jannis Kounellis nella sua personale *Il giardino / I giuochi* (marzo-aprile 1967) introduce il corpo vivo, umano e animale, cominciando a presentare i suoi primi *tableaux vivants*, introducendo così due elementi caratteristici del comportamento: le azioni con gli animali[219] e i *tableaux*, dove la staticità dell'artista permette all'azione di farsi immagine (*infra* C. 6). In *Il giardino* (prima parte della mostra dall'11 marzo), Kounellis espone una tela 3x2m su cui sono applicate con degli automatici delle rose di cotone bianche e nere, mentre la cornice della tela è composta da uccellini chiusi in gabbie, una specie di cornice «mobile e sonora»[220], scrive Alberto Boatto, evidenziando così un cambio di prospettiva spaziale: dall'immagine frontale alla diffusione integrale del suono nella stanza, che occupa tutto lo spazio che può[221]. L'11 novembre dello stesso anno, sempre a L'Attico, Kounellis espone un pappagallo verde su un trespolo davanti ad una lastra in metallo (*Senza titolo*, 1967). Quando il pappagallo resta immobile sembra di vedere una macchia di colore, capace però di dare le spalle all'improvviso, di osservare, di comunicare. Di non essere più ciò che era un attimo prima. Di guardare negli occhi l'osservatore. Il 13 aprile con *I giuochi* Kounellis presenta se stesso in due azioni agite in due grandi box, delle scatole 2mx2m, che utilizzerà successivamente per le scene de *I Testimoni* di Carlo Quartucci[222]. Esiste la documentazione di quella che

[219] La prima mostra con animali a Roma è stata presentata il 24 maggio 1966 presso la galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani durante la personale di Richard Serra *Animal Habitats Live and Stuffed* (Cfr. *Richard Serra. Animal Habitats Live and Stuffed*, cat. Galleria La Salita, Roma maggio 1966). Tra i comportamentisti che maggiormente hanno utilizzato gli animali c'è Vettor Pisani (1934-2011). Li introduce sin dalla sua prima mostra 'Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp' (1970, primo Premio Pascali) presso il Castello Svevo di Bari. Qui presenta dei piccoli roditori, cavie costrette da un marchingegno, *Lo scorrevole*, che vede gli animali con il collo cinto da un collarino collegato ad una corda d'acciaio attraverso un gancio e delle ruote che permettono il movimento degli animali solo sull'asse orizzontale. C'è poi *Malinconica Pot, la tartaruga più veloce del mondo*, che sfreccia sopra un'automobile telecomandata. Sempre nel 1970 durante 'Amore Mio', dove, di nuovo collegate allo scorrevole, cavie percorrono avanti e indietro la via obbligata che li porta *Dal pane all'acqua*. Le tartarughe sono presentate di nuovo nel dicembre presso L'Attico per la collettiva 'Fine dell'alchimia': ci sono alcuni gusci vuoti e delle tartarughe sono rallentate da piccoli pesi poggiati sul guscio, mentre Pisani si aggira per la galleria con una gobba finta e un cartellino addosso con su scritto *Io non amo la natura* (*Fine dell'alchimia*, cat., a cura di M. Calvesi, 28-29 dicembre galleria L'Attico, Roma 1970). Sulle azioni di Vettor Pisani: E. Viola, *Theatrum mundi. Performance, re-enactment e re-performance come matrici generative dell'opus magnum di Vettor Pisani*, in *Vettor Pisani. Eroica/Antieroica. Una monografia*, a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Museo Madre, Napoli 2016, pp. 114-47.

[220] A. Boatto, *A rose is...*, in *Jannis Kounellis. Il giardino / I giuochi*, cat., L'Attico, Roma 1967, p. n. n.

[221] Il suono occupa tutto lo spazio che ha a disposizione, interagendo e modificandosi in esso. Cfr. *Lo spazio della risonanza* in C. Serra, *Musica Corpo Espressione*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 17-62.

[222] Sulla collaborazione *I testimoni* si veda D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il*

probabilmente è una prova della seconda azione, nello studio dell'artista, fotografata da Claudio Abate. Nel box aperto anteriormente c'è l'artista che dà le spalle all'obiettivo ma all'altezza della sua spalla è applicato un divisore-mensola che sorregge uno specchio montato sulla parete di fondo del box. In questo modo possiamo vedere lo sguardo dell'artista. Alberto Boatto indica la stessa azione nella serata a L'Attico[223], dove sono gli spettatori ad osservare le spalle, la nuca e lo sguardo dell'artista che immobile e di spalle, li osserva, in una specie di gioco fenomenologico che proietta nel luogo dell'azione gli spettatori. Kounellis si è sempre definito un pittore e la presenza nelle sue azioni di corpi vivi umani e non umani l'ha spiegata in una bella intervista con Wilbur Sharp come dialettica tra "struttura" e "sensibilità": la struttura è la pittura in quanto presenza storica ed è un elemento da mettere sotto critica e, quindi, «solo se c'è la pittura ci potrà essere poi qualcuno che la critica»[224], ovvero il materiale vivente, che chiama "sensibilità". Una sensibilità che non può essere rappresentata dalla pittura ma solo presentata, asserisce[225]. Così Kounellis e L'Attico avviano la loro stagione comportamentale.

L'11 settembre 1968 Pino Pascali muore a causa di un incidente stradale in motocicletta. La notizia sconvolge l'ambiente artistico romano e non solo, ma in particolar modo Sargentini, amico intimo. Poco tempo dopo, prima della fine del mese di ottobre, Claudio Cintoli, da poco rientrato dagli Stati Uniti, presenta al gallerista Simone Forti (1935)[226], danzatrice italo-americana di origini ebree, fuggita con la famiglia da Firenze ai tempi delle leggi razziali. Sargentini ha spesso raccontato delle nottate trascorse a parlare con Simone Forti ed Anna Paparatti (1936) e di come sia stato quest'incontro a consolidare in lui l'esigenza di uno spazio non solo in riferimento alla nuova scultura che si faceva ambiente (Pascali, Mattiacci) ma alla nascente

viaggio nei primi venti anni 1959-1979, Mimesis, Milano 2020, pp. 143-53.

[223] A. Boatto, *A rose is...*, cit., p. n. n.

[224] W. Sharp (ed), *Structure and sensibility*, cit., p. 83.

[225] Cfr. J. Kounellis, *Le parole per dirmi*, in «L'Espresso», 1 agosto 1996, p. 103.

[226] Claudio Cintoli si trasferisce negli Stati Uniti nel 1965. Lì fa il corrispondente per le riviste «Cinema-Documentario», «Qui Arte Contemporanea» e successivamente «Cartabianca» edita da L'Attico, «NAC» e «Flash Art». Negli Stati Uniti s'interessa al fenomeno degli *happenings* e in particolare all'attività di Robert Whitman (Cfr. C. Cintoli, *Robert Whitman o delle performing arts,* in «Cinema-Documentario», n. 2, luglio-settembre 1966, pp. 16-27), che sarà invitato a L'Attico negli anni Settanta. Al rapporto Cintoli-Whitman si deve anche la conoscenza tra Fabio Sargentini e la danzatrice Simone Forti, all'epoca compagna di Whitman. Cfr. S. Battiato, *Claudio Cintoli. La nascita dell'uomo nuovo 1958-1978*, Gangemi, Roma 2017.

performance. Simone Forti apre al gallerista questa prospettiva raccontando di ciò che sta accadendo a New York presso la Judson Memorial Church in Washington Square, dove artisti di diverse discipline, danzatrici e danzatori come Steve Paxton, Trisha Brown, Deborah Hay, pittori come Robert Rauschenberg e Robert Morris, musicisti come La Monte Young, Steve Reich e Philip Glass, agiscono assieme, in diverse configurazioni che partono da una matrice infinitamente variata. Infatti, nelle azioni (sonore e coreutiche soprattutto) si possono riconoscere precisi pattern e moduli "primari", in senso minimalista[227]. In Sargentini l'esigenza di un nuovo spazio si viene a sommare con le proposte di Forti, con «le sue idee sul corpo, sul movimento, sulla collaborazione tra artisti di diverse discipline, *[che]* collimavano con la mia ricerca di uno spazio di galleria libero da pastoie, dinamico, vivo, imprevedibile»[228]. Così, propulsivo, rende immediatamente operativa la "prospettiva Forti" nello stesso mese di ottobre organizzando *Ginnastica mentale* (19 ottobre), *Zuppa* del gruppo Musica Elettronica Viva (25-26 ottobre), dove, scrive un divertito cronista inglese «Due fanno l'amore mentre succedono molte altre cose»[229], e *Danze-costruzioni* di Simone Forti (30-31 ottobre), eventi fortemente partecipativi.

Ginnastica mentale è la prima e vera operazione artistica di Fabio Sargentini che, nell'idea di una galleria "d'azione", trasforma lo spazio de L'Attico in una palestra – gesto che gli costerà lo sfratto. Il passaggio da luogo contemplativo d'osservazione a palestra d'azione, dice Sargentini, «fu il mio modo di cambiargli segno e di poterla abbandonare liberamente per uno spazio più dinamico e meno contemplativo. Era un

[227] Cfr. C. Lambert, *More or Less Minimalism: six note on performance and visual art in the 1960*, in *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*, (eds.) A. Goldstein, MIT Press, Cambridge 2004, pp. 103-09.

[228] *Storia di una galleria. Intervista a Fabio Sargentini con Giovanni Caradente, Lamberto Gentili, Roberto Lambarelli, Bruno Mantura, Enrico Mascelloni, Bruno Toscano*, in *L'Attico 1957-1987*, cit., p. 15.

[229] [non firmato], *Zuppa*, in «International Times», 29 gennaio 1968. Articolo presente nell'Archivio personale di Alvin Curran (Roma). Nella primavera dello stesso anno, il gruppo ha tenuto una serie di concerti presso il Teatro di Via Belsiana assieme a Pierre Clementi e Steve Ben Israel del Living Theatre (Cfr. L. Pizzaleo, *Cronologia 1966-1970*, in Id., *MEV. Musica Elettronica Viva*, LIM, Lucca 2014, p. 49). *Zuppa* è un'azione musicale partecipativa eseguita il 25 e 26 ottobre, dopo che per sei settimane ha rappresentato un'attività non-stop nelle ore serali nello studio del gruppo a Trastevere. In quel caso l'azione musicale era aperta a tutti i visitatori dello studio e l'intento era quello d'instaurare una comunità acustica attraverso una contestazione diretta e applicata del fare musicale, dismettendo ogni gerarchizzazione tra musicisti e non musicisti (tutti possono fare musica), tra strumenti musicali e non musicali (tutto è musicalizzabile), tra processo e struttura (non esiste uno *script* né prescrizioni). Nella versione eseguita a l'Attico, oltre al gruppo, sono presenti i musicisti Giuseppe Chiari e Vittorio Gelmetti, la danzatrice Simone Forti e Michelangelo Pistoletto.

invito all'azione […] dalla ginnastica alla *performance*»[230]. Il catalogo pieghevole è accompagnato da poche ma significative righe, in cui il gallerista sottolinea l'assenza di ogni intenzionalità ludica che abbiamo visto invece essere un elemento importante dell'interazione con gli spettatori negli *environments* partecipativi (*supra* C. 3).

Che tutto ciò nel 1968 fosse ancora impensabile lo si può cogliere da alcune notizie riportate nel catalogo: «qualche visitatore ha realmente chiesto se si effettuassero corsi settimanali, in quali giorni, la retta delle lezioni»[231]. L'operazione di Sargentini non cambia segno all'attività della galleria ma ne amplia talmente la portata da essere scambiata per un altro luogo. Dalle foto presenti nel catalogo e in poche altre pubblicazioni è possibile riconoscere il gallerista vestito da karateka mentre sferra pugni al sacco, gioca con la palla medica e solleva il bilanciere, azioni che compiono anche Eliseo Mattiacci e Claudio Cintoli. Il primo gioca con la palla medica assieme a Franca Giovannoni, segretaria della galleria, mentre Cintoli fa salire in piedi sulle sue spalle Simone Forti davanti ad una doppia spalliera. Davanti una delle due c'è Anna Paparatti incinta seduta nella posizione del loto[232]. L'azione collettiva avviene in uno spazio trasformato anche dai rapporti affettivi tra gli agenti. La riflessione sullo spazio avviata con la mostra di Pascali e continuata con l'incontro con Forti porta il gallerista a questa mostra tutta d'azione, senza scarti o resti, declinata sullo sportivo e che fa emergere un'altra problematica: se con *Il mare* di Pascali c'è la quasi incontenibilità dell'opera nella stanza della galleria, con *Ginnastica mentale* sono anche le divisioni tra le stanze a far emergere l'inadeguatezza della galleria in appartamento nei confronti delle libertà delle azioni, voraci di spazio da invadere. A breve Sargentini provvederà a risolvere anche questa problematica ma nel breve lasso di tempo rimasto prima che lo sfratto diventi esecutivo prosegue questa visione comunitaria dell'azione, dando così a L'Attico in Piazza di Spagna una connotazione di galleria "d'azione".

Il 30 ottobre Simone Forti[233] presenta in prima europea le sue *Danze-costruzioni*,

[230] F. Pola (a cura di), *Tre domande a Fabio Sargentini*, in *L'Attico di Fabio Sargentini*, cit., p. 205.

[231] *Ginnastica Mentale*, cat., Galleria L'Attico, ottobre 1968. Ringraziamo per la disponibilità Giorgio di Genova.

[232] Le foto di questa serata presenti nel catalogo sono quelle riportate anche nei cat. del 1987 e del 2010. Alcune foto aggiuntive sono presenti in A. Paparatti, *Arte-Vita a Roma negli anni '60 e '70*, cit., p. 9 e in «Cartabianca», a. I, n. 3, cit., pp. 6-7.

[233] Dopo la fuga dall'Italia arriva prima in California dove dalla metà degli anni Cinquanta si forma con Ann Halprin, che, scrive Simone Forti, le ha dato un'attitudine relativa al corpo ben precisa «il mio corpo è mio; mi muovo come voglio io. […] ci si proponeva di concentrarsi su di una esplorazione libera

accompagnate il giorno seguente da altre azioni realizzate assieme al Gruppo M.E.V. (*infra* C. 5). Sappiamo che queste azioni nascono in conseguenza di progetti già avviati negli Stati Uniti con La Monte Young[234], musicista americano catalizzatore di quell'universo *minimal* riferito in particolar modo alla musica contemporanea. Nella prima azione presentata, *Piano inclinato* (*Slant Board*, 1961), Forti assieme ad altri performer sale e scende da un pannello di legno poggiato al muro della galleria, inclinato di 45°, tenendosi a delle corde fissate al piano, senza alcuna previsione dei movimenti, né dei suoi né degli altri partecipanti. È un esercizio di fiducia nelle azioni del prossimo, dove l'andamento è confuso e imprevisto, senza possibilità compositiva. Segue *Appesi* (*Hingers*, 1961), azione da svolgere assieme agli spettatori, tutti assieme dondolando da corde appese al soffitto. Claudio Cintoli, in una specie di recensione-dedica a Forti su «Cartabianca» scrive: «Il comportamento individuale si annulla e si verifica nella estensibilità tattile del movimento»[235], evidenziando attraverso l'immagine della tattilità un invito alla prossimità – all'azione da fare con l'Altro – alla dischiusura, che sembra invece quasi del tutto assente nel comportamento italiano. Forti è interessata al «corpo umano come forma che è, che si muove»[236], a quella quotidianità che stralcia il momento spettacolare fondato sulla composizione. Scrive nel catalogo: «non si tratta di montare – di comporre – come nella danza o nel teatro, come nell'happening, ma di agire come quotidianamente o come solo se si assumesse l'arte quotidianamente – in un quotidiano obliquo – senza aspetto compositivo»[237]. Non si tratta quindi di essere scontenti di un certo modo di comporre, di volerlo rinnovare o istituirne uno nuovo, ma della (tentata) eliminazione della composizione nell'azione. Nell'interessante intervista curata da Marisa Volpi la performer americana racconta come proprio la musica di La Monte Young fatta di lunghi bordoni continui l'abbia definitivamente liberata dall'ultima imposizione, quella, appunto, di comporre, «una soluzione al mio problema di liberarmi dalla noia di mettere una cosa dopo l'altra»[238]. Gli altri stereotipi della tradizione li stava

dei movimenti e delle forme di cui il corpo, come materia, è capace». *Simone Forti. Danze-costruzioni*, cat., Galleria L'Attico, Rona ottobre 1968, p. n. n. Per un approfondimento M. Meredith, *Soft is fast: Simone Forti in the 1960 and after*, Mit Press, Massachusetts 2016.

[234] Cfr. S. Forti, *Handbook in motion*, Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1974, p. 56.

[235] C. Cintoli, *Per Simona Forti Whitman*, in «Cartabianca», n. 3, novembre 1968, p. 21.

[236] *Simone Forti. Danze-costruzioni*, cit., p. n. n.

[237] Ivi, p. n. n.

[238] M. Volpi (a cura di), *Intervista a Simona Forti Whitman*, in «Marcatrè», a. VI, nn. 43-45, agosto-

già abbandonando:

> C'era anche il fatto che avevo appena litigato con la maestra in California che riteneva che dovessi dimagrire, ma io pensavo: ho la forma che ho, va perfettamente bene, come un sasso ha la forma che ha e va bene, e non ho bisogno di essere magra per fare tutti questi movimenti stereotipi e strampalati, perché un corpo è un corpo, e mi volevo mettere lì, o mettere dei corpi lì e dire: eccoli, sono qui, e basta[239].

Con questi eventi Sargentini dà il commiato alla sede di Piazza di Spagna. La nuova sede è stata individuata ma il gallerista continua ad organizzare mostre ed eventi anche durante il tempo fisiologico del trasloco. Il 23 novembre 1968 *Lavori in corso al Circo Massimo*[240], di Eliseo Mattiacci, una scultura-azione (*infra* C. 6). *Lavori in corso* è anche il titolo di un'altra azione collettiva successiva, innescata da Sargentini quando edita un bigliettino che invita dal 15 al 30 settembre del 1970 a partecipare alla ristrutturazione del garage[241]. Sì, perché di questo si tratta, il nuovo spazio in Via Beccaria n. 22 nei pressi del Piazzale Flaminio è un garage e quella ristrutturazione del 1970 indica un cambio di passo perché ristrutturare un garage vuol dire anche ripulirlo, imbiancarlo, mentre dal gennaio 1969 al settembre del 1970 il garage resta "contaminato", così come gli è stato dato, con i segni lasciati dalle gomme delle ruote delle macchine, le macchie d'olio, l'odore pungente della nafta. Dall'appartamento in Piazza di Spagna il cambio è radicale. Trecento metri quadri senza suddivisioni e osservabile anche dall'alto. Dà l'idea di un grande laboratorio in cui sperimentare, già sporco, pronto a reggere impatti e anzi a richiederne.

Il gallerista ha spesso raccontato di quando nell'aprile del 1969, a New York sempre con Forti, tocca con mano la realtà interdisciplinare che negli spazi della Judson Church

settembre 1968, p. 214.

[239] Ivi, p. 215. La danza è quindi per Forti rivendicazione della soggettività partendo da ciò che di più intimo ed esposto ha, il proprio corpo, con le sue radicali possibilità di improduttività (la mancata composizione), rifiuto (degli stereotipi) e rivendicazione del desiderio declinato sotto un'assoluta affermazione della dimensione del "godere": «Quando ho cominciato a ballare, anche da bambina, era perché proprio mi piaceva tanto, mi divertivo e lo godevo». Ivi, p. 216.

[240] Alcuni scatti fotografici di queste azioni è possibile consultarli in E. Mattiacci, *Ventitre Novembre*, in «Marcatrè», a. VI, nn. 43-45, luglio-settembre 1968, pp. 95-102. http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=743&artgal=38&key=8613&lang=IT [ultimo accesso 07 ottobre 2020]. Si veda anche C. Cintoli, *Per una mostra di Eliseo Mattiacci al Circo Massimo*, in «Cartabianca», n. 4, maggio 1969, pp. 30-40.

[241] R. Lambarelli, *Lo spazio dell'arte*, in *L'Attico 1957-1987*, cit., p. 81.

danzatori, musicisti e artisti visivi vanno compiendo. Qui capisce che il suo nuovo spazio è in anticipo sui tempi, infatti, a New York, le gallerie sono ancora nei grattacieli, e racconta Sargentini, «come ce li porti 12 cavalli in un grattacielo?»[242]. Perché quello che fa Jannis Kounellis inaugurando il garage è proprio questo, porta 12 grandi cavalli olandesi nella galleria-garage (*Senza titolo*, 14-16 gennaio 1969)[243]. I cavalli, scelti dal gallerista assieme alla compagna Anna Paparatti al Galoppatoio di Villa Borghese, sostano per tre giorni, assolvendo in galleria a tutte le loro deiezioni. Gli odori pungenti accompagnano un'immagine essenzialmente statica, con i cavalli a raggiera e nella foto iconica restituita attraverso uno sguardo classico pienamente prospettico, tipico di molti *tableaux vivants* italiani (*infra* C. 6). La foto diverrà subito conosciuta internazionalmente perché la mostra è visitata dal critico Harald Szeemann che il mese dopo inaugura la celebre mostra 'When Attitude Become Forms', nel cui catalogo include la foto de L'Attico con i cavalli di Kounellis. Il successo della mostra di Berna contribuisce così alla risonanza di questo spazio del "futuro", che si trova a Roma, in un garage.

Dal 4 all'8 aprile del 1970 anche Gino De Dominicis utilizza lo spazio del garage per un grande tableau con la presenza di animali vivi, *Lo Zodiaco*, che tautologicamente materializza la simbologia delle costellazioni all'interno della galleria (*infra* C. 5). Come stiamo vedendo, il garage diviene uno spazio generativo: Mario Merz (1925-2003) in *Che fare?* espone uno dei suoi primissimi *Igloo* e anche l'automobile con la quale è arrivato da Torino, mentre il primo marzo del 1969 Eliseo Mattiacci (1940-2019) realizza *Percorso*, arrivando il giorno dell'inaugurazione guidando un compressore stradale giallo e blu per battere il suo percorso in terra, da fuori a dentro la galleria percorrendo la discesa del garage e poi il suo spazio fino alla gradinata in fondo la sala[244]. In queste mostre lo spazio funziona come totale disposizione alla fantasia

[242] F. Sargentini, *Quando eravamo poveri e felici. Incontro con Fabio Sargentini*, conferenza di Fabio Sargentini del 13 febbraio 2014 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma in occasione della mostra curata da Daniela Lancioni 'Anni 70. Arte a Roma' (Cfr. *Anni 70. Arte a Roma*, cat. a cura di D. Lancioni, Iacobelli, Roma 2013). La prima testimonianza di Sargentini sul viaggio americano è in F. Sargentini, *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, in «Cartabianca», n. 5, 1969, pp. 29-36, ora in *L'Attico di Fabio Sargentini*, cit., pp. 83-99.

[243] Cfr. C. Cintoli, *Se sono cavalli sono Kounellis*, in «Cartabianca», n. 4, maggio 1969, ora in *Jannis Kounellis*, cat., a cura di G. Celant, Musei Comunali di Rimini, 16 luglio-30 settembre, Mazzotta, Milano 1983, pp. 64-6.

[244] Cfr. V. Rubiu, *Dipinge sull'asfalto col rullo compressore*, in «Il Corriere della Sera», Milano 20 aprile 1969, p. 12.

dell'artista: è lo spazio del garage che ha permesso a Kounellis di portare in galleria 12 cavalli, a Mattiacci di entrare con un compressore stradale, a Merz con un'automobile.

Nel giugno del 1969 Sargentini vende per 4.000.000 di lire un Burri 80x80 cm e con il ricavato organizza il festival *Danza Volo Musica Dinamite*[245]. Al festival partecipano, giovanissime e giovanissimi, i musicisti Terry Riley, La Monte Young e Marian Zazeela, tra danzatrici e danzatori Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay, Yvonne Rainer, Simone Forti, e l'artista David Bradshaw. Sono i nomi che segneranno tanto la scena performativa della *postmodern dance* che quella della *minimal music*. Seguiranno altri festival simili, operazioni con cui Sargentini riesce ad ampliare gli spettatori della galleria: «Memorabili serate, con il pubblico, per lo più giovane, per lo più hippy, accovacciato sulle stuoie, oppure addossato alle pareti, e l'ingresso disseminato di scarpe, come in una moschea»[246] ricorda Vittorio Brandi.

Nello stesso 1969 debutta sempre a Roma la Merce Cunningham Dance Company che l'anno successivo è invitata al Festival di Spoleto. In questi iniziali fermenti non siamo riusciti a cogliere la presenza della danza italiana. Ancora nel 1975 Leonetta Bentivoglio, di ritorno da New York, trova che la scena italiana di danza sia in retroguardia, in estremo ritardo[247]. In realtà alcune esperienze, molto isolate, tentano uno svecchiamento[248] che resta lontano dalle rotture della *postmodern dance* che, in Italia, continuerà almeno fino alla fine degli anni Settanta ad essere presente solamente in gallerie e musei d'arte.

4.1.1 *Le* analisi di comportamento *di Luca Patella fuori e dentro L'Attico*

[245] Cfr. *Fabio Sargentini*, a cura di G. Politi, Politi, Milano 1990, p. 8. Finora nei due cataloghi delle mostre dedicate alle attività de L'Attico (1987 e 2010) e in altri studi che citano il festival, l'arco temporale di *Danza Volo Musica Dinamite* è stato individuato dal 9 al 23 giugno. Consultando il catalogo del 1969 però si rincorre in una doppia datazione: sul retro è riportato dal 9 al 23 (alle 21,30 "precise") mentre sul fronte viene riportato dal 9 al 19 (dalle 22). La nostra ipotesi è che sia durato dal 9 al 19, come riportato sul fronte, anche perché, come è stato ricordato più volte, il festival viene chiuso dall'azione David Bradshaw il 19 giugno, quando realizza *Dynamite (bring a picnic lunch)* facendo esplodere della dinamite in un laghetto ormai scomparso sulla via Laurentina.

[246] V. Rubiu, *Una galleria precursore*, in *L'Attico 1957-1987*, cit., p. 76.

[247] Cfr. L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985, p. 7. Bentivoglio aveva già trattato l'argomento in *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977, pp. 163-218.

[248] A tal proposito si veda l'interessante conversazione tra Michele di Stefano e Stefano Tomassini, *Rolling Stones in acido. Ossia Settanta (e passa) visioni. Una conversazione*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte*, cit., pp. 388-92.

Dopo iniziali produzioni legate al disegno, alla pittura e all'incisione, dal 1965 Luca Maria Patella (1934) si concentra sulla fotografia, il film, la proiezione con diapositive, la parola e il suono in una tensione concettuale molto radicata nella corporeità. Così nel 1965 gira un film «dentro una pupilla di un occhio, in cui si vedono l'occhio, me stesso nell'atto di filmare e il paesaggio riflesso alle mie spalle»[249] (*Occhio nel paesaggio*). Non un documento di un'azione di land art o di body art ma un film che tematizza i due elementi materiali di body e land art. Autonomamente dalla critica nel 1967 assume il termine "comportamento" nelle azioni che raggruppa sotto la dicitura di "analisi di comportamento". La più conosciuta è *Camminare!*, azione presentata presso il Teatro di Via Belsiana di Roma nel novembre, in cui l'attore Carlo Cecchi cammina mentre addosso gli vengono proiettate diapositive su doppio schermo, realizzate dall'artista.

Inizialmente Patella ha pensato di utilizzare un *tapis roulant*, così da rendere l'azione maggiormente una indagine in vitro[250]. L'artista pone infatti il "comportamento" come qualità da verificare nel processo operativo, in questo caso il camminare, e se, come afferma de Certeau, il camminare è definibile come spazio di enunciazione[251], l'analisi di Patella sembra porre l'azione come enunciazione concettuale – una via comportamentale al concettuale[252] – dove il corpo in situazione è l'elemento sottoposto ad analisi. Non si tratta di ridurre ma di sommare all'individuo le proiezioni, il suono, la parola visualizzata, così da analizzarne il comportamento in una situazione costruita, che Patella studia come uno specialista – infatti il termine "comportamento", è lo stesso Patella a raccontarlo, lo recupera dalla psicologia analitica, approfondita attraverso la precedente frequentazione di Ernst Bernhard, allievo di Carl Gustav Jung e promotore della psicologia analitica in Italia[253].

---

[249] I. Panicelli, Luca Maria Patella, *IL: articolo determinativo (intervista / iter vista / luc ida / vi stàa? / di Ida e Luca)*, in *La fotografia di Luca Patella 1964-1978*, cat., 7 giugno-30 luglio, Casa del Mantegna, Mantova 1978, p. 13.

[250] Cfr. L. Maria Patella, *Atlante Speciale di Luca Patella*, Martano, Torino 1978, p. 165.

[251] Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 151.

[252] Anche Elio Grazioli rimarca una via al concettuale del tutto personale in Patella. Cfr. E. Grazioli, *Luca Maria Patella disvelato*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 37.

[253] «Mi occupavo di psicologia, da lì l'ho mediata. Pensavo che, in quel momento, il compito dell'arte fosse […] di allargarsi dialetticamente ai modi di vita» *Intervista a Luca Patella*, a cura di L. Marcucci, Roma 2 gennaio 1990, in *Luca Maria Patella Ambienti proiettivi animati 1964-1984*, cat., a cura di B. Carpi De Resmini, S. Chiodi, Macro Roma 30 gennaio-26 aprile 2015, Quodlibet, Macerata 2015, p. 61. Sul rapporto tra Patella e Bernhard Cfr. *IL: articolo determinativo*, cit., p. 14. Bernhard fonda con i suoi

Nella personale a L'Attico nella sede di Piazza di Spagna (30 aprile 1968) dal titolo *Ambiente proiettivo animato*, Patella propone nuovamente *Camminare!* assieme a *Stare al bar* – altra analisi di comportamento dove Carlo Cecchi è seduto al tavolino di un bar portato in galleria. Davanti la parete dove sono l'attore e il tavolino, Patella proietta il film *Piove* così da creare *Stare al bar* (mentre) *Piove*. Dopo un breve alternarsi di bianco e nero – di luce e buio –, il film si compone di gocce d'acqua animate su un fondo scuro intervallate dalla ripresa ravvicinata del friccichio delle bolle di una bibita gasata e, tautologicamente, dalla scritta "piove". È la situazione della mostra-scientifica che gli permette di poter analizzare il comportamento. Racconta Patella:

> Tutta questa parabola era, sì, un'analisi compiuta attraverso l'immagine, con precise indicazioni scritte, in un rapporto tra linguaggio simbolico, iconico, indicativo; ma, nell'ultima tappa, la parabola stessa si ribaltava e si concretizzava in due 'comportamenti' (io li chiamavo così allora, anche se la parola è venuta di moda in seguito), eseguiti da 'uomini indicativi'. D'altra parte, in un reciproco rapporto i 'comportamenti' stessi erano connotati continuamente dall'immagine che veniva proiettata sui performers; l' 'Ambiente proiettivo animato' era concepito come un'analisi-laboratorio, a metà strada tra 'l'in vitro' e lo scontro con il fenomeno reale[254].

Questa volta l'azione segue un percorso delineato da una fettuccia bianca, da percorrere avanti e indietro mentre il suono di un metronomo scandisce la camminata e le diapositive inondano frontalmente di luce, più o meno opacizzata, gli "uomini indicativi", quelli che indicano le azioni che fanno e sono generalmente esseri umani, non specificatamente Luca Patella, Carlo Cecchi e Paolo Graziosi, i tre viandanti che si alternano e a volte si muovono assieme. L'intenzione analitica è evidente nei ribaltamenti tra stasi e azione che i due momenti pongono: in *Camminare* il corpo in movimento è illuminato da proiezioni statiche, in *Stare al Bar* invece il corpo fermo è animato dall'animazione del film che lo vela. Ribaltamenti sono anche le indicazioni verbali dello "stare" e del "camminare" che si aprono nel loro doppio incarnato nelle azioni. L'insieme di azioni e diapositive creano l'*Ambiente proiettivo animato*,

allievi romani nel 1961 l'AIPA, l'Associazione Italiana Psicologia Analitica. Cfr. A. Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977.

[254] I. Panicelli, Luca Maria Patella, *IL: articolo determinativo*, cit., pp. 10-1.

complesso mixed-media in cui incorrono il corpo umano in movimento, la parola scritta, la fotografia, la diapositiva, l'animazione e il film, con al centro una volontà tutta analitica nei confronti delle "cose più reali": «la presenza umana reale ed oggettiva […] quello che conta sono le cose più reali, cioè il mondo, le azioni, le relazioni, i modi di comportamento e percettivi, la formazione di essi, gli oggetti, i dinamismi sociali»[255].

Immediatamente prima delle analisi di comportamento Patella realizza *Terre animate* (1966-'67), progetto composto da film, tele fotografiche e diapositive in cui l'artista romano avvia una riflessione *landartistica* originale e discontinua nei confronti di quanto contemporaneamente stava accadendo negli Stati Uniti[256]. La discontinuità possiamo coglierla proprio in quell'interesse per il corpo e l'azione per cui il soggetto non scompare dalla ripresa e le terre (*lands*) sono animate di nuovo da "individui qualsiasi". La ripresa filmica, inoltre, non è considerata come documentazione, ma opera del ciclo: «È anche film comportamentistico, ma mai una semplice documentazione»[257] dice l'autore. È un'affermazione interessante che ci indica una propensione di quegli anni, che troveremo anche nel video, ad interpretare l'azione realizzata per media specifici come documentazione, nell'illusione di una pura oggettività della ripresa e dell'oggetto mediale che Patella ha sempre rifiutato.

Nel film in 16mm *Terre animate*[258], girato tra la primavera e l'estate del 1967 in campi arati fuori Roma, compaiono Rosa Foschi, compagna di Patella, Claudio Meldolesi e la sua compagna dell'epoca Cristina Gigante impegnati a misurare le terre in cui si trovano ad agire. Vediamo Rosa e Claudio maneggiare una lunga fettuccia bianca per effettuare diverse misurazioni, fin quando l'inquadratura si allarga e ci mostra una terza persona, una donna, Cristina Gigante, con addosso un vestito specchiante che riflette l'ambiente che la circonda e lo stesso Patella nell'atto di filmare, come già in *Occhio nel paesaggio*. Alzano le braccia, indicano andamenti e angoli del terreno con le

[255] L. M. Patella, *Dichiarazione estetico-pratica*, in cat. L'Attico, aprile 1968, p. n. n., ora in M. Calvesi (a cura di), *Luca Patella*, Quaderni n. 37, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Dip. Arte Contemporanea, Università di Parma, Parma 1977, p. 33.

[256] Tra i primi articoli critici italiani sul fenomeno della Land Art americana T. Trini, *L'immaginazione conquista il presente*, in «Domus», n. 471, febbraio 1969, pp. 43-51. Per un'analisi dell'utilizzo dei media nella Land Art F. Stevanin, *Fotografia, film e video nella Land Art*, CLEUP, Padova 2017.

[257] *Appendice. Intervista a Luca Patella*, a cura di A. Madesani, in Ead., *Le icone fluttuanti. Storia del cinema e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 189.

[258] Abbiamo potuto consultare *Terre Animate* presso la Videoteca della GAM di Torino nel giugno 2021.

mani, tendono la fettuccia e non è più chiaro se l'unità di misura sia quest'ultima o le porzioni di corpi inquadrati – braccia, piedi – in una scomposizione dei movimenti che prelude *Camminare!* Nel film l'artista romano fa un ampio utilizzo del linguaggio cinematografico (momenti serrati di montaggio in cui si alternano riprese e animazioni, rovesciamenti dell'inquadratura, viraggi di colore della pellicola)[259], differentemente dalle azioni per film che negli stessi anni cominciano ad essere girate e che verranno successivamente chiamate film-performance.

[259] I procedimenti linguistici sono esasperati nel successivo film di Patella, *SKMP2*, prodotto dalla Galleria L'Attico nell'estate del 1968. Le lettere del titolo individuano le persone coinvolte nelle riprese: Sargentini, Kounellis, Mattiacci, Pascali e Patella (sempre assieme Rosa Foschi, che non appare però nell'acronimo). Nel film c'è un ampio utilizzo di ottiche *fish* eye, grandangolari con un angolo di visione non inferiore a 180° che comporta una percezione distorta rispetto a quella oculare umana, tra lo sferico e l'ellittico. Il film, girato con il cavalletto e composto da quattro diverse sequenze realizzate in momenti diversi, non documenta azioni ma i suoi momenti sono costruiti a partire dalle azioni degli artisti. Ricordiamo che nello stesso anno a Roma viene girato un altro film composto da sequenze di diverse azioni, *Esperienze in uno spazio non teatrale* (16mm, 11') film di Marcello Grottesi e Paolo Matteucci prodotto dalla Eagle Cinematografica di Roma, con le musiche di Egisto Macchi e con azioni di Eliseo Mattiacci, Jannis Kounellis, Cesare Tacchi, Nanni Cagnone e il gruppo Laboratorio 70 (di cui Grottesi e Matteucci fanno parte). Ringraziamo il fotografo e regista Mario Carbone per la disponibilità del film.

4.2 *La questione delle film-performance e lo Studio Bentivoglio di Bologna*

Con qualche forzatura e in modo molto generale possiamo riassumere parte dello spinoso rapporto tra media e performance nella celebre frase di Susan Sontag: «Nel mondo reale c'è qualcosa che *sta* succedendo e nessuno sa cosa *potrà* succedere. Nel mondo delle immagini, è già *successo* e *continuerà* sempre a succedere in quel modo»[260]. Da un lato l'azione effimera, dall'altro l'oggetto, testimonianza o opera, che permane. Il rapporto mediato-immediato non sembra però porre grossi problemi ai comportamentisti. Anzi. Lo abbiamo visto, la dicotomia "opera o comportamento" sembra non funzionare. E per comprendere il perché ci viene in aiuto l'artista Franco Vaccari, quando afferma: «Paradossalmente, l'esplosione dei media ci ha ridotto entro i limiti del nostro volume fisico e ognuno può testimoniare solo di se stesso»[261]. Se l'azione in arte spinge verso l'effimero e il contingente, l'utilizzo del corpo umano e animale come materiale sembra optare più spesso per forme mediate – pensiamo all'uso della fotografia e del film in Urs Lüthi, Otto Mühl, Arnulf Rainer e Rudolf Schwarzkogler, per restare in una geografia europea. Nel caso italiano dobbiamo fare i conti con la disinvoltura con cui vengono utilizzati foto, film, successivamente video, ma anche il libro, in operazioni che a volte considerano questi materiali documentazione dell'azione, altre opera che ha come materiale principale l'azione e altre operazioni ibride[262]. In alcuni casi ci troviamo di fronte a documentazioni che evolvono in opere, come nel caso delle riprese che Ugo Nespolo fa dell'azione di Michelangelo Pistoletto *Sfera da passeggio* (*infra* C. 6). Le riprese iniziali, documentative, vengono successivamente montate dal regista, così da perdere la loro funzione attestativa iniziale per trasformarsi in un'opera, *Buongiorno Michelangelo* (1968). Sono quindi

[260] S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 145.

[261] F. Vaccari, *Il movimento tortuoso e opaco del tempo*, in «Studio Marconi», nn. 8-9, Milano febbraio 1979, p. 12. È interessante notare come qualcosa di simile venga detto dal filosofo Paul Virilio negli anni Novanta, momento in cui c'è una forte riemersione della body art e delle mediaperformance: «quando l'estensione del mondo si riduce progressivamente a nulla, con l'uso corrente di trasporti supersonici e di telecomunicazioni istantanee, l'individuo diventa il suo proprio terreno di sperimentazione, l'unico ambito di esplorazione». P. Virilio, *Du corps profane au corps profané*, in «Art Press Spécial», n. 12, 1991, trad. it. *Dal corpo profano al corpo profanato*, in P. L. Capucci, *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Baskerville, Bologna 1994, p. 9.

[262] Una prima panoramica su queste problematiche si trova in G. Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 88, Carocci, Roma 2006, pp. 63-82.

potenzialmente tre i termini in gioco: documentazioni vere e proprie, opere nate dal riutilizzo di documentazioni, opere in cui l'azione è pensata per interagire con i media.

Al di là di un approccio puramente testimoniale, di attestazione documentativa, possiamo individuare due modalità principali d'interazione tra comportamento e dispositivo cinematografico. Una la abbiamo già vista con *Terre animate* di Patella, che potremmo definire "film comportamentale", un'opera che ha come materiale base azioni degli artisti riprese e successivamente sottoposte ad un ampio e stratificato linguaggio cinematografico – viraggi del colore, montaggio, rovesciamenti di fotogrammi ecc[263]. L'altra concerne quelle azioni per film, successivamente definite film-performance, dove la ripresa è la più neutra possibile, fissa e a tempo continuo, lo zoom sembra essere l'artificio linguistico più utilizzato con lo scopo di una maggior chiarezza dell'azione compiuta, che si trova però costretta entro i limiti dell'inquadratura, non è una documentazione, è una film-performance.

Il termine viene utilizzato almeno dal 1972, quando il Centro d'Informazione Alternativa degli Incontri Internazionali d'Arte organizza la rassegna 'Filmperformances' presso il Museo Civico di Spoleto in occasione del XV Festival dei Due Mondi. Nella rassegna però non vengono proiettati solo film (Super8, 8 e 16mm), sono trasmessi anche videotape. Il termine film-performance infatti nei primi anni Settanta sembra essere utilizzato anche per le video-performance e questo perché, lo anticipiamo ma lo vedremo meglio più avanti, inizialmente, il video in Italia è strettamente collegato agli artisti del comportamento che ne fanno un utilizzo documentario o molto simile a quello delle film-performance: tempo continuo, ripresa fissa, escludendo il più possibile, illusoriamente, ogni apporto linguistico del mezzo. Nel comunicato stampa della rassegna infatti viene riportato che l'azione è una «esperienza artistica che spesso ha una durata effimera, di cui non si ha traccia, se non attraverso la fotografia e il cinema»[264]. Si

[263] Negli anni Sessanta lo specifico cinematografico viene aggredito oltre che da Patella, da Gianfranco Baruchello, Alberto Grifi, Laura Grisi e Mario Schifano che intraprendono una viva sperimentazione cinematografica, passando anche attraverso l'esperienza dell'associazionismo in un moltiplicarsi d'iniziative. Inoltre, verso la metà del decennio si propaga in Italia il fenomeno del New American Cinema, cui sono attenti i critici delle arti Achillo Bonito Oliva e Germano Celant, e teatrali, in particolare Edoardo Fadini, che organizza diverse proiezioni all'Unione Culturale di Torino. Un interessante sguardo su quanto andava accadendo tra cinema e arti visive in Italia è quello di Fernanda Pivano *Manovelle fuori canale. I filmatori italiani da underground a indipendenti a collettivi*, in «Domus» n. 477, agosto 1969, pp. 42-9.

[264] Comunicato stampa 'Filmperformances', Fondo Incontri Internazionali, Archivio MAXXI. I film e i video presentati sono di: Vito Acconci, John Baldessari, Ben Vautier, Bertrand, Joseph Beuys, Christian

riconosce la necessità di questi materiali come documentazione, eliminando la possibilità di una portata estetica autonoma e infatti non abbiamo trovato traccia dei nomi degli operatori né tantomeno delle produzioni video nella poca documentazione superstite presso il Fondo degli Incontri Internazionali d'Arte presso l'Archivio del MAXXI di Roma.

La produzione internazionale di film-performance più celebre di questi anni è *Identifications*[265] (1970), mostra televisiva del video-gallerista tedesco Gerry Schum (1938-1973) in cui sono riprese azioni di diversi artisti tra cui gli italiani Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Mario Merz e Gilberto Zorio. Schum nel 1967 abbandona l'Accademia e viene in Italia dove realizza il film che documenta la 'VI Biennale d'Arte di San Marino', mentre l'anno successivo documenta la rassegna 'Arte Povera più Azioni povere' ad Amalfi. È in questo momento che matura la sua idea di produrre «opere d'arte specificamente realizzate per essere trasmesse sul monitor televisivo»[266] attraverso l'idea della mostra televisiva. Scrive la compagna Ursula Wevers: «L'idea attirò un numero di artisti, per la maggior parte giovani, e già interessati alle possibilità del supporto cinematografico di rendere visibile un processo attraverso il fattore tempo e le immagini in successione»[267]. Quest'indicazione ci segnala un interesse che oltrepassa la dizione di video-oggetti coniata da Schum, che infatti in questo momento lavora ancora con la pellicola

Boltanski, Stanley Brouwn, Gianni Castagnoli, Giuseppe Chiari, James Coleman, Gino De Dominicis, Jan Dibbets, Luciano Fabro, Dan Graham, Yves Klein, Jannis Kounellis, David Lamelas, Le Gac, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Luigi Ontani, Dennis Oppenheim, Pino Pascali, Luca Patella, Claudio Piacenti, Vettor Pisani-Michelangelo Pistoletto, Klaus Rinke, Peter Roehr, Ulrich Rückriem, Richard Serra, Lamberto Sesterzi, Robert Smithson, Keith Sonnier, Lawrence Weiner, Roger Welch, più i due documentari sui festival di musica e danza a L'Attico (1969 e 1972).

[265] La mostra televisiva *Identifications* comprende gli artisti: Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Ger van Elk, Hamish Fulton, Gilbert & George, Gary Kuhen, Mario Merz, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Keith Sonnier, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner, Gilberto Zorio – la prima trasmissione avvenuta il 30 novembre 1970 sulla rete televisiva Südwestfunk di Baden-Baden (film trasferito in video; b/n, son., 50'). Cfr. https://vimeo.com/86215752 [ultimo accesso 17 marzo 2021].

[266] L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, in «Sciami| Ricerche», a. I, n. 2, ottobre 2017, p. 66. cfr. https://webzine.sciami.com/le-fonti-metodi-le-narrazioni-della-storia-della-videoarte-italia-negli-anni-settanta/ [ultimo accesso 20 marzo 2021].

[267] U. Wevers, *La Galleria Televisiva: l'idea e come è fallita*, in *Cominciamenti. Tra film video e televisione*, cat., a cura di V. Valentini, 30 agosto-1 settembre 1988, Taormina, De Luca Edizioni D'Arte, Roma 1988, cfr. https://videodautore.sciami.com/scm-content/uploads/sites/6/catalogo_rassegna_video_d_autore/1988/chapter/Pages_from_Videodautore_1988_Cominciamenti_da_41_a_44.pdf [ultimo accesso 21 aprile 2021].

cinematografica, in direzione di qualcosa che si rivela, come scrive Cosetta Saba, «un sottile scollamento tra l'"opera" e il "documento"»[268]. Nonostante l'idea dei video-oggetti, quindi di vere e proprie opere, il film prima e il video poi sono utilizzati da Schum attraverso una mediazione il più trasparente possibile. In un'intervista curata da Tommaso Trini nel 1972, il regista afferma: «era fuori questione indulgere a riprese artistiche. In molti dei lavori, infatti, la cinepresa restava fissa sul treppiede, nessun movimento di camera, nessun montaggio»[269].

Tale direzione testimoniale la ritroviamo in *Senza titolo* di Giovanni Anselmo (1934), dove l'artista è filmato durante la realizzazione di un'opera attraverso un solo gesto continuo: impugna un palo cui è poggiata della pelle in parte incorporata in un blocco di cemento. Ruotando il palo attorno al blocco crea così uno stato di tensione perpetuo nella pelle. L'azione si conclude con Anselmo che blocca il palo al muro, per poi uscire dall'inquadratura che si stringe sempre più sull'opera che rimane, *Torsione*. Anche Alighiero Boetti (1940-1994) sembra privilegiare questa dimensione compiendo l'azione di scrittura simultanea già compiuta nell'aprile del 1970 presso l'Aktionsraum1 di Monaco (*Puntopuntinozerogocciagerme*), ovvero scrivere simultaneamente verso destra e verso sinistra con tutte e due le mani partendo da un unico centro fino ad arrivare all'estensione massima delle braccia. Nel film Boetti scrive *Oggi è Giovedì ventiquattro settembre millenovecentosettanta*, che ne diventa il titolo. Interessante notare che l'artista ripropone la medesima azione dal vivo (nel 1970 e 1971), per la ripresa filmica di Schum, quella fotografica di Paolo Mussat Sartor (1970) e per il video con le produzioni art/tapes/22 (1974). Questa reversibilità indica l'utilizzo neutrale dei media che contraddistingue l'operato di molti comportamentisti.

4.2.1 *Lo Studio Bentivoglio – body film-performance in Italy?*

A Bologna, presso Palazzo Bentivoglio in Via Moline 1, c'è lo Studio Bentivoglio,

[268] C. G. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in «Sciami|Ricerche», a. III, n. 6, ottobre 2019, p. 16.

[269] T. Trini, *Videotappa Gerry Schum*, in «Data», n. 4, maggio 1972, p. 71. Si veda anche T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in «Domus», n. 495, 1971, pp. 49-50.

gestito da un gruppo di amici artisti e letterati, tra cui qui ci interessa segnalare i fratelli Pier Paolo e Lamberto Calzolari, Gianni Castagnoli e Claudio Piacenti[270]. Lo Studio apre nel 1965 in una Bologna che sembra vivere una retroguardia di tipo realista – solo nel 1968 la mostra 'Arte Povera' presso la Galleria De Foscherari tenta di aprire nuovi percorsi. Nel novembre del 1967 Pier Paolo Calzolari presenta nello Studio l'installazione-environment *Il filtro e il Benvenuto all'Angelo*, che, fin dal titolo ci mette di fronte alla poetica ermetica di Pier Paolo Calzolari e ad un'attenzione al sacro declinato molto personalmente, che lo porta a definire le sue azioni "atti di passione"[271]. Se *Il filtro* è un'operazione pubblica, anche recensita sui quotidiani, le azioni che si susseguono nello studio sono da ricostruire, in particolare quelle di Lamberto Calzolari[272]. Nelle poche foto emerse durante la ricerca vediamo il suo corpo trafitto da ganci con piume, oppure immobilizzato da lacci e legacci – in una grammatica comune alle pratiche body internazionali. Stando a quanto ci ha raccontato Pier Paolo Calzolari, lo Studio si munisce verosimilmente nel 1968 di una precaria attrezzatura per produrre film in Super8[273] e da questo momento si avvia una ricca sperimentazione tra pellicola e azione in prima persona che coinvolge soprattutto Lamberto Calzolari, Gianni Castagnoli, Claudio Piacenti e Luigi Ontani, quest'ultimo presente nello studio occasionalmente tra il 1969 e il 1970.

Se i film che Gianni Castagnoli (1946-2007) produce a partire dalla metà degli anni Settanta sono contraddistinti da una forte sperimentazione linguistica (*La Nott'e 'l Giorno*, 1976) negli anni dello Studio Bentivoglio l'interesse è orientato sulle possibilità

[270] Questo dato ancora non era emerso, anzi, nelle ultime ricostruzioni come quella compiuta da Pasquale Fameli la paternità dello Studio è attestata al pittore bolognese Vasco Bendini, che stando alle parole di Pier Paolo Calzolari e Antonio Napoletano – uno dei letterati del gruppo – realizzò solo una mostra nello studio. Cfr. *Colloquio con Pier Paolo Calzolari* a cura di Daniele Vergni avvenuto in remoto il 10 gennaio 2021. Riguardo la ricostruzione di Pasquale Fameli, *Fatti dello Studio Bentivoglio*, in «Intrecci d'Arte», n. 4, 2015, pp. 74-88.

[271] Pier Paolo Calzolari ha più volte ripetuto di preferire questa espressione al termine performance. Cfr. P. P. Calzolari, *Toward the Sublime*, intervista a cura di G. Celant, in *Pier Paolo Calzolari*, Urbinas, Torino 1988, pp. 7-17. Si veda anche B. Corà, *Pier Paolo Calzolari: Acts of Passions for the Absolute*, in *Day after Day. Pier Paolo Calzolari*, Canale Pedrini Persano, Borgaro T.se (To) 1994, pp. 18-31.

[272] Stando al catalogo dell'VIII Biennale di Parigi, curato da Achille Bonito Oliva, Lamberto Calzolari produce nel 1970 presso lo Studio Bentivoglio 4 film-performance, tre *Senza titolo* e una dal titolo *Maquillage*. Cfr. *8e Biennale de Paris. Italia*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e Musée National d'Art Moderne 14 settembre-21 ottobre 1973, Parigi, Centro Di, Firenze 1973, p. n. n. Per quanto riguarda le azioni agite dal vivo siamo riusciti a risalire solo a tre occasioni: *Performance in tre comportamenti*, Galleria 2000, Bologna marzo 1974; [azione], Studio 74, La Spezia 1974; *Senza titolo*, Aspetti del Comportamento, Studio Eremitani, Padova 11 gennaio 1975.

[273] *Colloquio con Pier Paolo Calzolari*, cit.

espressive del corpo umano in azione. Nel fondo archivistico dedicatogli abbiamo rintracciato sette film-performance filmate, verosimilmente realizzate tra il 1968 e il 1971, anno di *Matrimonio*, l'unica di cui siamo riusciti a collegare il titolo partendo dai materiali riferiti alla rassegna di Spoleto 'Filmperformances' (Archivio MAXXI, Roma). *Matrimonio* è sicuramente tra le azioni la più articolata e già in direzione di una sintesi filmica simbolica. Castagnoli si fa radere prima i capelli, come avviene quando si comincia a fare il militare (obbligatorio in quegli anni). Successivamente sulla fronte, sulla lingua, sulle mani e i piedi poggia delle monete; china il capo il giusto per poter mettere una moneta anche sulla nuca per poi tornare in posizione eretta, poi come un giocoliere, comincia a spogliarsi lentamente mantenendo le monete immobili e infine si copre il capo con un velo (12' circa). Castagnoli gioca sull'identità del nucleo familiare: è marito che si prepara rasando il capo e moglie che si vela il volto.

Sono però le azioni precedenti, tutte più brevi, quasi degli *sketch*, a far emergere la ricerca body e a caratterizzarsi maggiormente per la (tentata) neutralità del dispositivo cinematografico.

Ci sono esercizi ginnici forzati (a quattro zampe su un materasso poggiato a terra di fronte uno specchio compie salti con gli arti inferiori cercando di conquistare inutilmente la posizione eretta – 3' circa), esercizi di resistenza (in piedi, ripreso a mezzo busto, viene colto da secchiate d'acqua che con costanza provengono dalla sua destra fuori dall'inquadratura – 6' circa) e di equilibrio (prova a restare seduto su un trespolo mentre si dondola con forza crescente fino a cadere – 6' circa). Nel 1970 Vito Acconci realizza film-performance molto simili sotto il titolo *Three Adaptation Studies*[274]: si lava la faccia ad occhi aperti con acqua insaponata; bendato, cerca di evitare di farsi colpire dalle palle da tennis lanciate con un lanciapalle. Le smorfie che Arnulf Reiner produce sul suo volto dilatando le posture facciali, in Castagnoli diventano singoli focus su porzioni del corpo dove alla materialità della carne e dei liquidi si aggiunge una messa in pratica deviante: le zoomate avanti e indietro sui denti eccessivamente sporchi in primo piano durante una posa di riso forzato (3' circa); primissimo piano delle labbra che si muovono in su e in giù restando sempre serrate, come in una costante digrignazione oppressiva e compulsiva che nel procedere porta

[274] È possibile consultare *Three Adaptation Studies* on line cfr. https://www.ubu.com/film/acconci_adaption.html [ultimo accesso 20 luglio 2022].

l'artista a schiumare dalle labbra chiuse (3' circa); beve quasi una bottiglia di vodka intera mentre fuma una sigaretta (6' circa).

Anche le film-performance di Claudio Piacenti sono girate con la camera fissa, senza montaggio e con pochi interventi dello zoom che si concentrano, come in Castagnoli, sulla pura materialità corporea. La moglie Daniela Rabbi gli tiene la testa reggendola per una lunga ciocca di capelli, tirandola dall'alto e così manovrandolo mentre è seduto: gli fa abbassare il volto, lo gira verso sinistra, poi verso destra (6' circa)[275]; Gianni Castagnoli gli infila in bocca piccoli pezzi di ovatta fino a riempirla. Quando è piena, zoom sulla bocca, Castagnoli sorregge la testa di Piacenti per la nuca e continua ad infilargli ovatta in bocca (4' circa). C'è in queste azioni un chiaro stato di abbandono dell'artista che fa emergere anche una pratica di fiducia tra i soggetti coinvolti – la compagna e un amico. Come accade anche in *Svenimenti* (5'24", 1969) che ben rappresenta l'approccio corporale che va caratterizzando le produzioni dello Studio Bentivoglio. Nella film-performance vediamo Luigi Ontani (1943) alle prese con un vecchio gioco d'infanzia: inizialmente inginocchiato, si alza, allarga le braccia prendendo fiato e trattenendolo; in quel momento Gianni Castagnoli gli comprime il petto, così da farlo svenire. Dopo ogni svenimento Castagnoli schiaffeggia Ontani per farlo riprendere e ricominciare, questo per tutta la durata della pellicola e, dice l'artista, «la mappa era il mio volto»[276], infatti il susseguirsi degli svenimenti diventa visibile nelle occhiaie sempre più marcate, cui la macchina da presa si avvicina dopo ogni svenimento.

Quelle di Ontani sono azioni in cui l'aspetto ludico si contamina di volta in volta con l'incolumità fisica (*Svenimenti*, *Fuochino*) la biografia (*Montovolo*), il travestimento (*Tetto*), l'azione minimale ostinatamente ripetuta (*Saccombrello* e *Lavaggio*)[277]. In *Fuochino* (1970) crea un tappeto di cronache spargendo quotidiani di giornata sul

[275] Quest'azione è stata anche documentata fotograficamente. Le foto, rinvenute da Jurate Piacenti, figlia dell'artista, sono ora custodite presso l'Archivio di Home Movies di Bologna.

[276] Questa precisazione viene raccontata dallo stesso Luigi Ontani intervistato da Daniela Lancioni a Villa Carpegna il 7 novembre 2012 Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=1SiP-Wr0RRI&t=2131s [ultimo accesso 15-03-2021]. La questione della durata, rilevante per il tipo di azione che Ontani reitera non è del tutto chiara. I 5'24" ritrovati secondo l'artista sono solo una parte dell'intero girato, riportato in un recente catalogo con una durata di 12 minuti. Cfr.*"ER" "SIMULÀCRUM" "AMÒ"*, cat., a cura di G Di Pietrantonio, 3 ottobre 2014-11 gennaio 2015 GAMeC di Bergamo, GAMeC Books, Bergamo 2014, p. 145.

[277] Le *film-performances* prodotte da Ontani nel biennio 1969-'70 sono *Svenimenti*, *Fuochino*, *Tetto*, *Deserto*, *Lavaggio*, *Spirito di patate*, *Saccombrello* e *Montovolo*.

pavimento, che poi ricopre con le piume del cuscino sul quale ha dormito la notte precedente. Accende il perimetro della pavimentazione di fogli e piume e comincia ad eseguire il gioco della corda, saltando tra le esalazioni, fino al limite dell'asfissia. Come scrive Giulia Gambrone, «spazio e artista entrano in una dinamica esistenziale di proporzionalità e dipendenza»[278]. Con *Montovolo* (1970) è il tema dell'identità ad essere indagato. Il titolo rimanda alla biografia di Ontani: il suo paese d'origine, Vergato, sorge ai piedi del Montovolo nell'Appennino bolognese. E come nei luoghi di origine si rincorre la propria storia, in *Montovolo* vediamo Ontani alle prese con dodici uova che scorrono sul suo corpo, utilizzate come nei giochi infantili, segnando anche una mappatura del corpo, non nuova all'artista. Nel 1967 realizza infatti *Segni particolari*, una vera e propria mappatura delle sue peculiarità corporee, ad esempio i nei, fotografati ad uno ad uno e proiettati, ingigantiti, sulle pareti della Galleria San Petronio di Bologna. In un momento di *Montovolo* Ontani posa un uovo sulle dita dei piedi lasciandolo in sospeso, lo fa scomparire nell'incavo del ginocchio, poi lo fa scorrere sul proprio corpo per fermarsi sulla spalla, in un incrocio tra curvature. Si volta di schiena, lasciandolo cadere a terra. Il continuo gioco di rimandi tra la propria fisicità – androgina e implume – e la perfezione dell'uovo viene rifiutato: l'uovo si frantuma a terra.

In una recensione di Federica di Castro su *Identifications* di Gerry Schum, viene sottolineata la differenza tra gli artisti italiani che optano per la costituzione di immagini creative e gli americani che compiono azioni dimostrative[279]. Le film-performance prodotte presso lo Studio Bentivoglio di Bologna tra gli ultimi anni Sessanta e i primi Settanta sembrano invece indicare questa via dimostrativa in modi innovativi e personali, una via italiana alla body art, dove l'aspetto a volte rischioso è spesso collegato ad una dimensione ludica.

[278] G. Gambrone, *Luigi Ontani in teoria. Filosofia, estetica, psicoanalisi nell'opera dell'artista*, Alpes, Roma 2019, p. 11. Di questa azione esiste una seconda versione, prodotta per la Biennale di Venezia del 1972 da Gerry Schum, in cui sono presenti scelte formali più marcate, in direzione dell'opera, con rotazioni della cinepresa, slow motion e zoomate repentine. Cfr. E. Volpato, *Tra pittura e fotogramma: film e video di Luigi Ontani*, in *Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro*, cat., a cura di G. Maraniello, 25 gennaio-4 maggio 2008, Corraini, Mantova 2008, p. 42.

[279] Cfr. F. D. C., *Identifications*, in «NAC», n. 4, aprile 1971, pp. 31-2.

4.3 *Tra studi privati, gallerie e libri: azioni e fotografia*

La fotografia nell'arte italiana dei primi anni Sessanta si è sviluppata principalmente su due fronti, quello di derivazione pop caratterizzato dalla spersonalizzazione dell'immagine e dal disvelamento delle tecniche pubblicitarie, e quello del riporto fotografico sviluppato poi in diversi modalità nelle poesie verbo-visive e negli *assemblages* neo dada[280]. Durante gli anni della contestazione la fotografia assume sempre più lo statuto di *analogon* del reale – la foto di *reportage* ad esempio – e questa capacità attestativa nei confronti del reale diviene centrale negli stessi anni nella documentazione delle azioni di comportamento con una rinnovata funzione informativa che diventerà primaria nel discorso critico (*infra* C. 8). La fotografia ha la capacità di attestare un avvenimento – è la capacità indicale di cui parla Rosalind Krauss e che Roland Barthes chiama «certificato di presenza»[281]. Da un altro punto di vista però, la fotografia, sembra anche certificare una memoria dell'evento. Questa memoria diventa illusoria quando riguarda quelle opere fotografiche che hanno come materiale il corpo dell'artista (in azione o meno) e che non documentano pur sembrando di farlo. Oltre però, l'espressività del mezzo fotografico in questi anni viene liberata senza remore e gli artisti cominciano a sperimentare il mezzo più apertamente, trovando nella mescolanza tra azione e fotografia diverse possibilità operative, come abbiamo visto nei *Fermacarte* di Emilio Prini (*supra* C. 3). Questi sono gli slittamenti che permettono al comportamento come alla nascente body art di mettere in tensione i linguaggi della performance e quelli della fotografia[282].

[280] Cfr. R. Perna, *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma 2009; C. Casero, *Sulla fotografia, con la fotografia. La riflessione intorno all'immagine e al procedimento fotografico nelle opere di alcuni protagonisti della cultura visiva tra gli anni Sessanta e Settanta*, in Id., E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta*, cit., pp. 31-51 e *Fra concetto e comportamento. La fotografia negli anni settanta*, cat., a cura di A. Candiano, gallerie Martano, Torino e Martini e Ronchetti, Roma 2002.

[281] R. Barthes, *Le chambre claire. Note sur la photographie* (1980), trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 87. Riguardo Krauss Cfr. R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in «October», vol. 3, primavera 1977, MIT Press, Massachusetts 1977, ora in Ead., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007, p. 83. Più avanti Krauss parlerà della fotografia come di «commutatore del reale». Cfr. R. Krauss, *Le photographique*, Editions Macula, Paris 1990, trad. it., *Teoria e storia della fotografia*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1996 e 2000.

[282] Anche Simon Baker sottolinea questo aspetto nella nascente performance art: «The real shift in performing for the camera, however, occurs not with the elevation of performance documentation towards a discrete artistic practice in its own right but with the implicit realisation of a deep interconnectedness

Oltre la dimensione testimoniale, possiamo individuare due principali modi di praticare il dispositivo fotografico. Il primo riguarda le "azioni per fotografia", dove il corpo è il materiale da registrare nell'opera, compiuta per lo specifico fotografico, di nuovo pensato come medium trasparente, nell'idea di avere minori implicazioni linguistiche. Negli anni Settanta saranno molto praticate e troveranno anche un'interprete specifica, la fotografa romana Elisabetta Catalano (*infra* C. 7).

In questi anni sono praticate soprattutto da Jannis Kounellis nel suo studio col fotografo Claudio Abate (tre *Senza titolo* nel 1969 e *Sensazione mitologica* l'anno successivo, tutte azioni delegate a modelli femminili) e da Renato Mambor con il ciclo delle *Azioni fotografate* (1969) un corpus di opere realizzate in momenti, luoghi e con fotografi diversi, soprattutto a Roma e nella provincia di Genova, quasi sempre all'aperto[283]. Nelle fotografie di questi due autori troviamo la stessa dicotomia osservata tra le produzioni filmiche di Schum e quelle dello Studio Bentivoglio: azione come immagine (Kounellis), azione come verifica corporea (Mambor).

Uno dei *Senza titolo* di Kounellis del 1969 ci pone delle questioni cui (per ora) non abbiamo trovato risposta. Nella foto si percepisce la presenza di un corpo, sappiamo essere quello di una modella completamente avvolta da una coperta di feltro che lascia scoperto solo il piede destro, nudo, cui è collegato un bruciatore a gas rivolto con la fiamma verso l'esterno. Nel 1970 per la collettiva 'Amore mio' a Montepulciano sarà l'artista stesso a compiere l'azione – durante i mesi della mostra l'azione avviene senza orari precisi, è l'artista che sceglie ogni tanto di ripetere l'accensione ed occultarsi sotto la coperta[284]. Anche nella seconda azione *Senza titolo* (1967) presentata a L'Attico ci siamo trovati in una situazione simile: azione agita dal vivo e identica azione realizzata in studio. Non sappiamo se ci troviamo di fronte ad una prova o meno, ma esiste anche

between performance and photography at many levels». S. Barker, *Performing for the camera*, in *Performing for the camera*, cat., a cura di S. Baker, F. Moran, 18 febbraio-12 giugno, Tate Modern Gallery, Londra, Tate Publishing, Londra 2016, p. 17. Ringrazio la professoressa Annalisa Sacchi per la segnalazione. A differenza di quella italiana, la letteratura internazionale sul rapporto tra fotografia e performance è molto vasta. Si veda almeno: S. Delpeux, *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Textuel, Paris 2010; L. Kotz, *Language Between Performance and Photography*, in «October», n. 111, Mit Press 2005, pp. 3-21; K. O'Dell, *Displacin the Haptic: Performance Art, photographic document and the 1970s*, in «Performance Research», vol. 2, n. 1, Routledge, New York and London 1997, pp. 73-81.

[283] Cfr. R. Perna, *«Un contatto diretto con il mondo»*, cit., pp. 47-60.

[284] Scrive Achille Bonito Oliva nella recensione: «L'esibizione non aveva orari, ma era legata alla continuità psicologica dell'autore che decideva all'improvviso di accendersi e presentarsi». A. Bonito Oliva, *Amore mio: i segni della presenza*, in «Domus», n. 490, settembre 1970, pp. 62-3.

la possibilità che altre azioni in studio siano delle prove di *tableaux* poi non presentati *live*.

Un interessante fenomeno che si viene registrando è l'adozione del libro come supporto materiale per le azioni fotografate. Un esempio è *3 Months of looking* (1970) di Laura Grisi (1937-2017), parte della serie *Distillations* assieme al film *The Measuring of time* (1969) e ad un altro libro fotografico, *Choice and Choosing 16 from 50000*, edito come il primo da Artestudio di Macerata nel 1970. In *3 Months of looking* Grisi riporta le foto che illustrano le esperienze di fissazione oculare che compie tra il luglio e il settembre del 1970, restituite dalla sovraimpressione del suo sguardo e quello dell'elemento osservato, che può essere semplicemente la sua pelle, l'orizzonte, l'acqua o più drasticamente per la resistenza impiegata e gli effetti sull'occhio, il fuoco o il sole[285]. Nella scena comportamentale si produrranno negli anni successivi diversi libri del genere, come *In principio erat* di Ketty La Rocca (1971), *Svolgere la propria pelle* di Giuseppe Penone (1971), *Essere un altro / To be another* di Giorgio Ciam (1974) e *C'era una volta un re* di Giorgio Ciam (1977)[286].

Sul versante opposto alle azioni per fotografia abbiamo la seconda modalità di interazione tra fotografia e azioni di comportamento, che potremmo definire “fotografie per azione”, quelle in cui il dispositivo fotografico è il catalizzatore principale dell'azione. Sono riferibili e segnano il percorso di Franco Vaccari (1936) per tutti gli anni Settanta. Dopo un avvio tra i bordi frastagliati della poesia visiva, l'artista comincia a realizzare le sue *Esposizioni in tempo reale*, operazioni molto diverse tra loro ma accomunate da un'idea di fondo: la fotografia come motore generativo dell'azione, la fotografia come performance[287]. Negli anni Vaccari sviluppa un assunto teorico, l'*inconscio tecnologico*, ribaltando la tesi di Walter Benjamin sull'inconscio ottico. Per l'artista non si tratta come per Benjamin prima e per McLuhan poi di estendere le

[285] Cfr. L. Grisi, *3 months of looking*, Artestudio, Macerata (1970) e R. Perna, *In forma di fotografia*, cit., pp. 114-8.

[286] Cfr. K. La Rocca, *In principio erat*, Centro Di, Firenze 1971; G. Penone, *Svolgere la propria pelle*, a cura di F. Mello, foto di C. Basso, Sperone, Torino 1971; G. Ciam, *Essere un altro / To be another*, edizioni LP220, Torino 1974; L. Mainolfi, *C'era una volta un re*, Nuovi Strumenti, Brescia 1977.

[287] Espressione utilizzata da Karen Henry, *La photographie comme performance*, in F. Choinière, M. Thériault (a cura di), *Point & Shoot. Performance et Photographie*, Dazibao, Montréal 2005, pp. 75-86. Susan Sontag invece, nel 1973 scrive di una fotografia come evento in sé. S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 11. Sulle esposizioni in tempo reale Cfr. F. Vaccari, *Esposizioni in tempo reale. Exhibition in real time*, Damiani, Bologna 2007.

capacità del corpo umano, perché «bisogna vedere nello strumento una capacità d'azione autonoma; tutto avviene come se la macchina fosse un frammento di inconscio in attività»[288]. È la macchina fotografica ad avviare l'azione, negando lo spazio ottico in favore di uno spazio di relazioni.

La prima esposizione in tempo reale è presentata in occasione della rassegna 'Esperimento di nuovo teatro', organizzata da Luciano Giaccari e dallo Studio 970/2 che dirige con sua moglie Maud Ceriotti. S'intitola *Maschere* ed è giocata tutta sul feedback immediato tra l'artista e gli spettatori che passa attraverso lo scatto. La mediazione fotografica non è finalizzata al prodotto – materialmente la stampa della pellicola impressa e sviluppata – ma all'avvio del feedback. Vaccari distribuisce in galleria circa cento fotografie in bianco e nero che rappresentano il volto causticamente sorridente di Barry Goldwater, senatore repubblicano conservatore degli Stati Uniti d'America. Le fotografie sono montate su cartoncino e dotate di impugnature così da poter essere utilizzate come maschere. Dopo la consegna viene calato il buio, in questo momento Vaccari comincia a girare tra gli spettatori con una torcia portatile che accende all'improvviso mentre fotografa. Gli spettatori reagiscono in forma difensiva, ovvero mettono la maschera e assumendo i tratti di Goldwater. Come scrive Nicoletta Leonardi, «l'oggetto fotografia-maschera diviene uno strumento di difesa dalla fotografia stessa»[289], percepita nella situazione creata dall'artista come intrusione intima e controllo, come, scrive Vaccari, «eccesso d'individuazione»[290] che il dispositivo fotografico avvia, svelando così le posizioni di controllo-potere. L'artista così impiega il medium fotografico per realizzare “manifestazioni”, così le chiama, incentrate sulle possibilità in atto nel tempo “reale”, perché, scrive, «bisogna esaltare la coscienza

[288] F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola 1979, n. ed. Einaudi, Torino 2011, p. 5. Riguardo Benjamin e McLuhan Cfr. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), trad. it. in Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 225-44 e *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1970; M. McLuhan, *Understanding Media*, McGraw Hill 1964, trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

[289] N. Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 33.

[290] F. Vaccari, *Tre esposizioni in tempo reale: 1969-1971*, Tipo-lito Toschi, Modena 1972, p. n. n. Vaccari torna su questo dato più volte, sostenendo che: «In tutte queste manifestazioni si tenta di coinvolgere il corpo nella sua interezza per compensare e reagire allo stato di deprivazione sensoriale prodotto dai media». F. Vaccari, *Il movimento tortuoso e opaco del tempo*, cit., p. 25.

dell'esserci»[291].

[291] *Ibidem*.

4.4 *Video e comportamento nelle mostre del 1970*

Negli anni 1969-'70 le vicende del video in arte e quelle del comportamento si vanno intrecciando. I tratti che i critici italiani evidenziano riguardano infatti lo stretto rapporto tra azione di comportamento e dispositivo video. Per Renato Barilli la ripresa video impersonale e oggettiva corrisponde a un ritorno dell'immediatezza tipica delle azioni di comportamento, e ne elogia la «neutralità e trasparenza del mezzo»[292], mentre Calvesi, più drasticamente, fa coincidere la funzione della registrazione video con la documentazione «nel modo più adeguato e anonimo *[di]* questo nuovo mezzo espressivo che è l'"azione" dell'artista, senza trasformarla in un'opera di regia»[293]. L'idea di una ripresa automatica e oggettiva è rinforzata dalle difficoltà materiali in merito alle possibilità del montaggio, e, come scrive Cosetta Saba, «quello che appare oggi uno dei limiti delle tecnologie dell'epoca, allora veniva percepito come un carattere proprio del mezzo videografico e del suo potenziale espressivo e linguistico»[294]. L'assenza del montaggio viene immediatamente collegata alle necessità di cattura continua dell'azione, nella sua interezza e senza interruzioni.

Le posizioni di Barilli e Calvesi sono state espresse attorno la già citata 'Gennaio 70', che assieme a 'Telemuseo' (maggio 1970) sono i principali eventi riguardanti il rapporto tra video e comportamento in questi primi anni. Con 'Gennaio 70. Comportamenti, progetti, meditazioni' – III edizione della Biennale Internazione della giovane pittura, ospitata presso il Museo Civico Archeologico di Bologna e promossa dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA)[295] – il video fa pubblicamente il suo ingresso nell'arte italiana mentre il comportamento entra definitivamente nelle vicende istituzionali dell'arte italiana. La rassegna è curata da Renato Barilli, coadiuvato da

[292] R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in «Marcatrè», a. VIII, nn. 58-60, maggio 1970, p. 138. Cfr. R. Barilli, *Coincidenza di opposti*, in *3ª Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, cat., a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA), Alfa stampa, Bologna 1970, pp. 12-3.

[293] M. Calvesi, *Schermi T.V. al posto dei quadri*, in «L'Espresso», 15 marzo 1970, successivamente pubblicato con il titolo di *Azioni al video*, in Id., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 226.

[294] C. Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in «Sciami|Ricerche», a. III, n. 6, ottobre 2019, p. 16 Cfr. https://webzine.sciami.com/cominciamenti-della-video-arte-in-italia-1968-1971/ [ultimo accesso 20 marzo 2021].

[295] Una descrizione generale della mostra in M. Bandini, *La terza biennale di Bologna*, in «Gala», n.41, aprile 1970, pp. 40-1. Per una sua ricostruzione della mostra A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, cit., pp. 133-58.

Maurizio Calvesi e Tommaso Trini e, nonostante l'internazionalità espressa dal nome della Biennale, vi partecipano solo artisti italiani (uniche eccezioni le proiezioni di film di Gerry Schum e Joseph Beuys). Purtroppo dei video prodotti non si ha più traccia. Sappiamo che per la mostra sono stati suddivisi in due programmi distinti inviati ciclicamente su più monitor posti su piedistalli bianchi, uno per stanza[296]. Tra i video presentati ritroviamo i due "film" di Gino De Dominicis presenti in *Identifications*, per l'occasione riversati in video, tratto che evidenzia la pratica di semplice trasmigrazione di supporto tra film e video, e non di pratiche linguistiche[297]. Questo limite, quello di un'idea oggettiva ed automatica della ripresa video, viene constatato da Achille Bonito Oliva e maggiormente argomentato da Luciano Caramel che, concentrandosi sui pochi video che tentano un'interrogazione linguistica del mezzo, auspica il superamento della dimensione documentativa[298]. Michelangelo Pistoletto, ad esempio, letteralmente gioca con la camera, che mantiene mobile e fa girare su se stessa riprendendo ciò che ha attorno, ovvero lo studio con i tecnici televisivi, per concludere la rotazione riprendendo il monitor, avviando così il *feedback* video[299].

In 'Gennaio 70' Barilli coinvolge Gerry Schum, già in contatto con alcuni artisti

[296] L'ordine dei video nelle due sequenze è riportato da Renato Barilli in «Marcatrè»: [primo nastro] 1 Giovanni Anselmo *Nell'istnate in cui appaiono queste scritte è trascorso il tempo, che, un giorno la mia ombra partita all'alba dalla cima dello Stromboli, ha impiegato per percorrere una distanza parti a quella fra il Sole e la Terra* (0:00-8:17); 2 Gilberto Zorio *Fluidità radicale* (9:30-16); 3 Pier Paolo Calzolari *Io e i miei cinque anni nell'angolo della mia reale reale predica* (16-24); 4 Mario Merz *La serie di Fibonacci* (24-33); 5 Marisa Merz *Antibiotico/Registrazione con oggetto di cera e sintesi elettrica* (33'-38'); 6 Giuseppe Penone *Lettere d'alfabeto* (38-46); 7 Alighiero Boetti *Numerazione* (46-52); 8 Michelangelo Pistoletto *Riflessioni* (53-62); 9 Emilio Prini *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alternata del quadro* (62-70) [secondo nastro] 1 Jannis Kounellis *Fiori di fuoco* (0-7'40); 2 Luca Patella *Preghiere marziane* (8'-16'); 3 Claudio Cintoli *Chiodo fisso* (16-21); 4 Eliseo Mattiacci *Alta Acrobazia* (21-23:50); 5 Mario Ceroli *Riflessione speculare* (24-31:40); 6 Luciano Fabro *Quid nihil nisi minus?* (31:40-36)*;* 7 Gianni Colombo *Vobulizzazione* (36-47:30); 8 Gino De Dominicis *Prestidigitazione*; *Tentativo di volo*; *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno ad un sasso che cade nell'acqua*; *La morra cinese* (48:30-59:10). Cfr. R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, cit., pp. 144-5. Secondo Cosetta Saba la consecutività delle performance in un unico nastro ha la sua matrice in *SMPK2* di Luca Maria Patella. Cfr. C. Saba, *Cominciamenti*, p. 12. Per un'analisi delle specificità video impiegate, dalla tipologia di nastri all'attrezzatura installata e impiegata L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni*, cit., pp. 48-72.

[297] Inoltre, come evidenzia Lisa Parolo, questo contraddice quanto affermato da Barilli nel catalogo della mostra bolognese, ovvero che i video furono creati *ad hoc* per la rassegna. Cfr. Ivi, p. 65.

[298] Cfr. A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in «Marcatrè», a. VIII, n. 56, febbraio 1970, p. 76; L. Caramel, *III Biennale Internazionale della giovane pittura*, in «Arte Illustrata», n. 16, gennaio 1970, p. 116.

[299] Quel poco che sappiamo sui video lo dobbiamo in particolare all'articolo di Renato Barilli *Video-recording a Bologna*, cit., mentre qualche notizia aggiuntiva, riguardante solo gli artisti dell'Arte povera, si trova in *Entrare nell'opera*, cit., in particolare nella sezione *Actions*, pp. 379-531.

italiani almeno dal 1967-'68. Le azioni sono state registrate negli studi degli artisti, in gallerie di riferimento come L'Attico a Roma e Sperone a Torino, all'aperto in un minor numero di casi, più singolare invece la scelta che potremmo definire *site specific* (l'essiccatoio industriale scelto da Gilberto Zorio per *Fluidità radicale*). Alighiero Boetti in *Numerazione* esegue con un tam-tam la serie progressiva dei numeri primi. Sui numeri primi si concentra anche Mario Merz in *La serie di Fibonacci*, dove l'azione è delegata ad un violinista che la suona.

Chiodo Fisso di Claudio Cintoli è stata registrata presso L'Attico di Roma e oltre all'artista vede partecipe il gallerista Fabio Sargentini che avvolge Cintoli come una mummia in bende bianche fino a trasformarlo in un ammasso informe su cui, all'altezza del volto, pianta un chiodo col martello – tautologicamente, dalla parola all'azione[300]. Kounellis dispone sul pavimento diverse formelle che incendia, lasciando tutta l'attenzione sulla processualità dell'ardere del fuoco mentre il video di Luciano Fabro (1936-2007), in cui è tentato un arduo tentativo di montaggio, è composto come un'antologia di brevissime azioni, chiamate dall'artista *apologhi* e registrati da Luciano Giaccari (Studio 970-2 di Varese). Di questi, due sono stati nuovamente prodotti da Giaccari nel 1972 e, fortunatamente, sono sopravvissuti. Sono *Il moto del reazionario* e *In questo modo vorrei fare l'autobiografia*, video in cui vediamo l'artista agire degli impedimenti. Fabro si autosabota: *Il moto del reazionario* consiste nell'avanzare col piede sinistro mentre il destro lo calcia, con il risultato della perdita di equilibrio, così l'artista si ritrova schiena a terra; nel secondo invece enuncia il titolo *In questo modo vorrei fare l'autobiografia* mentre mangia una mela col volto rivolto verso un albero, facendo mal comprendere le parole. In questo modo l'autobiografia sarà sempre deviata dalla comprensione relativa dei termini detti con la bocca piena durante l'atto di masticare[301]. Eliseo Mattiacci compie in malo modo un esercizio di equilibrio issato su un asse, per poi ripeterlo con risultati soddisfacenti facendolo "interpretare" alle dita della mano che, un dito dietro l'altro, procedono sull'asse. Gilberto Zorio (1944) si trova

[300] Pur non esistendo più il video di quest'azione è invece conservata la documentazione fotografica realizzata da Pino Abbrescia presso il suo archivio personale a Roma. Parte di questa documentazione è stata edita in *Claudio Cintoli. Incidenti onirici*, cat., Centro Arti Visive Pescheria, Pesaro 9 ottobre-21 novembre 2010, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2010, p. 13.

[301] I video prodotti da Luciano Giaccari nel 1972 sono stati consultati nel maggio 2022 durante la mostra *Il video rende felici*, curata da Valentina Valentini presso il Palazzo delle Esposizioni e la GNAM di Roma.

nell'essiccatoio di una fabbrica di mattoni dove enormi ventole sono in moto per asciugarli. Producono un forte rumore, nel quale l'artista immette il suono della sua voce gridando *Fluidità radicale*. La scorrevolezza della fluidità – il vento prodotto che s'insinua ovunque – viene accostata alla radicalità dell'urlo, della voce che altrettanto occupa tutto lo spazio che può.

Nel maggio (14-24) *Telemuseo*, curata da Tommaso Trini, è ospitata in una struttura pressostatica di 25 metri di diametro in pvc bianco all'esterno e nero all'interno, a forma di cupola, disegnata dallo studio degli architetti Urbino-Lomazzo in occasione degli avvenimenti di Eurodomus 3, manifestazione organizzata dalla rivista «Domus» e da Torino esposizioni. Trini definisce l'iniziativa uno "spettacolo-mostra". Nella struttura venti televisori seguono il perimetro della cupola e trasmettono a ciclo continuo e a circuito chiuso le azioni pre-registrate dagli artisti. La consulenza tecnica e artistica è di Gianfranco Bettetini e della Philips Italia che ha messo a disposizione gli impianti e la realizzazione tecnica[302]. I video sono organizzati in due programmi che confluiscono in altrettanti canali, ognuno dei quali collegato a dieci televisori. Il secondo programma – con i video di Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Eliseo Mattiacci, Marisa Merz, Emilio Prini, Gilberto Zorio – è costituito di video provenienti da 'Gennaio '70' e, come scrive Ricky Comi recensendo 'Telemuseo', «non in base a criteri di scelta selettivi, bensì per il fatto che sono quelli che meglio hanno resistito all'usura»[303]. Dato che la rassegna bolognese si è chiusa il 28 febbraio e 'Telemuseo' è iniziata il 14 maggio, nell'arco di due mesi e mezzo molti dei supporti video (Ampex) presentati a Bologna si sono per lo meno usurati se non già del tutto compromessi. Come per 'Gennaio 70', assieme a video di repertorio, altri sono stati realizzati appositamente per 'Telemuseo' e registrati presso la Galleria Toselli di Torino. Sono i video del primo programma, quelli di Vincenzo Agnetti/Gianni Colombo, Gino Marotta, Henry Martin, Fabio Mauri, Michelangelo Pistoletto e lo stesso Trini, ci fa sapere sempre Comi.

Soffermiamoci su alcuni video del primo programma, quelli creati per 'Telemuseo'. Dalle recensioni di Comi e di Trini capiamo innanzitutto che non tutti gli artisti coinvolti realizzano delle vere e proprie azioni, come *Vobulazione e bieloquenza NEG* di Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo. Gli altri video registrati invece non evidenziano

[302] Cfr. T. Trini, *Il telemuseo*, in «Domus», n. 488, luglio 1970, pp. 79-81.
[303] R. Comi, *L'Eurodomus 3 il Telemuseo di Trini*, in «Metro», a. IX, nn. 16-17, giugno 1970, p. 295.

un'interrogazione del dispositivo. Per Marotta (1935-2012) e Mauri (1926-2009) l'orizzonte di riferimento è quello televisivo. Il primo in *Inviato speciale* prende il prefisso “tele” alla lettera: fa un'imitazione di Ruggero Orlando, famoso presentatore televisivo, avendo come interlocutore il critico Pierre Restany che risponde in diverse lingue, mentre alle spalle dei due sono proiettate opere dell'artista. Mauri organizza un *Dibattito* in presa diretta con Achille Mauri, Gino Marotta, Pierre Restany, Paolo Scheggi, Tommaso Trini e una ragazza. Il dibattito è sull'Arte Povera, quindi del tutto interno alle vicende dell'arte, e gli “ospiti” di Mauri sono tutti, ognuno, allungati in una vasca da bagno. Tommaso Trini con *In diretta* realizza una vera e propria guida alla clandestinità: tre stanze – camera da letto, bagno e ufficio – sono riprese da tre diverse videocamere; negli ambienti è presente il critico che però, cosciente del controllo della videocamera, vive sempre ai bordi dell'inquadratura, mostrandosi per scarti che ne rendono difficile se non impossibile l'identificazione, come le mani e la nuca.

Capitolo 5

La questione del *politico. Margini del comportamento (1967-1970)*

Prima di procedere nell'approfondimento della scena comportamentale che si viene a costituire negli anni Settanta, è rimasta da affrontare una questione spinosa, quella della presenza *del* politico nel comportamento italiano. Incrociando le letture dei critici più attenti al fenomeno – Renato Barilli, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Filiberto Menna[304] – e degli artisti che invece si muovono ai margini di questa scena – Pietro Gilardi, Giuseppe Desiato, Gianfranco Baruchello[305] – emerge una forte divergenza su cosa possa essere una politica dell'azione, una questione dirimente per la storia della performance art: la sua capacità di produrre corpi politici. In particolare nel contesto italiano su cui pende il giudizio critico di Caroline Tisdall[306] che nel 1976 rileva ed evidenzia lo scarso interesse *del* politico nella performance art italiana. È un tema tutt'oggi da indagare e che è possibile leggere anch'esso alla luce del fenomeno dell'esteticità diffusa precedentemente analizzata (*supra* C. 3). Politica dell'azione ed esteticità diffusa sono infatti strettamente correlate, più che per le operatività espresse dagli artisti, per la "confusione estetica" come l'ha definita Rancière: «Seguire la storia della "confusione" estetica vuol dire, al contempo, tentare di chiarire l'altra confusione che la critica dell'estetica incoraggia: quella che lega assieme, nell'indistinzione etica, le operazioni dell'arte e le pratiche della politica»[307].

[304] Molto utili a questo scopo le riviste già citate «Cartabianca», n. 3, e «Senzamargine», n. 1, ambedue caratterizzate dallo stesso titolo *Contestazione estetica e azione politica* (consultate presso il Fondo Boatto nell'Archivio del MAXXI di Roma). Sono soprattutto gli articoli in rivista che si occupano di analizzare il dato politico della nuova estetica del comportamento. Tra le altre riviste consultate a tale scopo «Quindici», «Marcatrè», «Bit», «Che fare?». Per un approfondimento dei rapporti tra arti visive e politica in Italia negli anni Sessanta Cfr. C. Sylos Calò, *Corpo a corpo. Estetica e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta*, Quodlibet, Macerata 2018.

[305] Ringraziamo la professoressa Maria De Vivo riguardo alcune precisazioni su Giuseppe Desiato e Pietro Gilardi. Nel capitolo i rimandi precisi.

[306] Cfr. C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, in «Studio International», n. 191, gennaio-febbraio 1976, pp. 42-5.

[307] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 32.

5.1 *Politiche dell'azione*

In questi anni editori come Einaudi e Feltrinelli pubblicano testi fondamentali su cui si sviluppano coscienze e saperi delle nuove generazioni, come *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse, in cui il filosofo sottolinea la capacità dell'apparato produttivo di plasmare sogni e bisogni. I discorsi di Raoul Vaneigem nel *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni* (1967) incentrati sulla creatività, sul dono e il desiderio e le tesi di Guy Debord sulla *Società dello spettacolo* (1967) – «nel mondo *realmente rovesciato* il vero è un momento del falso»[308] – hanno un impatto detonante tra i giovani che si avviano verso la contestazione, quella politica e quella estetica. Emerge un rinnovato interesse e una più ampia diffusione delle istanze negli anni poste dall'Internazionale Situazionista, i cui testi pubblicati nella rivista omonima cominciano a circolare in traduzione italiana nelle riviste delle controculture come «Mondo Beat» e «S.». Quest'ultima in particolar modo introduce il pensiero situazionista partendo dal concetto di *decultura* – descritto nel primo numero come atteggiamento e forma «di difesa e offesa»[309] – centrale nella contestazione estetica, tanto quanto quello della *dérive*, ricognizione "piscogeografica" critico-creativa tesa «all'affermazione di un comportamento ludico-costruttivo»[310] in cui la città si trasforma in una specie di *environment* da sabotare. I giovani si ritrovano in strada, tendono a creare collettività e la musica in particolar modo, ma anche il teatro, diventano collanti e catalizzatori di nuove prospettive. È possibile parlare di un Sessantotto musicale, teatrale, poetico, sia per l'evidente contestazione dei modi e delle pratiche del fare artistico che giovani artiste/i, attrici e attori, musiciste/i, poeti e poetesse mettono in atto soprattutto attraverso le pratiche dell'azione, sia per le tensioni diffuse che insistono nell'immediato contesto socio-culturale e politico. Però, al di là di facili entusiasmi iniziali quanto di disconoscimenti successivi, cosa bisogna intendere per "politica" quando si prendono in

[308] G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967, trad. it. *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari 1968, ed. consultata Massari, Bolsena (VT) 2002, p. 45; R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, Paris 1967, trad. it. *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, Vallecchi, Firenze 1973, ed. consultata Massari, Bolsena (VT) 2004.

[309] Riportato in N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, SugarCo, Milano 1988 (ed. consultata Feltrinelli, Milano 2019), p. 122.

[310] G. Debord, *Théorie de la dérive*, in «Internationale Situationniste», n. 2, dicembre 1958, trad. it. *Teoria della deriva*, in *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994, p. 19.

considerazione le operatività artistiche di questi anni? Guardare ai contenuti narrativi, iconografici e simbolici vuol dire rincorrere "i pifferai della rivoluzione", come si diceva in quegli anni. Indubbiamente non è interessante.

Ad un livello generale e ampio del concetto di politico, il radicale rinnovamento dei linguaggi, la loro autonomia e insieme il loro costituirsi e costruirsi attorno alla messa in questione di vecchi valori normativi delle operatività dell'arte quanto dell'industria culturale che proprio in quegli anni viene meglio a definirsi, viene letto come dimensione politica del fare artistico[311]. Un'osservazione del reale che non rinuncia al fantastico né ad una cifra critica, uno sguardo attivo e attento fondato sul procedimento sperimentale di prova e verifica, di possibilità che mantiene la sua autonomia in quanto fatto linguistico. Insomma, una critica sovrastrutturale, al livello del e sul linguaggio. Umberto Eco nel 1969 si interroga sull'assunzione di questa dimensione e, riconsiderando l'esperienza del Gruppo 63 in un contesto cambiato e freneticamente mutevole, si/ci chiede: «Ma pensiamo realmente che il sistema globale della comunicazione, in una società industriale avanzata, sia ancora una sovrastruttura e non piuttosto una industria pesante?»[312]. Manteniamo il punto interrogativo.

Nelle arti visive italiane saranno soprattutto gli anni Settanta ad evidenziare una dimensione *del* politico espressa in una vasta fenomenologia di operatività[313] che non sembra però coinvolgere il comportamento. In uno dei rari interventi internazionali sulla

[311] Secondo Rancière: «L'arte non è politica innanzitutto per i messaggi e i sentimenti che trasmette circa l'ordine del mondo. Non è politica nemmeno per la maniera in cui rappresenta le strutture della società, i conflitti o le identità dei gruppi sociali. È politica per la distanza che prende in rapporto a queste funzioni, per il tipo di tempo e di spazio che istituisce, per il modo in cui ritaglia questo tempo e popola questo spazio» (*Politiche dell'estetica*, in *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 36). E, soprattutto, il filosofo francese pone una distinzione all'interno del discorso sull'autonomia dell'arte: «l'autonomia estetica non è l'autonomia del "fare" artistico celebrata dal modernismo. È l'autonomia di una forma d'esperienza sensibile. Ed è questa esperienza che appare come il germe di un'umanità nuova, di una nuova forma di vita individuale e collettiva» (Ivi, p. 44).

[312] U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, in «Quindici», n. 16, marzo 1969, p. 3, ora in in N. Balestrini (a cura di), *Quindici*, cit., p. 397. In particolare Eco si riferisce allo spazio sempre maggiore offerto dalla rivista «Quindici» dal 1968 per ospitare i materiali degli studenti e dei gruppi antagonisti. Il Gruppo 63 si costituisce durante la IV Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo (Cfr. *Il Gruppo 63 a Palermo*, in «Marcatrè», n. 1, novembre 1963, pp. 5-13) e avvia in Italia la discussione sulla "neoavanguardia", con ricadute sull'ideologia e l'impegno etico-sociale nella figura dell'autore-artista. Cfr. N. Balestrini, A. Giuliani, R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia. Critica e teoria*, Bompiani, Milano 2013.

[313] Cfr. E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari 1977; C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana, Cinisello Balsamo (Mi) 2009; Ead., Ead., F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte: Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2017.

performance art italiana pubblicato su «Studio International» nel 1976, Caroline Tisdall nota questa scarsa aderenza politica alla realtà da parte degli artisti italiani[314], tratto problematico che in realtà va preso in considerazione e analizzato caso per caso. Come abbiamo visto le operazioni e le azioni di Giuseppe Desiato sono politiche e aderenti ad un contesto che va mutando, però, se si lancia uno sguardo complessivo sull'esperienza comportamentale, il dato sottolineato da Tisdall, sembra emergere. Nella prevalenza delle azioni di comportamento infatti, al di là del rinnovamento linguistico, della messa in questione delle norme estetiche, il ripiegamento verso l'interno dell'individuo che abbiamo evidenziato sembra ridimensionare la questione "politica". Inoltre, sono molto criticate alcune rassegne degli Incontri Internazionali d'Arte di Roma promossi da Graziella Lonardi Buontempo e curate nei primi anni Settanta da Achille Bonito Oliva e Bruno Corà, dove si sviluppa una parte rilevante della scena comportamentale (*infra* C. 8): critiche sui finanziamenti, sulla presenza del potere politico centrale in mostre come 'Vitalità del negativo nell'arte italiana' (1970)[315]. C'è anche una vicenda legata a questa mostra che può aiutarci a cogliere linee regressive del politico. Nel 1970 la futura animatrice e promotrice degli Incontri Internazionali d'Arte, Graziella Lonardi Buontempo, visita la mostra 'Amore Mio', curata da Achille Bonito Oliva presso Palazzo Ricci a Montepulciano (*supra* C. 3). L'incontro tra Lonardi Buontempo e il giovane critico, ambedue campani, è spesso raccontato nella fatalità con cui gli ingredienti reagiscono: la passione per l'arte contemporanea della giovane mecenate, l'intraprendenza del critico, la presenza di un gruppo di artisti tra i più interessanti del momento, elementi che segnano in effetti l'avvio dei futuri Incontri Internazionali d'Arte. In un'intervista Graziella Lonardi Buontempo ricorda questi momenti iniziali, soffermandosi in particolare su come fosse difficile per una donna entrare da protagonista e organizzatrice nel mondo dell'arte. Dopo un primo poco felice tentativo di allestire una mostra a Capri, visitando 'Amore Mio' decide di voler organizzare una grande mostra con i giovani artisti coinvolti a Montepulciano.

[314] C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, cit.

[315] Critiche sulla mostra incentrate sulla commistione tra neoavanguardie e politica istituzionale sono E. Crispolti, *Il 'Salon' dell'avanguardia. Vitalità del negativo a Roma*, «Nac», n. 2, febbraio 1971, pp. 12-3 e C. Vivaldi, *Il sacrario del negativo. Vitalità del negativo a Roma*, «Nac», n. 2, febbraio 1971, pp. 10-1. Si veda *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Centro Di, Firenze 1970.

> Quando cominciai a parlarne con Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Alberto Boatto, trovai un grande scetticismo. Per loro, ma non lo dicevano, era il capriccio di una bella donna. Gli artisti, i critici a me vicini, Paolo Scheggi, Piero Sartogo, Achille Bonito Oliva, Gino Marotta, Fabio Mauri, non la pensavano troppo diversamente. Andai a Montepulciano a vedere una meravigliosa mostra dal titolo "Amore Mio", che era curata da Achille Bonito Oliva. Erano tutti lì, gli artisti, i critici, e cominciarono a lanciarmi delle sfide: ma cosa vuoi, cosa vuoi fare... Erano carichi di ironia a causa di un precedente tentativo. […] loro continuavano a non credermi. Alla fine ci fu un diktat: siamo d'accordo, facciamo una mostra ma al Palazzo delle Esposizioni. Soltanto lì, e non in un altro posto[316].

Una sfida complessa dato che il Palazzo delle Esposizioni era in stallo per l'attesa di lavori di restauro e se a questo si aggiunge la proposta di un giovane gruppo di neoavanguardisti fatta verso un luogo formale ed istituzionale come quello in questione, la sfida sembra tesa più alla realizzazione di un secondo fallimento della Buontempo che alla realizzazione della mostra "a palazzo", è il caso di dire. La mostra fu fatta, 'Vitalità del negativo nell'arte italiana (1960-1970)', curata sempre da Achille Bonito Oliva. Lonardi Buontempo ci riuscì e la contestazione del linguaggio poté così essere avallata dal comitato d'onore tra cui presiedevano Aldo Moro, Amintore Fanfani, Giovanni Leone e il Presidente della Banca Nazionale del Lavoro. I passaggi delle avanguardie estetiche all'interno di percorsi istituzionali rischiano di approdare al disimpegno, come sottolinea Herbert Marcuse ricordandoci come l'arte che agisce liberamente entro i recinti istituzionali arriva a trasfigurare il dissenso in «farsa, intrattenimento, moda»[317].

Le critiche mosse agli Incontri Internazionali d'Arte e alla scena comportamentale sembrano porsi a distanza con quel «partecipare "alla pari" al concepimento di ogni prospettiva rivoluzionaria»[318] che Renato Barilli vede nelle vicende del comportamento. Anche Germano Celant in questi anni dà una lettura politica dell'assunzione dell'azione

[316] *Una vita per l'arte*, Graziella Lonardi Buontempo intervistata da Paolo Vagheggi, in *Incontri... dalla collezione di Graziella Lonardi Buontempo*, cat., a cura di D. Lancioni, 26 settembre-2 novembre 2003 Académie de France à Rome, Ad.Media, Pescara 2003, pp. 19 e 21.

[317] H. Marcuse, *Saggio sulla liberazione* (1968), Einaudi, Torino 1968, p. 148. Scrive sempre Marcuse: «Finché il dissenso non sovverte le regole istituite – o per lo meno, non più di tanto – può continuare a prosperare all'interno di recinti ben precisi. È il contenimento che disarma l'offesa». Id., *Tolleranza repressiva* (1965), in *Critica della tolleranza repressiva*, Torino, Einaudi 1968, p. 88.

[318] R. Barilli, *Uno sperimentalismo di vita*, in «Quindici», a. III, n. 17, maggio 1969, p. 12.

in arte: «un'integrazione sociopolitica del proprio fare»[319]. L'attenzione di Celant e di Barilli sembra soffermarsi sulla «promozione biologica», per utilizzare le parole di Alberto Boatto sul terzo numero di «Cartabianca» del novembre 1968, intitolato *Contestazione estetica e azione politica*. Il critico legge una possibile convergenza tra i due fenomeni: l'abbandono del prodotto artistico in favore dell'azione e una continuità tra le due contestazioni dovuta alla fenomenologia dell'esperienza:

> […] una politica che, respinto l'esorcismo verbale della realtà, ha scelto l'esperienza, e si è qualificata come un modo esistenziale di essere, era destinata necessariamente ad incrociare un'estetica che, di trapasso in trapasso in direzione della vita, rinunciando perfino alla circoscritta concretezza del prodotto, ha finito per identificarsi direttamente con l'esperienza in atto […] segnala l'attuale convergenza fra cultura, arte e politica[320].

Tale presenza del politico viene bollata per lo più come ideologica da Piero Gilardi – artista, critico e militante[321]. C'è uno scollamento, quello tra la percezione politica dell'azione nella critica militante e la sua effettiva materialità. Vediamo un esempio pratico calato nella scena comportamentale e in rapporto alla performance americana, prendendo in considerazione azioni presentate presso la Galleria L'attico di Fabio Sargentini in evenienze che abbiamo già incontrato (*supra* C. 4). Nel gennaio del 1969 Jannis Kounellis inaugura la nuova sede nel garage di Via Beccaria portando 12 cavalli olandesi (*Senza titolo*, 14-16 gennaio), scelti e affittati dal gallerista Fabio Sargentini assieme alla compagna Anna Paparatti presso il Galoppatoio di Villa Borghese. Successivamente, dal 4 all'8 aprile del 1970, Gino De Dominicis utilizza lo spazio del garage per un grande tableau con la presenza di umani e animali vivi, *Lo Zodiaco*, che tautologicamente materializza la simbologia delle costellazioni all'interno della galleria:

[319] G. Celant, *Azione povera*, cit., p. 13. Nella stessa direzione Celant G., *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 2.

[320] A. Boatto, *Evento come avventura*, in «Cartabianca», novembre 1968, p. 3. In quest'ottica si veda anche: A. Bonito Oliva, *Ipotesi per un'animazione dei vivi*, in «Senzamargine», n. 1, Aldina, Roma 1969, pp. 28-36; F. Menna, *L'ideologia estetica*, in «Cartabianca», n. 3, cit., pp. 16-8; T. Trini, *Un'estetica della liberazione*, in «Cartabianca», n. 3, cit., pp. 18-20.

[321] Cfr. P. Gilardi, *Morte dell'arte come mercato*, in «Quindici» n. 15, gennaio 1969, ora in N. Balestrini (a cura di), *Quindici*, cit., pp. 374-80. Anche il critico e partigiano Pietro Bonfiglioli è diffidente dall'enfasi politica posta da alcuni critici, in particolare sulle posizioni battagliere di Germano Celant riferite ad una presunta dimensione politica nelle operatività degli artisti dell'Arte Povera, oggi ridimensionate. Cfr. P. Bonfiglioli, *Presentazione di un dibattito*, in Id. (a cura di), *La povertà dell'arte*, «Quaderni della galleria De Foscherari», Galleria De Foscherari, Bologna 1968, p. n. n.

due gemelli sono i Gemelli, una giovane ragazza è la Vergine, c'è un Leone in gabbia, due pesci morti, una capra per il Capricorno, il Sagittario è un uomo di mezza età con arco e freccia, il Toro un toro vivo e poi oggetti, come la bilancia per la Bilancia[322]. Un passo indietro: nell'ottobre del 1968, quando la Galleria L'Attico è ancora al quarto piano di un palazzo di Piazza di Spagna, quando è ancora una "galleria borghese", Simone Forti presenta un'azione dal titolo *Sleep Walkers*, ideata dopo aver visto i movimenti di un orso in cattività presso il giardino zoologico di Roma, evidenziandone la dimensione sistemica della reclusione[323]. È lo stesso Zoo in cui è stato affittato il leone per *Lo Zodiaco* di Gino De Dominicis. Forti non utilizza però direttamente animali in modo funzionale, come fa Kounellis con i cavalli affittati al galoppatoio o il leone di De Dominicis allo Zoo, luoghi di coercizione che hanno permesso il lavoro degli artisti grazie ad una logica contrattuale da cui sono espropriati i corpi viventi coinvolti, ma ne denuncia uno stato assumendo una posizione esperienziale che rimanda a quella dell'animale. Da un lato il corpo vivo umano diventa "opera" (body art), dall'altro i corpi vivi animali – non meno senzienti dell'essere umano, ovvero sorretti da un sistema nervoso che veicola tanto la serotonina quanto gli impulsi del dolore e della tristezza – continuano ad essere sfruttati, ora anche per "farla" l'arte. Ecco un'esemplificazione del gap politico individuato da Caroline Tisdall. Cosa è successo al nostro oggetto di studio? Quelle che sono considerate azioni rivoluzionarie per il linguaggio dell'arte contemporanea sotto questo profilo sembrano essere reazionarie, mentre l'azione di Forti assume il linguaggio, non quello dell'orso dato che non è un orso e non se ne arroga il diritto, ma il suo, quello del corpo in quanto *dancer*, cercando di vivere un'innaturalità del corpo come quella dell'orso, che chiama sonnambulo, infatti è ingabbiato, come il Leone, che resta in tale situazione anche nei giorni in cui è osservabile *Lo Zodiaco* di De Dominicis a L'Attico, non una galleria qualsiasi: il garage,

[322] È possibile consultare le foto de Lo Zodiaco in *Gino De Dominicis. Lo Zodiaco. L'Attico, Rome, April 4-9, 1970, Photofraphs by Fausto Giaccone*, Produzioni Nero, Roma 2018.

[323] Cfr. J. Bryan Wilson, *Simone Forti Goes to the Zoo*, in «October», n. 152, Mit Press, primavera 2015, p. 40. Ricordiamo come l'attenzione a certe tematiche derivi anche dal rapporto materiale esistente tra danzatrici e danzatori dello Judson Memorial – tra cui Simone Forti – e le controculture americane. Rapporto quasi inesistente nel contesto del comportamento italiano. Nelle azioni autoriflessive praticate da danzatrici e danzatori della postmodern dance, secondo la studiosa Ann Daly, il corpo è al centro di processi generativi di conoscenza sociale pienamente immersa nelle vicende delle controculture americane. Cfr. A. Daly, *What Has Become of Postmodern Dance?*, in «TDR/The Drama Review», vol. 36, n. 144, primavera 1992, p. 49.

la sede che dismette l'abito borghese per rifugiarsi in un locale con le macchie d'olio e l'odore pungente della benzina. Se riconsideriamo quanto scritto da Umberto Eco su una possibile insufficienza d'impatto nel reale delle neoavanguardie che hanno concentrato la loro critica sul dato sovrastrutturale – linguistico –, ora ne possiamo comprendere meglio il significato. Cambia l'interrogazione allora, in questo caso non più, o non più solamente, incentrata sul linguaggio specifico, sulla sua disarticolazione o tensione ma sulle intenzionalità delle prassi, nei modi in cui materialmente vengono realizzate. La questione di una politica della performance allora possiamo leggerla al di là del rinnovamento dei linguaggi ma non al di là dei modi di praticarli. Sono questi ad essere politici. I modi di praticare l'azione e i modi d'essere, come spesso ha ripetuto Jacques Rancière.

Pietro Gilardi (1942)[324] – fino al 1967 coinvolto nelle vicende artistiche che hanno dato vita all'ala torinese dell'Arte Povera, successivamente critico e militante politico – riferendosi alla rassegna 'Arte povera più azioni povere' (Amalfi, ottobre 1968), suddivisa appunto in opere esposte nell'Arsenale di Amalfi e azioni compiute nella città, sottolinea come sia avvenuta una sola azione di gruppo "spontanea" (non composta) – una partita di calcetto avviata da Emilio Prini negli arsenali che «suscitò malintesi e discussioni: era la spiacevole verifica del fatto che la libertà dell'azione creativa è ancora separata dallo spazio fisico della rappresentazione, ancora soggetto ad una forma di proprietà individuale»[325]. Proprio a ridosso delle giornate amalfitane Gilardi denuncia la nascita di un potere culturale, concludendo con una premonizione che guarda già al decennio successivo:

> Di mostre «aperte» se ne sono già fatte nel 68 e se ne faranno di più nel prossimo futuro, anche negli USA; le «azioni», i «progetti geografici» e le espressioni «dematerializzate» saranno sempre più esposte nei musei, nelle gallerie private e nelle illustrazioni dei libri, nel

[324] La vicenda *nel* politico di Gilardi è stata raccontata dallo stesso autore in P. Gilardi, *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte. Il percorso artistico, politico e umano dell'esperienza transculturale cominciata nel '68*, introduzione di M. Bandini, La Salamandra, Milano 1982. Si veda inoltre M. De Vivo, *La «smaterializzazione» dell'opera e la questione dell'arte relazionale. Il dibattito critico in Italia e le esperienze artistiche di Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto*, tesi di Dottorato di Ricerca in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica, storico-artistica e dei sistemi territoriali, XI Ciclo, a. a. 2011-2012 (Relatori A. Trimarco e S. Zuliani).

[325] P. Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, in *Arte povera più Azioni povere*, cat., a cura di G. Celant, Antichi Arsenali di Amalfi 5-8 ottobre 1968 Rumma, Salerno 1969, p. 92.

quadro di un controllo culturale di vasto respiro che l'establishment artistico internazionale applicherà alla nuova avanguardia[326].

Qui Gilardi coglie un aspetto importante, ovvero l'iniziale questione della resistenza delle azioni al mercato d'arte – il gesto effimero impermanente ed invendibile. Sulle pagine di «Quindici» sempre Gilardi sostiene: «si percepisce un certo imbarazzo nei rapporti tra i nuovi artisti, centrifugati in correnti diverse ed intenti a realizzare oggetti ed environments sempre più aleatori, ed i galleristi e critici che ne attuano la traduzione in termini informativi ed economici»[327]. Achille Bonito Oliva aveva colto questa capacità illimitata ed espansiva degli assiomi nel sistema capitalista per cui ogni eversione dal sistema viene da esso fogacitata e messa a profitto, come ci hanno spiegato Gilles Deleuze e Félix Guattari[328]. Qualche anno dopo la rivista del collezionismo italiano «Bolaffiarte» intitola un'intervista a Barilli direttamente: *Si può collezionare l'arte di comportamento?*[329]. Certo che si può.

Per Gilardi l'azione deve presupporre un rapporto comunitario che, a questo punto, non può che partire da un rifiuto del fare arte come la fanno i professionisti, scavalcare i bordi del sistema «per poter accedere alla pratica artistica della vita nella sua attualità»[330]. Lo scatto in più proposto è quello di uscire dal tempo quotidiano (comportamentale) ed entrare in quello attuale e attivo (quello della militanza). Gilardi non crede più nell'artista solitario, prevalente nel comportamento. Gli esempi che ha in mente sono infatti teatrali, uno su tutti, il Living Theatre[331]. Il teatro in questo momento

[326] Ivi, p. 78. Successivamente anche Gillo Dorfles riconosce nell'esperienza di Amalfi una tensione alla mercificazione non poi così dissimile da mostre più classiche. Cfr. G. Dorfles, *Le avanguardie e i fenomeni contestatari nel settore dell'arte visiva*, in Id., *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino 1976, p. 182.

[327] P. Gilardi, *Morte dell'arte come mercato*, cit., p. 20. In un discorso più ampio sulle neoavanguardie Edoardo Sanguineti afferma che l'antagonismo alla mercificazione dell'avanguardia finisce sempre per capovolgersi. Cfr. E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 72-3.

[328] Cfr. A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1971, n. ed. a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009, p. 21. Riguardo la teoria di Deleuze e Guattari ci riferiamo a *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, trad. it. di A. Fontana, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975 e 2002.

[329] *Si può collezionare l'arte di comportamento? Intervista a Renato Barilli*, in «Bolaffiarte», a. V, n. 38, 1974.

[330] Piero Gilardi in conversazione con Angela Vettese, in *Piero Gilardi Interdipendenze*, cat., a cura di A. Vattese, Modena 14 maggio-16 luglio 2006, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2006, 21.

[331] Cfr. P. Gilardi, G. Toti, *Crito-oggetti, crito-politica. Invendibilità e detestazione*, in «Carte segrete», n. 7, settembre 1968, p. 145. Uscito dagli ambienti artistici, Gilardi si lega al gruppo extraparlamentare Avanguardia Operaia, organizza un Atelier Populaire che collabora stabilmente col movimento

sembra essere per alcuni artisti visivi un modo per distaccarsi dal sistema dell'arte e contemporaneamente instaurare un rapporto più diretto col prossimo. Come avviene per Michelangelo Pistoletto e Toni Ferro che scelgono i formati del teatro di strada per realizzare le loro azioni, il primo con la compagnia Lo Zoo a Torino, il secondo con il gruppo Teatro Comunitario a Napoli[332].

È possibile rintracciare però dei modi diversi di praticare l'azione in quegli artisti che l'hanno immaginata e praticata creando delle lacerazioni nelle tessiture del reale, alcuni solo secondariamente considerati nel sistema dell'arte italiano. La prospettiva del solo rinnovamento linguistico e la necessità di un'esperienza più diretta sembrano infatti essere superate da artisti come Giuseppe Desiato e Gianfranco Baruchello che troviamo ai margini se non fuori della scena comportamentale che viene creandosi.

studentesco, con i comitati di lotta di fabbrica e di quartiere, soprattutto attraverso manifesti murali. Nel 1969, assieme a studenti delle Facoltà di Medicina e Sociologia dell'Università di Torino, entra nel manicomio occupato di Collegno con l'Associazione per la lotta contro le malattie mentali realizzando murales, striscioni e inchieste con i degenti, assemblee, reintegrazione dei pazienti dismessi, assieme ad altri collettivi di base, e proprio con di loro, la *Comune*, Gilardi incontra l'esperienza teatrale.

[332] Toni Ferro (1936-2004) fonda a Napoli il Gruppo Teatro Comunitario, nato all'interno della cellula anarchica Napoli 2 coordinata da Guido Giannini e legata ad un altro gruppo di teatro di strada, il Gruppo William Reich. Nel 1969 partecipa al festival Bitef di Belgrado col Gruppo Teatro Uno. Successivamente, nel 1971, durante il III Congresso Internazionale della F.A.I. (Federazione Anarchica Italiana) a Carrara, col suo gruppo viene delegato responsabile della Sezione Culturale della federazione. Cfr. L. Paonessa, *Toni Ferro – Teatro e oltre*, Silipo & Lucia, Catanzaro 1991 (si veda anche P. Doria, *Joseph Beuys e Toni Ferro artisti del dissenso. Poetica, etica e pedagogia libertaria*, Gangemi, Roma 1996). Sul teatro di Pistoletto si veda Cfr. M. Pistoletto, *Lo Zoo*, in «Teatro», a. II, n. 1 n. s., marzo 1969, pp. 16-7. La rivista «Sipario» nel n. 291 del luglio 1970 dedica uno speciale sul teatro di strada dal titolo *teatro all'aperto / teatro fuori dei teatri* dove in copertina c'è il gruppo di Pistoletto. Si veda anche A. Ronchetta, F. vigliani, A. salza (a cura di), *Giubilate. Il teatro di strada. Manuale per fare e disfare un teatro politico d'occasione*, Studio Forma, Torino 1976.

5.2 *Azioni fuori e ai bordi del sistema (arte)*

«La rivoluzione si fa con i verbi, non con i sostantivi»[333] è una delle frasi apparse nel maggio 1968 sui muri dell'Università La Sorbona e riportata da Nanni Balestrini su «Quindici». Molto probabilmente lo studente o la studentessa che ha impresso sul muro universitario questa frase durante la contestazione del maggio non conosceva la teoria degli enunciati performativi espressa da John Austin nel 1955 durante le sue William James Lectures ad Oxford[334], ma aveva ben chiaro che le azioni di una rivoluzione impattano il reale, lo modificano – sono le azioni, i modi d'essere, le attività (i comportamenti) ad essere espressi dai verbi. È una logica degli eventi quella che dirompe negli anni della contestazione, quando l'azione sembra diventare pratica principe. Assieme agli studenti in occupazione, a Napoli, troviamo Giuseppe Desiato – lo avevamo lasciato in attesa del Sessantotto (*supra* C. 2). Partecipa all'occupazione dell'Istituto d'Arte e della Facoltà di Architettura di Napoli e in questo contesto continua ad incartare e a compiere le sue vestizioni e processioni. L'artista partenopeo più che pensare alla smaterializzazione dell'opera d'arte rende effimera direttamente la sua presenza nel sistema dell'arte: alla prima mostra personale del 1964 presso il Circolo VAS de L'Aquila seguirà una personale solo nel 1978 a Trieste presso la Cappella Underground, mentre non partecipa a collettive tra il 1967 e il 1972. L'urgenza dell'artista, lo abbiamo già ricordato, si configura fuori da categorie come sociale tanto quanto dall'animazione teatrale coeva che prende le mosse dal decentramento[335], non si

[333] N. Balestrini, *I muri della Sorbona. Graffiti raccolti dal Comité d'Action Étudiants Écrivains*, in «Quindici», n. 11, 15 giugno 1968, p. I, ora in pp. 242-4. In quei giorni il poeta è a Parigi per registrare le turbolenze del maggio, da riportare poi nella rivista «Quindici». L'intervento apparso nel mese di giugno sulla rivista è composto unicamente da alcune frasi apparse sui muri della Sorbona occupata e curate dal Comité d'Action Étudiants Écrivains. Con questo materiale Balestrini partecipa anche al 'Teatro delle Mostre' con l'intervento *I muri della sorbona*. Di ritorno da Parigi, già all'aereoporto di Fiumicino, Balestrini comincia a dettare al telefono le frasi, arrivato a La Tartaruga distribuisce gessetti ad Achille Bonito Oliva, Alfredo Giuliani, Cesare Milanese, Tomaž Šalamun e Giulia Niccolai che trascrivono le frasi sul muro della galleria. Cfr. *Intervista con Nanni Balestrini*, in I. Bernardi, *Teatro delle mostre*, cit., p. 203.

[334] La teoria di Austin evidenzia come in particolari condizioni (linguistiche e sociali) gli enunciati servano a compiere azioni materiali, eseguono ciò che esprimono. È stata Erika Fischer-Lichte in particolare a riprendere Austin per la costruzione di un'estetica del performativo. J. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1962, trad. it. di C. Villata, *Come fare cose con le parole*, Marietti 1987 (2ª ed 2019).

[335] Si veda a titolo esemplificativo l'esperienza di Giuliano Scabia con lo Stabile di Torino nell'ambiente operaio riportata in *Un esperienza di decentramento teatrale in una grande città industriale*, in «Teatro» , a. III, n. 2, Samonà e Savelli, Roma 1970 e il recente saggio di Marco Baravalle,

unisce ai collettivi di base organizzati come Gilardi, il suo è più un convocare a sé le eccentricità che lo circondano e in cui si riconosce, da cui si sente interpellato. Non ha finalità se non l'esigenza individuale che lo guida costantemente verso l'altro senza alcuna progettualità. C'è un'azione filmata del 1971, *La storia di Maria*, che ci fa cogliere questo aspetto. Scrive Desiato:

> La storia di Maria è una delle tante storie di bambini. Adelina, la mamma di Maria, da ragazza era mia amica. Maria è stata sempre picchiata dalla madre fino a quando ebbe undici anni; per questo ogni qualvolta che si presentava l'occasione di fuggire dalla casa, lo faceva. Una volta riuscirono a rintracciarla per via di un pescatore che l'aveva trovata nella rete insieme ai pesce spada. Un'altra volta la trovarono nel Vesuvio e riuscirono a vederla grazie ad una piccola eruzione. Alcuni vulcanologi, guidati da me, riuscirono a vedere anche loro che appariva e scompariva attraverso il fumo che si fondeva nelle nuvole. La notte Maria dormiva in una stanza di cinque metri per quattro, in un lettino ai piedi del letto grande, insieme al fratello. Alla stanza si accedeva da un corridoio molto lungo che conteneva nove porte uguali alla porta di Maria. Il corridoio era tutto celeste e la stanza di Maria era rosa; il gabinetto era situato lungo il corridoio di fronte alla porta della stanza. Allora io, vedendo tutto questo, l'ho messa in croce con festoni, maschere e veli. In fondo non ho fatto altro che filmare un momento ed un problema che non esistono[336].

Un problema che non esiste per chi applica la disattenzione civile dello sguardo, pratica di cortesia dell'atteggiamento borghese che non mira mai a un riconoscimento dell'altro[337] e che Desiato trasforma in un reclamare, in una risposta a una convocazione che solo l'intenzione di voler ascoltare può realizzare. Desiato non mette in scena la "storia di Maria" ma la inscrive letteralmente sulla pellicola e immagazzina corporalmente, fa *embodiment*, di un vissuto indicibile e, quindi, irrappresentabile, ma

Teatro ad oltranza. Giuliano Scabia e la partecipazione radicale, in «Acting Archives Review», a. X, n. 19, maggio 2020, pp. 102-20 Cfr. https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/31-anno-x-numero-19-maggio-2020/224-teatro-ad-oltranza-giuliano-scabia-e-la-partecipazione-radicale.html [ultimo accesso 20-02-2021].

[336] G. Desiato, *Come arrivai, un giorno, a fare il film di Maria*, (1971), in *Desiato opere|works*, cit., p. 216.

[337] La disattenzione civile, ci dice Erwin Goffman, «sembra consistere nel concedere all'altro un'attenzione visiva sufficiente a dimostrare che se ne è notata la presenza (e che si ammette apertamente di averlo visto), distogliendo subito dopo lo sguardo per significargli che non costituisce l'oggetto di una particolare curiosità o di un'intenzione specifica. Nel compiere questo atto di cortesia formale gli occhi di chi guarda possono incontrare per un istante quelli dell'altro, ma di solito non è ammesso alcun "riconoscimento"». E. Goffman, *Il comportamento in pubblico*, cit., p. 86.

riesce comunque a trovarle un tempo dove praticare il reale vuol dire attuare una prassi «di disarticolazione delle abitudini, delle consuetudini, delle ovvietà di pensiero»[338]. È qui in gioco una dimensione del tempo come autoaffezione, come ci ha insegnato Merleau-Ponty, quel tempo in cui «soggetto e oggetto fanno tutt'uno, poiché la pulsione del tempo non è altro che la transizione da un presente a un presente. Questa e-stasi, questa proiezione di una potenza indivisa in un termine che le è presente, è la soggettività»[339]. La messa in croce offre a Maria la possibilità di presentarsi. Avviene tutto tra le mura di casa, per una necessità dell'artista che è in bilico tra risposta nei confronti della situazione di Maria e libertà dell'operazione che non si prefigge uno scopo preciso, a differenza delle azioni che puntano ad una prospettiva progressista testando un cambiamento collettivo, come nelle azioni di strada di Toni Ferro, conterraneo di Desiato. Desiato racconta anche come nasce il film *Vasca da bagno* (1971):

> C'era una famiglia in un basso. La mamma, che veniva dalla Calabria, aveva già due figli prima di sposare Pasquale, con cui ebbe altri figli. Una sera, quando Pasquale non c'era, chiamai questa femmina e tutti i figli e li feci mettere appunto nella vasca da bagno. Avevo chiamato un ex alunno mio a girare il film. Io mi spogliai e mi misi una pezza con una croce bianca, e agii con tutta questa gente. […] Non c'era alcun motivo per dire "Io faccio la performance". […] Alle tre di notte mi alzo e immagino Giuseppina e i suoi bambini nella vasca da bagno, e la vado a chiamare[340].

«Non c'era alcun motivo per dire "Io faccio la performance"» sta a significare che per Desiato non è importante far accorrere alla performance, istituire un processo obbligatoriamente spettatoriale, quello che è importante è vivere quell'esperienza nata dall'urgenza della sua immaginazione che alle tre di notte lo porta a svegliare la famiglia di Giuseppina e il suo ex alunno. È un «lavoro performativo sui mezzi», come scrive Jose Esteban Muñoz, ovvero un processo teso all'utopia e non a dei fini. Un lavoro che «è quello di interrompere le estetiche e la politica che aspirano alla totalità» in direzione dell'utopia, «una modalità idealista del fare critica che ci ricorda che manca qualcosa, che il presente e la presenza (e il suo opposto, l'assenza) non sono abbastanza»[341].

[338] U. Fadini, *Il senso inatteso. Pensiero e pratiche degli affetti*, Ombre Corte, Verona 2018.
[339] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 544.
[340] *Incontro con Desiato*, cit., p. 20.
[341] J. E. Muñoz, *Cruising Utopia*, cit. p. 131.

Gianfranco Baruchello (1924) utilizza più raramente l'azione, indagandone però una possibilità politica che non viene assolutamente colta. La difficoltà di dialogo in questo caso è tra artista e astanti ad una mostra quando la proposta cerca una via politica estranea a quella del pubblico che ha davanti, per lo più borghese, come avviene durante *Finanziaria Artiflex*, una sfida alla logica economica capitalista tentata l'11 giugno 1968 presso la Galleria La Tartaruga a Roma, un mese dopo 'Teatro delle mostre'. Artiflex[342] è una falsa ragione sociale per una finta società che mima i modi dell'industria commerciale (speculazione, plusvalore ecc.), basandosi sull'idea di assunzione dei mezzi di produzione e distribuzione da parte dell'artista – non bisogna dimenticare che nel 1967 aveva fatto scalpore, anche in Italia, la decisione di Fidel Castro di nazionalizzare i mezzi di produzione culturali[343]. Artiflex ha anche lo scopo di dimostrare come la nuova economia speculativa sia capace di commercializzare tutto e, infatti, lo slogan della società fittizia è "Artiflex mercifica tutto". Così Baruchello crea dei pacchi sorpresa e prepara oggetti come il «flacone di vetro entro il quale è stata gridata una frase»[344] da scambiare via posta con dei moduli che l'artista prepara con domande, instaurando così rapporti epistolari con sconosciuti. Lo slogan ci fa capire come anche i processi pubblicitari interessino l'artista che nello stesso anno con il film *Complemento di colpa* accosta la violenza dell'esecuzione militare col detersivo che pulisce tutto, anche le macchie di sangue[345].

Nella sua incarnazione *live* dell'11 giugno 1968 Artiflex apre uno sportello commerciale presso la Galleria La Tartaruga, è la *Finanziaria Artiflex*. Questa consiste nella vendita di scatole contenenti 5 lire al prezzo di 10, e di scatole contenenti 10 lire al prezzo di 5. Su un tavolo nella galleria c'è un registratore di cassa dell'Artiflex dietro il quale Michelle Coudray vende ai visitatori le scatole. Forse non possiamo più essere

[342] Nelle operazioni del progetto non compare mai il nome di Baruchello ma solo quello di Artiflex, gestito dall'artista assieme alla moglie Agnese. Cfr. G. Baruchello in E. Crispolti, *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Torino 1978, p. 32.

[343] Cfr. V. Riva, *Postille a Castro*, in «Quindici», a. I, n. 3, agosto 1967, p. II.

[344] Questo e altri oggetti prodotti nel progetto Artiflex è possibile vederli in G. Baruchello, *Artiflex*, in «Marcatrè UTT», a. VIII, n. 56, 1970, pp. 190-7. Baruchello ha prodotto anche un film-catalogo delle merci *Catalogo merci Artiflex* (16mm, colore 1968).

[345] 16 mm, col., son., 8'. Archivio Baruchello, Roma. Il tema della violenza militare porta Baruchello, sempre nel 1968, a realizzare i *Fucili K.I.L.L.*, delle riproduzioni di fucili che nel mirino hanno l'immagine riprodotta di Lyndon Baines Johnson, il presidente succeduto a Kennedy. Cfr. *Baruchello. Certe idee*, cat., a cura di C. Subrizi, A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 6 dicembre-4 marzo 2011, Electa, Milano 2011.

una società del *potlach*[346] ma in un momento di svalutazione dei vecchi valori possiamo avventurarci nel gioco a ribasso della perdita di valore – sembra voler dire Baruchello. Alla fine della serata in galleria però sono state vendute solo le scatole contenenti 10 lire vendute a 5[347]. Scatole ancora oggi vendute in aste on line. Quella che poteva essere una leggera «tattica di aggiramento»[348], ovvero la pratica della trasgressione dell'economia capitalista secondo de Certeau, si è attestata invece come ennesimo fallimento per la prassi di una fantasia lietamente in perdita.

Quando riflessioni simili avvengono fuori da un sistema predefinito seppur mobile come quello tra gallerista, artista e collezionista, si possono creare felici cortocircuiti come è accaduto alla Banda del Marameo, attiva dal 1968 soprattutto in area lombarda e capitanata da Aldo Spoldi (1950). Il loro campo d'azione parte da Crema irradiandosi nella regione e le loro azioni avvengono per lo più nelle strade, aperte alle instabilità dell'evento quanto alle reazioni possibili nei confronti della loro irriverente giocosità. Il gesto del "marameo" nel clima della protesta giovanile assume significati ben precisi e i bersagli preferiti sono fin da subito vigili urbani, militari, professori, cui si aggiungono spesso ignari passanti che a volte stanno al gioco, come si vede in una fotografia del 1968 in cui un'anziana signora di rimando segue il gesto dei giovani. Altre volte, stizziti, si lamentano.

Dopo le reiterate lamentele dei cittadini, il 9 maggio 1971 i vigili urbani di Crema redigono nei confronti di Spoldi un verbale di contravvenzione per l'infrazione degli Art. 90 e 88 comma F del Regolamento di Polizia Urbana. Così i vigili intervengono «per porre fine ad un gioco così poco gradito a tutti i cittadini»[349]. A quel punto Spoldi fa serigrafare la contravvenzione da Ferdinando De Filippi, all'epoca suo professore all'Accademia d'Arte, trasformando così l'oggetto in opera e moneta di scambio con lo

[346] Cfr. M. Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1924), trad. it. di F. Zannino, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino 2002. Si veda anche, in un'ottica comparativa sul concetto di valore economico tra oriente e occidente C. A Gregory, *Savage Money: The Anthropology and Politics of Commodity Exchange*, 2ª ed., Harwood Academic, Amsterdam 1997.

[347] Cfr. *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 224-9.

[348] Scrive de Certeau: «così, la politica del "dono" diviene anche una tattica di aggiramento. E la perdita che era volontaria in un'economia del dono si tramuta in trasgressione nell'economia del profitto, dove appare come un eccesso (lo spreco), una contestazione (il rifiuto del profitto) o un delitto (un attentato contro la proprietà)». M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 61.

[349] Dal verbale di contravvenzione del Comune di Crema riportato in L. Parmesani, P. Gillo (a cura di), *La banda del Marameo*, Postmedia Books, Milano 2019, p. 26.

Stato – infatti il verbale serigrafato viene acquistato dagli stessi vigili come corrispettivo della contravvenzione. Nello stesso momento in cui i professionisti dell'arte e la critica s'interrogano sulle possibilità (e le illusioni) di eludere il mercato d'arte attraverso l'effimero, la banda reimmette l'opera scaturita dalla reazione all'azione – il verbale di multa serigrafato – e ne fa merce di scambio trattando con l'istituzione. Spoldi definisce il Marameo come «il gioco dell'agguato»[350] con i suoi corollari dello "stare in guardia" e del "mettere in guardia", come avviene in il *Girotondo, l'agguato* (Piazza Duomo, Lodi 1968), girotondo che avvolge gli ignari passanti, individuandoli, mirandoli, accerchiandoli. In un momento in cui cominciano a susseguirsi gli attentati politici, gli agguati del gruppo rinnovano una fiducia verso le nuove generazioni che si va sempre più sgretolando. Le loro azioni aprono trattative con un sorriso, sono appuntamenti imprevisti nel quotidiano per «creare fantastici inseguimenti, far caso alle distanze, incantare il mondo […] Significa mettere il dito indice nell'occhio del passante ed accattivarsene la simpatia»[351] dice Patrizia Gillo, tra le più attive presenze del gruppo assieme a Spoldi e Loredana Parmesani. Il gesto del marameo del quale la banda è portatrice è ancora un gesto felice, gioioso e la burla festosa nei confronti delle istituzioni slitta nella trattativa banda-Stato che va certamente ridimensionata nella sua portata ma indica invece bene le possibilità inedite dei processi innescati da questa *imagination au pouvoir*. La banda sembra sposare quella dimensione del "gioco" come eccedenza del vitale di cui scrive Herbert Marcuse in *Eros e Civiltà*, il passaggio dalla libertà di sé alla liberazione dei comportamenti attraverso il gioco temporaneo[352].

[350] Ivi, p. 23.
[351] Ivi, p. 81.
[352] Cfr. H. Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Bacon Press, Washington 1955, trad. it. di L. Bassi, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964.

PARTE II

LA STAGIONE COMPORTAMENTALE

Capitolo 6

L'appropriazione dei linguaggi e l'affermazione delle pratiche I (1971-1976)

Dai primi anni Settanta il comportamento si diffonde ampiamente nel paese e viene a configurarsi un panorama in cui un insieme eterogeneo di operatività è messo in campo dagli artisti. Il momento espansivo, che ha un suo picco nel 1972, e la consistenza della scena, sono così evidenti che Vittorio Rubiu causticamente si dispiace dell'assenza di un «numero chiuso»[353]. Nell'ottavo capitolo ci soffermeremo sui circuiti che vengono a formarsi – principalmente luoghi e rassegne degli anni 1971-'76 – mentre in questo e nel successivo indaghiamo il nostro oggetto a partire dalle pratiche. Occuparsi delle singole azioni non ha significato di certo sradicarle dal contesto ma evidenziare dei modi comuni che oltrepassano le singole occasioni. Questa prospettiva ci ha permesso di individuare l'affermazione di determinate prassi e specifici formati. Abbiamo quindi attraversato gli anni 1971-'76 interrogandoci sul rapporto dell'azione con i linguaggi classici delle arti visive: la scultura e la pittura. Quale la tenuta teorica di questi media? Quale la cesura, la variazione e la relazione tra azione comportamentale e arti plastiche?

In modi diversi tra loro le azioni di Eliseo Mattiacci, Alessandro Jasci, Luigi Mainolfi e Federica Marangoni ci hanno mostrato possibilità eterogenee di una via comportamentale alla scultura difformi da quanto avvenuto negli anni precedenti con le "azioni-scultura" (1967-'69), come Lara Conte ha chiamato le azioni che avvengono *con* la scultura[354]. L'importante lavoro di Conte purtroppo si limita alle azioni di Eliseo Mattiacci e, ancora oggi, non è stato sviluppato un discorso attorno alla "scultura comportamentale" agita dagli artisti italiani in questi anni[355]. Per questa prima

[353] V. Rubiu, *Processo al comportamento*, in «Il Corriere della Sera», 17 dicembre 1972, p. 15.

[354] L. Conte, *Touching the world with your own hands. Action-sculpture, 1967-1970 / Eliseo Mattiacci. "Toccare il mondo con le proprie mani". Azioni-scultura, 1967-1970*, in *Gong. Eliseo Mattiacci*, cat., a cura di S. Risaliti, Forte di Belvedere, Museo del Novecento, Forma, Firenze 2018, pp. 70-7.

[355] Sintomatico di questa situazione il saggio di Kevin McManus sulla scultura italiana degli anni Settanta che nonostante la ricchezza degli esempi riportati non considera alcuna azione comportamentale. Cfr. K. McManus, *La scultura tra autocritica e lotta per la sopravvivenza. Sintomi e risposte negli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta*, cit., pp. 123-39.

ricognizione abbiamo scelto di osservare meglio due momenti di transizione: quello tra le azioni-scultura degli ultimi anni Sessanta e la scultura comportamentale dei primi anni Settanta attraverso il caso di Eliseo Mattiacci e, in seconda battuta, di Alessandro Jasci; l'emergere negli anni successivi di una generazione di mezzo che comincia a dilatare le possibilità del comportamento attraverso l'acquisizione di tecniche precise come il calco, declinato come resistenza fisica in Luigi Mainolfi e come possibilità affettivo-memorativa in Federica Marangoni[356].

Le vicende della pittura nel comportamento ci hanno invece mostrato fin da subito una scarsa partecipazione degli artisti italiani alla pittura d'azione e, più in generale, a quelle azioni pittoriche che hanno contraddistinto molta performance art storica. Gli italiani infatti scelgono altre strategie come e in particolare l'immobilità dell'azione, soprattutto declinata sotto un aspetto anti-performativo, particolarmente marcato in Gino De Dominicis e Luigi Ontani, ma che anche in Jannis Kounellis ci mostra degli scostamenti evidenti dalle prassi comportamentali. La ricerca di una giustificazione storica per la superficie dipinta e la possibilità per l'immagine di sopravvivere al di là del quadro porta questi artisti a sperimentare in modi diversi le forme del tableau vivant[357].

---

[356] I casi studio hanno una letteratura molto disomogenea. Sulle azioni di Eliseo Mattiacci Lara Conte oltre al saggio citato ha scritto *Processes and Actions in Eliseo Mattiacci's Research*, cit. e ha curato il catalogo delle azioni e degli environment dell'artista (Ivi, pp. 441-54). Si veda anche G. Celant (a cura di), *Eliseo Mattiacci*, Skira, Milano 2013 in cui le interviste a Mattiacci sciolgono molti nodi sul suo "comportamento". Non esistono testi specifici sulle azioni di Luigi Mainolfi e Federica Marangoni ma riguardo al primo è stata importante la lunga intervista *Mainolfi fare il proprio volo ogni giorno*, a cura di G. A. Farinella, Prinp Editore 2012, oltre alle documentazioni video e alla consultazione di sue opere presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino. Con Federica Marangoni abbiamo avviato invece un colloquio e scambio di materiali in remoto durante il primo lockdown nella primavera del 2020. Alessandro Jasci è un rimosso della storia della performance art e la sua presenza, come quella di Vito Bucciarelli, è dovuta ai contatti diretti avviati con loro nella primavera del 2021 a distanza. L'unico volume che cita i due artisti abruzzesi è la ricognizione sulla performance art in Abruzzo compiuta da Ivan D'Alberto e Sibilla Panerai, *Corpo estraneo/straniero. Storia delle arti performative in Abruzzo*, Verdone 2015.

[357] Tale ipotesi è stata proposta per la prima volta da Gianni-Emilio Simonetti nel 1972 in occasione di una tavola rotonda su Documenta 5, la Quadriennale di Kassel, e specificatamente sui *tableaux Senza titolo (da inventare sul posto)* di Jannis Kounellis e *L'eroe da camera* di Vettor Pisani (cfr. G-E. Simonetti, *Riflessioni su Kassel*, in «NAC», n. s., nn. 8-9, agosto-settembre 1972, p. 9). In tempi più recenti il breve catalogo *La performance dal tempo sospeso: il tableau vivant tra realtà e rappresentazione*, è tornato a soffermarsi su questo aspetto, in particolare il saggio di Alessandro Robottini che si concentra sugli stretti rapporti tra pittura e tableau vivant, a partire dall'ampio utilizzo della prospettiva. Cfr. A. Robottini, *Still: Life. Appunti per una storia della fissità*, in V. De Bellis (a cura di), *La performance dal tempo sospeso: il tableau vivant tra realtà e rappresentazione*, Ennesima, La Triennale di Milano, Milano 2015, pp. 5-23.

6.1 *Dopo le azioni-scultura. Identità e differenza nella scultura comportamentale*

Se c'è un dato che coinvolge la prima generazione di performer internazionalmente è l'acquisizione del gesto pittorico e di quello scultoreo nell'azione performativa. Per quanto riguarda il primo, fin dagli anni Sessanta abbiamo le azioni-pittura su corpi altrui (Hermann Nitsch) o sul proprio (Günter Brus). Shigeko Kubota con *Vagina Painting* (1965) oltrepassa queste prime operazioni introducendo una dimensione politica che trova un momento coagulante proprio nel connubio pittura-azione: pensiamo a *Eye Body: 36 trasformative Actions* (1963) di Carolee Schneemann, che afferma: «rivendico il mio corpo come territorio visuale»[358]. Tracey Warr scrive di «corpi che dipingono»[359]. Potremmo però definire meglio queste azioni come pratiche delle superfici corporee dove carne e colore si fanno materiale di ridefinizione dei corpi, immaginati e prodotti. Molto differenti i casi italiani incontrati in precedenza: in *Cancellazione d'artista* (1968) l'atto del dipingere di Cesare Tacchi è rivolto alla sua scomparsa dietro il pannello trasparente che si opacizza nel tempo necessario a coprirlo di colore, mentre Renato Mambor con i suoi *Itinerari indelebili* (1968) dipinge con il rullo corpi umani e pareti cercando una sdefinizione del tratto attraverso l'assunzione di uno strumento anonimo[360]. Da un lato il gesto esistenziale di Tacchi che separa carne e colore, dall'altro quello ancora pop di Mambor. Michelangelo Pistoletto, invece, nella sua visione di arte come collaborazione, il 24 marzo 1970 invita gli spettatori a dipingere con lui e sua moglie Maria Pioppi le pareti della Galleria L'Ariete di Milano[361]. Il gesto del dipingere in quanto momento topico dell'azione non sembra essere specifico dei comportamentisti italiani che adottano altre strategie. Artisti come Jannis Kounellis, Luigi Ontani, Gino De Dominicis, per citare i più noti, non sembrano essere infatti interessati al percorso gesto pittorico-azione quanto a quello superficie dipinta-inazione. Delle vere e proprie strategie dell'immobile, in parte già viste in Kounellis (L'Attico 1967) e su cui ci soffermeremo nel prossimo paragrafo.

[358] C. Schneemann, *More Than Meat Joy* (1979), riportato in T. Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, cit. p. 61. Il volume dedica ampio spazio alle azioni-pittura.

[359] Ivi, p. 49.

[360] Cfr. R. Mambor, *L'idea del rullo*, cat., Roma 21 febbraio-16 marzo 2001, Ed. Soligo Art Project, Roma 2001, p. n. n.

[361] Cfr. R. Comi, *Galleria dell'Ariete: M. Pistoletto*, in «NAC», n. 37, maggio 1970, pp. 19-20.

Gli artisti italiani sembrano essere più coinvolti dalle possibilità della scultura, l'altro polo fin da subito recuperato all'azione che delinea precisi filoni, in particolare quello delle cosiddette "sculture viventi" – abbiamo visto quelle dei primi anni Sessanta di Ben Vautier e Remo Bianco, ci sono poi quelle proposte in diverse occasioni dal duo Gilbert & George con le loro *Living* e *Singing Sculpture*[362]. Negli ultimi anni Sessanta sono le azioni-scultura, le azioni che avvengono *con* la scultura, ad interessare artisti come Claudio Cintoli, Eliseo Mattiacci e Michelangelo Pistoletto. In queste azioni troviamo alcuni elementi ricorrenti: a differenza di molte prassi comportamentali l'azione si svolge in modo partecipativo e la scultura coinvolta nell'azione è spesso un'opera precedente che subisce a posteriori un processo di rifunzionalizzazione. Ciò ci indica la necessità degli artisti in quegli anni di aggredire le loro opere con l'azione, di tramutarne i linguaggi. Vediamo brevemente come, così da cogliere le differenze con la scultura comportamentale che succede le azioni-scultura.

Il 4 dicembre 1967 Pistoletto agisce *Scultura da passeggio* in occasione della mostra 'Con temp l'azione' curata da Daniela Palazzoli[363]. L'azione è la risignificazione e rifunzionalizzazione di un'opera precedente, *Sfera di giornali*, una sfera realizzata con fogli di giornale bagnati e pressati e della grandezza di circa un metro. Quel che fa Pistoletto è trasformare l'oggetto-opera in oggetto-funzione dell'azione del passeggiare attraverso un processo di nominazione che elimina l'indicazione precedente di forma e materiale (*Sfera di giornali*) per designare la funzionalità performativa dell'oggetto, il passeggio (*Scultura da passeggio*). Così il 4 dicembre assieme a Gilberto Zorio, Gianni Emilio Simonetti, Ugo Nespolo, Daniela Palazzoli, Gian Enzo Sperone, Tommaso Trini e Vasco Are, comincia la sua passeggiata facendo rotolare la sfera per un percorso che collega le tre gallerie torinesi coinvolte nella mostra (Il Punto, Christian Stein e Sperone) fino ad arrivare all'entrata di quest'ultima dove la scultura resta bloccata nella porta d'ingresso. La galleria non può più contenere l'opera se da oggetto diventa funzione di un'azione, sembra voler dire Pistoletto[364]. Nel saggio in catalogo Daniela

[362] Cfr. T. Trini *Gilbert & George, scultori umani*, in «Data», a. IV, n. 12, estate 1974, p. 20.

[363] *Per un'ipotesi di con temp l'azione*, cat., a cura di D. Palazzoli, edito dalle gallerie Il Punto, Sperone, Christian Stein, Torino 1967, p. n. n.

[364] La passeggiata con la sfera è stata ripresa da Ugo Nespolo e montata nel film *Buongiorno Michelangelo* (1968) assieme ad una passeggiata successiva del gennaio 1968, sempre con *Sfera da passeggio*, realizzata dall'artista assieme alla sua compagna Maria Pioppi e in cui intervengono anche giovani incontrati nelle strade di Torino. Il film è stato poi presentato presso la galleria L'Attico di Roma

Palazzoli scrive dell'oggetto come di uno «strumento per l'azione»[365].

L'oggetto da agire contraddistingue anche le pratiche degli ultimi anni Sessanta di Eliseo Mattiacci, artista marchigiano dal 1964 a Roma. Una di queste, *Tubo Percorso Azione* (1967), coinvolge anch'essa un'opera precedente, *Tubo* (1966), un tubo flessibile di metallo dipinto di giallo. Anche questa azione, come quella di Pistoletto, è partecipativa: comincia nello studio dell'artista in Via Laurina dove assieme ai suoi studenti dell'Istituto Statale d'Arte prende *Tubo* e lo porta fino alla galleria La Tartaruga in Piazza del Popolo. Una volta installato lì l'azione procede con l'invito agli astanti di agire l'ambiente (environment) creato da *Tubo*. La riflessione di Mattiacci in questo momento è tutta rivolta alla formazione di spazi: «la mia idea: occupare tutta la galleria con un tubo e creare un ambiente totale, un lavoro che modifica lo spazio, dentro il quale il pubblico può entrare, una scultura libera»[366]. «L'antiopera»[367], come l'ha definita Mario Diacono, nasce quindi come oggetto e all'interno di una riflessione dell'artista sullo spazio. Non c'è più uno spazio occupato dalla scultura ma formazione di spazi tra i movimenti della scultura-azione. *Tubo* infatti parteciperà nello stesso anno a diverse collettive, come 'Lo spazio dell'immagine' e 'Arte Povera-Im spazio', confermandosi come scultura per environment. Germano Celant, nel saggio in catalogo della seconda mostra si sofferma infatti sulla sola dimensione spaziale: «il tubo di Mattiacci distrugge e violenta lo spazio. Basta collocarlo ed eccolo dipanarsi, percorrere stanze, corridoi, scale, intere case, quartieri, città. Vero evento plastico»[368].

Con l'affermarsi del comportamento agli inizi degli anni Settanta il rapporto tra azione e scultura va mutando. Fotografia e *tableaux vivants* reintegrano la staticità nella scultura, scardinata invece dalle azioni-scultura. Le *Smorfie* (1974) di Guglielmo Achille Cavellini (1914-1990) – sequenze fotografate di primi piani del volto dell'artista impegnato in deformazioni del viso irriverenti[369] – sono dei veri e propri modelli

nel febbraio 1968. Cfr. https://www.nespolo.com/eng/cinema-dettaglio.php?id=43 [ultimo accesso 20 aprile 2021].

[365] D. Palazzoli, *L'atto reale non è l'elemento complementare di una poetica, è la struttura di un'esperienza*, in, *Per un'ipotesi di con temp l'azione*, cit., p. n. n.

[366] Eliseo Mattiacci intervistato da Francesca Cattoi a Pesaro in due sessioni: 5-6 febbraio 2011 e 15 marzo 2011, in G. Celant, *Eliseo Mattiacci*, cit., p. 68.

[367] Cfr. M. Diacono, *Eliseo Mattiacci*, in «Bit», n. 2, maggio 1967, pp. 23-4.

[368] G. Celant, *Arte Povera*, cit., p. n. n.

[369] La Ken Damy Fine Art di Brescia nel 2002 dedica una mostra a *Autoritratti, smorfie ed impronte di Guglielmo Achille Cavellini*. Ringraziamo Piero Cavellini, figlio dell'artista, gallerista e curatore dell'Archivio Cavellini (Brescia) per le informazioni e i materiali messi a disposizione sia in remoto sia in

scultorei, come anche le espressioni del volto di Arnulf Rainer fotografate.

La scelta del tableau vivant per Alessandro Jasci (1946) è invece dettata proprio dal suo essere scultore: «la mia creatività era rivolta alla staticità, alla forma, al volume»[370] ci ha raccontato. Questo dato è ben visibile in *L'uovo ha fatto me*, presentato per la mostra 'Situation Concepts'[371] ad Innsbruck e Vienna nel 1971: Jasci è seduto su una sedia con lo sguardo fisso dritto davanti a sé, coperto da un lenzuolo che ci lascia vedere solo il capo e sopra di questo, a circa 30 centimetri d'altezza, c'è sospeso un uovo.

Eliseo Mattiacci abbandona sia l'aspetto partecipativo sia quello dell'agire un oggetto per concentrarsi sulla percezione di sé[372], avviando la sua fase comportamentale che Germano Celant definisce «una torsione dello sguardo dall'esterno all'interno per produrre un'apertura verso l'universo interiore e la sua vita nascosta»[373]. Un esempio di questa "torsione" è evidente nelle *12 radiografie del proprio corpo* (1971). Come abbiamo già detto non un'azione ma l'esposizione dell'elemento più scultoreo del corpo, lo scheletro, rimontato in altezza e ampiezza (delle braccia) sulla parete della galleria Toselli. Ricordiamo le importanti parole di Mattiacci: «Volevo documentare l'esperienza di essere attraversato da questa forma di energia, i raggi X, onde invisibili ma reali»[374], l'azione, quindi, è quella di qualcosa d'invisibile (i raggi x) da esperire in prima persona, certificata dalle lastre. Non l'esposizione di un'opera ma la documentazione di un'esperienza. Un cambio di prospettiva radicale e ben visibile nelle azioni successive in cui Mattiacci sembra interrogare soprattutto le condizioni di presenza e d'identità.

In *Esperienza fisiologica* (1971) entra nella galleria L'Attico completamente vestito di bianco, con il busto e le braccia bloccate dal gesso, costrette a rimanere semiaperte, come in un abbraccio in potenza che non viene risolto, mentre gli spettatori sono tutti accostati alle pareti. C'è un elemento scultoreo, il busto di gesso bianco e la coerenza tra corpo e scultura è data anche dagli abiti, è vestito completamente di bianco, comprese le

cartaceo attraverso invio postale nel dicembre del 2020.

[370] Colloquio con Alessandro Jasci a cura di Daniele Vergni avvenuto in remoto il 17 aprile 2021.

[371] *Situation Concepts*, cat., 09 febbraio-04 marzo 1971 Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1971.

[372] Giovanni Jervis ci ricorda che *the self* è riferito «non a una realtà mentale oggettivata, o a un tabernacolo interiore, ma a una domestica soggettività esperienziale […] scevra da implicazioni sostanzialistiche e spiritualistiche». Cfr. G. Jervis, *Significati e malintesi del concetto di «sé»*, in M. Ammaniti (a cura di), *La nascita del Sé*, Laterza, Bari 1989, pp. 15-52. Cfr. M. Foucault, *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1988, trad. it. *Tecnologie del sé*, a cura di L. H. Martin, H. Gutman, P. H. Hutton, Bollati Boringhieri 1992.

[373] Eliseo Mattiacci intervistato da Francesca Cattoi, cit., p. 30.

[374] Ivi, p. 118.

scarpe. C'è una tensione costante tra comportamento e scultura, in cui quest'ultima perde la sua immobilità attraverso l'energia del movimento corporeo e assieme il corpo è limitato nei movimenti dagli elementi scultorei. Le pareti sono vuote e tutta l'attenzione è posta sul comportamento dell'artista come spettatore – limitato dal gesso perché impossibilitato ad essere completamente spettatore di se stesso. C'è anche un elemento di resistenza che lega la durata alle capacità e possibilità fisiche proprie del performer, come avviene in molta body art: «L'azione durò finché riuscii a resistere, perché il gesso faceva reazione con il mio corpo»[375].

Dopo aver limitato i movimenti in *Esperienza fisiologica*, limita alcuni sensi in azioni come *Pensare il pensiero* e *Rifarsi*, presentate nelle sedi di Milano e Parigi della galleria Alexandre Iolas, rispettivamente il 29 maggio e il 25 settembre 1973. In *Rifarsi* Mattiacci è seduto ad un tavolo e si modella il viso con della creta cercando di ricreare i suoi lineamenti a memoria, interrogandosi su elementi centrali dell'identità come il ricordo visivo e la percezione di sé. È anche un'esigenza di cambiamento, o come scrive Tommaso Trini, «Rifarsi, o farsi di nuovo o rinnovarsi»[376]. L'elemento scultoreo è richiamato dall'atto di modellare a memoria il viso, quindi con un procedimento che oltre a rimandare direttamente ad una tecnica, si concentra sul processo memorativo, incorporato. Un'azione totalmente introspettiva è anche *Pensare il pensiero* – eseguita nella medesima occasione e davanti allo stesso tavolo – in cui l'artista indossa una benda intonacata sugli occhi che gli copre anche le orecchie. È sempre seduto, sul tavolo è posato un foglio e una penna di rame[377]. Il gesto si perde interiormente e l'azione si ferma in una sospensione – Mattiacci non scrive, sta pensando (il pensiero).

6.1.1 *Il dispositivo esperienziale del calco*

Negli anni Settanta il calco è una procedura spesso utilizzata nelle operazioni comportamentali. Per alcuni artisti in particolare il calco come impronta del proprio

[375] Ivi, p. 124.

[376] T. Trini, in *Eliseo Mattiacci*, cat. Galleria Iolas, Milano 1973, p. n. n.

[377] Le due azioni sono state documentate nella sede milanese della galleria da Claudio Abate e riportate in L. Vergine (a cura di), *Il corpo come linguaggio (La "Body-art" e storie simili)*, cit., p. n. n. e in G. Celant, *Eliseo Mattiacci*, cit., pp. 133-7.

corpo, che permette di sperimentare quella che Georges Didi-Huberman ha chiamato *somiglianza per contatto*. Enrico Job (1943-2008) ad esempio realizza un calco in cera del suo corpo che fa sciogliere sotto potenti ventilatori[378] (*Autoritratto*, 1971), poi uno in pane che lascia mangiare dagli uccelli in piazza San Marco a Venezia *(Metamorfosi*, 1971). Luigi Mainolfi utilizza il calco del proprio corpo per la realizzazione di azioni e installazioni, mentre nelle operazioni di Federica Marangoni il calco incrocia un dispositivo di sopravvivenza – della memoria e del corpo – con oggetti diversi, alcuni predisposti per l'azione.

Il saggio di Didi-Huberman è un ampio e appassionato studio sul calco e sull'impronta come dispositivo tecnico e antropologico legato ad un saper-fare, una procedura quindi ma anche un dispositivo esperienziale che, scrive, si produce attraverso uno scarto «che ci "impressiona" proprio a partire dalla propria inaccessibile memoria del contatto»[379]. Questo è vero tranne che in un caso, quando il calco che si produce è quello del proprio corpo. In questo caso ciò che permane è la memoria del contatto, quella incorporata nell'esperienza fisica di produrre il proprio calco, fondamentale in Luigi Mainolfi, e quella dell'oggetto che si presenta come un fossile della memoria, che sopravvive. L'impronta come «tessuto di relazioni»[380] assume allora una dimensione biografica dove il ricordo ha la forma del trauma: quella di essere in qualche modo sepolti vivi – almeno nel caso del calco del corpo intero.

Fin dai primi anni Settanta Luigi Mainolfi (1948) associa l'azione al calco, esempi ne sono *Erezione di Luigi Mainolfi VIII*, realizzata ai Giardini Pubblici di Napoli nel 1971, dove il giovane ventritreenne distrugge il calco del proprio busto, abbattimento che ripete su più busti tre anni dopo a Torino, distruggendone uno ogni dieci minuti[381]. Per Mainolfi l'utilizzo del calco si reitera nel tempo, alludendo sempre ad una scomparsa: il calco può essere distrutto a martellate, lasciato sciogliere nell'acqua (*Brano*, Cavriago

[378] E. Job, *Autoritratto*, cat., con uno scritto di Achille Bonito Oliva, 30 gennaio-9 febbraio 1971 Galleria della Sala di Cultura, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1971. Nello scritto in catalogo Bonito Oliva sottolinea che l'opera acquisisce una dimensione temporale, quella necessaria alla sua liquefazione, mentre Tommaso Trini definisce l'opera «un crudo omaggio all'Autodistruzione dedicato da Enrico Job alla sua generazione». T. Trini, *Enrico Job*, in «Data», a. IV, n. 12, estate 1974, p. 105.

[379] G. Didi-Huberman, *Le ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008, trad it. di C. Tartarini, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 288.

[380] Ivi, p. 30.

[381] Cfr. M. Bandini, in *Lettere a Luigi* http://www.arte2000.net/artisti/mainolfi/ita/lettere.htm [ultimo accesso 08 maggio 2021].

1977) o lasciato cadere da un'altezza (*Alato*, Bologna 1977). Così accentra il suo discorso su un doppio registro di presenza e assenza, connaturato alla testimonianza di presenza mancata del calco. Infatti lo spettatore è certo che li sopra un corpo si sia impresso, ora però non c'è: una testimonianza d'assenza. Il calco ha una funzione indicale come la fotografia ma a differenza della pellicola impressionata dalla luce qui è il corpo che "impressiona", che impronta, restituendoci un oggetto sempre ridotto nella sua presenza: un *qui è stato*. Doppiamente nel caso di Mainolfi che distrugge il calco, trasformando l'impronta in una traccia di sé.

> Il mio lavoro è tutto un autoritratto. Quando ho cominciato a occuparmi di scultura, ho provato a fare dei calchi del mio corpo. Intendevo fare della sperimentazione addosso alla mia pelle, sentire delle sensazioni, giocare con il mio corpo. Era l'epoca della performance e io volevo percorrerla con la scultura[382].

Esiste un documento di quest'esperienza, ed è parte dell'opera *MDLXIV* (1976)[383], 99 fogli disegnati e scritti a matita, china e inchiostro tipografico su carta pergamena. Il titolo rimanda alla morte di Michelangelo Buonarroti e i fogli sono una sorta di diario di bordo per seguire le operazioni di Mainolfi con il calco. Non degli *script* delle azioni ma una descrizione verbale e visiva delle pratiche che si sofferma tanto su aspetti tecnici quanto sulla percezione fisico-emotiva materiale durante le operazioni. Comincia con gli strumenti, i materiali, dal gesso alla cera, viene spiegato l'autoritratto a dimensioni naturali. La preparazione del corpo è importante. Non è il cerimoniale di Hermann Nitsch ma una procedura per una precisa prestazione fisica che prevede ad esempio la depilazione e un alto livello di concentrazione che diventa inevitabilmente faccia a faccia con sé stessi – «L'autoritratto è il tentativo di cercare di diventare se stessi»[384], dichiara in un'intervista. Qui non si tratta però di guardarsi e riprodursi ma di seppellirsi nella creta, inizialmente una sensazione piacevole, ma l'immobilità e la costrizione fisica impattano psicofisiologicamente Mainolfi che riesce a distogliere l'attenzione solo

[382] Luigi Mainolfi in G. A. Farinella (a cura di), *Mainolfi fare il proprio volo ogni giorno*, cit., p. 23.

[383] L'opera è esposta nella collezione permanente della GAM di Torino, visitabile attraverso prenotazione. Una descrizione-analisi di Riccardo Passoni, da cui siamo partiti, è possibile leggerla on line Cfr. http://www.arte2000.net/artisti/mainolfi/opere/opere%20con%20critica/1976_1.htm [ultimo accesso 11 maggio 2021].

[384] Luigi Mainolfi in G. A. Farinella (a cura di), *Mainolfi fare il proprio volo ogni giorno*, cit., p. 23.

concentrandosi sul bruciore della pelle durante l'asciugatura[385]. Successivamente l'artista deve strapparsi letteralmente questa nuova pelle costrittiva per porre fine alla tensione creata, per disciogliersi deve levare uno strato di somiglianza con sé.

Federica Marangoni (1940) negli anni utilizza spesso il calco del suo corpo, quello del volto in cera elettrificata e quello in plastica trasparente che indossa nelle performance dei secondi anni Settanta (*L'interrogazione*, Ancona 1979 e New York 1980) e i pezzi del suo corpo in brandelli (*The box of life*, Ferrara 1978). Nella mostra antologica *Decomposizioni* (Ferrara 1980)[386] – dove in copertina il volto dell'artista è coperto da un calco in plastica – sono presentati i reperti delle azioni avviate con *Il baule dell'ambulante* poi diventato *Il baule del corpo ricostruito* e infine *Ricomposizione e vendita della memoria / Elementi per un'inchiesta*, realizzati tutti tra il 1975 e il 1976. Queste produzioni – effimere e non – incrociano le pratiche del calco partendo proprio da una problematica di "sopravvivenza". Se Didi-Huberman pone il calco e l'impronta come sopravvivenza – di una tecnica, di un processo e di un contatto – l'artista veneziana arriva al calco per non soccombere a delle scomparse.

Nel 1975 realizza *Il baule dell'ambulante*, un vero e proprio baule indossabile, in legno, feltro e cuoio, che porta in giro con sé. Qualcosa di simile alla scultura-azione. Il baule nasce da un ricordo preciso:

> L'operazione nasce da quel contenitore di legno, il baule del venditore ambulante che un tempo girava di casa in casa, e poi naturalmente è scomparso […] questo venditore arrivava, apriva tanti cassettini coloratissimi ed era un portatore di sogni. Io ho ripreso questo ricordo e ho cercato di fare una ricostruzione, una ricognizione nel passato. Ma non si sa mai se in queste ricognizioni della memoria si vogliono veramente ricostruire i fatti, o se continuiamo a sognarci sopra... Allora mi sono accorta che questo baule era morto, finito come lo stesso mestiere dell'ambulante, ormai si rispecchiava in maniera del tutto diversa anche nei miei ricordi[387].

Ora, in un tempo al di fuori del ricordo, non è più il baule con i cassettini coloratissimi,

[385] Cfr. R. Passoni, cit.

[386] *Federica Marangoni. Decomposizioni. Mostra antologica 1974-1980. Testimonianze di una ricerca e reperti da Performances*, cat., 25 maggio-22 giugno, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1980.

[387] *Colloquio tra Federica Marangoni e Filiberto Menna*, Galleria Mana Art, Roma maggio 1976. Si ringrazia Federica Marangoni per la consultazione del testo. Alcuni stralci sono stati riportati in *Federica Marangoni. Decomposizioni*, cit., p. n. n.

ora sono neri e ognuno contiene il calco di una parte del corpo dell'artista. Questi sono realizzati prima in gesso e poi in stampo di silicone – poliestere massiccio, il Gabraster prodotto dalla Montedison e successivamente ritirato perché nocivo in determinate condizioni di lavorazione, che, ci dice Marangoni, aveva un odore dolciastro che aggrediva l'olfatto[388]. Il risultato non ha la durezza del calco in gesso – «era una materia veramente interessante tipo vetro ma più caramellosa»[389] – e i pigmenti colorati utilizzati, in prevalenza sulla scala di grigio e su quella del rosa, rendono questi brandelli d'identità dei reperti anatomici eccentrici. *Il baule dell'ambulante* è così diventato *Il baule del Corpo ricostruito* – composto di due opere, i pezzi di corpo in calco e il baule, definito dall'autrice: «oggetto mobile per piazze e mercati»[390]. Custodia indossabile del suo corpo a pezzi. Poco dopo diventa anche una terza opera, un libro d'artista, *Ricomposizione e vendita della memoria / Elementi per un'inchiesta* con dieci litografie di Marangoni e un racconto di Roberto Senesi[391]. Durante la presentazione de *Il corpo ricostruito*, in colloquio con Filiberto Menna a Roma presso la Galleria Mana Art, afferma l'artista: «Si era venuto a realizzare un discorso a specchio della memoria e di come si era ricostruita questa memoria»[392]. È un discorso di e sulle sopravvivenze: riconosciuta la morte dell'ambulante (portatore di desideri), l'artista ha focalizzato l'urgenza su qualcosa che può ancora sopravvivere, il corpo femminile. Il corpo fatto a pezzi è quindi mostrato al mercato, mercificato. Sono pezzi di corpo che sono stati schiacciati per essere impressi, hanno subito una forza e ciò che mostrano è l'obbedienza a questa forza: la somiglianza qui si dà come accettazione non nascosta, dichiarata nelle piazze del mercato. Ogni pezzo indica un luogo d'impressione in cui è avvenuta una relazione materiale che è prima di tutto un gesto d'esperienza[393] e al contempo, una vertigine, la prova di un contatto che può avvenire solo per assenza – per vedere un'impronta il corpo imprimente deve "lasciarla". Questa vertigine tende due momenti, due sopravvivenze «che vengono da lontano ma che restano, di fronte a noi,

[388] Cfr. Colloquio con Federica Marangoni di Daniele Vergni, avvenuto in remoto il 25 aprile 2021.
[389] *Ibidem*.
[390] F. Marangoni, in *Federica Marangoni. I luoghi dell'utopia*, cat., Fondazione Mazzotta, Milano 2008, p. 68.
[391] *Ricomposizione e vendita della memoria / Elementi per un'inchiesta*, Soldano, Milano 1976.
[392] *Colloquio tra Federica Marangoni e Filiberto Menna*, cit., p. n. n.
[393] Cfr. G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., pp. 30-1.

vicine a noi, a significarci la loro assenza»[394], come l'ambulante, scomparso. Ciò che resta è il corpo a pezzi, l'impronta del *è stato* – fatto a pezzi e mercificato. Trent'anni dopo, ritrovando lo stampo della mano destra del *Corpo ricostruito*, Marangoni decide di realizzare solo quello della mano sinistra. Vediamo così affiancarsi un'identità – la mano detiene l'impronta digitale – in un due momenti diversi segnati visivamente: la mano destra liscia, la sinistra piena di memoria ispessita nelle rughe (*People*, 2005). Sopravvivenze.

[394] Ivi, p. 43.

6.2 *Strategie dell'immobile*

L'immobilità del corpo dell'artista è un tratto che abbiamo fin da subito sottolineato come caratteristico del comportamento, come lo è stato per molta body art internazionale, dove è spesso declinato come assunzione di una sfida di resistenza in esperienze al di là dei limiti quotidiani. Chris Burden costretto per cinque giorni in un piccolo armadietto (*5 Day Locker Piece*, 26-30 aprile 1971), Marina Abramović e Ulay legati per i capelli e di spalle l'un l'altra seduti nella stessa posizione, immobili per sedici ore mentre lo Studio G7 di Bologna è riservato solo a fotografi e addetti, per poi aprire agli spettatori finché i due performer resistono, un'altra ora ancora (*Relation in time*, ottobre 1977).

Anche *Organizzazione-Esaltazione. Gestione e offerta dell'immagine* (1976) di Vito Bucciarelli (1945) presentata a Madrid presso la Galleria Vandrés è su questa linea. Santiago Ramon nella recensione si sofferma sul dato dell'immobilità – il titolo è *La presenza immobile di Vito Bucciarelli*[395] – e descrive l'azione in cui l'artista rimane per oltre quattro ore in piedi, braccia stese lungo il corpo, sguardo fisso, complessivamente vestito in toni chiari. Sulla testa, a mezzo metro di distanza, una lampada da 1000 watt accesa. L'artista entra al buio, si accende il faro e resta immobile. Il viso pallido man a mano si fa rosso acceso e sudato, cominciano ad apparire i primi gonfiori. Ci ha raccontato Bucciarelli che in quell'occasione il fotografo Dario Villalba, in quegli anni occupato a lavorare sull'immagine della sofferenza, decide autonomamente di scattare fotografie, particolari in cui il gonfiore è ben visibile anche sulle mani. L'azione dura finché Bucciarelli non sta per perdere i sensi: «quando stavo per perdere i riferimenti ambientali feci un cenno»[396], ci ha raccontato. La disponibilità del corpo al combattimento anche in assenza di azione, il coinvolgimento del corpo con la violenza politica che in quegli anni lega saldamente l'eversione nera in Spagna e in Italia, è al centro dell'azione di Bucciarelli. È una testimonianza importante della body art italiana[397].

[395] S. Ramon, *La presenza immobile di Vito Bucciarelli*, in «El Pais», 16 maggio 1976.

[396] Colloquio con Vito Bucciarelli a cura di Daniele Vergni avvenuto in remoto il 26 maggio 2021.

[397] Riguardo la questione sulla body art italiana, oltre al già ricordato Lamberto Calzolari e ad alcune film-performance realizzate allo Studio Bentivoglio da Claudio Piacenti e Gianni Castagnoli, bisogna considerare il probabile apporto del napoletano Enrico Job. Scriviamo probabile perché allo stato attuale

Un'altra declinazione dell'immobilità, molto praticata dai comportamentisti, è quella che generalmente viene definita *tableaux vivants*. *Freezed performance* secondo il lessico di Roselee Goldberg[398]. I modi di praticare questi *tableaux* sono diversificati tra loro, in particolare da un elemento che può esserci o meno, l'assunzione di un modello originario come posa, ovvero l'elemento che rimanda più alla pratica dei *tableaux* – in quelli veri e propri si tratta di ricreare dal vivo un'immagine del passato assumendola scrupolosamente[399]. Luigi Ontani è tra gli artisti italiani quello che più ci si avvicina, lo fa però cortocircuitando attraverso il filtro della memoria, con una fedeltà in minore, potremmo dire. I suoi *d'apres* sono così reincarnati. In Gino De Dominicis mancano riferimenti originari e la staticità corporale è sempre delegata a corpi altrui e collegata ad una volontà di uscire dal tempo e risiedere nel solo spazio, coerente con la poetica dell'immortalità che lo contraddistingue[400]. Per Alessandro Jasci l'immobilità l'abbiamo vista essere collegata al suo essere scultore mentre, all'opposto, il dato di partenza di Jannis Kounellis è la pittura. I suoi tableaux però possono essere delle vere e proprie immagini acustiche – il timbro ha un colore – in cui la visione è ridotta al minimo (*infra* C. 8) oppure dense immagini, vere e proprie scene tanto che Daniela Lancioni, analizzando alcune sue azioni si chiede: *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?* – intitolando così il suo saggio. È soprattutto il

della ricerca non abbiamo avuto modo di consultare l'archivio privato custodito dalla figlia Maria Job a Roma che non ci ha saputo dare maggiori informazioni e documentazioni in merito a tre azioni i cui script sono stati riportati nel catalogo dedicato alla sua molteplice produzione nel cinema, nel teatro, nella letteratura e nelle arti visive. Se queste azioni venissero confermate ne farebbero uno dei principali body artist italiani. La prima datata 30 marzo 1971 così recita «Chiuso in una scatola di ferro di m. 2x2x2. Su una superficie un buco dal quale guardo» (E. Job, in *Enrico Job. Catalogo delle opere*, a cura di D. Cappelletti e F. Quadri, Marsilio, Venezia 1998, p. 326). Un mese dopo Chris Burden si fa rinchiudere in un armadietto dell'Università della California di Irvine per quattro giorni, dal 26 al 30 aprile (*Five day locker piece*). La seconda, del 22 aprile 1971, è così riportata «Un lettino sul quale sono sdraiato. Su un tavolo, in direzione del cervello, a distanza di un metro e mezzo, c'è puntata una rivoltella carica. Chiunque può premere il grilletto» *(Ibidem)*. Ricorda la pistola lasciata sul tavolino, assieme ad altri oggetti a disposizione degli spettatori, da Marina Abramović presso lo Studio Morra di Napoli tre anni dopo, nel 1974 (*Rhythm 0*). L'ultima, datata 4 dicembre 1973: «Una stanza, dentro un parallelepipedo di lamiera di 3 m x 3 la cui altezza è a 40 cm dal soffitto. Sdraiato sulla superficie superiore, costretto a strisciare, percorro continuamente il perimetro che mi isola per testare le pareti esterne del parallelepipedo» (Ivi, p. 133), fa venire in mente lo strisciare, però a terra, di Ben D'Armagnac durante la prima Settimana Internazionale della Performance di Bologna del 1977 (*Senza titolo*).

[398] R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art)*, cit., p. 170.

[399] Cfr. F. Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da San Francesco a Bill Viola*, Johan & Levi, Monza 2017.

[400] Cfr. *Gino de Dominicis, l'immortale*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, 20 maggio-7 novembre, MAXXI Roma, Electa, Milano 2010.

dispositivo della cornice dato dall'assetto frontale e dallo spazio che permette un faccia a faccia su spazi percepiti come differenti anche se sullo stesso piano a colpire la studiosa[401]. La densità visiva è data anche dalla ricchezza degli elementi che Kounellis presenta nelle azioni, potremmo stendere un vero e proprio catalogo di componenti riccorenti nei suoi diversi *Senza titolo*: il becco bunsen con la fiamma accesa, altro elemento "vivo" oltre alla presenza umana e animale (1969, 1970, 1973 e 1975), le pesanti coperte di lana a coprire il corpo dell'artista o di una modella delegata (1969, 1970 e 1975), la superficie (lastra) di ferro sempre retrostante un corpo vivo, umano o non umano (1967, 1969, 1973), i box in legno e quelli in ferro (1967, 1972), infine i pezzi di calco in gesso di statue greche (1972 e 1973). Questa caratteristica sta a significare una spiccata propensione per la composizione, elemento di discontinuità col comportamento.

Gianni-Emilio Simonetti, commentando la Quadriennale di Kassel Documenta 5 (1972) riconosce nei *tableaux* dell'artista greco (e in quelli di Vettor Pisani) proprio una possibilità del continuare a dipingere[402]. Più precisamente, lo abbiamo già scritto, Kounellis parla di una presenza storica della pittura come qualcosa che deve interagire dialetticamente con una critica della pittura (l'elemento vivo). In questo modo introduce nelle sue azioni elementi pittorici: l'interno superiore del box dipinto di verde nella sua prima azione a L'Attico di Roma nel 1967 (*supra* C. 4), le note musicali suonate dal violoncellista Mario Starita impresse in nero su una tela verde nella *Passione secondo San Givanni di Bach* presentata presso la Galleria Lucio Amelio di Napoli nel 1971.

6.2.1 *Il comportamento contro la performance*

Tale possibilità dell'immagine vivente come superficie viene particolarmente enfatizzata da Gino De Dominicis[403] prima e da Luigi Ontani poi. Assumendo il formato statico, il

[401] D. Lancioni, *Perché Kounellis*..., cit., p. 46.

[402] G. E. Simonetti, *Riflessioni su Kassel*, cit., p. 9.

[403] L'artista marchigiano si trasferisce a Roma nel 1964 e dopo aver partecipato ad alcune delle azioni in strada del Gruppo Laboratorio 70, successivamente all'uscita di Gianfranco Notargiacomo (Cfr. Colloquio con Gianfranco Notargiacomo a cura di Daniele Vergni, 26 aprile 2021), debutta ufficialmente con una personale alla Galleria L'Attico di Sargentini nel 1969, annunciata con un manifesto funebre che riporta il nome dell'autore e la data (novembre 1969). La partecipazione di De Dominicis al Gruppo Laboratorio 70, nonostante sia stata documentata dalle riprese filmiche di Mario Carbone (*Zoomtrack*)

tableau, i due artisti producono uno scarto rilevante: l'immagine vivente assume una sua autonoma temporalità (Ontani) o la rifiuta in toto (De Dominicis). Non si tratta più dello spessore materiale del tempo quotidiano, cifra rilevante del comportamento. I due sviluppano un vero e proprio comportamento anti-performativo. È lo stesso De Dominicis a sottolineare la sua avversione per ciò che si svolge nel tempo: «La 'contaminazione' tra i linguaggi è sempre stata in una sola direzione: i vari linguaggi 'artistici' hanno sempre attinto o copiato dalle arti maggiori e mai viceversa»[404]. E le arti maggiori per De Dominicis non scorrono nel tempo:

> Quest'epoca non ama l'arte visiva e si identifica con i linguaggi che scorrono nel tempo e nello spazio […] E moltissimi sono coloro che continuano a occuparsi di arte visiva solo con intenzione di snaturarne il fondamento e renderla omogenea a quei linguaggi del divenire a loro più congeniali[405].

Per comprendere la radicalità con cui l'artista persegue questa nullificazione temporale consideriamo la mostra personale inaugurata il 14 gennaio del 1978 presso la Galleria Pio Monti a Roma, identica a quella presentata 365 giorni prima, il 14 gennaio 1977 nello stesso spazio. Non è passato un istante. Per l'artista lo scorrere del tempo è un nemico e il diaframma arte/vita è uno spesso muro tra due mondi. Seguiamo un estratto della *Lettera sull'immortalità* scritta da De Dominicis in due versioni incluse nel catalogo della personale a L'Attico del 1970:

> «Cara...
> Io penso che le cose non esistano. Un bicchiere, un uomo, una gallina, ad esempio, non sono veramente un bicchiere, un uomo, una gallina ma solo la verifica delle possibilità di esistenza di un bicchiere, di un uomo, di una gallina. Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali, solo così non sarebbero solo delle verifiche di certe possibilità, ma veramente cose. […] Per esistere veramente dovremmo fermarci nel tempo,

non è riportata nel *Catalogo ragionato* curato da Italo Tomassoni, Skira, Milano 2011. Riporta questa presenza invece M. Dantini, *Pattini a rotelle. Gino De Dominicis laicizzato*, in «Quaderni di scultura contemporanea», n. 10, Edizioni della Cometa, 2011, pp. 81-94.

[404] *Frasi di Gino De Dominicis 1969-1996*, a cura di C. Torrealta, in *Futuro Presente Passato*, XLVII Biennale di Venezia, Venezia 1997, p. 145. Si veda anche Guercio G. (a cura di), *De Dominicis. Raccolta di scritti sull'opera e l'artista*, Allemandi, Torino 2003.

[405] Ivi, pp. 142 e 147.

> e finalmente così iniziare noi stessi a vivere, quindi essere noi stessi, e per noi stessi a verificare. […] La maggior parte delle attività dell'uomo che oggi sono ingiustificate, sarebbero logiche per lui solo dopo aver raggiunto l'immortalità, perché solo allora potremmo permetterci degli obiettivi fantastici e irrazionali volti solo a procurarci della gioia […]»[406]

La lettera è un testo importante per comprendere il suo punto di vista, in cui l'immortalità, come la definisce Gabriele Guercio, è un «presente infinitamente trattenuto tra il prima e il dopo»[407] – così i due *Uomini appesi* (*Immortalità*) che si fronteggiano seduti a sei metri d'altezza durante la rassegna 'Informazioni sulla presenza italiana' presso Palazzo Tavella nel 1971, sembrano essere fuori dalla situazione creata, potrebbero essere lì da sempre, a sei metri d'altezza (o a dodici, come nella Biennale di Venezia del 1972). Per sempre giovane e per sempre vecchio[408].

Se l'obiettivo di volare del 1969 (*Tentativo di volo*) prevedeva una possibilità futura attraverso processi di insegnamento da trasmettere ai figli e questi a loro volta ai loro fino a quando finalmente un giorno l'uomo potrà volare, l'anno successivo, nella lettera, il tempo viene escluso e la posta in gioco arriva a disegnare un futuro distopico in cui l'artista sembra sperare. Un avvenire in cui la morte naturale è sconfitta, le nascite fermate in favore del singolo individuo che sceglie come e quando fermarsi e rendersi immortale[409]. Per sempre giovane, per sempre vecchio.

Luigi Ontani invece non cerca di uscire dal tempo ma sostituisce la nozione di tempo continuo quotidiano con una vera e propria tensione temporale attraverso l'assunzione di personaggi fuori dal tempo (Pinocchio, Superman, Tarzan) o di in un tempo mitico (Endimione), folkloristico (Pulcinella, Gianduja) o pittorico, come nei *d'apres*. Tutto è sospeso e non c'è interesse per l'evento in sé ma per la superficie preparata nei minimi dettagli (composta).

L'interesse per il corpo in movimento di Ontani sembra chiudersi con le film-performance girate nello Studio Bentivoglio di Bologna. Nel giro di pochi anni infatti è

[406] Cfr. G. De Dominicis, *Lettera sull'immortalità 10 settembre 1970*, in cat. L'Attico, Roma 1970.

[407] Cfr. G. Guercio, *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*, Johan & Levi, Monza (Mb) 2015, p. 38.

[408] Scrive Gabriele Guercio «"è come se, sottraendo il vecchio e il giovane alla forza di gravità, l'insolito posizionamento bloccasse le due figure in un perpetuo presente e le esentasse così dagli effetti del trascorrere del tempo». Ivi, p. 43.

[409] Cfr. G. De Dominicis, *Lettera sull'immortalità*, cit.

l'immobilità che contraddistingue le sue pratiche – i *tableaux vivants* in cui sembra cercare una prospettiva diversa per pensare il corpo in quanto opera: «invece della performance come accadimento, mi sembrava più interessante considerare l'immagine vivente come pittura»[410]. La scelta del tableau per Ontani è quindi il risultato di una ricerca visiva – «cercare ragioni ulteriori per esprimere l'immagine non solo come superficie»[411]. Di nuovo, il corpo smette di essere necessità performativa, rientrando più genericamente nel superamento del quadro pittorico[412].

Il suo primo tableau dal vivo è *Tarzan* (1974), presentato nella sezione 'Area Aperta' della grande mostra 'Contemporanea' (*infra* C. 8), dove partecipa anche la giovanissima Marina Abramović alle prese con *Rythm 10*. La mostra ha luogo nei nuovi parcheggi sotterranei di Villa Borghese. Il cemento nudo, le gabbie di metallo progettate da Piero Sartogo a delimitare gli spazi, tutto sembra adatto ad ospitare performance. Ed ecco uno scarto: Ontani richiede una pedana per distanziarsi da quell'ambiente così rude e dagli spettatori, distanziare l'immagine che il suo corpo deve incarnare. Dal 18 al 20 e dal 26 al 27 gennaio l'artista, coperto verosimilmente di pelle di felino, assume diverse pose nell'atto di leggere un libro sul personaggio che sta incarnando, Tarzan, mentre accanto a lui, sempre sulla pedana, ci sono un fumetto e una riduzione in libro del film riguardanti sempre Tarzan e un registratore con altoparlante incluso da cui fuoriesce la colonna sonora del tableau, versi di animali selvatici registrati su nastro da Angelo Lombardi che dal 1956 al 1964 ha condotto per la RAI il programma *L'amico degli animali*[413]. Sulla parete alle sue spalle sono proiettate immagini della giungla. In questo caso Ontani opta per compiere più pose, quindi realizza dei veri e propri movimenti seppur minimi, a differenza dei *tableaux* successivi incentrati sull'immobilità. Gli altri elementi, dalla colonna sonora alla presenza di oggetti che rimandano a differenti versioni del soggetto tematico, rimangono nelle proposte *live* dell'artista.

Sempre nel 1974 presenta *Pulcinella* a Napoli, il 26 marzo presso la Galleria Modern

[410] L. Ontani intervistato da A. Bellini, *Luigi Ontani*, in «Flash Art», 14 luglio 2015 Cfr. https://flash---art.it/article/luigi-ontani/ [ultimo accesso 24-03-2021].

[411] L. Ontani intervistato da Daniela Lancioni a Villa Carpegna, cit.

[412] Sono molti infatti gli elementi che indicano una strada per la presenza fisica decisamente anti-performativa – e paradossalmente per questa nostra affermazione oltre ad apparire sulla copertina della seconda edizione di *Performance Art: From Futurism to the Present* di RoseLee Goldberg con un suo tableau fotografico, Ontani è l'unico artista italiano a figurare nell'importante mappatura A. A. Bronson, P. Gale (a cura di), *Performance by artists*, Art Metropole, Toronto 1979.

[413] *Luigi Ontani intervistato da Daniela Lancioni a Villa Carpegna*, cit.

Art Agency di Lucio Amelio; *Don Quijote de la Mancha*, *Don Giovanni* e *Superman* durante la sua personale a L'Attico di Roma nel novembre[414], stesso mese in cui presenta *Gianduja* presso la Galleria LP220 di Franz Paludetto a Torino. La scelta dei personaggi è varia e può dipendere, ad esempio, dalla destinazione di committenza – se va a Napoli fa Pulcinella, a Torino Gianduja – giocando sulla maschera come stereotipo culturale ed evidenziando una fascinazione mai celata per la Commedia dell'arte di cui però non assume le pose. *Pulcinella*, nudo in un angolo, con addosso solo la maschera e il copricapo tipico, è attraversato da "un raggio di luna", un fascio di luce direzionato sul suo corpo, mentre sulla parete di fondo è proiettata una diapositiva del mare al tramonto e in sottofondo un carillon che riproduce *O sole mio!* Ontani è lì immobile con in mano un libretto teatrale su Pulcinella, mentre esegue una lettura mentale all'interno dell'immagine[415].

In *Don Quijote de la Mancha* è invece seduto su un cavallo meccanico affittato dai giostrai del Pincio, nudo con indosso solo il cappello mentre legge, sempre mentalmente, il romanzo sulle avventure del personaggio. Durante il *Don Giovanni* sono proiettate le fiamme dell'inferno. Questa volta l'artista è vestito di tutto punto, in piedi frontalmente legge il libretto del *Don Giovanni* anche diffuso nella sua registrazione musicale in galleria in forma di estratto in *loop*. *Gianduja*, un nuovo "omaggio" folklorico: come nel Don Giovanni, l'artista è in piedi, sempre frontale mentre legge a mente, sulla parete di fondo questa volta è proiettato un riferimento al contesto attuale, una luminaria composta dalla scritta FIAT, a sinistra e a destra di Ontani.

Nei suoi *tableaux* dal vivo troviamo sempre gli stessi elementi, solo diversificati nei contenuti: il corpo immobile in pose semplici diversamente mascherato o abbigliato con la collaborazione del sarto Umberto Tirelli; una colonna sonora che di volta in volta sceglie presso la Discoteca di Stato di Roma; diapositive e immagini fotografiche

[414] Dal cartoncino d'invito alla mostra sappiamo che *Don Quijote de la Mancha* viene presentato il giorno 15 alle ore 22 e i giorni 22 e 29 novembre alle ore 23, *Don Giovanni* il 20 e il 27 novembre alle ore 23 e *Superman* il 21 e il 28 novembre alle ore 23. Il cartoncino d'invito è stato pubblicato in A. Bellini, A. Cortellessa, J-C. Ammann (a cura di), *Luigi Ontani. CoacerVolubilEllittico*, Jrp Ringier, Ginevra 2012, p. 64.

[415] Cfr. L. Ontani, *Sapienza*, trascrizione di Ester Coen dell'intervento tenuto dall'artista il 25 maggio 1984 presso Sapienza Università di Roma, in S. Lux (a cura di), *Documenti per l'arte contemporanea/L'idea italiana della pittura/Testimoni e autori*, Il Bagatto, Roma 1984, pp. 11-2.

proiettate di altri *tableaux* – quelli fotografici –, altre scattate *ad hoc* o recuperate attraverso il servizio iconografico dell'enciclopedia Curci[416]. Il suo interesse è nel dato strettamente visivo presentato attraverso una composizione frontale e distanziata. Così pone il suo corpo come opera, non in quanto materiale capace di azioni ginniche, formali o cruente ma in quanto astrazione di un modello, un'opera che però non può mai darsi. I suoi *tableaux* sono nuove immagini simulacrali che tentano di separarsi dal contesto – la galleria in cui avvengono – ma non dal luogo culturale – le maschere folkloriche.

Il corpo di Ontani colpisce, ne è consapevole. Unisce nudità ed eccentricità ma senza cercare clamore:

> Ho vissuto gli scandali che mi sono capitati. Li ho accettati senza esasperarli. Ma non c'era la volontà di organizzare del rumore, una contestazione. [...] Idealizzando l'originale androginia senza esasperare o fomentarne il grottesco della trasgressione stereotipata e/o rivendicazione propagandistica, proponendo lo spazio dell'arte come miraggio vivibile[417].

Non è interessato come Urs Lüthi a porre in questione il genere, più l'identità dei personaggi che assume. In Lüthi la posa è interrogazione. Non è solo il trucco che accentua le disposizioni di genere dell'artista ma le luci, l'espressione, e quello che nell'insieme è un preciso "disegno" viene messo in tensione dalla materialità e ambiguità del corpo dell'artista che così pone uno strappo vero e proprio *nel* reale. Il genere è il dispositivo che sfrutta la posa. In Ontani è la posa che acquisisce diverse fisionomie rendendosi così evasiva, e lo strappo non è più nel ma *dal* reale, attraverso la citazione, definita da de Certeau «l'arma assoluta del far credere»[418]. Si è in molti dentro di sé e Ontani ogni volta si presenta scegliendo dalla sua memoria e cultura, eliminando il più possibile l'attenzione al genere. Così, situato in galleria, cerca d'estraniarsi dal luogo, di ridursi in immagine. Il distanziamento posto da Ontani è un vero e proprio distanziare l'opera (vivente) dal contesto.

> Ho scelto il *tableau vivant* per differenziarmi, per non proporre nell'arte una dimensione

[416] L. Ontani intervistato da Daniela Lancioni a Villa Carpegna, cit.
[417] L. Ontani intervistato da A. Bellini, cit.
[418] M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 265.

> eccessivamente performativa. L'immagine statica mi dà la possibilità di isolamento […] Io sono immobile e mi ripeto come fuori dal tempo [...] ho scelto di fare della mia vita pittura, e della performance pittura, non per vivere l'oblio ma per resuscitare la storia dell'arte, della favola, della mitologia, dell'allegoria, del folclore, dell'iconologia[419].

La possibilità dell'isolamento è talmente assolutizzata che l'artista afferma «la performance esiste anche se non c'è il pubblico»[420]. Nell'immobilità della posa Ontani reincarna e distanzia in un unico gesto. È un ossimoro della performance, vivente.

[419] L. Ontani riportato in A. Galasso, *Ontani secondo Ontani*, in Ead. (a cura di), *Ontanelegia*, Umberto Allemandi, p. 13.

[420] G. Gambrone, *Luigi Ontani in teoria. Filosofia, estetica, psicoanalisi nell'opera dell'artista*, Alpes, Roma 2019, p. 85.

Capitolo 7

L'appropriazione dei linguaggi e l'affermazione delle pratiche II (1971-1976)

Dopo aver approfondito le intermittenze tra i linguaggi classici delle arti visive e il comportamento, abbiamo scelto di concentrarci su una caratteristica vistosa della scena in esame, la propensione ad enfatizzare la dimensione verbale. In particolare ci siamo soffermati sui formati della conferenza e della discussione "come" performance, in Italia praticate con costanza da Vincenzo Agnetti, Giuseppe Chiari e Luca Maria Patella[421].

Gli artisti che scrivono su corpi altrui, sul proprio, o che utilizzano il corpo come scrittura hanno ricevuto un'attenzione storiografica dovuta ad approfondimenti monografici specifici – Ketty La Rocca, Armando Marrocco e Luigi Viola[422] – mentre non esiste una letteratura di riferimento specifica sulle conferenze e le discussioni come performance in Italia[423]. L'analisi su questi due formati ci ha permesso di cogliere le discontinuità strutturali generali tra conferenze e discussioni, a partire dagli spazi di relazione che instaurano, e quelle particolari dei diversi autori: la discussione

[421] Interessante notare come contemporaneamente la conferenza viene assunta anche nel Nuovo Teatro Musicale, in *Sylvia Simplex (Ornitoscopia)* (1972) di Francesco Pennisi, e nella musica gestuale nelle diverse conferenze presentate durante il decennio da Giuliano Zosi. In questi casi però la conferenza viene utilizzata all'interno di ricerche di forme a-narrative particolari (come anche quella del catalogo), con lo scopo di superare le forme drammatiche classiche. Cfr. D. Vergni, *Nuovo Teatro musicale in Italia (1961-1970)*, cit., p. 59.

[422] Ci riferiamo a F. Gallo, *Ombre e riflessi del corpo nel lavoro di Ketty La Rocca*, cit., pp. 39-69 e nello stesso volume R. Perna, *Da In principio erat alle Craniologie. Ketty La Rocca e la fotografia*, pp. 71-95; E. Dileone, *Un'osservazione trasognata della realtà. Ricostruzione e ipotesi per la riproposta attuale delle performance e installazioni di Luigi Viola (1970-1980)*, tesi di Laurea Magistrale, Università Iuav di Venezia, Corso di laurea magistrale in Teatro e Arti Performative, Dipartimento di Culture del Progetto, Relatrice: Prof.ssa Maria Malvina Borgherini, Co-relatrice: Prof.ssa Lisa Parolo, a. a. 2019/2020; S. Fontana, *Armando Marrocco. La scrittura come processo e ricerca antropologica*, in «piano b. Arti e Culture Visive», vol. 5, n. 2, 2020, pp. 58-77 Cfr. https://pianob.unibo.it/article/view/12704 [ultimo accesso 12 maggio 2021].

[423] Successivo alla scrittura di questo paragrafo e alla sua pubblicazione con modifiche (*Discussioni e conferenze come performance negli anni Settanta*, in «Sciami|Ricerche», a. V , n. 10, ottobre 2021) è F. Gallo, *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia*, Mimesis, Milano 2022.

tautologica, la conferenza come didattica, come gesto incarnato, formato ibrido ed espanso nelle conferenze mixed-media, fino all'inverosimile delle “discussioni chiuse” nelle forme puramente mediali[424].

L'ultimo paragrafo si sofferma nuovamente sul rapporto tra media e comportamento. Nella prima metà del decennio assistiamo a delle conferme e ben poche novità sotto il profilo delle pratiche. L'indagine ci ha restituito delle caratteristiche generali, innanzitutto con l'ampliarsi della scena aumentano le mediaperformance, in particolare le azioni per foto, le più praticate, soprattutto negli studi e nelle abitazioni private degli artisti (Giorgio Ciam, Fabrizio Plessi, Alessandro Jasci, Vito Bucciarelli, Gianni Pisani), meno all'aperto (Beppe Dellepiane e Ilija Šoškić). Un caso particolare è quello della fotografa romana Elisabetta Catalano che si specializza in questo genere. Il suo studio privato diventa così un ulteriore centro di diffusione del comportamento negli anni Settanta, dove producono mediaperformance soprattutto Vettor Pisani e Fabio Mauri, all'epoca compagno della fotografa[425]. Rispetto al medium filmico assistiamo ad uno spostamento geografico che riguarda il film comportamentale, dall'area romana (Gianfranco Baruchello, Laura Grisi e Luca Maria Patella) a quella milanese (Fernando De Filippi, Ugo La Pietra e Antonio Paradiso) e ad una generale semplificazione del linguaggio filmico, più asciutto che negli anni precedenti. Le film-performance continuano ad essere prodotte presso lo Studio Bentivoglio di Bologna durante i primi anni Settanta e cominciano ad essere prodotte da Giuliano Sturli presso lo Studio 74, aperto nel dicembre del 1971 a La Spezia[426]. Man a mano si faranno più rade, cedendo

[424] La ricognizione si è avvalsa dello studio di documenti provenienti dagli archivi CCS Bard Archives (Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York), Archivio Vincenzo Agnetti (Milano), Archivio Alighiero Boetti (Roma), Fondo Incontri Internazionali d'Arte (Archivio MAXXI, Roma). Parte di questi archivi (CSS e Boetti) hanno reso disponibile su richiesta la documentazione digitalizzata in remoto, mentre l'Archivio Vincenzo Agnetti di Milano lo abbiamo consultato nel giugno del 2021 e il Fondo Incontri Internazionali d'Arte (MAXXI, Roma) nel settembre 2020.

[425] A partire da maggio 2020 abbiamo cominciato i primi sopralluoghi presso l'Archivio Elisabetta Catalano (Roma), ospitati dal direttore Aldo Enrico Ponis e da Magda Roveri, che ringraziamo entrambi. L’Archivio fotografico contiene materiali eterogenei, dalla moda al cinema, dalla musica alle arti visive, dalla ritrattistica di artisti, attori, modelle, dalle documentazioni di azioni alla produzione di mediaperformance. Riguardo la produzione di mediaperformance nello Studio Catalano Cfr. *Elisabetta Catalano tra immagine e performance*, cat. della mostra MAXXI 3 aprile 2019-15 marzo 2020, Manfredi, Roma 2020 (e in particolare L. Cherubini, *L’IMMAGINE ICONICA. Vita e resurrezione della performance*, pp. 41-85); *Elisabetta Catalano. Work with Fabio Mauri*, a cura di Laura Cherubini, Maretti, Imola 2013; A. Bonito Oliva (a cura di), *Lo scorrevole*, Massimo Marani editore, Roma 1975.

[426] Con Giuliano Sturli abbiamo avviato colloqui in remoto nel maggio del 2020. Caso raro tra gli artisti italiani, le digitalizzazioni delle sue film e video-performance sono disponibili on line sulla pagina

sempre più il posto alle video-performance. Il dispositivo video in questi anni infatti continua ad essere indagato negli stessi modi della film-performance, ovvero attraverso un utilizzo il più trasparente possibile del medium. Riferendosi alle principali rassegne video degli anni 1972-'74 Lisa Parolo scrive:

> nella maggior parte dei casi, i due supporti, pellicola e video, vengono posti sullo stesso piano; inoltre, il video non viene più inserito in situazioni *live*, a circuito chiuso, ma viene usato nella sua forma mono-canale, dando così rilevanza soprattutto al testo audiovisivo, ovvero al contenuto registrato e non al dispositivo impiegato[427].

Facebook dell'Art Web Gallery diretta da Paola Zucchello Cfr. https://www.facebook.com/watch/artwebgallery/ [ultimo accesso 12 febbraio 2022].

[427] L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, in «Sciami|Ricerche», a. III, n. 6, ottobre 2019, p. 63. Negli Stati Uniti invece gli specifici della performance e del video sono indagati maggiormente, cfr. *Video Performance*, «Avalanche», n. 9, New York maggio-giugno 1974 e W. Sharp, *Video Performance in Video Art*, H. B. Jovanovich, New York, London 1976.

7.1 *Parole scritte e dette*

Nel comportamento degli anni Settanta molte pratiche si caratterizzano per una spiccata propensione alla "parola" che possiamo declinare sotto due profili principali. Da un lato ci sono quelle che potremmo definire azioni-scrittura, in cui è in gioco la dimensione visuale: le scritture su corpi altrui di singole lettere e sigle (Luigi Viola, *In quibus membris corporis humani sacra religio*, modello Federico Ballarin, Galleria La Pilota, Milano 1973) o di intere espressioni (Guglielmo Achille Cavellini, *Azione di scrittura sul corpo*, modello Marco Lucchetti, Galleria Il Diagramma, Milano 1976), e quelle corporali di Ketty La Rocca che affianca al linguaggio verbale quello della gestualità delle mani e delle dita, in una comunicazione che si rivolge al tatto e al contatto (nel 1971 il libro *In principio erat* e l'anno successivo il videoclip *Appendice per una supplica*)[428].

Cavellini scrive pagine dall'enciclopedia sul corpo di Marco Luchetti, modello nudo, rivolto verso la parete della galleria, con le spalle verso gli spettatori. Gli scrive addosso con un pennarello, partendo dalle spalle e scendendo. In questo modo l'artista si emancipa da uno dei due condizionamenti del discorso scritturale indicati da Michel de Certeau, ovvero da quello di dover predeterminare una fine[429]. Qui è la spazializzazione della superficie corporea e assieme le contingenze dell'evento a sancire l'interruzione. Sempre seguendo l'antropologo e linguista francese, potremmo dire che Cavellini tenta di far fallire il sistema scritturale grazie a questa marcatura corporea che non identifica l'altro ma disperde sé. Così, «Senza una separazione fra il testo da incidere e il corpo

[428] Dobbiamo ricordare anche il pugliese Armando Marrocco che presenta azioni-scrittura partendo dal proprio corpo, si tratta d'iscrizioni dirette dalla bocca piena d'inchiostro al foglio (*Carte masticate*) che comincia a presentare nel 1969 – la prima in occasione di *Informazione 70*, mostra organizzata e curata da Luciano-Inga Pin nella sua Galleria Il Diagramma a Milano (cfr. S. Fontana, *Arte e Antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2018, p. 118). Della stessa autrice si veda anche lo specifico approfondimento sulla scrittura nel lavoro di Marrocco che comprende anche altre azioni come *Rivelazione 1* (Galleria Seconda Scala, Roma 1975) e *Rivelazione 2* (Galleria Il Milione, Milano 1976) cfr. S. Fontana, *Armando Marrocco. La scrittura come processo e ricerca antropologica*, cit. Sulle performance di Luigi Viola cfr. E. Dileone, *Un'osservazione trasognata della realtà*, cit. Sulle azioni di Guglielmo Achille Cavellini invece non è stato scritto nulla e c'è ancora da ricostruire. Ringrazio il figlio Pietro Cavellini per le informazioni e le documentazioni messe a disposizione per questa ricerca. Su Ketty La Rocca i già citati F. Gallo, *Ombre e riflessi del corpo nel lavoro di Ketty La Rocca*, cit. e R. Perna, *Da In principio erat alle Craniologie*, cit.

[429] Cfr. M. de Certeau, *L'altro nella scrittura della storia*, in Id. *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti, Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 96.

che lo storicizza, il sistema non funziona più»[430]. I passi dell'enciclopedia che l'artista imprime sul corpo di Marco Lucchetti sono sempre uno stralcio, un dato parziale che invalida l'impresa (e pretesa) enciclopedica, anche perché le parole non sono date né alla lettura né all'ascolto degli spettatori ma si trasmettono solo tra i due, una parola la volta sulla pelle di Lucchetti che ne diventa archivio da un lato, dall'altro repertorio effimero dei gesti trasmessi[431].

Su un altro versante troviamo quelle azioni che si fondano sulla trasmissione orale, e quindi vocale[432], come le letture che Joseph Beuys fa dei testi sul barone Anacharsis Cloots in *Anacharsis Cloots der Redner des Menschengeschlechts* cercando un'imitazione biografica che negli stessi anni Alessandro Jasci rovescia in appropriazione, leggendo pubblicamente autobiografie di altri e riportando tutto a suo nome (*Angelo Artista*)[433]. Oltre le letture ci sono le "opere" telefonate o trasmesse via radio, come quelle di Michelangelo Pistoletto e quelle di Marisa Merz (1926-2019). *La reincarnazione* (1975) di Pistoletto consiste nella telefonata di Maria Pioppi ad Alberto Faetti il 15 giugno per "telefonare" due opere, narrarle in una comunicazione privata. Sono due opere infattibili dice Maria nel testo redatto da Pistoletto, una è *Un'opera dal passato*, quindi impossibilitata al presente, l'altra è *Un'opera sotto terra*, posta in uno spazio non visibile. Annullamento spaziale e temporale viene a riformularsi nella comunicazione telefonica immediata e interpersonale[434]. Marisa Merz, nella rassegna 'Gennaio 70', utilizza la comunicazione telefonica per dettare a Tommaso Trini la misura delle righe orizzontali da tracciare su una serie di fogli bianchi (*Trentacinque metri di grigio orizzontale telefonati da Krefeld a Milano il 24.01.1970*). Nel 1969 la mostra *Art*

[430] M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 211.

[431] Cfr. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, cit.

[432] Pensiamo che oggi possa essere considerata superata la distinzione a compartimenti stagni tra oralità e vocalità proposta da Paul Zumthor, quella tra una voce che porta il linguaggio, l'orale, e la vocalità pura e indipendente dal linguaggio (cfr. Paul Zumthor, *Introduzione*, in Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992, p. VII). Già Mauro Petruzziello, al quale ci accodiamo, ha sottolineato come ci sia bisogno di «allargare il concetto di vocalità includendo in esso anche le funzioni legate all'oralità, visto che nell'articolazione del linguaggio la voce non perde le sue caratteristiche sonore». M. Petruzziello, *Perché di te farò un canto. Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, Bulzoni, Roma 2018, p. 33.

[433] Cfr. Colloquio con Alessandro Jasci a cura di Daniele Vergni, cit. Riguardo le letture di Joseph Beuys si veda A. Bonito Oliva, *Arena* (1973), ora in Id., *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 197.

[434] M. Farano, M. C. Mundici, M. T. Roberto (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Il varco allo specchio*, cit., p. 144.

by telephone aveva già evidenziato questa modalità orale dell'arte tra il concettuale e la performance – il catalogo della mostra è un disco[435].

Poco dopo 'Gennaio 70', il 28 febbraio, Marisa Merz è in viaggio su un Cessna F172G decollato dall'aeroporto privato Roma-Urbe, al nord della città. Dall'aereo detta in collegamento via radio le sue precise posizioni (latitudine e longitudine) al gallerista Fabio Sargentini che le segna su un grafico poi esposto presso la galleria L'Attico. Un'operazione-azione, qualcosa di ibrido in cui l'oscillazione tra opera e azione è tutta nel processo impiegato[436]. L'azione vocale in alta quota è quindi finalizzata alla creazione di un'opera concettuale, oppure potrebbe essere letta come azione-esperienza landartistica il cui documento esposto è fotografico e grafico, come accade nei viaggi del *land artist* Hamish Fulton[437].

Queste ultime azioni sono situate nel periodo di emersione del comportamento (1967-'70) mentre negli anni Settanta inoltrati si sviluppano due formati specifici di azioni verbali, le conferenze e le discussioni agite come performance. In *How to do things with words* John Langshaw Austin formula l'ipotesi degli enunciati performativi, nei quali l'enunciazione è azione in quanto produce materialmente ciò che dice[438]. Come segnala Annalisa Sacchi, questi enunciati Austin li regola attraverso una serie di normatività tra cui la condizione di "sincerità", cosicché «l'uso performativo del linguaggio risulta, in questa fase, confinato ai discorsi non-fictional»[439]. Nel secondo capitolo ci siamo più volte soffermati su come l'event Fluxus, la performance art storica (e anche il comportamento) superino il discorso fictional. Ovvero la gabbia austiniana sugli enunciati performativi non esclude le pratiche che qui stiamo indagando, a differenza delle pratiche scenico-teatrali.

[435] *Art by telephone*, curata da Jan Van der Marck presso il Museum of Contemporary Art di Chicago dal primo novembre al 14 dicembre 1969.

[436] La documentazione fotografica realizzata da Claudio Abate ci mostra Marisa Merz salire assieme ad un co-pilota su un Cessna F172G, affittato per l'occasione, e partire in volo. Stando al ricordo di Sargentini, il volo è durato circa trenta minuti. Cfr. *Quando eravamo poveri e felici*, cit.

[437] Scrive Elio Grazioli: «Nel caso di Furlon invece l'opera è il viaggio stesso, il compiere il viaggio, di cui la fotografia, insieme a mappe e altri materiali, è la testimonianza dell'accaduto e del percorso: paesaggio-passaggio, si potrebbe sintetizzare, dunque fotografia-passaggio». E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 260.

[438] J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, cit., p. 9.

[439] A. Sacchi, *Imperdonabili*, (inedito), cit.

7.1.1 *Discussioni e conferenze come performance*

Sono molti gli italiani che praticano le conferenze negli anni Settanta, con diversa intensità Vincenzo Agnetti, Alighiero Boetti, Luca Maria Patella, Lucio Pozzi, meno le discussioni (Giuseppe Chiari), mentre Fabio Mauri adotterà la conferenza successivamente[440]. Innanzitutto c'è da segnalare una sostanziale differenza tra conferenze e discussioni: queste ultime sono fin da subito aperte alla possibilità d'interazione con l'uditorio, mentre le prime hanno di solito un momento preciso per il dibattito, quello conclusivo. Vedremo come questo spazio di relazione in realtà è di volta in volta rinegoziato a partire dai linguaggi adottati (in particolare dall'impiego o meno di media) o dal modello specifico di comunicazione assunto. Rispetto la vocalità, in ambedue predomina una voce colloquiale, strettamente connessa al portato semantico più che a una ricerca timbrico-sonora. L'interesse infatti è sbilanciato sul contenuto verbale che diviene per alcuni artisti tattica quotidiana di fuoriuscita da più schematici e abituali processi di pensiero. Giuseppe Chiari, ad esempio, assume la discussione per sabotare abitudini, normatività acquisite tanto in ambiti disciplinari (la musica) quanto nel quotidiano, mentre Joseph Beuys utilizza la conferenza per proporre delle soluzioni decise a problematiche sociali. Le conferenze spesso si dipanano infatti in discorsi se non sempre preparati, almeno improntati in strutture formalizzate attraverso l'utilizzo di strumenti come la tautologia, mentre le discussioni di Giuseppe Chiari iniziano lasciando la parola all'uditorio. Il dato che distingue entrambe da altri formati performativi si palesa nella restituzione di corpi non-silenti, che prendono parola, invitando gli uditori, più nella discussione e meno nella conferenza, a fare altrettanto.

C'è anche una rassegna di pratiche verbali orali “come” performance – *Discussion*, ideata e curata da Annina Nosei Weber nel maggio del 1977 presso il Campus della New York University in Washington Square[441]. La rassegna da un lato certifica l'interesse per

[440] Tra il 1987 e il 1991 Fabio Mauri presenta le conferenze: *Dio e la scena* (1987), *Ricostruzione della memoria e percezione spenta* (1988), *L'estetica come disciplina esatta* (1988), *Principi come fini. Poesia e fondamenti* (1989), *senza titolo* (1991). Cfr. *Fabio Mauri. Opere e Azioni 1954-1994*, cat., a cura di C. Christov-Bakergiev, M. Cossu, Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Roma 21 giugno-5 ottobre 1994, Mondadori/Carte Segrete, Milano/Roma 1994, pp. 228-39.

[441] Ringraziamo Hannah Mandel, curatrice del CCS Bard Archives (Center for Curatorial Studies Bard College Annandale-on-Hudson, NY), per aver messo a disposizione in remoto i materiali riguardanti *Discussion*, in particolare il video della discussione di Giuseppe Chiari. Si veda anche *Discussion*, cat., a cura di A. Nosei, 9-20 may 1977, Out Of London Press, New York 1980. La rassegna è stata anche

la parola parlata di molti artisti, dall'altro tende a livellare le differenze tra formati e linguaggi accorpandoli tutti sotto un unico termine – discussione – ed introducendo formati mediali chiusi che ci sembrano perdere le caratteristiche generali attribuibili tanto alla conferenza quanto alla discussione. Alcune delle pratiche presentate come discussioni in questa rassegna infatti vengono realizzate in assenza e senza possibilità di dibattito: pensiamo a quella proposta dai membri del Loeb Student Center (Sarah Charlesworth, Joseph Kosuth, Anthony McCall), preregistrata in un'installazione video su quattro canali della durata di quattro giorni, dal 10 al 14 maggio; anche l'intervento di Tom Wolf è pre-registrato in video mentre Willoughby Sharp discorre dal vivo su una conferenza di Joseph Beuys trasmessa in video (*Public dialogue*).

A *Discussion* partecipa anche Ian Wilson, che nel 1969 abbandona la produzione di opere per produrre «l'arte parlata»[442], come definisce la sua pratica in un'intervista con Tommaso Trini. Il suo interesse è rivolto in particolare alla struttura del discorso, da lavorare come una scultura: «I have chosen to speak rather than sculpt»[443], afferma attraverso una logica stringente e spesso tautologica che, anche nelle interferenze con l'uditorio, torna sempre a sé, innescando una sorta di paracadute, più similmente alle conferenze che alle discussioni. L'intervista con Trini, registrata all'Albergo Rosa di Milano è, in fondo, sostiene Wilson durante l'intervista, una discussione[444]. Una conferma della trasformazione dell'intervista è possibile leggerla in calce al primo numero della rivista «Data», dove è stata pubblicata: «Questa intervista di Ian Wilson e Tommaso Trini è stata recentemente acquistata dalla collezione Mr. e Mrs. J. W. Wendler»[445]. L'intervista è avvenuta nel dicembre del 1970, il giorno dopo una *Discussion* presso l'Albergo Rosa, di cui purtroppo non è rimasta traccia. Nemmeno delle altre in realtà, perché Wilson asserisce di non volersi affidare alla carta stampata, ecco perché la collezione Wendler s'appresta a comprare quell'intervista nell'arco di pochi mesi – il numero della rivista in cui si dà notizia del recente acquisto è del

segnalata nella rivista «Data», nn. 28-29, ottobre-dicembre 1977, p. 87. cfr. http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=841&artgal=43&key=9780&lang=IT [ultimo accesso 10 agosto 2021].

[442] *Intervista con Ian Wilson*, a cura di T. Trini, in «Data», a. 1, n. 1, settembre 1971, p. 32. cfr. http://www.artslab.com/data/img/pdf/001_32-34.pdf [ultimo accesso 11 luglio 2021].

[443] I. Wilson in *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, cat., The New York Cultural Center, New York 1970, p. 33.

[444] *Intervista con Ian Wilson*, p. 32.

[445] Ivi, p. 34.

settembre 1971. Il mercato inevitabilmente reperta l'effimero e lo (plus)valuta. Anche un'intervista a Joseph Beuys di Achille Bonito Oliva registrata il 12 ottobre 1971 ad Anacapri è diventata un'opera – sia il contenuto audio su nastro sia i disegni e i diagrammi che Beuys fa durante l'intervista con il critico sono stati esposti presso la Modern Art Agency di Lucio Amelio a Napoli[446].

Anche Giuseppe Chiari partecipa a *Discussion*, agendo una delle sue tante discussioni, che incontreremo più avanti e che possono essere davvero definite tali. Per ora segnaliamo alcune discontinuità tra Chiari e gli altri partecipanti alla rassegna: quelle del musicista fiorentino sono sempre dal vivo e prendono avvio da una richiesta del musicista all'uditorio, "per favore, una domanda", una qualsiasi, riducendo le possibilità di un discorso già formato da proporre. Visivamente le sue discussioni avvengono come semplici conferenze stampa, a differenza delle installazioni che accompagnano *A Continuous Discussion* di Lucio Pozzi. Dalle discussioni di Chiari non permangono mai né resti dell'azione (le lavagne di Beuys) né derivano opere successive come in *ABC – We Print Anything-In the Cards* di Carolee Schneemann[447]. In Chiari non c'è una premeditazione formale e anzi nella video-documentazione realizzata in occasione della rassegna newyorkese è possibile scorgere una certa "nudità" dell'artista: i momenti d'imbarazzo quando si copre il volto con le mani, l'estrema disponibilità al sorriso e la complicità espressa con Annina Nosei che traduce all'uditorio le parole del musicista fiorentino, il suo ringraziamento agli astanti quando la domanda proposta "è buona", ovvero affronta problemi concreti – il musicista dichiara di essere imbarazzato a parlare del proprio lavoro, vorrebbe discutere di questioni che fuoriescono come urgenze. Sono tutti ingredienti che indicano distanza dall'elemento compositivo e l'assunzione di una temporalità quotidiana in cui sviluppare rapporti (e tattiche) pienamente orizzontali. Elementi di chiara matrice Fluxus, movimento cui Chiari partecipa[448].

[446] L'intervista è stata pubblicata con il titolo *Partitura di Joseph Beuys: La rivoluzione siamo noi*, in «Domus», n. 505, 1971, pp. 113-4. *La rivoluzione siamo noi* è anche il titolo della conferenza presentata da Beuys l'anno successivo a Roma presso Palazzo Taverna.

[447] In *ABC – We Print Anything-In the Cards* Carolee Schneemann si concentra sul racconto intimo di momenti di vita vissuti con uomini diversi (A, B, C...) facendo convivere la narrazione con una forte dimensione oggettuale (le *cards* sono sia proiettate come immagini sia tenute in mano da Schneemann che, in seguito, le trasforma in un libro d'artista). Cfr. *Discussion*, cit., p. n. n.

[448] Per un'introduzione sulla "parola" come materiale nelle pratiche Fluxus G. Zanchetti, *Parola e comportamento in Fluxus: questioni di metodo e aspetti problematici*, in Id., R. Antolini (a cura di),

7.1.2 *Le parole di due* "fluxeur"

Assieme a Chiari, Joseph Beuys è l'altro artista Fluxus che negli anni Settanta si dedica alla verbalità come performance, in particolare attraverso una forma di conferenza che potremmo definire "guidata". Le sue conferenze si formano infatti a partire da costrutti ideologici che coltiva da anni e sono spesso contrappuntate da discorsi e proposte a un uditorio in parte specializzato, formato da artisti, critici e galleristi che si confrontano con queste *sculture sociali* – così Beuys chiama le sue conferenze. Secondo Achille Bonito Oliva queste hanno la «possibilità e capacità di modellare, di plasmare l'auditorio»[449]. C'è un polo che plasma e uno che viene plasmato quindi.

Il critico definisce le operazioni di Beuys «circolarità cosmica, al cui centro l'Io dell'artista irradia la propria forza ordinatrice e generatrice»[450] e riconosce alcuni tratti peculiari dell'artista tedesco e delle sue conferenze pubbliche: una reminiscenza romantica che trasforma Beuys nella figura dell'eroe sempre alle prese con temi come la morte e la natura, proposti attraverso il discorso diretto tra artista (eroe) e uditorio. Suoi elementi costanti sono le lavagne su cui disegna diagrammi e schemi e le bacheche su cui appende grafici e *partiture*, come l'artista chiama i suoi *script*. Bonito Oliva le definisce «mappe progressive, disegni, attacchi e semplificazioni del proprio pensiero, un diagramma corrispondente al suo discorso»[451]. Uno di questi – e non sarà l'unico – lo abbiamo visto trasformarsi in opera vera e propria. Il discorso pubblico della conferenza così si trasforma in oggetto collezionabile.

Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva, Skira, Milano 2003, pp. 35-47 e Id., G. Polizzotti, *«La prosopopea dell'arte del nostro tempo». Performance musicali e ideologia nel Fluxus italiano*, in «Titolo. Rivista scientifico-culturale d'arte contemporanea», n. 50, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2006, pp. 8-11.

[449] A. Bonito Oliva, *Scultura sociale in spazi aperti*, in Id., *Autocritico Automobile. Attraverso le avanguardie*, Il Formichiere, Milano 1977, p. 119. Il discorso ideologico sulla libertà che Joseph Beuys porta avanti conta anche sul supporto di un'associazione, l'*Organizzazione per una democrazia diretta attraverso il plebiscito*. In un'intervista con Werner Krüger pubblicata sul n. 12 di «Data» – un numero con diversi approfondimenti sulla body art – Beuys descrive la sua organizzazione e il suo fine, rivolto ad un approccio libero alla creatività e alla ricerca interdisciplinare, una scuola dove «vorrei che la vita culturale fosse organizzata in modo che avesse delle somiglianze con una vita economica nella quale fosse imposto il principio dell'imprenditoriato libero». W. Krüger, *La scuola superiore libera di Joseph Beuys*, in «Data», n. 12, 1974, p. 40. Disponibile on line cfr. http://www.artslab.com/data/img/pdf/012_40-44.pdf [ultimo accesso 11 luglio 2021].

[450] A. Bonito Oliva, *Arena* (1973), cit., p. 195.

[451] Ivi, p. 194. Una raccolta di queste partiture è in A. Bonito Oliva (a cura di), *Joseph Beuys. Paritutren 1957-1978*, Giuliana De Crescenzo, Roma 1979.

All'opposto della centralità dell' "eroe" Beuys nelle conferenze (e della sua verticalità comunicativa) ci sono le posizioni laterali nelle discussioni del "cittadino" Giuseppe Chiari. Il musicista fiorentino esclude ogni posizione ideologica, non propone né soluzioni sociali né oggetti come le partiture di Beuys – anzi, Chiari ha abbandonato la partitura anche in musica ormai da un decennio – e ha una posizione più laterale e dispersiva, la sua produzione varia tra musica, azione, pittura, disegno, collage, film, video e discussione – «un *curriculum vitae* costantemente deviato»[452] lo ha definito Tommaso Trini. La lateralità di Chiari è contrapponibile anche nell'impostazione prossemica: abbiamo già accennato alla disponibilità al sorriso, all'imbarazzo esposto come nudità (New York), l'informalità nel discorrere, seduto a terra e poggiato alla parete con le gambe incrociate (Napoli), mentre in Beuys torna spesso la circolarità il cui fulcro è l'artista, la distinzione tra l'io (l'artista punta l'indice verso se stesso) e gli altri (altrettanto indica l'uditorio).

Nelle discussioni di Chiari ci troviamo di fronte ad un misto di parola "parlante" e "parlata", per come le ha definite Maurice Merleau-Ponty: se la parola parlata corrisponde alla sedimentazione culturale della parola, il suo significato verbale, la parola parlante è un gesto espressivo originale del soggetto corporeo[453], sfugge alla scrittura e la sua incontenibilità affiora altrove, nelle pose assunte, ad esempio, quelle che implicano gestualità e prossimità nel discorso verbale, spazializzando così le arti del dire. Prendere parola per Chiari significa plasmare una materia che non è solo quella verbale, è un atto politico che si dirama in urgenze contrappuntate tra uditorio e artista, in scontri e incontri, scambi.

Chiari avvia queste produzioni verbali nei primi anni Settanta: tra le prime ricordiamo *Cos'è l'arte*, presentata nel marzo del 1973 presso la Galleria Toselli di Milano. In questo caso si tratta di una conferenza che l'artista trascrive anche su grandi fogli di carta. Sono quelli che porta con sé per la collettiva 'Projekt 74' presso la Kunsthalle di Colonia. Per la mostra gli organizzatori coniano lo slogan *Kunst bleibt*

[452] T. Trini, *Giuseppe Chiari, Musica e insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974, p. 50.

[453] Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965. Antonio Firenze ci ricorda come per Merleau-Ponty l'Essere è «punto di incrocio nel quale si effettua senza soluzioni di continuità la metamorfosi del corpo in paola e della parola in corpo» (p. 284), ovvero la parola parlante come «gesto esistenziale fondamentale» che «riproduce il potere indefinito di significare il mondo che caratterizza il corpo proprio» (p. 159). A. Firenze, *Il corpo e l'impensato*, Mimesis, Milano 2011.

Kunst (l'arte resta arte) spiazzando molti artisti invitati, soprattutto alla luce della censura subita da Hans Haacke, che propone un progetto molto interessante incentrato sulla proprietà dell'opera d'arte, non quella inalienabile dell'autore ma quella di chi la possiede, esponendo la storia della compravendita di un quadro di Monet. L'opera non viene accettata e Daniel Buren, per protesta, risponde con lo slogan *l'arte resta politica*, mentre Giuseppe Chiari, come altri artisti, copre le sue opere ma afferma anche che l'arte resta lavoro (*kunst bleibt arbeit*), riducendo le prospettive ideologiche (l'arte resta arte, l'arte resta politica), in favore di una concreta materialità. In quel momento si rivolge all'uditorio e chiede: «per favore una domanda»[454]. Questo sarà l'incipit che il musicista utilizzerà nelle successive discussioni.

Prendiamo in considerazione la discussione del 24 gennaio 1975 organizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte. Palazzo Taverna, Roma, alle sette di sera Giuseppe Chiari chiede all'uditorio di porgli una domanda, una qualsiasi. Gli viene chiesto se porta il numero 43 di scarpe. La sua risposta è: «Non ne sono assolutamente sicuro»[455]. La risposta di Chiari innesca un moto in crescendo. È impensabile non sapere il proprio numero di scarpe, quasi inaccettabile per i presenti il non conoscere se stessi come proprietà e unità di misura standardizzata. Chiari non si spiega l'accanimento nel non accettare la risposta e trasforma la situazione con un esempio assurdo ma estremamente concreto nella realtà del linguaggio: «che misura di capello ha?»[456]. Perché Chiari dovrebbe avere l'obbligo di sapere il proprio numero di scarpe se l'interlocutore non conosce la propria misura di capelli? Il ribaltamento della prospettiva mette in una diversa posizione lo spettatore intervenuto. Chiari trasforma la banalità del numero delle scarpe in una contropartita, ciò che trasforma una conversazione in tattica: «La conversazione è un effetto provvisorio e collettivo di competenza nell'arte di manipolare dei "luoghi comuni" e di giocare con l'inevitabile degli avvenimenti per renderli "abitabili"»[457], scrive Michel de Certeau. Interessante notare come Gianni-Emilio Simonetti, artista Fluxus, riconosce nelle pratiche del movimento il disvelamento di luoghi comuni, essenzialmente attraverso l'apertura incondizionata all'imprevisto che,

[454] G. Chiari, *Per favore una domanda, Ich bitte um eine frage*, *Please, Ask me a Question*, in «Data», n. 13, autunno 1974, p. 56.
[455] G. Chiari, *Discussione*, in *Incontri 1974-'75*, Mondadori, Milano 1980, p. 34.
[456] *Ibidem*.
[457] M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 19-20.

dice Simonetti, è «ciò che lacerandosi riporta all'ordine del giorno i pericoli che si nascondono nei luoghi comuni»[458]. L'imprevisto Fluxus o l'inevitabile degli avvenimenti indicato da de Certeau hanno a che fare con l'occasionalità delle situazioni e con l'agire al momento opportuno che il filosofo francese definisce come «pratica del tempo»[459]. Questa praticabilità del tempo quotidiano sembra emergere con maggior forza nelle discussioni di Chiari, non formalizzate in discorsi ma aperte alla costruzione di dibattito come abitazione comune.

Se Beuys propone un'idea di progresso costruita, vincolante e unidirezionale attraverso una parola derivante da un discorso impostato a monte da diffondere per "plasmare" l'uditorio, per Chiari, come per de Certeau: «È «orale» ciò che non lavora per il progresso»[460]. Le lavagne del musicista fiorentino vengono cancellate. Non rimane nulla di materiale delle conversazioni di Chiari – solo qualche fotografia, recensione, una trascrizione parziale. Non ci sono i contratti che firma Ian Wilson, né le partiture di Joseph Beuys o i suoi numerosi oggetti. Sempre de Certeau, riferendosi al discorso come tattica, scrive: «Esso produce dunque effetti, non oggetti. È narrazione, non descrizione»[461]. Le tattiche del discorso, scrive, «sono procedure che valgono grazie alla pertinenza che conferiscono al tempo – alle circostanze che l'istante preciso di un intervento trasforma in situazione favorevole, alla rapidità di movimenti che modificano l'organizzazione dello spazio, ai rapporti fra momenti successivi di una "mossa" […]»[462]. Un avvicendamento di mosse, tattiche e contropartite con cui Chiari riesce a rovesciare prospettive abituali con la semplicità di una discussione quotidiana.

7.1.3 *Le conferenze concettuali*

Con le conferenze concettuali ci spostiamo dalla dimensione parlante verso quella analitico-tautologica dove il linguaggio verbale prende il sopravvento non solo per il

[458] *Una conversazione tra Angela Madesani e Gianni-Emilio Simonetti*, in A. Madesani (a cura di), *Attraversare la notte. Una conversazione "around Fluxus" di Angela Madesani con Gianni-Emilio Simonetti*, Il Canneto Editore, Genova 2018, p. 12.
[459] M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 130.
[460] Ivi, p. 198.
[461] Ivi, p. 127.
[462] Ivi, p. 75.

suo contenuto semantico ma per la sua capacità di definire strutture formali.

Abbiamo già accennato alle conferenze-test mixed-media che Luca Maria Patella va ideando e presentando durante l'intero decennio. Veri e propri test pubblici che si fondano sulla dimensione della conferenza scientifica. Patella realizza queste conferenze-test, che chiama «manifestazioni-lezioni-laboratorio»[463], a partire da *Analisi di psico-vita o finta concorrenza*, presentata al Centro Apollinaire di Milano nel maggio 1971 e il maggio dell'anno successivo a Palazzo Taverna a Roma con il titolo *Una "Analisi di psico-vita" (reattivo di intercoinvolgimento culturale, psicologico, ecc.)*, con la partecipazione "in atto" di Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Giuseppe Donadio, Giuseppe Gatt, Filiberto Menna. Sono complesse operazioni che dispiegano una molteplicità di situazioni e strumenti per proiettare immagini, diapositive, film, bacheche su cui scrivere, bacchette per indicare precise aree visive nei complessi schemi proiettati. Sono delle dimostrazioni d'interdisciplinarità che poggiano da un lato sugli interventi degli ospiti invitati – spesso critici, come abbiamo visto per Beuys, ma anche sociologi e psicologi –, dall'altro su brevi racconti tanto surreali quanto immersi nella biografia dell'artista, una biografia fantastico-reale che giunge come dato esterno, non come esperienza personale che solo lui può conoscere, ma come cartografia immaginifica. Due momenti dell'*Analisi di psico-vita* sono infatti dedicati a «l'allevamento del potere, nel borgo della Sgurgola» e «la "Sfera" di dinamismi creativi a Montefollonico»[464]. Nello spazio si scontrano il linguaggio fatto di segni visivi e la parola detta, che cercano di confrontare e mettere in rilievo le difformità tra teoria (i diversi schemi concettuali) e prassi (la narrazione). Se nelle analisi di comportamento degli ultimi anni Sessanta l'azione era "in vitro" e la dimensione analitica rifletteva sull'azione proposta (*supra* C. 4), nelle analisi di psico-vita la dimensione laboratoriale e metaforica scompare per essere analisi, appunto, "in atto". Alberto Boatto coglie bene questo passaggio riconoscendo come «nella ricerca di Patella sono emersi in prima persona sia la figura del ricercatore (Patella, oltre a coordinare e dirigere, interviene direttamente nella conferenza pubblica) che la figura dell'esaminato, l'oggetto-cavia

[463] L. M. Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, Martano, Roma 1978, p. 103.

[464] L. M. Patella, *Gazzetta Ufficiale di Luca Maria Patella n.1. Una "Analisi di psico vita" (reattivo di intercoinvolgimento culturale, psicologico, ecc.)*, Edizioni laboratorio-lezioni di Luca Maria Patella, Roma 1972, p. 1.

della ricerca»[465]. Ida Panicelli, riflettendo non solo sulle conferenze ma sul più ampio e variegato *corpus* di produzioni di Patella, riconosce questo aspetto di auto-analisi: Patella, scrive, «ha usato quegli stessi linguaggi, quei media come "reagenti" sulla propria persona. L'indagine sugli strumenti viene così ad essere doppiata ed amplificata nell'analisi dell'operatore che sta usando *quel* determinato strumento»[466]. In questo senso la ricerca performativa dell'artista è analitica ma, ed è già evidente, in un senso opposto alla rarefazione della *conceptual art* americana, in direzione di una complessità di situazioni, indagini, conferenze, giochi di parole, una molteplicità sempre ricercata e tesa a restituire anche solo un frammento della complessità che si aggira oltre il bordo arte-vita. Le conferenze-test di Patella sembrano stressare le rigidità del formato attraverso un'ibridazione continua di pratiche *mixed-media*, diversamente da quelle viste nella rassegna *Discussion* di New York dove l'impianto mediale più spesso subentra all'assenza del conferenziere.

Vincenzo Agnetti (1926-1981) è tra gli artisti italiani quello che maggiormente, seppur per un breve lasso di tempo, ha riflettuto sulla dimensione della conferenza come formato performativo. Inizialmente attraverso un'operazione puramente concettuale in cui l'assenza questa volta è quella dello spettatore, il testo verbale viene registrato in un teatro chiuso agli uditori. In seguito la comunicazione è forzata da un comunicatore "ostinato" (il nastro registrato) verso l'uditorio (*In allegato vi trasmesso questo audiotape della durata di 30 minuti*, 1974). Non è ancora una conferenza ma l'operazione è interessante perché viene affrontata una dimensione vocale che riflette sul linguaggio: Agnetti registra prima il nastro, incentrando il discorso su un'analisi delle procedure contemporanee in arte, dopo lo registra di nuovo sostituendo le parole del testo verbale con numeri ma mantenendo le intonazioni delle parole[467]. Proprio questa operazione porterà l'artista a sviluppare dapprima le conferenze *Lezione di design*

[465] Lo scritto di Alberto Boatto, pubblicato originariamente in «Qui Arte Contemporanea» (n. 2, giugno 1972), è stato riportato senza titolo in in *Luca Patella*, Quaderno n. 37 del Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Parma 1977, p. 18.

[466] I. Panicelli (a cura di), *La fotografia di Luca Patella 1964-1978. Protoesempi di semiologie analitiche e interdisciplinari*, catalogo della mostra, Casa del Mantegna, 7 giugno-30 luglio 1978, Assessorato Pubblica Istruzione e Attività Culturali, Mantova 1978, p. 6.

[467] Il testo verbale della registrazione è stato riportato in V. Agnetti, *In allegato vi trasmesso questo audiotape della durata di 30 minuti*, in «Data», n. 11, 1974, pp. 24-31 cfr. http://www.artslab.com/data/img/pdf/011_24-31.pdf [ultimo accesso 20 agosto 2021].

(Padiglione Feldman Gallery, Arte Fiera, Bologna 1976[468]), *Elisabetta d'Inghilterra* (XXXVII Biennale d'Arte, Venezia 1976) e *Critica* (Sala Polivalente, Galleria Civica Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1977), successivamente il formato lettera-performance con *Il corpo del reato* ('Settimana della Performance', Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1977) e *La lettera perduta* ('The Art of Performance', Palazzo Grassi, Venezia 1979). Se *Critica* è una conferenza classica, con il momento del dibattito dedicato (*infra* C. 11) e *Lezione di design* si traduce in una vera e propria lezione che assume le basi del design come valore assoluto in una dimostrazione concettuale, *Elisabetta d'Inghilterra* pone un formato rinnovato che Agnetti chiama "impianto".

L'artista è dietro un tavolino sormontato da due microfoni (indicati come A e B)[469], alcune opere sono appese alle pareti coperte con fogli di carta, una luce le illumina. Al microfono A sono affidate spiegazioni e digressioni attorno al dispositivo performativo, al secondo, la vicenda che Agnetti narra. L'artista non lo chiama dispositivo ma "impianto", termine che descrive l'intero blocco presentato: un anello, alcune opere appese alla parete e coperte, l'artista che parla della storia che è venuto a presentare e di come lo sta facendo, perché l'interrogazione sul linguaggio in Agnetti è costante quanto quella sui suoi ingranaggi e modi. Ciò che trasforma l'installazione in "impianto" è proprio la spiegazione che l'artista dà a viva voce agli astanti, perseguendo un'idea centrale nel suo operato, quello del "dimenticare a memoria"[470], e quale forma più adatta se non quella della conferenza dove l'attenzione è tutta sull'ascolto effimero?

[468] *Arte Fiera '76*, cat., Arte Fiera edizioni, Bologna 1976.

[469] Nella pubblicazione *Elisabetta d'Inghilterra*, Jabik and Colophon, Milano 1976 è riportata la struttura dell'impianto e parte della conferenza è trascritta. L'intera conferenza abbiamo potuto visionarla nel video prodotto dalla Galleria Il Cavallino di Venezia, restaurato e digitalizzato da La Camera Ottica di Gorizia [video, b/n, sonoro, 23' circa] e conservato presso l'Archivio Agnetti di Milano, che custodisce le registrazioni video di tutte e tre le conferenze citate. Ringraziamo Germana Agnetti per l'ospitalità presso l'Archivio e la disponibilità dimostrata durante la ricerca. Un primo contributo attorno alle pratiche discorsive di Agnetti è di P. Nicolin, *"La performance non si è mai svolta. Comincia adesso". Note sulla pratica discorsiva di un artista concettuale: Vincenzo Agnetti e il teatro statico*, in *Agnetti. A cent'anni da adesso*, cat., a cura di M. Meneguzzo, 4 luglio-24 settembre, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2017, pp. 58-73.

[470] Nel libro-diario in cui Agnetti appunta le idee per le sue produzioni, dal titolo *Rammentatore*, a proposito del suo *Libro dimenticato a memoria* del 1969, scrive «La cultura è l'apprendimento del dimenticare. Esattamente come quando si mangia. Manipolato più o meno bene il cibo ci dà il suo sapore, ma presto dimentichiamo il sapore in favore dell'energia ingerita. In un certo senso dimentichiamo a memoria i sapori, le intossicazioni e i piaceri del mangiare per portare avanti con più libertà le nostre gambe, le nostre braccia, la nostra testa...». Ora in G. Barbato (a cura di) *Archivio 04 Memoria e dimenticanza*, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano 2019, p. 10.

> Ho voluto darle l'etichetta di «impianto» più che altro per comodità espressiva, ma anche per proporre una innovazione didattica, nella misura in cui questo mio parlare diventa il supporto di un altro supporto, cioè dell'«impianto» costruito apparentemente solo con dei quadri e un anello. E tutto questo proprio per diminuire, svilire il supporto materico, la presenza concreta delle foto, del colore, della scrittura, di tutte quelle parti insomma che completano il peso specifico dell'opera. Pertanto voi adesso state ascoltando un supporto, le parole che dico sono supporto; [...] Quindi ci troviamo davanti (in ascoltazione) di un supporto che regge un altro supporto[471].

Il discorso-supporto fin qui eseguito viene definito da Agnetti al microfono A come "ridondanza" che dispiega spazi diversi, quello orale che è al contempo anche "cromatico", necessariamente legato a quanto celato sotto la carta (i quadri e le foto) e quello "riflessivo", uno spazio "performantico" lo chiama, quello di una competizione interiore tra "sensazione e riflessione". È la trasmissione sempre interrotta e discontinua tra sé e sé – ognuno per sé – il dato che Agnetti focalizza: è l'oggetto interno, quello che sfugge per eccellenza, come un criminale, come il *"killer"* di Elisabetta d'Inghilterra. Supporto e storia cominciano a deragliare. Per ora si tratta di una specie di iconoclastia – i quadri coperti mantengono la storia sotto scacco – e il puro ascolto come unica opzione di disvelamento. Di cosa? Della storia come comunicazione – del regicidio – che, più precisamente, ci dice Agnetti, è «comunicazione con troppi tempi morti»[472]. E i tempi morti corrispondono alle prassi del dimenticare a memoria. Riflettendo su questa modalità infatti, Agnetti scrive che la storia «ci presenta soltanto dei messaggi intercettati. Qualsiasi insegnamento, qualsiasi segnale, qualsiasi verità detta (eppure la verità non si può pronunciare) è un medium di gomma»[473]. Il supporto sembra cominciare a trasformarsi in una narrativizzazione delle pratiche.

L'impianto, dice Agnetti, non è la performance classica che lega l'azione alla sua memoria e non è nemmeno l'azione come opera (come nelle azioni per fotografia) ma solo come momento specifico di un impianto prestabilito che non si esaurisce nelle parole all'uditorio, anzi, comincia quando le parole cessano. È l'elemento ridondante della parola che si riverbera nella stanza ad essere subito oltrepassato, dimenticato a

[471] V. Agnetti, *Elisabetta d'Inghilterra*, trascrizione dal video a cura di chi scrive.
[472] *Ibidem*.
[473] V. Agnetti, *Rammentatore*, ora in G. Barbato (a cura di) *Archivio 04*, cit., p. 14.

memoria, restano i quadri come pezzi di una scena del crimine che lo spettatore, finita la conferenza, può finalmente indagare.

Agnetti si rivolge al secondo microfono, la storia inizia con il regicidio di Elisabetta, accompagnato da un'avvertenza che disvela l'intento dell'operazione:

> Stiamo bene attenti. La storia è il medium intercettato. I contenuti di questo medium sono continuamente deformati a causa dei lunghi tempi morti. Questo «impianto» pertanto esamina un mezzo di comunicazione, la storia. La storia è il caso Watergate in scala macroscopica. La storia è il messaggio di gomma. […] Proprio come la storia di Lei, come tutte le storie; una comunicazione che non si può riprendere da capo come tutte le comunicazioni. La comunicazione ripetuta o ripresa favorisce il dubbio e sdoppia le interpretazioni. Così ora sappiamo che la storia più ci è vicina e meno sappiamo valutarla. Più ci è lontana e più è deformata[474].

L'operazione è quindi critica e la critica qui è quella che indica la storia data e ripetuta come deformazione e fatto imprendibile, inconoscibile, ce lo dimostrano le parole riguardanti il regicidio: «La verità la conoscono soltanto i colpevoli. Perché ho ucciso Elisabetta? Non lo so e non voglio saperlo»[475]. Quindi il reo confesso non è colpevole. Continua:

> Guardate quella finestra. È là in fondo, dopo la potrete vedere. Dietro quella finestra Lei credeva di aver sistemato tutta la geografia politica. Ma a una certa età con la morte dei servi muore anche l'intelligenza del padrone. Leggete quella donna. Leggete quest'altra mia giustificazione. E l'altra... l'altra... e l'altra. […][476.]

L'inconoscibilità storica allora diviene quella dei servi, degli emarginati – due anni dopo scrive in una poesia: «emarginati di tutto il mondo, unitevi e raccontatevi»[477]. La dimensione del racconto è decisiva per poter tornare a svelare la storia ma, ognuno per sé sembra indicare Agnetti, senza troppe *chance*:

---

[474] V. Agnetti, *Elisabetta d'Inghilterra*, trascrizione dal video a cura di chi scrive.
[475] *Ibidem.*
[476] *Ibidem.*
[477] V. Agnetti (1978), in G. Barbato (a cura di), *Archivio 05*, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano 2019, p. 1.

> E adesso... e adesso che l'azione è finita comincia sul serio l'azione. Una cosa statica da ascoltare con gli occhi e la mente. Voi, tutti voi potete ripetere l'azione manovrando l'impianto che vi sta davanti perché la verità è già stata scritta e falsificata. Lasciatemi quindi strappare questo occultamento che ho dato alla seconda funzione del ricordo e poi fate come vi pare[478].

Agnetti strappa i veli di carta che coprono i quadri ed esce dalla stanza. L'azione ora è solo quella degli spettatori che, come in un gioco di ruolo *noir*, cercano di svelare il delitto o, dato che tutto è stato disvelato, solo di essere finalmente inglobati nell'impianto, prima che resti tutto solo un fatto storico – la storia dell'arte e quella del regicidio, con i loro tempi morti, i buchi neri della storia.

[478] V. Agnetti, *Elisabetta d'Inghilterra*, trascrizione dal video a cura di chi scrive.

7.2 *Media e comportamento dopo il 1970*

7.2.1 *Fotografia e comportamento*

Tratteremo più brevemente la questione media/comportamento, rimandando al capitolo 4 per le principali definizioni individuate (azioni per fotografia, fotografia per azioni, film comportamentale, film-performance e video-performance). Come già anticipato, le azioni per fotografia sono le più praticate mentre l'intuizione di Franco Vaccari del dispositivo fotografico come motore generativo dell'azione, continua ad essere suo solo appannaggio. Le *Esposizioni in tempo reale* occuperanno infatti Vaccari per tutto il decennio, restando un caso raro di apertura agli (e con) gli spettatori nel contesto comportamentale. Inizialmente attraverso strategie che li colgono di sorpresa come in *Maschere* (1969, *supra* C. 4), un approccio aggressivo e didattico, mentre in *Viaggio+Rito* (1971) il procedimento è votato ad un'integrazione degli spettatori nell'azione: l'artista si reca in stazione a comprare il biglietto per andare a Bologna ed esegue gesti quotidiani come comprare il giornale. Prende il treno e poi il taxi per arrivare alla Galleria 2000 di Bologna. Qui comincia ad appendere circa 200 polaroid che due fotografi gli hanno scattato durante tutta la giornata, dalla stazione alla galleria. I fotografi continuano a scattare cosicché nelle foto cominciano ad apparire anche gli spettatori, ora non più in grado di contemplare l'opera in quanto inseriti nell'azione. La mostra diviene così autogenerativa[479].

In questi anni diversi artisti cominciano a sviluppare sequenze fotografiche di azioni in studio o in galleria a porte chiuse da esporre successivamente in mostre, anche attraverso la riproduzione su tele emulsionate. Le azioni possono anche essere realizzate in casa come *Caduta di pressione* (1972) di Franco Mazzucchelli (1939), fotografata dalla moglie e successivamente esposta presso la galleria Il Diagramma di Luciano

[479] F. Vaccari, *Esibizione 6 marzo 1971*, Galleria 2000, Bologna 1971. Per un approfondimento sul tema del viaggio in Vaccari cfr. A. Zinelli, *I "viaggi" di Franco Vaccari 1971-1974: Il ruolo del viaggio come meccanismo di attivazione del reale nella poetica di Franco Vaccari*, in «Ricerche di S/Confine», vol. IV, n. 1, 2013, pp. 70-83. L'anno precedente, tra il 25 e il 30 dicembre 1970, Douglas Huebler ha compiuto un viaggio in autostop da Dusseldorf a Torino e le polaroid che documentano il viaggio sono state esposte presso la Galleria Sperone di Torino. Cfr. M. B., *Douglas Huebler*, in «NAC/Notiziario d'Arte Contemporanea», n. 3, n. s., marzo 1971, p. 38.

Inga-Pin[480].

Presso l'Istituto di Belle Arti di Napoli, dove insegna, Gianni Pisani realizza un'azione per fotografia (*La distruzione della propria bara*, 1972) aiutato da due inservienti dell'Istituto. Pisani porta in un'aula sgomberata una bara che poi distrugge con un'ascia. I resti li mette in un sacco che «porta sempre con se quasi a coltivare senza sosta la convivenza con la propria morte»[481], scrive Lea Vergine. La sequenza fotografica che spesso l'autore ha esposto si intitola *Ha vinto G. P.*, diversamente dall'azione. Questo piccolo slittamento ci mette davanti alla selezione della documentazione di un'azione privata (*La distruzione della propria bara*) e ad un'opera (*Ha vinto G. P.*), disarticolando così la classica distinzione tra documentazione e opera.

Nel 1972 Cesare Tacchi realizza presso lo lo studio della fotografa romana Elisabetta Catalano (1944-2015) *Action Painting*[482], l'azione inversa di *Cancellazione d'artista* (1968) presentata durante 'Teatro delle mostre' (*supra* C. 3). Nella *cancellazione* Tacchi colora un pannello di plexiglas che ha davanti a sé fino a scomparire dalla visuale degli spettatori, istituendo un diaframma, enfatizzato dalla posizione in galleria, una nicchia scavata nel muro. È proprio quest'azione del cancellarsi che Tacchi inverte, utilizzando lo stesso pannello che nello studio si trova a ripulire; una nuova cancellazione questa volta destinata a far riaffiorare la figura dell'artista, a porte chiuse. Proprio a partire dal 1972 lo studio romano di Elisabetta Catalano diventa un luogo per le mediaperformance di diversi artisti del comportamento, tra cui Fabio Mauri e Vettor Pisani quelli più coinvolti. Molte azioni di Mauri sono state riproposte nello studio di Elisabetta Catalano[483]. Tra queste ricordiamo almeno *Natura e cultura* (1973), dal 1974 intitolata

[480] Ringraziamo la Dottoressa Irene Caravita per le informazioni sulla mostra di Franco Mazzucchelli presso la Galleria Il Diaframma.

[481] L. Vergine, *Il pubblico come cassa di risonanza*, in «Domus», n.526, 1973, p. 37.

[482] Laura Cherubini ci ricorda come il titolo *Action Painting* con il quale è riportato nell'Archivio Catalano sia stato cambiato da Tacchi in *Painting* e così nominato nell'Archivio Tacchi. Cfr. L. Cherubini, *L'IMMAGINE ICONICA*, cit., p. 49.

[483] Tornando alla confusione terminologica su cui ci siamo ampiamente soffermati, Mauri utilizza il termine di "performance complessa" nel 1971 per la sua azione *Che cos'è il fascismo?* (cfr. F. Mauri, *Note tecniche comunque disorganiche su l'azione "Che cosa è il fascismo" 1971*, ciclostilato distribuito la sera del 2 aprile 1971 negli Stabilimenti Safa Palatino, Roma). Tecnicamente si tratta di uno spettacolo teatrale, con tanto di copione (testi precisi, azioni predeterminate, ruoli da protagonisti e co-protagonisti), che ri-mette in scena i "ludi juveniles" cui Mauri (assieme a Pier Paolo Pasolini) ha partecipato obbligatoriamente negli anni del fascismo. Lo spettacolo è infatti realizzato con la partecipazione degli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma. Anche Achille Bonito Oliva evidenzia questa caratteristica nella sua recensione *Arte contemporanea e Teatro. Che cos'è il fascismo*, in «Domus», n. 498, maggio 1971. Si veda la scheda dell'azione in *Fabio Mauri. Opere e Azioni 1954-1994*,

Ideologia e natura, dove una giovane modella vestita nei panni di una balilla fascista si spoglia e riveste e nel rivestirsi scombina il suo ordine iniziale, ritrovandosi con la divisa scomposta, gli indumenti indossati in un diverso ordine che infrange la disciplina ideologica fascista in favore di una più libera confusione[484]. Le stesse azioni le presenta anche dal vivo non diversificando le azioni tra *live* e studio.

Questo dato ci pone delle problematiche evidenti: foto e sequenze ci dicono dell'azione e sono però opera. Tancredi Gusman propone due diversi termini: "evidenza" e "rappresentazione" come estremi di un'oscillazione dove il primo è la traccia storica e il secondo viene letto anche come documento estetico mantenendone quindi le proprietà[485]. Nel nostro caso la situazione è opposta, abbiamo un'opera basata su azioni già agite dal vivo, mantenendo così non una qualità di testimonianza ma informazioni sullo svolgersi dello script dell'azione. È quindi nell'interferenza tra dispositivi e pratiche che dobbiamo cercare le mutazioni di modi e formati della *performance*[486]. Da un lato abbiamo le serie di scatti che ci informano sull'azione, mentre gli scatti selezionati sono opere co-autoriali. È proprio l'operazione della selezione, una forma di editing e quindi un elemento fortemente compositivo, a caratterizzare l'opera. I segni a matita colorata – dei gesti – presenti nelle serie dei provini non solo individuano ma segnalano momenti topici dell'azione avvenuta. Anche se abbiamo affermato questa capacità interstiziale tra formati della performance in studio è bene riflettere su questo processo di selezione. Infatti, non siamo di fronte ad una video-performance – azione e opera – ma a delle sequenze di azioni che accanto all'opera selezionata ci informano sull'azione.

7.2.2 *Il film comportamentale e la film-performance negli anni Settanta*

cit., pp. 113-9.

[484] È possibile consultare la sequenza e gli scatti singoli selezionati in *Elisabetta Catalano. Work with Fabio Mauri*, cit., pp. 48-59.

[485] T. Gusman, *Between Evidence and Representation*, cit., pp. 446-54.

[486] Questa prospettiva è avanzata da Valentina Valentini nell'analisi del *Cremaster Cycle* di Matthew Barney. V. Valentini, *Performing Media*, in N. Dusi, C. G. Saba, *Matthew Barney o dell'Opera interdisciplinare*. *Polimorfismo, multimodalità, traduzione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2012, pp. 17-31.

Nei primi anni Settanta sono soprattutto gli artisti di area milanese Fernando De Filippi, Ugo La Pietra e Antonio Paradiso ad investigare il film comportamentale. L'articolazione del linguaggio filmico marcata dal montaggio, viraggi del colore, utilizzo di ottiche diverse visto in *Terre Animate* (1967) e *SKMP2* (1968) di Luca Patella, in questi anni tende ad asciugarsi. Ugo La Pietra (1938) in *La mia identità*[487] (1974-'75), autoprodotto e realizzato da Mario Livietti, presenta i suoi "36 anni di ricerca sperimentale, dal 1938 al 1974" come afferma all'inizio del film. Una computazione della sua vita realizzata attraverso un montaggio alternato di foto d'epoca dell'artista e ripresa filmica del suo primo piano nel presente, mentre ascoltiamo la sua voce elencare gli anni riferiti ad ogni foto. Concludendosi con un "continua", non chiudendosi in quanto opera, come *Il tentativo di volo* (1969) di Gino De Dominicis, aperto ad operatività da continuare in futuro. È di nuovo l'accumulo di una temporalità quotidiana visto più volte nei precedenti capitoli. A tale accumulo è rivolto anche il film *Sostituzione* (1974) di Fernando De Filippi (*supra* C. 3), in cui la progressione di singoli fotogrammi ci mostra la trasformazione dell'artista in Lenin attraverso il trucco e nello stesso momento una sintesi degli anni precedenti dell'artista che ha letteralmente convissuto, quotidianamente, con l'immagine di Lenin[488].

I film di Antonio Paradiso (1936)[489] tendono a semplificare il più possibile il linguaggio cinematografico. I film dell'artista pugliese e residente a Milano "inseguono" i comportamenti, potremmo dire. Così in *Meditazione* (1970), oggi perduto, dove sono riprese le azioni dei contadini che incendiano le erbacce. Paradiso filma anche i suoi

[487] Il film è disponibile sul profilo youtube di Ugo La Pietra Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=XUrz8HU7Bss&t=17s [ultimo accesso 14-10-2021].

[488] Cfr. *Conversazione tra Fernando De Filippi e Angela Madesani*, cit., p. 22. Il 24 maggio 2021 presso l'Archivio privato di Home Movies a Bologna abbiamo consultato la digitalizzazione dei seguenti film di Fernando De Filippi: *Sostituzione* (1974), *Compagni operai andiamo all'ultima decisiva battaglia* (1975), *Introspezione* (1975) e *Slogan* (1976), quest'ultimo incentrato sul gesto di scrivere sulla sabbia in riva al mare, scrittura effimera inevitabilmente cancellata dalle onde.

[489] L'attività di Antonio Paradiso è riconducibile a quell'area che è stata chiamata arte antropologica e che ha trovato in artisti italiani come Paradiso e Claudio Costa importanti esponenti. Nelle produzioni antropologiche un antico manufatto o una pratica ormai dismessa assurge a valore tanto biografico quanto esplorativo ed estetico. Il critico Giorgio Cortenova scrive che quest'arte si pone come «interrogazione sull'uomo, sulle sue fonti» (Id., *La creazione volgeva alla fine. "Antropologia" come arte delle cose*, Genova 1980, p. 22). Sulla produzione filmica di Antonio Paradiso si veda P. Campiglio, *Pellicola di pietra. Tutti i film di Antonio Paradiso (1967-1979)*, in *Antonio Paradiso*, cat., a cura di A. B. Del Guercio, Mudima Milano maggio, Galleria Civica di Portofino giugno, Antico Foro Boario di Reggio Emilia ottobre-dicembre 1994, Mudima, Milano 1994, pp. 65-79. Sull'arte antropologica si veda il recente S. Fontana, *Arte e Antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2018.

viaggi nel deserto e in particolare le azioni che vi compie, in *Uomo e deserto* (1975) si cimenta in una estenuante prova di scavo nella sabbia mentre una voce fuori campo espone l'utopia del progetto, «vorrei spostate il deserto»[490], un'altra azione impossibile come quella di De Dominicis. L'impossibilità di compiere l'azione, nel senso di concluderla, deforma contemporaneamente la natura dell'oggetto filmico e quella dell'azione performativa.

Passaggi fluidi tra film e video avvengono nello studio Studio 74, in via Spallanzani n. 18 a La Spezia, aperto nel dicembre 1971 da Giugliano Sturli. Inizialmente è il suo studio privato, trasformato in spazio d'arte che organizza performance e trasmissioni video, anche in quanto centro di distribuzione[491]. Qui comincia a produrre film-performance e, successivamente, video-performance. L'assunzione del film è dovuta principalmente all'esigenza di utilizzare il colore, ci ha raccontato Sturli. La prima è *Ombre mobili* (1971), tutta giocata sull'utilizzo alternato di luce e controluce mentre l'artista è immobile, in primo piano e poi a figura intera. Le diverse lampade sono disposte sia verticalmente sia orizzontalmente e centralizzate in un sistema di controllo che le accende e spegne costantemente, così l'immobilità dell'artista viene animata dalle sue ombre. Interessante è *Ars Moriendi* (1974) che Sturli concepisce come «addio alla fase comportamentale»[492]. È interessante questa affermazione perché *Ars Moriendi* è l'azione più body di Sturli e nello stesso momento la prima in cui è preponderante l'aspetto sonoro, tutto declinato su sonorità *noise*, anticipando brevemente i canglori industriali che accompagneranno molte performance nei primi anni Ottanta (*infra* C. 10). Sturli è vestito di bianco e ha il capo e gli occhi bendati con un lembo di un lenzuolo, è a terra e si muove a fatica, striscia e si rigira. Lungo tutti gli arti, il busto e il capo ha delle lampadine. Si spegne la luce e dopo un periodo di buio cominciano ad accendersi le lampadine sul corpo, mostrandoci ogni tot fotogrammi illuminati dal corpo, mentre Sturli percuote con la mano fasciata su un pannello rosso amplificato. È l'ultima film-performance di Sturli prima di passare al video, prima di allontanarsi dal

[490] A. Paradiso in P. Campiglio, *Pellicola di pietra*, cit., p. 72.

[491] Lo Studio è stato attivo tra la fine del 1971 e il 1985 e negli anni sviluppa rapporti collaborativi con lo Studio Eremitani e il Centro Nova di Padova e l'Out-Off di Milano.

[492] Colloquio con Giuliano Sturli a cura di Daniele Vergni avvenuto in remoto il 12 maggio 2021. È possibile consultare *Ars Moriendi* e *Ombre mobili* on line Cfr. https://www.facebook.com/watch/?v=1027920680579322 e https://www.facebook.com/watch/?v=732222900643624 [ultimo accesso 12 febbraio 2022].

comportamento.

7.2.3 *Video e performance / video-performance*

Questo passaggio dal film al video contraddistingue anche le produzioni dello Studio Bentivoglio di Bologna. Proseguono con il mezzo filmico Gianni Castagnoli e Claudio Piacenti (*supra* C. 4), mentre Pier Paolo Calzolari passa dal film al video in un progetto complesso dal titolo *Day After Day: a family life*, avviato nel 1972 e concluso nel 1974, serie composta da brevi video da cui sono scaturite performance dal vivo ad esso esterne[493]. Possiamo considerare questi video come una serie di appunti visivi in cui l'immagine elettronica fissa idee sviluppate poi nell'azione *Usura amore e misericordia*, presentata una prima volta nello studio Bentivoglio nel 1972 e successivamente presso la Galleria Folker Skulima di Berlino (1973) e maturata poi nell'azione *Canto sospeso*, presentata presso il Festival d'Automne a Parigi nel settembre dello stesso anno e successivamente presso la Galleria Franco Toselli di Milano (1974).

Prima che il dispositivo video sia indagato in una dimensione pienamente *live* nei secondi anni Settanta, l'utilizzo monocanale è quello che viene sperimentato dagli artisti del comportamento, soprattutto grazie ai centri di produzione privati. Rispetto al film, spesso autoprodotto, le video-performance in questi anni possono infatti contare sui centri di produzione: art/tapes/22 diretto da Maria Gloria Conti Bicocchi dal 1974 a Firenze che produce *Senza titolo* (1973) di Jannis Kounellis, *Ciò che sempre parla in silenzio e il corpo* (1974) di Alighiero Boetti e *Tous ces animaux étaient tellement domestiqués* (1974) di Pier Paolo Calzolari; lo Studio 970/2 di Luciano Giaccari a Varese, che si occupa anche di documentazioni di performance collaborando con gallerie come Il Diagramma di Milano e L'Attico di Roma[494], e Il Centro Video Arte

[493] *Day after Day: a family life* è composto da: *Bologna* (1972), *Sveglia* (1972), *Aeroplano* (1972), *Lettere di Tiziano* (1972), *Naso Patata Piano* (1973), *The Glass Reflect* (1973), *Senza titolo: Cucu, The Glass Reflect, Il Pianto* (1973), *Tous ces animaux étaient tellement domestiqués*, (1974). Sono stati prodotti tutti presso lo Studio Bentivoglio tranne gli ultimi due, il primo nello studio privato di Calzolari a Berlino e il secondo presso art/tapes/22 di Firenze. Per un primo sguardo al progetto cfr. *Day After Day*, cit., e C. Mayer-Stoll, *'When the Dreamer Dies, What Happens to the Dream?' On the Actions and Action-like Works of Pier Paolo Calzolari*, in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 120-31.

[494] Tra le video-performance prodotte: *Quid nihil nini minus?* e gli *Apologhi* di Luciano Fabro (1972), *Quattro posizioni per disegnare* (1972) di Franco Ravedone, *Ritratto dell'artista da giovane. Lo scultore*

nato nel 1974 a Palazzo dei Diamanti, la Galleria Civica di Ferrara, diretto da Lola Bonora e che si concentrerà maggiormente sul rapporto performance e video nella seconda metà del decennio, dal 1977 (*infra* C. 10 e 11)[495].

Un'eccezione è invece quella di *Vista zero*[496] presentata dalla poetessa Bianca Pucciarelli (1931) che si firma e si fa chiamare Tomaso Binga (*infra* C. 10). Presentata presso il Palazzo Comunale di Acireale in occasione della 'VI Rassegna d'Arte Contemporanea – Circuito Chiuso/Aperto' il 24 settembre 1972, la video-performance è un'azione registrata dal vivo durante la rassegna e trasmessa in tempo reale per gli spettatori che possono osservarla solo dal video attraverso il sistema del circuito chiuso.

Tra gli slittamenti che si vengono a creare quando l'azione incontra i media c'è da segnalare *Spartito per violoncello* del padovano Michele Sambin (1951)[497], più ai margini della scena qui indagata (*infra* C. 8 e 10). *Spartito per violoncello* è un'opera del 1974, un videotape in cui diversi oggetti sono ripresi in primo piano e deformati

Mario Geniola mentre ritrae AJ (1973) di Alessandro Jasci, *Apocalisse* (1973) e *Untitled* (1975) di Mimmo Germanà. Attualmente il gruppo de La Camera Chiara di Gorizia sta lavorando sul restauro dei video dell'Archivio Giaccari.

[495] Negli anni l'attività produttiva di questi studi è stata studiata e approfondita, in particolare da Cosetta Saba ed Lisa Parolo, grazie anche al loro lavoro interno presso lo Studio La Camera Ottica di Gorizia dove sono stati restaurati e digitalizzatoi i nastri superstiti di art/tapes/22 e del Centro Video Arte, mentre attualmente sono al lavoro sull'archivio dello Studio 970/2. I video restaurati di art/tapes/22 sono attualmente consultabili presso l'ASAC de La Biennale di Venezia. Su art/tapes/22 cfr.: *Americans in Florence. Europeans in Florence. Videotape Produced by Art/tapes/22*, cat., a cura di M. G. Bicocchi, D. Ross, Long Beach Museum of Art, Centro Di, Firenze 1974; M. G. Bicocchi, Fulvio Salvadori (a cura di), *Gli art/Tapes dell'A.S.A.C.*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 1977; *Cominciamenti. Tra film video televisione*, cit., pp. 61-74; C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22*, collezione ASAC La Biennale di Venezia, Conservazione Restauro Valorizzazione, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2007. Su Luciano Giaccari cfr. *Memoria del video 1. La distanza dalla storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, cat., M. Meneguzzo, dicembre 1997-gennaio 1998, Padiglione d'Arte Contemporanea, Nuova Prearo, Milano 1987; *Memoria del video. 2. Presente continuo. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, cat., a cura di V. Fagone, Mostra Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, 4 ottobre-31 dicembre 1988; *Video: memoria elettronica dell'Arte: 3. Verso un'ipotesi di Museo elettronico: dagli archivi della Videoteca Giaccari*, cat., a cura di A. M. Montaldo, L. Giaccari, Galleria comunale d' Arte, Cagliari, Nuova Prearo, 1990. Sul Centro Video Arte: L. Magri (a cura di), *Centro Video Arte 1974-1994: Videoarte, performance, partecipazioni*, Gabriele Corbo, Ferrara 1995; *Video Arte a Palazzo dei Diamanti. 1973-1979. Reenactment*, cat., a cura di C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, Ferrara 2015.

[496] Cfr. R. Perna, *'Vista Zero' di Tomaso Binga: alle origini della videoarte in Italia*, in «Arabeschi», n. 18, luglio-dicembre 2021. Disponibile on line Cfr. http://www.arabeschi.it/62-vista-zero-di-tomaso-binga-alle-origini-della-videoarte-in-italia/ Nello stesso numero di «Arabeschi» Ead., *Le performance di Tomaso Binga: una rilettura attraverso le fonti*, cfr. http://www.arabeschi.it/le-performance-di-tomaso-binga-una-rilettura-attraverso-le-fonti-/ [ultimi accessi 29 giugno 2022].

[497] Sulle azioni per video di Michele Sambin (*infra* C. 10) i saggi di Francesca Gallo: *Pratiche performative e caleidoscopio tecnologico*, in S. Lischi, L. Parolo, *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, Cleup, Padova, 2014, pp. 136-50 e *Il video nelle mani del performer*, cit.

attraverso lo zoom, lo sfuocato e altri accorgimenti tecnico-linguistici. Ogni sequenza del video si concentra su un preciso effetto ottico, in una ricerca prettamente linguistica del mezzo. Il video è poi utilizzato come spartito, quindi come codice, per le sue azioni musicali presentate nel 1975 e riprese in video, quindi video-documentate, da Paolo Cardazzo della Galleria del Cavallino di Venezia, dove è stata presentata la performance. In *Spartito per violoncello* quindi il video è sia opera che attiva l'azione sia mezzo di documentazione.

Capitolo 8

Il circuito comportamentale e il suo fuori (1971-1976)

In questo capitolo approfondiamo i luoghi di presentazione: gallerie e centri d'Arte prevalentemente per quanto riguarda il comportamento ma anche le grandi rassegne collettive, istituzionali e non, che ci aiutano a comprendere maggiormente il fenomeno nelle sue diverse manifestazioni, anche in rapporto al contesto europeo.

Partendo da un'ampia cronologia delle azioni, ricostruita attraverso un'analisi comparativa di diverse fonti – cataloghi, riviste, quotidiani, memorie e scritti d'artista – è stato possibile individuare i principali luoghi del circuito comportamentale (p. 5.1), mentre il caso studio riguarda le attività degli Incontri Internazionali di Roma nel biennio 1971-'72[498] (p. 5.2), gli anni di maggior consistenza del fenomeno. In particolare le rassegne collettive comportamentali, dall'altro le grandi collettive istituzionali come le Quadriennali e le Biennali (p. 5.3). Se le prime si segnalano per una viva partecipazione e sperimentazione delle pratiche, le seconde (tra il 1972 e il 1974) indicano un rapporto meno proficuo, incentrato più su opere e su riproposizioni di azioni precedenti. È un andamento discendente che si viene mostrando negli anni 1973-'76. Sono gli stessi anni in cui è possibile scorgere un "fuori" della scena comportamentale, marginalità territoriali (locali) e di pratiche che segnano una discontinuità con quanto visto fin qui e che si trovano approfondite nell'ultimo paragrafo del capitolo (5.5), concentrato soprattutto su Genova e sulle attività dell'ANAgalleria OPera di Angelo Pretolani[499].

[498] L'approfondimento è stato reso possibile grazie allo studio dei documenti presenti nel fondo Incontri Internazionali d'Arte (Archivio MAXXI, Roma) e dai colloqui avuti con alcuni artisti presenti nelle rassegne considerate. Riguardo la letteratura segnaliamo i cataloghi realizzati dagli Incontri Internazionali d'Arte (*infra*) e i successivi studi D. Lancioni, L. Mattachini (a cura di), *Incontri Internazionali d'Arte 1970-1999*, Incontri Internazionali d'Arte Palazzo Taverna, Roma 2001 e L. Leonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Doppiozero, Milano 2016). Si veda anche cfr. https://www.incontriinternazionalidarte.com/ [ultimo accesso 29 gennaio 2022].

[499] È stato possibile ricostruire le attività dell'ANAgalleria OPera grazie alla consultazione nell'ottobre 2021 a Genova dell'Archivio privato di Angelo Pretolani, che ringraziamo per la disponibilità.

Una prima significativa defezione di artisti dalle pratiche del comportamento avviene nel biennio 1974-'75, quando in Italia si fa più viva e consistente la presenza della body art internazionale. Nello stesso momento alcuni artisti cominciano a tornare "al pennello", come Sandro Chia e Gianfranco Notargiacomo. Una vera chiusura del periodo comportamentale può essere invece identificata in due momenti dell'anno successivo, il 1976. Uno simbolico, l'altro riguardante le pratiche. Il primo è il 9 giugno, giorno in cui Fabio Sargentini allaga la sede de L'Attico di via Beccaria, il garage, trasformando un gesto performativo – allagare il garage con cinquantamila litri d'acqua – in un'installazione della durata di tre giorni[500]. Per il gallerista si chiude una fase ma allargando la prospettiva al di là di Sargentini, è la scena comportamentale che si va esaurendo – l'anno precedente Maurizio Calvesi aveva scritto: «l'arte che fu detta con termine già obsoleto di "comportamento"»[501]. L'altra evenienza è la Biennale del 1976 in cui Enrico Crispolti presenta l'ipotesi teorico-operativa dell'arte come sociale nella sezione *Ambiente come sociale*. Il critico immagina e promuove un diverso modo d'agire in prima persona che dilata l'estetico più che enfatizzarlo come nel comportamento[502]. E se quest'ultimo recupera spesso l'opera, nelle pratiche dell'*Ambiente come sociale* non ci sono opere originali ma documentazioni riguardanti l'attività degli "operatori estetici": artisti ma anche amministratori della cosa pubblica.

[500] Sull'episodio V. Rubiu, *Acqua alta all'Attico*, in «Il Corriere della Sera», 28 giugno 1976, p. 11.
[501] M. Calvesi, *Un'arte per pochi intimi*, in «Corriere della Sera», 28 dicembre 1975.
[502] Cfr. E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, De Donato, Bari 1977.

8.1 Tracce di un circuito

Innanzitutto: possiamo parlare di un circuito? Dal 1971 il numero di artisti che praticano azioni di comportamento cresce notevolmente, con il conseguente aumento di gallerie, centri e studi d'arte che le ospitano. Poche però si occupano programmaticamente di organizzarle e spesso prevalgono logiche interne al classico sistema tra gallerista e artista, sopravvissuto agli smottamenti autorganizzati di fine anni Sessanta. Lo schema che si viene a comporre è rappresentativo della scena italiana: molti artisti che compiono azioni con poca continuità = molte gallerie che organizzano azioni discontinuamente. Un esempio di questa situazione lo troviamo guardando al nord del paese, dove è difficile individuare gallerie specifiche in questi primi anni: a Milano il Diagramma, L'Uomo e L'Arte, Toselli, Salvatore Ala, Il Milione, Sincron, Multiphla, Alexander Jolas, La Pilota tutte programmano azioni, sia internazionali sia di artisti italiani[503]. A Torino le più coinvolte sono Christian Stein e Sperone, successivamente Tucci Russo, mentre più attenta alla body art in area torinese è la Galleria LP220 di Franz Paludetto le cui attività sono ancora da ricostruire. Proprio il fenomeno body art dal 1974 si afferma in Italia – anno in cui Lea Vergine pubblica *Il corpo come linguaggio* – presentandosi in un circuito in parte autonomo da quello comportamentale. Già nel 1969 la prima azione eseguita in Italia da Otto Mühl viene presentata nella Galleria Milano di Carla Pellegrini in occasione di *Irritarte*, curata da Lea Vergine. Una galleria che non sembra affatto interessata al comportamento[504]. Non possiamo parlare di un vero e proprio distacco dalla scena italiana ma è ben visibile l'interesse di galleristi come Luciano Inga-Pin (Il Diagramma a Milano), Giuseppe Morra (Studio Morra a Napoli) e un editore eccentrico come Francesco Conz che in frenetici movimenti sposta la sua base operativa tra Venezia, Asolo, Cittadella e Verona, diventando tra i maggiori editori[505] e collezionisti dell'azionismo viennese, di Fluxus e della poesia visiva, tre

[503] Per un approfondimento sulle gallerie milanesi negli anni Settanta Cfr. I. Caravita, *Milano, 1967-1975: Storie di gallerie private che espongono fotografia*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte Contemporanea, relatore Prof. Claudio Zambianchi, Università di Roma La Sapienza a.a. 2016-2019.

[504] Si veda L. Vergine, *Appunti per un'analisi delle comunicazioni irritanti*, in «Metro», a. IX, nn. 16-17, pp. 236-63 e E. Grazioli (a cura di), *Io sono Carla Pellegrini. Storia della Galleria Milano e di tutto quello che mi è piaciuto fare*, a+mbookstore edizioni, Milano 2018.

[505] Ringrazio lo studioso Patrizio Peterlini che ha studiato a lungo l'Archivio Conz di Berlino per avermi fatto consultare il catalogo ragionato delle edizioni Conz da lui curato. P. Peterlini (a cura di), *Editions Conz 1972-2009*, Archivio F. Conz, Verona 2009.

interessi che lo accomunano con Inga-Pin, Giuseppe Morra e l' editrice Rosanna Chiessi che nel 1971 avvia le edizioni Pari & Dispari – è lei che edita il libro *Napoli 2* di Giuseppe Desiato in cui sono documentate le azioni di Sorrento del 1964 (*supra* C. 2) e che nel biennio 1975-'76 organizza performance per la fiera di Basilea prima e per quella di Bologna poi[506]. Potremmo definirle delle prove di presentazione ed esposizione in vista dei festival che dal 1977 organizzerà a Cavriago (*infra* C. 11).

Agli inizi del decennio Roma è il centro attrattivo della scena comportamentale. In questi anni vi si trasferiscono Alighiero Boetti, Vettor Pisani, Luigi Ontani, Sandro Chia ed altri. Dal 1971 Palazzo Taverna è la sede degli Incontri Internazionali d'Arte che ha la forza economica e l'interesse di organizzare mostre collettive incentrate sull'azione di comportamento, in particolar modo nel biennio 1971-'72. Quel che emerge da queste rassegne è innanzitutto il consolidarsi delle pratiche in un numero crescente di artisti e il ruolo catalizzatore di Incontri Internazionali d'Arte nella diffusione delle stesse. Nella capitale c'è poi l'Attico di Fabio Sargentini che abbiamo visto essere un luogo propulsore per l'emergere del comportamento fin dal 1967. Il gallerista nell'aprile del 1972 affianca al garage di Via Beccaria un'ulteriore sede in un appartamento in Via del Paradiso n. 41, con le volte affrescate e gli stucchi dorati, dove tutt'oggi risiede. Sargentini mette a disposizione entrambi gli spazi, è l'artista a scegliere la location e questo è un dato rilevante, perché scorgendo la cronologia degli eventi tra le due sedi è significativo che le azioni degli italiani avvengono tutte nell'appartamento con le volte affrescate invece che nell'ampio e grezzo spazio del garage. La programmazione della galleria ci rivela un altro aspetto interessante: nel 1972 Sargentini sembra rivolgersi maggiormente alla performance internazionale, in controtendenza con l'espandersi della scena nazionale[507].

[506] Per la fiera di Basilea del 1975 il suo stand presenta performance di Nam June Paik, Joe Jones, Hermann Nitsch, Geoff Hendricks, Takako Saito, Dominik Steiger, Giuseppe Desiato e Charlotte Moorman che collaborano nell'azione di Desiato *La Cappella* – nello stesso anno, presso lo Studio Morra a Napoli sarà Desiato a partecipare ad una performance di Moorman, *La Luce*. Per Artefiera di Bologna (1976) ripropone gli stessi performer, assente solo Steiger, aggiunti Urs Lüthi, Franco Vaccari e Heinz Cibulka. Su queste performance si veda l'archivio fotografico di *Pari e Dispari* disponibile on line Cfr. http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2802 [ultimo accesso 29 gennaio 2022].

[507] In gennaio Klaus Rinke assieme a Monika Baumgartl presentano nel garage *Dimostrazioni primarie (Tempo Spazio Corpo Azioni)*, azioni analitiche di misurazione di rapporti tra corpo, spazio e tempo che differentemente dalle analisi comportamentali di Patella incentrate sull'espressione dei modi d'essere in determinate circostanze, eliminano ogni aspetto esistenziale per dedicarsi a pure misurazioni in cui esplorano ogni anfratto della galleria, assumendo la forma del luogo che li ospita, appiattendosi su un

A Roma però, come a Milano, sono molte le gallerie che programmano azioni. La Salita di Gian Tomaso Liverani l'abbiamo incontrata con l'azione di Pascali del 1965, successivamente sarà Kounellis a presentarci uno dei suoi tableau più iconici (*Senza titolo (Apollo)*, 1973). Lo Studio d'Arte Cannaviello nel suo periodo romano (1971-'76), quando il nome è Seconda Scala, presenta azioni, tra gli altri, di Luca Maria Patella e Fabio Mauri.

Meno conosciuta l'attività della Galleria GAP, fondata da Adriana Miccolis e Gianni Fileccia, dal 1971 coordinata dagli artisti Maurizio Benvenuti e Tullio Catalano che organizzano alcuni concerti aleatori di Sergio Lombardo (1939) nel 1972 e l'anno successivo invitano a Roma Ilija Šoškić (1935) per presentare l'azione *Cucire il ficus*, riproposta l'anno successivo al *III Aprilski susret* presso il SKC di Belgrado. L'artista, dopo essersi rifugiato a Bologna, si trasferisce a Roma proprio per quest'occasione, continuando a collaborare con la galleria per la quale prepara altre azioni, come *Pietra sulla spalla* e *La sabbia nelle tasche* presentate durante le fiere di Basilea e Colonia del 1974, dove la galleria non era stata invitata. Così Šoškić entra clandestinamente grazie a queste "interferenze"[508]. Le fiere sono il luogo del mercato per eccellenza e proprio qui decide di agire, di consumare energie senza scopi di compravendita. Passeggiare tra gli stand con una grossa *Pietra sulla spalla* e con *La sabbia nelle tasche*, fino a disperderla tutta. Una forma dell'improduttività inaccettabile che sembra mostrarci un'alternativa al *default* comportamentale nelle grandi mostre collettive (*infra*). Inoltre, bisogna

angolo con la schiena, allargando le gambe fino a sedere a terra mentre un grande orologio a muro segna lo scorrere del tempo. Ad ottobre Gilbert & George ogni sera per cinque giorni, tre ore a sera, agiscono come *Singing Sculpture*, elegantemente vestiti mentre la canzone che scorre in sottofondo racconta della vita dei clochard. Nello stesso mese Joseph Beuys presenta *Arena* mentre il 2 dicembre un'azione di Vito Acconci che si nasconde dalla vista degli spettatori, lasciandoli in balia delle registrazioni vocali delle sue poesie e di piccoli rumori che si riverberano nelle stanze, sono quelli del suo corpo che schiaffeggia. Di nuovo nel garage di via Beccaria, dal 12 al 23 giugno il secondo festival con musicisti e danzatori americani: *Musica and Dance USA* vede presenti Steve Reich and Musicians, Laura Dean and Dance Company, Yvonne Rainer, Joan Jonas, Simone Forti con Charlemagne Palestine, Trisha Brown, Philip Glass and Musicians. Su queste evenienze: C. Cintoli, *Divagazioni paracritiche per Klaus Rinke*, in «NAC», n. 3, n. s., marzo 1972, pp. 13-14 e nello stesso numero F. Di Castro, *Rinke – Baumgartl*, p. 24; V. Rubiu, *Pacata disperazione di Vito Acconci*, in «Il Corriere della Sera», 17 dicembre 1972, p. 15 e Id., *Musica e Danza in U.S.A.*, in «DATA», a. IV, n. 13, autunno 1974, pp. 26-35.

[508] L'artista montenegrino, dopo l'esperienza sportiva del lancio del martello che già evidenzia una propensione per l'azione e il dispendio energetico, nel 1968 s'iscrive all'Accademia d'Arte di Belgrado e nel giugno partecipa all'occupazione dell'Università – i "sette giorni dell'Università Rossa Karl Marx". Scappa da Belgrado nel 1969 perché "segnalato" in un'agenda "nera" del governo. L'intento è di andare a Parigi ma la sosta bolognese lo convince a rimanere in Italia. Qui realizza le sue "azioni tautologiche", azioni per fotografia. Colloquio privato in remoto di Daniele Vergni con Ilija Šoškić, 6 febbraio 2021.

considerare le fiere un circuito alternativo per le azioni, tra il 1974 e il 1976 vi agiscono Enrico Job (*La pietà*, Internationale Kunstmesse Art Basel 5, Basilea 1974), Vincenzo Agnetti (*Lezione di design*, Padiglione Feldman Gallery, Arte Fiera, Bologna maggio 1976) e Giuseppe Desiato (*Crocefissione*, Internationale Kunstmesse Art Basel 5, Basilea giugno 1974).

Spostandoci da Roma scorgiamo anzitutto un circuito strettamente collegato alla scena romana. La galleria Schema, aperta sul finire del 1971 a Firenze dall'artista Alberto Moretti assieme a Raoul Dominguez e Roberto Cesaroni Venanzi, s'interessa al comportamento tra il 1972 e il 1973 con la presentazione di azioni di Eliseo Mattiacci, Sandro Chia, Cesare Tacchi, Gino De Dominicis e Giuseppe Chiari, aprendo poi alla body art con Vito Acconci, Urs Lüthi, e Chris Burden tra il 1973 e il 1975, quando la scena comportamentale comincia a destare meno attenzione, dopodiché l'azione scemerà in favore dell'arte concettuale, fin dall'inizio discorso dominante nella programmazione della galleria. Desdemona Ventroni, che ha studiato le azioni presentate presso la galleria fiorentina, ci rivela uno slittamento autobiografico negli artisti internazionali come Vito Acconci (il monologo intimo registrato di *Ballrooms*) e Urs Lüthi che improvvisa con il sassofono risignificando un preciso momento passato riportato in una fotografia appesa sul muro della galleria in cui lo vediamo suonare il sax, attivando così una serie di rimandi temporali affettivi col passato. In queste azioni si pone ampiamente la questione dell'ascolto non solo in quanto sonorità (il sax, la voce) ma soprattutto come apertura intima, interdetta invece nell'azione presentata da De Dominicis (*Via col tempo*, 1973), in cui due attori elegantemente vestiti ballano ognuno per conto proprio e indossano entrambi un auricolare da cui ascoltano brani diversi tra loro e che solo loro possono sentire[509].

A Napoli c'è La Modern Art Agency di Lucio Amelio in cui Jannis Kounellis presenta *Senza titolo la Passione secondo S. Giovanni* (1971) e Luigi Ontani *Pulcinella* (1974). Lucio Amelio è anche il gallerista di riferimento di Joseph Beuys che, dal 1974, diventa per la contessa Lucrezia De Domizio un'ossessione estetico-utopica. La

[509] Cfr. D. Ventroni, *La galleria Schema a Firenze. Azioni e Comunicazioni (1972-1976)*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 98, Carocci, Roma 2009, pp. 37-48 e i tre bollettini editi dalla galleria che riportano alcune documentazioni fotografiche Cfr. «Schema informazione», bollettino della Galleria Schema, Firenze, nn. 1-3, 1973-1978.

contessa, che inaugura la galleria De Domizio il 3 ottobre 1974 a Pescara con un *Incontro con Beuys*, l'anno successivo organizza azioni di Enrico Job (*La confessione*), Gino De Dominicis *(Quando non si parla più dell'immortalità dell'anima)*, Pier Paolo Calzolari (*Avere bianco il viso, avere pallido il viso*) e *Graziosa girevole* di Sandro Chia, un'azione di nuovo incentrata sul tempo quotidiano come possibilità di accadimenti. Dalla recensione di Tommaso Trini sappiamo che

> un giovane, a mezz'aria disteso lungo la parete (lo vedevamo), come fosse levitante (levitazione invisibile), ripeteva le parole che un'altra persona (non visibile) gli comunicava attraverso una vecchia apertura nella parete e dal retro dell'edificio. L'attore visibile diceva a voce alta quel che l'attore invisibile vedeva e gli faceva udire: "vedo una pietra", "vedo la luna", "vedo l'acqua", ecc.[510].

Il gioco è presto svelato dalle parole di Lucrezia De Domizio, che racconta come un ragazzo sia stato per l'intera giornata in galleria disteso su una tavola conficcata obliquamente nel muro, vicino una finestra che dava sul fiume e una strada sottostanti. Le parole che il ragazzo ripete sono quelle di un altro ragazzo che, salito su una scala guarda fuori dalla stessa finestra[511].

[510] T. Trini, *Graziosa girevole di Chia*, in «Data», a. V, nn. 16-17, giugno-agosto 1975, p. 41.
[511] Cfr. L. De Domizio, *Perché. Le sfide di una donna oltre l'arte*, Mondadori 2013, p. 132.

8.2 *Gli Incontri Internazionali d'Arte*

Gli Incontri Internazionali d'Arte (da qui in avanti Incontri) sono un Centro d'Arte nato nel 1970 dopo l'incontro tra Graziella Lonardi Buontempo ed Achille Bonito Oliva a Montepulciano durante la mostra 'Amore Mio' (*supra* C. 5). Gli immediati sviluppi di quest'occasione portano infatti alla mostra 'Vitalità del negativo nell'arte italiana (1960-1970)', l'avvio di Incontri, che nel luglio del 1971 si costituiscono in Associazione Culturale e nel novembre trovano definitiva sede in un antico palazzo nobiliare, negli ampi e alti locali al primo piano di Palazzo Taverna, in via di Monte Giordano a Roma. Scrive Luigia Leonardelli «non si espongono semplicemente delle opere, ma accadono delle cose che durano, appunto, il tempo di un incontro […]; rispondendo quindi a quella originaria intenzione della fondatrice, dichiarata nello statuto, di "favorire lo scambio di informazioni, esperienze, documentazioni"»[512].

Informazioni e documentazioni sono i compiti che si dà il Centro d'Informazione Alternativa, l'organo principale di Incontri, curato da Achille Bonito Oliva e coordinato da Bruno Corà. Dal comunicato stampa[513] che presenta il Centro leggiamo i compiti principali dell'organismo: "informazione attiva" e "documentazione". Con il primo s'intendono tutte le occasioni espositive e di presentazione che non vengono concepite come mostre ma come, appunto, *incontri*, aprendo una dimensione espositiva fatta di reciprocità, in cui gli artisti possono presentare e discutere i loro progetti, fuori da un discorso esclusivamente mercantile. Gli artisti sono invitati ad inviare anche appunti di lavoro, fotografie, video, grafici, così da reperire i materiali per assolvere il secondo compito, quello documentativo, in linea con una visione della critica come informazione e documentazione, come descrizione più che interpretazione, tendenza che proprio in questi anni affiora all'interno di una complessa fenomenologia di proposte operative su cui si sofferma 'Critica in atto', la "rassegna" della critica d'arte organizzata nel marzo del 1972 da Incontri. In quell'occasione Germano Celant presenta il progetto *Information Documentation Archives*, nato nell'estate del 1970 a Genova, curato dal critico genovese assieme a Ida Giannelli e che raccoglie documentazioni sull'arte

[512] L. Leonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi*, cit., p. 151.

[513] In quattro lingue, riportato in D. Lancioni, L. Mattacchini, F. Guida (a cura di), *Incontri Internazionali d'Arte 1970-2007*, cit., p. 16.

povera, concettuale e sulla land art. Durante il suo intervento Celant proietta immagini provenienti dall'I.D.A. senza fare alcun commento sulle opere mostrate, «mettendosi da parte e rifiutando la sovrapposizione del discorso critico a quello degli artisti»[514], scrive Filiberto Menna nella sua recensione. Questo per esemplificare un tipo di atteggiamento verso l'arte e la rilevanza che assume il documento che dobbiamo tenere in considerazione, soprattutto per lo stretto rapporto tra azione di comportamento e documento, e tra azione opera e documento. Questa dimensione informativa di tipo strutturalista troverà infatti nel comportamento un terreno privilegiato d'applicazione.

Oltre a 'Vitalità del negativo nell'arte italiana', l'altra grande mostra conosciuta di Incontri è 'Contemporanea', la collettiva interdisciplinare internazionale che ha inaugurato i nuovi parcheggi sotterranei di Villa Borghese tra il novembre del 1973 e il febbraio del 1974. Per comprendere meglio le vicende di cui ci stiamo occupano dobbiamo però rivolgerci al lasso di tempo che succede 'Vitalità' e precede 'Contemporanea', meno noto. In particolare tre rassegne del 1971 – 'Pèrsona', '7e Biennale de Paris', 'Informazioni sulla presenza italiana' – e 'Roma Mappa '72', rassegna che chiude il 1972 e che vede una densa proposta di azioni. Non bisogna dimenticare però che nello stesso anno Incontri organizza altri appuntamenti rilevanti: in aprile *La rivoluzione siamo noi* (conferenza di Joseph Beuys) e nel mese successivo la rassegna 'Quattro artisti: Luca Patella, Cesare Tacchi, Vincenzo Agnetti, Carlo Alfano', in cui Tacchi (con Mario Diacono) e Patella presentano azioni. Infine, tra giugno e luglio la rassegna 'Filmeperformances', curata da Bonito Oliva per Incontri durante il XV Festival dei Due Mondi, Spoleto. Il programma del 1972 inoltre è aperto dalla già citata 'Critica in atto', che ci permette di cogliere l'affermarsi del discorso critico declinato in azione di comportamento.

Filiberto Menna sintetizza un primo bilancio degli interventi della rassegna indicando un «diffuso disagio»[515] che imputa a due elementi: la rapidità con cui i

[514] F. Menna, *Critica d'arte a confronto*, in «Il Mattino», 16 novembre 1972, ora in Id., *Cronache dagli anni Settanta*, cit., p. 114. Già nel 1971 l'I.D.A. è stato presentato su «NAC» (G. Celant, *Information Documentation Archives*, in «NAC», n. 5 n.s., maggio 1971, p. 5) e ancor prima, nel luglio 1970, trasmettendo l'informazione della nascita dell'archivio attraverso un telegramma durante il convegno che ha accompagnato la mostra 'Amore Mio'. Si veda anche G. Celant, *Critica acritica*, in «NAC», n. 1, n. s., ottobre 1970, pp. 29-30.

[515] F. Menna, *Critica d'arte a confronto*, cit., p. 113. Oltre alla pubblicazione degli interventi in A. Bonito Oliva (a cura di), *Critica in Atto*, Incontri Internazionali d'Arte, 6-30 marzo 1972, ed. Incontri, Roma 1973, si veda G. dalla Chiesa, *Un calcio alla storia. Critica e interpretazione dell'opera*, in «Arte e

giovani artisti mutano le loro ricerche e il rapporto tra critica, metodologie e strumenti, che reputa ormai inadeguati e inefficaci. Sul tavolo degli imputati ci sono il ruolo del critico, ormai esaurito secondo Maurizio Fagiolo, i modi di praticare la critica – Marisa Volpi la intende come esperienza personale che da privata si fa pubblica[516] –, e soprattutto la categoria fondante della critica, l'interpretazione. Se consideriamo sullo sfondo la proposta di Carla Lonzi – un'indicazione operativa tesa alla reciprocità, alla confidenza intima, biografica e storica tra critico e artista che trasforma la storia dell'arte in costruzione di intersoggettività[517] – e quella di Susan Sontag "contro l'interpretazione", comprendiamo come la messa in crisi degli statuti della critica sia radicale proprio negli anni in cui viene elaborata la proposta comportamentale[518]. Alberto Boatto è l'unico che articola un discorso sul comportamento allargandone però le prospettive a dismisura, attraverso una lunga riflessione su Duchamp e sul *dandysmo* (*supra* C. 3) costruita a ritroso nel tempo senza arrivare quindi alla stagione qui in esame. Ci sono però due interventi che possiamo definire comportamentali, quelli di Daniela Palazzoli e di Mario Diacono che si configurano operativamente come azioni di comportamento.

Il primo (*Arte e decultura*, 20 marzo) si concretizza in una camminata silenziosa di Daniela Palazzoli tra i critici seduti mentre le pareti sono coperte di frasi che ha scritto

---

Critica», n. 70, aprile-maggio 2012, pp. 58-61 e L. Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in atto*, in *Anni 70. Arte a Roma*, cat., a cura di D. Lancioni, Iacobelli, Roma 2013, pp. 84-93.

[516] M. Fagiolo, *Accademia*, in *Critica in atto*, cit., p. 70 e M. Volpi Orlandini, *Arte e anarchia*, in *Critica in atto*, cit., p. 62.

[517] «Sono forse diventata artista?» si chiede in *Autoritratto* (De Donato, Bari 1969), saggio che nel 1969 restituisce la pratica dell'incontro come prassi critica. Una pratica che però si scontra, secondo Lonzi, con un potere che il critico non potrà mai destituire del tutto, per questo rivolge la sua attenzione ad un campo in cui praticare pienamente l'orizzontalità – la critica femminista. Si veda C. Lonzi, *Critica e potere*, in «NAC», n. 3, n. s., dicembre 1970, pp. 5-7. Sempre nel 1969 Joseph Kosuth aveva proposto uno svecchiamento della critica attraverso un superamento dei classici ruoli di mediazione e interpretazione. Cfr. J. Kosuth, *Art after Philosophy*, in «Art International», n. 178, 1969, trad. it., in «DATA», a. II, n. 3, aprile 1972, pp. 39-47.

[518] Nell'intervento di apertura, *Funzione e difficoltà della critica* (6 marzo), Carlo Giulio Argan, in una chiara posizione difensiva della categoria dell'interpretazione, valuta negativamente la proposta che Susan Sontag fa in *Against Interpretation* – quella di un'*erotica* dell'arte che si fondi sulla *trasparenza*, che non traduca l'arte svilendola attraverso l'atto interpretativo, un «atto reazionario, impertinente, meschino e soffocante» nelle nostre società occidentali, scrive Sontag (*Against interpretation* [1964], trad. it. *Contro l'interpretazione*, a cura di E. Capriolo, in S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967 (ed. consultata 1988), p. 27). Argan, sostiene che "contro l'interpretazione" non si può fare Storia dell'Arte ma solo divinare il futuro o rigirarsi verso l'archeologia (cfr, G. C. Argan, *Funzione e difficoltà della critica*, in *Critica in atto*, cit., p. 15).

precedentemente, nel pomeriggio. L'operazione è infatti suddivisa in due momenti. Dapprima scrive sulle pareti della stanza frasi come «Smettiamola di farci parlare e cominciamo a parlare. Smettiamola di farci agire e cominciamo ad agire […] La decultura è una tecnica per appropriarsi della propria esistenza. Essa si rifiuta di vivere la vita degli altri. Essa non reclama la propria vita. Se la prende»[519]. Nel secondo momento, durante la serata, cammina in silenzio nella sala di Palazzo Taverna, sottintendendo un invito al dialogo diretto, partendo proprio dal fenomeno della decultura che vorrebbe far proprio della critica[520]. Più articolata l'operazione di Mario Diacono che il 9 marzo compie la sua azione di "annullamento" del discorso critico (*Annullato*), assieme agli artisti Sandro Chia, Ferruccio De Filippi, Franco Gozzano, Eliseo Mattiacci, Gianfranco Notargiacomo. Quest'ultimo ci ha dato maggiori chiarimenti su questo gruppo informale, nato intorno alle discussioni che portano alla realizzazione della rivista «e/o», curata da Diacono[521]. I loro interventi sono espedienti tesi all'impraticabilità della comunicazione. Eliseo Mattiacci, seduto dietro un tavolo da conferenza assieme agli altri, assume un linguaggio incomprensibile soffiando in diversi richiami per uccelli. Notargiacomo invece utilizza un linguaggio altro e potenzialmente comprensibile, delegando l'azione ad un dattilologo ingaggiato presso l'Istituto Sordomuti di via Nomentana, impegnato nella lettura di un capitolo di *Strutture logiche del significato* di Noam Chomsky da realizzare però con una mano sola, rendendo così, nuovamente, la comunicazione impraticabile. Sandro Chia armeggia con un registratore collegato a due casse amplificate, una sul tavolo e una tra gli spettatori, splittando il segnale audio tra le due casse ma con scarso successo per problemi tecnici[522]. Il dispositivo è costruito in modo che una domanda registrata provenga dal luogo degli spettatori e la risposta, riproducente la stessa domanda ma senza l'inclinazione interrogativa, dal tavolo dei relatori. Ferruccio De Filippi ha letto estratti dalle *Vite* di Plutarco mentre Cesare Tacchi, più appartato, ha scritto le sue sensazioni direttamente

[519] D. Palazzoli, *Arte e decultura*, in *Critica in atto*, cit., pp. 91 e 93.

[520] Cfr. L. Leonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi*, cit., pp. 211-2.

[521] Ringrazio Gianfranco Notargiacomo per questa informazione. Colloquio avvenuto telefonicamente il 26 aprile 2021.

[522] Cfr. *Sandro Chia in conversazione con Daniela Lancioni e Denis Viva a Villa Carpegna*, *Sandro Chia in conversazione con Daniela Lancioni e Denis Viva a Villa Carpegna*, 6 giugno 2012, in occasione del ciclo *L'arte negli anni '70 le parole e le immagini* curato da Daniela Lancioni e promosso dalla Quadriennale di Roma cfr. https://www.youtube.com/watch?v=_9XTW_4o0qk&t=3241s [ultima consultazione 29 gennaio 2022].

su una lavagna luminosa. Tutto questo mentre Mario Diacono legge *The Presentation of Self in Everyday Life* di Erving Goffman al posto di un suo precedente intervento che colloca su un tabellone bianco affianco ai suoi dati di nascita, col vero cognome, D'Amico, annullati graficamente[523]. I due interventi da un lato espandono le possibilità del discorso critico e assieme quello del comportamento, ora "praticato" anche dalla critica. Il gruppo di «e/o» presenta azioni anche presso la Libreria Arcana, durante l'evento *Bibliologia* (1972), che immagina una reinvenzione dei modelli editoriali (come in *typewriter agibile*, un libro da suonare con le nocche di Cesare Tacchi; il libro accidentale di Notargiacomo, ovvero un libro vuoto con un registratore per fissare tutti i discorsi della serata, *Acca, kappa, gamma, xi*), mentre Mario Diacono utilizza il libro di Alberto Moravia *Io e lui* ritagliandone le pagine «a forma di Lui, cioè il Phallo»[524]. Questa tendenza si era cominciata ad intravedere fin dalla fine del 1970 quando durante la collettiva 'Fine dell'alchimia' a L'Attico Maurizio Calvesi espone un suo testo critico e un altro lo legge, mentre Achille Bonito Oliva nel catalogo di 'Amore Mio' appare con otto autoritratti fotografici, uno per pagina, tutti identici.

8.2.1. *Incontri 1971: Pèrsona, 7ᵉ Biennale de Paris, Informazioni sulla presenza italiana*

Circa quattro mesi prima di 'Critica in atto' viene comunicata la nascita del Centro d'informazione alternativa, precisamente il 25 novembre 1971, giorno inaugurale della sede di Palazzo Taverna e della rassegna 'Informazioni sulla presenza italiana'. Il titolo si riferisce alla sezione italiana della '7ᵉ Biennale de Paris', chiusa il primo novembre, curata da Achille Bonito Oliva con il sostegno di Incontri. Il collegamento tra le due rassegne è evidente, come anche quello tra la '7ᵉ Biennale' e 'Pèrsona', la mostra-rassegna pensata e curata sempre dal giovane critico per la sezione italiana d'arte del 'Bitef 5, Festival Internazionale del Teatro di Belgrado' e presentata contiguamente alla Biennale francese, nel settembre del 1971. Molte le presenze comuni e alcune azioni

[523] La ricostruzione della giornata è fatta dallo stesso Diacono in *Due co-azioni* [1972], ora in Id., *KA Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 99-102.
[524] Ivi, p. 102.

sono anche riproposte tra queste vicine occasioni. 'Pèrsona' e la '7[e] Biennale' sono le prime trasferte comportamentali collettive dopo le saltuarie azioni di Emilio Prini e Gilberto Zorio del 1969 (nella collettiva 'Live in Your Head: When Attitudes Become Form') e le azioni di Alighiero Boetti, Luciano Fabro e Giuseppe Penone presso l'Aktionsraum1 di Monaco nel 1970. Nel Fondo archivistico di Incontri presso l'Archivio Maxxi di Roma esiste una scarna documentazione su queste rassegne che non non ne permette una ricostruzione puntuale. Incrociando però recensioni, informazioni provenienti dagli archivi degli artisti e dal confronto con quanto questi avevano prodotto nell'immediato precedente siamo riusciti a compiere una prima ricostruzione di questi eventi che indicano una svolta decisa in favore dell'azione di comportamento. Le rassegne collettive precedenti, da 'Gennaio 70' ad 'Amore Mio', si sono caratterizzate infatti per una minima presenza di azioni dal vivo. Invece queste tre rassegne del 1971 segnano un cambio di rotta, più netto e distinto in 'Pèrsona'[525]. In questo caso infatti tutti compiono azioni: Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mimmo Germanà, Jannis Kounellis, Giulio Paolini ed Emilio Prini, mentre Vettor Pisani e Michelangelo Pistoletto sono sostituiti dagli attori Beppe Bergamasco e Ulla Alasjärvi che proprio in questi anni fondano il gruppo Mobile Action Artist Foundation[526]. Il documento più esaustivo sulla rassegna è un testo inedito di Achille Bonito Oliva intitolato *Una mostra di gesti teatrali*, scritto che non sempre ha trovato conferma nelle verifiche incrociate[527], indicazione di una probabile stesura preliminare. Nel breve testo

[525] *Pèrsona*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Centro Di, Firenze 1971. I curatori del festival Mira Trilovic e Jovan Cirilov hanno intitolato l'edizione *Slobodne forme* (forme libere) e invitato tra le compagnie teatrali l'Open Theatre, La Grand Magic Circus e il Théâtre du Soleil, il Théâtre Experimental de Belgique, il The Ridiculous Theatrical Company di New York e giovani compagnie serbe. Pochissimi i documenti riguardanti i retroscena organizzativi della rassegna. Nel telegramma dell'8 settembre Bonito Oliva scrive a Biljana Tomic, curatrice generale della sezione arte, indicando il progetto della mostra come "spettacolo artisti", dicitura ambigua, in parte sciolta in una lettera inviata dal critico a Mario Merz, verosimilmente nell'estate: «ogni artista avrà a disposizione per una sera, quale spazio operativo, il palcoscenico di un teatro dove presentare il proprio gesto». Il telegramma n. 6544009101, datato 08-07-1971, si riferisce all'invio di foto e di un articolo, probabilmente una prima versione dello scritto in catalogo. Lettera inviata da Achille Bonito Oliva a Mario Merz, non datata. Fascicolo *Attività varie.1 fA Pèrsona 1971* Fondo Incontri Internazionali d'Arte, Archivio MAXXI di Roma.

[526] Pier Paolo Calzolari, Mario Merz e Giuseppe Penone annunciati da Tommaso Trini (T. Trini, *Arte e Teatro al Bitef 5*, in «Domus», n. 504, 1971, p. 52) mancano l'appuntamento mentre Giuseppe Chiari, Joseph Beuys, Gilbert & George, Vito Acconci, La Monte Young e Charlotte Moorman, inizialmente selezionati, non vengono confermati (cfr. Fascicolo *Attività varie.1 fA Pèrsona 1971*, cit.).

[527] È il caso dell'assenza di Pistoletto e Pisani. Nel testo Bonito Oliva riporta un'azione comune dei due, *Deposizione*, mentre dalla ricostruzione delle azioni di Michelangelo Pistoletto prodotta da Marco Farano, viene riportata la loro assenza. Pistoletto e Pisani s'incontrano nell'estate con le rispettive

troviamo una descrizione sommaria e vaga di alcune azioni che confrontata con quanto alcuni artisti avevano compiuto nell'immediato precedente ci ha permesso di comprendere meglio le descrizioni. Infatti questa rassegna sembra configurarsi per alcuni come luogo di verifica di ipotesi improntate già in precedenza: Alighiero Boetti propone nuovamente la scrittura simultanea con due mani sul fondo del palcoscenico, presentata l'anno precedente a Monaco, mentre capiamo che Jannis Kounellis ha rielaborato una versione dell'*Omaggio a Morris Louis*, tableau presentato nel maggio dello stesso anno durante la mostra curata da Eva Madelung 'Arte Povera: 13 italienische Kunstler', presso il Kunstverein di Monaco[528]. 'Pèrsona' è anche occasione di debutti nell'azione di comportamento, è il caso di Mimmo Germanà (1944-1992) e di Giulio Paolini (1940), due artisti che avranno un rapporto molto discontinuo e occasionale con la scena che stiamo indagando. Il primo si presenta sul palcoscenico riflettendo la sua figura attraverso uno specchio nel suo *Studio per un ritratto d'ignoto*, dove si presta ad una seduta di trucco (il collegamento pèrsona-maschera). Dagli scatti realizzati da Massimo Piersanti l'artista non svela mai la sua identità, ne vediamo la nuca, la fronte e la parte superiore del cranio, i piedi ecc. Ciò che cogliamo è un insieme di frammenti che costituiscono la sua personale maschera corporea. In tutte e tre le rassegne del 1971 qui considerate Giulio Paolini presenta una primissima versione dell'*Apoteosi di Omero*. Su un tavolo sono poste 32 fotografie di attrici e attori di teatro e cinema nei panni di personaggi storici, mentre sulla scena due attori leggono da un elenco dattiloscritto 45 nomi di attrici e attori, tra cui anche quelli in foto nei panni dei personaggi[529]. Il concettualismo di Paolini è evidente nel carattere che richiama la

compagne Mimma Pisani e Maria Pioppi a Corniglia, dove vive Pistoletto e dove in quei giorni sono presenti Beppe Bergamasco e Ulla Alasjärvi (Mobile Action Foundation). Solo questi ultimi due si presentano a Belgrado, come visibile anche da una foto dell'azione di Bergamasco e Alasjärvi a Belgrado riportata da Farano. A sostegno di questa tesi, dell'assenza di Vettor Pisani e di Michelangelo Pistoletto a Belgrado, c'è da segnalare la medesima assenza dei due nella contigua '7ᵉ Biennale de Paris'.

[528] A Monaco Kounellis è seduto su una sedia, le gambe accavallate, la mano destra che regge una sigaretta accesa poggiata sulla gamba. La mano sinistra, dipinta di blu, verde, giallo, viola e rosso, è poggiata sullo schienale di un'altra sedia situata a destra e di poco più avanti l'artista. Sulla sedia è posata una custodia di un violino da cui si scorge sia lo strumento sia un frammento di una partitura bruciata, la *Sinfonia n. 9 Dal nuovo mondo* (1893) di Antonín Dvořák (Cfr. *Actions. Jannis Kounellis*, in *Entrare nell'opera*, cit., p. 430). Stando a Bonito Oliva, durante 'Pèrsona' Kounellis presenta un pianista con la mano destra dipinta con i colori di un quadro di Morris che suona una riduzione dal concerto per flauti di Dvorak (cfr. A. Bonito Oliva, *Una mostra di gesti teatrali*, p. 2 inedito, Fascicolo *Attività varie.1 fA Pèrsona 1971*, cit.).

[529] Cfr. M. Disch, *Apoteosi di Omero 1970-71*, in Ead. (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano 2008, vol. 2, pp. 925-8.

tautologia ma la sfronda dal solo aspetto linguistico per introdurre il dato reale, il nome degli attori e non quello dei personaggi. Successivamente Paolini presenta l'azione solo in apertura di mostre, rimanendo nei giorni successivi esposta con le voci registrate su nastro e trasmesse da altoparlanti[530].

Achille Bonito Oliva ci informa che gli eventi, partono il 10 settembre e si susseguono uno a sera. Riferendoci al numero degli artisti presenti, dovrebbe essersi concluso il 20 settembre, quattro giorni prima della '7e Biennale de Paris' che vedrà per la sezione Italia molti dei nomi e il curatore confermati. In quest'occasione sono state presentate meno azioni nonostante abbiano partecipato più artisti suddivisi in sette sezioni[531] – c'è anche una sezione "teatro", che abbiamo ormai appreso non comprendere spettacoli teatrali, viene però allestito un palcoscenico in uno degli spazi della vecchia cartiera, situata nel nuovo Parc Floral, bosco di Vincennes, che ospita la Biennale fondata nel 1959 da André Malraux[532].

Nel saggio in catalogo Bonito Oliva scrive di «piccole trasgressioni» che possono aver luogo in quanto discorso «in prima persona. Un discorso che vuole avere la durata del ciclo biologico della vita», esercitando ed agendo una «ideologia dello spazio individuale» che consiste in una vera e propria tattica: «dissipando le categorie del fare arte, si può meglio badare alla ossessione della propria individualità»[533]. Sembra concordare con lui Filiberto Menna che recensendo la rassegna riconosce negli artisti italiani quel distacco spettatoriale più volte evidenziato: «L'artista, anche quando interviene nell'ambiente sembra sottrarsi allo spettatore più che sollecitarne il

[530] Come accade anche durante la personale presso la Modern Art Agency di Lucio Amelio a Napoli nel maggio 1972, quando Paolini riformula definitivamente l'*Apoteosi* in un formato installativo: questa volta le 32 foto sono su altrettanti leggii, tutti sparsi senza un centro cui rimandare, e il nastro audio che trasmette la lettura del dattiloscritto con i nomi di attrici e attori. Cfr. M. Disch, *The Author, the Work and the Viewer: The 'Performative' Dimension in Giulio Paolini's Work*, in *Entrare nell'opera*, cit., p. 193.

[531] Arti visive (Alighiero Boetti, Pierpaolo Calzolari, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mimmo Germanà, Giuseppe Penone, Mimma Pisani, Emilio Prini, Gilberto Zorio); teatro (Jannis Kounellis, Giulio Paolini e il regista teatrale Giorgio Pressburger); cinema (lo stesso Bonito Oliva, di nuovo De Dominicis, Kounellis e Germanà, Mimma Pisani, Mario Franco e Umberto Silva); fotografia (Paolo Mussat Sartor); musica, segnata in catalogo come "concerti" (Frederic Rzewski del Gruppo MEV, Marcello Panni; "urbanistica" (Gruppo Superstudio) e "lavoro d'équipe" (Gruppo UFO). Commissario nazionale, e artista nella sezione cinema, Achille Bonito Oliva. Cfr. *7a Biennale de Paris*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Parc Floral de Paris, Bois de Vincennes, 24 settembre - 1 novembre 1971, Centro Di, Firenze 1971.

[532] Cfr. F. Vincitorio, *Biennale dei giovani*, in «NAC», n. 11 n. s., novembre 1971, p. 40.

[533] A. Bonito Oliva, *7e Biennale de Paris*, cit., p. n. n.

coinvolgimento»[534]. A conferma di queste ipotesi Mimmo Germanà sottolinea nuovamente il dato esistenziale in un modo del tutto introspettivo: «seduto a un tavolo, si è messo a computare, con la pazienza di un antico amanuense, tutti i giorni della propria vita a partire dalla nascita fissando in questa specie di tabella cronologica il flusso della sua esistenza»[535]. Di nuovo questa estensione temporale come accumulo.

Per quanto riguarda la sezione "teatro" Giulio Paolini presenta nuovamente *Apoteosi di Omero*, Jannis Kounellis invece, ci dice la scheda di prestito per la Biennale, presenta *Boogie Woogie*: «8 asini con vestiti da uomini, musica (pianoforte) mezz'ora circa»[536] ma purtroppo non abbiamo trovato documentazione in merito. Alla sezione teatro partecipa anche Giorgio Pressburger – insegnante presso l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico ed esterno alla scena comportamentale – con la *La torre di Babele* "studio sonoro", così è riportato nel libretto edito nello stesso anno dalla Rai e in cui è presente il testo verbale e la partitura musicale[537].

La biennale ci permette di approfondire anche le opere comportamentali. Giuseppe Penone infatti non presenta un'azione ma l'opera *Svolgere la propria pelle*, in cui mappa il proprio corpo fotograficamente, raccogliendo poi gli scatti in un grande pannello e in un libro. È lo stesso Penone a descrivere a Mirella Bandini il semplice procedimento per questo secondo formato: «ho fotografato tutta la pelle del corpo come un'unità, servendomi di un vetrino per appiattirne l'area, di modo che in un punto l'immagine collima esattamente con la superficie della pagina stessa»[538]. La pelle è letteralmente

[534] F. Menna, *Gli artisti italiani alla Biennale di Parigi*, in «Il Mattino», 10 novembre 1971, ora in Id., *Cronache dagli anni Settanta*, cit., p. 68. Dalle schede presenti nel fondo archivistico relative alle proposte, opere e azioni, si riesce a capire poco di quanto è stato fatto, soprattutto riguardo le azioni, mancano spesso i titoli o sono solo segnate come *Senza titolo*, senza descrizioni, a volte qualche minimo dettaglio, a volte non corrispondente con quanto riportato nelle poche recensioni, tra le quali solo quella di Filiberto Menna si concentra su alcune azioni, mentre altre come quella di Giancarlo Politi polemizzano con il curatore (cfr. G. Politi, *A Parigi la Biennale dei bambini (idioti)*, in «Flash Art», n. 27, ottobre-novembre 1971, p. 3).

[535] F. Menna, *Gli artisti italiani alla Biennale di Parigi*, cit., p. 68.

[536] Scheda di prestito dell'opera di Jannis Kounellis per la VII Biennale di Parigi, Fondo Incontri Internazionali d'Arte, Archivio MAXXI, Roma.

[537] L'azione è incentrata sul testo omonimo del regista scritto in ventiquattro lingue differenti che concorrono alla musicalità della composizione musicale scritta da Renato Falavigna, accompagnata dagli "effetti fonologici" di Marino Zuccheri, il tecnico dello Studio di Fonologia della Rai. I brani, parlati e non cantati, sono interpretati dagli studenti dell'Università Gregoriana di Roma, mentre il canto è affidato a due solisti, sempre registrati su nastro, Teodoro Rovetta e Carol Plantamura, quest'ultima una delle voci più apprezzate nella sperimentazione vocale contemporanea assieme a Cahty Berberian e Michiko Hirayama. Cfr. G. Pressburger, *La torre di Babele*, RAI ed., Roma 1971.

[538] G. Penone, *Intervista con Mirella Bandini*, in «DATA», a. III, nn. 7-8, estate 1973, p. 89. Sulla

svolta (e sviluppata) e sembra che il corpo paghi la sua messa in immagine attraverso un'estrema parcellizzazione che trasforma il tatto in traccia. Come avviene anche in *Guanto* (1972) opera in cui ad un primo sguardo vediamo il calco dei palmi delle mani di Penone affiancati. Guardando attentamente l'immagine però cogliamo uno strano andamento, le linee che solcano i due palmi sono identiche. Penone ha fatto un calco della sua mano sinistra su lattice e poi l'ha rivoltata per poterla indossare con la mano destra.

Il 25 novembre, a distanza di pochi giorni dalla chiusura della Biennale di Parigi, inizia 'Informazioni sulla presenza italiana', con la quale avviene il salto di qualità per Incontri: la location diventa stabile, gli ampi locali al primo piano di Palazzo Taverna. Il modus operandi del Centro d'informazione alternativa si va definendo secondo quel principio di "informazione attiva" che fa del luogo e delle condizioni stabilite, come già visto nel caso del garage di via Beccaria, un motore generativo: gli ampi spazi, le stanze molto alte – che permettono a De Dominicis di bloccare a sei metri d'altezza due sedie su cui sono seduti un giovane e un vecchio (*Immortalità*, 1971) –, la messa in moto di processi informativi e documentativi che escludono la dimensione mercantile, fanno delle iniziative del Centro un catalizzatore per la scena comportamentale.

Come detto, 'Informazioni sulla presenza italiana' segue e approfondisce gli artisti della sezione Italia della '7ᵉ Biennale de Paris', riconfermandone le presenze. Dei 19 interventi che si dispiegano dalle sei pomeridiane tra il novembre e il dicembre 1971 compiono azioni Vettor Pisani *(L'eroe da camera*)[539]*,* Gino De Dominicis con l'azione sopraddetta, Giuseppe Penone, Jannis Kounellis, Giulio Paolini e il regista teatrale Giorgio Pressburger, questi ultimi due ripresentano le azioni viste in precedenza. Nel catalogo, esclusivamente fotografico, compaiono solo poche righe in quarta di copertina in cui Achille Bonito Oliva scrive che l'arte non è una metafora del vivere ma un «esercizio in atto del vivere»[540], discorso contiguo con quello fatto per la Biennale di

presenza dell'elemento "pelle" in Penone A. Monetti, *"Attorno alla scultura, attorno allo scultore": excursus sulla pelle nelle opere di Giuseppe Penone*, in «PsicoArt Rivista di arte e psicologia», Vol. 9, 2019 pp. 25-50.

[539] Laura Cherubini segnala che l'azione di Vettor Pisani (*L'eroe da camera*) è una primissima versione dell'azione che presenterà due anni dopo a 'Contemporanea' dal titolo *Androgino, carne umana e oro*, (*infra*). Cfr. L. Cherubini, *Anticronologia*, in Ead., *Controcorrente*, Christian Marinotti, Milano 2020, p. 142.

[540] *Informazioni sulla presenza italiana*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Incontri Internazionali d'Arte, Palazzo Taverna, Roma 25 novembre-18 dicembre 1971, ed. Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1972.

Parigi. Di questa rassegna è interessante soffermarci sull'azione di Penone, *Rovesciare i propri occhi*, in cui è possibile cogliere le continuità con l'opera comportamentale precedente (*Svolgere la propria pelle)*, e sul *Senza titolo* presentato da Jannis Kounellis, che da un lato entra in relazione con gli spazi di Palazzo Taverna sondandone le possibilità, dall'altro ci permette di approfondire le azioni musicali dell'artista greco.

Il primo dicembre a Palazzo Taverna l'esposizione di *Svolgere la propria pelle* è accompagnata dalla presentazione del tableau *Rovesciare i propri occhi*, in cui Penone indossa lenti a contatto specchianti realizzate su suo progetto da un ottico. Già presentato dal vivo presso il Kunstverein München il 26 maggio 1971[541], la prima versione del lavoro è un ritratto fotografico esposto in occasione della mostra *Information*, curata da Kynaston McShine presso il MOMA di New York nel 1970[542]. Le lenti indossate istituiscono un diaframma che, coprendo iridi e pupille, rendono cieco l'artista e assieme restituiscono allo spettatore il proprio sguardo, ma l'esperienza, specifica l'artista, è tutta rivolta dalla superficie all'interno:

> Poste sull'occhio, indicano il punto di divisione, di separazione da ciò che mi circonda. Sono come la pelle un elemento di confine, l'interruzione di un canale di informazione che usa come medium la luce. La loro caratteristica specchiante fa sì che l'informazione giunta al mio occhio venga riflessa[543].

È un guardarsi dentro elevato all'infinito. *Svolgere la propria pelle* e *Rovesciare i propri occhi* indagano l'identità intesa come materiale. È l'artista a tornarci su nel 1973 intervistato da Mirella Bandini: «La necessità di chiarire che la mia identità non era il prodotto che davo, ma io stesso, con le cose che potevo, posso e potrò vedere ("Lenti a contatto specchianti") e le cose che potevo, posso e potrò toccare (Pelle)»[544]. Non si tratta di un prodotto da dare, già fatto, né agito, ma sé stessi con ciò che si può vedere e toccare. Se stessi, di nuovo, come materiali. Come scrive Didi-Huberman, per Penone si

[541] Cfr. *Arte Povera: 13 italienische Kunstler*, cat., Kunstverein München, maggio 1971, Monaco 1971.
[542] Cfr. *Information*, cat., a cura di L. McShine Kynaston, 2 luglio-20 settembre MOMA, Moma ed., New York 1970.
[543] G. Penone, *Rovesciare gli occhi*, Einaudi, Torino 1977, pp. 70-5, ora in Id., *Writings*, Corraini, Bologna 2009, pp. 59-63.
[544] G. Penone, *Intervista con Mirella Bandini*, cit., p. 84.

tratta sempre di declinare all'infinito, continuo, senza cesure[545]. È un esporsi sul bordo, sul limite – come limite esterno ed interno sono anche la pelle e gli occhi – «in grado di dividerci e di separarci da ciò che ci circonda, il punto estremo in grado di avvolgere fisicamente estensioni enormi»[546].

Il sei dicembre Jannis Kounellis presenta *Senza titolo*: sei flautisti sparsi in altrettanti luoghi tra le stanze e il cortile di Palazzo Taverna eseguono un frammento dal concerto per flauto di Wolfgang Amadeus Mozart. La spazializzazione permessa dagli ampi spazi disponibili ha consentito un'ulteriore riduzione del frammento e assieme una sua dispersione nei locali, quindi possibilità di più punti d'ascolto qualitativamente differenti della percezione sonora. È un cambio sostanziale per Kounellis che finora ha presentato e successivamente presenterà per lo più tableaux frontali. Dopo la dimensione sonora del cinguettio degli uccelli, dell nitrire e il calpestare dei cavalli, del crepitare del fuoco, nelle sue azioni degli anni Settanta è il suono organizzato in musica[547] ad interessarlo, in particolare musica classica e lirica, interpretata dal vivo da strumentisti diversi, di volta in volta un pianista, un flautista, un violinista, un violoncellista, una soprano, impegnati nell'esecuzione di estratti ripetuti ostinatamente. Sono sempre brevi brani reiterati in *loop*, intuizione probabilmente dovuta alla frequentazione della musica minimalista americana a L'Attico che utilizza soprattutto due procedimenti compositivi, quello dei lunghi bordoni e quello di suoni brevi, incastrati in strutture ritmiche sempre simili a se stesse, con minime variazioni, piccoli *shift* all'interno delle ripetizioni continue. Mentre nella musica minimalista americana queste tecniche di erosione acustica provengono dall'incontro con la musica tradizionale indiana, in Kounellis il materiale sonoro attinge dalla musica tradizionale occidentale. Il flusso ritmico dell'azione è individuato dagli estratti delle partiture che i musicisti devono ripetere per tutta la durata dell'azione. A volte sono direttamente impressi su tele come in *Senza titolo (Passione secondo S. Giovanni)*, presentata presso la Galleria Lucio Amelio di Napoli il 20 dicembre 1971: il violoncellista Mario Starita esegue costantemente un frammento della *Passione secondo San Giovanni* di Bach accanto ad una tela verde con le note del brano impresse

[545] Cfr. D. Didi-Huberman, *Su Penone*, Electa, Milano 2008, p. 17.
[546] G. Penone, *Intervista con Mirella Bandini*, cit., p. 85.
[547] Ci riferiamo alla ormai classica distinzione proposta da John Cage tra suono e musica, quest'ultima indicata come porzione organizzata di suoni. Cfr. *Silence*, Wesleyan University Press 1961, trad. it. *Silenzio*, Shake edizioni, Milano 2008.

in nero sulla superficie del quadro.

La prima azione musicale dell'artista, *Senza titolo (Nabucco)*, è stata sempre presentata ad una iniziativa di Incontri, 'Vitalità del negativo nell'arte italiana' (1970). In questo caso l'introduzione dell'elemento musicale avviene attraverso un'estrema riduzione del dato visivo: l'intera sala del Palazzo delle Esposizioni di Roma affidata all'artista viene spogliata tranne che per un un pianoforte e la presenza del pianista, Frederic Rzewski del Gruppo MEV che esegue il frammento *Coro degli schiavi ebrei* tratto dal *Nabucco* di Giuseppe Verdi, ripetendolo senza sosta. Kounellis epura dall'aria il testo verbale, frammenta la partitura da cui estrae un momento che fa cortocircuitare su se stesso, legando inizio e fine in un continuum idealmente identico, come lo sono le pareti bianche, vuote, che si fronteggiano rinviandosi le frequenze audio mentre il piano del visibile si ritira andando a coincidere con lo strumentista e lo strumento, in un angolo, lasciando così spazio alla musica e alla sua eco.

8.2.2 *Incontri 1972: Roma, Mappa '72*

'Roma, Mappa 72' (20 novembre-18 dicembre) è una mappatura di quanto in questi anni viene facendosi in area romana, «un lavoro di rilevamento di ciascun livello espressivo»[548] che viene a configurarsi come una vera e propria ricognizione della scena comportamentale. Dei ventiquattro artisti invitati quattordici compiono azioni, più l'evento *cocktail* presentato da Gino De Dominicis il 18 dicembre in chiusura della rassegna per *festeggiare il superamento del "Secondo principio della termodinamica"*[549]. Nella rassegna troviamo innanzitutto *tableuax vivants* e azioni contraddistinte dalla verbalità, in diverse declinazioni. Presentano *tableaux vivants*

[548] A. Bonito Oliva, *Comunicato stampa Roma Mappa 72*, in Fondo Incontri Internazionali d'Arte, Fascicolo attività varie f. G Roma Mappa '72, dattiloscritto. Durante la rassegna compiono azioni: Ferruccio De Filippi, Cesare Tacchi, Sandro Chia, Eliseo Mattiacci, Luigi Ontani, Cloti Ricciardi, Sergio Lombardo, Gianfranco Notargiacomo, Collettivo Fiore-Varroni-Gramaglia, Claudio Cintoli, Jannis Kounellis, Luca Maria Patella, Vettor Pisani, Maurizio Benvenuti, Gino De Dominicis.

[549] L'evento-*cocktail* nasce come risposta all'articolo *Non raggiungeremo l'immortalità*, in cui lo scienziato A. M. Liguori argomenta l'affermazione del titolo partendo, appunto, dal secondo principio della termodinamica. Cfr. I. Tomassoni, *Il caso Gino De Dominicis*, in «Flash Art», n. 144, giugno 1988, pp. 38-41, ora disponibile on line Cfr. https://flash---art.it/article/il-caso-gino-de-dominicis/ [ultimo accesso 26 marzo 2021].

Luigi Ontani, al suo esordio sulla scena romana con *Chi è fuori è fuori, chi è dentro è dentro. Contando da 0 a 1972* – di spalle al muro conta fino a 1972 e poi si gira, come nel gioco –, Ferruccio De Filippi, Sandro Chia e Jannis Kounellis, che continua ad indagare la dimensione musicale (*Senza titolo*).

In *Questo non è un gioco di prestigio* (23 novembre) Sandro Chia è seduto ad un tavolo con gli occhiali da sole, immobile davanti ad una lampada solare. Affisso sulla porta all'entrata della stanza una fotocopia di un disegno in cui è accennato un chiaro di luna. Già nella sua prima personale aveva reintrodotto il disegno nell'azione, non come fotocopia ma agendo proprio il disegno dal vivo[550]. Il 20 novembre Ferruccio De Filippi presenta *Un esempio per esempio di «altro»*: ai piedi di una parete ci sono un gruppo di fogli, un libro, un cerchio di metallo, ogni elemento è separato dall'altro, coperto da una lastra di vetro e illuminato dall'alto con una lampada appesa alla parete. Sembrano tutti reperti. Ogni elemento è accompagnato da un foglio con su scritto "un esempio ad esempio di" (libro, cerchio, fogli). Su un'altra parete allestita nello stesso modo c'è un giovane ragazzo asiatico e il foglio riporta il testo *Un esempio per esempio di «altro»*, in una evidente propensione concettuale tra letteralizzazione e archiviazione. Nel *Senza titolo* (11 dicembre) Kounellis è immobile, seduto dietro un tavolo, ha le labbra ricoperte da un calco d'oro; sulla destra, in piedi, una soprano esegue un frammento da la *Carmen* di Georges Bizet, sulla sinistra un pianista ad accompagnarla con un pianoforte verticale. L'artista è l'unico ad essere immobile e muto. È il silenzio della pittura che l'artista assume su di sé lasciando spazio a ciò che c'è di più effimero, il suono.

Azioni verbali sono quelle presentate da Gianfranco Notargiacomo e da Luca Maria Patella. Il primo, il 4 dicembre presenta *Senza titolo*, azione delegata dall'artista a due ragazzi suoi assistenti, situati in stanze diverse, in piedi al centro della sala e che si comunicano il X canto dell'*Inferno* di Dante Alighieri attraverso una ricetrasmittente, ogni verso accompagnato da un "passo" che segnala l'*interplay* tra i due. Più complessa l'azione di Luca Maria Patella, *Polvere di proiezione iperconnotativa* (14 dicembre), una dimostrazione-verifica mixed-media con proiezioni di diapositive con immagini, grafici,

[550] Ci riferiamo a *L'ombra e il suo doppio* presso la Galleria La Salita di Roma. L'ultimo giorno di apertura della mostra, il 5 maggio 1971, Chia con una matita marca le ombre che aveva proiettato sulle tele bianche. Cfr. *Sandro Chia in conversazione con Daniela Lancioni e Denis Viva a Villa Carpegna*, cit.

schemi, testi, elementi e materiali che Patella utilizza e descrive per le sue verifiche, attraverso test da lui stesso ideati o derivati da test analitico-psicologici. Al centro del processo sono le sue reazioni e quelle degli spettatori da verificare, un chiaro sviluppo delle analisi di comportamento (*supra* C. 4 e 7).

In 'Roma Mappa 72' le azioni verbali contraddistinguono anche elementi di discontinuità con il comportamento, e infatti gli artisti che le praticano sono ai margini della scena, questa volta compresi nella mappatura di Incontri, rendendola un unicum all'interno di queste rassegne. Cloti Ricciardi utilizza lo spazio e il tempo che ha disposizione per indirre un'assemblea con le compagne del suo collettivo femminista, *Escluso l'ingresso agli uomini*, teoria e pratica messa in moto assieme il 29 dicembre a Palazzo Taverna. Questo quel che sembra, perché in realtà fu un fatto casuale e non propriamente pensato come atto politico. Racconta Ricciardi:

> A me capitò di giovedì e il giovedì era il giorno in cui noi facevamo la riunione del Pompeo Magno. Allora dissi "noi andiamo a fare il Pompeo Magno a Palazzo Taverna"! E così facemmo! […] La cosa divertente fu che la porta rimase aperta e successe l'ira di dio! Ci fu una specie di rivolta dei maschi che volevano entrare. Io ero consapevole che all'epoca i collettivi femministi erano all'avanguardia, però la feci senza la consapevolezza di portare il femminismo in un luogo deputato all'arte, senza la consapevolezza precisa, diciamo. Con il senno di poi, il fatto che fossero tutte femmine, l'immagine di donne che discutono e fuori tutti i maschi che guardano… l'impatto era incredibile![551].

Il dibattito assembleare è la forma presentata anche dal Collettivo Fiore-Varroni-Gramagli-Artisti. Pur non conoscendo il contenuto del dibattito, possiamo azzardarne il tema – controcultura e necessità di una politicizzazione dell'arte – riscontrabile in quanto il Collettivo, assieme ad altri operatori locali della provincia di Frosinone, andava affermando su «Dismisura»[552], rivista nata contestualmente all'azione di Mappa 72 (il primo numero è degli inizi del 1973). Maurizio Benvenuti – in quegli anni coinvolto con Tullio Catalano e Franco Falasca nelle operazioni trasversali dell'Ufficio per l'immaginazione preventiva – il 16 dicembre presenta *Armi improprie: il potere ai*

[551] *Intervista con Cloti Ricciardi*, in M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink editori, Roma 2103, p. 238.
[552] «Dismisura», a. I, n. 1, gennaio 1973.

congiurati/ Progetto forse per una favola, in cui lo vediamo col volto coperto da qualcosa di simile ad una calza di nylon mentre è seduto dietro ad un tavolo che sorregge un registratore. Affianco a lui un ragazzo. Dal registratore si ascolta il *Progetto per una favola*, in cui si racconta di un re rinchiuso nella sua regia, inespugnabile, fin quando un giovane del tutto somigliante a lui, grazie all'arma impropria, la somiglianza, riesce a coglierlo di sorpresa nei suoi spazi e così ucciderlo[553]. È una favola di quelle che potrebbe trovarsi nelle riviste satiriche dei movimenti che in quegli anni circolano ciclostilate, ponendo la questione di un'azione violenta, sdoppiandone la dimensione in quella simbolica della favola e nella voce concreta e acusmatica della registrazione. Il dato interessante è che queste azioni, pur diverse tra loro, si basano sulla parola detta, sull'azione del prendere parola che proprio in questi anni, lo abbiamo già visto, diviene una pratica comportamentale.

Il 7 dicembre Claudio Cintoli presenta *Crisalide*, salutata come una delle azioni più significative. Cintoli è rinchiuso in un sacco di juta appeso ad un gancio infisso su un asse di legno che percorre la parete. Il sacco si dondola e deforma mentre Cintoli cerca di strapparlo per uscirne.

Nonostante le iniziali intenzioni di utilizzare solo le mani, l'artista ha portato con sé un coltello per sfibrare il tessuto[554], lacerandolo in modo da permettergli di: far cadere a terra un uovo, poi far uscire un braccio, ambedue e poi finalmente la testa, poi il busto, sguainandosi completamente fino alla caduta a terra, steso, prima immobile, poi con piccoli movimenti che lo portano ad uscire fuori campo – come è ben visibile dal video girato in occasione della rassegna[555]. Spesso nei suoi diari Cintoli scrive di *Crisalide*. Lo stesso giorno dell'azione, nei momenti immediatamente successivi scrive: «Una fatica per morire simile al nascere. Soffocando, respirando a mala pena, faticando per farsi strada verso la luce e il calore umano… oppure solamente respirare-respirare-respirare»[556]. Il passaggio tra dentro e fuori è traumatico e segna un attraversamento

[553] Il testo è riportato in *Benvenuti, Catalano, Falasca*, «DATA», a. VIII, n. 30, gennaio-febbraio 1978, pp. 52-3.

[554] Confidenza del fotografo Pino Abbrescia riportata in S. Battiato, *Claudio Cintoli. La nascita dell'uomo nuovo*, cit. p. 106.

[555] Abbiamo consultato la videodocumentazione presso l'Archivio della Videoteca della Galleria d'Arte Moderna di Torino nel giugno 2022.

[556] Appunto del *X Diario* dell'artista datato 7 dicembre 1972, riportato in S. Battiato, *Claudio Cintoli. La nascita dell'uomo nuovo*, cit., pp. 106-7.

liminale – un passaggio di stato di coscienza potremmo dire: «Le cose fisiche vivono con la propria morte ed io corrodo me stesso con la coscienza della mia scomparsa»[557]. Il discorso di Cintoli si acuisce il giorno dopo l'azione, l'8 dicembre 1972:

> Un giorno ancora per recuperare. Qualcosa dentro di me è morto definitivamente o forse è nato. In ogni caso è lo stesso. Nascere con la propria morte o morire con la propria nascita. Ma tanta fatica, tanta lotta, tanta energia, superare tutti gli ostacoli, gli impedimenti, i legami in se stessi simili a pesi morti che ansimano, s'intrecciano, s'inceppano, s'incastrano, s'annodano, tante vie lattee polverizzate, per che cosa?? Un applauso?... e la voce che si arroca, il sudore che cola, l'affanno, l'angoscia, l'appesantirsi degli arti, il gonfiore delle mani, il martellare delle tempie, l'ansimare, il corpo che affannosamente si divincola nell'urgenza lentissima ed eterna di liberarsi […] l'uomo che nasce per essere distrutto... tutto questo valeva la pena ricordarlo per un applauso?[558].

Non è più un discorso d'arte. Non sappiamo di preciso cosa sia morto ma che la crisalide abbia partorito qualcosa è certo, di lì a poco nascerà Marcanciel Stuprò, alter ego di Cintoli e «personaggio autonomo al quale delegare le sue contraddizioni, i suoi dubbi, i suoi abbandoni ironici, maliconici e a volte beffardi»[559]. *Crisalide* è un'azione che Alberto Boatto non si lascia sfuggire, tanto che inserirà nella sua mostra itinerante *Ghenos, Eros, Thanatos* la sequenza fotografica realizzata da Pino Abbrescia. Boatto definisce *Crisalide* un'azione "retrospettiva" con un fine preciso, quello del «riappropiarsi di quanto già possediamo»[560]. Cintoli, letteralmente testa in giù e messo in condizione di guadagnarsi la sopravvivenza recupera così l'esistenza. E ognuno può salvarsi solo da sé, come Lorenza Trucchi notava già in *Colare Colore* di Cintoli nel 1969 – mentre c'è chi ancora non ha colto questo scarto comportamentale e si chiede il perché di un'azione così intima e personale, che può esperire fino in fondo solo l'artista, e non un'azione sociale-collettiva[561].

---

[557] *Ibidem*.
[558] *Ibidem*.
[559] S. Battiato, *Claudio Cintoli. La nascita dell'uomo nuovo*, cit., p. 110. Alter ego dell'artista nato nel 1973 durante la collaborazione con l'Ufficio Immaginazione Preventiva di Maurizio Benvenuti, Tullio Catalano e Franco Falasca nel progetto S.p.A. Sulla figura di Stuprò *Claudio Cintoli e l'arte concettuale*, *Marcancièl Stuprò ha fatto l'uovo*, cat., a cura di A. Ginesi, Atelier dell'Arco Amoroso, Ancona 5 novembre-12 dicembre 2004.
[560] A. Boatto, *Claudio Cintoli. Crisalide*, cat., Galleria Il Segno 1973, ora in Id., *Ghenos...*, cit., p. 127.
[561] Cfr. D. Miciacchi, *La beffarda crisalide di C. Cintoli*, in «L'Unità», 8 maggio 1973, p. 7.

Per gran parte del 1973 le attività di Incontri sembrano essere ferme ma in realtà dietro le quinte si va organizzando 'Contemporanea', che per le sue dimensioni e qualità verrà immediatamente messa a confronto con le grandi mostre istituzionali, come la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Kassel del 1972. Al contrario delle rassegne appena viste, su queste ultime si è sviluppata una letteratura che però non si concentra sulle azioni comportamentali. Seguendo pratiche e discorso critico, vediamo allora cosa ne è del comportamento in queste grandi evenienze.

8.3 *Le grandi mostre e il comportamento*

In Italia le grandi mostre istituzionali non sembrano riuscire ad esemplificare la complessa varietà delle proposte comportamentali. Sono due le situazioni che maggiormente si verificano: gli artisti presentano più spesso opere e specificatamente opere non comportamentali, oppure vengono riproposte azioni già presentate in precedenza. Il primo aspetto è ampiamente visibile nella più volte citata Biennale di Venezia del 1972, 'Opera o comportamento', cui fa da contraltare negli stessi mesi 'Documenta 5'[562], la Quadriennale di Kassel con oltre duecento artisti curata da Harald Szeemann, dove la "performance", termine che appare in una sezione dedicata, ha un ruolo più rilevante. Anche in 'Contemporanea' (Roma 1973) appare il termine "performance", non comportamento, e infatti la descrizione si riferisce alla sezione "teatro", curata da Giuseppe Bartolucci, mentre le azioni di comportamento sono inserite nella sezione "linea sintetica", ovvero «quegli artisti che utilizzano il linguaggio secondo un procedimento metaforico e di rappresentazione»[563], scrive Achille Bonito Oliva, curatore della mostra. Insomma, se nel 1971 il critico si soffermava su «Un discorso che vuole avere la durata del ciclo biologico della vita […] dissipando le categorie del fare arte»[564], ora il procedimento è "metaforico e di rappresentazione". Questo perché la sezione "linea sintetica" è un grosso contenitore dove New Dada, happening, performance e Fluxus convivono. Di nuovo un approccio indistinto rispetto alle pratiche.

'Opera o comportamento' è il titolo-tema della Biennale di Venezia del 1972 che nelle intenzioni di Renato Barilli – curatore della sezione comportamento – dovrebbe coronare il successo che sia il termine sia le pratiche stanno riscuotendo attraverso un serrato confronto con la sezione Opera. La mostra viene strutturata su una semplice suddivisione tra artisti che non hanno dismesso il pennello – sezione Opera, curata dallo Storico dell'Arte Francesco Arcangeli – e quelli che invece hanno scelto di operare con nuove procedure e linguaggi. Barilli nel saggio in catalogo pone la distinzione tra queste

[562] *Documenta V,* cat. a cura di H. Szeemann (*et. al.*), della mostra, 2 voll., Kassel 1972.
[563] A. Bonito Oliva, *Una riserva di significati* (1976), in Id., *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 98.
[564] A. Bonito Oliva, *7e Biennale de Paris*, cit., p. n. n.

sezioni come un confronto tra “modi di essere” antropologici diversi, dove quello comportamentale punterebbe ad un

> riscatto programmatico di tutte le nostre facoltà, di tutti i tipi di interventi sul mondo, a cominciare da quelli più sfuggenti e precari, nella convinzione che i tempi (a livello sociale, economico, tecnologico) siano maturi per ritrovare il piacere immediato del vivere, dell'essere, e abbandonare i gravi sacrifici del cancellarsi in un prodotto staccato[565].

In realtà i partecipanti della sezione comportamento[566] presentano soprattutto il “prodotto staccato”, o altre forme legate all'azione degli spettatori e non dell'artista. Abbiamo già menzionato *Penelope* di Luciano Fabro, una vera e propria opera in vetro di murano e seta; anche Vasco Bendini e Germano Olivotto espongono delle opere non comportamentali. Olivotto le *Indicazioni*, delle stampe fotografiche su legno che riportano soggetti naturali, in particolare alberi e piante che hanno però un elemento tecnologico aggiunto: un tubo di neon che riproduce nella forma un ramo, come un innesto. Il fatto evidente è che queste opere non individuano quell'antropologia fondata sui modi d'essere indicata da Barilli, al contrario del volo di Marisa Merz, delle riscritture e sostituzioni di Fernando De Filippi, delle ricerche enciclopediche ed antropologiche di Ferruccio De Filippi, delle indagini corporali di Giuseppe Penone.

Franco Vaccari propone una sua *Esposizione in tempo reale* non agita però in prima persona come quelle viste (*supra* C. 4 e 7). In quella proposta a Venezia, la n. 4, Vaccari impronta un ambiente (environment) con una cabina *photomatic* per le fototessere e il titolo-istruzione scritto sul muro in quattro lingue: *Lasciate su queste pareti una traccia fotografica*. Sono gli spettatori ad agire nella *photomatic* e ad appendere le fotografie al muro – ed è stata l'operazione che ha ricevuto più plausi ed entusiasmi. La proposta teorica comportamentale sembra continuare a cadere in queste confusioni tra i modi dell'azione. Mario Merz allestisce una sala con opere e compie un'azione su una piccola

[565] R. Barilli, *Opera o comportamento?*, in cat., cit., ora in Id., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979 (ed. consultata 2016), p. 97.

[566] La sezione comportamento è accompagnata da una mostra di video-nastri, realizzati dagli artisti in collaborazione col videogallerista tedesco Gerry Schum come già in occasione di 'Gennaio 70', un'esposizione di libri degli artisti comportamentali (*Il libro come luogo di ricerca*) e 'Pèrsona 2', mostra curata da Achille Bonito Oliva e ideata a partire dall'esperienza avuta al Bitef 5 di Belgrado (1971).

imbarcazione in legno attraccata alla laguna, scrive la serie di Fibonacci che almeno dal 1970 lo sta impegnando in una proliferazione continua di opere.

La sala di Gino De Dominicis presenta diverse opere e *Seconda soluzione d'immortalità (l'universo è immobile)* un tableau vivant che fa saltare le coordinate tematiche della mostra, perché il tableau è formato anche da opere[567]. Opera *e* azione. Le opere precedenti presenti nel tableau sono: *Cilindro invisibile* (la forma indicata è tracciata unicamente con del nastro a terra che ne perimetra il vuoto); *Palla di gomma (caduta da due metri) nell'attimo immediatamente precedente al rimbalzo* e *Pietra (aspettativa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione tale da generare un movimento spontaneo del materiale)* (una palla e una pietra)[568]. Le tre opere sono poggiate a terra da sinistra a destra e immediatamente dietro di queste, in un angolo seduto su una sedia, "el pinin", come chiamano in laguna il ventisettenne Paolo Rosa[569], affetto da sindrome di Down e ingaggiato dal giovane assistente di De Dominicis, Simone Carella, animatore del Beat 72 di Roma. Dall'immediata apertura si levano proteste e viene richiesto l'intervento della censura[570].

Così l'artista decide di chiudere la sala nella stessa mattinata e di sostituirla successivamente con un videotape in *loop* realizzato con Gery Schum in quei giorni – *Terza soluzione d'immortalità* – in cui vediamo il volto di De Dominicis guardarci, in silenzio. Un altro tableau. È interessante questa postura: lo sguardo è forse ora immortale perché "riproducibile?". No, lo sguardo dell'artista, semplicemente, pone la questione dello sguardo, ovvero la chiave di lettura della *Seconda soluzione*, e ora, assente, come l'artista che delega la sua presenza al nastro video. Secondo Gabriele Guercio il dispositivo della *Seconda soluzione* è un'operazione sottrattiva che distacca il

[567] La ricostruzione della complessa sala di Gino De Dominicis è consultabile in L. Cherubini, *Oggetto vivente perfetto. L'opera di Gino De Dominicis*, in «Flash Art International», special issue, Politi, Milano 2007, con modifiche *Gino De Dominicis. Oggetto vivente perfetto*, in Ead., *Controcorrente*, cit.) e da Italo Tomassoni, *Profezie retrospettive*, in Id. (a cura di), *Gino De Dominicis. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2011, pp. 12-6. Una documentazione fotografica è possibile consultarla in E. Charans, *Gino De Dominicis. Seconda soluzione d'immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpendi, Milano 2012.

[568] Le tre opere sono state esposte per la prima volta presso la Galleria L'Attico nella sede del garage di Via Beccaria il 5 novembre 1969 e riproposte nella seconda personale a L'Attico il 31 gennaio 1970. Cfr. *Gino De Dominicis*, giornata di studi presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea 20 maggio 1999, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma 1999, p. 12.

[569] Cfr. S. Carella in L. Cherubini, *Gino De Dominicis. Oggetto vivente perfetto*, cit., p. 54, n. 25.

[570] Quest'aspetto è stato approfondito in D. Voso, *Arte, marginalità del quotidiano, censura. I casi di Hans Haacke e Gino De Dominicis*, in «Piano b. Arti e culture visive», vol. 1, n. 1, 2016, pp. 296-320.

tableau dallo sguardo dello spettatore per concentrarsi sullo sguardo di Paolo Rosa. Lo chiama “vedere senza vedersi”. Rosa è assorto nella contemplazione delle tre opere e degli spettatori che si affacciano nella sala, che a loro volta osservano ciò che Rosa guarda. De Dominicis è interessato allo sguardo del giovane ragazzo che, sostiene, non è malato ma vive uno stato diverso dell'essere[571], non contempla la morte, uno sguardo assolutamente presente e quindi fuori dal tempo. C'è uno iato tra lo sguardo di Rosa e quello degli spettatori che crea una sospensione comunicativa. L'operazione però crea anche qualcos'altro: indignazione, alimentata da giornalisti come Mario Perazzi che due giorni dopo titola sul «Corriere della Sera» *Voleva 200 minorati da appendere ai muri*[572]. Come scrive Gabriele Guercio:

> Con il suo essere fisicamente là, seduto nell'angolo, il giovane Paolo Rosa contraddice le nostre tendenze a tradurre, addomesticare e correggere – dal punto di vista tanto culturale e artistico quanto politico e medico – chiunque e qualsiasi cosa strida con le acquisite definizioni sull'identità e su come essa evolve o dovrebbe evolvere nel tempo[573].

Se una persona affetta da sindrome di Down non può apparire come fatto estetico è perché nelle società occidentali il sapere del e attorno al suo corpo è stato normalizzato in specifiche griglie disciplinari (mediche, sociali, scolastiche). Nel mondo in cui si celebrano le soluzioni d'immortalità invece Paolo Rosa certifica da un lato l'oggettività per noi improbabile dell'invisibilità del cubo, dell'aspettativa temporale infinita del movimento della palla o della pietra a terra, e dall'altro pone gli spettatori in una

[571] Cfr. Riportato in G. Guercio, *L'arte non evolve*, cit., p. 19.

[572] M. Perazzi, *Voleva 200 minorati da appendere ai muri*, in «Il Corriere della Sera», 10 giugno 1972, p. 3.

[573] G. Guercio, *L'arte non evolve*, cit., p. 17. Attorno allo scandalo del “mongoloide”, come veniva comunemente detto e scritto nel 1972, si creano immediatamente fazioni di sostenitori (i critici, da Barilli a Bonito Oliva, da Celant a Menna e Trini, i galleristi Fabio Sargentini, Gery Schum, Gian Enzo Sperone e Franco Toselli, artisti come Pier Paolo Calzolari e i coniugi Merz) e accusatori (tra cui i critici Lea Vergine, Pierre Restany, Giorgio De Marchis, Giorgio Di Genova, artisti come Fabrizio Plessi, Giorgio De Chirico, Agostino Bonalumi ecc.). I quotidiani attaccano duramente, lo fa anche Pier Paolo Pasolini (*Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana*, in «Il Tempo», 25 giugno 1972). Si arriva anche a un processo per violenza privata aggravata e sottrazione di incapace per De Dominicis e Simone Carella, concluso nel 1973 con l'assoluzione piena per i due. Cfr. G. Guercio, *L'arte non evolve*, cit., pp. 112-113. In difesa gli articoli di Renato Barilli, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, Gianni Emilio Simonetti e Tommaso Trini riportati in *Autodafé autodasè*, in «Data», nn. 5-6, estate 1972, pp. 16-9. Cfr. http://www.artslab.com/data/img/pdf/005_16-19.pdf [ultimo accesso 25 aprile 2021].

distanza temporale, in quanto parte dell'opera, qualcosa che per De Dominicis non appartiene al tempo (*supra* C. 6). La ricezione critica si è "avvitata" sul caso De Dominicis, mentre alcune voci segnalano le problematiche di 'Opera o comportamento': la dicotomia debole secondo Pierre Restany (e infatti il tema è proposto anche agli altri padiglioni che però non lo assumono)[574], la differenza generazionale tra gli artisti delle due sezioni evidenziata dalla maggior parte dei critici, e, aggiungiamo, la confusa individuazione delle pratiche.

Continuità e discontinuità con quanto appena scritto si segnalano in 'Documenta 5' (30 giugno-8 ottobre 1972), la "mostra-miliardo" come l'ha definita Tommaso Trini riferendosi allo sforzo economico necessario per la grande iniziativa di Kassel[575]. Un presagio delle discontinuità tra le due mostre può essere colto sfogliando il doppio nn. 8-9 di «NAC», dove si susseguono due tavole rotonde ognuna su una delle due mostre. La prima differenza tra le due è visiva: nella tavola rotonda riguardante Venezia sono pubblicate solo foto di opere e non di azioni, nella seconda sono riportate tutte azioni e un ambiente[576]. Nella discussione sulla Biennale non ci si sofferma sul fenomeno delle azioni – nonostante la titolarità del "comportamento" – invece presente nella discussione tra Gillo Dorfles, Vittorio Fagone e Gianni-Emilio Simonetti su Kassel.

Il fatto che la performance sia più rilevante nell'economia dell'organizzazione è visibile scorrendo le diverse sezioni che compongono la mostra tra cui ne compare una intitolata 'Autorappreresentazione/Performance/Informazione', in linea con l'aspetto documentativo-informativo che abbiamo visto nel Centro Informazione Alternativa. Gli unici italiani invitati sono Jannis Kounellis, Giuseppe Penone e Vettor Pisani che presentano rispettivamente: *Senza titolo (da inventare sul posto)* già presentata da Kounellis a L'Attico nell'aprile dello stesso anno; *Svolgere la propria pelle* e *Rovesciare i propri occhi*, presentati da Penone nel 1971 (*supra*), mentre Vettor Pisani presenta *L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys*, titolo che in questi anni applica a differenti azioni – quella in questione è quella presentata

[574] Cfr. P. Restany, *Limiti del comportamento*, in «Domus», n. 514, settembre 1972, p. 55 e L. Caramel, *Opera e comportamento*, cit.

[575] T. Trini, *Kassel sana in Monaco sano*, in «DATA», a. II, nn. 6-5, estate 1972, p. 67.

[576] Sono scatti fotografici dalle azioni di Vettor Pisani, Hanson, Ben Vautier, Hermann Nitsch, Jannis Kounellis e una foto di una sequenza fotografica di Gilbert & George. Cfr. *Riflessioni su Kassel*, in «NAC», nn. 8-9, agosto-settembre, pp. 7-10.

precedentemente presso lo studio fotografico di Elisabetta Catalano, conosciuta anche come *Lo scorrevole* (*supra* C. 7).

La riproposizione di azioni contraddistingue altri grandi appuntamenti di questi anni in Italia, come la 'X Quadriennale' di Roma, la cui terza sessione *La ricerca estetica dal 1960 al 1970*[577] viene presentata tra il maggio e il giugno del 1973 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma. Anche in questo caso non c'è una sezione dedicata al comportamento (né alla performance), anche se vengono presentate azioni, esclusivamente durante la giornata inaugurale. Giosetta Fioroni ripresenta *La spia ottica* (1968) che permane in veste installativa; Gino De Dominicis propone l'esercizio impossibile di riuscire a creare dei quadrati invece che dei cerchi gettando sassi in uno specchio d'acqua (*Tentativo*), finora presentato solo attraverso film; Kounellis ripropone *Senza titolo* presentato nel 1972 presso la Galleria Sonnabend di New York. Vettor Pisani ripresenta l'azione di Kassel, *L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys*, mentre Ketty La Rocca assieme a Giordano Falzoni danno luogo ad una *Verbigerazione* – Falzoni legge in modo sconnesso, con interruzioni e ripetizioni un testo di Ketty La Rocca che lei segue con il dito[578]. Emilio Prini durante il dibattito critico in chiusura della Quadriennale abbraccia il sax del gallerista Mario Pieroni e comincia a soffiarci dentro, senza saperlo suonare[579].

Una mostra non istituzionale ma che più della 'X Quadriennale' è stata paragonata alla Quadriennale di Kassel[580] è 'Contemporanea', presentata presso i nuovi parcheggi sotterranei di Villa Borghese tra il novembre del 1973 e il febbraio del 1974. Piero Sartogo, coordinatore dell'immagine già in 'Amore Mio' e 'Vitalità del negativo', per l'occasione crea percorsi nel sotterraneo attraverso reti di metallo, quelle da cui si è voluto distanziare Ontanti/*Tarzan* (*supra* C. 6). Ontani partecipa nella sezione Area Aperta[581], dedicata alle giovani promesse, cui partecipa una giovanissima Marina

[577] *X Quadriennale Nazionale d'Arte. La ricerca estetica dal 1960 al 1970*, cat., a cura di F. Menna, N. Ponente, Palazzo delle Esposizioni, Roma, De Luca, Roma 1973.

[578] Cfr. F. Gallo, *Ombre e riflessi del corpo*, cit. pp. 57-8.

[579] Cfr. F. Fazzari Silenzio, *Un sassofono contestatore alla X Quadriennale d'arte*, in «Corriere Rivista», vol. 4, n. 37, agosto 1973.

[580] cfr. F. Menna, *Mostra nel garage di Villa Borghese*, in «Il Mattino», 7 dicembre 1973. Si veda *Contemporanea*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Garage sotterranei di Villa Borghese, Roma; Centro Di, Firenze 1973 e la ricostruzione in A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte...*, cit., pp. 198-216.

[581] Come già per 'Informazioni sulla presenza italiana', Achille Bonito Oliva e il gruppo organizzativo di Incontri scelgono di articolare la mostra in diverse sezioni proponendo una prospettiva ampiamente interdisciplinare. Oltre alla sezione arte, curata dallo stesso Bonito Oliva, ci sono: cinema (Paolo

Abramović, alle prese con il coltello di *Rhythm 10*. Per comprendere come il termine performance a quest'altezza sia poco utilizzato nelle arti visive italiane, nel catalogo edito dalla Centro Di di Firenze, nella sezione "Teatro", gli spettacoli sono indicati come "performance", mentre non c'è una sezione per le azioni degli artisti, che sono per lo più suddivisi tra "area aperta" e "linea sintetica" – tra cui Kounellis, De Dominicis, Pisani, Chiari, Luthi, Gilbert & George, Acconci ma anche Andy Warhol, Roy Lichtnestein, Tano Festa, Mario Schifano e Allan Kaprow, in uno strano contenitore tra pop, happening e performance art. Strano soprattutto pensando al fatto che in Italia gli artisti pop o con tali ascendenze iniziali, come Cesare Tacchi, Renato Mambor e Fabio Mauri, in quegli anni compiono azioni di comportamento.

Gino De Dominicis assembla elementi preesistenti: l'asta che fluttuava nel vuoto a L'Attico nel 1970 ora vede alla sua sinistra e alla sua destra, seduti uno di fronte all'altro e vestiti uguali, i due gemelli presenti in *Lo Zodiaco* (1970). Anche la sezione curata da Fabio Sargentini, musica e danza, se non è una riproposizione di azioni, tende a riprodurre gli equilibri e le dinamiche dei suoi festival a L'Attico, con gli stessi protagonisti (Simone Forti, Trisha Brown, Steve Paxton, La Monte Young, Philip Glass, Terry Riley ecc). Gli altri italiani invece ripropongono azioni precedenti. Jannis Kounellis *Senza titolo (Apollo)* eseguita presso la Galleria La Salita di Roma il 16 marzo 1973, tra i suoi più iconici *tableaux.* È seduto dietro un grande tavolo antico mentre sorregge una maschera di Apollo che gli copre il volto. Sul tavolo ci sono i pezzi smembrati di una copia in gesso di una statua d'epoca classica. Un flautista è sul lato destro fuori dal tavolo, seduto a suonare un frammento di Mozart di tre minuti ripetuto ostinatamente. I frammenti allineati sul tavolo sono di diverse parti anatomiche, gli estremi di piedi e mani, braccia e gambe, un torso privo di testa, e c'è un corvo impagliato. Quando l'azione finisce, Kounellis si scopre il volto posando la maschera per poi andarsene, come fa anche il musicista che smette di suonare. Oltre alla costruzioni d'immagini e allestimenti di scene precise, in Kounellis si fa evidente un recupero di una modalità del teatrale, tra il 1973 e il 1975 il tableau viene presentato in

Bertetto), teatro (Giuseppe Bartolucci), architettura e design (Alessandro Mendini), fotografia (Daniela Palazzoli), musica e danza (Fabio Sargentini), libri e dischi d'artista (Yvonne Lambert, Michel Claura), poesia visiva e concreta (Mario Diacono), informazione alternativa (Bruno Corà, Leietta Gervasio, Paolo Medori).

diverse occasioni: a Roma nel 1973 (galleria La Salita e poi 'Contemporanea'), a Berlino nel 1974 (galleria Folker Skulima), a Colonia ed Atene nel 1975 (galleria Rudolf Zwirner e galleria Jean Bernier)[582].

Vettor Pisani ri-presenta *Androgino, carne umana e oro*, ('Informazioni sulla presenza italiana', 1971). Ad agire l'azione l'attore Gianni Macchia, cui Pisani fa indossare un calco d'oro di un seno femminile sul petto. Macchia è seduto su un tavolino e compie lenti movimenti, allungandosi, girandosi, facendo pendere la testa all'indietro da un'estremità del tavolo. Il seno aggiuntivo copre parzialmente una cintura stretta sul suo torace e che posteriormente, sulla schiena, mantiene fermo il coltello a serra manico incriminato del taglio. Sulla parete di fondo la bandiera italiana appesa da un lembo e a terra un lenzuolo esposto come un sudario, forse contiene il corpo dal seno mancante[583]. Il dibattito successivo a 'Contemporanea' non si sofferma sul comportamento ma sugli aspetti economici (Lea Vergine), la critica del luogo (Lorenza Trucchi) e sulla massiccia presenza dei mercanti d'arte americani – Giancarlo Politi scrive apertamente di colonialismo[584].

[582] Cfr. N. Batzner, *Jannis Kounellis. Action*, cit., p. 434.

[583] Gianni Macchia (1943) agirà molte azioni di Vettor Pisani. I due si conoscono fin da giovani, quando a Bari frequentano il Teatro della Gironda. Ringrazio Gianni Macchia per averci raccontato lo svolgimento dell'azione.

[584] Cfr. L. Vergine, *A chi serve contemporanea?*, in «Il Manifesto», 13 dicembre 1973; L. Trucchi, *Arte al parcheggio*, in «Momento Sera», 14 dicembre 1973; G. Politi, *Amerikana*, in «Flash Art», nn. 46-47, giugno 1974, p. 10.

8.4 *Due mostre tardive (1975)*

Nel 1975 sono già molti gli artisti che hanno dismesso le pratiche comportamentali – Renato Mambor, Gianfranco Notargiacomo, Giulio Paolini, Cloti Ricciardi, Cesare Tacchi ecc. Ad aprire l'anno sono però due mostre comportamentali, in gennaio infatti si avviano '24 ore su 24' presso L'Attico e 'Aspetti del comportamento' presso lo Studio Eremitani di Padova. Quest'ultima, curata da Renato Barilli, sembra riproporre gli squilibri di 'Opera o comportamento'. Degli artisti invitati compiono azioni solo Stanislao Pacus (8 febbraio) e Lamberto Calzolari (l'11 gennaio) che ripropone un'azione già presentata precedentemente. Calzolari entra nella stanza dello studio dove a terra sono stati posizionati un mangianastri con altoparlante incorporato, un martello e un libro. Comincia lentamente a spogliarsi, rimanendo solo con i jeans. Poggia gli occhiali sul libro e li rompe con un martello. Successivamente si lega il registratore alla schiena con uno spago estratto dalle tasche dei pantaloni e si benda con un nastro di plastica, anch'esso preso da una tasca. Si dirige verso un angolo della stanza e comincia a dondolarsi tra le due pareti sempre più violentemente, alternando una cadenza lento-veloce. Poi si dirige verso gli spettatori azionando il registratore da dove comincia ad udirsi musica classica, gira su se stesso più volte. A questo punto slega il mangianastri e il laccio di plastica sugli occhi, si riveste e se ne va[585]. Degli altri interventi ricordiamo la postproduzione fotografica di Giorgio Ciam (18 gennaio) e le proiezioni di Giancarlo Croce (il 25 gennaio proietta diapositive di un suo intervento di decorazione su una vecchia casa abbandonata). Giuliano Sturli (1 marzo) espone delle fotografie, mentre Franco Vaccari (8 marzo) invia la documentazione di alcune sue *Esposizioni in tempo reale*. Anche Giorgio Zucchini invia documentazioni.

Diversa la situazione a L'Attico per '24 ore su 24', che possiamo considerare una estrema propagine dell'anno precedente, quando si sono susseguite azioni di Pisani, Ontani con i *tableaux Don Quisciotte de la Mancha*, *Don Giovanni* e *Superman*, *Senza titolo (Apollo)* di Jannis Kounellis e Luca Maria Patella con *Il test di Lüscher dei colori*,

[585] Cfr. *Aspetti del comportamento*, cat., a cura di R. Barilli, A. Socal, Studio d'Arte Eremitani, Padova 11 gennaio-21 marzo 1975, Studio d'Arte Eremitani, Padova 1976, p. 27. Quest'azione è una ripetizione della prima parte di *Performance in tre comportamenti*, presentata da Lamberto Calzolari presso la Galleria 2000 di Bologna nel marzo 1974, recensita da Renato Barilli in *Cronache del comportamento: Lamberto Calzolari*, in «NAC/Notiziario d'Arte Contemporanea», n. s., n. 4, aprile 1974, p. 11.

un vero e proprio test di psicologia che l'artista, presente lo stesso Lüscher a L'Attico, sottopone agli spettatori[586].

Poco prima della rassegna, il 5 novembre 1974 Sargentini decide di cambiare orario alla galleria, chiusa durante il giorno, apre dalle dieci di sera all'una di notte. È un messaggio chiaro nei confronti dell'aria che si respira nel paese. Il 1974 è l'anno delle due stragi neofasciste di Piazza della Loggia e del treno Italicus, del tentato colpo di Stato della Rosa dei Venti, e la violenza diffusa sembra essere irreversibile. L'apertura notturna porta il gallerista poco più di due mesi dopo, dal 25 gennaio 1975 e per una settimana, ad organizzare la rassegna '24 ore su 24', senza pause, in un continuo ciclo e riciclo delle operazioni proposte dagli artisti coinvolti in azioni e opere. I tredici artisti invitati sono Tano Festa, Jannis Kounellis, Emilio Prini, Alighiero Boetti, Vettor Pisani, Eliseo Mattiacci, Sandro Chia, il montenegrino Ilija Šoškić al suo debutto presso L'Attico, Luigi Ontani, Francesco Clemente, Luca Patella, Mimmo Germanà che però risulta «sempre assente»[587], scrive Bruno Corà nella sua recensione. C'è anche Gino De Dominicis che non presenta un'azione ma l'opera *1975+27*, più conosciuta con il titolo di *Noi siamo le puntine*, ovvero il testo che De Dominicis compone sul pavimento della galleria, con delle puntine. Oltre a De Dominicis presentano opere Tano Festa e Alighiero Boetti mentre tutti gli altri artisti compiono azioni – una situazione inversa a quella di *Aspetti del comportamento*.

Emilio Prini invita singoli spettatori in una sala chiusa per spiegare loro gli appunti di lavoro nei suoi diari personali, approfittando dell'azione per compiere un'apertura intima insolita nel comportamento tra artista e spettatore. Luigi Ontani dalle 6:30 del mattino e per un'ora, nei giorni 27, 29 e 31 gennaio, veste i panni del conte *Dracula* e alle prime luci dell'alba si va a sdraiare in un sarcofago di vetro e legno, addormentandosi con in mano una copia tascabile del romanzo di Bram Stocker. Ad accompagnare un ultrasuono emesso dai pipistrelli[588]. Luca Patella presenta *dal tramonto al tramare*: su due opposte pareti della stanza sono affisse due immagini, una

[586] L'operazione si traduce anche in una pubblicazione editoriale. L. M. Patella, *Il test di Lüscher dei colori*, L'Attico, Roma 1974.

[587] B. Corà, *24 ore su 24*, in «Data», a. IV, n. 15, primavera 1975, p. 3. Un ulteriore resoconto della rassegna, molto parziale, è A. Bonito Oliva, *Fool Time* (1975), ora in Id., *Autocritico Automobile*, cit., pp. 191-4.

[588] *Ibidem*.

donna nuda che si riflette in uno specchio, l'altra è di un uomo seduto che legge un libro di Robert Louis Stevenson. L'artista è al centro della stanza, circa equidistante dalle due immagini, scrive, poi si sposta per attacare al muro e distribuire agli spettatori commenti alle immagini[589].

Vettor Pisani presenta *Storie di eroi, la parte assassinata*, sempre agita da Gianni Macchia. Un'azione doppia e speculare, interpretata una prima volta da Macchia solo e una seconda dallo stesso davanti all'attrice Adelaide Valentini – all'epoca compagna di Macchia – che, elegantemente vestita come l'attore, resta immobile tutto il tempo. È un'azione fortemente drammatizzata che già dal titolo tematizza un archetipo, quello dell'omicidio tra gemelli – da Caino e Abele a Romolo e Remo. Visivamente questo tema viene concretizzato in due modi: in una stanza su un tavolo c'è un presepe con due Gesù infanti; nell'altra, la principale, su un grosso tavolo c'è un barattolo di alcool con immerso un finto feto e sulla parete una foto di un bambino. Gianni Macchia ci ha fatto sapere che la scelta del feto è stata sua e di Adelaide Valentini per sottolineare un aspetto fortemente autobiografico, infatti la giovane coppia aveva da poco perso il figlio per un aborto spontaneo[590]. L'attore è in questa stanza, ben vestito e sorridente compie semplici passi di danza per poi ripetere l'azione davanti a Valentini, questa volta però concludendo la coreografia verso gli spettatori cui porge a mani aperte i due Gesù[591].

Il tempo mi consuma, lo spazio è mio amico, è l'azione presentata da Sandro Chia il 26 e il 28 gennaio alle undici del mattino e la sera alle ventitrè. La mattina, un attore si pone di fronte a un quadro raffigurante uno scimpanzé. Comincia a dire che è un bel quadro e, aumentando l'enfasi, a sostenere che farebbe di tutto per averlo, con movimenti sempre più eccentrici. La sera, al contrario, sostiene che è orrendo. Chia, che fin dalle sue prime azioni ha reintrodotto il disegno, questa volta pone la questione del quadro, dell'opera da osservare a distanza, che non non viene mai toccata e quindi resta intaccata la sua "sacralità", sottolinea in un'intervista con Daniela Lancioni[592]. L'attore che cambia opinioni si riferisce al mutamento di atteggiamento di fronte alla pittura, un momento buona, l'altro no. È una critica al comportamento e un preavviso, infatti il

[589] Cfr. E. Grazioli, *Luca Maria Patella disvelato*, cit., p. 71.
[590] Dialogo con Giovanni Macchia a cura di Daniele Vergni, avvenuto in remoto il 30 luglio 2021.
[591] Cfr. E. Viola, *Theatrum mundi*, cit., pp. 127-8.
[592] Cfr. *Sandro Chia in conversazione con Daniela Lancioni e Denis Viva a Villa Carpegna*, cit.

ritorno in pittura di Sandro Chia è alle porte. Anche il titolo va in questa direzione: il tempo delle azioni lo consuma, lo spazio in cui stendere il colore è suo amico.

8.5 *Margini. Fuori dal circuito (1973-1976)*

La ricognizione sulle rassegne comportamentali ha dimostrato come il fenomeno sia sempre meno focalizzato a partire dal 1973 e con andamento crescente negli anni successivi. In questi stessi anni però comincia ad intravedersi un "fuori" della scena qui in oggetto. Ci sono alcune realtà che sembrano delineare circuiti alternativi che più spesso troveranno una loro concreta realtà a partire dal 1977. È il caso ad esempio della scena veneta, attiva fin dagli anni 1972-'73 grazie alle azioni presentate da Fabrizio Plessi, Michele Sambin e Luigi Viola, e che si concretizzerà nei secondi anni Settanta, quando si aggiungeranno il musicista Claudio Ambrosini e gli artisti visivi Federica Marangoni, Guido Sartorelli e Mario Sillani. Sarà soprattutto dal 1977 che nelle occasioni delle performance di questi artisti è possibile cogliere un vero e proprio circuito, in particolare per gli scambi e le collaborazioni che si avranno tra la Sala Polivalente della Galleria Civica Palazzo dei diamanti di Ferrara e la Galleria del Cavallino di Venezia (*infra* C. 11). Riguardo le prime azioni di questi artisti, abbiamo già incontrato Federica Marangoni (*supra* C. 6) e più limitatamente Luigi Viola, nei primi anni Settanta concentrato soprattutto sul gesto come azione poetica attraverso la scrittura sui corpi, altrui o il suo (*supra* C. 7). Michele Sambin invece approfondisce la dimensione sonora e del gesto musicale in *Violoncello per due suonatori* e *Assenza*, presentate nel 1972 presso la Galleria Images 70 di Albano Terme (Padova). Nel primo Sambin suona un violoncello amplificato tramite pick-up elettrico assieme al fratello Marco. Il primo agisce sulle corde mentre il secondo, in piedi e di spalle al fratello, ne modifica l'accordatura attraverso la manipolazione dei piroli. *Assenza* invece si traduce in un'improvvisazione di Sambin al violoncello nella galleria spoglia[593]. Anche Fabrizio Plessi si concentrerà sul sonoro ma lo farà successivamente, presentando azioni in coppia con la musicista e performer Christina Kubisch (*infra* C. 10). Nei primi anni Settanta invece intraprende un singolare corpo a corpo con un elemento impossibile per la scultura, l'acqua. Dopo aver innaffiato la Senna per un mese tutti giorni nel giugno del 1973 dalle 8:30 e per venti minuti al giorno, il 6 settembre buca trecento volte l'acqua dello stesso fiume prendendo a martellate un grosso chiodo immerso nella

[593] Cfr. le schede riguardanti queste azioni di Michele Sambin sono curate da Lisa Parolo in *Michele Sambin performance tra musica, pittura e video*, cit., p. 237.

superficie (*Un buco nell'acqua*); il 15 maggio 1975 si fa calare in un canotto pneumatico sul fiume che scorre ad Antwerpen e trascinare da un mezzo della Polizia Fluviale della città così da segare in due il fiume da una riva all'altra; il 12 giugno alle 16:30 sega in due parti uguali il Lago Stichter di Neuenkirchen, questa volta porgendosi nel fiume un po' la volta, il più orizzontale possibile rispetto allo specchio d'acqua che trapassa con una grossa sega (*Operation Antwerpen*). Sono operazioni non aperte agli spettatori e documentate fotograficamente e in alcuni casi in video[594].

Ci sono poi esperienze molto effimere e minoritarie come quella di Angelo Raffaele Antelmi, artista oggi totalmente dimenticato. Brindisino ma residente a Torino, dove all'inizio degli anni Settanta assieme ad alcuni amici apre e gestisce uno dei primi circoli Arci Gay. Qui presenta la sua prima performance *Satireggiando qua e là* (1971), un'estenuante sfilata con continuo cambio d'abiti e relativo denudamento. Antelmi comunica ogni vestito che indossa con pose plastiche ed espressioni spesso ironiche, svelando tra il gioco e la biografia i suoi incessanti cambiamenti. L'iniziativa non convince il circolo e Antelmi riprende a presentare performance solo dal 1974, in gallerie d'arte. Nonostante l'aria "libertaria" del lungo Sessantotto, azioni come quelle di Antelmi sono ancora troppo precoci e anche nelle gallerie private rischia: nel 1976 presso la Galleria Apollo 2000 di Torino, nei panni di una drag-madonna quasi lo arrestano per vilipendio alla religione, la performance viene infatti interrotta da due agenti di polizia dopo la citazione dal Vangelo di Luca "Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto" (Lc 1,38)[595].

Differente la situazione a Genova. Il capoluogo ligure è entrato nella storia che stiamo raccontando fin dagli ultimi anni Sessanta, quando Emilio Prini compie azioni e la Galleria La Bertesca è il quartier generale delle ricerche più avanzate in città. Negli anni Settanta e soprattutto dalla metà del decennio sono più gallerie a dare attenzione al fenomeno, come Arte Verso di Armando Battelli e Unimedia di Caterina Gualco – quest'ultima legata anche alle esperienze Fluxus[596]. Presso la Unimedia dopo la

[594] La documentazione fotografica è in parte edita in. G. Dorfles (a cura di), *Fabrizio Plessi. Azioni/Films/Interventi/Videotapes/Performances 1970/1976*, Mastrogiacomo, Padova 1977, p. n. n.

[595] L'esperienza di Antelmi anticipa per contenuti quelli della compagnia Nostra Signora dei Fiori, capitanata da Mario Mieli e nata in seno ai Collettivi omosessuali milanesi.

[596] Per un catalogo delle mostre organizzate da Caterina Gualco si veda C. Gualco, *Lo spazio Le Stagioni Le Opere*, Unimedia, Genova 1983, mentre per quanto riguarda l'interesse relativo a Fluxus Ead., *Fluxus in Italia*, cit.

presentazione de *Il corpo come linguaggio. Body Art e storie simili* di Lea Vergine nel novembre del 1974 il vero incontro con la performance si ha solo nel 1976 con la rassegna *Domanda & Risposta* (30 marzo-2 aprile e un ultimo incontro il 21 aprile) dove sono presentate azioni del campione dell'*art corporel* francese Michel Journiac (*Rituale d'identità*) e giovani artisti come Geggi Tagliafico (*One lonzage to be sucked slowly*), Sandra Sandri (*Per conoscenza: ipnosi*) e Beppe Dellepiane (*Medicamenta*)[597]. Non solo, ospiterà tra il 1979 e il 1980 le prime attività del Centro Uh! di Roberto Rossini e Angelo Pretolani, occupati prevalentemente nell'organizzazione e nella produzione di performance, trasformando Unimedia – che per la gallerista significa "unione di messaggi"[598] – in un'attività plurale e generativa per ulteriori organizzazioni trasversali come quella del Centro Uh!. Ci occuperemo ampiamente del Centro Uh! (*infra* C. 10 e 11), ora soffermiamoci però sull'attività di Angelo Pretolani, vero fulcro delle attività performative a Genova in questi anni[599].

Le prime azioni di Pretolani come *Minotauro* (1973) e *Opera pubblica* (1975) sono individuali, senza chiamata pubblica ma avvengono nello spazio pubblico e riflettono lo spazio urbano e architettonico. Nella prima il giovane artista cammina sotto le impalcature di lavori pubblici che in quegli anni si susseguono trasformando la città di

[597] Beppe Dellepiane (1937) comincia a realizzare performance nel 1974, sono azioni private documentate fotograficamente (*Gogna*; *Afasia Motoria*; *Unità di misura*, *Monumento*; *Fisarmonica*; *Auto Make-up*; *Inquadratura*; *Humanis cibis carnis*; *Stilita*). Dopo alcune azioni improvvisate dal vivo nel 1974 durante la 'IX Settimana Internazionale di Pittura' a Gleisdorf (Grasz) comincia a presentare performance in gallerie italiane: nel 1975 presso la Galleria Arti Visive di Roma presenta *VitaSprint/B 12* durante la rassegna 'Incoart', e nel 1976 *Medicamenta* presso la Galleria Il Diagramma di Milano, *Antemela* presso la Galleria Il Vicolo, *Clessidra* presso il Centro del Portello, *Tessalo di Talles* presso la Galleria Arte 3, *Stam-pelle* presso la Galleria Forma. Purtroppo non esiste un archivio Dellepiane e le sue performance sono ancora da ricostruire. Ringraziamo per le informazioni lo studioso e critico genovese Sandro Ricaldone. Per un primo sguardo sull'opera di Beppe Dellepiane Cfr. *Beppe Dellepiane. Metafore, metonimie, trasmutazioni*, cat., a cura di S. Solimano, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova 10 giugno-13 settembre 1998, Skira, Milano 1998.

[598] Colloquio telefonico con Caterina Gualco avvenuto il 7 luglio 2021.

[599] Oltre a Dellepiane e Pretolani bisogna ricordare Aurelio Caminati (1924) pittore genovese che dopo l'azione *Beuys Deconstruit* realizzata assieme a Claudio Costa nel novembre del 1975, dà il via ad una personale rilettura (e rovesciamento) del *tableaux vivants*, avvicinandolo molto alla dimensione teatrale. Le chiama "trascrizioni" e sono rielaborazioni dal vivo di celebri dipinti, in movimento e che spesso includono molte persone, come nell'occasione di *La peste del 1630* (Naviglio Grande, Milano 13 novembre 1976) e de *I matti del Lissandrino* (Salita della Misericordia, Genova 19 gennaio 1976) trascrizione animata del dipinto *Il carro dei matti* di Alessandro Magnasco, prodotto assieme alla compagnia Teatro della Tosse. Tommaso Trini scrive di «animazione teatrale» riferendosi alle trascrizioni di Caminati (T. Trini, *Aurelio Caminati*, in «DATA», n. 32, estate 1978, p. 61) che continua a produrne almeno fino ai primi anni Ottanta. Una parziale documentazione è possibile consultarla nei volumi A. Caminati, *I matti del Lissandrino. Trascrizione*, Teatro della Tosse, gennaio 1976 e Id., *Trans-cultura.Una trascrizione nell'Alzaia. La peste del 1630*, Comune di Milano, novembre 1976.

Genova, mentre nella seconda scalfisce su un vecchio muretto oggi non più esistente un riquadro come quelli che ospitano le indicazioni nominative delle vie e su cui scrive *Opera pubblica*. Per il giovane artista lo spazio, qualsiasi e ovunque, è utilizzabile, lo vedremo tra poco. Nello stesso anno presenta *Azione* presso la Galleria Artetre di Genova. Pretolani poggia un foglio di carta rettangolare a terra in cui ha preventivamente scritto "azione" e si siede gambe incrociate, immobile. L'inchiostro con cui ha realizzato la scritta è di quelli cosiddetti "simpatici", che scompaiono. La durata dell'azione è data dalla temporalità chimico-fisica dell'inchiostro. Quando svanisce, l'artista può riprendere i suoi movimenti. L'atto dello scomparire è strettamente collegato a quello dell'apparire e proprio dal 1975 e per tutti gli anni Settanta Pretolani presenta quelle che chiama, appunto, "apparizioni", incursioni prevalentemente sul territorio cittadino, blitz in cui l'artista appare, vestito d'azzurro. È l'Angelo Azzurro che appare nei pressi di monumenti, targhe storiche – e anche alcune gallerie come il Diagramma di Luciano Inga-Pin a Milano e lo Studio Erre di Cuneo. È però il contesto urbano ad interessarlo. Le azioni prima descritte ci indicano infatti due aspetti importanti della ricerca di Pretolani attorno la performance: l'utilizzo di spazi pubblici e di una temporalità effimera, che passa, scompare come l'inchiostro, come spariscono anche le pareti dell'ANAgalleria OPera[600], operazione che lo occuperà per due anni dal 1975 al 1977.

La mattina del 2 novembre 1975 alle ore 11:00 Pretolani si trova in via Ammarengo n. 2 dove compie pubblicamente un gesto, aggiunge con il pennarello azzurro la lettera O al cognome sul campanello della famiglia Pera. Si viene a formare così "OPera", il gesto d'avvio dell'ANAgalleria OPera, «una galleria da guerriglia artistica urbana che può apparire e colpire in qualunque momento e luogo della città»[601], scrive Rita Cirio su «D'ARS» un anno dopo. L'ANAgalleria non è una anti-galleria, non la nega, ma è pura dimostrazione che i fatti dell'arte possono avvenire ovunque, in qualsiasi momento, anche e soprattutto fuori da contesti mercantili. Non solo, le operazioni dell'ANAgalleria OPera tendono a creare dei ribaltamenti, cognitivi e materiali. È il

[600] La documentazione dell'attività dell'ANAgalleria OPera (fotografie, inviti, testi redatti, recensioni) è stata messa gentilmente a disposizione da Angelo Pretolani che la custodisce presso il suo archivio privato di Genova, consultato nell'ottobre 2021.

[601] R. Cirio, *Genova. Medi-Azioni, Anim-Azioni, Versific-Azioni*, in «D'ARS», a. XVII, nn. 78-79, Milano 1976, p. 162.

caso della mostra del milanese Franco Ravedone che il 22 ottobre 1976 espone le sue opere nel negozio dell'allora corniciaio Marcello Cambi. L'invito riporta: «esposizione del sig. Marcello Cambi, corniciaio di Genova, attraverso un'opera di Franco Ravedone»[602]. Il rovesciamento è svelato fin dall'inizio: non è l'artista ad esporre le sue opere ma il corniciaio le sue cornici attraverso "un'opera", è l'operazione concettuale ad essere opera ed operazione i cui materiali sono i quadri di Ravedone e il lavoro di Marcello Cambi[603].

L'ANAgalleria interpreta anche la Galleria, lo fa ironicamente con le mostre "toponomastiche", ovvero quelle ambientate nelle Gallerie pubbliche commerciali (il 20 gennaio 1976 Bruno Di Bello espone nella Galleria Giuseppe Mazzini di Genova) ma la galleria può essere anche quella di un sottopassaggio (il Sottopassaggio XXV Aprile di Genova dove interviene Guglielmo Achille Cavellini il 15 maggio 1976) o la Galleria d'Arte vera e propria, con cui rapportarsi: il 3 dicembre 1976 Pretolani occupa per alcune ore la galleria Centro del Portello per esporre la documentazione della mostra *Reconstruct 75* dei performer polacchi Jacek Drabik, Janusz Haka, Zdzisława Sosnowski. L'ANAgalleria può però realizzarsi ovunque, è uno spazio "eventuale", recita lo statuto, che «intende sfruttare la forza del caso a favore della necessità operativa dell'artista»[604]. Così gli spazi dell'ANAgalleria rendono possibile praticare luoghi diversi: le pagine di un quotidiano (il varesino Teo Valli l'11 gennaio 1976 espone nella sezione riservata alle offerte di lavoro de La Gazzetta di Genova), un tragitto (dal cinema Lido in via De Gasperi fino al numero 22 di via Orlando, dove Plinio Mesciulam inscena le *Epifanie Ostensibili*, rieseguite durante la Settimana Internazionale della Performance di Bologna nel giugno 1977)[605].

Le apparizioni de L'Angelo e le operazioni dell'ANAgalleria reclamano lo spazio pubblico, occupano quello privato (il citofono, il Centro del Portello), attraversano la topografia genovese e istituiscono luoghi d'arte ovunque, anche nei media (su un

[602] Volantino di invito consultato presso l'Archivio Pretolani (Genova) nell'ottobre del 2021.

[603] In questi anni Ravedone realizza la video-performance *Quattro posizioni per disegnare*, prodotta Luciano Giaccari (1972) e la performance *L'arte come servizio – L'Artista come servo vizioso* (1975) in cui si presenta, in giorni diversi, a casa di dieci critici milanesi (Daniela Palazzoli, Tommaso Trini, Jole De Sanna ecc.) per pulire la loro macchina da scrivere, strumento della diffusione del giudizio del critico. Cfr. in «DATA», nn. 28-29, ottobre-dicembre 1977, p. 29.

[604] A. Pretolani, *Statuto dell'ANagalleria Opera*, inedito, Archivio Angelo Pretolani, Genova.

[605] Cfr. «Flash Art» nn. 62-63 p. 11.

quotidiano). È una costante pratica di scardinamento che troverà una dichiarazione d'intenti nel 1980 quando Pretolani conierà il vero e proprio motto di spirito del Centro Uh!, "ristabilire il disordine" (*infra* C. 10 e 11). Il disordine che Pretolani vuole ristabilire è quello del possibile, sempre in agguato quando un fatto d'arte effimero s'afferma nello spazio pubblico. L'azione di Roberto Pasini organizzata il 28 marzo 1976 dall'ANAgalleria OPera in una strada del quartiere Sampierdarena di Genova[606] esemplifica elementarmente questa possibilità: Pasini crea un dispositivo tautologico proiettando su un muro della strada lo stesso muro, creando una serie di variabili dovute al caso, al passaggio degli spettatori o dello stesso artista tra il proiettore e il muro.

Ad un anno dall'inaugurazione dell'ANAgalleria OPera, il 2 novembre 1976, Fabrizio Plessi espone presso il bagno dell'appartamento di Angelo Pretolani *365 tagli d'acqua.* L'opera è composta da 365 fotografie che ritraggono delle forbici che tentano di tagliare il getto d'acqua che esce da un rubinetto aperto. Una prima versione dell'opera, intitolata *100 pezzi d'acqua* è stata realizzata nel 1973 in casa e l'azione del tagliare era fatta dallo stesso artista mentre in quest'occasione Plessi e Pretolani sono andati casa per casa per chiedere ai genovesi di tagliare l'acqua nel proprio bagno ed essere fotografati. Dopo una performance del poeta visivo Giovanni Bignone nel dicembre 1976, l'ANAgalleria OPera comincia ad avviare una serie di operazioni postali, come gli scambi col musicista Daniele Lombardi, l'esposizione "postale" del torinese Santo Lombardo e una vera e propria mostra di mail art nel 1977, anno in cui chiude l'esperienza dell'ANAgalleria, non prima di aver organizzato un'altra mostra di documentazioni di performance, la prima personale del performer cecoslovacco Petr Štembera presso lo studio dell'artista genovese Rolando Mignani.

[606] Nella stessa occasione hanno presentato azioni anche Giorgio Moriero, Giorgio Ramella, Gianni Farinelli. Un articolo fortemente retorico firmato da Sergio Paglieri titola calcisticamente *Artisti 5, vigili 2*, facendoci sapere di una calca per strada appostata a seguire gli artisti e di due vigili che inutilmente hanno tentato di disperdere (cfr. S. Paglieri, *Artisti 5, vigili 2*, in «Il Secolo XIX», 6 marzo 1976, p. 3). Su questa mini rassegna si veda V. Conti, *Azioni a catena*, in «Corriere Mercantile», 5 marzo 1976, p. 6.

PARTE III

PERFORMANCE ART E NUOVA PERFORMANCE

Capitolo 9

Dal comportamento alla performance art (1977-1982)

Il 1977 è un anno spartiacque tra due generazioni in protesta e anche di performer. Il dissenso e le rivendicazioni sociali avviate nel Sessantotto hanno dovuto fare i conti con una forte reazione, dopo la strage di Piazza Fontana del dicembre 1969 se ne susseguono altre, in un pilotato aumento dello scontro. I giovani che si politicizzano nei secondi anni Settanta sono cresciuti quindi in un paese lacerato e ormai fuori dal sogno del *boom* economico – è in questi anni che si ultima il passaggio dalla cosiddetta "strategia della tensione" agli "anni di piombo". La generazione del '77 assume più radicalmente la protesta[607] e in forme più autonome rispetto agli anni precedenti, che si tratti degli Indiani metropolitani con le loro azioni di strada colorate e irriverenti, o delle istanze delle "streghe", le varie frange movimento femminista che in questi anni espandono il loro raggio d'azione, coinvolgendo alcune performer. Le generazioni del '77, quella in protesta e quella performativa, però, non sembrano dialogare molto tra loro e una politica *della* performance art, in Italia, continua ad essere difficilmente individuabile. In questi anni la prospettiva *postmoderna* delinea un concetto di "performatività" come "efficienza"[608] e assieme un immaginario patinato quanto irruente che affascinerà molti performer.

Evidenti elementi di discontinuità tra le due generazioni sono: un forte ampliamento disciplinare che coinvolge da un lato la sperimentazione teatrale, mentre dall'altro si

[607] Cfr. L. Falciola, *Il movimento del '77 in Italia*, Carocci, Roma 2016.

[608] Cfr. J-F. Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979, trad. it., *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, a cura di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 1981 e F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke university Press, Durham (NY) 1991, trad. it. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, trad. Massimiliano Manganelli, Fazi, Roma 2007. Sulle intermittenze tra performance art e teorie postmoderne M. Benamou, C. Caramello, *Performance in Postmodern culture*, Atti del Convegno, 17-20 novembre 1976, Università del Wisconsin, Coda Press, Madison Wisc. 1977 e C. Pontbriand (a cura di), *Performance text(e)s and documents: Actes du Colloque, Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme = Proceedings of the Conference, Multidisciplinary Aspects of Performance: Postmodernism*, Parachute, Montreal 1981. Il dibattito sul postmoderno in Italia è avvenuto soprattutto sulle riviste «Aut-Aut» e «Alfabeta». Si veda almeno e R. Bossaglia, M. Ferraris, C. Formenti, A. Longoni, C. Martignoni (a cura di), *Alfabeta (antologia) 1979-1988*, Bompiani, Milano 1996 e 2012.

assiste alla nascita di una vera e propria scena della poesia sonora; l'assunzione del suono e la sperimentazione di formati musicali in direzione delle sound-performance non concentrate sulla musica colta (*infra* C. 10); la maggiore presenza di donne nella scena performativa (*infra* C. 10); l'utilizzo del video come dispositivo *live* in video-performance pubbliche (*infra* C. 10); la perdita di centralità della galleria privata e degli studi come luoghi della performance (*infra* C. 11).

Tutti questi elementi cominciano ad essere visibili fin dal 1977, anno in cui si avvia il '1° Festival Tendenze d'Arte Internazionale' (Cavriago 19-20 marzo) organizzato da Rosanna Chiessi; la 'Settimana Internazionale della Performance' (Bologna 1-6 giugno), curata da Renato Barilli con l'assistenza di Francesca Alinovi, Roberto Daolio e Marilena Pasquali; due rassegne legate alla Postavanguardia teatrale curate da Giuseppe Bartolucci assieme al Beat 72 di Roma ('La nascita del teatro' tra gennaio e giugno e 'Le iniziative di ii' nel dicembre, *infra* 9.2). Nello stesso anno cominciano ad essere organizzate performance nel club occupato Sixto/Notes di Milano, nella Sala Polivalente di Ferrara e nel Performing Art Center di Genova *(infra* C. 11).

Soprattutto, a partire dal 1977, il termine performance comincia ad essere utilizzato ampiamente e a diverse latitudini disciplinari, mentre il termine “comportamento” cade in disuso. Tutto ciò combacia con un ricambio generazionale e assieme con il ritorno alla pittura o comunque l'abbandono dell'azione come pratica da parte di molti comportamentisti[609]. Scompare anche il discorso critico come azione di comportamento che aveva coinvolto parte della critica (Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Mario Diacono e Daniela Palazzoli, *supra* C. 8). A volte sono presentate azioni occasionali, come quella agita da Luciano Fabro con l'opera *Io (l'uovo)* il 16 marzo 1978, il giorno in cui le Brigate Rosse hanno sequestrato Aldo Moro. Durante l'azione Fabro porta l'uovo in bronzo dalla Galleria Il Collezionista in via Gregoriana fino a piazza Barberini, dove lo depone. Laura Cherubini, che ha partecipato alla processione, racconta che l'uovo è delle dimensioni del corpo dell'artista nella posizione fetale e la circonferenza

[609] Oltre agli artisti che hanno smesso di praticare l'azione comportamentale già nei primi anni Settanta – tra i quali Alighiero Boetti, Renato Mambor, Marisa Merz, Gianfranco Notargiacomo, Giuseppe Penone, Cloti Ricciardi, Cesare Tacchi –, tra il 1975 e il 1976 smettono di compiere azioni Vito Bucciarelli, Enrico Bugli, Lamberto Calzolari, Sandro Chia, Mimmo Germanà, Alessandro Jasci, Enrico Job, Mario Merz, Emilio Prini ecc. Inoltre, nel 1977 presentano le loro ultime azioni Gino De Dominicis, Sergio Lombardo e Luigi Mainolfi.

corrisponde alla lunghezza del suo braccio[610] – e il dato rilevante è questo, non l'azione, ma l'opera comportamentale, le proprietà corporee dell'artista materializzate, su cui ci siamo ampiamente soffermati (*supra*, C. 3). Mentre le opere comportamentali non verranno più prodotte, i pochi artisti della precedente generazione che in questi anni presentano azioni non interagiscono con le discontinuità sopra elencate e il il tableau vivant continua ad essere il formato più prodotto – Luigi Ontani li presenta con continuità almeno fino al 1983[611]. Anche la delega dell'azione viene dismessa dai performer più giovani mentre caratterizza le azioni di Eliseo Mattiacci, Pier Paolo Calzolari e Fabio Mauri in questi anni[612].

In questo capitolo ci soffermiamo su un fenomeno preciso, gli ampliamenti disciplinari che coinvolgono anzitutto una parte consistente del Nuovo Teatro italiano[613], ma anche molti poeti che si adoperano per una forte produzione e organizzazione attorno all'oggetto "poesia sonora"[614], e infine uno sguardo sulla situazione della Nuova Danza italiana. Prima di trattenerci su queste problematiche però è d'obbligo soffermarci sulla prima 'Settimana Internazionale della Performance' di Bologna, quando Renato Barilli nel suo saggio in catalogo assume il termine "performance" dichiarando che il termine "comportamento" può essere dismesso. Proprio questa rassegna però sembra confermare molte continuità con il recente passato comportamentale[615].

---

[610] Cfr. L. Cherubini, *Luciano Fabro. Corporale*, in Ead., *Controcorrente*, cit., p. 99.

[611] Cfr. F. Alinovi, R. Barili, *Dopo il tableau morant*, in «Il Patalogo», n. 1, Ubulibri, Milano 1979, pp. 369-76. Ontani presenta in questi anni: *Endimione* (Bologna 1977), *Zefiro* (Genova 1979), *Astronaut* (New York 1979), *Dedicated to Lucius Richard 'O Brien* (Toronto 1979), *Heliogabalus* (Ravenna 1981), *Diskobolus* e *Bal'OCCHI* (New York 1983).

[612] In *Duomo/Donna* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 aprile 1977) di Eliseo Mattiacci un modello e una modella nudi si fronteggiano, delegate sono anche le azioni di Pier Paolo Calzolari in cui reintroduce la pittura (*Appunti Appunto*, Galleria Salvatore Ala, 4 ottobre 1978 e *Il giardino dei Getsemani*, Galleria Tucci Russo, 27 aprile 1979), mentre Fabio Mauri prosegue la sua amara riflessione sull'ideologia nazi-fascista con l'azione *Europa bombardata* del 1978, delegata alla modella Danka Schröder.

[613] Oltre alla letteratura di riferimento sulla stagione teatrale della Postavanguardia, per la stesura del paragrafo 9.2 abbiamo consultato gli archivi privati di: Benedetto Simonelli (San Polo de Cavalieri, Tivoli), Gianni Colosimo (Torino), Roberto Taroni (Milano). Oltre ai loro archivi (e ai colloqui sviluppati) abbiamo dialogato con il professore Lorenzo Mango, all'epoca critico militante di questa scena, Mimma Valentino, studiosa che negli anni recenti ha tentato una esaustiva ricostruzione delle vicende della Postavanguardia teatrale, e Monica Gazzo del gruppo The a tre. Per i riferimenti bibliografici, le modalità e i tempi dei sopralluoghi negli archivi cfr. paragrafo 9.2.

[614] L'indagine si è avvalsa della letteratura di riferimento, della consultazione in remoto dell'archivio Maurizio Spatola e della Fondazione Bonotto di Milano, dei colloqui con Giovanni Fontana che durante la pandemia si è reso disponibile ad inviare materiali cartacei e su cd.

[615] L'analisi della rassegna si è avvalsa della documentazione fotografica e videografica realizzata da Mario Carbone (Archivio Carbone, Roma e Videoteca GAM di Torino) e dell'Archivio Agnetti (Milano).

9.1 *Dopo il "comportamento" l'espansione disciplinare*

Nel saggio in catalogo della 'Settimana Internazionale della Performance' di Bologna Renato Barilli cerca di compiere un'equivalenza tra i termini "performance" e "comportamento", come abbiamo avuto modo di vedere, non del tutto giustificata. Per il critico emiliano:

> tra i due al limite non c'è alcuna differenza concettuale; ma appunto ce n'è una di uso linguistico in quanto il nostro "comportamento" soffre di un'ambiguità che può essere risolta, ma non molto bene, dal differente uso dell'articolo, determinativo o indeterminativo: c'è infatti *il* comportamento, che diviene una categoria generale (di una persona o di un gruppo) e che la qualifica nei tempi lunghi, attraverso una specie di media statistica; e c'è invece *un* singolo comportamento, che ha un principio o una fine, e si distingue dai molti altri di quella stessa persona[616].

Proprio *il* comportamento, più che *un* comportamento, sembra invece contraddistinguere la scena italiana degli anni 1967-'76 dalla performance art internazionale: con le azioni non previste e fuori dalla portata degli spettatori di Emilio Prini, la convivenza quotidiana per anni di Fernando De Filippi con l'immagine e la grafia di Lenin, l'esercizio perpetuo del *Tentativo di volo* di Gino De Dominicis da insegnare alle generazioni future (*supra* C. 4). Con la proposta di Barilli siamo di nuovo di fronte ad un livellamento concettual-terminologico, uno slittamento che consente al critico bolognese, tra i strenui difensori della categoria comportamento fin a quel momento, di dismettere il termine in favore del più internazionale performance – anche se, nelle schede sulle azioni presenti in catalogo curate da Francesca Alinovi, Roberto Daolio e Marilena Pasquali il termine "comportamento" ricorre spesso. Tale livellamento non solo getta un'ombra sul passato ma rischia di oscurare anche le pratiche delle nuove generazioni che, come abbiamo brevemente accennato per punti, segnalano delle discontinuità. Non critichiamo l'assunzione del termine "performance" ma l'equiparazione col termine "comportamento". Tale confusione, lo vedremo, si

[616] R. Barilli, *La "performance" oggi: tentativi di definizione e classificazione*, in *La performance*, cat., Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1-6 giugno 1977, La Nuova Foglio, Pollenza-Macerata 1978, p. n. n.

riverbera infatti durante la 'Settimana' del 1977.

Tancredi Gusman ci ricorda che il 1977 è l'anno in cui negli Stati Uniti in particolar modo, ma anche in Europa, si afferma non solo una diversa generazione di performer, ma si istituzionalizza la performance art, processo che il comportamento aveva avuto fin dagli inizi del 1970 con le rassegna 'Gennaio 70' e successivamente con 'Opera o comportamento', la Biennale di Venezia del 1972. In America nascono in questo momento riviste dedicate che assumono nel loro titolo la parola "performance", come «Performance Art» (1979) e, più in generale, c'è un fiorire di iniziative legate alla performance che contengono nei nomi scelti per intitolare le iniziative il termine performance. Una rivista come «Flash Art», italiana e internazionale, avvia una rubrica sulla performance solo nel 1977 – «Performance Art» per l'appunto, curata da Helena Kontova. Nel 1980 la rubrica cambia nome in «Performance e Teatro». Perché?

Proviamo a rispondere brevemente attraverso uno sguardo sulle prime tre Settimane della Performance di Bologna, e in particolare sulla presenza di diverse discipline più che sull'interdisciplinarietà in sé dei linguaggi impiegati da ogni artista. Sotto questo profilo, nella prima Settimana del 1977 si viene a ricreare una condizione simile a quelle delle mostre di strada degli ultimi anni Sessanta, dove la presenza massiccia resta quella degli artisti visivi, coadiuvati da poeti e musicisti – tutti della precedente generazione: Arrigo Lora Totino, Lamberto Pignotti, Giuseppe Chiari e Charlemagne Palestine. La seconda e terza edizione indicano però un cambio netto. I curatori Renato Barilli, Francesca Alinovi e Roberto Daolio, per la seconda edizione (1978) assumono come consiglieri Anna Canepa per i contatti internazionali, il poeta Arrigo Lora Totino che si occupa di stilare un programma di poesia sonora e il critico teatrale Franco Quadri per preparare un programma di "performance" teatrali. Nel 1979 sarà la volta della critica Mirella Bentivoglio, la terza 'Settimana Internazionale della performance' è dedicata infatti alla danza. Vedremo più avanti in questo capitolo – un po' a settori come nelle rassegne – cosa accade in questi contesti disciplinari, il dato emergente però è il confronto diretto in gradazioni e modi differenti tra poesia, teatro, danza e la performance art[617]. Questo dato ci fa fare i conti con un forte allargamento disciplinare

[617] La seconda Settimana, sottotitolata *Teatro della postavanguardia. Poesia sonora, gestuale e di animazione plastica*, sotto questo profilo è la più esemplare: da un lato partecipa della vera e propria organizzazione che i poeti sonori si stavano dando a partire da quell'anno, dall'altro diviene una tappa

che non riguarda ovviamente tutte le produzioni del Nuovo Teatro, della poesia sonora e della Nuova Danza, anzi, dovremmo con maggior attenzione soffermarci sulle pratiche per riconoscerne le specificità.

9.1.1 *Bologna 1977, una settimana problematica*

Prima di incontrare gli ampliamenti disciplinari segnalati dalla seconda e dalla terza 'Settimana', è il caso di soffermarci sulla prima, ospitata presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Bologna dal primo al sei giugno 1977. Dalle foto consultate presso l'Archivio Mario Carbone possiamo confermare quanto riportato dalle cronache, ovvero una massiccia presenza di spettatori.

Il dato più interessante è sicuramente nel titolo, sia per la titolarità della "performance" sia perché per la prima volta viene evidenziato il fattore temporale: è una settimana. Una logica processuale che mette al centro lo scorrere effimero del tempo. È anche una rassegna ampiamente internazionale, a differenza di quelle comportamentali. Riguardo le pratiche le discontinuità principali sono segnalate dalle *live* video-performance (quelle di Michele Sambin e Luigi Viola) e dalla sound-performance (quella del duo Fabrizio Plessi e Christina Kubisch), su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo. Una forte continuità invece riguarda il solito appiattimento terminologico. Se negli anni di emersione del comportamento il termine "azione" si è prestato ad una certa confusione, ora, nonostante un termine più specifico, performance, la condizione non sembra affatto cambiare. Nel catalogo postumo alla rassegna è riportato che «durante la settimana si sono succedute con ritmo serrato ed interrotto, quasi senza soluzione di continuità, 49 *performances* […]»[618]. In realtà tra quei 49

dell'intricato e ampio dispiegarsi di rassegne dedicate alla postavanguardia teatrale. Incrociando i dati raccolti negli archivi di Roberto Taroni (Milano) e di Gianni Colosimo (Torino) siamo riusciti a stilare una prima ricostruzione del programma curato da Franco Quadri: 1 giugno: Il Carrozzone, *Rapporto confidenziale*; 2 giugno: Gaia Scienza, *Blu oltremare*; Beat 72 *Esempi di lucidità*; 3 giugno: Dal Bosco-Veresco, *Humphrey Bogart è stato qui*; 4 giugno: Teatro Studio, *Fogli da un sillabario di penombre*; Gianni Colosimo, *Hommage a Foucault*; 5 giugno Taroni-Cividin, *E zero è l'inizio del pensiero*; 6 giugno: Maniac Production, *Tragico intervallo n. 2.* Tra i poeti invitati da Lora Totino per la sezione poesia sonora ricordiamo almeno: Demetrio Stratos, Gregorio Scalise, William Anastasi, Nanni Balestrini con Valeria Magli, Adriano Spatola, Giorgio Manacorda, Valentino Zeichen. Cfr. G. Manzella, *Prodotti maniaci della post-avanguardia*, in «Il Manifesto», 13 giugno 1978.

[618] Seconda pagina del cat. *La performance*, p. n. n.

interventi ci sono anche installazioni, *environments* partecipativi esclusivamente agiti dagli spettatori, azioni teatrali, documentazioni fotografiche e filmiche – per un totale di 15 interventi. Questo dato non è mai stato evidenziato, tanto che ancora oggi il programma della 'Settimana' viene raccontato come sequenza di 49 performance[619].

Documentazioni fotografiche sono presentate da Gina Pane (*Io mescolo tutto*, agita il 30 ottobre 1976 presso la stessa Galleria) e Fabio Mauri (*Intellettuale*, 31 maggio 1975). Giuseppe Desiato, in aperta polemica con la rassegna[620], presenta un film in cui ha diversi tipi di contatto, sessuali e non, con un manichino – *Storia di un'adolescente n. 1, n. 2, n. 3, n. 4, n. 5 (operazione di informazione e non di azione)* mentre Mario Capponi, Francesco Colonnelli e Massimo Ventura presentano una video-documentazione di azioni di lavoro quotidiano in un laboratorio di falegnameria. Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian con *Le idee di una personalità limitata al senso dell'odorato* propongono una proiezione di film-profumati che caratterizzano l'operato dei due giovani artisti in questi anni, dove l'azione però è delegata agli spettatori, così da porsi come media-environment partecipativo. Leopoldo Mastelloni e Stanislao Pacus agiscono azioni teatrali. Presentano installazioni: Vito Acconci, Luca Maria Patella, Cioni Carpi, Fernando De Filippi assieme a Francesco Matarrese, Giuliano Mauri, Giorgio Colombo, Peter D'Agostino e Vettor Pisani.

La rassegna viene suddivisa in sette sezioni: il corpo, i sensi, l'iperestesia, la musica, la parola, la ricerca dell'identità, la ricerca sul sociale. E anche queste sezioni ci mostrano delle problematiche. Nella sezione interamente dedicata al corpo, tra le più interessanti, non c'è nessun italiano, eppure abbiamo riscontrato nella ricerca artisti attivi con pratiche body, soprattutto a Bologna. In questa sezione Gina Pane è presente solo con una documentazione e questo ci fa interrogare sul perché non esporre la documentazione della body art italiana, che a questo punto sembra essere un vero e proprio tabù. Questa assenza risulta ancora più evidente dopo aver letto le parole di Renato Barilli nel saggio in catalogo: «il campo della *performance* può essere

[619] Cfr. R. Ferraresi, *La performance 40 anni dopo*, in «Doppiozero», 19 ottobre 2017 cfr. https://www.doppiozero.com/materiali/la-performance-40-anni-dopo [ultimo accesso 5 marzo 2022].

[620] Scrive Desiato di un aspetto di censura preventiva: «Il prof. Barilli che evidentemente era male informato sul significato dei miei films, mi disse di tener conto che si trattava di uno spazio pubblico e di non proiettare cose di sapore pornografico […].» Cfr. G. Desiato, *Lettera aperta sull'esperienza della "Settimana Internazionale della performance" a Bologna nel 1977*, riportata in «Nuova Meta», a. X, n. 8, 1996, p. 24.

considerato in buona parte coestensivo della Body Art»[621].

Imponderabilia di Marina Abramović e Ulay scompone la logica del tableau vivant proponendo l'immobilità come sfida agli spettatori. L'azione non ha una predisposizione né frontale né distaccata, né tenta di produrre un'immagine – come in Ontani, Kounellis, De Dominicis – ma costringe gli spettatori ad avere un contatto con i corpi dei due performer immobili, uno di fronte l'altra, nudi, a circa quaranta centimetri tra loro. Hanno scelto una posizione strategica, l'entrata della galleria, e gli spettatori che vogliono oltrepassarla devono farlo passando tra loro, camminando lateralmente, toccandoli, decidendo di rivolgere il volto a uno dei due e la nuca all'altra – o viceversa. Superato quest'ingresso fatto di carne, lo spettatore può osservare la sua reazione all'entrata tramite trasmissione video – una delle foto che ricorre più spesso è quella di un militare visibilmente turbato[622].

L'ultima sezione, *La ricerca sul sociale*, è la più ricca di interventi (11) e assieme quella con meno performance (sono perlopiù installazioni). L'unica vera e propria performance di un italiano è *Reiterazione verbale simultanea* di Miro Polacci (1941-2005), in cui l'artista è seduto davanti ad un tavolino nel centro della stanza. Sul tavolo una radio munita di cuffie, un proiettore per diapositive e un pacchetto di fiammiferi. Il titolo si riferisce all'azione di ripetere in tempo reale il radiogiornale della durata di venti minuti che l'artista ascolta in cuffia. Durante la reiterazione vengono proiettate 88 diapositive mentre su un'altra parete è appeso un foglio di carta di un metro per un metro e mezzo con disegnato a matita l'autoritratto di Polacci. Finito il radiogiornale, Polacci si alza e dà fuoco con i fiammiferi all'autoritratto. Ci risulta un po' difficile comprendere la "ricerca sul sociale" dell'azione – come anche di molte installazioni presentate in questa sezione, da Vettor Pisani a Giuliano e Fabio Mauri. Quest'ultimo presenta una documentazione fotografica in forma di installazione in cui Pier Paolo Pasolini è seduto immobile mentre gli viene proiettato sul busto rivestito di una camicia bianca il film *Vangelo secondo Matteo*. Il forte sfasamento tra autore e opera è al centro dell'azione presentata ben due anni prima.

[621] R. Barilli, *La "performance" oggi: tentativi di definizione e classificazione*, cit., p. n. n.

[622] Gli altri partecipanti a questa sezione sono Renate Bertlmann con *Deflorazione in 14 stazioni*, Ben D'Armagnac in un'azione senza titolo, Goffrey Hendricks e Brian Buzack con *Tronco*, Hermann Nitsch con *Aktion n. 56*, Fried Rosenstock con *Hic et Nunc* e Gina Pane con la documentazione prima ricordata.

Il gruppo canadese C.E.A.C. invece opera per tutta la settimana nell'area aperta attraverso dibattiti e discussioni – c'è anche l'Ambasciatore del Canada in Italia, ci fa sapere Marilena Pasquali[623]. L'indagine è quella sul contesto sociale delle operazioni estetiche: «indagine sui condizionamenti e quindi sul comportamento sociale, liberazione sessuale, interdipendenza e fusione dei linguaggi, autogestione culturale e produzione intellettuale al di fuori del sistema capitalistico»[624]. Suzanne Lacy in *Three weeks in May* appende ad una parete una grossa mappa di Los Angeles su cui intaglia parole come *rape* (stupro) che poi con un rullo colora di rosso. L'azione è completata dalla lettura di un "notiziario della violenza", lo chiama Marilena Pasquali[625], prontamente tradotto in italiano da una collaboratrice. L'azione è la conclusione di un progetto avviato nel maggio dello stesso anno quando Suzanne Lacy realizza questa mappa di oltre otto metri su cui quotidianamente traccia i possibili luoghi di stupro affiancati da quelli realmente avvenuti. Le performance di Lacy e del C.E.A.C. sembrano corrispondere al tema della sezione in modo incisivo, al contrario della performance di Miro Polacci e delle installazioni degli altri italiani.

Questa retroguardia è riscontrabile anche da un avvenimento laterale ma significativo. Abbiamo visto (*supra* C. 5) come nel 1970 'Vitàlità del negativo nell'arte italiana' organizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma sia stata fortemente giudicata da una parte della critica militante per le connivenze con la politica culturale delle istituzioni. In questo caso sono stati gli studenti del DAMS di Bologna ad organizzare una discussione pubblica in chiusura della 'Settimana' sulla questione della disponibilità degli spazi istituzionali, chiedendo a Renato Barilli e Franco Solmi, direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, di partecipare. Se nel breve testo in catalogo Solmi evidenzia il rapporto tra gli spazi pubblici e la performance come tensione innovativa, nei fatti, quando gli studenti del DAMS tengono la discussione pubblica, si rifiuta di partecipare, come fa anche Renato Barilli[626].

---

[623] Cfr. M. Pasquali, *Miro Polacci. Reiterazione verbale simultanea*, in *La performance*, cit., p. n. n.

[624] *Ibidem.*

[625] M. Pasquali, *Suzanne Lacy. Three works in May*, in *La performance*, cit., p. n. n.

[626] Cfr. G. Desiato, *Lettera aperta sull'esperienza della "Settimana Internazionale della Performance a Bologna nel 1977*, cit., p. 24. Il riferimento al testo di Solmi è F. Solmi, *Performance al museo*, in *La performance*, cit., p. n. n.

La prima 'Settimana Internazionale della Performance' ha avuto sicuramente il merito di aver attivato – e abitato – in Italia una piattaforma internazionale per la performance art che ha avuto la forza di prolungarsi e irradiarsi in più anni, ma questa prima edizione, lo stiamo vedendo, segnala diverse criticità. Soprattutto il passaggio tra le due stagioni non è pienamente messo a fuoco e prevale la presenza di performer delle precedenti generazioni, come avviene ad esempio nella sezione *La musica*, che ad esclusione del duo Plessi-Kubisch (*infra* C. 10) vede agite azioni esclusivamente di artisti attivi fin dagli anni Sessanta[627], dato che caratterizza anche la quinta sezione, *La parola*, con le poesie ginniche di Arrigo Lora Totino (*infra*), *l'Eat poetry* di Lamberto Pignotti, poesia da mangiare di manzoniana memoria. Vincenzo Agnetti con *Il corpo del reato* sposta il focus dalla conferenza come performance alla confessione mancata – il contenuto incompiuto delle lettere che porta con sé e che cadendo a terra sparge sul pavimento della galleria prima di andarsene frettolosamente, lasciando così agli spettatori la curiosità di svelarne il contenuto[628]. Anche Luca Maria Patella trasforma il formato dalla conferenza: in questo caso in trascrizione e lettura di un numero della «Gazzetta Ufficiale di Luca Patella», sorta di diario di bordo continuo delle sue operazioni concettuali e performative. Plinio Mesciulam invece ri-esegue per tutta la settimana le processioni delle sue *Epifanie ostensibili*, dei totem-stendardi portati in processione già l'anno precedente per l'ANAgalleria OPera di Angelo Pretolani a Genova (*supra* C. 8).

Incontreremo nei prossimi capitoli gli artisti e le artiste più giovani e quei performer che segnano forti discontinuità attraverso le sound-performance e le video-performance live, mentre ora ci concentriamo sulle questioni riguardanti il rapporto momentaneo e discontinuo che una parte del Nuovo Teatro di questi anni ha con la performance art.

[627] Giuseppe Chiari ripropone *Gesti sul piano*, presentata la prima volta nel 1962 durante il Fluxus Festspiele Neuester Musik; Charlemagne Palestine propone uno dei suoi *bodyconcert* ormai conosciuti agli spettatori italiani attraverso i festival de L'Attico, mentre Giuliano Sturli presenta una video-performance. Altri musicisti presenti sono Joe Jones (1934-1993) e Jacques Charlier (1939).

[628] Abbiamo potuto consultare la video-documentazione della performance di Agnetti ripresa da Mario Carbone presso l'Archivio Agnetti di Milano.

9.2 *Il teatro contro lo spettacolo. Strategie della (nuova) performance nel Nuovo Teatro italiano*

Il Nuovo Teatro italiano degli anni Settanta è stato caratterizzato da cicli di "tendenze"[629], una formulazione e applicazione di procedure teorico-operative e produttive nate in seno alla scrittura scenica che hanno contraddistinto prima il cosiddetto Teatro Immagine, poi l'Animazione dei gruppi del decentramento teatrale. Quelle che a noi interessano sono successive e s'avviano subito dopo la metà del decennio e verso la sua fine col Teatro Analitico-patologico-esistenziale, poi con la Nuova Spettacolarità e la Nuova Performance. Tali tendenze sono contraddistinte dalla performance assunta come strumento di dissolvimento del dato spettacolare. La compagnia Il Carrozzone in occasione della performance *Presagi del vampiro* (1976) afferma: «*Presagi del Vampiro* non è uno spettacolo, è il rifiuto di fare uno spettacolo»[630].

Il critico più attento a queste vicende e il responsabile di queste nomenclature è Giuseppe Bartolucci che nel 1979, riflettendo sul percorso del Nuovo Teatro durante il decennio, riconosce come il processo per esaurimenti successivi delle tendenze diventi un preciso procedimento produttivo "per esaurimento" nella Postavanguardia teatrale – un grande contenitore teorico in cui convivono le tre tendenze qui in oggetto[631]. Ma cosa

[629] Scrive Salvatore Margiotta: «Lungi dall'essere 'moda' o più semplicemente etichetta critica, la 'tendenza' categorizza e assolutizza nuove ipotesi di scrittura scenica che si coagulano intorno a specifiche ed omogenee tensioni tecnico-operative, definendo così linee di ricerca». S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013, pp. 216-17.

[630] Il Carrozzone, *Presagi del vampiro. Studi per ambiente (1977)*, in R. Bonfiglioli (a cura di), *Frequenze barbare. Teatro Ambiente/Cinema/Mass Media/Metropoli/Musica/Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali* Prod., La casa Usher, Firenze 1981, p. 187. Scrive Lorenzo Mango in riferimento a *Presagi del vampiro*: «Lo spettacolo è messo a morte dal suo stesso linguaggio». L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma 1994, p. 71.

[631] Nell'arco di pochi anni sono molti i gruppi e i singoli che alimentano la post-avanguardia, tra questi: Ferruccio Ascari, Simone Carella (Beat 72), Il Carrozzone (poi Magazzini Criminali), Andrea Ciullo, Gianni Colosimo, Dal Bosco-Varesco, Del Re-Nesbitt, Alessio Figurelli, La Gaia Scienza, Dino Giacalone, Nobili di Rosa (poi Falso Movimento), Rossella Or, Marcello Sambati, Benedetto ed Esmeralda Simonelli, Antonio Sixty, Spazio Libero, Taroni-Cividin, Teatro Oggetto, Teatro Uowo, The a Tre. Molti degli interventi di Giuseppe Bartolucci sulla post-avanguardia teatrale sono stati raccolti in *La post-avanguardia*, in Id., *Testi critici 1964-1987*, cit., pp. 243-312. Si veda inoltre: *Dalla postavanguardia alla nuova spettacolarità*, «Teatroltre», a. IX, n. 20, Bulzoni, Roma 1979; G. Bartolucci, A. Mango, L. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino 1980; L. Mango (a cura di), *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, Ed. Umbra Coop., Perugia 1981; R. Mele, *La scena del corpo*, in «Teatroltre», a. XI, n. 23, Bulzoni, Roma 1981, pp. 29-30, ora in Id., *Scena oscena. Rappresentazione e spettacolo*, Officina edizioni, Roma 1983, p. 63; G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani,

vuol dire esaurimento come procedimento produttivo? È lo stesso Bartolucci a spiegarlo:

> l'esaurimento come procedimento parte dal prosciugamento della sovrabbondanza, della tensione, della depauperizzazione dell'accumulazione, dell'elevazione. Così l'uso degli elementi che si fa ora è all'insegna di una stitichezza, di una deconcentrazione, di una privazione, di una orizzontalità, per cui il movimento è lineare e l'azione è antinterpretativa, e la scrittura scenica che ne viene tende a fuggire a se stessa, a nascondersi, a morire[632].

Prosciugare la tensione indica un tentato abbandono o per lo meno una drastica riduzione della dimensione compositiva – come quella che testimoniava e affermava Simone Forti nei secondi anni Sessanta, passando dalla danza come composizione alla performance anti-compositiva (*supra* C. 4). Anche il titolo dell'intervento *Sull'esaurimento dell'immagine e sull'apporto dell'esistenziale* indica questo dato – l'immagine è composta e si esaurisce con l'abbandono della composizione. Lo stesso praticato da Cecilia Nesbitt e Marco Del Re in *Approssimando la sera* (1977), performance in cui camminano mano a mano in un prato per scomparire subito dopo dalla vista degli spettatori[633]. Una giovane coppia che affettuosamente cammina e se ne va, come nei furtivi e casuali incontri quotidiani. Nulla inizia e finisce, qualcosa appare (e sparisce). L'apporto dell'esistenziale invece si riverbera nel resto della citazione: la privazione e l'orizzontalità, quella degli eventi quotidiani. Non una durata come parentesi spettacolare che accoglie un inizio e una fine. In *Approssimando la sera* non sappiamo di una fine della performance, Nesbitt e Del Re potrebbero idealmente camminare per intere giornate e gli spettatori li hanno solo incontrati in un momento. Così la scrittura scenica fugge, si nasconde, e muore – nelle parole di Bartolucci.

G. Spinucci, *Paesaggio metropolitano*, Feltrinelli, Milano 1982; *Speciale postmoderno*, «Teatroltre», a. XII, n. 24, Bulzoni, Roma 1982; G. Bartolucci, *Teatro italiano: post-avanguardia*, 10/17 cooperativa editrice, Salerno 1983; R. Bianchi, G. Livio (a cura di), *Il teatro postmoderno*, «Quarta parete: quaderni di ricerca teatrale», nn.7-8, Tirrenia-Stampatori, Torino, 1983; S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio, esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983; L. Mango, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Kappa, Roma 1987. Una recente ricognizione sulla scena della post-avanguardia teatrale italiana è possibile consultarla in M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia (1976-1985)*, cit., pp. 21-76, 163-96, 364-420.

[632] G. Bartolucci, *La linea degli anni Settanta-Ottanta. Sull'esaurimento dell'immagine e sull'apporto dell'esistenziale*, in «Teatroltre», a. IX, n. 19, Bulzoni, Roma 1979, p. 68.

[633] Cfr. M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia (1976-1985)*, cit., p. 51.

Nel teatro analitico la macchina rappresentativa viene smontata e verificata, ecco perché non può esserci (ancora) uno spettacolo. Oltre al dato analitico, emerge con forza anche quello patologico-esistenziale: termini che evidenziano l'aspetto prevalente del dato performativo, legato alla biografia, al vissuto, alla dirompenza fisica in prima persona, all'assunzione del rischio[634]. La prima parte di *Ombra diurna* (1977) de Il Carrozzone culmina con il crollo del muro di un vecchio pastificio abbandonato addosso alle performer Marion D'Amburgo ed Alga Fox, dopo che i loro corpi hanno sbattuto violentemente più e più volte contro quel muro; il giorno precedente Dino Giacalone ha deciso di lanciarsi da un cavalcavia di Tor di Valle a Roma, ma poi l'ansia, la paura (esistenziale) lo ha bloccato. Non si tratta solo di agire un'azione senza matrice[635], come Michael Kirby ha chiamato le azioni autoreferenziali dell'happening, ma di assumere l'azione sulla propria vita: così le giovani e i giovani performer de La Gaia Scienza saltano da un tetto all'altro senza mezzi di protezione (*Una notte sui tetti*, 1977), mentre Luisa Cividin percorre in punta di piedi circa 30 metri appesa con un cappio alla gola, retta su un filo d'acciaio teso in diagonale nel piazzale antistante l'Out-Off di Milano durante *Tragica Sequenza* (1979)[636].

Con il Teatro Analitico-patologico-esistenziale si accede nello scenario descritto da Bartolucci e le distanze tra nuovo teatro e performance art tendono a scemare ma la

[634] La questione dell'incolumità e del rischio nella performance art è stato messo in evidenza negli anni Settanta da François Pluchart (*Risk as the Practice of Thought* (1978), in G. Battcock, R. Nickas (a cura di), *The Art of Performance. A critical anthology*, E. P. Dutton, Boston (Massachusetts) 1984, pp. 125-34). Nel 1978 la rivista «Flash Art» dedicherà lo speciale *Danger in art. Pericolo in arte*, nn. 80-81, febbraio-aprile 1978. Più recenti le ricerche sulla politicità del rischio in arte: cfr. K. Hudson, *Asking for Trouble: Risk, ethics and perversion in contemporary performance art practice*, in Allsopp R. (a cura di), *Made to Order*, «Performance Research» vol. 11 n. 1, Aprile 2006, Aberystwyth (UK) 2006, pp. 9-20 e M. R. *Arya, Taking Apart the Body. Abjection and body art*, in Id., Chare N. (a cura di), *On Abjection*, «Performance Research» vol. 19, n. 1, Aberystwyth (UK) 2014, pp. 5-14.

[635] M. Kirby, *On Acting and Not-Acting*, in «TDR/The Drama Review» vol. 16, n. 1, marzo 1972, pp. 3-15, trad. it. a cura di M. Prosperi, *Recitare e non recitare*, in «Acting Archives Review», a. I, n. 1, aprile 2011, pp. 167-88.

[636] Le prime tre performance sono state presentate in occasione della rassegna 'Le iniziative di ii' curata da Giuseppe Bartolucci e dal Beat 72 di Roma. Nella rassegna la performance ha avuto un ruolo preminente, tanto che «DATA», tra le riviste di arti visive più attente alla performance art, ospita un intervento di Giuseppe Bartolucci (G. Bartolucci, *Roma: città di teatro*, in «DATA», a. VIII, gennaio-febbraio 1978, pp. 32-4). Sotto questo profilo è interessante evidenziare che dal 1980 la rivista «Flash Art» modifica il nome della rubrica *Flash Art Performance* in *Performance e Teatro* (nn. 94-99 del 1980). Sulla performance de La Gaia Scienza (cfr. N. Garrone, *Col trapezio in terrazza la vista dai tetti*, in «La Repubblica», 27 dicembre 1977). Su *Tragica sequenza* ringraziamo Roberto Taroni per il racconto della performace e il materiale condiviso durante il soggiorno presso il suo archivio privato (Milano, ottobre 2021).

questione non è così semplice e lineare. La rifondazione teatrale della nascente Postavanguardia contiene già in nuce una (nuova) spettacolarità[637]. Da un lato c'è l'elemento della citazione, più o meno velata, a ripristinare l'aspetto compositivo: nella compagnia romana La Gaia Scienza è tutta espressa nel movimento corporale che prende a pieni mani dalla *postmodern dance*, ne Il Carrozzone sono le citazioni dalla body art, da Marina Abramović e Ulay (in *Expansion in space* sempre del 1977, qualche mese prima di *Ombra diurna*, vediamo i due performer scontrarsi contro il muro; ci sono poi i riferimenti diretti a Gina Pane ecc)[638]. Dall'altro c'è chi come Antonio Syxty (Antonio Saletta) ha assunto un'identità ibrida fatta di identità multiple che tendono a realizzarsi in spettacoli con personaggi e storie che, seppur a brandelli, sono ampiamente riconoscibili (ad esempio la morte di Kennedy) – in un'interessante proposizione di formati, tra cui la sfilata di moda e il set fotografico[639]. Infine c'è chi come Simone Carella opta per una scelta diversa dalla performance. Nota infatti Valentina Valentini che l'aggressione allo spettacolo in Carella avviene attraverso l'assunzione del formato installativo e non della performance (le sue azioni sono spesso senza performer)[640].

Nel 1978 durante il convegno che accompagna la rassegna *Post Avanguardia. Progetto di contaminazione urbana* (Cosenza), proprio Simone Carella afferma: «Torniamo agli spettacoli […] è assurdo restare indefinitamente fedeli alla pretesa del consumo immediato, la pretesa di bruciare»[641]. La pretesa di bruciare l'immediato è stata la prerogativa che da Fluxus alla performance art ha contraddistinto l'operato di artiste/i,

[637] Il professor Lorenzo Mango – all'epoca critico militante di questa scena così (dis)articolata e complessa – ci conferma quest'intuizione. Cfr. Colloquio tra Lorenzo Mango e Daniele Vergni, avvenuto in remoto il 15 giugno 2021.

[638] Nel caso de Il Carrozzone gioca un ruolo fondamentale la presenza nel gruppo in questi anni di Pier Luigi Tazzi, artista fiorentino ben addentro alle cose dell'arte contemporanea, sodale ed allievo del poeta Eugenio Miccini. La citazione di Gina Pane avviene nel *Giardino dei sentieri che si biforcano* (1976). Franco Quadri in riferimento scrive di «scontrollate esplosioni fisiche attinte alla body art». F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, Einaudi, Torino 1977, p. 60.

[639] Una documentazione delle azioni di Antonio Sixty è stata edita in F. Pitrolo, *Syxty sorriso & altre storie*, Yard Press, Roma 2017.

[640] V. Valentini, *L'avanguardia è "fare di ogni sconfitta una vittoria". Dentro/fuori Simone Carella*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno Editore, Venezia 2021, pp. 312-25. Lo stesso Carella parla esplicitamente di un teatro «che non avrà bisogno di agenti riproduttori, ma cioè sia in grado di riprodursi da sé» in L. Mango, *Conversando con Simone Carella e Mario Romano*, in G. Bartolucci, L. Mango, A. Mango (a cura di), *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 31.

[641] S. Carella in F. Cordelli, *Dopo la resurrezione*, in «Paese Sera», 3 ottobre 1978.

musiciste/i, poetesse e poeti e, per un breve periodo, ha intaccato la scrittura scenica del Nuovo Teatro italiano. È proprio dopo il 1978 però che accade qualcosa: dal 1979 i critici militanti più attenti al fenomeno scrivono e dicono in diverse occasioni di una "catastrofe" come metodo, come processo produttivo e in ultimo come tema. La crisi è evidente, è l'esaurimento del Teatro Analitico-patologico-esistenziale che si viene a configurare come forte frizione tra le pratiche dei gruppi[642]: da un lato quelli che si orientano verso una nuova acquisizione spettacolare (Il Carrozzone, La Gaia Scienza e Falso Movimento su tutti), dall'altro quei gruppi che portano alle estreme conseguenze la dimensione della performance: Taroni-Cividin (la teatrante Luisa Cividin e l'artista visivo Roberto Taroni), Benedetto ed Esmeralda Simonelli, le dure e pure The a tre, e performer singoli[643] come Gianni Colosimo.

Nel 1979 siamo alle soglie della Nuova Spettacolarità – l'assumere lo spettacolo come orizzonte dell'azione (scenica). «Il 1979 segna l'anno di transizione verso qualcosa di diverso»[644] nota il critico Enzo Bargiacchi. Poco dopo, nel 1981, Giuseppe Bartolucci introduce una nuova definizione: Nuova Performance[645]. Il critico comincia a discutere organicamente di Nuova Performance in occasione della rassegna 'Paesaggio metropolitano – Arti/Teatro – Nuova performance/nuova spettacolarità' (Roma, 8 gennaio-1 marzo 1981). Interessante notare che la rassegna a differenza delle precedenti dedicate alla Postavanguardia è presentata in una galleria d'arte, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Non è però molto chiaro cosa sia questa Nuova Performance, per tre motivi principali: Nuova Spettacolarità e Nuova Performance condividono le stesse

[642] La crisi coinvolge anche le arti visive e la musica colta in un momento storico in cui l'Italia si avvia verso il cosiddetto riflusso. Quella che solitamente viene letta come una totalizzante contrazione dei movimenti libertari collettivi in favore dell'individualità tardo-capitalista in realtà è un insieme di fratture e linee di fuga, di spostamenti che possiamo rintracciare anche nelle coeve esperienze della sperimentazione estetica, dove agli spostamenti verso una riappacificazione mercantile sono contrapposti continui movimenti espellenti, rintracciabili, come vedremo, anche in alcune operatività della (nuova) performance. Sulla parzialità del riflusso estetico Cfr. N. Martino, *La bellezza del comune. Arte, moltitudine e sussunzione del reale*, in T. Negri, *Arte e moltitudo*, a cura di N. Martino, DeriveApprodi, Roma 2014, pp. 103-125.

[643] Questo dato di una produttività "individuale" e non del "collettivo teatrale" su cui Giuseppe Bartolucci si era soffermato durante la rassegna 'Arte Povera più Azioni Povere' nel 1968 ad Amalfi (*supra* C. 3) e che veniva a contraddistinguere significativamente l'operato della performance art storica dal Nuovo Teatro ora tende a sfaldarsi. Nella primavera del 1979 è presentata anche una rassegna specifica organizzata da Simone Carella al Beat 72 di Roma il cui titolo è 'The return of one man show'.

[644] E. Bargiacchi, *Perché post-avanguardia?*, in «Paese Sera», 30 luglio 1979.

[645] Il primo ad utilizzare questa espressione ci risulta essere stato Enzo Bargiacchi tra la primavera e l'estate del 1980 Cfr. E. Bargiacchi, *Dal nuovo teatro alla nuova performance*, in «Flash Art», nn. 98-99, estate 1980.

rassegne e gli stessi luoghi; il termine "performance" continua ad essere utilizzato anche in quelle che ormai sono drammaturgie definite, seppur esplose (da *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali a *Tango glaciale* di Falso Movimento); a differenza della Nuova Spettacolarità l'espressione Nuova Performance non prende affatto piede, né allora né nelle ricostruzioni odierne.

Se la Nuova Spettacolarità accoglie il nomadismo metropolitano postmoderno attraversando il «*deserto* dei mass-media, il *vuoto* delle comunicazioni di massa» e «questo *deserto*, questo *vuoto* infatti rappresentano i luoghi, i modi, le pratiche, di una informazione ricchissima e complessa, appartenendo peraltro alla metropoli, alla contemporaneità proprio per la loro assenza di segni, per la loro deprivazione di esperienza»[646]; la Nuova Performance prevede uno sforzo maggiore, spesso in favore di un'esperienza esistenziale:

> non è sufficiente avvilupparsi di musica rock o proporre paesaggi urbani tout court, insomma descrivere i mass-media genericamente per voracità di assorbimento, quanto investire le azioni di un'energia e di un piacere, di un respiro e di un'espansività, degni di un *naturale* stravolgimento della realtà (per banalità e per ferite) […][647].

Sono due modi d'intendere l'azione opposti nelle parole di Giuseppe Bartolucci. Così Benedetto Simonelli con la sua compagna Esmeralda, Gianni Colosimo, il gruppo Taroni-Cividin e quello delle The-a-tre non guardano allo spettacolo come riacquisizione di un orizzonte prossimo, anzi, inaspriscono le differenze. Durante la rassegna 'Passaggio a Sud Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia', organizzata da Giuseppe Bartolucci presso la Reggia di Caserta nel giugno 1979 queste distinzioni cominciano ad emergere. Il critico da un lato segnala un affievolimento della dimensione fredda, quella analitica, in favore di quella calda (patologica-esistenziale), individuando così nella tensione freddo-caldo un movimento generalizzato che permette di leggere le produzioni della Postavanguardia[648]; dall'altro sembra concentrarsi

[646] G. Bartolucci, *Paesaggio contemporaneo*, in Id., *Paesaggio metropolitano*, cit., p. 135.
[647] Ivi, p. 138.
[648] «Il lavoro artistico della post-avanguardia si è rappreso, congelato, dunque, di fronte ad un'azione quotidiana tragicamente *calda*, ed il suo *freddo* analitico è stato invano scomposto dall'esistenza, dal privato […] la linea freddo-caldo tende ad individuarsi oggi in una specie di trauma permanente e non ricomponibile». G. Bartolucci, *Passaggio a sud-ovest*, in «Teatroltre», n. 19, cit., p. 4.

esclusivamente sul fenomeno maggiormente evidente, quello della Nuova Spettacolarità, in cui avviene «l'individuazione di misure scientifiche dell'agire artistico su un'esplorazione di spazi a volte fantascientifica, a volte di mass-media, a volte utopica, a volte immaginaria»[649]. Anche Rino Mele coglie nella rassegna lo scarto in avanti nuovo-spettacolare, in cui il Nuovo Teatro «non ha utilizzato i mass media come un prestito ma si e identificato in essi, ha espresso la loro spettacolarità»[650]. Riguardo la stessa rassegna e considerando la performance di Benedetto ed Esmeralda Simonelli *Midsummer Night's Dream*, e più in generale quelle che i due hanno presentato durante l'anno, Enzo Bargiacchi sostiene:

> Tutto il lavoro di Simonelli ha una forte pregnanza esistenziale, con importante rilievo del dato privato […]; In questa direzione si ha un costante procedere per sottrazione che, riportando Simonelli alle origini della tragedia, lo ha contemporaneamente spinto al di là dell'analitico e del concettuale[651].

Benedetto ed Esmeralda Simonelli[652] non compaiono nel programma della rassegna casertana perché invitati all'ultimo momento. Arrivano così a Caserta solo con la loro automobile, senza nulla, nemmeno un'idea della performance da presentare. *Midsummer Night's Dream* è infatti l'azione più estemporanea del duo di Tivoli. Il titolo non ha nulla a che fare con la commedia di Shakespeare ma si riferisce al giorno e all'orario della presentazione: la notte di San Giovanni, il 24 giugno 1979, poco prima di mezzanotte, nei Giardini della Flora, accanto la Reggia. Simonelli si avvicina al centro del giardino,

[649] Ivi, p. 5.

[650] R. Mele, *Mass media e spettacolo*, «La Voce della Campania», a. VII, n. 13, 1 luglio 1979, p. 62, ora in Id., *La casa dello specchio. Modelli di sperimentazione nel teatro italiano degli anni Settanta*, Ripostes, Salerno-Roma 1984, p. 101.

[651] E. Bargiacchi, *Per Benedetto Simonelli*, in «Teatroltre», n. 19, cit., p. 99.

[652] La formazione di Benedetto Simonelli è strettamente teatrale: il padre Paolo nel dopolavoro gestisce le luci al Teatro delle Muse per la compagnia popolare Dominici-Siretti che il giovane Benedetto osserva con curiosità e ammirazione, dopo si susseguono brevi esperienze con Luchino Visconti e Luca Ronconi, cui succede la partecipazione a due importanti spettacoli del Nuovo Teatro, *L'imperatore della cina* di Giancarlo Nanni ed *Evento-collage n. 1* di Pippo Di Marca. Dopo una parentesi americana presso l'Actor Studio, alla fine degli anni Settanta torna sulla scena romana e comincia a presentare performance: «fortemente caratterizzate da una intensa pulsione vitale, tanto da esaurirsi nel tempo stesso del loro effettuarsi, senza, quindi, alcuna possibilità di replica […] mi ritrovavo completamente svuotato ed esaurito, ed impensabile diveniva allora, per me, il ritorno sul campo di battaglia, per replicare nuovamente il già fatto e compiuto» B. Simonelli, *La memoria e il percorso nel tempo: dal teatro alla natura*, in E. Bargiacchi, E. Gualtiero, R. Sacchettini (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2017, p. 365.

dove c'è una fontana con una vasca in cui s'immerge lentamente. Nel momento della sua emersione, grondante, la compagna Esmeralda si avvicina alla guida di un'automobile su cui Benedetto salta, sul tetto, mentre la macchina in movimento si dirige verso una struttura di vecchi ferri abbandonati, sedie rotte, tubi. Benedetto vi si lancia per percuoterli e suonarli – azione che lo proietta nella Berlino Est di quegli anni, sconquassata dai primi concerti industrial degli Einstürzende Neubauten di Blixa Bargeld che suonano con vecchi ferri, mazze, trapani ecc. Finita l'estenuante esecuzione il performer si dirige verso il muro che separa il giardino dalla Reggia e si siede su una sedia, di spalle agli spettatori e col viso rivolto al muro. Qui rilascia il suo capo all'indietro, sempre di più, cominciando ad inclinare la sedia fino a cadere a terra. La tensione viene rilasciata e la notte di San Giovanni si chiude con il passaggio alla mezzanotte[653].

Anche in occasione della rassegna 'Incontri Internazionali Arte-Teatro/ 1. Italia-California', curata da Enzo Bargiacchi e Giuseppe Bartolucci a Pistoia nel maggio 1980 – rassegna in cui la critica elabora a pieno il passaggio verso la Nuova Spettacolarità – il critico Franco Cordelli evidenzia come i *performers* Andrea Ciullo e Benedetto Simonelli propongono qualcosa di diverso dalla spettacolarità postmoderna. Cordelli cita *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali chiamandolo uno "spettacolo" mentre chiama le azioni di Benedetto Simonelli e di Andrea Ciullo performance. Mantenendo il confronto tra la formazione toscana e i due performer romani, il critico scrive che «Per il Carrozzone la Scena non è un Altare né un Campo di Battaglia; ma ancora, la Scena è la scena», mentre riconosce in Ciullo e Simonelli un abbandono a sé stessi che ha «di colpo invecchiato il discorso della performance fredda»[654]. Nella stessa occasione anche il critico d'arte Roberto Daolio coglie uno scarto tra la Nuova Spettacolarità dei Magazzini Criminali e le performance di Benedetto Simonelli e delle The a Tre, utilizzando per questi ultimi però un termine che abbiamo imparato essere inadatto,

[653] Oltre al resoconto di Bargiacchi presente in *Per Benedetto Simonelli*, cit., pp. 97-99, ringraziamo Benedetto Simonelli per averci aiutato a ricostruire l'azione in occasione dei colloqui avuti tra il dicembre del 2019 e i luglio del 2020 a Tivoli.

[654] F. Cordelli, *Barbarici e romantici superano i californiani*, in «Paese Sera», 25 maggio 1980. Sempre sulla rassegna di Pistoia, Cordelli afferma che Simonelli e Ciullo «sono sicuramente due tra le punte più avanzate della ricerca» F. Cordelli, *Avanguardia a Pistoia. Max il santone spaventò il poliziotto*, in «Paese Sera», 15 maggio 1980. Bargiacchi torna più volte sulla singolarità di Simonelli, oltre al già citato *Per Benedetto Simonelli*, si veda *La fisica interiore di Benedetto Simonelli*, in «Drive In», marzo 1980, p. 14.

"happening"[655].

9.2.1 *Spazi e formati (anti-spettacolari) nella Nuova Performance*

L'elemento che più di tutti colpisce i critici attenti all'emersione della Postavanguardia è l'aspetto analitico delle performance, strutturate su una severa autonomia dei linguaggi da testare, verificare e analizzare, dividere, frazionare (spazi, corpi, immagini, nel caso ci fossero, parole). Lo spazio ad esempio si fa pura misurazione di luoghi specifici – le performance nascono nel luogo indagato, "site-specific" diremmo oggi. Nella Nuova Spettacolarità invece è l'elemento compositivo a contraddistinguere la costruzione di spazi in luoghi interscambiabili: la spettacolarità infatti si viene a caratterizzare anche nella riacquisita possibilità delle repliche. Nella Nuova Performance invece l'irripetibilità permane e il luogo non si dà come costruzione compositiva.

Le The a Tre – gruppo al femminile e femminista nato all'interno del Teatro La Maddalena di Roma composto da Ippolita Avalli, Caterina Casini, Gloria Guasti e Marzia Mealli cui si aggiunge Monica Gazzo – non si formano su training specifici ma su pratiche comuni e condivise come l'autocoscienza. Come per molti gruppi della Postavanguardia l'analisi del luogo è un punto fondante delle loro performance, non tanto però per la costruzione di spazi ma per puri attraversamenti. Spesso infatti le loro azioni sono percorse verso più spazi – non semplicemente dislocate – e le performance non possono essere seguite nella loro interezza. Durante la rassegna di Caserta 'Passaggio a Sud Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia' il 24 giugno del 1979 le The a tre agiscono *Demetra o good bye* sparpagliandosi nei giardini monumentali della reggia di Caserta all'imbrunire. Scrive Ippolita Avalli: «Il pubblico è incuriosito, irritato dallo smarrimento compositivo delle nostre performance ma sedotto dall'idea di perdersi tra i viottoli, tra ombre poco rassicuranti. Diventiamo spettatrici, nascoste dietro le siepi come animali selvatici osserviamo gli spettatori»[656]. L'impossibilità di seguire la performance nella sua interezza decreta un fallimento spettacolare e narrativo

[655] R. Daolio, *In amoroso disordine*, in «Drive In», n. 1, maggio 1980, pp. 36-7.

[656] I. Avalli, *L'altrove delle lucciole. The a tre (1978-1980)*, in I.Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme*, cit., p. 306.

– il compiere che non è portato a termine. E proprio questo aspetto improduttivo che Ilenia Caleo riconosce nelle pratiche femministe del performativo[657].

Gianni Colosimo, calabrese di base a Torino, si forma in progetti situati tra le arti visive e il teatro (la Mobile Action Foundation di Beppe Bergamasco e Ulla Alasjärvi e lo Studio 16E di Giancarlo Pagliasso/Gruppo di ricerca materialistica). Dopo un'iniziale momento in cui estremizza le procedure del *rallenty* wilsoniano (*Freud mein freund*, 1977 e *L'uomo di Cosenza*, 1979) intraprende un cambio radicale proprio tra il 1979 e il 1980, quando sulla scorta delle teorizzazioni sul "teatro del vuoto" dell'artista francese Yves Klein e del situazionismo debordiano formula l'idea del "teatro monocromatico", realizzata in due operazioni concettuali del 1980 – *Secret message*, *La tenebrosa notte di William J. Pierce* – e in una performance successiva – *Il grande sonno della trapezista*, che a differenza delle prime azioni degli ultimi anni Settanta, non replica. Se la Nuova Spettacolarità passa dalla misurazione alla costruzione di spazi, Colosimo con *Secret message* e *La tenebrosa notte di William J. Pierce* elimina qualsiasi possibilità di fraintendimento spettacolare cancellando lo spazio scenico del tutto e instaurando un rapporto spettatoriale mediato: in *Secret Message* scompare tutta l'azione che viene solo raccontata da Franco Cordelli sulle colonne di «Paese Sera» il 20 febbraio 1980, l'unico modo per venire in contatto con lo *script* dell'azione – e l'assenza dell'azione, la sua non presenza, diventa così un'azione di secondo grado, in potenza[658] – mentre in *La tenebrosa notte di William J. Pierce* avviene attraverso un gesto intimo, l'invio di lettere private a critici d'arte e di teatro, un'azione postale durata circa tre mesi, a partire dall'aprile del 1980, quando da quattro luoghi differenti vengono inviate missive a 37 critici residenti in Italia, Francia e Stati Uniti. Recensendo l'operazione Franco Cordelli riconosce che l'annullamento totale dello spazio è una novità assoluta: «non eravamo ancora arrivati all'abolizione […] di uno spazio minimo nel quale noi spettatori

[657] Cfr. I. Caleo, *Performance materia affetti*, Bulzoni, Roma 2021.

[658] Cfr. F. Cordelli, *Nel blu dipinto di blu vola un'oca al guinzaglio*, in «Paese Sera», 20 febbraio 1980. Le missive tra Franco Cordelli e Gianni Colosimo sono state riportate nella tesi di laurea di Gianni Colosimo che gentilmente ci ha inviato durante il primo *lockdown* nazionale nella primavera del 2020. Cfr. G. Colosimo, *Il teatro del vuoto di Yves Klein e la spettacolarità nell'arte contemporanea*, tesi di laurea in Storia del Teatro, relatore Prof. Gian Renzo Morteo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino a. a. 1980/1981, pp. 269-72. Klein pubblica le sue teorie in un libro d'artista che prende il formato di un quotidiano, dal titolo *La dimanche Le Journal d'un Seul Jour* pubblicato il 27 novembre 1960. Colosimo entra in contatto con questi testi in una pubblicazione della Galleria Martano di Torino dedicata a Yves Klein e che riproduceva le pagine de *La dimanche*. Cfr. Yves Klein, *Il mistero ostentato*, a cura di G. Martano, Edizioni Martano, Torino 1971.

venivamo convocati»[659]. Anche il critico Italo Moscati sottolinea questo dato, scrivendo che Colosimo «ci rammenta che la scena è un luogo impraticabile»[660]. Se la Nuova Spettacolarità postmoderna si concentra sui nuovi mezzi tecnologici e un immaginario patinato derivato dall'universo massmediale – costruendo i luoghi delle performance come un «agglomerato di spettacolarità»[661], Colosimo distrugge ogni rimando alla contemporaneità (affidandosi nelle missive alle riflessioni di Debord e Bachelard) ma soprattutto trasla l'esperibilità, immettendola in un vuoto impossibile da consumare.

La Nuova Spettacolarità non "torna" allo spettacolo ma acquisisce una spettacolarità nuova che si viene a configurare anche nella proposizione di nuovi formati spettacolari. La compagnia Il Carrozzone alla sua ultima azione scenica prima del cambio di nome in Magazzini Criminali si presenta in un concerto (*Last Concert Polaroid*, 1979). Antonio Sixty indaga sia il set fotografico (*Eloise, leggero vento, Eloise*, 1980) sia la sfilata di moda (*Boom Blast*, 1980), formato utilizzato anche da La Gaia Scienza (*Inventario*, 1981). Nella Nuova Performance invece si tentano ulteriori formati come l'esposizione e l'installazione.

In *Il grande sonno della trapezista* (1981) Gianni Colosimo recupera lo spazio dismesso nelle operazioni concettuali – è quello della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma in occasione della rassegna 'Paesaggio Metropolitano'. Lo spazio recuperato però si viene a configurare come formato altro dallo spettacolo, come "esposizione". Il luogo è la sala delle conferenze, una stanza più lunga che larga, suddivisa in due parti. In fondo alla sala c'è il blocco A, costituto da quattro contenitori di vetro a grandezza crescente secondo la serie numerica di Fibonacci, riempiti con del liquido Blu Klein IKB per un'altezza di 2,5 cm e nei quali sono poggiate in totale sette tele (100x70) che riportano la stessa immagine, un fumetto di Cesare Valeri in cui sono disegnati Colosimo e una modella nei panni di Amleto ed Ofelia[662]. Mentre i disegni sono tutti uguali, i *balloon* riportano il dialogo tra i due personaggi sviluppato nella I[a] scena del III atto dell'*Amleto.* All'entrata della sala c'è il blocco B, dove è la trapezista

[659] F. Cordelli, *PTT Poste Telegrafi e Teatro: una novità. Il testo affrancato*, in «Paese Sera», 15 giugno 1980.

[660] I. Moscati, *Il '900 che novità*, in «L'Europeo», a. XXXVI, n. 27, 1 luglio 1980.

[661] M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 73.

[662] Oltre a Cesare Valeri collaborano all'azione l'architetto Enrico Ferrarelli che realizza la vasca e i contenitori, i coniugi e pittori Laura e Paolo Laudisia e Gabriele Ferrari che aiutano Colosimo nell'allestimento. Cfr. Colloquio tra Gianni Colosimo e Daniele Vergni, Torino giugno 2021.

che dà il titolo all'azione. La "trapezista" è Gianni Colosimo, che già precedentemente aveva assunto lo pseudonimo di Eva Keller, «inoltre l'azione è legata a una questione di femminilità e seduzione. La trapezista è colei che mette a repentaglio la propria vita pur di sedurre gli spettatori. Nella performance però dorme»[663]. Colosimo/Keller infatti è drogata da 35 gocce di Valium che le permettono di dormire per tutti i 140 minuti dell'azione. Le ha prese dopo aver compiuto un gesto radicale: la consegna dei soldi agli spettatori. Infatti, Colosimo stabilisce un inedito rapporto spettatoriale: utilizza il suo cachet di settecentomila lire per pagare i primi 140 spettatori cinque mila lire l'uno. Così il 27 gennaio 1981 al botteghino gli spettatori ricevono un biglietto fuori formato – che riporta l'autentica "139 minuti di sensibilità certificati da Pierre Restany" – e la banconota nuova di zecca. «L'azione ribalta i ruoli, azzerando le coordinate della spettacolarizzazione»[664].

Il formato espositivo viene rielaborato anche da Benedetto ed Esmeralda Simonelli in *The impossibile track*, presentata durante il 'Seminario interdisciplinare sulle connessioni fra Arte, Comunicazione e Spettacolo', curato da Titti Danese Caravella assieme a Lamberto Pignotti nel giugno 1979 presso il Centro Arti Visive di via Angelo Brunetti 60 a Roma[665]. Nella breve intervista preparata da Andrea Ciullo come segnalazione su «Paese Sera» Simonelli spiega che l'idea è nata dal luogo: il Centro Arti Visive è un appartamento, per questo lo utilizzerà come fosse il suo, portandoci un gran numero di indumenti e alcuni mobili dalla sua abitazione di Tivoli[666]. L'azione comincia con gli spettatori in strada che sollevando lo sguardo vedono apparire alle finestre Benedetto ed Esmeralda. Molto lentamente i due arrivano a protendersi sempre più

[663] *Ibidem*.

[664] *Ibidem*. Le recensioni della performance si concentrano molto su questo dato. Cfr. F. Cordelli, *L'uomo alle soglie della catastrofe*, in «Paese Sera», gennaio 1981; T. Danese Caravella, *La sfida blu di Gianni Colosimo*, in «Segno», a. VI, n. 19, gennaio-febbraio 1981, pp. 46-47; N. Garrone, *Signor spettatore, grazie ecco a lei cinquemila lire*, in «La Repubblica», gennaio 1981.

[665] Un seminario su cui si sa pochissimo, se non il calendario, riportato da Andrea Ciullo su «Paese Sera» in un breve articolo che annuncia l'azione di Benedetto Simonelli. Dopo l'apertura di Benedetto ed Esmeralda il 21 giugno, seguono interventi critici di Filiberto Menna (*Il teatro della critica*) e di Giuseppe Bartolucci (*Inventario privato*), una performance di Giordano Falzoni il 25 giugno (*Rivoluzione ora*, un "volantinaggio e speakeraggio di un latitante") e un'interessante proposta del poeta Giuseppe Aguinaldo Licastro che il 25 e il 26 giugno tra le 18:00 e le 20:00 di sera aspetta chiamate al telefono per leggere le sue poesie a sconosciuti. Interessante anche la mostra-spettacolo sulle attrici d'avanguardia 'Scandalia', curata dal critico Nicola Garrone il 27 giugno in chiusura del seminario. Cfr. A. Ciullo, *La pista impossibile*, in «Paese Sera», 21 giugno 1979.

[666] Cfr. B. Simonelli in A. Ciullo, *La pista impossibile*, cit.

fuori, salendo sugli stretti davanzali per poi posizionarsi cavalcioni tra dentro e fuori, immobili, in un tableau vivant. Solo dopo questo momento gli spettatori sono invitati ad entrare ed esaminare la superficie della vita privata dei due performer, i loro mobili e i loro vestiti, come in una esposizione. Quando gli spettatori stanno per uscire i due cadono rovinosamente sul pavimento dell'appartamento come due manichini, svuotati dei loro abiti. L'esposizione era quella dei corpi, ora dismessa.

In *La Battaglia di Anghiari* (1980), presentata al Beat 72, Benedetto ed Esmeralda segnano una forte discontinuità tanto dalla Nuova Spettacolarità quanto dalla performance art storica italiana, soffermandosi sulla cosiddetta "pittura d'azione" derivante dall'action painting. La performance fa dialogare idealmente Leonardo e Pollock. Il titolo della performance infatti è quello di una pittura murale di Leonardo che nel tempo si è liquefatta (come nell'action painting) a causa della tecnica utilizzata – l'encausto. Ci sono rimandi diretti tra il risultato della tecnica del dripping e i corpi dei performer attraverso l'utilizzo della proiezione filmica: nel film di Paolo Bologna gli spettatori possono osservare la danza-lotta dei due nel mare di Terracina, in inverno, vestiti. I loro corpi sgocciolano come il dipinto murale di Leonardo e come, poco dopo, le pareti del Beat 72. Pavimento e pareti del club sono ricoperte da spessi fogli di carta. Ai piedi delle pareti di fondo ci sono due cumuli di carta più vistosi e malamente assemblati che iniziano a muoversi vorticosamente. Sotto quei cumuli Benedetto ed Esmeralda eseguono la loro lotta-danza-abbraccio. Fuoriusciti dai cumuli di carta i due dapprima strappano i grandi fogli su cui sono proiettate le immagini di Michelle Cohen Hadria e il film, cercando così di far sparire le immagini come scomparso è il dipinto di Leonardo, poi cominciano a strappare la carta dalle pareti ma gli strati sembrano essere infiniti. Quando la lotta per il dissolvimento delle immagini sembra perduta i due svelano da sotto i fogli a terra bottiglie di coca-cola di vetro riempite con colori primari (rosso, giallo cromo, blu più bianco e nero) e cominciano a distruggerle sulle pareti fino a trasformare tutto in un dipinto sgocciolante, i loro corpi compresi – o forse è solo il murale di Leonardo a riapparire[667].

Il gruppo Taroni-Cividin fa interagire la performance con l'installazione fin dalla loro prima performance *Putredo Paludis* presentata presso l'Out-Off di Milano il 15

[667] Ringraziamo Benedetto Simonelli per la descrizione delle performance. Dialogo con Benedetto Simonelli di Daniele Vergni, Tivoli luglio 2020.

dicembre 1977. I media implementati svolgono diverse funzioni, tra cui la distribuzione di spazi interdetti (la colonna centrale della sala impedisce la visione di ciò che avviene dietro mentre una videocamera appesa alla colonna permette questa visione ma dislocando il luogo, inviando il flusso video all'entrata dell'Out-Off, al piano superiore). Anche gli scatti della polaroid hanno la stessa funzione: il flash infatti rende possibile vedere le azioni che avvengono al buio attraverso un'istantanea fugace. Alla fine della performance le foto vengono lasciate in un'installazione all'Out-Off per gli spettatori che possono vedere per fotogrammi ciò che era avvenuto nella sala oscurata.

Cinque giorni dopo il gruppo presenta *20-12-1977* (conosciuta anche come *Out-Off*) in cui gli stessi elementi di *Putredo Paludis* continuano a costituire il dispositivo performativo ma al posto di una Polaroid c'è una macchina fotografica Reflex. La sala a destra della principale è chiusa e l'unico affaccio è la macchina fotografica. Lo spettatore per poter guardare deve poggiare l'occhio nell'otturatore, attivato ogni minuto da un congegno, così da ostruire la vista per due secondi. Ogni interruzione di visione è una fotografia. È il processo inverso di *Putredo Paludis*. Così durante i 36 minuti dell'azione vengono eseguite 36 fotografie – 72 secondi di visione interrotta e restituita come installazione fotografica alla fine della performance. Nelle performance di Taroni-Cividin il video e la fotografia attivano spazi impossibili per gli spettatori e assieme trasformano la performance in attraversamento verso il formato installativo. I due infatti definiscono le loro produzione come installazioni-performance[668].

Dopo le prime due performance presentate all'Out-Off che culminavano in installazioni fotografiche, la performance come attraversamento tra formati e linguaggi si rende più evidente. In *Come chiarità di diamante* (1981), presentata nelle due sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma durante la rassegna 'Paesaggio metropolitano' l'azione del duo è resa invisibile, ma il risultato è pienamente visibile agli spettatori che si trovano avvolti da un'installazione video, agita *live* dai due. Le immagini trasmesse e proiettate sono catturate, maneggiate e inviate dai Taroni e

[668] Cfr. Colloquio con Roberto Taroni di Daniele Vergni, Milano 19-20 ottobre 2021. Uno spostamento colto molto precisamente da Rossella Bonfiglioli quando riconosce in questi lavori il carattere dell'installazione e dal critico tedesco Georg Schwarzbauer che definisce queste produzioni «installazioni-eventi». Cfr. R. Bonfiglioli, *Taroni-Cividin. Eccessi di indizi*, in G. Bartolucci (e al.), *Paesaggio metropolitano*, cit., p. 233 e Georg F. Schwarzbauer, *Del vedere e del comprendere le immagini. Note sull'opera di Luisa Cividin e Roberto Taroni*, dattiloscritto inedito consultato presso il Fondo Roberto Taroni (Milano), p. 11.

Cividin dalla seconda sala, inizialmente interdetta agli spettatori. In *Profligate ubiquity* (*infra* C. 11), presentato presso l'Internationaal Cultureel Centrum (ICC) di Anversa l'1 ottobre 1980, una delle tre stanze utilizzate è occupata da un'installazione filmica composta da due piastre rotanti con movimenti inversi ognuna delle quali ospita la proiezione di film in Super8 in *loop* e gli spettatori potenzialmente possono anche visitare solo quella sala; nella successiva *Oh wort, du wort, das mir fehlt* (KunslterHaus, Amburgo 7 ottobre 1980) non solo ogni superficie della stanza accoglie proiezioni di riprese filmiche, di diapositive e di trasmissioni video ma i due realizzano due vere e proprie installazioni con film che riproducono loro parti del corpo e materiali privati, filmati di famiglia, una costruzione di *found footage* che accosta e fa interagire il passato e il presente secondo un dispositivo autobiografico che però non vuole raccontarsi ma invadere, trasformare, spostare (tempi e spazi).

Le strutture costruite da Taroni-Cividin – per accumuli e scarti di media, per proiezioni e incendi, diapositive, film e video che dilatano tempi e spazi – seguono processi in cui l'azione performativa nello spazio va formandosi come luogo installativo. Agire delle installazioni-performance ha inoltre delle ricadute operative e teoriche rilevanti. Innanzitutto, come nelle installazioni vere e proprie gli spettatori sono liberi di muoversi in tutti i luoghi deputati – e le performance del duo comprendevano sempre più luoghi separati attivi simultaneamente –, sono nel luogo delle azioni (e dell'installazione), lo agiscono. Gli spettatori sono liberi di fare quel che vogliono, letteralmente. Questo aspetto, molto importante, sottolinea un aspetto politico della pratica del gruppo Taroni-Cividin, rispondente ad un loro postulato teorico, quello dell'auto-regolamentazione, un processo che si può attuare solo in uno spazio come luogo di incontro di identità mobili e libere, in un continuo attraversamento di traiettorie altrettanto libere, infatti spazi e processi messi in moto non hanno mai un senso inteso come direzione di significato. Questo comporta dei complessi sistemi di feedback tra performer e spettatori che non si trovava mai in una durata condivisa, in cui qualcosa si fa nel tempo, ma in un puro flusso di temporalità dove è il tempo che fa qualcosa.

Il 1982 segna una battuta d'arresto per la Nuova Performance: Gianni Colosimo cede alla tentazione di una spettacolarità che assume in modo forte e in qualche modo sconsiderato: il 30 marzo 1982 durante il Festival Asti Teatro presenta *I traditori del*

silenzio celeste, un vero e proprio kolossal. Le ultime performance di Benedetto Simonelli, delle The a Tre e di Taroni-Cividin sono del 1981.

9.3 *Poesia sonora. Slittamenti tra teatrale e performativo*

Abbiamo già ricordato come diversi poeti visivi attivi negli ultimi anni Sessanta siano passati all'azione comportamentale nel decennio successivo, da Enrico Bugli a Bianca Pucciarelli (Tomaso Binga), da Ketty La Rocca a Franco Vaccari. Altri poeti invece si sono concentrati sulla cosiddetta "poesia sonora", indagando quindi le possibilità del vocale e le sue carnosità nella poesia agita.

In Italia tale riflessione è presente fin dagli anni Cinquanta: «la parola è soprattutto suono: va eliminato il muro divisorio tra la musica e la poesia»[669], scrive Mimmo Rotella nel 1949 nel suo *Manifesto dell'epistaltismo.* Dopo i fischi delle bombe e i rumori degli spari, finita la II guerra mondiale e i suoi strascichi di guerra civile in Italia, forse, è ora di cominciare ad ascoltare altri suoni, più umani, liberi da costrizioni, anche grammaticali, sembra voler dire Rotella[670]. Il poeta Emilio Villa comincia a sperimentare le sonorità vocali attraverso l'utilizzo di diverse lingue e dialetti in *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955). Sono seguiti poi i *Phonèmes* di Arrigo Lora Totino nel 1966 e nello stesso anno *à. a. A.* di Patrizia Vicinelli*,* tutte operazioni che avviano riflessioni tese al superamento della poesia come fatto letterario per approdare al suo essere evento pienamente corporeo-sonoro. Negli ultimi anni Sessanta il discorso attorno la poesia sonora comincia timidamente ad occupare le riviste italiane, soprattutto grazie alla presenza di Henri Chopin, tra i pionieri di queste pratiche[671]. Nei primi anni Settanta però in Italia si sperimenta soprattutto la poesia visuale e le principali iniziative sembrano rivolgersi all'editoria di poesia sperimentale, a dir il vero molto attiva fin dal decennio precedente – c'è anche una mostra del 1971 che cerca di fare il punto sulla cosiddetta "esoeditoria"[672].

[669] M. Rotella, *Manifesto dell'epistaltismo* (1949), in «Civiltà delle macchine», settembre-ottobre 1955, ora disponibile on line Cfr. https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/anni-60/mimmo-rotella-manifesto-epistaltismo/ [ultimo accesso 15 settembre 2020].

[670] Quella della grammatica è sempre una "parola d'ordine" secondo Gilles Deleuze e Félix Guattari. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, trad. it. a cura di M. Carboni, *Mille piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2010, pp. 123-33.

[671] Cfr. H. Chopin, *Poesia sonora e libera*, in «Marcatrè», a. VI-VII, nn. 46-49, 1968/1969, pp. 108-16.

[672] Cfr. *Rassegna dell'esoeditoria, per una verifica di alternative culturali – culture alternative contemporanee*, cat., Pro Cultura Editrice, Trento 1971.

Proprio a partire dal 1978, anno in cui una selezione di poeti sonori partecipa alla II 'Settimana Internazionale della performance' di Bologna, questa scena si organizza attraverso attività editoriali e rassegne. I principali esponenti sono poeti attivi fin dagli anni Sessanta come Arrigo Lora Totino, Adriano Spatola, Corrado Costa, Patrizia Vicinelli e Giulia Niccolai, cui si affiancano giovani poeti come Sergio Cena e Giovanni Fontana, quest'ultimo tutt'oggi molto attivo. E questa è anche la particolarità di questa scena, negli anni la comunità che raduna conferma la sua coesione[673].

Nel 1978 il poeta Adriano Spatola e l'editore Ivano Burani (Pubbliart) fondano la rivista «Baobab. Informazioni fonetiche di poesia», edita in audiocassetta. Quale formato migliore per la poesia sonora? Fin dal primo numero la rivista, diretta da Spatola fino alla sua morte nel 1988, è caratterizzata da un ampio respiro internazionale[674]. Nello stesso anno la casa discografica Cramps dell'agitatore culturale Gianni Sassi stampa *Futura*, antologia di poesia sonora curata da Arrigo Lora Totino, box comprendente 7 vinili (l.p.) che ripercorrono la storia delle sperimentazioni vocali in poesia, dal Futurismo alle soglie degli anni Ottanta. Nel 1980 nasce «Radiotaxi. Vibrazioni del sonoro», iniziativa editoriale del poeta Isaia Mabellini (Sarenco, attivo fin dagli anni Sessanta) e del gallerista Giuseppe Morra che proprio in questi anni sposta la sua attenzione dalla body art alla poesia, passo che compierà anche Rosanna Chiessi (*infra* C. 11) e l'editore e collezionista Francesco Conz. Sono davvero molteplici le iniziative, sempre Totino realizza il programma radio *Il colpo di glottide* per il canale

[673] Seppur non è stata ancora esaminata questa scena nella sua complessità, sono diverse ormai le pubblicazioni che tentano di fare il punto tra poesia e performance. Si vedano almeno: G. Zanchetti (e al.) (a cura di), *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci, Roma 2014, pp. 20-34; G. Fontana, *Vocalità e poetiche d'azione in Italia*, in Id. *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Harta Performing & Momo, Monza 2003, pp. 199-241; Id. (a cura di), *Poetiche fonetiche ed altre*, in «Le arti del suono», a. IV, n. 5, Aracne, Roma dicembre 2012.

[674] Il contatto con l'editore fu mediato dal poeta Corrado Costa mentre il titolo fu creato dal poeta Maurizio Spatola, fratello di Adriano. Ringrazio Maurizio Spatola per l'informazione. La rivista nasce all'interno di quell'esperienza autogestita dal carattere «delocalizzato, a più livelli, sprovincializzato, cosmopolita, multimediale, internazionale» (N. Lorenzini, *Il mulino di Bazzano: spazio protetto di delocalizzazione*, in D. Rossi (a cura di), *La Repubblica dei poeti. Gli anni del Mulino di Bazzano*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2010, p. 37) che fu il Mulino di Bazzano, di proprietà di Corrado Costa e dove vivevano Adriano Spatola e Giulia Niccolai. Il Mulino divenne tra l'inizio degli anni Settanta e gli anni Ottanta un punto nevralgico di diffusione della sperimentazione poetica italiana. Sul sito della Fondazione Bonotto è possibile consultare gli indici della rivista e ascoltare alcuni estratti digitalizzati. Cfr. https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/spatolaadriano/6573.html [ultimo accesso 26 giugno 2021].

Radio2 della RAI e il titolo viene poi utilizzato per le 'Giornate Internazionali di Poesia' di Firenze dell'aprile del 1980, curate da Luciano Caruso e Stelio Maria Martini, poeti napoletani[675].

Ascoltando alcuni numeri di «Baobab» possiamo individuare alcune modalità principali di agire le poesie:

l'utilizzo di tecniche postproduttive[676] come il *reverse* in *Cut Words* di Maurizio Nannucci (1939) o l'utilizzo diretto di strumentazione altra dalla voce in una specie di "come se" (*Discussione del duemila* di Arrigo Lora Totino);

il plurilinguismo e la ripetizione, esasperati in Giulia Niccolai (1934-2021) che però non infrange la comunicazione di significati precisi (*Toti Scialoja Ballad*, *Maria Theresopiel*, *In the downs*);

la sperimentazione vocale puramente sonora che forza ai limiti l'apparato vocale trasformando iniziali parole in pure melodie come in *Aviation Aviateur* di Adriano Spatola (1941-1988), dove è possibile ascoltare le due parole lanciate in spericolati crescendi di frequenze; oppure forzate trasfigurazioni delle sonorità vocali in imitazioni di strumenti (*Ocarina* dello stesso Spatola)[677].

Un campionario di questi modi è ben rappresentato dalla rassegna 'Oggi Poesia Domani'[678], organizzata a Fiuggi da Giovanni Fontana e Adriano Spatola nel settembre 1979, la cui documentazione sonora è stata riportata in «Baobab» n. 3. In occasione della rassegna nasce anche il gruppo *Il Dolce Stil Suono* (Sergio Cena, Agostino Contò, Giovanni Fontana, Milli Graffi, Arrigo Lora Totino, Giulia Niccolai, Adriano Spatola, F.

[675] L'area napoletana è l'altra culla della poesia sonora, dove accanto a Luciano Caruso e Stelio Maria Martini è attivo il docente Matteo D'Ambrosio che tra il 1979 e i primi anni Ottanta organizza rassegne di poesia sonora. Cfr. *Poesia Sonora*, Spazio Libero, Napoli 1979; *Poesia sonora tape concerts - performances - dibattito*, cat., a cura di M. D'Ambrosio, Napoli, Teatro Spazio Libero 20-27 maggio 1979, Arti grafiche Boccia, Salerno 1979; *Poesia della voce e del corpo. Primo Festival Internazionale di Poesia. Letture, performance, Film, tape & Slide Concert, Incontri*, cat., a cura di M. D'Ambrosio, F. Piemontese, Libreria Pironti, Napoli 1980. Si veda anche dello stesso autore *La voce e corpoesia*, in «Cartesegrete», a. XV, nn. 48-49, aprile-luglio 1981, pp. 18-25.

[676] L'utilizzo di queste tecniche o quello più semplice di sommare voci registrate alle voci dal vivo viene chiamato da Jean-Pierre Bobillot in *lecture /diffusion / action*. Lo studioso fa risalire questa pratica almeno al 1963, quando Bernard Heidsieck presenta *Poème-partition B2B3* durante le serate del 'Domaine poétique'. Cfr. J-P- Bobillot, *La poesia sonora: poesia scenica e poesia registrata*, in G. Fontana, *Poetiche fonetiche ed altre*, cit., pp. 11-2.

[677] I brani vocali qui citati sono stati editi nei primi tre numeri di «Baobab. Informazioni fonetiche di poesia» e si possono ascoltare on line Cfr. nota 89.

[678] Cfr. *Oggi poesia domani*, in Archivio digitale Maurizio Spatola, http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_archivio/A00003.pdf?a=60d70f00a8287 [ultimo accesso 26 giugno 2021].

Tiziano), documentato nel numero successivo della audio-rivista. Sono poeti molto diversi e possiamo suddividerli a grandi linee per due modi di praticare la vocalità poetica: quelli che non perseguono la necessità di comunicare un significato verbale e quelli che la mantengono.

La questione della poesia sonora è complessa e a tratti ambigua. Il termine performance sembra essere utilizzato ad un livello generale e generalizzante, ovvero come termine ombrello che indica strategie ed operatività difformi. Come sottolinea Nevio Gàmbula nel saggio *La performance della parola*

> i sintomi di questa tensione […] vanno ricercati fuori del teatro d'opera o del teatro di prosa tradizionali; sono piuttosto da rinvenire nel *[sic!]* proposte operative del teatro musicale contemporaneo, sia nel versante propriamente musicale (Maderna, Nono, Berio, Sciarrino […]), dove l'esigenza è primariamente compositiva, così come nel versante teatrale[679].

Riguardo il teatrale cita Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo De Berardinis. Insomma, per Gàmbula la "performance della parola" si riferisce al teatro, non alla performance art. Nel proseguio del saggio infatti scrive di partiture e piani espressivi e definisce la poesia sonora come «una forma particolare di teatro musicale»[680]. Sicuramente un accostamento azzardato e generico anche se il parallelo può aiutarci a comprendere la questione. Nel secondo capitolo abbiamo visto come la musica gestuale degli anni Sessanta si configuri attorno a due modalità: un insieme di procedure, operatività e tecniche riferite al nuovo teatro (musicale e non) e pratiche della performance art legate in particolare alla costellazione Fluxus. Anche la poesia sonora di questi anni percorre questi due modi. Ci sono poeti come Giovanni Fontana (1946) che lavora molto sull'aspetto compositivo-comunicativo (*Radio/dramma 3*, 1980) e altri come Adriano Spatola che concentrandosi anche su una singola parola da distruggere indagano le porosità e carnosità delle possibilità del vocale (*Fuochi*, 1979). Riferendosi a *Ionisation* di Spatola – azione in cui il poeta fa risuonare il suo corpo intero colpendolo col microfono – scrive infatti Fontana: «non solo si serviva delle "evenienze del parlato", ma di tutta la sua fisicità, scoprendosi completamente fino a far coincidere vita e

[679] N. Gàmbula, *La performance della parola*, in G. Fontana, (a cura di), *Poetiche fonetiche ed altre*, «Le Arti del suono», n. 5, dicembre 2012, p. 19.
[680] Ivi, p. 20.

poesia»[681].

Sotto questo profilo è interessante notare come Arrigo Lora Totino (1928-2016), uno dei principali protagonisti della poesia sonora italiana, si riferisca esplicitamente all'oralità e non alla pura vocalità[682]. Totino avvia le sue ricerche negli anni Sessanta, dapprima riferendosi alla poesia concreta e visiva, successivamente a quella sonora e gestuale. È proprio in riferimento a queste ultime – indagate partendo da un'ampia ricognizione e studio delle esperienze del Futurismo italiano di inizio Novecento – che Totino sperimenta l'azione poetica come evento effimero. Un esempio sono le poesie ginniche avviate nel 1974 dove lo sforzo fisico del corpo in movimento rende la declamazione affannosa. Se l'esercizio ginnico – flessioni, salti ecc. – richiama il dispendio energetico di molta body art è l'elemento declamatorio a reintrodurre un aspetto fortemente rappresentativo. Negli ultimi anni Sessanta la sua ricerca sonora frantuma il significato concentrando la sua attenzione sulla dimensione prettamente vocale grazie alla costruzione di strumenti musicali specifici realizzati assieme a Piero Fogliati nel 1968 – come ad esempio il Liquimofono e l'Idromegafono, attraverso i quali la voce incontra l'acqua per perdere la sua fisionomia acustica[683]. Negli anni qui presi in esame invece le sue pratiche live sembrano regredire sul significato. Un esempio è *Fanfara* (1977) in cui i giochi di parola (fanfara, vanvera, fanfarone ecc.) si intrecciano alle sonorità tipiche degli strumenti a fiato, che assieme alla voce ironizzano il tema.

La rassegna 'Il colpo di glottide – la poesia come fisicità e materia' fin dal sottotitolo mette al centro quella carnosità della parola vocale deflagrata che abbiamo riconosciuto nell'agire di Adriano Spatola. La rassegna è curata dai poeti napoletani Luciano Caruso e Stelio Maria Martini coadiuvati dal decano della poesia sonora Henri Chopin e dalla poetessa Laura Marcheschi per le Giornate Internazionali di Poesia a Firenze presso il

[681] G. Fontana, *Vocalità e poetiche d'azione in Italia*, cit., p. 208.

[682] A. Lora Totino, *Poesia sonora/Poesia dell'oralità*, in G. Fontana, (a cura di), *Poetiche fonetiche ed altre*, cit., pp. 33-85. Su Totino si veda M. Bandini, *Il teatro della parola di Arrigo Lora-Totino*, in *Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola*, cat., a cura di M. Bandini Circolo degli Artisti, Torino 18 maggio-30 giugno 1996, Lindau, Torino 1996, pp. 11-32 e *Arrigo Lora Totino. La Parola come Poesia Segno Suono Gesto 1962/1982*, cat., a cura di G. Maffei, P. Peterlini, Barriera, Torino 12 settembre 2015, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2015.

[683] Tra le prime azioni con questi strumenti ricordiamo quella presentata durante la seconda edizione di 'Parole sui muri' (Fiumalbo, 1968), l'*Incontro delle dieci* presso la Galleria Vismara (Brescia 1969) e lo "spettacolo" *Poesia e musica liquide*, presentato al Teatro Comunale di Ferrara nel 1969. Si veda P. Fogliati, A. Lora Totino, *Il liquimofono congegno generatore di musica liquida. Inflessioni tuffate nell'idromegafono*, Studio di Informazione Estetica e Vanni Scheiwiller, Torino e Milano 1968.

Teatro Affratellamento dall'8 al 13 aprile 1980, stesso luogo in cui dall'1 al 6 marzo ha avuto luogo la rassegna 'Per/for/mance – Settimana della Performance Art americana'[684].

Il catalogo della rassegna ripercorre un lungo excursus storico, dal Futurismo ad Artaud, tra arti visive e teatro. Luciano Caruso e Stelio Maria Martini si soffermano in catalogo sul linguaggio poetico, sulle sue possibilità di comporre in scena mentre Laura Marcheschi scrive direttamente di superamento del linguaggio verbale indicando possibilità come quelle del linguaggio patologico e quello infantile[685]. Queste possibilità vocali più che dai poeti sembrano essere indagate dai musicisti che frequentano ampiamente questa scena, come Giuliano Zosi (1946-2016)[686], musicista gestuale che il 10 aprile interpreta l'*Ursonate* di Kurt Schwitters – in accordo con la proposta storicistica della rassegna.

Uno dei più prolifici musicisti presenti in questa scena è Demetrio Stratos, cantante del gruppo progressive-rock Area che nel 1978, solista, pubblica un album radicale dal titolo inequivocabile: *Cantare la voce* (Cramp Records). Qui Stratos indaga le diplofonie, le triplofonie e quelle che chiama *Criptomelodie infantili*. Sono molti i procedimenti messi in atto e tutti tendono a sfibrare la vocalità ai limiti del possibile. Nel caso di Stratos la parola non solo si frantuma ma sembra non avere più nessuna possibilità. È assieme il limite interno e il bordo esterno della poesia sonora: se il primo è ciò che si espone restando dentro ma disegnano un fuori, il secondo, il bordo, «è ciò attraverso il cui limite fa contatto o si fa esso stesso contatto»[687]. Perché la poesia sonora che si va organizzando in questi anni si caratterizza proprio in questo scontornare (la parola quanto la scena poetica).

[684] Cfr. *Per/for/mance. Settimana della Performance Art americana*, cat. a cura di F. Alinovi, R. Barilli, J. Bell, R. Bonifogli, P. Zulli, Teatro Affratellamento 1-6 marzo, Firenze 1980, Ufficio Arti Visive del Comune di Firenze, Firenze 1980.

[685] Cfr. L. Marcheschi, *La lettera come simbolo, suono e immagine e il superamento del linguaggio*, in *Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia*, cat., a cura di L. Caruso (*et. al.*), Giornate Internazionali di Poesia, Teatro Affratellamento Firenze 8-13 aprile 1980, Vallecchi, Firenze 1980.

[686] Un approfondimento su Giuliano Zosi si trova in A. Mastropietro, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo*, cit., pp. 563-80.

[687] J-L. Nancy, *Rivages* (2000), trad. it., *Rive, bordi, limiti (della singolarità)*, in Id., *Il peso di un pensiero*, a cura di D. Calabrò, Mimesis, Milano 2009, p. 124.

9.4 *Danza e performance. Una postilla*

Riguardo la danza italiana, negli anni Sessanta le principali sperimentazioni tese al superamento delle modernità del balletto sono legate soprattutto alle sperimentazioni musicali, un esempio è *Esposizione* (1963) di Luciano Berio, che vede presenti alcuni danzatori del Dancers' Workshop Company diretto da Ann Halprin[688]. Proprio sotto il magistero libertario di Halprin si formano alcune delle protagoniste della *postmodern dance* americana incontrate nei Festival de L'Attico fin dal biennio 1968-'69 (*supra* C. 4). Le vicende che vedono le ricerche più avanzate di danza contemporanea in Italia negli anni Settanta sono situate infatti nei circuiti delle arti visive e riguardano danzatori internazionali, perlopiù americani. La danza istituzionale italiana sembra essere in forte retroguardia e i pochi e ostinati danzatori che riescono a tagliare margini di libertà sembrano essere interessati a svecchiare il sistema attraverso l'introduzione della modern dance, dalla tecnica Graham e, successivamente, quelle sviluppate da Merce Cunningham[689] – che debutta in Italia proprio nel 1970 durante il Festival di Spoleto.

Abbiamo già ricordato le sconsolate parole di Leonetta Bentivoglio del 1975 (*supra* C. 4). A quell'altezza la critica non è affatto ottimista sulla scena italiana, la cui osservazione le fa invocare un po' causticamente il balletto ottocentesco. Qualche anno dopo, nel 1979, Renato Barilli, Francesca Alinovi e Roberto Daolio la invitano a ricoprire il ruolo di consigliera per la 'III Settimana Internazionale della Performance', come di consueto svolta nella prima settimana di giugno presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Bologna. In questi pochi anni la scena non è molto cambiata. Sono sempre danzatori e danzatrici internazionali a sperimentare i nessi tra danza e performance art,

[688] Compagnia fondata da Ann Halprin nel 1959, fu tra le prime esperienze del secondo Novecento a cercare nuove vie per la danza che superassero le esperienze del modernismo. Si veda J. Ross, *Ann Halprin: Experience as Dance*, Berkeley: University of California Press, Oakland 2007. Su *Esposizione* rimando a A. I. De Benedictis, *From "Esposizione" to "Laborintus II": transitions and mutations of «a desire for theatre»*, in G. Ferrari, *Le théâtre musical de Luciano Berio*, vol. 1, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 177-246.

[689] Cfr. A. Senatore, *La danza d'autore in Italia. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet, Novara 2007, pp. 22-35. Si veda anche A. Testa, *Una testimonianza viva: la coreografia in Italia negli anni Settanta e Ottanta*, in «Chorégraphie», a. VI, n. 11, 1998, pp. 105-32, ora in Id., *Sulla danza. Memorie, riflessioni*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2013. Spunti interessanti sulle realtà più marginali e marginalizzate che tentano di svecchiare la danza italiana sono al centro dell'interessante conversazione tra Michele di Stefano e Stefano Tomassini, *Rolling Stones in acido. Ossia Settanta (e passa) visioni. Una conversazione*, cit., pp. 388-92.

gli americani già incontrati a l'Attico e l'italo-cileno Francisco Copello, presente a Bologna con il solo *Esmeralda*[690]. Recensendo la rassegna Dede Auregli sottolinea una presenza modesta degli italiani e soprattutto l'assenza dei critici[691]. È in questo momento che si viene formando la cosiddetta Nuova Danza italiana, definita anche Danza d'Autore e Teatro Danza[692], due denominazioni che sottolineano sia l'aspetto autoriale sia quello teatrale, mancando a conti fatti quell'incontro con la performance art "coreutica" che sembra attirare molto più personalità della Postavanguardia teatrale, pensiamo in particolare al gruppo La Gaia Scienza con la presentazione di corpi flessibili, antigravitazionali, confusi e spericolati o a Rossella Or che dopo l'esperienza del Teatro Immagine e prima di approdare alla performance analitica, esegue diverse performance di Simone Forti in gallerie come Sonnabend a New York nel 1974 (*Dance concert*) e l'anno successivo da Salvatore Ala a Milano (*Installation*).

[690] Partecipano alla rassegna: Roberta Escamilla Garrison assieme a Maurizio Gianmarco, la Compagnia Teatrodanza di Elsa Piperno e Joseph Fontano, il Gruppo italiano di danza libera di Vicenza di Franca Della Libera, Steve Paxton con Lisa Nelson, il Gruppo ritmico contemporaneo di Bologna di Fiorella De Pierantoni, Lindsay Kemp, Gabriella Mulachié, Simone Forti con Peter Van Riper, Silvana Barbarini e Alessandra Manari con Giannina Censi, Amedeo Amodio, Valeria Magli, Francisco Copello e Michala Marcus. Cfr. E. Cervellati, *"A rare event". La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979)*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. V, n. 4, 2013, p. 174.

[691] D. Auregli, *«Nuova Danza» vuol dire movimento, musica e voce*, in «L'Unità», 14 giugno 1979.

[692] Si veda D. Levano, *Nuova danza italiana/Danza d'autore*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. V, n. 4, 2013, pp.117-62 cfr. Cfr. https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4201 [ultimo accesso 28 giugno 2022]. Per una panoramica del fenomeno A. D'Adamo, L. Argano, E. R. Pietrangeli (a cura di), *Danza contemporanea in Italia*, atti del Convegno-Proposta per un percorso di studi, 4-25 maggio 1996, Teatro Ateneo, Roma 1996, «Biblioteca Teatrale», Ottobre-Dicembre, Bulzoni, Roma 1996.

Capitolo 10

L'appropriazione dei linguaggi e l'affermarsi delle pratiche III (1977-1982)

In questo capitolo sono indagate le principali discontinuità tra la scena del comportamento e quella della performance art, riguardanti da un lato il rapporto tra linguaggi e formati, dall'altro quello delle pratiche femministe che in questi anni incontrano, seppur timidamente, la performance. Il rapporto tra linguaggi e formati è analizzato nei primi due paragrafi. Il primo incentrato sul passaggio delle mediaperformance (in particolare delle video-performance) da dispositivo produttore di oggetti definiti, i video monocanale, a dispositivo dell'evento dal vivo. L'azione dell'artista non è più materiale di un'opera ma parte di un processo avviato col dispositivo video (videocamere, lettori, registratori, nastri, televisori). In questi anni infatti l'utilizzo dei media interagisce con l'azione dal vivo trasformando le mediaperformance per come le abbiamo conosciute e studiate durante gli anni del comportamento (*supra* C. 4 e 7)[693].

Il secondo paragrafo si concentra su una novità di questi anni, le sound-performance e i diversi formati indagati – dal concerto alle installazioni-performative fino alle produzioni audio. Artisti visivi e teatranti più che musicisti si rivolgono verso queste pratiche in un breve arco temporale, tra il 1977 e il 1982, indicando modi di produzione diversi. La ricognizione effettuata ha fatto emergere anche un cospicuo numero di rassegne ad oggi dimenticate che esplorano le dimensioni performative e installative della sperimentazione sonora italiana spesso in aperto dialogo con le scene

[693] L'indagine è stata resa possibile grazie all'analisi dei documenti video consultati presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma durante la mostra curata da Valentina Valentini *Il video rende felici*, nell'archivio on line di Michele Sambin e nell'archivio privato di Roberto Taroni a Milano. Oltre questi sono stati realizzati colloqui a distanza con Luigi Viola e in presenza con Roberto Taroni, a Milano in più riprese nel 2021. Le video-performance prodotte in questi anni presso la Galleria del Cavallino di Venezia e presso il Centro Video Arte della Galleria Civica Palazzo dei Diamanti di Ferrara sono state oggetto di studio da parte di Emanuele Dileone, Francesca Gallo, Lisa Parolo, Cosetta Saba (cfr. *infra*).

internazionali[694].

L'ultimo paragrafo, indagando l'evidente maggiore presenza di performer donne, cerca di sondarne una possibile dimensione politica. L'espandersi della scena performativa femminile però, lo vedremo, non va letto come un aumento delle performance femministe, non è un automatismo. Su questo versante, che possiamo chiamare della performance femminile e di quella femminista, si evidenzia la maggior differenza tra le pratiche performative nelle artiste visive e quelle nella nuova performance teatrale[695]. In tutti e tre i paragrafi le differenze tra queste scene della performance art emergono vistosamente, facendoci interrogare su cosa sia significata l'assunzione della performance nelle due discipline.

[694] Per la scrittura di questo paragrafo sono state indispensabili le visite e lo studio dei materiali superstiti negli archivi privati di Roberto Taroni a Milano, quelli di Angelo Pretolani e Roberto Rossini a Genova. Alcuni materiali presenti in altri archivi sono stati gentilmente concessi attraverso condivisione in remoto o spedizione postale, e a tal proposito dobbiamo ringraziare Ferruccio Ascari, Vittore Baroni, Libera Mazzoleni e Luigi Viola. Non esiste una letteratura di riferimento sul fenomeno delle sound-performance in Italia.

[695] Il terzo paragrafo è stato costruito a partire dai colloqui avuti con Libera Mazzoleni, Monica Gazzo e Federica Marangoni, oltre la (scarna) letteratura di riferimento. Ringrazio anche la professoressa Annalisa Sacchi per i preziosi consigli.

10.1 *Il video come dispositivo performativo*

Nei secondi anni Settanta le video-performance diventano strutturalmente più complesse. Il formato monocanale e la produzione in studio cede il passo all'impiego del dispositivo dal vivo – in passato utilizzato in rare eccezioni (il circuito chiuso in *Vista Zero* di Tomaso Binga, 1972). Artisti come i veneti Michele Sambin, Claudio Ambrosini, Luigi Viola, Fabrizio Plessi e Mario Sillani sperimentano ampiamente l'interazione tra la performance live e i dispositivi elettronici, spesso multicanale[696]. I centri di produzione più coinvolti sono quello della Galleria del Cavallino di Venezia – assieme studio di ripresa e luogo di presentazione – e il Centro Video Arte della Galleria Civica di Ferrara (Palazzo dei Diamanti)[697], che proprio nel 1977 apre un nuovo spazio, la Sala Polivalente (*infra* C. 11), dove si susseguono molte performance video-documentate dal centro. Anche nell'articolata scena della Nuova Performance ci sono lucidi esempi di questo cambio di passo, in particolare nel gruppo Taroni-Cividin, dove la performance diventa strumento di attraversamento tra formati.

Molto utilizzato nel comportamento, il supporto filmico viene lasciato in disparte nella produzione di mediaperformance, mentre, comprensibilmente, non scompare la video-performance prodotta in studio in assenza di spettatori, come ad esempio avviene in *Temporidentiàs* di Luigi Viola, realizzata presso la Galleria del Cavallino nel febbraio 1977[698]. In queste operazioni la distanza con gli spettatori presuppone un forte diaframma temporale – produzione e trasmissione avvengono in tempi e luoghi

[696] Su questa scena: *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, cat. a cura di R. Caldura, 21 aprile-27 maggio, Mestre, Centro Culturale Candiani, 2007 e Id., *Oltre la pittura: performances, happenings, eventi*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento, Tomo II*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Electa, Milano, Electa 2008. Si veda anche *Fotografia, Performance, Videotape, Film*, cat., a cura di S. Civran, galleria Quadragono Arte, Conegliano Veneto 1978; *Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/ performance*, cat., a cura di T. Toniato, G. Sartorelli, 4-30 maggio galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1978.

[697] Su queste attività: L. Magri (a cura di), *Centro Video Arte 1974-1994*, cit.; F. Gallo, *Il video al museo: il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara negli anni '70 e '80*, in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in* Italia, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 88, Carocci, Roma 2006, pp. 47-62; L. Parolo, C. Saba, C. Vorrasi (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti*, cit.; L. Parolo, *Video arte in Italia negli anni Settanta. La produzione della Galleria del Cavallino di Venezia*, Bulzoni, Roma 2019; *La galleria del Cavallino. Vetrina e Officina 1966-2003*, cat., a cura di S. Cecchetto, Museo del Paesaggio, Torre di Mosto (Ve) 6 ottobre 2019-16 febbraio 2020, Antiga edizioni 2020.

[698] La video-performance è stata poi presentata presso la Galleria del Cavallino nel marzo del 1977 durante la mostra personale di Luigi Viola *L'identità/il tempo*. Per una ricostruzione della video-performance Cfr. L. Dileone, *Un'osservazione trasognata della realtà*, cit., pp. 120-6.

differenti – mentre il circuito chiuso permette di svolgere un'azione recepita dagli spettatori in tempo reale ma in luoghi diversi – performer e spettatori sono separati – come avviene in *Diamonologo interfonico* sempre di Luigi Viola, presentata durante la prima 'Settimana Internazionale della Performance'.

La video-performance è costruita a partire da un dispositivo a circuito chiuso composto da quattro monitor, due videocamere e un mixer-video. Viola e gli spettatori sono in luoghi separati della galleria e il contatto tra performer e spettatori avviene attraverso i quattro monitor disposti su cavalletti molto alti. Dalle foto scattate da Mario Carbone è possibile comprendere la posizione in diagonale delle due videocamere che riprendono l'azione: Viola, seduto dietro ad un tavolino, è intento in una partita a scacchi giocata da solo, infatti la sedia all'altra estremità del tavolo è vuota. Il gioco degli scacchi è tutto concentrato sui pezzi del Re e della Regina e la partita è svolta con un'assenza ingombrante, quella di Pico della Mirandola. Il monologo verbale interpretato dall'attore Massimo Palladino e trasmesso da un registratore audio è un dialogo mancato (un "diamonologo" nella terminologia di Viola) attorno l'amore sacro e quello profano[699]. Le immagini elettroniche mostrano agli spettatori sia la partita sia particolari dell'artista zoomati: la bocca, le mani, l'orecchio, l'occhio. È il corpo dell'amor profano, quello di Viola, l'unico realmente praticabile nella carnalità presente – mentre il sacro è il polo dell'assenza – Pico della Mirandola non c'è.

Tra gli artisti visivi italiani Michele Sambin è quello che maggiormente sperimenta la video-performance, in diversi modi. Abbiamo già ricordato come il videotape *Spartito per violoncello* (1974) diventi vero e proprio script della performance con lo stesso titolo dell'anno successivo (*supra* C. 7).

Ascolto è invece una video-performance prodotta presso la Galleria del Cavallino nell'autunno del 1977 in cui vediamo Sambin immobile con degli occhiali scuri sul volto mentre viene trasmessa musica elettronica. Durante lo scorrere del video lo zoom si stringe sempre di più facendoci scorgere le lacrime che scendono sul volto dell'artista. Nello stesso anno Sambin agisce la stessa azione dal vivo presso la Galleria Tommaseo di Trieste. Alle sue spalle sono appesi i frame stampati del video mentre una

[699] Nel registrato è possibile ascoltare la *Canzona dell'Amor celeste e divino* di Girolamo Benivieni e la *Donna me prega* di Guido Cavalcanti. Cfr. Ivi, pp. 137-8. Nello stesso studio Dileone ci fa sapere che i nastri con le registrazioni sono in fase di digitalizzazione.

videocamera documenta l'azione. Diverso e più complesso è l'utilizzo del dispositivo video in *Duo*, video-performance presentata presso la Galleria del Cavallino di Venezia il 24 novembre 1979. Una videocamera posizionata nello stesso senso dello sguardo degli spettatori riprende frontalmente la scena, la documenta. Ci sono due monitor che si osservano l'un l'altro diagonalmente e dietro di loro Michele Sambin posizionato di fianco, guarda la seconda videocamera a lui frontale e collegata al primo monitor. La performance è suddivisa in due momenti. Nella prima l'artista suona il violoncello, nella seconda il sassofono. Gli spettatori vedono le azioni di Sambin che agisce lateralmente e sul primo monitor le stesse azioni riprese frontalmente, quindi possono vedere simultaneamente due lati differenti[700]. Nella seconda parte di *Duo* Sambin suona il sax e questa volta la ripresa è trasmessa sul secondo monitor, mentre sul primo viene trasmessa nuovamente la prima azione col violoncello, così da creare un duetto musicale tra i due monitor. Solo in questo momento si comprendono le prove mimiche dell'artista eseguite durante la prima parte, sono gli attacchi e le risposte tra i "due musicisti". C'è quindi uno script molto rigido da seguire. Da un lato la prima videocamera documenta la performance, dall'altro il dispositivo formato dalla seconda videocamera, videoregistratore e due schermi permettono la produzione materiale della performance. Se in *Spartito per violoncello* c'è un videotape preparato in precedenza che funziona da attivatore della performance, in questo caso il dispositivo video è utilizzato come elemento compositivo dell'azione. Come afferma l'artista, «con il video faccio cose che non possono essere fatto *[sic!]* se non con il video»[701]. La seconda videocamera, quella che documenta *Duo* è un elemento esterno e potrebbe anche non esserci, come in *Autoritratto per 4 camere e 4 voci* (1977). Scrive infatti Sambin riferito a quest'ultima: «Di questa video performance è rimasta solo testimonianza fotografica, non esiste una video documentazione proprio perché lo strumento che abitualmente serve per documentare l'ho usato in diretta per la realizzazione della performance»[702]. Questo dato caratterizza tutte le produzioni del gruppo Taroni-Cividin, tra i casi

[700] Già precedentemente l'artista aveva sperimentato la possibilità di moltiplicazione fenomenologica dell'osservazione, durante la prima 'Settimana Internazionale della Performance' con *Autoritratto per 4 camere e 4 voci* (1977), dove le quattro videocamere trasmettono ai relativi monitor la sua posizione sezionata tra fronte, nuca, lato sinistro e destro.

[701] Testo di Michele Sambin dell'estate 1977. Riportato nel suo sito personale Cfr. https://michelesambin.com/projects/Autoritratto [ultimo accesso 24 marzo 2022].

[702] *Ibidem.*

selezionati, il più complesso nell'interazione tra media e performance.

Abbiamo giò visto come in *Putredo Paludis* e in altre performance del duo (*Out-off*, *Come chiarità di diamante* ecc. *supra* C. 9) la performance sia un elemento di passaggio verso la dimensione installativa – e per processo inverso, l'installazione si faccia evento[703]. I media implementati sono molteplici: foto, video, film, diapositive di negativi di parti del corpo dei performer proiettate su schermi in cui sono trasmesse anche riprese del corpo degli stessi in azione, diapositive dipinte a mano proiettate per creare spazi luminosi (all'interno di una performance molto scura), dispositivi video o monitor indossati in estenuanti corse, altri dispositivi video che si concentrano sugli spettatori attraverso una prima forma di delay-video fatto in casa che permette un utilizzo spaziale del tempo: ci ha raccontato Roberto Taroni che utilizzando due nastri *reel to reel*, registrando prima l'immagine degli spettatori che scendevano nello scantinato dell'Out-Off e facendo leggere dopo sul secondo nastro, ha realizzato il delay-video che permetteva agli spettatori, una volta scesi, di rivedersi scendere le scale[704]. Questa operazione di ritardo dell'immagine crea una esteriorizzare macchinica del corpo degli spettatori, immettendoli nella processualità.

Questo modo di procedere assommando dispositivi tecnologici caratterizza l'intera produzione del gruppo milanese e viene chiamata da Carlo Infante «cast elettronico»[705]. Per comprendere meglio cosa sia il "cast" cui scrive Infante prendiamo in considerazione *Intervallo al Limehouse 2*, performance presentata presso il club occupato Sixto/Notes di Milano il 19 ottobre 1979. L'entrata del club dà su un piccolo androne con delle grate che danno sugli scantinati, coperte per metà da schermi traslucidi e per il restante trasparenti. Superato l'ingresso ci sono tre monitor video, il primo trasmette una ripresa preregistrata (un cameraman viene investito da una moto in corsa), gli altri due trasmettono a circuito chiuso da due videocamere: la prima fissa ma di volta in volta riposizionata nel primo scantinato dove Luisa Cividin cerca un precario punto di equilibrio sedendosi su una sedia dalle gambe tagliate, la seconda mobile

[703] Cfr. R. Bonfiglioli, *Taroni-Cividin. Eccessi di indizi*, cit., p. 233 e Georg F. Schwarzbauer, *Del vedere e del comprendere le immagini*, cit., p. 11.

[704] Cfr. *Colloquio con Roberto Taroni di Daniele Vergni*, Milano 19-20 ottobre 2021.

[705] C. Infante, *Bestiario postmoderno*, in «Scena», a. VI, n. 2, marzo 1981. Su *Putredo Paludis* Cfr. R. Agostini, *Putredo Paludis*, in «La Repubblica», 18 dicembre 1977 e la pagina web dedicata alla performance presente sul sito del gruppo http://www.taroni-cividin.org/performance-01 [ultimo accesso 24 marzo 2022].

utilizzata da Roberto Taroni nell'altro seminterrato. Gli spettatori dalle grate offuscate con lo schermo traslucido percepiscono i movimenti dei performer e soprattutto vedono le immagini, quelle di una sedia cui vengono tagliate le gambe. Sono del film trasmesso dal proiettore che Roberto Taroni ha sul petto. La proiezione colpisce uno specchio posizionato in modo da reinviarla sullo schermo traslucido posto sulle grate.

Ci sono altre proiezioni, come quelle di due film, uno interamente realizzato con una lente anamorfica mentre l'altro è un riversamento in 16mm di un film girato in 8mm. Altri due monitor, uno con contrasto massimo e uno minimo, sono posizionati sulle pareti esterne del club, rivolte verso il cortile. È qui che avviene la seconda parte della performance, dove c'è un'automobile Fiat 1100 R rossa, coperta da un grande telo-schermo su cui sono proiettati film di corse di motociclette *dragster* e la ripresa analitica di un salto. Il portabagagli dell'automobile è illuminato da riflettori verdi di diverse gradazioni ed è aperto. Al suo interno un televisore diffonde le stesse immagini del secondo e terzo monitor all'interno del club, virati attraverso un contrasto maggiore. In questa seconda parte Luisa Cividin, che indossa una videocamera sul petto, corre lungo le pareti dell'edificio seguendo il ritmo delle luci di posizione, abbaglianti e anabbaglianti manovrati da Roberto Taroni seduto alla guida dell'automobile, dove poi lei entra. Si spengono le luci esterne e comincia la proiezione sul grosso telo che sormonta la Fiat fino ad arrivare alle pareti del club[706].

Prima abbiamo accennato al delay-video fatto in casa. I due compiono le loro sperimentazioni in totale autoproduzione e recupero dei mezzi, distinzione importante tra il gruppo milanese e gli artisti sopra citati. I due infatti nel 1977 si aggiudicano ad un'asta presso la sede milanese della multinazionale belga IIMT – proprio di fronte la Scuola del Piccolo Teatro frequentata per un breve periodo da Luisa Cividin – un ingranditore professionale e soprattutto il loro primo *portpack* Sony, compreso di forbici smagnetizzate per il taglio dei nastri video. Dobbiamo ricordare come a differenza delle video-performance finora incontrate, le performance con ampio utilizzo di media del gruppo milanese nascono nel luogo in cui sono presentate. Questo elemento fa sì che i

[706] Una prima ricostruzione della performance è nella recensione di Rossella Bonfiglioli *Cividin-Taroni. Sixto-Notes/Milano*, in «Flash Art», nn. 94-95, gennaio-febbraio 1980. Si veda anche la pagina web dedicata ad *Intervallo al Limehaouse 2* Cfr. http://www.taroni-cividin.org/performance-11 [ultimo accesso 24 marzo 2022].

dispositivi mediali impiegati dal gruppo non solo permettono la produzione della performance ma abitano luoghi precisi in cui attivano spazi ulteriori.

In particolare nelle prime sette performance (da *Putredo Paludis* del 1977 a *Tragica sequenza* del 1979) questo dato è fondante, mentre successivamente nascono lavori per versioni, dei processi di attraversamenti pluridirezionali e reversibili che si dipanano tra più performance. In quest'ultimo caso l'ambiente deve avere alcune caratteristiche definite a priori che permettano un processo di verifica interna. Queste caratteristiche si danno quindi come verifica dello *script* (in realtà delle partiture) nella costituzione del lavoro. Anche in questo secondo periodo le performance restano atti unici e irripetibili, quello che però si viene verificando e producendo (nelle quattro versioni di *Intervallo al Limehouse* tra il 1979 e il 1980, nelle altrettante versioni di *As diamond clearness* del 1981 e in quelle di *Decalage* tra il 1981 e il 1982) è lo spostamento descritto nel precedente capitolo, quello che dalla performance porta all'installazione, e a volte ad un ulteriore formato, quello del concerto. Proprio la dimensione del concerto, e più in generale delle sound-performance, in questi anni sembra galvanizzare molti performer, teatranti e artisti visivi, spesso in aperto dialogo con le video-performance, come accade nei “concerti-video-performance” di Christina Kubisch e Fabrizio Plessi.

10.2 *Sonorità della performance e sound-performance*

Nel corso del secondo Novecento le molteplici interazioni tra ricerca sonora e performance art hanno tracciato percorsi discontinui, non sempre pienamente visibili e riconoscibili. Negli anni Sessanta sono stati soprattutto i musicisti colti e indisciplinati di area Fluxus a traghettare le esperienze della musica gestuale verso la performance art (tra cui gli italiani Giuseppe Chiari e Walter Marchetti *supra* C. 2).

Spostando l'attenzione sugli artisti visivi però, al di là di pochi casi (Jannis Kounellis e Michele Salbin *supra* C. 8), e almeno fino alla prima metà degli anni Settanta, la lezione cageana su una sonorità quotidiana e vissuta, fondamentale per gli *events* Fluxus, non sembra essere stata recepita dal nascente movimento body e dalla performance art più in generale. Questa situazione cambia radicalmente dopo la metà del decennio Settanta e fino ai primissimi anni Ottanta quando artisti visivi e teatranti che avevano assunto la performance come pratica di scardinamento di vecchie prassi e norme, come messa in crisi e deviazione dai codici acquisiti, si rivolgono e sperimentano appieno la dimensione sonora. Scrive Francesca Alinovi in occasione della rassegna 'Per/for/mance' (Firenze, 1980):

> Sono finiti dunque i tempi in cui i rituali delle performances venivano consumati in un clima di religioso silenzio e di vuoto pneumatico. Gli spazi ora si sono riempiti di suoni che, espandendosi fino ad occupare i più intimi anfratti dei luoghi d'azione, attivano pollice per pollice l'intero ambiente e irrorano d'una pioggia acustica galvanizzante il pubblico […][707].

Cominciano così ad essere indagati i formati (concerti, installazioni, trasmissioni radio), prodotti gli oggetti (audiotape e vinili), organizzate, spesso dagli artisti stessi, le rassegne. Inoltre quasi tutte queste esperienze non partono o comunque non guardano la musica colta, come invece è accaduto negli anni precedenti.

[707] F. Alinovi, *Performance, musica ed altro...*, in *Per/for/mance: settimana della Performance Art americana*, cat. a cura di F. Alinovi, R. Barilli, J. Bell, R. Bonfiglioli, P. Zulli, 1-6 marzo 1980 Teatro Affratellamento, Ufficio Arti Visive del Comune di Firenze, Firenze 1980, p. 15.

10.2.1 *L'indagine attorno al formato concerto*

Possiamo parlare di una vera e propria svolta sonora nella performance art italiana degli ultimi anni Settanta, quando una nuova generazione di performer attraversa e in parte costruisce circuiti alternativi a quelli ufficiali, attraverso l'organizzazione di rassegne, la produzione di sound-performance, installazioni sonore, azioni performative pensate per la trasmissione radiofonica, audio-tape, vinili ecc. Angelo Pretolani e Roberto Rossini del Centro Uh!, i gruppi Taroni-Cividin e il Carrozzone, Fabrizio Plessi e Christina Kubisch, Michele Sambin, Armando Marrocco hanno indagato sound-performance, video-performance e performance in relazione al formato concerto.

Contemporaneamente i musicisti "incolti" dell'emergente scena punk italiana sembrano sabotare il formato concerto attraverso la performance art. A Bologna il 2 aprile del 1979 la band Skiantos capitanata da Roberto "freak" Antoni sale sul palco del Palasport in occasione della rassegna 'Bologna Rock' e i membri della band invece di suonare montano una cucina portatile, cuociono gli spaghetti e si mettono a mangiare. Lo stesso anno le band di Pordenone Tampax e Hitler SS sotto il ponte di Aklam a Portobello Road (Londra) agiscono un concerto con strumenti e amplificatori di cartone mentre con le voci imitano gli strumenti musicali. Il 26 settembre dello stesso anno il gruppo teatrale Il Carrozzone durante le Manifestazioni teatrali in Via Sabotino a Roma presenta la loro ultima performance a nome Carrozzone, il *Last Concert Polaroid*. Un vero e proprio concerto in cui Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi e Luca Vespa suonano diversi strumenti – tradizionali come la chitarra e più recenti come sintetizzatori e nastri magnetici manipolati in tempo reale. I sette, che non sanno suonare, si scambiano gli strumenti mentre alcuni custodi del parco coinvolti girano tra gli spettatori con sei cani lupo al guinzaglio[708]. Se il gruppo di teatranti non sapendo suonare "suona", le band musicali Skiantos, Tampax e Hitler SS agiscono in concerti dove non suonano. I performer assumono il sonoro e testano il formato concerto mentre le band musicali assumono la

[708] Cfr. M. Petruzziello, *Last Concert Polaroid*, in Sciami-Nuovo Teatro Made in Italy Cfr. https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/magazzini-criminali-last-concert-polaroid-1979/ [ultimo accesso 25 marzo 2022].

performance scardinando lo stesso formato[709].

Musicisti pienamente coinvolti nelle arti visive come Claudio Ambrosini e Christina Kubisch e artisti visivi come Fabrizio Plessi e Michele Sambin sono interessati ad un'alleanza audiovisiva in cui sperimentare il dispositivo video con il formato concerto attraverso l'azione performativa[710]. Non si tratta di sonorizzare una video-performance dal vivo ma di far interagire il dispositivo video con il concerto, come abbiamo visto avvenire in *Duo* (1979) video-sound-performance di Michele Sambin che decontestualizza e destabilizza la forma del concerto attraverso il dispositivo video (*supra*). Il duo Christina Kubisch e Fabrizio Plessi, impegnati anche nella produzione di vinili e audiocassette, sperimentano il formato concerto attraverso la video-performance. Più precisamente li definiscono «concerti-video-performance»[711]. Tra questi *Two and two – terra/aria/fuoco/acqua* (1976), in cui strumenti tradizionali come il flauto traverso in sol, la fisarmonica e il violoncello sono accostati a strumenti non convenzionali come un vibratore elettrico (utilizzato da Plessi per suonare le corde del violoncello), un getto d'acqua, un ventilatore. Le azioni di Kubisch e Plessi sono solo parzialmente visibili agli spettatori, perché frontalmente una grata in legno copre la scena. Due videocamere collegate a dieci monitor seguono parzialmente i due, cosicché gli spettatori possono osservare solo alcuni momenti del concerto e, assieme, ascoltarlo nella sua interezza[712]. *Two and Two* evidenzia un dato quasi costante di queste sperimentazioni, il dato visivo elettronico è sempre frutto di un mixaggio o di una selezione significativa delle azioni, mentre il dato sonoro è integro.

Il Centro Uh! di Genova, avviato sul finire del 1979 da Angelo Pretolani, Roberto

[709] Sulla performance degli Skiantos del 2 aprile cfr. *Pensatevi liberi. Bologna Rock 1979*, cat., a cura di O. Rubini, A. Persiani, MAMbo Bologna 17 maggio-29 settembre, Sonic Press, Bologna 2019. Sul concerto ingelse delle band Tampax e Hitler SS cfr. O. Rubini (a cura di), *The Great complotto. L'antologia definitiva della straordinaria scena punk di Pordenone*, Shake edizioni, Milano 2021. Sul *Last Concert Polaroid*, oltre al focus di approfondimento di Petruzziello citato cfr. G. Capitta, *Ultimo valzer interruptus, concerto del Carrozzone a Roma*, in «Il Manifesto», 28 settembre 1979; N. Garrone, *Caro totem, prima ti ingoio poi ti sputo*, in «La Repubblica», 29 settembre 1979; M. Petruzziello, *L'orizzonte e l'immaginario: per una drammaturgia sonora di "Crollo nervoso" dei Magazzini Criminali*, in «Acting Archives Review», a. VIII, n. 16, novembre 2018, pp. 7-8.

[710] Senza alcun rimando al concerto ma incentrata sull'esecuzione musicale ricordiamo tra le primissime video-performance italiane: *Numerazione* (1970) di Alighiero Boetti in cui l'artista esegue la serie di Fibonacci attraverso una scansione ritmica sul tam tam e *La serie di Fibonacci* (1970) di Mario Merz, in cui è un violinista ad eseguire la serie (*supra* C. 4).

[711] Cfr. C. Kubisch, *Two & Two*, in Ead., F. Plessi, *Two and Two*, Ampersand, New York 2017, p. 2.

[712] Ivi, pp. 2-3. Si veda anche K. Seinsoth, *Christina Kubisch e Fabrizio Plessi tra musica sperimentale, performance e video art*, in «Arte e Critica», n. 37, 2004, pp. 46-49.

Rossini[713] (performer) e Adriano Rimassa (cineasta), inizialmente svolge un ruolo di organizzazione e diffusione della performance sul territorio ligure per diventare poi un gruppo che produce e presenta performance. Sia nel corso delle attività organizzative (rassegne, festival) sia di quelle produttive (performance, programmi radio, installazioni) il dato sonoro è spesso al centro della ricerca e degli interessi del Centro Uh! In particolare il concerto viene indagato come ampliamento delle possibilità dei formati classici della performance, come il tableau vivant in *Japanese Match* (1981), che si configura come sequenza di *tableaux vivants* e come riproduzione di sequenze audio. Mentre i corpi sono immobili e indicano immagini, il movimento è tutto interno al sonoro. La performance si apre con un sound ipnotico rivolto ad indagare gli stati percettivi[714]: continui battimenti che si rincorrono mentre i performer sono immobili. Pochi decimi di distanza tra i suoni sintetici segnano un percorso incessantemente battuto, un inseguimento che si mescola ai respiri di Angelo Pretolani amplificati, appaiono, sono fugaci, ci dicono di una presenza arrischiata. Loop di b-movies sembrano raccontarci qualcosa, un cut-up che però non arriva mai ad un punto – ed è questo il punto. La registrazione ha un suo tempo accertato ma i rimandi forano la durata: voci spezzate e mandate in *echo***,** poche sillabe che tornano, invadono e scompaiono. Le tracce di cui è composta *Japanese Match* si susseguono in un crescendo sinteticamente ritmico, pulsazioni che si distanziano dalle capacità umane. Assieme diminuendi che non tentano fughe dal sistema tonale (la suddivisione per toni e semitoni) "stonando" in basso, diminuendo non l'intensità ma l'altezza che si fa gravida oltre che grave. Generatrice di un'esecuzione inumana: le tracce sono preregistrate ed eseguite dalla macchina, assieme la voce travestita[715] di Angelo Pretolani che si fa macchina. Una traccia di *drumming* sintetico incessante batte il tempo mentre un sintetizzatore avvia la sua sequenza ipnotica. L'atmosfera sonora si fa elettricamente

[713] La prima performance di Roberto Rossini ha un titolo significativo *Sound* (1976): Rossini suona con il piede lo specchio dell'acqua del fiume Orba, seguendo uno spartito visivo. L'azione durata circa 18 minuti è stata registrata su un'audiocassetta ormai andata perduta mentre la documentazione fotografica è custodita nell'archivio privato dell'artista a Genova che abbiamo visitato nell'ottobre del 2021. Si veda anche V. Conti (a cura di), *Roberto Rossini performance 1975-2000*, Utopia Production, Genova.

[714] Cfr. G. Rouget, *Le musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris 1980, trad. it. *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, a cura di F. Giannattasio, Einaudi, Torino 1986 (ed. cons. 2019).

[715] Cfr. D. Vergni, *Il travestimento elettronico della voce*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore 2. Saggi e conversazioni*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 223-37.

rituale saltando però dei passaggi, recuperandoli, rimpiazzandoli, dimenticandoli. Il rituale elettrico è afasico, gira a vuoto come le macchine desideranti deleuziane. Dopo una sequenza con la voce in *reverse* di Angelo, la suite finale[716] della performance ci pone in ascolto di un vento sintetico che sorregge la voce di Angelo, la robotizza in uno sporco riverbero – rendendola paradossalmente comprensibile:

> A Tokio. A teatro // Forse. Ovunque. È possibile. Essere. Match // Match. Japanese match. // Incontrare. Incontrarsi. // Su una spiaggia lontana a cecare catarsi. // A cercare. A cercarsi. // Suoni. Memorie. // Passa il Teatro. Dice: Io me ne vado. // Suoni. Memorie. // Passa l'Uomo. Chiede: Noi che facciamo? […] NESSUNO NON PUÒ SOGNARE, SIAMO ALLE SOGLIE DI UN'EPOCA NUOVA[717].

Le soglie della nuova epoca sono gli anni dell'estetica postmoderna ma il Centro Uh! invece di affidarsi alla citazione della storia dell'arte come avviene nella Transavanguardia[718], affonda nelle nuove sonorità abrasive immesse dalle nascenti scene industrial e punk. Scrivono Angelo Pretolani e Roberto Rossini del Centro Uh! nel 1981: «frammenti sonori, difformi, volutamente assemblati e riciclati in un'immagine rigida – mimetizzati – essere la guerriglia nella guerra delle informazioni: ma non vale la pena di scriverlo, forse bisognerebbe suonarlo»[719].

Nello stesso 1981, in occasione della rassegna 'Paesaggio metropolitano – Arti/Teatro – Nuova performance/nuova spettacolarità', curata da Giuseppe Bartolucci presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, Ernesto Assante coglie il forte

[716] L'audio dell'ultima parte della performance è stata pubblicato come *Suite* da *Japanese Match* nel *Uh! Box*, cofanetto edito in sessanta copie in occasione della mostra Ristabilire il disordine. Il Centro Uh! agli inizi degli anni Ottanta, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 05 febbraio-07 marzo 2010, Genova 2010. La visita e consultazione effettuata nell'ottobre 2021 nei fondi del Centro Uh! presso gli archivi personali di Roberto Rossini e Angelo Pretolani ha portato come risultato anche la volontà di questi ultimi di restaurare e digitalizzare molti materiali registrati su nastro, coadiuvati dal loro storico ingegnere del suono Marco Canepa. In tiratura limitatissima è stato prodotto il cofanetto *Uh! A side. Tracce sonore dalle performance Japanese Match – Transconcerto De/Rezke. Centro Uh! 1981-1982*, Utopia Production, Genova 2022, per il quale abbiamo curato l'introduzione D. Vergni, *Il nastro di Möbius suona! Sulle sonorità del "Centro Uh!"*, pp. 4-11.

[717] Angelo Pretolani, *Japanese Match*, in «Uh!», n. 3, ottobre 1981, p. 1.

[718] La Transavanguardia è il movimento teorizzato dal critico Achille Bonito Oliva che coinvolge alcuni ex performer come Sandro Chia e Mimmo Germanà. Nella Transavanguardia avviene definitivamente il ritorno "al pennello", alla pittura. Cfr. A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana*, Politi, Milano 1980.

[719] Testo presentato dal Centro Uh! il 9 maggio 1981 durante la rassegna 'Le pagine seguenti' (a cura del Centro Inter/Media, Casa dell'Ariosto, Ferrara), poi in «Uh!», n. 2, Genova giugno 1981, p. 1.

collegamento che si viene a creare nelle performance della postavanguardia teatrale tra sperimentazioni sonore e immaginario metropolitano, scrivendo di "rock e metropoli", dell'ambiguità del rock – e forse è proprio questo l'equivoco, il rock negli anni Ottanta è qualcosa che non interessa poi molto i performer, più attenti alle derivazioni electro-punk e industrial. Quel che Assante coglie bene però è la capacità *trasformativa* di queste sonorità abrasive e tecnologiche: «una tecnologia ed un ritmo capaci di inserirsi nelle correnti trasformative, soprattutto nel modo in cui possono e devono essere usate. Non la musica di per sé, ma il suo utilizzo quotidiano»[720]. Se l'aspetto trasformativo è fondante di ogni discorso sulla performance[721], non da meno è "l'utilizzo quotidiano". La performance art storica si affida proprio ad una temporalità quotidiana, senza cesure. Nei primi anni Ottanta la quotidianità però cambia: i ritmi sembrano impazzare, le velocità sono accelerate, le fughe dagli specifici tentate come affondi e le sonorità della performance partecipano di questo slancio postmoderno attraverso un «futurismo primitivo»[722], per restare sulle parole di Assante.

È nella scena della Postavanguardia Teatrale, infatti, che è possibile incontrare significative intermittenze tra performance e ricerca sonora. Abbiamo già ricordato il concerto *Last Concert Polaroid* (1979) de Il Carrozzone, che negli anni successivi col nome Magazzini Criminali produce anche vinili. Il gruppo Taroni-Cividin sperimenta più volte e in diversi modi le intermittenze tra performance e sonorità che, sottolinea Roberto Taroni, «è suono in atto in un ambiente, ovvero un espandersi invasivo»[723]. Può sembrare una considerazione superflua ma bisogna considerare che nelle performance del gruppo milanese chi assiste alla performance in realtà agisce e percorre, non c'è mai un punto di vista e di ascolto privilegiato e ognuno è libero di fare quel che vuole nei diversi spazi-tempi attivati (*supra* C. 9). Questo espandersi viene di volta in volta costretto, come ad esempio in *Putredo Paludis* (1977) in cui l'ambiente di trasmissione è cocleico, avviene attraverso un unico paio di cuffie, o come in *Eclat. Non di un solo*

[720] E. Assante, *Rock e metropoli*, in G. Bartolucci (e al.) (a cura di), *Paesaggio metropolitano*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 162. Anche la critica Maria Campitelli, riferendosi alle sound-performance del Centro Uh! scrive di "rock" Cfr. M. Campitelli, *Metti un po' di rock nella tua performance*, in «Il Piccolo», Trieste 8 dicembre 1981, p. 3.

[721] Si veda E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, Londra 2008 e I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, Bulzoni, Roma 2021.

[722] E. Assante, *Rock e metropoli*, cit., p. 162.

[723] Roberto Taroni in dialogo con Daniele Vergni, Milano dicembre 2022.

uccello ma di molti[724] (1980), performance sonora quadrifonica costretta nello spazio monofonico della trasmissione radio. Altre volte le sonorità sono lasciate libere di espandersi come nelle intromissioni della forma concerto nelle loro performance, come avviene in *Come chiarità di diamante* e in *Decalage*, entrambe del 1981 e in collaborazione con Maurizio Marsico (Monofonic Orchestra). Altre volte costrizione ed espansione convivono nella composizione della trasmissione ambientale del suono, è il caso di *Quasi allo stato di quiete*, performance agita su tre piani di una casa in costruzione a Trieste. Nel seminterrato, in una grande stanza buia i due creano uno spazio sonoro denso, riempito di amplificatori che trasmettono al massimo volume composizioni di Terry Riley. Nella stanza, chiusa ma visitabile dagli spettatori, il volume è insostenibile all'ascolto mentre, seguendo i diversi tragitti attivati nella performance, ci si può porre a distanze sempre diverse in cui quello spazio di risonanza perpetua continua ad occupare l'ambiente ma con densità sempre minori. Nella stanza buia, inoltre, come afferma Roberto Taroni, «il visivo diventa irrilevante, e tu, ti trasformi in una ennesima cassa di risonanza, in un corpo sonoro»[725]. L'idea di corpi sonori sembra essere al centro delle ricerche più ambientali sul suono, quelle che si vanno definendo come installazioni sonore ed installazioni sonore "performative", ulteriore formato indagato, in particolare durante le rassegne.

10.2.2 *Oggetti ed eventi*

Accanto alle produzioni di sound-performance – e più in generale di performance in cui gli oggetti sonori e l'ambiente acustico sono indagati dai performer – ci sono le produzioni di oggetti (lp[726], audiocassette), installazioni sonore e l'organizzazione di

[724] Taroni-Cividin, *Eclat non di un solo uccello ma di molti*, Fonosfera – Audiobox linee di sperimentazione sonora, Radio RAI3, Pavia 20 settembre 1981 (13'24"). Organizzazione di Barbara Ambrosini. Assistenza alla regia di Sergio Chistolini. Realizzazione tecnica di Piero Venditelli. È possibile ascoltare la registrazione on line Cfr. http://www.taroni-cividin.org/audio-video [ultimo accesso 25 marzo 2022].

[725] Roberto Taroni in dialogo..., cit.

[726] Riguardo la produzione di lp bisogna ricordare che il disco d'artista, cui Germano Celant dedica un approfondimento critico proprio in questi anni, appare fin dalla fine degli anni Sessanta, con la mostra *Art by telephone*, curata da Jan Van der Marck presso il Museum of Contemporary Art di Chicago dal primo novembre al 14 dicembre 1969, e il cui catalogo è in vinile. Cfr. G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedalo, Bari 1977.

festival e rassegne. Nella produzione di questi oggetti e nell'organizzazione di eventi possiamo cogliere una prima fondamentale distinzione tra circuiti. Da un lato gli ambienti "ufficiali" dell'arte contemporanea che guardano queste esperienze e attivano produzioni sonore, abbiamo già ricordato «Radiotaxi. Vibrazioni del sonoro», iniziativa editoriale audio di Sarenco e del gallerista napoletano Giuseppe Morra. La Modern Art Galerie di Grita Insam a Vienna proprio in questi anni, tra il 1979 e il 1982, produce la rivista sonora su audiocassetta *MAG Magazine*, ospitando tra gli altri gli italiani Maurizio Nannucci, il duo Plessi-Kubisch e il musicista Marino Vismara. Dall'altro artiste e artisti che incontrano ed attraversano gli ambienti controculturali legati all'autoproduzione e ai circuiti *tape-networks* che proprio in questi anni si vanno formando[727]. Un esempio riguarda il Centro Uh! di Genova che dopo la sound-performance *Japanese Match* (1981) inaugura l'operazione *De/Rezke* (1982), in cui Angelo Pretolani e Roberto Rossini si presentano ingannevolmente come una band musicale. TRAX, la seminale etichetta underground di Vittore Baroni, Piermario Ciani e Massimo Giacon, nello stesso anno pubblica alcuni brani dell'operazione *De/Rezke* nel vinile collettivo *Xtra* (TRAX-0982)[728]. Interna al circuito *tape-networks* anche *As Diamond Clearness* (1981), audiocassetta prodotta dal club occupato Sixto/Notes di Milano che contiene sul lato A la documentazione audio della performance omonima presentata da Taroni-Cividin presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma in occasione della rassegna *Paesaggio Metropolitano*, mentre sul lato B *Ouverture*, una esecuzione di Roberto Taroni e della Monofonic Orchestra di Marsico pensata e agita appositamente per l'ascolto su nastro. In un unico oggetto documentazione ed opera. Questo dato ci mette davanti al fatto di dover innanzitutto comprendere "cosa" e "come" è stato registrato. Le tracce dei *De/Rezke* presenti su *Xtra* sono composte e assemblate (postprodotte) in studio appositamente per la registrazione su supporto fisico come anche *Ouverture* di Taroni e Marsico che però non è postprodotta ma registrata in presa diretta, come *As Diamond Clearness* che però è una documentazione audio di una performance.

[727] Per una ricognizione sull'autoproduzione musicale in Italia rimandiamo al fondamentale Fricchetti (a cura di), *Compra o Muori. Guida all'autoproduzione musicale in Italia*, Sconcerto-Stampa Alternativa, Roma 1983.

[728] Cfr. V. Baroni, P. Ciani (a cura di), *LastTrax. Resoconto finale del progetto Trax*, Trax, Forte dei Marmi 1987.

Più confusa è la situazione riguardante i "concerti-video-performance" del duo Plessi-Kubisch, dove al di là del "cosa" e del "come" è necessario capire il "quando" le loro sound-performance sono state registrate. Infatti le loro produzioni a volte debuttano dal vivo per essere poi in un secondo momento registrate in studio, come *Tempo liquido*, presentata presso la Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti di Ferrara il 26 maggio 1978 e successivamente, nel 1979, registrata in studio presso la sede della R. D. S. snc di Milano per la Cramps Records di Gianni Sassi. Altre volte il processo è inverso: *Two and Two* viene registrato il 17 e 18 giugno 1976 presso lo studio Fono Play di via Villoresi a Milano e solo successivamente presentato dal vivo (*Two and two – terra/aria/fuoco/acqua*) presso lo Studio Marconi di Milano e in seguito durante la 'Settimana Internazionale della Performance' di Bologna nel giugno del 1977.

Riguardo festival e rassegne ci troviamo davanti ad un leggero slittamento temporale e a una forte densità di eventi svolti tra il 1980 e il 1982 in cui si susseguono rassegne le più diverse. Anche qui è possibile cogliere la distinzione prima proposta tra ambienti ufficiali che guardano la scena sonora e circuiti alternativi, e che a volte si incontrano, come nel caso della 'IV Settimana Internazionale della Performance'[729] di Bologna (luglio 1980) interamente dedicata alle sonorità No Wave e Post-punk di Lydia Lunch e delle band Stupid Set, Confusional Quartet e Grabinsky. Per questa occasione i curatori storici delle "settimane" bolognesi (Renato Barili, Francesca Alinovi, Roberto Daolio) si affidano per la selezione ad Oderso Rubini e Anna Persiani della Harpo's Music, più conosciuta come Harpo's Bazaar. Di poco precedente la settimana bolognese e afferente al circuito alternativo dei club occupati autogestiti 'Audioworks' (febbraio-marzo 1980), curata da Roberto Taroni presso Sixto/Notes, club di Milano che ha avuto rapporti con diverse realtà produttive internazionali incentrate sulle sperimentazioni sonore, dalla americana New Wilderness Audiographics alla Audio Arta inglese.

'Audioworks' affronta la dimensione del sonoro – non semplicemente del musicale – attraverso l'interdisciplinarietà tra performance, installazioni e produzioni audio[730],

[729] Se è vero che la seconda e terza Settimana Internazionale della Performance sono state poco considerate dalle ricostruzioni storiche, della quarta si è del tutto persa la memoria. Ringraziamo Anna Persiani per le informazioni.

[730] Su questo punto ci ha confermato Roberto Taroni: «Tant'è vero che le installazioni mostravano approcci e pratiche confinanti con le *moving images*, penso a Cioni Carpi, con la musica, ad esempio Walter Marchetti, con quel territorio ibrido che William Hellermann avrebbe poi definito Sound Art, un nome fra tutti John Duncan, con l'arte concettuale, mi riferisco a Giuseppe Chiari, con l'animazione, un

concentrandosi soprattutto su queste ultime due, infatti la rassegna è suddivisa in due sezioni, installazioni sonore e sonoro-performative (di John Duncan, Roberto Taroni, Cioni Carpi, Lanfranco Baldi, Giuseppe Chiari, Ferruccio Ascari, Gianni Emilio Simonetti e Walter Marchetti) e ascolto di audio-tape (di Ant Farm, BDR Ensemble, Nancy Buchanan, Chris Burden, Dal Bosco-Varesco, Guy de Cointet, John Duncan, Douglas Huebler, Laurel Klick, Laymen Stitfield, Paul McCarthy, Fredrik Nielsen, Barbara Smith, Demetrio Stratos).

Durante 'Audioworks' Ferruccio Ascari presenta *Untitled* (poi rinominata *Vibractions*), un'installazione performativa-sonora. Ci ha spiegato Ascari che il doppio titolo è dovuto al dispositivo generativo alla base di *Untitled* e proprio tale aspetto ha portato a delle varianti potenzialmente infinite. Il concetto da cui muove l'installazione-performance è quello di «misurare lo spazio attraverso il suono, o meglio, di trovare un suo equivalente sul piano sonoro»[731]. Esiste anche una partitura composta di venticinque foto, *Mano armonica* (1978): nelle foto attualmente conservate presso il Museo del Novecento di Milano è ritratta una mano dell'artista, sul palmo e sulle dita sono riportati dei segni, una specie di notazione creativa che variava col variare della postura delle dita (immortalate nei venticinque scatti fotografici). L'installazione invece è formata da un coacervo di corde armoniche che attraversano l'ambiente, tirate per tutti i versi, collegando così pavimento, pareti e soffitto. All'estremità di ogni corda due pezzi di metallo amplificano il suono. Il momento performativo sonoro consiste nel suonare le corde, lo fa Ascari e anche gli spettatori. Così le corde sono strofinate con l'archetto, pizzicate da plettri ecc. L'installazione è composta anche di elementi che ne scandiscono il tempo: le gocce d'acqua che cadono da un'ampolla posizionata sul soffitto colpiscono un disco di metallo, battendo così il tempo che scorre, un film in loop dello stesso ambiente viene proiettato, mentre il movimento acustico delle corde invade lo spazio.

Restando nell'area dei circuiti alternativi, il 1981 è aperto da 'Inascoltabili / frammenti sonori', organizzata dal Centro Uh! presso Palazzo Reale e il Teatro del Falcone a Genova tra il gennaio e il febbraio, anch'essa come 'Audioworks' incentrata

emblematico Lanfranco Baldi, con le arti performative, io e Ferruccio Ascari, e anche con la pratica politica e Fluxus, attraverso la figura di Gianni-Emilio Simonetti». D. Vergni (a cura di), *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche. Appunti di Via San Sisto 6, Milano. Roberto Taroni in conversazione con Daniele Vergni*, in «Sciami|Ricerche», a. VI, n. 11, aprile 2022.

[731] Ferruccio Ascari in colloquio con Daniele Vergni, colloquio svolto in remoto il 29 maggio 2020.

sulle installazioni sonore (tra cui *Klangkorper* di Christina Kubisch e *Clair / Obscur* di Roberto Rossini) e sull'ascolto di audio-tape composti da band, musiciste e musicisti, artisti visivi (tra cui: Maurizio Bianchi, Borice police band, Cancer 0010101011, Giancarlo Cardini, Rhys Chatam, Augusto Concato, Confusional Quartet, Dirty Actions, Gaz Nevada, Juan Hidalgo, Kops Krank, Christina Kubisch, Angelo Pretolani, Liutenant Murnau, Walter Marchetti, Monofonic Orchestra, Smegmatronics, Demetrio Stratos, Stupid Set/G inc, The haters). Seguono lo 'Zoo Musicale'[732], curato dall'Out-Off di Milano nel luglio 1981, 'Up to date' sempre a cura del Centro Uh! e in collaborazione con RAI Radiotelevisione italiana presso lo Psyco Club di Genova nel novembre dello stesso anno, che si configura come rassegna d'ascolto di audio-tape (di Armando Adolgiso, Ferruccio Ascari, Vittore Baroni, Walter Branchi, Alvin Curran e Angelo Pretolani) e segna anche l'avvio della collaborazione tra il Centro Uh! e Radio RAI che si realizza l'anno successivo col programma *Boring Test Dieci proposte sonore per un vocabolario della catastrofe*. Le ultime rassegne si avranno nel 1982: *Espansione suono* durante la rassegna 'Energia '82' curata da Ricerche Inter/Media (Maurizio Camerani) presso una discoteca, La Mela di Ferrara, tra il gennaio e il marzo 1982, negli stessi mesi di 'Sonorità prospettiche'[733], curata da Roberto Taroni assieme a Franco e Roberto Masotti e con la collaborazione di Veniero Rizzardi, rassegna che vede il passaggio definitivo dalle sound-performance all'installazione ambientale-sonora, quella che

[732] Lo 'Zoo Musicale' è una rassegna organizzata da Mino Bertoldo e Miriam Leone dell'Out-Off con il contributo del comune di Milano all'interno delle manifestazioni *Milano d'Estate 81* e presentata dal 28 al 30 luglio presso il Cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco. «Una sorta di bestiario sonoro o zoo musicale, nel quale l'elemento contenutistico della composizione è presentato da un animale per ciascun artista», è scritto nella presentazione della rassegna, riportato in M. Bertoldo, A. Sixty (a cura di), *1976-1986 Out-Off*, Edizioni Out-Off, Milano 1986, p. 72. Partecipano alla rassegna: Alvin Curran (*The peaceable kingdom* e *Leone*); Antonio Sixty (*Safari elettronico*), Christina Kubisch (*Lucciola*); Luigi Cinque (*Ape*); Monica Gazzo con musiche originali di Michael Nyman (*Coniglio*); Francesco Dal Bosco e Maurizio Varesco su una composizione percussiva di Tony Rusconi (*Orso*); Romano Rocchi su una composizione di Antonello Neri (*Rana*); Franco Bolelli, Luca Majer, Tonino Curagi e Paola Vanzetti (*Wookie-Alphaville*); Marino Vismara (*Seppie e calamari*); Franco Fabbri (*Grillo*).

[733] Cfr. *Sonorità prospettiche. Suono Ambiente Immagine*, cat., a cura di Roberto Taroni, Franco e Roberto Masotti, Veniero Rizzardi, Sala Comunale d'Arte Contemporanea, 30 gennaio-15 marzo 1982, Rimini 1982. Il gruppo curatore successivamente pubblica un bollettino sulle sperimentazioni sonore nato proprio dall'esperienza della rassegna. F. Masotti, R. Masotti, R. Taroni (a cura di) *Decalage. Bollettino di Sonorità Prospettiche*, nn. 1-3, suppl. «1985 la musica», nn. 11-13, Coop. La Musica, Roma 1986. Il catalogo e i tre numeri del bollettino sono consultabili on line Cfr. https://www.sonoritaprospettiche.org/catalogue e https://www.sonoritaprospettiche.org/magazine [ultimo accesso 26 giugno 2022].

l'anno successivo, nel 1983, William Hellermann definisce *Sound Art*[734]. Diciamo di un passaggio verso l'installazione ambientale-sonora perché le prime (ed ultime) installazioni sonore performative sono agite proprio nelle rassegne considerate, come anche l'ascolto di audio-tape durante rassegne "performative" non verrà più praticato. È sul crinale in cui il suono si fa ambiente collegando le soggettività che lo abitano e agiscono che tende a sfumare questo scorcio storico.

[734] Cfr. *Sound/art*, cat., a cura di W. Hellermann, The Sculpture Center, The Foundation, New York 1983. Abbiamo potuto consultare la documentazione della rassegna presso il Fondo Sonorità prospettiche nell'Archivio privato di Roberto Taroni a Milano il 20 e 21 ottobre 2021. Lo stesso Taroni ha curato il sito dedicato alla rassegna Cfr. https://www.sonoritaprospettiche.org/ [ultimo accesso 25 marzo 2022].

10.3 *La performance femminile e la performance femminista*

In questi anni possiamo cogliere un dato: la maggior presenza femminile nella performance art italiana, il che non equivale a dire una maggior presenza di performance femministe[735]. La performance art femminile internazionale ha fin da subito evidenziato un forte legame col femminismo. Nel 1963 Carolee Schneemann rivendica il proprio corpo come «territorio visuale»[736] e nel 1975 con *Interior Scroll* ne da un'esemplificazione quando col corpo cosparso di grasso estrae dalla sua vagina una striscia di stoffa con riportate sue considerazioni su quella che oggi chiamiamo questione di genere e che legge davanti agli spettatori – dopo aver letto un suo testo dal titolo emblematico, *Cézanne, She Was a Great Painter*. Durante il 'Perpetual Fluxfest' nel 1965 Shigeko Kubota agisce *Vagina painting*, collocando un pennello tra le sue gambe, mentre accovacciata dipinge a terra di rosso. Nel 1969 Valie Export si presenta imbracciando un mitra, con le gambe aperte e i pantaloni di pelle rotti che mostrano il pube (*Aktionshose: Genitalpanik*,1969). Ricordiamo invece l'affermazione di Cloti

[735] Anche Francesca Gallo sottolinea questo gap in *Temi di genere nelle pratiche performative delle artiste, in Italia*, in Bussoni I., Perna R. (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 132-45. Bisogna considerare che il femminismo storico italiano si contraddistingue da quello europeo e americano incentrati su lotte emancipatorie di tipo egualitario. In Italia le diverse frazioni del movimento si concentrano sulle differenze, le donne non sono intenzionate ad equiparare i sessi. Carla Lonzi afferma che «L'uguaglianza è un principio giuridico […] La differenza è un principio esistenziale che riguarda i modi dell'essere umano […] L'uguaglianza è quanto si offre ai colonizzati sul piano delle leggi e dei diritti […] È il principio in base al quale l'egemone continua a condizionare il non-egemone». C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Editrice Grafica, Roma 1970, pp. 4-5. Sul rapporto tra arti visive e femminismo in Italia si veda R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, cit. e *The unexpected subject. 1978 art and feminism in Italy*, cat., a cura di R. Perna, M. Scotini, 4 aprile-26 maggio 2019 Milano, Flash Art Books, Milano 2019. Sono molti gli studi che hanno focalizzato l'attenzione sul tema del femminismo nella performance art internazionale, a partire da L. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, in «Art in America», n. 3, maggio-giugno 1976, pp. 72-81; L. Tickner, *The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970*, in «Art History», giugno 1978, vol. 1, n. 2, pp. 263-76. Dagli anni Novanta il dibattito si è ampliato, segnaliamo: J. Forte, *Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance*, in J. R. Reinelt Roach (a cura di), *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992, pp. 248-62; L. Hart, P. Phelan (a cura di), *Acting Out: Feminist Performances*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993; J. Whiters, *Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves*, in N. Broude, M. D. Garrard (a cura di), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, Abrams, New York 1994, pp. 158-62. Si vedano anche le più recenti ricostruzioni storiche incentrate in precisi contesti europei come: S. Wilson, Art Labor, *Sex Politics: Feminist Effects in 1970s British Art and Performance*, University Of Minnesota Press, Minnesota 2015 e J. Tumbas, *I Am Jugoslovenka!: Feminist Performance Politics During and After Yugoslav Socialism*, Manchester University Press, Manchester 2022.

[736] C. Schneemann, *More Than Meat Joy* (1979), riportato in T. Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, cit. p. 61. Il volume dedica ampio spazio alle azioni-pittura.

Ricciardi riguardo la sua azione *Escluso l'ingresso agli uomini* (1972, *supra* C. 8) – azione in cui l'artista utilizza lo spazio e il tempo che ha disposizione presso Palazzo Taverna per indire un'assemblea con le compagne del suo collettivo femminista:

> A me capitò di giovedì e il giovedì era il giorno in cui noi facevamo la riunione del Pompeo Magno. Allora dissi "noi andiamo a fare il Pompeo Magno a Palazzo Taverna"! E così facemmo! […] La cosa divertente fu che la porta rimase aperta e successe l'ira di dio! Ci fu una specie di rivolta dei maschi che volevano entrare. Io ero consapevole che all'epoca i collettivi femministi erano all'avanguardia, però la feci senza la consapevolezza di portare il femminismo in un luogo deputato all'arte, senza la consapevolezza precisa, diciamo. Con il senno di poi, il fatto che fossero tutte femmine, l'immagine di donne che discutono e fuori tutti i maschi che guardano… l'impatto era incredibile![737].

Quella che Ricciardi chiama consapevolezza corrisponde a quei modi di essere delle pratiche su cui siamo già soffermati (*supra* C. 5), ovvero quella differenza che abbiamo colto tra Simone Forti da un lato e Jannis Kounellis e Gino De Dominicis dall'altro rispetto la questione animale. Un superare la questione del linguaggio dell'arte – della sua sperimentazione – in direzione di un'analisi delle intenzionalità delle prassi, nei modi "d'essere" in cui materialmente sono realizzate e praticate.

Negli anni del comportamento abbiamo rintracciato poche e sporadiche azioni femminili, quella unica e delegata di Giosetta Fioroni che metteva in discussione il processo di visione pubblico della mostra con la possibilità di "spiare" individualmente un'attrice colta nell'intimità della sua cameretta; le media-performance di Laura Grisi e Ketty La Rocca in cui le azioni sono inquadrate focalizzando l'attenzione sulle singole parti del corpo (gli occhi, le mani) e le relazioni che istituiscono; le azioni di comportamento in aereo di Marisa Merz, quelle di Bianca Pucciarelli Menna (Tomaso Binga). Solo quest'ultima è ancora attiva con performance negli anni qui indagati. Mentre l'utilizzo di modelle potremmo dire che è quasi tipico del comportamento. Basta ricordare le molteplici donne appese allo scorrevole di Vettor Pisani, le modelle di Kounellis, di Fabio Mauri e la prima azione del 1964 di Remo Bianco presso la Galleria

[737] *Intervista con Cloti Ricciardi*, in M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink editori, Roma 2103, p. 238. Ricordiamo che nello stesso anno si avviano le prime mostre al femminile in Italia, come le edizioni dell'*Esposizione internazionale operatrici visuali* a Milano tra il 1972 e il 1978, curate da Mirella Bentivoglio per il Centro Tool di Ugo Carrega.

del Cavallino (*supra* C. 2).

Tra le file delle performer in questi anni si aggiungono Jole Caleffi, Angioletta Firpo, la musicista tedesca ma in Italia in quegli anni Christina Kubisch, Federica Marangoni, Libera Mazzoleni, la poetessa Anna Oberto, l'attrice Rossella OR, Anna Paci, Giustina Presenteto, Lilli Romanelli, la musicista Anna Sacchi, Sandra Sandri, il gruppo di performer The a Tre ed Anna Trapani.

In molti casi possiamo parlare di performance "femminile", quelle azioni di artiste in cui sono spesso degli svolgimenti tematici a introdurre questioni finora evase dalla performance art italiana, senza però stabilire un reale posizionamento tra pratiche e lotta. Un esempio è il tema dell'eros (e thanatos) in rapporto alla psicanalisi freudiana: come in *Vita e morte dell'eros* (Ferrara 1977) e *Dal narcisismo alla croce* (Modena 1978) di Jole Caleffi, o nelle performance di Sandra Sandri, che pur ponendo questioni centrali nel dibattito femminista, come l'autocoscienza, investigata attraverso l'ipnosi (*Per conoscenza: ipnosi*, Genova 1975), tende a trasformare le sue azioni in una «recita a soggetto»[738], scrive Marilena Pasquali riferita ad *Identikit/extra* (Bologna 1977), sottolineando la pura simbolicità dell'azione che riflette sul trapasso dalla vita alla morte. Anche Libera Mazzoleni (1949) nelle performance *Afanisi* (Bari 1977), *Narciso contro narciso* (Ancona 1979) e *Consumarsi* (Ferrara 1982) lavora su questi temi ma declinandoli diversamente, secondo quello che Raffaella Perna ha definito «femminismo come recupero di un soggetto celato»[739]. In *Afanisi* ai tre vertici di un triangolo ci sono tre soggetti bendati: Mazzoleni, una donna e un uomo. La performer, bendata, si dirige prima verso la donna, che tocca, conoscendola, poi fa lo stesso con l'uomo e ripercorre il percorso all'inverso, posizionandosi infine di fronte la donna. A questo punto si dipinge il volto di bianco e viola. Ci ha raccontato Libera Mazzoleni di come questo percorso simbolico cerchi un'alternativa alla sessualità femminile descritta da Freud – l'invidia del pene – attraverso un percorso di conoscenza materiale che parta dal "possibile", così il suo volto dipinto è non solo il frutto della conoscenza tattile ma una messa in discussione di cosa è chi, partendo dalla destituzione del triangolo

[738] M. Pasquali, *Sandra Sandri. Identikit-extra*, in *La Performance*, cit., p. n. n.

[739] R. Perna, *Il femminismo come "recupero di un soggetto celato": l'opera di Libera Mazzoleni, 1973-1979*, in «Palinsesti», n. 8, 2019, pp. 75-89. Si veda anche *Oh! La meraviglia dell'esistente. Intervista a Libera Mazzoleni di Raffaella Perna*, in «Operaviva Magazine», 18 luglio 2016 Cfr. https://operavivamagazine.org/oh-la-meraviglia-dellesistente/ [ultimo accesso 28 marzo 2022].

gerarchico cattolico – la trinità – che viene sospeso nel cammino[740].

Anna Oberto (1934), fin dagli anni Sessanta poeta visiva assieme al compagno Martino Oberto, nei primi anni Ottanta presenta alcune performance all'interno del progetto *Scritti d'amore* (1979-'85), «un'autobiografia immaginaria, un modo di costruire la propria identità da un insieme di elementi reali e fittizi»[741]. Tra le performance *Il rituale dei doni* è stata presentata presso il proprio appartamento a Genova nel giugno del 1982. In una stanza buia l'artista si muove tra gli spettatori, ha in mano una torcia e scrive su un taccuino, entra ed esce dalla stanza continuamente finché il nastro audio preregistrato non termina. Dopo aver svolto un filo rosso tra gli spettatori, connettendoli e legandoli, comincia a parlare con loro, leggendo estratti da un diario personale in cui ha accumulato riflessioni sul rapporto «tra scrittura e identità femminile, inframmezzato da lettere d'amore e riflessioni sulla vita come viaggio sentimentale»[742]. Il diaframma pubblico privato salta, l'intimità di un gesto come la scrittura privata diventa necessaria comunicazione con l'altro. Francesca Gallo ricorda come l'utilizzo di spazi intimi e privati rientri in un ribaltamento della visuale maschile, utilizzato anche da Giosetta Fioroni (la sua camera da letto trasportata nella Galleria La Tartaruga, 1968), la cucina di Marisa Merz (*La Conta*, 1967), l'appartamento privato di *Carta da parato* (1976) di Bianca Pucciarelli Menna (Tomaso Binga)[743].

Le riviste di settore come «DATA» cominciano proprio dopo la metà del decennio

[740] Durante la performance la voce registrata di Mazzoleni recita il seguente testo: «la sensazione di inganni / per fantasie e desideri da regolare / ieri come oggi / la mia copula con il diavolo / sulla terra ipotesi della scienza della morale / lo ha già detto Dio / ma io sono troppo stanca e infastidita dai miei compiti / ora non è rimasto più nessuno / Io ti ho amata / molte volte / senza mai trovarmi dispersa nell'aria / il mio corpo funzione della mia identità / mi appartiene come tante altre cose / inventate / perché io possa essere / è passato tanto tempo ed ogni cosa è inteso deve avere un suo senso / nella violenza con cui cattura nell'aria ogni desiderio / ma allora perché non mi hai mai amata? / io fuori dal senso eppure incapace nel non aver senso / mentre mi rappresento nella scena voluta / nel cerchio magico / paranoia rappresentata / garanzia che consente ad ognuno di allestire / il proprio inconscio / non dipende dal merito / ma si sà dove il gioco finisce: "ingurgitamenti / cannibalismi affettuosi" / si è fatto tardi / se non riusciremo ad uscire da questo budello / dovremo accontentarci chissà per quanto tempo / della luce artificiale / e i miei occhi ne soffrono / non sono capace di parlare di streghe / la magia era la loro emozione / conoscevano il sapore delle erbe / degli occhi di rospo». Archivio Mazzoleni, Milano.

[741] F. Gallo, *Intimacy and emotions at the dawn of Performance Art in Italy*, cit., p. 11. Traduzione a cura di chi scrive.

[742] *Ibidem.*

[743] *Ibidem*. Si veda anche B. Winkenweder, *The Kitchen as Art Studio. Gender, Performance and Domestic Aesthetics*, in M. J. Jacob, M. Grabner (a cura di), *The Studio Reader on the Space of Artists*, University of Chicago Press, Chicago-London pp. 239-50.

Settanta ad occuparsi della questione arte/femminismo, «l'altra creatività»[744], come la definisce Anne-Marie Sauzeau nei suoi reportage dagli Stati Uniti. Leggendo le sue parole sorprende la proficua attività non solo delle artiste ma delle iniziative collettive e delle organizzazioni come la *Ad Hoc Committee of Women Artists*, i gruppi *Women Artists in Revolutions*, *Redstocking Artists WSABAL* e altri riportati nei suoi articoli. Si scrive poco invece sulle performance delle artiste italiane che sembrano essere più a proprio agio con la fotografia e in generale in operazioni incentrate sulle fotografie. Come nel caso di *Bianca Menna e Tomaso Binga oggi spose*, mostra allestita alla Galleria Campo Di a Roma il 15 giugno 1977 da Bianca Menna che si appropria dell'istituzione matrimoniale, considerata fondamento della società, e al contempo rovescia tale dichiarazione, affermando che la società è formata dall'individuo, infatti Bianca Menna e Tomaso Binga sono la stessa persona. L'evento "matrimonio" si consuma però nei due ritratti fotografici della stessa artista nei panni di uomo e di donna[745].

Abbiamo rintracciato una sola performance riportata in una rivista, non d'arte ma una rivista militante femminista, «effe». È *Il vaso di Pandora*, agita dal gruppo Gruppo Donne/Immagine/Creatività durante il festival Popolare Vesuviano a Napoli il 4 giugno 1977. La rivista ne scrive in due diversi numeri. Nel n. 10 dell'autunno 1977 sono descritte intenzioni e procedimenti dell'azione collettiva, che non riguarda solo le donne del gruppo ma anche quelle del luogo. Anna Trapani, Bruna Sarno e Rosa Panaro affermano la loro funzione sociale nel «[...] comunicare con le altre donne soprattutto con quelle che non hanno ancora preso coscienza della nostra condizione di oppresse e del grado della nostra oppressione»[746] e che il loro gruppo si è formato sulla specificità dell'essere donne e non semplicemente artiste. Il discorso quindi esula la ricerca sui linguaggi ma non una comune linea politica, e, sottolineano, «per politico intendiamo

[744] A. M. Boetti, *L'altra creatività*, in «DATA», a. V, nn. 16-17, estate 1975, pp. 54-9.

[745] Cfr. S. Lux, M. F. Zeuli (a cura di), *Tomaso Binga autoritratto di un matrimonio*, Gangemi, Roma 2005.

[746] A. Trapani, B. Sarni, R. Panato, *Il vaso di Pandora*, in «effe», a. V, n. 10, settembre-ottobre 1977, disponibile on line cfr. http://efferivistafemminista.it/2014/11/il-vaso-di-pandora/ [ultimo accesso 30 marzo 2022]. Nel numero 2 del febbraio 1978 di «effe» Anna Trapani e Bruna Sarno tornano a scrivere della loro esperienza di gruppo ma non della performance. La domanda di fondo che innerva l'articolo è nel rapporto tra pratiche femministe, donne ed istituzioni. Cfr. A. Trapani, B. Sarno, *Pandora nella casa degli dei*, in «effe», a. VI, n. 2, febbraio 1978, disponibile on line cfr. http://efferivistafemminista.it/2014/11/pandora-nella-casa-degli-dei/ [ultimo accesso 30 marzo 2022].

tutti i bisogni e le problematiche nuove e rivoluzionarie di cui le donne sono portatrici nella società contemporanea»[747].

Tale rivendicazione è dovuta alla presa di coscienza che il lavoro in studio individuale non può far emergere un'arte femminista, al contrario può solo far divergere le intenzioni, questo perché il mercato è competitivo, non può che indebolirle in quanto «soggetti storici»[748]. L'azione è ideata da cinque artiste (Mathelda, Eia, Rosa, Bruna, Anna) e si svolge come un racconto: da donne a donne. Ciò che viene messo in discussione è la costruzione dei miti, non una loro rilettura o reinterpretazione come nei *tableaux vivants* di Ontani o una loro proposizione contemporanea (come nei *tableaux vivants* di Kounellis). Qui la messa in questione dei miti è la messa in questione del pensiero occidentale. Il mito di Pandora: la prima donna (non dea) cui gli dei fanno doni spropositati, fino al più letale ed imponente, quello di Zeus, il vaso contenente tutti i mali, che Pandora, arrivata sulla terra, apre facendoli spargere per il mondo. I mali del mondo, sono "colpa" di una donna istruita da un dio uomo, Zeus. In occasione del Giugno popolare vesuviano il gruppo con l'aiuto di una "compagna" prende contatto con le donne del luogo e racconta un altro mito:

> Noi capovolgiamo il mito; abbiamo costruito il vaso con le nostre mani, e sarà riempito dei mali che raccoglieremo andando in giro per il mondo. Giriamo per le case e le strade, parliamo con le donne, non accettiamo la leggenda maschile che vuole la donna rovina dell'umanità; i mali sono stati creati direttamente da Zeus che ne fece clono [*sic!*] al mondo e soprattutto alle donne; ma noi donne vogliamo rimandargli indietro il regalo, e una volta riempito il vaso dei mali che siamo riusciti a raccogliere dopo lunga ricerca, lo rispediamo all'olimpo con una lunga corda e una carrucola, lasciando sulla terra la Speranza per tenerla sempre con noi come arma nel caso qualche altro male che non siamo riuscite a trovare e ci fosse sfuggito e vaghi ancora per il mondo[749].

L'azione si svolge nel quartiere La Zabatta a S. Giuseppe Vesuviano e il procedimento costruttivo richiesto sembra risolversi su operatività e pratiche più simili a quelle agite dal gruppo canadese C. E. A. C. e da Suzanne Lacy in occasione della prima 'Settimana

[747] A. Trapani, B. Sarni, R. Panato, *Il vaso di Pandora*, cit.
[748] *Ibidem*.
[749] *Ibidem*.

Internazionale della Performance' (*supra* C. 9), ovvero un'indagine sul contesto sociale che non provenga dall'alto ma che sia parte di questo contesto mutante. In «effe» le artiste scrivono di «intervento politico nel quartiere»[750], a partire dalla scelta del luogo che non è come nella Nuova Performance apparato generativo della performance ma luogo comune e collettivo d'incontro, scambio e azione. Così il gruppo fa conoscenza delle altre donne e con loro costruiscono un grande vaso con carta pesta, garza, colla e lustrini. Il racconto del nuovo mito viene scritto e comunicato sia su fasce di garza sia a voce, pensando precisamente ad una forma di trasmissione memoriale, quella orale:

> il sistema della trasmissione orale appartiene tradizionalmente alle donne: le nenie, le favole, le canzoncine, le ninne nanne, le storie sono state raccontate e trasmesse di generazioni in generazioni. Vogliamo recuperare questo tipo di comunicazione, più immediato e partecipativo, accoppiandolo al messaggio scritto e all'immagine, come fanno i cantastorie[751].

Come evidenzia Francesca Gallo, l'operazione del gruppo ricorda anche alcune pratiche dell'animazione teatrale più che quelle della performance art. È una considerazione interessante, perché proprio sul versante teatrale troviamo una situazione diversa da quella delle arti visive, basti pensare alla messinscena *Cenerentola* di Patrizia Vicinelli[752], nel carcere di Rebibbia dove era reclusa e a *Liquidi* di Lucia Poli. In quest'ultimo l'attrice recita un monologo mentre assume pose immobili (*tableaux*) durante un servizio fotografico. Le pose scelte dal fotografo (che a differenza di Poli è sempre muto) ci indicano inizialmente la situazione delle modelle comportamentiste ma lo scarto avviene durante lo spettacolo: il corpo di Poli, come scrive Annalisa Sacchi, «comincia a *svasarsi*»[753], così dal seno fuoriesce latte, dalle gambe aperte sangue mestruale, saliva dalla bocca. Il fotografo sceglie le pose e assieme viene invaso da un corpo incontenibile, un corpo che produce liquidi perché è quel corpo specifico,

[750] *Ibidem*.
[751] *Ibidem.*
[752] Su *Cenerentola* cfr. L. Magazzeni, *Una Cenerentola a Rebibbia. La poesia verbo-visiva e visionaria di Patrizia Vicinelli e l'utopia femminista dentro il carcere*, in M. Martin Clavijo, M. Gonzales de Sande, D. Cerrato, E. Maria Moreno Lago, *Locas. Ecritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Arcibel Editores, Sevilla 2015, pp. 983-97.
[753] A. Sacchi, *Soggetti imprevisti*, in Ead., *Imperdonabili*, (testo inedito), ringrazio la professoressa Annalisa Sacchi per avermi consentito la consultazione del saggio.

femminile. In una bella intervista a Lucia Poli riportata nel libro *Liquidi* l'attrice evidenzia che la sua azione non riguarda problemi femminili ma il corpo femminile[754], qualcosa su cui la performance art italiana ancora non si era del tutto interrogata. Scrive sempre Annalisa Sacchi:

> qui è il fotografo a essere ridotto a strumento in una direzionalità chiaramente prodotta dalla donna che si serve di lui come un dispositivo per rimbalzare lo sguardo su se stessa. Via via che la performance procedeva il corpo diventava un luogo autonomo di produzione di senso e di materia, mentre la donna si poneva contemporaneamente come immagine del desiderio e come produttrice della sua propria immagine desiderante, eliminando di fatto la cattura patriarcale che faceva della sua rappresentazione valore di scambio[755].

Nella Nuova Performance invece è da prendere in considerazione il percorso del gruppo al femminile e femminista delle The a tre (*supra* C. 9), formato all'interno del Teatro La Maddalena di Roma e composto inzialmente da Ippolita Avalli, Caterina Casini, Gloria Guasti e Marzia Mealli. Successivamente si aggiunge Monica Gazzo che ci ha raccontato come all'interno de La Maddalena le pratiche comuni, e quindi condivise dall'intero gruppo, sono quelle dell'autocoscienza e dell'inconscio ma che, al di là di queste, il gruppo esprime un'esigenza di «far parlare i nostri corpi (di donne) e le nostre emozioni, per creare un linguaggio nuovo, dal punto di vista femminile, legato al nostro vissuto»[756]. Abbiamo già scritto dell'utilizzo dello spazio come puro attraversamento nelle loro performance (*Demetra o good bye* del 1979, *supra* C. 9). Le The a tre si sparpagliano per le strade anche in occasione della rassegna 'Incontri Internazionali Arte-Teatro: Italia–California' (Pistoia 1980), questa volta la performance è *Invalid Keyword: le ragazze*. Se Marzia Mealli nella precedente performance tira dispettosamente biglie di vetro verso gli spettatori, questa volta lancia bottiglie incendiarie verso la riproduzione della sua immagine. Il vissuto personale si incontra, scontra e fonde con i sogni, con le pratiche e con una materialità corporea inedita, frutto di un flusso di coscienza condivisa che in occasione delle performance straborda verso

[754] Cfr. L. Poli, *Liquidi*, Mastrogiacomo editore, Padova 1978, p. n. n.
[755] A. Sacchi, *Soggetti imprevisti*, cit.
[756] *Colloquio con Monica Gazzo di Daniele Vergni*. Colloquio realizzato in remoto l'8 gennaio 2021.

gli spettatori attraverso stati emotivi e percettivi come «la rabbia, la violenza e il dolore»[757]. Si trattava, ci spiega Gazzo, di «creare una 'lingua' nostra, tutta per noi»[758].

[757] *Colloquio con Monica Gazzo di Daniele Vergni*, cit.
[758] *Ibidem.*

Capitolo 11

Un accendersi di focolai, nuovi luoghi della performance (1977-1982)

In questi anni si viene a modificare anche la distribuzione della performance art. La scena romana non è più catalizzatore – unica eccezione la cantina teatrale Beat 72, strettamente collegata alla Postavanguardia teatrale (*supra* C. 9). Più in generale è il vero e proprio luogo del comportamento, la galleria privata, a perdere d'importanza. Le 'Settimane' bolognesi sono ospitate in una galleria pubblica, come anche la Sala Polivalente è parte della Galleria Civica di Ferrara. S'impone un festival internazionale organizzato da Rosanna Chiessi che occupa un piccolo paese, Cavriago[759]. A Milano sono una cantina teatrale, l'Out-Off, e un club occupato, Sixto-Notes, a proporre performance di artisti visivi, musicisti e teatranti sia italiani sia internazionali[760]. A Genova, Angelo Pretolani dopo l'esperienza dell'ANAgalleria OPera dà vita assieme a Geggi Tagliafico al Performing Art Center presso una ex macelleria e successivamente assieme a Roberto Rossini e Adriano Rimassa al Centro Uh! che organizza performance anche negli autopark[761]. Molti di questi luoghi (ed eventi) sono caratterizzati da una diminuzione sempre più consistente della performance art col passare degli anni, da un massimo momento esplosivo nel 1977 ad un minimo nel 1982. Osservare le traiettorie attraversate dalla performance, seguirne i percorsi fino a perderne le tracce, si è rivelato il metodo adatto per formulare ipotesi da verificare, per comprendere l'immediato tempo successivo, dopo i primi anni Ottanta, quando la performance art sembrerebbe sparire.

[759] La documentazione delle attività organizzate da Rosanna Chiessi sono disponibili on line sul sito della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia che ne custodisce gli originali. Cfr. 11.2.

[760] Essenziale per la ricostruzione delle attività di Sixto/Notes la visita presso l'Archivio privato di Roberto Taroni a Milano il 19-20 ottobre 2022 e i diversi colloqui con lo stesso reiterati tra giugno 2020 ed aprile 2022. Abbiamo anche avuto colloqui con Mino Bertoldo, direttore dell'Out-Off, cantina teatrale sulla quale esistono cataloghi che ne ripercorrono le vicende. Infra nelle note 11.1.

[761] Le vicende del Performing Art Center e del Centro Uh! sono state ricostruite a partire dagli archivi privati di Angelo Pretolani e Roberto Rossini (Genova) visitati nell'ottobre 2021. Grazie ai materiali di Pretolani, Taroni e Colosimo siamo riusciti ad analizzare anche le collaborazioni tra Italia e Germania avvenute tramite Roberto Peccolo, proprietario della galleria Peccolo di Livorno cfr. 11.3.

11.1 *Milano: Out-Off e Sixto/Notes*

L'ex studio di Lucio Fontana a Milano si trova in uno scantinato in Via Monte Santo al n. 8. Qui nel 1976 Mino Bertoldo apre l'Out-Off, uno spazio di produzione e distribuzione della performance art, delle sperimentazioni sonore e soprattutto del teatro di ricerca[762]. Miriam Leone, futura organizzatrice assieme a Bertoldo delle iniziative dell'Out-Off, descrive molto bene gli inizi di questo nuovo spazio:

> Lo spazio era bello ed inquietante: superfici a calce bianca, volte, sale in fuga continua, archi. Pulizia strutturale, rigore degli arredi e delle luci. […] Mino mi raccontava con entusiasmo di tutto quell'anno di attività, dei rapporti con gli artisti, delle difficoltà economiche da superare funambolescamente *[sic!]*; sembrava il suo racconto, un percorso in un passato recente, così vivo che fondeva in rapidi flashback i ricordi ad un paesaggio attuale, il paesaggio che aveva per contorni questo spazio, questo Out-Off al quale ero approdata per un banale servizio RAI e che si rivelava ricco di umori. Uno spazio che mostrava subito di essere l'immagine speculare di un qualsiasi paesaggio urbano da riempire o svuotare di esperienze, strumento di informazione e decodificazione. […] La cantina era impraticabile. Ex rifugio in tempo di guerra, poi deposito, poi spazio abbandonato, si era presentato ingombro da veri e propri camions di materiali di ogni genere, un impasto di macerie e detriti urbani. Fu come calarsi nelle ganasce polverose ed umide di una bestia, per riemergere dando vita ad un'altra realtà, bisognava […] annullare, isolare, cancellare per ricostruire, attraverso se stessi e il luogo. Così, per settimane, lavorammo sullo spazio ed isolammo le macerie in un'unica stanza, alzammo un muro ed isolammo la bestia: al di là del luogo deputato. Fu così che iniziò l'avventura: coprire per scoprire[763].

Questo «laboratorio permanente»[764], come l'ha definito Mino Bertoldo, è stato praticato da artisti italiani e internazionali e nei suoi primi anni – nel 1981 il comune di Milano lo ha fatto chiudere perché non agibile[765] – è stato un luogo per pratiche marginali e

[762] Oggi l'Out-Off è diretto da Mino Bertoldo, Lorenzo Loris e Roberto Traverso e si trova in via Mac Mahon 16. Cfr. https://www.teatrooutoff.it/ [ultimo accesso 30 marzo 2022].

[763] M. Bertoldo, M. Leone, *Out-Off a Milano. Memorie di un inizio*, in «Teatroltre», a. XI, n. 23, 1981, pp. 56-7.

[764] M. Bertoldo, *Tracce sulla sabbia*, in Id., A. Sixty (a cura di), *1876-1986 Out-Off,* Edizioni Out-Off, Milano 1986, p. 6.

[765] Quando ormai la quinta stagione è cominciata arriva la diffida della Ripartizione Turismo Sport e Tempo Libero del Ministero, che fino ad allora non aveva dato alcuna attenzione all'Out-Off nonostante

disallineate che hanno fatto incontrare agli spettatori milanesi il giorno inaugurale Hermann Nitsch, successivamente Otto Mühl, il Gruppo Zaj di Juan Hidalgo, Walter Marchetti e Esther Ferrer, John Cage, qui ha debuttato il gruppo Taroni-Cividin (*Putredo Paludis*) e hanno agito Il Carrozzone, Dal Bosco-Varesco, Alvin Curran, Franca Sacchi, Helmut Schober, Heinz Cibulka, Demetrio Stratos, Angelo Pretolani solo per ricordarne alcuni. Accanto alle date distributive negli anni si assommano progetti speciali e rassegne, come 'Sex Poetry', 'Entropia della Musica', 'Strategia X' (tutte del 1979), 'Zoo Musicale' (1981), 'Limitrofie' (1982), e produzioni come quelle di Antonio Syxty, Flavio Pedrotti, Valeria Magli, Anna Montinari, Donella Del Monaco, Claudio Stringari, Arturo Reboldi, Marina Bianchi, Angela Scarparo, facendo dell'Out-Off una fucina per le nuove generazioni.

Sempre Miriam Leone su «Teatroltre» descrive numerose cene – come quella subito dopo la performance di Hermann Nitsch nel novembre 1976, nello stesso luogo dell'azione, ancora imbrattato di sangue di animali[766] – e un'atmosfera che sembra farci intendere un rapporto non più tra mecenate e artisti ma tra amici, dove lo spazio diventa uno spazio a disposizione, non solo per presentare performance, concerti, installazioni e spettacoli ma anche indagini sulla città come *Salviamo un pezzo della vecchia Milano*, iniziativa curata dagli inquilini stessi dello stabile di Via Monte Santo n. 8.

L'equilibrio delle proposte è continuamente spostato tra diverse discipline e non riguarda solo i singoli eventi – del teatrante, dell'artista visivo, del musicista – ma tende all'incontro, soprattutto in occasione delle rassegne organizzate. Alcune performance cresciute e presentate all'Out-Off sembrano infatti alimentarsi vicendevolmente. *Sentieri selvaggi* di Dal Bosco-Varesco (14 aprile 1978) si configura come serie di *tableaux vivants* "sotto vuoto" – i due assumono le loro pose dopo essersi isolati in una camera con pareti di plastica trasparenti: «una sorta di stanza-acquario-reclusorio, teca museale

gli importanti nomi gravitanti nella cantina. In un caustico comunicato Mino Bertoldo scrive «Ebbene sì, l'Out-Off chiude, perché almeno così qualcuno se ne è accorto». Ringraziamo Mino Bertoldo per averci fatto consultare una copia del documento.

[766] «E ce n'erano state di cene, ben altre. Come quella dopo l'inaugurazione di Hermann Nitsch, prima inaugurazione dell'Out-Off. La memorabile spaghettata fu consumata nell'ambiente che ancora echeggiava delle vibrazioni incredibili di questo Teatro delle Orge e dei Misteri; tutti i locali erano ormai imbrattati del sangue degli animali, misto al vino di damigiane spaccate. Nel mezzo della cena poi piombò dentro uno sconosciuto, non sapeva neppure dove fosse, gli avevano detto che c'era una festa; Gian Carlo. Partecipò al banchetto come se fosse il suo matrimonio». M. Bertoldo, M. Leone, *Out-Off a Milano. Memorie di un inizio*, cit., pp. 57-8.

in cui sono rinchiusi due esseri immobili, sessanta e più minuti di puro silenzio e di fissità a parte impercettibili spostamenti delle mani e del volto»[767]. Un anno dopo il Kollettivo Teatrale Trousses Merletti Cappuccini Cappelliere (K.T.T.M.C.C.) presenta *Sentiere selvagge in panavision*, che oltre a riecheggiare il titolo della performance di Dal Bosco-Varesco, trasforma i *tableaux* in lenti movimenti utilizzando la sola parete lunga dell'Out-Off, appiattendo idealmente come una lente anamorfica (*panavision*) la perfetta scatola costruita da Dal Bosco-Varesco.

All'Out-Off confluiscono generazioni diverse di performer ed è interessante vedere come questi interagiscono con gli spazi e con i linguaggi impiegati. Ad esempio la dimensione sonora ci mostra diverse declinazioni sonore tra due generazioni. Il 19 ottobre 1977 il gruppo Zaj di Hidalgo, Marchetti e Ferrer, in linea con le sperimentazioni della musica gestuale dei secondi anni Sessanta (*supra* C. 2) propone la performance *Segreto a squarciagola*, un continuo sussurrarsi a tre: su una panca sono seduti nell'ordine Hidalgo, Ferrer e Marchetti e per circa un'ora bisbigliano qualcosa uno all'orecchio dell'altra mentre ad intervalli regolari un suono molto stridente e forte occupa lo spazio della cantina[768]. Il suono qui viene ridotto a comunicazione interpersonale e solo il "rumore" imprevisto e assieme regolare – quotidiano, quello di ogni giorno – può essere ascoltato da tutti. Questa dimensione in cui rapporti individuali comunicano e quelli collettivi no – tipici del comportamento e delle prime performance gestuali come abbiamo più volte ricordato – cambia nelle generazioni più giovani, come nell'installazione-performance *Untitled II/Vibractions II* (*supra* C. 10) di Ferruccio Ascari, aperta a tutti gli spettatori che diventano agenti assieme all'artista. Delle nuove generazioni sono però soprattutto i gruppi della Nuova Spettacolarità teatrale ad abitare ed agire negli spazi dell'Out-Off, in particolar modo a partire dal 1980, quando il club diventa Associazione Culturale e ufficialmente organismo produttivo. L'Out-Off infatti lascia sempre minor spazio alla performance art per dedicarsi agli spettacoli teatrali, che tutt'oggi ne costituiscono la programmazione dominante.

Diversa invece la vicenda che riguarda Sixto/Notes[769]. Nell'aprile del 1976 Roberto

[767] R. Agostini, *Sentieri selvaggi*, «La Repubblica», 17 aprile 1978.
[768] Cfr. L. Vergine, *Segreto a squarciagola*, in «Corriere d'Informazione», 22 ottobre 1977.
[769] Le attività di Sixto/Notes sono state completamente dimenticate dalla storiografia. Un articolo di quegli anni che presenta lo stretto rapporto tra il club occupato e la performance è G. Verzotti, *Performance alla milanese*, in «Performance Art Magazine», a. II, n. 3, 1980, pp. 27-9.

Taroni e Luisa Cividin (gruppo Taroni-Cividin) occupano gli spazi al pian terreno di un grande palazzo secentesco in via San Sisto n. 6 a Milano, di proprietà del principe del foro milanese Adamo Degli Occhi, leader del movimento centro-neofascista Maggioranza Silenziosa[770]. Inizialmente gli spazi sono adoperati dai due assieme a Maria Teresa Morasso per la preparazione della performance *Putredo Paludis* presentata poi presso l'Out-Off. Successivamente i due decidono di aprire lo spazio ad artiste e artisti, trasformando il loro studio nel Centro di via San Sisto numero 6, rinominato nel corso del 1978 Sixto/Notes – che in un gioco di assonanze vuol dire: appunti di via San Sisto n. 6. Un luogo di produzione e distribuzione autogestito e no-profit, uno dei pochi in quegli anni in Italia assieme a Zona Art Space di Firenze, quest'ultimo attivo sin dal 1974[771]. Gli "appunti" sono una serie di appuntamenti che scandiscono le attività del centro. Ci ha raccontato Taroni di come la programmazione di eventi ha voluto rispondere ad una precisa mancanza su Milano:

> ci sembrava molto importante permettere a chi abitava in una città come Milano, chiusa in un sistema privatistico della cultura, di poter accedere a una programmazione di proposte internazionali al di fuori del cosiddetto *mainstream* di allora. Intendiamoci, vi erano importanti gallerie d'arte, quali Franco Toselli, Salvatore Ala, Francoise Lambert, L'uomo e l'Arte, che però mostravano artisti dell'allora penultima generazione, e non vi era quasi alcun luogo che mostrasse artisti dell'ultima generazione legati alle arti performative […] E, comunque, non vi era alcuno spazio autogestito da artisti. Ecco, il Centro di Via San Sisto 6, prima, e Sixto/Notes, dopo quando cambia nome, coprono totalmente quel vuoto e entrano di diritto, insieme con Zona a Firenze, nel dialogo internazionale che si sviluppa in quegli anni tra arti visive, musica e teatro[772].

[770] Il colloquio con Roberto Taroni sulle vicende di Sixto-Notes lo abbiamo infatti intitolato *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche*, riferendoci al movimento di Adamo Degli Occhi e all'importanza che Sixto-Notes darà all'indagine sul suono, dal quale nascerà la rassegna 'Sonorità prospettiche' (*supra* C. 10). Riguardo l'appartenenza della Maggioranza silenziosa agli ingranaggi della cosiddetta Strategia della tensione: «il giro è sempre quello: Fronte nazionale, Italia unita, maggioranza silenziosa, Comitato di resistenza democratica di Edgardo Sogno, gruppo AR (Freda e Ventura), Ordine nuovo. Non occorre andare lontano per cercare gli assassini e i mandanti di piazza della Loggia» Cfr. *Crocevia del tritolo*, in «L'Avvenire», 15 maggio 1974. Per un approfondimento si veda A. Giannuli, *Strategia della tensione. Servizi segreti, partiti, golpe falliti, terrore fascista, politica internazionale: un bilancio definitivo*, Ponte delle Grazie, Milano 2018. Il colloquio con Roberto Taroni è edito ed è possibile consultarlo on line: D. Vergni (a cura di), *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche*, cit. https://webzine.sciami.com/dalla-maggioranza-silenziosa-alle-sonorita-prospettiche-appunti-di-via-san-sisto-6-milano/ [ultimo accesso 2 luglio 2022].

[771] Cfr. https://www.zonanonprofitartspace.it/ [ultimo accesso 21 gennaio 2022].

[772] D. Vergni (a cura di), *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche*, cit.

Durante il 1978 a quelle di Taroni e Cividin si affiancano ulteriori energie: Ferruccio Ascari, Daniela Cristadoro e Franco Taroni, che fin da subito hanno ruotato attorno alle attività del Centro. La programmazione non è mai stata puntuale, i cinque sono innanzitutto artisti, impegnati anche all'estero, di qui le relazioni fuori dall'Italia che trasformano Sixto/Notes in un porto internazionale per le pratiche video, sonore e performative. Sono infatti questi i linguaggi più indagati ed è il formato installativo a predominare la programmazione.

Lo spazio è no-profit, quindi autogestito e solo grazie ad una ricca geografia emozionale[773] – una tessitura di relazioni mobili – riesce a procedere nei suoi intenti. Sixto/Notes infatti si muove all'interno di un circuito internazionale – Hallwalls di Buffalo, Franklin Furnace, Artists Space, White Columns e Fashion Moda di New York, Site di San Francisco, Modern Art Gallery di Vienna, De Appel di Amsterdam e 360° di Wuppertal – ma sono soprattutto le artiste e gli artisti che permettono lo svolgersi delle attività: «anche artisti molto affermati chiedevano di presentare un lavoro da noi e non richiedevano neanche un compenso per questo. Penso a Giuseppe Chiari, a Walter Marchetti, a Vito Acconci. Era una sorta di finanziamento spontaneo da parte loro»[774].

In pochi anni, fino al 1982, presentano ed espongono a Sixto/Notes diversi artisti visivi ma anche teatranti e musicisti, tra gli italiani ricordiamo, oltre agli organizzatori: Lanfranco Baldi, Giuseppe Chiari, Dal Bosco-Varesco, Walter Marchetti, Maurizio Marsico (Monofonic Orchestra), Mario Martone, Franco Ravedone, Arturo Reboldi, Roberto Rossini (Centro Uh!), Gianni-Emilio Simonetti, Demetrio Stratos. Saranno però soprattutto artiste/i, performer e musiciste/i internazionali ad apparire nei programmi di Sixto/Notes, dai nomi all'epoca più conosciuti come Vito Acconci, il gruppo Art & Language, Chris Burden, ad artiste e musiciste militanti in movimenti femministi come Nancy Buchanan, Ilona Granet della band No Wave Disband e Barbara Smith. E ancora: Marinka Kordis dei Maniac Productions, Jack Goldstein, Paul

[773] Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi, Monza 2015. Sempre nel colloquio, Taroni afferma: «Sixto/Notes è stata anche l'occasione per trasformare l'occasionalità di una visita da parte di giovani artisti internazionali in una più duratura amicizia anche negli anni a venire». D. Vergni (a cura di), *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche*, cit.

[774] *Ibidem.*

McCarthy e Orlan. Scorrendo la programmazione è impossibile non notare la prevalenza di musiciste/i e artiste/i sonore/i, oltre a quelle e quelli già menzionati ricordiamo: il BDR Ensemble di John Duncan, Rhys Chatham autore anche di una colonna sonora di Sixto/Notes che viene trasmessa ogni volta che il centro apre le porte, Bruce Fier, Martin Davorin Jagodic, Sven Ake Johansson, Laymen Stifled, Annea Lockwood, Gordon Mumma, Akio Suzuki e Yoshi Wada.

Una stanza di circa cinquanta metri quadri, un piccolo ripostiglio, due scantinati e un ampio cortile diventano luogo di attraversamenti da annotare, non esposizioni pure ma appunti, «blitz di idee»[775] li ha definiti Roberto Taroni. Gli spazi di Sixto/Notes sono a disposizione degli artisti e dialogano con loro. La pratica teorica degli organizzatori infatti si concentra sulle specificità degli spazi – rimodellazione di interventi preesistenti e interventi pensati *ad hoc*. Così la performance delegata di Gianni-Emilio Simonetti *Essa non ha sangue abbastanza perché una spada colpevole per causa sua arrossisca* è possibile osservarla sia da dentro sia da fuori: un esponente di Autonomia Operaia e tra gli autori della rivista «Rosso» siede su una sedie mentre legge la «Pravda», accanto ad un cuore di bue ed un registratore che riproduce i suoni di un temporale artificialmente. Per tre giorni, otto ore al giorno. *Mai Jack et...*, solo performance di Roberto Taroni, si snoda tra la sala principale, il cortile, l'androne e il ripostiglio osservabile da una piccola finestra sulla parete che diventa un confessionale privato per gli spettatori[776], mentre la sound-performance installativa *Untitled* di Ferruccio Ascari (*supra* C. 10) misura gli spazi di Sixto/Notes attraverso il suono. Il performer Arturo Reboldi partendo dall'osservazione di *Mai Jack et...* decide di “aprire” un'altra finestra sulla parete confinante con il ripostiglio per la sua performance. *Intervallo al Limehouse 2* di Taroni-Cividin è la performance che maggiormente dialoga con gli spazi di Sixto-Notes, oltre l'interno ne occupa l'esterno e gli scantinati e attraverso i dispositivi del circuito chiuso e del time-delay, i due rimandano ogni spazio nell'altro, creandone così di nuovi (*supra* C. 10).

[775] Durante la consultazione del Fondo Sixto/Notes presso l'Archivio privato di Roberto Taroni il 19 e 20 ottobre 2021 a Milano.

[776] La performance occupa 4 ambienti, il cortile esterno, l'entrata, la sala principale e il ripostiglio. Dal cortile è possibile osservare collettivamente sia ciò che avviene in diretta nel ripostiglio grazie ad un monitor posto all'altezza di una grande finestra, sia ciò che avviene nella sala principale, grazie ad un'altra finestra. Ringrazio Roberto Taroni per la precisazione.

Un altro elemento importante nella pratica teorica di Sixto/Notes è l'attenzione ad una temporalità che sfugge tanto il tempo continuo della performance che quello sospeso della mostra tradizionale. Nell'installazione di Marinka Kordis, l'artista attraverso il sistema fotografico *time-lapse* – ripresa automatica di un fotogramma a minuto – filma per quindici giorni una tavola imbandita con alimenti vegetali che nel tempo si decompongono. L'elemento vivo che deperisce è osservabile nel tempo vissuto soggettivamente mentre un tempo sintetico e ciclico è proiettato l'ultimo giorno come montaggio dei fotogrammi scattati nei quindici giorni. Questo aspetto lo ritroviamo in molte performance del gruppo Taroni-Cividin, dove disfacimenti, scioglimenti (di pareti di ghiaccio ad esempio), velocità di fuga decentrano spazi e linee temporali (Cividin correre con una videocamera indossata sul petto che trasmette il flusso video posticipato col delay su uno schermo posto in un luogo diverso, *Intervallo al Limehouse 2*).

Oltre la dimensione sonora, pienamente indagata in rassegne come 'Audioworks' (*supra* C. 10), Sixto/Notes organizza diversi interventi femministi come quello di Ilona Granet, del gruppo No Wave *Disband*, in cui il carattere narrativo dello *script* performativo viene rivoltato attraverso tecniche vocali e canore dissonanti che fanno esplodere la soffertissima vena autobiografica della storia dell'artista – i suoi stupri subiti. Altri interventi sono quelli di Nancy Buchanan (video monocanale e tape audio) e di Barbara Smith che come Suzanne Lacy durante la prima 'Settimana Internazionale della Performance' propone una conferenza, formato ideale a sondare la dimensione *del* politico nella performance art in modi molto diretti (*supra* C. 7).

Sixto/Notes chiude la sua attività nel 1982 per un insieme di motivi, sia determinati, sia esistenziali, dimostrando ancora una volta come un luogo gestito da artisti e non da mecenati funzioni per logiche trasversali e anche il fatto di essere un luogo occupato instaura dinamiche altre da quelle del commercio dell'arte. Gli spazi di Sixto/Notes diventano nel 1982 spazi necessari per la crisi abitativa[777].

[777] Ci ha raccontato Roberto Taroni: «Come quasi sempre nei casi di attività che coinvolgono interamente il tuo essere e la tua esperienza nella quotidianità, i motivi sono un miscuglio di dati riconducibili ai casi della vita e di dati lucidamente scelti e determinati. Tra i primi rientravano: il fatto che all'inizio del 1982 io e Luisa partimmo per un tour per presentare una nostra performance e una mia installazione in alcuni spazi museali in Europa; il fatto che al ritorno, dopo alcuni mesi, trovammo gli spazi nella casa di via San Sisto ri-occupati da una famiglia con necessità abitative; non ultimo il fatto che nell'estate di quell'anno io dovetti allontanarmi da Milano senza ritornarvi per più di un anno. Tra i secondi rientravano le lucide considerazioni sul cambio di stato dell'intera situazione politico-culturale intervenuta a Milano all'inizio degli anni Ottanta e la volontà di Taroni-Cividin di concentrarsi in maniera

Abbiamo scelto di non soffermarci molto su singoli interventi e performance ma sulle modalità di praticare l'organizzazione e la distribuzione della performance art, dove il collettivo, i rapporti affettivi, l'apertura internazionale non commerciale, l'attenzione ai discorsi del politico e delle nuove sperimentazioni sembra darci un'indicazione importante per gli anni Ottanta inoltrati e quelli successivi. Un luogo comune vuole che durante gli anni Ottanta performance e body art scompaiano in un buco nero per poi riapparire negli anni Novanta. Meglio, performance e body art scompaiono dalle gallerie d'arte e dai musei per poi riapparire negli stessi luoghi dalla metà del decennio successivo. Prima di questa riemersione si registrano soprattutto mostre retrospettive di poche performer – Orlan, Marina Abramović, Gina Pane. Il "buco nero" però in realtà è un'abitare diversamente gli spazi. Non si tratta più di frequentare gallerie e tanto meno luoghi off. Negli anni del riflusso politico-sociale quanto dei linguaggi delle arti, più che di slittamento possiamo parlare di un vero e proprio cambio di paradigma: performance e body art escono non solo dal sistema dell'arte ma cominciano ad essere praticate non da artisti, ma da persone legate al mondo delle controculture all'interno delle logiche e delle dinamiche dei centri sociali prima, dei *rave party* poi. A Milano, nel maggio del 1980 apre il Vidicon, luogo occupato che inaugura con *Virtual identity*, una video-performance (con successivo live set) di Claudio Belforti. Il Vidicon avrà vita brevissima e da questa esperienza nascerà il Virus, tra i primi centri sociali "moderni" da cui si propagherà una porzione rilevante della scena punk italiana[778]. Se negli anni Settanta, non solo in Italia, bisognava entrare in una galleria d'arte per poter saggiare la resistenza corporea come spreco, l'intuizione come flash effimero, la presenza come "patto", nel decennio successivo questi corpi cominciarono a migrare in club occupati, a volte si potevano vedere riprodotti in oscure *'zine* autoprodotte o in vinili dalle tirature limitate di band ai margini[779]. Si solcavano

intensiva, e parimenti con modalità che escludevano attività collaterali, intorno a un progetto estremamente complesso e ambizioso che sarebbe poi diventato l'ultimo progetto di me e Luisa insieme. Allo stesso tempo, i sodali del progetto Sixto/Notes convennero sull'impossibilità di proseguire le attività del Centro». D. Vergni (a cura di), *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche*, cit.

[778] Cfr. P. Moroni, *Centri sociali. Geografie del desiderio: dati, statistiche, mappe, progetti e divenire*, Shake edizioni, Milano 1996 e M. Teatro, G. Spazio (a cura di), *Virus, il punk è rumore 1982-1989*, Goodfellas, Roma 2021.

[779] È il caso degli allora misconosciuti Virgin Prunes che nel 1982 danno alle stampe *Heresie* per l'etichetta underground L'invitation au suicide. Nel libretto compaiono immagini di performance di Gina Pane.

questi margini e quei corpi scomparvero in essi. È ancora da indagare questa strana vicenda della body art che dai galleristi di punta passò nei club occupati dove la musica No Wave incontra l'industrial music. C'è una linea sotterranea che lega certa performance art inglese e americana a quella italiana degli anni Ottanta inoltrati e passa per esperienze eterogenee ma caratterizzate da un'attenzione particolare al sonoro e a delle modalità produttive legate all'autoproduzione (*tape-network*) e l'autogestione (club occupati come Sixto/Notes e Vidicon)[780].

[780] È una storia che comincia nel 1969 quando Neil Andrew Megson all'epoca diciannovenne e Christine Newby, diciottenne, danno vita ad al progetto di performance art Coum Transmission. I due, conosciuti come Genesis P-Orridge e Cosey Fanni Tutti, propongono performance molto radicali, tanto che una loro mostra all'I.C.A. di Londra verso la metà degli anni Settanta porta a delle interrogazioni parlamentari e Cosey riesce a farsi cacciare dal mondo della pornografia ufficiale perché considerata troppo radicale (cfr. Cosey Fanni Tutti, *Art Sex Music*, Faber & Faber, London 2017). Sciolto questo progetto i due formano assieme ad altri i Throbbing Gristle, band musicale che dà l'avvio al cosiddetto *tape-network* che ha una importante ricaduta anche in Italia come abbiamo potuto constatare. Nel 1981 culmina anche questo progetto e Genesis P-Orridge assieme a Peter Christopherson, sempre dei TG, formano Psychic-TV, che diventa una band, un collettivo di videoarte e un network di stampo esoterico – *Thee Temple Ov Psychick Youth* e *T.O.P.Y. Network* – con diramazioni anche in Italia. Una di queste diramazioni italiane fu la band Rosemary's Baby, nei cui primi live negli anni 1985-'86 la body art comincia ad emergere come pratica. Cfr. S. Ford, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, Black Dog Publ, London 1999 e V. Vale, A. Juno (a cura di), *Industrial Culture Handbook*, Re/Search Publications, San Francisco 1983, trad. it. *Manuale di cultura industriale*, a cura di P. Bandera, (2 ed. accresciuta), Shake ed., Milano 2011.

11.2 *Emilia-Romagna: oltre le Settimane Internazionali della Performance*

Negli anni del comportamento la regione Emilia-Romagna l'abbiamo vista defilata ma non per questo irrilevante. Sono due le realtà principali in quegli anni: lo Studio Bentivoglio (*supra* C. 4) e la piccola Galleria 2000 diretta da Giancarlo Franchi e Silvia Spinelli[781]. Negli anni qui in esame, tra le annuali 'Settimane' della performance, le performance presentate presso la Sala Polivalente di Ferrara e le rassegne organizzate a Cavriago da Rosanna Chiessi, la regione "rossa" sembra recuperare terreno rispetto al fenomeno – qui si sviluppa anche una parte consistente della scena poetico-sonora (*supra* C. 9). Un preavviso si era avuto durante 'Arte Fiera' nel 1976 con le performance di Vincenzo Agnetti, Mario Sillani, quelle di Marco Luchetti e Pierangela Colosio delegati da Guglielmo Achille Cavellini, ma è il 1977 l'anno dell'*exploit* performativo. Nel marzo sono due gli eventi principali: il 19 e il 20 il 'Festival Tendenze d'Arte Internazionale' a Cavriago e il 26 l'apertura della Sala polivalente presso Palazzo Massari a Ferrara.

Nel 1974, con l'apertura del Centro Video Arte diretto da Lola Bonora e Carlo Ansaloni, la Galleria Civica Palazzo dei Diamanti di Ferrara si avvicina alle pratiche performative, inizialmente in modo saltuario mentre dal 1977, con l'apertura della Sala Polivalente, la performance art diviene tra le principali attività organizzate, con una andatura discendente fino al 1982. Il 26 marzo l'inaugurazione è affidata a Vincenzo Agnetti che presenta la conferenza *Critica*, la più pragmatica e meno "estetica" delle sue (*supra* C. 7). L'artista spiega fin da subito che il concetto di "critica" che vuole affrontare è "globale" e non riferito esplicitamente alle arti. Nel suo discorso il lavoro diventa critica – fa l'esempio di un impianto automatizzato e del suo operaio-controllore. La soddisfazione critica allora diventa una necessità «perché non ci soddisfa più il lavorare»[782], afferma. A differenza di *Elisabetta d'Inghilterra* in questa conferenza Agnetti sembra riflettere "a nudo" e questo elemento risalta nel dibattito finale, cui partecipa anche un giovane operaio che torce la discussione con interventi strettamente politici e materiali. L'ipotesi di Agnetti però s'insinua nel postulato wittgensteiniano

[781] Cfr. *I 20 anni della Galleria d'arte 2000*, Tamari, Bologna 1981.

[782] Trascrizione a cura di chi scrive. Abbiamo potuto consultare la documentazione video di *Critica* preso l'Archivio Agnetti di Milano nel giugno del 2021.

compromettendolo: «di ciò che non si può spiegare non si deve fare»[783]. Anche Luca Maria Patella presenta una conferenza (*Senza titolo*, 14 aprile) mentre il 5 ottobre dello stesso anno Giuseppe Chiari la *Discussione sulla struttura e sulla sovrastruttura*. La parola, scritta e doppiamente intima (perché autobiografica e scritta su corpi altrui), è praticata da Guglielmo Achille Cavellini che procede con quelle che ormai sono le sue tipiche *Azione di scrittura sul corpo* (16 aprile, *supra* C. 7).

Come abbiamo già ricordato, il Centro Video Arte e la Galleria del Cavallino di Venezia collaborano in più occasioni, ad esempio nella rassegna *Video Show Ferrara* (9-11 novembre 1979), nella quale Luigi Viola presenta *Black video*, video-performance *live* in cui reintroduce il colore: un macchia di colore nero impregna sempre più la superficie di un grande foglio di carta bianco, ripreso in video da Viola con un lento *zoom-in* che gli permette di mantenere l'inquadratura sempre nera. Nella stessa occasione Michele Sambin presenta per la prima volta *Duo* (supra C. 10), mentre Mario Sillani *Identità 1:1* media-performance in cui per la prima volta l'artista utilizza il videoproiettore[784]. Oltre alle video-performance degli artisti veneti la Sala Polivalente ospita molte performance al femminile: Libera Mazzoleni (*Afanisi*, 25 maggio 1979 e *Consumarsi*, 30 giugno 1982), Sandra Sandri (*Rigenerazione*, 2 novembre 1977), Jole Caleffi (*Vita e morte dell'eros*, 16 novembre 1977), Angioletta Firpo (*Fruscii discreti*, 12 marzo 1982) e Giustina Presenteto (*Il segno, il gesto, la voce*, 24 aprile 1982). Il 12 maggio 1978 Federica Marangoni presenta *The box of life*, in cui continua a lavorare sui calchi del suo corpo a pezzi (replicata nello stesso anno presso l'Artist's Space di New York). Nell'azione l'artista infierisce su calchi anatomici del suo corpo “a pezzi” con una fiamma ossidrica. Se nel *Il baule del corpo ricostruito* (1975, *supra* C. 6) vita privata e azione pubblica in piazza tendono l'evento effimero presente tra passato e futuro, in *The box of life* il gesto irreversibile con la fiamma ossidrica brucia l'istante nell'assoluto

[783] *Ibidem*.

[784] Cfr. Mario Sillani in L. Parolo, *Per una storia della videoarte italiana negli anni Settanta: il fondo archivistico della galleria del Cavallino di Venezia (1970-1984). Riesame storico-critico delle fonti e individuazione di nuovi metodi di catalogazione digitale*, Tesi di Dottorato di ricerca in Studi Storico Artistici e Audiovisivi, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Udine, a. a. 2016/2017, Relatore: Cosetta G. Saba, Correlatore: Barbara Cinelli, p. 501. Le altre video-performance presentate sono: *Aria sulla IV corda* di Claudio Ambrosini, *Tempo quadrato* di Guido Sartorelli, *Tam-Tam* di Christina Kubisch e Fabrizio Plessi, *Divertimento per stanze* di Arturo Reboldi, *Citazioni nello spazio n.2* di Maurizio Cosua. Cfr., *Video Show Ferrara*, cat., a cura di L. Bonora, P. Cardazzo, Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti, Centro Video Arte, Ferrara 1979.

presente. Non c'è più una tensione immaginativa tra passato e futuro: l'azione è irrimediabile. Seppur con minore frequenza presentano performance anche alcuni gruppi provenienti dalla postavanguardia teatrale, il duo Dal Bosco-Varesco (*Stelle*, 19 ottobre 1979) e Antonio Syxty con *Kennedy The Assassination* (25 marzo 1980), il poeta Corrado Costa e il musicista Marino Vismara, mentre la danza viene indagata in alcune video-performance prodotte dal Centro Video Arte da Fabrizio Plessi assieme alla ballerina e coreografa Margaret Fisher nel 1982 *(Updown*, *Water fan*, *Surf control*)[785].

Rosanna Chiessi (1934-2016), dopo aver aperto e gestito la Galleria Il portico a Reggio Emilia tra il 1961 e il 1964, nel 1971 fonda le edizioni Pari&Dispari. Nei primi anni Settanta entra in contatto soprattutto con performer e poeti visivi, tra cui Franco Vaccari, Corrado Costa e Giuseppe Desiato, per poi ampliare i suoi interessi verso Fluxus e la body art, in particolare quella degli azionisti viennesi. Body, Fluxus e poesia visiva sono anche i tre percorsi del gallerista napoletano Giuseppe Morra e dell'editore e collezionista Francesco Conz, che avranno stretti rapporti con Chiessi – a Cavriago, in una partita di ping-pong, lei ed Hermann Nitsch battono Giuseppe Morra ed Heinz Cibulka[786]. Chiessi comincia ad organizzare vere e proprie performance solo nel 1975 però, quando per la fiera di Basilea il suo stand presenta quelle di Nam June Paik, Joe Jones, Hermann Nitsch, Geoff Hendricks, Takako Saito, Dominik Steiger, Giuseppe Desiato con *La Cappella*, in cui agisce anche Charlotte Moorman – e nello stesso anno presso lo Studio Morra a Napoli sarà Desiato a partecipare ad una performance di Moorman, *La Luce*. Potremmo definirle delle “prove” di presentazione ed esposizione in vista dei festival che dal 1977 organizza a Cavriago. In particolare quelli del biennio 1977-'78.

Il 19 e il 20 marzo 1977 il primo 'Festival Tendenze d'Arte Internazionale'[787] invade

[785] Nei primi anni di attività della Sala Polivalente le performance di artisti internazionali sono più sporadiche. Nel triennio 1977-'79, quello con la programmazione più focalizzata sulle performance, sono ospitati: Arno Hammacher (*Multivision*, 30 aprile 1977), Lawrence Bryan (*Sedici bicchieri*, 11 novembre 1977), Fried Rosenstock (*Lecture II*, 24 novembre 1977), Marina Abramović e Ulay (*Relation work*, 16 ottobre 1978), A. P. Christopher (*Silenceology*, 10 novembre 1978), Terry Fox (*Suono con tensione*, 12 ottobre 1979). Cfr. L. Magri (a cura di), *Centro Video Arte...*, cit., pp. 49-57.

[786] R. Chiessi, *Introduzione all'album n. 15*, Archivio Fotografico Pari&Dispari, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, cfr. http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2802 [ultimo accesso 20 luglio 2022].

[787] È possibile consultare un documentario filmico sia nella versione “girato” sia montato cfr. https://www.youtube.com/watch?v=OLhM1k5cWRs e https://www.youtube.com/watch?v=pz-

tutto il paese, qualsiasi luogo a disposizione. Il festival prevede più sezioni, alcune dedicate ai media (foto, film, video e libro d'artista) ma le principali e più ricche sono "esposizioni" e "performance". Renato Barilli scrive: «più di tutto mi colpì l'estensione del fenomeno, il fatto che si facessero *performances* dovunque, nelle vie, nella piazzetta centrale della cittadina, sugli alberi, nei giardinetti pubblici»[788]. Infatti, Heinz Cibulka agisce in un prato, Corrado Costa presso il Bar Gran Pino, Desiato in piazza presenta la *Svestizione della sposa* procurando scandalo nel piccolo paese, Gabriele Partisani in un vecchio cimitero abbandonato seppellisce un mangianastri con la registrazione di una favola di Edgar Allan Poe (*Una favola per i morti*), mentre Claudio Zoccola sceglie una porcilaia e Luigi Mainolfi una stalla allagata in cui lascia il calco del suo corpo intero che avrebbe dovuto sciogliersi (*Brano*). Tra gli altri performer Yervant Gianikian con Angela Ricci Lucchi, Geoff Hendricks, Joe Jones, Daniele Lombardi, Takako Saito, Franco Vaccari, Miyahara Mitsuo. Tutti artisti visivi ad esclusione di Daniele Lombardi musicista, ma l'attenzione al musicale è tutta spostata nel luglio, prima presso il Teatro Dante, sempre a Cavriago, dove Chiessi organizza un concerto Fluxus – in concomitanza con l'esposizione dei reperti di una performance di Hermann Nitsch –, poi il 31 luglio con il festival *Musica e azioni*, senza alcun italiano – partecipano Philip Corner, Julie Winter, Geoff Hendricks, Brian Buczak, Alison Knowles, Hannah Higgins, Dick Higgins. È interessante notare come con un leggero slittamento temporale, dal 1979 il fenomeno delle sound-performance diventi preponderante in molte rassegne mentre solo due anni prima, come anche nella prima 'Settimana' di Bologna, il rapporto tra performance e ricerca sonora è ristretto al panorama Fluxus degli anni Sessanta.

Dal primo all'8 giugno 1978 Cavriago è di nuovo "invasa", questa volta per il *Festival Performances musica poesia*. Accanto alla sezione esposizione e installazioni, quella della performace vede partecipare soprattutto giovani, tra cui Sandra Sandri e Giovanni Mundula – tra le giovani promesse della prima 'Settimana Internazionale' della Performance'. Giovanni Mundula (1949) occulta immagini sigillando col piombo alcune sue opere in tre casse di ferro, mentre durante la prima 'Settimana', sempre utilizzando il ferro, l'immagine è continuo esaurimento. *Erosione* si intitola la performance in cui

fXXoR6Wc [ultimo accesso 20 luglio 2022].

[788] R. Barilli, *Alcuni flashes su una lunga amicizia*, in *Pari&Dispari. 25 anni di seduzione*, cat., a cura di R. Chiessi, Sala Giardino Civici Musei, Reggio Emilia 8 aprile-7 maggio 1995, p. n. n.

prima sparge nello spazio polvere di ferro disegnando un arco circolare, poi, per circa un'ora, chinato, la raccoglie con uno strumento elettromagnetico che attiva la polarizzazione del metallo e assieme, con un microfono, riprende il suono delle piccole schegge attirate, un "gracidare" lo definisce Renato Barilli[789]. Il movimento del performer svuota lo spazio visivo e riempie quello acustico, in una sorta d'inversione della priorità dell'immagine che finora, lo abbiamo visto, ha caratterizzato molti comportamentisti.

Renato Barilli ha raccontato di come le iniziative curate da Rosanna Chiessi lo hanno portato ad organizzare la 'Settimana' bolognese[790]. Abbiamo già approfondito la prima del 1977 e approfondito le questioni poste dalla II (teatro e poesia), III (danza), IV (musica). Nel 1981 Barilli, Francesca Alinovi e Roberto Daolio curano un'altra rassegna cui ci si riferisce generalmente come quinta 'Settimana' ma in realtà il suo nome è *Tutte le arti tendono alla performance*. Inoltre nel catalogo – edito stranamente all'interno di una rivista – non compare nessuna dicitura che indichi la 'Settimana' e infatti non dura più una settimana, è dal 6 maggio all'8 giugno presso la Pinacoteca Comunale Loggetta Lombardesca di Ravenna[791].

Finora si è saputo poco di questa *Tutte le arti tendono alla performance*, titolo che indica una volontà di riassumere le edizioni precedenti[792]. I contesti disciplinari però continuano ad essere separati, infatti sono presenti ben sei sezioni che però confondono contesti e formati. Così troviamo arti visive, teatro, poesia, design, la musica è segnalata direttamente con il nome di un genere, *New Wave*, e invece del cinema, è segnato un formato preciso, il film d'artista. Renato Barilli nello scritto in catalogo sottolinea che tutte queste voci fanno emergere un dato: la performance diviene «una specie di minimo comun denominatore dell'artisticità»[793]. Un po' sulla scia di RoseLee Goldberg, Barilli vede nelle fratture disciplinari l'incombenza della performance. Nonostante la mostra

[789] R. Barilli, *La "performance" oggi: tentativi di definizione e classificazione*, cit., p. n. n.

[790] R. Barilli, *Alcuni flashes su una lunga amicizia*, cit., p. n .n.

[791] Il catalogo è stato edito all'interno del n. 15 della rivista «La tradizione del nuovo», consultata presso l'Archivio privato di Gianni Colosimo (Torino). *Tutte le arti tendono alla performance*, cat., a cura di R. Barilli (et. al.), Pinacoteca Comunale 6 maggio-28 giugno, Ravenna 1981, in «La tradizione del nuovo», a. V, n. 15, 1981, p. 5.

[792] Lo sottolinea Renato Barilli nel testo in catalogo *Tutte le arti tendono alla performance*, in «La Tradizione del Nuovo», a. V, n. 15, maggio 1981, p. 7.

[793] R. Barilli, *Tutte le arti tendono alla performance*, in «La tradizione del nuovo», a. V, n. 15, 1981, p. 7.

duri quattro settimane, il numero di performance è molto inferiore alla altre 'Settimane'[794] e la sezione più ricca riguarda il teatro. Saranno anche tutte le arti a tendere alla performance ma la selezione è molto ristretta e non segnala novità, semmai, come nella prima, evidenzia delle fragilità. Questa scarsa rappresentatività corrisponde a quell'andamento discendente cui abbiamo fatto riferimento più volte. Infatti questo fenomeno contraddistingue la programmazione della Sala Polivalente e dei festival di Cavriago quanto delle performance organizzate a Milano dall'Out-Off, mentre Sixto/Notes chiude proprio nel 1982.

[794] Il programma della rassegna è il seguente: arti visive (Luigi Ontani *Heliogabalus/Teodorico*; Orlan *performance*), teatro (Gianni Colosimo *Il mare del capezzolo incantato*; Dal Bosco-Varesco *Cowboy esotico*; The Kipper Kids *performance*; Fabio Sargentini *Balaban*), poesia (Arrigo-Lora Totino *Poesia sonora e ginnica*; Gianni Toti *Videopoesia*), film d'artista (Vito Acconci *Face To Face*; Augusto Concato *Oltreidentitamorte*; Joan Jonas *Wind*; Bruce Nauman *Pulling Mouth*; Giuliano Sturli *Ombre mobili*), design (Denis Santachiara *Fantadisegni*), New Wave (Fade Out *Fade out*; Monophonic Orchestra *6 rose armoniche. Tafelmusik per un matrimonio*).

11.3 *Altre geografie*

Lombardia ed Emilia-Romagna non esauriscono le vicende della performance art degli anni 1977-'82 e come per gli anni del comportamento è possibile individuare una diffusione capillare. A Roma i più attivi sono il Beat 72, legato soprattutto alla scena della postavanguardia teatrale, e il Lavatoio Contumaciale, quest'ultimo gestito da Bianca Pucciarelli Menna e coinvolto in iniziative in primis poetico-sonore. La capitale ha perso la sua centralità e non ci sono altri spazi che ospitano programmaticamente performance – presso gli Incontri Internazionali d'Arte le ultime si registrano proprio nel 1977. A Genova invece dopo l'esperienza dell'ANAgalleria OPera (*supra* C. 8) Angelo Pretolani da vita assieme a Geggi Tagliafico al PAC, il Performing Art Center, attivo per una sola breve stagione nel 1977 e situato in una ex macelleria, dove ogni mercoledì sera alle 21:00 vengono presentate performance e installazioni[795]. Come per il primo periodo del "garage" di Fabio Sargentini a Roma, l'ex macelleria viene lasciata intatta, con i suoi ganci appesi, frigoriferi e banchi per la dissezione in vista. Qui compiono performance l'artista serbo Radomir Damnjan, l'italo francese Ben Vautier, Giorgio Colombo presenta una delle sue prime azioni prima di essere invitato alla 'Settimana Internazionale della Performance' di Bologna, Vito Boggeri, Augusto Concato presenta la "testa parlante" *Without-risposte esaurienti*, Anna Paci l'agopittura e Roberto Rossini *Evento*, un'azione in cui l'artista genovese con un carboncino segna delle misure sulle pareti che poi riporta su grandi fogli di carta, e viceversa, operando un continuo interscambio tra spazio reale dell'azione e spazio simbolico del disegno[796].

Dopo l'effimera e breve esperienza del Performing Art Center, Angelo Pretolani assieme a Roberto Rossini e Adriano Rimassa avviano nel dicembre del 1979 il Centro Uh! che come l'ANAgalleria OPera e a differenza del PAC non ha una vera e propria sede. Si legge nell'editoriale del numero zero della rivista «Uh!»:

> questo centro non viene proposto come nuovo, vogliamo soltanto assicurare una continuità e una disponibilità ideale e reale a chi opera e a chi ha operato nei "campi e luoghi aperti"

[795] Ne da conto «L'Espresso» del 29 giugno 1977 a p. 67. Purtroppo del Performing Art Center è rimasto ben poco presso l'Archivio di Angelo Pretolani.

[796] Cfr. *Manifesto Performing Art Center*, ed. Il Sileno, Genova 1978.

> […] uno spazio necessariamente più mentale che fisico, non fisso ma mobile […] le operazioni del Centro Uh! potranno aver luogo ovunque […][797].

L'intento del gruppo è sempre segnalato nella rivista: «ristabilire il disordine»[798], ovvero consentire quella continuità alle pratiche disallineate ed effimere opponendosi al ritorno all'ordine che in quegli anni si segnala nelle arti visive. Abbiamo già incontrato il Centro Uh! riferendoci alle sound-performance e abbiamo già visto la duplice natura del gruppo: da un lato produttore di performance – dal 1981 al 1983 si susseguono oltre a *Japanese Match* e *Trans-concerto De Rezke* (*supra* C. 10), *Smania di uccidere*, *Egen Hosen*, *Radio Dallas*, *Notturno* – dall'altro organizzatore di performance, installazioni e rassegne – tra cui *Dal corpo ai nuovi media: filmperformance*[799] curata da Roberto Daolio e Francesca Alinovi e ospitata dal Centro Uh! presso il Teatro del Falcone nell'aprile del 1980.

Nel 1980 il gruppo ancora non acquisisce un'identità produttiva collettiva, così Rossini e Pretolani presentano proprie performance individualmente e organizzano quelle di Luigi Viola, Judith Kele e Augusto Concato. In questo primo momento sono due i luoghi più utilizzati dal Centro per programmare le azioni, la Galleria (Unimedia e Arte Verso) e l'Autopark Piccapietra. Quest'ultimo è un parcheggio auto sotterraneo. Per entrare e assistere alla performance, ma anche per eseguirla, basta arrivare in auto e pagare il biglietto relativo al tempo della durata dell'azione. Con una spesa molto contenuta è possibile avere un luogo per la performance che viene osservata come in un drive-in, dalle automobili. All'autopark Piccapietra presentano azioni Augusto Concato (*Necropoli*) e Roberto Rossini (*Tiger*) – che accende con del petrolio due lunghe strisce di cotone rischiando di far allarmare l'impianto salva incendio dell'autopark[800].

Presso la Galleria Unimedia il Centro Uh! organizza le performance di Luigi Viola (*Il sogno di Norwid*, parte del ciclo di performance sul poeta polacco Cyprian Kamil

[797] A. Pretolani, A. Rimassa, R. Rossini, *Aree e Aere*, in «Uh!», n. 0, gennaio 1980, p. 1.

[798] A. Pretolani, A. Rimassa, R. Rossini, *Ristabilire il disordine. BODY-ART, ieri ★ BODY-RAGE, oggi*, in «Uh», n. 0, cit., pp. 1-2.

[799] Nella rassegna dal 21 al 23 aprile del 1980 sono presentati film di: Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Gina Pane, Vito Acconci, Giuseppe Desiato, Giuliano Sturli, Fabrizio Plessi, Augusto Concato, Luigi Ontani, Christina Kubisch, Stanislao Pacus, Angelo Pretolani, Roberto Rossini, Adriano Rimassa, Peter Grass. Cfr. *Dal corpo ai nuovi media: filmperformance*, cat., a cura di F. Alinovi, R. Daolio, 21-23 aprile, Palazzo Reale-Teatro del Falcone, Genova, Assessorato alla Cultura del Comune di Genova 1980.

[800] Cfr. *Colloquio con Roberto Rossini di Daniele Vergni*, Genova, ottobre 2021.

Norwid) e Angelo Pretolani, mentre la performer ungherese Judit Kele presenta *Time-wall-paper* l'11 aprile 1980 presso la Galleria Arte Verso, coadiuvata da Aurelio Caminati. All'inizio della performance Kele è seduta tra gli spettatori e si osserva in un film proiettato sulla parete di fronte in cui si vede nuotare, immersa nell'acqua. Il film è formato da un unico primo piano sul volto che vediamo emergere dall'acqua, poi scomparire sott'acqua, in un continuo alternarsi. Dopo che il ciclo di emersione-immersione viene mostrato più volte Kele si alza per posizionarsi al centro della sala, davanti al muro su cui è proiettato il film e dove c'è un grosso recipiente colmo d'acqua. Lì l'aspetta Aurelio Caminati che in sincrono con il film le immerge la testa nell'acqua e poi la tira su. Dieci secondi annegata e dieci emersa da questo battesimo forzato. Dopo circa cinque volte Caminati si allontana e Judith Kele continua ad auto-annegarsi. La censura dell'artista diventa autocensura, la repressione diventa una postura introiettata[801].

Angelo Pretolani presenta *D'Altronde Disegno D'Io* (12 marzo 1980, Galleria Unimedia), un'azione che dialoga con la storia d'Italia, come già aveva fatto in precedenza nelle piazze e accanto a targhe commemorative di Genova l'Angelo vestito d'azzurro (*supra* C. 8). Una settimana prima della performance Angelo Pretolani lascia nella sala principale della galleria delle sardine fresche, cosicché la settimana successiva siano marce. Le porte della galleria si aprono alle 21, quando l'azione è già cominciata. Gli spettatori vengono accolti in un'ambiente faticoso e disturbante da seguire: tra l'odore pungente delle sardine guaste, la scarsa illuminazione e il forte suono di una sirena proveniente da un magnetofono. Qui c'è Mario Pretolani, fratello di Angelo, seduto su una sedia mentre legge su un foglio «Certe volte credo di essere Tito Speri»[802], ed Angelo che si leva un vecchio cappotto e lo appende alla parete, dove una bandiera dell'Italia copre un vestito da sposa. Il nome del patriota italiano risuona mentre un proiettore di diapositive riproduce sulla parete una foto del bandito Tamburrella, ucciso dai carabinieri piemontesi a Persano, in Calabria. Dopo l'uccisione fu scattata la foto e fatta circolare nel sud del Paese come ammonimento. Pretolani si siede nella stessa posizione del corpo del bandito proiettata e comincia a suonare un benjo con un corallo. Finito di suonare in un ambiente insano – marcio, come il pesce e il Paese – si alza, apre

[801] Ringraziamo Angelo Pretolani per la testimonianza.
[802] Il testo è riportato in *Ristabilire il disordine. BODY-ART, ieri ★BODY-RAGE, oggi*, cit., p. 1.

le porte della sala adiacente dove una forte luce acceca gli spettatori. Allontanandosi dalla prima stanza si affievolisce l'odore e il suono della sirena. Alle pareti di questa seconda stanza ci sono tredici disegni di Pretolani che formano una cometa con una stella con la coda in giù. Nessuna annunciazione, nessuna buona novella. Il marcio viene messo alle spalle ma resta lì.

Una performance simile l'aveva eseguita il 15 luglio 1978 presso la Galleria Peccolo di Livorno durante la rassegna 'Interventi e azioni'. Una galleria sulla quale è il caso di soffermarci, cominciando dall'azione di Angelo Pretolani. Nella "performance-comizio-concerto" *Il cielo di Bagdad* torna sulla questione della prossemica che rimanda alla foto del bandito Tamburella, qui per la prima volta utilizzata da Pretolani.

La performance è articolata in diversi momenti[803]. Inizialmente Pretolani appende la bandiera italiana sulla parete di fondo con orientamento verticale come quella dell'Ungheria, assieme ad una gruccia che sembra un crocefisso. Successivamente copre il pavimento della galleria con lunghi rami che si è portato in automobile da Genova e comincia a navigare questo fiume ispido e scricchiolante. Prende tra i rami una vecchia cartella di pelle dal cui interno estrae una copia della rivista pornografica Playboy. Strappa alcune pagine e le incolla al muro, scrivendoci su "Carducci". Le immagini seguono orizzontalmente la gruccia/croce. Finito di scrivere sulle pagine prende la gruccia e la batte sulle immagini, come a s-confessarle con atteggiamento messianico.

Torna alla cartella da cui questa volta estrae raggomitolato un vecchio cappotto che indossa e dalle tasche del cappotto un foglio con su riportati stralci di un comizio dal tono fortemente patriottico tenuto da Giosuè Carducci il 7 gennaio 1897 a Reggio Emilia. Precisamente un secolo prima sempre a Reggio il Congresso Cispadano istituzionalizzava il tricolore come bandiera Nazionale. La bandiera è appesa però in modo erroneo in Galleria. Pretolani legge il contenuto con la voce ingolata e a volume sostenuto, palesemente innaturale. L'amor patrio di Carducci acquista un tono sardonico. Successivamente, finito il comizio "a la Carducci", si siede sui rami tirando fuori dalla cartella un piccolo banjo e un grosso corallo, che sfrega sulle corde dello strumento ricavandone un bordone perpetuo dal suono che ricorda un sitar. È in questo momento che è possibile cogliere la citazione prossemica: Pretolani è nella stessa

[803] Ringraziamo Angelo Pretolani per la testimonianza.

posizione della tristemente celebre cartolina che ritraeva il bandito Tamburella ucciso dai carabinieri. Ecco allora il posizionamento, il prendere posizione di Pretolani, letteralmente.

La rassegna 'Interventi e Azioni' occupa la seconda metà del mese di luglio del 1978 e oltre a quella di Pretolani prevede performance di Giuseppe Chiari, di Giancarlo Pagliasso con il suo Gruppo di Ricerca Materialistica e di Gianni Colosimo. Roberto Peccolo si avvicina alla performance dando molto spazio ai giovani performer e in particolare sembra interessato ad alcuni gruppi della postavanguardia come Taroni-Cividin, Gianni Colosimo e Dal Bosco-Varesco. Il gallerista infatti organizza per i tre date presso l'*Internationaal Cultureel Centrum* (ICC) di Anversa tra il 29 ottobre e il primo novembre. Colosimo presenta *L'uomo di Cosenza*, con i suoi estenuanti rallenty wilsoniani e gli sproloqui verbali, Dal Bosco-Varesco *Miami* mentre Taroni-Cividin *Profligate Ubiquity*[804].

Poco prima delle date di Anversa il gruppo Milanese aveva presentato da Peccolo *Eclat*[805], performance il cui avvio è nella piazza antistante della galleria, dove gli spettatori trovano Roberto Taroni e Luisa Cividin assieme ad un candelabro con tre candele accese. I due si danno le spalle, immobili, fin quando cominciano a gettare da delle borracce liquido infiammabile in dei pluviali che accerchiano la piazza. Mentre incendiano l'intero perimetro, spostandosi, si avvicinano all'entrata della galleria. Nella sala principale, più lunga che larga, Luisa Cividin si mantiene in bilico su un sedile d'auto e con in grembo un proiettore che proietta diapositive di lei seduta in diverse pose su uno scheletro di una sedia. La sala del magazzino è aperta e chi vuole può andare ad osservare tre monitor collegati a due videocamere e ad un videoregistratore. Le videocamere rimandano le azioni di Cividin dall'alto mentre il videotape trasmette la stessa azione realizzata il giorno prima nello stesso luogo. Quindi un monitor trasmette la documentazione di un'azione mentre gli altri trasmettono in tempo reale un'azione identica, passato (recente) e presente si avvicinano attraverso un processo di verosimiglianza, frantumandosi. Roberto è nella sala principale, seduto su una sedia a ridosso della parete di fondo con un proiettore Super 8 imbracato sul petto che proietta

[804] Gianni Colosimo e Roberto Taroni hanno confermato quest'occasione.

[805] Ringraziamo Roberto Taroni per l'accurata descrizione della performance. Si veda anche http://www.taroni-cividin.org/performance-15 [ultimo accesso 20 luglio 2022].

il film *Linea d'orizzonte*. Una linea che segue il movimento del busto di Roberto, da sinistra a destra, percorrendo quindi tutta la parete laterale. Sono tutte misurazioni e caratterizzano la prima parte della performance di impostazione analitica.

Nella seconda parte viene proiettato su un tavolino rettangolare un film in *loop* in cui i due artisti ripresi dall'alto fumano e discutono seduti ad un tavolo tondo. Dal vivo Luisa, seduta su una sedia e collegata con carrucola ad una boccia piena di pallini di piombo sospesa sopra il centro del tavolo, cerca di riprodurre gli stessi movimenti del film, fin quando si alza di scatto facendo rovesciare il contenuto della boccia. Così il tavolino in specchio va in frantumi e ogni frammento accoglie una porzione di proiezione. Quattro schermi di carta bianca pendenti dal soffitto e collegati a resistenze mostrano tutti il finale di *La chute de la Maison Usher*, virato sull'azzurro e rimontato in diverse velocità. Durante la proiezione il calore delle resistenze incendia gli schermi così non solo la casa prende fuoco nel finale del film ma anche il supporto della sua proiezione.

All'ICC di Anversa Taroni-Cividin presentano *Profligate ubiquity*[806], performance molto complessa che si sviluppa in tre spazi contigui e comunicanti. Il primo spazio è un'installazione filmica: su due piastre rotanti sono proiettati due film in Super8 in *loop* caratterizzati da movimenti circolari inversi. Il secondo spazio, per l'occasione reso completamente bianco e illuminato da luci wood, accoglie i due vestiti di bianco. Anche questo spazio tende a configurarsi come dispositivo mediale, nella sala sono presenti: sulla sinistra tre monitor impilati, il primo in alto trasmette da una camera in diretta mentre gli altri due riproducono videotape; sulla destra altri tre monitor collegati ad un'altra videocamera; sulla parete di fondo uno schermo mostra una lunga carrellata realizzata in studio che segue Taroni lungo le pareti; al centro altri due monitor, un modellino di treno corre lungo un binario circolare e sorregge una torcia elettrica che illumina la stanza, un proiettore Super 8 situato al centro del binario e posto su un piatto rotante invia sui muri un film in cui si vede un tragitto in auto all'interno di un cimitero di macchine ad Anversa. Si ripete l'azione di Luisa vista in *Eclat*, con il tavolo a specchio che viene frantumato appena lei si alza ma questa volta possiamo cogliere tutte le espressioni del suo, ripreso lateralmente da una videocamera che invia l'immagine ai

[806] Ringraziamo Roberto Taroni per l'accurata descrizione della performance. Si veda anche http://www.taroni-cividin.org/performance-16 [ultimo accesso 20 luglio 2022].

tre monitor sulla parete destra, due dei quali filtrati da un mixer video.

Roberto è sulla sinistra della sala, cerca di saltare su una sedia su cui è seduto mentre in uno dei tre monitor viene inviato il film in Super8 in cui taglia le gambe di una sedia. I continui salti sulla sedia di Taroni portano alla rottura dell'oggetto, mentre Luisa Cidin compie di nuovo l'azione in bilico col monitor in grembo vista in *Eclat*. Abbandonato un possibile equilibrio, Luisa comincia a strisciare di schiena, illuminata dai soli bagliori dei diversi monitor nella stanza. Si sposta da sinistra a destra, sincronizzata al videotape *And with a place to come*, che viene trasferito da uno schermo all'altro sempre secondo un movimento laterale da sinistra a destra. Nella terza e ultima sala c'è Taroni, seduto su una sedia a ridosso del muro, davanti ad una trave con dei lunghi tubi al neon. Di nuovo gli schermi in carta con le resistenze su cui è proiettato il finale di *La chute de la Maison Usher* con il processo che porta all'incendio degli schermi. Queta volta però è Luisa a controllare accendimenti e spegnimenti, mentre Taroni si mette in piedi di fronte a lei, in una specie di sfida, accecata in alcuni momenti dall'accensione simultanea di tutte le luci neon presenti in sala che trasformano il bianco dei vestiti dei performer in punti luce.

La collaborazione tra Taroni-Cividin e Roberto Peccolo continua grazie anche all'interessamento di Elisabeth Jappe, all'epoca collaboratrice internazionale del gallerista. Prima, nell'ottobre del 1980, presentano *Oh wort, du wort, das mir fehlt* nella Künstlerhaus di Amburgo. Successivamente, dopo 'Paesaggio Metropolitano' (dicembre 1981) presentano tre versioni di *As diamond clearness* a Colonia, Essen e Dusseldorf. I punti tangenziali tra l'attività della galleria Peccolo e la performance art italiana ci hanno mostrano come una piccola realtà disseminata in provincia può rivelare percorsi importanti (c'è anche la Cappella Underground di Trieste che ospita nel 1978 la prima personale di Giuseppe Desiato dopo quella svolta a L'Aquila nel 1964). Soprattutto, negli anni in cui nelle grandi città si affievolisce la presenza della performance art sembrano attivarsi questi luoghi. C'è ancora da indagare sui luoghi della performance art in Italia, sia riguardo la stagione precedente (la galleria LP220 a Torino, la galleria 2000 a Bologna) sia questi anni di espansione che diventano irrimediabilmente implosione, facendo germinare realtà non sempre facilmente individuabili.

PARTE IV

APPENDICI

a. *CRONOLOGIA DELLE MOSTRE E DELLE RASSEGNE COLLETTIVE* (1967-'82)

La costruzione cronologica delle mostre e delle rassegne collettive si è avvalsa di numerose fonti tra loro comparate: cataloghi, recensioni, inviti, scritture private e documentazioni d'archivio. È suddivisa in tre sezioni che ripercorrono l'articolazione temporale della ricerca, con un lieve slittamento: nella ricerca la stagione dell'esteticità diffusa e quella del comportamento sono analizzate comparativamente fino al 1970, anno di piena emersione del comportamento, mentre in questa cronologia si è preferito ridurre la sezione A. (esteticità diffusa) al 1969 e aprire la stagione comportamentale (sez. B.) dal 1970. L'ultima sezione C. è riferita a performance art e nuova performance negli anni 1977-'82.

A. Esteticità diffusa (1967-'69)

Grammatica No Stop/Teatro ore 12, a cura di Nanni Balestrini e Achille Perilli, Libreria Feltrinelli di Via del Babuino, Roma 2 marzo 1967

Con-temp-l'azione, a cura di Daniela Palazzoli, Gallerie: Il Punto, Sperone, Christian Stein, Torino dicembre 1967-gennaio 1968

Arte viva, Teatro Verdi, Trieste febbraio 1968

Il percorso, a cura di Mara Coccia, Galleria Arco d'Alibert, Roma 11 marzo 1968

Teatro delle mostre, a cura di Plinio De Martiis, Galleria La Tartaruga, Roma 6-30 maggio 1968

24 ore di No Stop Theatre, a cura di Luciano Giaccari e Maud Ceriotti, Studio 970/2, Luvinate (VA) 6-7 luglio 1968

Parole sui muri (II ed.), a cura di Claudio Parmiggiani e Adriano Spatola, Fiumalbo (MO), 27 luglio-4 agosto 1968

Un paese + L'avanguardia Artistica, a cura di Sarenco (Isaia Mabellini), Anfo (BS) 25 agosto-3 settembre 1968

Arte Povera più Azioni Povere, a cura di Germano Celant, Arsenali e in città, Amalfi (SA) 4-6 ottobre 1968

Ginnastica Mentale, a cura di Fabio Sargentini, Galleria L'Attico 19 ottobre 1969

Danza volo musica dinamite, a cura di Fabio Sargentini, Galleria L'Attico, Roma 09-19 giugno 1969[807]

Esperimento di Nuovo Teatro, a cura di Luciano Giaccari e Maud Ceriotti, Palazzo Estense,

[807] Partecipano alla rassegna solo danzatrici, danzatori e musicisti americani.

Luvinate (VA) giugno 1969

Al di là della pittura: VIII Biennale d'Arte Contemporanea, a cura di Gillo Dorfles (et. al.), San Benedetto del Tronto (AP) 5 luglio-28 agosto 1969

Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, a cura di Luciano Caramel, Como 21 settembre 1969

Irritarte, a cura di Lea Vergine, Galleria Milano, Milano 9 ottobre-5 novembre 1969

B. Stagione comportamentale (1970-'76)

Gennaio 70: comportamenti, progetti, meditazioni, 3ª Biennale Internazionale della giovane pittura, a cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi e Tommaso Trini, Galleria Civica, Bologna 31 gennaio-28 febbraio 1970

Telemuseo, *Eurodomus 3*, a cura di Tommaso Trini, Palazzo dell'Arte al parco, Milano 14-24 maggio 1970

Arte per Arte, a cura di Eugenio Miccini, Centro Téchne, Firenze 28 maggio-02 giugno 1970

Amore Mio, a cura di Achille Bonito Oliva, Palazzo Ricci, Montepulciano (Si) 30 giugno-30 settembre 1970

Vitalità del negativo, a cura di Achille Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma 30 novembre 1970-31 gennaio 1971

Fine dell'alchimia, a cura di Maurizio Calvesi, Galleria L'Attico, Roma 28-29 dicembre 1970

Pèrsona, a cura di Achille Bonito Oliva, Bitef 5, Belgrado 10-20 settembre 1970

sez. Italia 7e Biennale de Paris, a cura di Achille Bonito Oliva, Parc Floreal, Bois de Vincennes, Parigi 24 settembre-1 novembre 1971

Informazioni sulla presenza italiana, a cura di Achille Bonito Oliva, Palazzo Taverna, Roma 25 novembre-18 dicembre 1971

Bibliologia, a cura di Mario Diacono, Libreria Arcana, Roma 12 maggio 1972

Quattro artisti, a cura di Achille Bonito Oliva, Palazzo Taverna, Roma 16-19 maggio 1972

Opera o comportamento, a cura di Francesco Arcangeli e Renato Barilli, La Biennale, Venezia 11 giugno-1 ottobre 1972

Filmperformances, a cura di Achille Bonito Oliva, XV Festival dei Due Mondi, Museo Civico, Spoleto (Pg) 24 giugno-9 luglio 1972

Pèrsona 2, a cura di Achille Bonito Oliva, La Biennale, Venezia 10 settembre-1 ottobre 1972

Roma Mappa 72, a cura di Achille Bonito Oliva, Palazzo Taverna, Roma 20 novembre-18 dicembre 1972

X Quadriennale. La ricerca estetica dal 1960 al 1970, Palazzo delle Esposizioni, Roma 22 maggio-30 giugno 1973

sez. Italia 8e Biennale de Paris, a cura di Achille Bonito Oliva, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi 14 settembre-21 ottobre 1973

Contemporanea, a cura di Achille Bonito Oliva, Parcheggi Sotterranei di Villa Borghese, Roma 30 novembre-febbraio 1973-'74

Nuovi media film e videotape, a cura di Germano Celant, Centro documentazione e ricerche Jabik, Milano 27-30 maggio 1974

Eros come linguaggio, a cura di Lea Vergine, Galleria Milano, Milano 16 ottobre 1974- 8 ottobre 1975

Aspetti del comportamento, a cura di Renato Barilli, Studio d'Arte Eremitani, Padova 11 gennaio-21 marzo 1975

24 ore su 24, a cura di Fabio Sargentini, Galleria L'Attico, Roma 25-31 gennaio 1975

Domanda & risposta, Galleria Unimedia, Genova 30 marzo-21 aprile 1976

Arte Fiera '76, Quartiere fieristico, Bologna 22-30 maggio 1976

Attualità Internazionali '72-'76 Attivo, a cura di Tommaso Trini, La Biennale, Venezia 18 luglio-10 ottobre 1976

C. Performance Art e Nuova Performance (1977-'82)[808]

**La nascita del teatro*, a cura di Giuseppe Bartolucci e Beat 72, interventi nella città di Roma gennaio-giugno 1977

Avanguardia Avanguardia, a cura di Janus, Sala delle Colonne, Teatro Gobetti, Torino febbraio 1977

1° Festival "Tendenze d'Arte Internazionale", a cura di Rosanna Chiessi, Cavriago 19-20 marzo 1977

Progetto Opera, a cura di Marisa Vescovo, Centro Culturale Pozzobonelli, Vermezzo (Mi) 23 aprile 1977

Settimana Internazionale della Performance, a cura di Renato Barilli e Franco Solmi, Galleria Civica d'Arte Moderna, Bologna 1-6 giugno 1977

Il volto urbano, Sala Polivalente, Galleria Civica Palazzo dei Diamanti, Ferrara 6-12 giugno 1977

**Le iniziative di ii*, a cura di Giuseppe Bartolucci e Beat 72, Roma 16-23 dicembre 1977

Nuovi media. Fotografia/cinema/videotape/performance, a cura di T. Toniato, G. Sartorelli, Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 4-30 maggio 1978

Festival Performances musica poesia, a cura di Rosanna Chiessi, Cavriago 1-8 giugno 1978

**II Settimana Internazionale della Performance. Teatro della postavanguardia. Poesia sonora, gestuale e di animazione plastica*, a cura di Renato Barilli, Francesca Alinovi, Roberto Daolio con i responsabili Franco Quadri e Arrigo Lora Totino, Palazzo dei Congressi, Bologna 1-6 giugno 1978

Altri linguaggi. Fotografia videotape performance film, a cura di Simonetta Civran, Galleria Quadragono, Conegliano Veneto (TV) 8-10 giugno 1978

Venezia-Revenice, a cura di Pierre Restany, Centro Internazionale delle Arti, Palazzo Grassi, Venezia 7-9 luglio 1978

Interventi e azioni, Galleria Peccolo, Livorno 15-29 luglio 1978

Video Show Ferrara, a cura di Lola Bonora e Paolo Cardazzo, Sala Polivalente, Galleria Palazzo dei Diamanti, Ferrara 9-11 novembre 1978

La musica e la performance, a cura di Achille Bonito Oliva, Studio 74, La Spezia 1978

Dal corpo ai nuovi media. Filmperformance, a cura di Francesca Alinovi e Roberto Daolio, Teatro del Falcone, Genova 20-22 aprile 1979

**The return of one man show*, a cura di Simone Carella, Beat 72, Roma 8-12 maggio 1979

***Poesia sonora tape concerts – performances – dibattito*, a cura di Matteo D'Ambrosio,

[808] In questa sezione della cronologia alcune rassegne sono accompagnate da * (riferite al fenomeno della nuova performance), ** (riferite al fenomeno della poesia sonora), *** (riferite alle interferenze tra danza e performance). Riguardo questi oggetti sono state selezionate le rassegne più rappresentative.

Spazio Libero, Napoli 20-27 maggio 1979

****III Settimana Internazionale della Performance*, a cura di Renato Barilli, Francesca Alinovi, Roberto Daolio con la responsabile Leonetta Bentivoglio, Galleria Civica d'Arte Moderna, Bologna 1-7 giugno 1979

**Strategia X (Non interrompete l'operazione)*, Out-Off, Milano 5-28 giugno 1979

Seminario interdisciplinare sulle connessioni fra Arte, Comunicazione e Spettacolo, a cura di Titti Danese e Lamberto Pignotti, Centro Arti Visive, Roma 21-27 giugno 1979

Performance e videotape, a cura di Lola Bonora, Palazzo Bosdari, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Ancona, 22-23 giugno 1979

**Passaggio a Sud-Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Reggia, Caserta 22-24 giugno 1979

Lo spazio dei gesti, a cura di Viana Conti, SKC, Belgrado giugno 1979

The Art of Performance, coordinatore Jorge Glusberg, Palazzo Grassi, Venezia 8-12 agosto 1979

***Oggi poesia domani*, a cura di Giovanni Fontana e Adriano Spatola, Biblioteca comunale, Fiuggi 1-30 settembre 1979

Lo scarto dell'occhio, Sixto/Notes, Milano ottobre 1979

Audioworks, Sixto/Notes, Milano 8 febbraio-8 marzo 1980

***Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia*, a cura di Luciano Caruso e Stelio Maria Martini, Giornate Internazionali di Poesia, Teatro Affratellamento, Firenze 8-13 aprile 1980

**Incontro Internazionale Arte-Teatro*, a cura di Enzo Bargiacchi e Giuseppe Bartolucci, Pistoia 7-11 maggio 1980

Per/for/mance. Settimana della Performance Art americana, a cura di Francesca Alinovi (et. al.), Teatro Affratellamento, 1-6 giugno 1980[809]

IV Settimana Internazionale della Performance, a cura di Renato Barilli, Francesca Alinovi, Roberto Daolio con i responsabili di Harpo Bazar, Bologna 7-10 luglio 1980

Babilonia. Eventi poetici in progressione, a cura di Ricerche Inter/Media (Maurizio Camerani), Rocca Possente di Stellata, Bondeno (Fe) 21 settembre-5 ottobre 1980

L'Arte negli anni Settanta – Film/video: film e videoproduzioni di artisti che lavorano in performance, La Biennale, Venezia 01 giugno-28 settembre 1980[810]

**Paesaggio metropolitano – Arti/Teatro – Nuova performance/nuova spettacolarità*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 8 gennaio-1 marzo 1981

Inascoltabili frammenti/sonori, a cura del Centro Uh!, Palazzo Reale, Genova 17 gennaio-2 febbraio 1981

***Mostra di segmenti percorsi e dinamiche sonore*, Unione Culturale, Torino 27-30 gennaio 1981

Only one day performances and installations, a cura del Centro Video Arte, Venezia 28 febbraio 1981

Tutte le arti tendono alla performance, a cura di Renato Barilli, Francesca Alinovi, Roberto Daolio, Pinacoteca Comunale-Teatro Ariosto, Ravenna 9 maggio-4 giugno 1981

Zoo musicale, a cura dell'Out-Off, Milano d'Estate '81, Cortile della Rocchetta, Castello Sforzesco, Milano 28-30 luglio 1981

[809] Partecipano alla rassegna solo performer americani.

[810] Non partecipano alla rassegna performer italiani.

La perdita del centro, a cura di Ricerche Inter/Media (Maurizio Camerani), Bondeno e Ferrara 19 settembre-11 ottobre 1981

Energia '82, a cura di Ricerche Inter/Media (Maurizio Camerani), discoteca La Mela, Ferrara 17 gennaio-21 marzo 1982

Limitrofie, Out-Off, Milano 17-21 maggio 1982

b. INVENTARIO DELLE AZIONI E DELLE PERFORMANCE (1960-'82)

Il seguente inventario per autore cerca di compiere un'ampia mappatura del fenomeno indagato non isolandolo ai soli casi studio. La compilazione è frutto della comparazione tra diverse fonti edite (cataloghi, riviste, inviti) ed inedite (appunti e memorie personali, corrispondenze, materiali paratestuali).

L'inventario è strutturato su due criteri principali, alfabetico e cronologico e segue la seguente struttura: Cognome Nome dell'autore, per ogni performance: titolo, occasione specifica, luogo, città giorno mese anno. In rosso le azioni per media specifici (video, film, foto) non eseguite davanti a spettatori, riportanti le indicazioni di formato, produzione, città e anno. Dato che la maggior parte sono artisti visivi, abbiamo scelto di accompagnare l'inventario di musicisti, teatranti e poeti con le rispettive sigle M, T, P.
Abbreviazioni utilizzate:

[succ.] = successivamente (si riferisce alle ri-presentazioni delle performance)

(coll.) = in collaborazione con

prod. = produzione

org. = organizzazione

[fp] = film-performance

[vp] = video-performance

[af] = azioni per fotografia

AGNETTI VINCENZO

Lezione di design, Padiglione Feldman Gallery, Arte Fiera, Bologna 23 maggio 1976
Elisabetta d'Inghilterra, XXXVII Biennale d'Arte, Venezia 18 luglio 1976
Critica, Sala Polivalente, Ferrara 26 marzo 1977
Il corpo del reato, Settimana della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977
La lettera perduta, The Art of Performance, Palazzo Grassi, Venezia agosto 1979

AMBROSINI CLAUDIO (M)

Carola di Natale, Galleria del Cavallino, Venezia gennaio 1976
[senza titolo], Querini Stampalia, Venezia 1976
Il muro del suono; *Tocco per chitarra*, Primo Video-laboratorio, Galleria del Cavallino, Venezia 29 gennaio 1977
[senza titolo], Sala Polivalente, Ferrara 28 febbraio 1978
Progressione geometrica, Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/performance, Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia, 15 maggio 1978
Suonare la città, Altri Linguaggi, Galleria Quadragono Arte, Conegliano (TV), 8-10 giugno 1978
Visivo/visibile, prod. Centro Video Arte, Ferrara 1978 [vp]
Sentire/Ascoltare, Performance e videotape, Palazzo Bosdari, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Ancona, 22-23 giugno 1979
Solo/Tutti, Nuovi Strumenti: rassegna internazionale di nastri audio e video, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, Venezia 1979 [vp]
Aria sulla IV corda. Per chitarra a 12 corde e monitor, Ferrara Video Show, Sala Polivalente, Ferrara novembre 1979
Onda progetto per un bis assai laborioso, Galleria del Cavallino, Venezia 26 febbraio 1980
Onda per pianoforte e diapositive, Ad Libitum, Galleria del Cavallino, Venezia 1981

ANSELMO GIOVANNI

Senza titolo, 16mm prod. Gerry Schum, Torino 1970 [fp]

ANTELMI ANGELO RAFFAELE

Satireggiando qua e là, Circolo Arci Gay, Torino 1971
La tentazione, Apollo 2000, Torino 1974
La comunione, Galleria Teorema, Torino 1976
Maquillage, Libreria Agorà, Torino 1978
Conoscersi, Libreria Campus, Torino 1979
Il narciso, Studio dell'artista, Via XX Settembre, Torino 1980 [af]
Gelosia, Spazio Circoscrizione Colletta, Torino 1981

ART TERMINAL

Area Condizionata, Galleria De Nieubourg, Milano dal 24 (ore 22:00) al 29 (ore 10:00) aprile 1969
Sostituzione di un cancello, Campo Urbano, in strada, Como 21 maggio 1969

ASCARI FERRUCCIO

Untitled/Vibractions, Sixto Notes 1978
Egitto Egitto!, Sixto/Notes 1979
Dispositivi (coll. Daniela Cristadoro), Out-Off, 20 maggio 1979 [succ. Galleria Peccolo,

Livorno luglio 1980]

Vibractions II, Out-Off 22 maggio 1979

Quiescente obliqua (coll. Daniela Cristadoro), Paesaggio Metropolitano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 22 gennaio 1981

Virages, Mostra di segmenti percorsi e dinamiche sonore, Unione Culturale, Torino 27 gennaio 1981

BANDA DEL MARAMEO

La farfalla, Piazza del Duomo, Milano 1968

Il naso, Galleria Vittorio Emanuele, Milano 1968

La sedia di Daniela, Piazza Garibaldi, Crema 1968

La passeggiata di uno scettico, Via Mazzini e Via XX Settembre, Crema 1968

Il vestito di acqua, Piazza Duomo, Crema 1968

Girotondo, l'agguato, Piazza Duomo, Lodi 1968

L'ombrello da passeggio, da Piazza Duomo a Via Brera, Milano 1969

Il gioco come simbolo del mondo, in strada, Soresina 1969

Linea tratteggiata, rive del fiume Serio, Crema 1969

Il marameo, Galleria XXV Aprile e Piazza Duomo, Milano 2 maggio 1971

Marameo, in strada, Crema 20 maggio 1971

Il marameo, Piazza della Vittoria, Lodi 20 giugno 1971

Il marameo, Piazza Vecchia, Bergamo 17 ottobre 1971

Occupazione della galleria San Fedele, Rassegna San Fedele 1971-'72, Galleria San Fedele, Milano 1972

BARUCHELLO GIANFRANCO

Finanziaria Artiflex, Galleria La Tartaruga, Roma 11 giugno 1968

One man billboard, in strada, Bologna luglio 1968

BELFORTI CLAUDIO

Virtual identity, Vidicon, Milano maggio 1980

BENDINI VASCO

Il mio spazio, studio dell'artista Via Belle Arti 8, Bologna settembre 1967

Io. E io ora, Museo Civico, Bologna 17 gennaio 1969

BENVENUDI CARLO MAURIZIO

Provocazione, fuori la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 12 maggio 1972

Armi improprie: il potere ai congiurati/ Progetto forse per una favola, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 16 dicembre 1972

Decatalog-azione, Archivi della biblioteca Hertziana di Via Gregoriana n. 28, Roma 18

maggio 1973
Provocazione, Via di Grottarossa, Roma 13 settembre 1973

BERTI DUCCIO

Il ricercar, Studio Torelli, Ferrara 14 gennaio 1978

BIANCO REMO

Impronte viventi, Galleria del Cavallino, Venezia 1 agosto 1964 [succ. Galleria Flaviana, Locarno 27 febbraio 1965]

BIGNONE GIOVANNI ANGELO (P)

Operazione zebra, per ANAgalleria OPera, Via XX Settembre, Genova 15 dicembre 1976

BOETTI ALIGHIERO

Senza titolo, Torino dicembre 1967 [af]
Untitled (stella performance), Super8 riprese Clino Castelli, Torino 1969 [fp]
Besprechungsvortrag, Aktionsraum 1, Monaco 11 aprile 1970
Puntopuntinozerogocciagerme, Aktionsraum 1, Monaco 11 aprile 1970
Raddoppiare dimezzando, Aktionsraum 1, Monaco 11 aprile 1970
Giovedì ventiquattro settembre millenovecentosettanta, 16mm prod. Gerry Schum, Torino 1970 [fp]
[…][811] *settembre mellenovecentosettantuno*, Persona, Bitef 5, Belgrado settembre 1971
Cio che sempre parla in silenzio e il corpo, prod. Art/tapes/22, Firenze 1974 [vp]

BOGGERI VITO

Parole, Performing Art Center, Genova marzo 1977 [succ.: Progetto Opera, Centro Culturale Pozzobonelli, Vermezzo (Mi) 23 aprile 1977]
Il fantasma dell'opera, Teatro Carlo Alberto, Novi Ligure (Al) 2 ottobre 1977

BRAVI GIANNETTO

Possibile utilizzo delle valige, Centro Apollinaire, Milano 28 maggio 1971

BUCCIARELLI VITO

Dieci giorni all'alba, Atelier Capar, 60° reggimento Giannettino, Trapani 1969
Rivelazione, Studio di Massimo Dolcini, Pesaro 1971
Diecimiladuecentovenutnesima scena, Galleria Incontri, Lanciano 1973

[811] Non essendoci documentazione fotografica e non sapendo la data precisa non siamo riusciti a risalire al titolo completo, costituito dalla data dell'azione che Boetti scrive su una parete con due mani.

Il passaggio del corpo genera energia 1973 [af]
Mediterraneo, Seconda Scala, Roma 1973
Organizzazione-Esaltazione Gestione e offerta dell'immagine, Galleria Vandres, Madrid 1976

BUGLI ENRICO

Azione (coll. Luigi Rivieccio), Villa Fagella, Napoli 1969
La ricerca dell'ideale (coll. Sergio Visco), Napoli 1973
Il suicidio di Bugli, Visual Art Center (Studio Boenzi-Jacobelli), Napoli 30 maggio 1974
Autofunus, Visual Art Center (Studio Boenzi-Jacobelli), Napoli 18 giugno 1974

CALEFFI JOLE

Vita e morte dell'eros, Sala Polivalente, Ferrara 16 novembre 1977
Dal narcisismo alla croce, Galleria Mazzoli, Modena 1978
Il mito di Narciso, la linfa, lo stelo, Teatro del Castello, Lipari 1980

CALZOLARI LAMBERTO

Senza titolo, Super8 prod. Studio Bentivoglio, Bologna 1970 [fp]
Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1970 [fp]
Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1970 [fp]
Maquillage, *ibidem*, Bologna 1970 [fp]
Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1971 [fp]
Mosaico, *ibidem*, Bologna 1971 [fp]
Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1971 [fp]
Performance in tre comportamenti, Galleria 2000, Bologna marzo 1974
[azione], Studio 74, La Spezia 1974
Senza titolo, Aspetti del Comportamento, Studio Eremitani, Padova 11 gennaio 1975

CALZOLARI PIER PAOLO

Senza titolo (Malina), Studio Bentivoglio, Bologna 1968 [succ. Galleria Tucci Russo, Torino 15 ottobre 1975]
Il ponte, Studio Bentivoglio, Bologna 1969
Senza titolo, Studio Bentivoglio, Bologna 1970
Senza titolo, Studio Bentivoglio, Bologna 1970
Poi ancora, prod. Studio Bentivoglio, Bologna 1972 [vp]
Bologna, serie *Day After Day: a family life*, prod. Studio Bentivoglio, Bologna 1972 [vp]
Sveglia, *ibidem*, *ibidem*, Bologna 1972 [vp]
Usura amore e misericordia (con Olmo Calzolari e Ginestra Bendini), Studio Bentivoglio, Bologna dicembre 1972 [succ. Galleria Folker Skulima, Berlino 18 maggio 1973]
Canto sospeso, Festival d'Automne, Museo Galliera, Parigi 14 settembre 1973 [succ. Galleria Toselli, Milano 8 giugno 1974]

Aeroplano, serie *Day After Day: a family life*, prod. Studio Bentivoglio, Bologna 1972 (II vers: prod. art/tapes/22, Firenze 1974) [vp]

Lettere di Tiziano, *ibidem*, *ibidem*, Bologna 1972 [vp]

Naso Patata Piano, *ibidem*, *ibidem*, Bologna 1973 [vp]

The Glass reflects, *ibidem*, *ibidem*, Bologna 1973 [vp]

Senza titolo: Cucu. The Glass Reflects, *Il Pianto*, *ibidem*, Studio dell'artista, Berlino 1973 [vp]

Tous ces animaux étaient tellement domestiqués, *ibidem*, prod. art/tapes/22, Firenze 1974 [vp]

Avere pallido il viso, avere bianco il viso, Galleria De Domizio, Pescara 12 aprile 1975

Senza titolo, via di Castillia 28, org. Studio Paola Betti, Milano 31 ottobre 1975

Appunti Appunto, Galleria Salvatore Ala, Milano, 4 ottobre 1978

Il giardino dei Getsemani, Galleria Tucci Russo, Torino 27 aprile 1979

Senza titolo (Mangiafuoco), Studio dell'artista, org. Galleria LP 220, Torino 18 marzo 1980

CAMINATI AURELIO

Sperlengueia, Monteghirfo, Rapallo (GE) 10 ottobre 1975

Beuys deconstruit (coll. Corrado Costa), 19 novembre 1975

I matti del Lissandrino, Salita della Misericordia, Genova 19 gennaio 1976

Caino e Abele, Piani d'Ivrea, Varazze (SV) giugno 1976

La peste del 1630, Naviglio Grande, Milano 13 novembre 1976

Il fantasma della libertà, Istituto di Storia dell'Arte, Genova 6 febbraio 1978

Inquisizione una stanza di tortura, Aula Magna del Liceo Mazzini, Sampierdarena (GE) 10 aprile 1978

La vestizione della sposa, Palazzo Ducale, Genova maggio 1980

Metamorfosi, Galleria d'Arte Contemporanea, Suzzara (MN) 21 ottobre 1980

CAMONI RICCARDO

Senza titolo, Arte povera più azioni povere, spiaggia, Amalfi 5 ottobre 1968

CARDINI GIANCARLO (M)

Giacca e solfeggio, (in più occasioni) 1971

Body-piano, (in più occasioni) 1972

Solfeggio parlante, Arena, Milano 14 giugno 1979

Haiku sonori e visivi, Incontri Internazionali Arte-Teatro/ 1. Italia-California, Pistoia 11 maggio 1980

CARROZZONE[812] (T)

[812] Nel caso della compagnia Il Carrozzone non abbiamo incluso le produzioni relative al gruppo dal loro cambio di nome (Magazzini Criminali, dal 1980) perché l'orizzonte di senso delle loro azioni in quegli anni torna ad essere lo spettacolo (anche se in modo del tutto rinnovato e autonomo) e non la performance (*supra* C. 9).

Il miracolo della neve. Un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto (con Monica Gazzo), Chiesa di Santa Monica, Firenze autunno 1975

Il giardino dei sentieri che si biforcano, Nuove tendenze, Teatro Sipario, Salerno 13-14 luglio 1976 (dalle ore 0 alle ore 5:30)

Presagi del vampiro. Studi per ambiente, Post-avanguardia intervento didattico. Progetto di comunicazione urbana, Palestra dello Spirito Santo, Cosenza 13 novembre 1976

Ombra diurna, possibilità di un'assenza, La città del teatro, Via degli Ausoni, Roma 21-22 dicembre 1977

Vedute di Porto Said. Interni in esterno esterno in interni, Teatro Rondò di Bacco, Firenze 3-12 febbraio 1977

Numero 39, Out-Off, Milano 17 aprile 1978

Studi per ambiente, Mickery, Amsterdam 9-21 maggio 1978

Rapporto confidenziale, II Settimana Internazionale della Performance, Palazzo dei Congressi-Palazzina, Bologna 1 giugno 1978

Punto di rottura. Due studi. Un film, Teatro Rondò di Bacco, Firenze 16-26 febbraio 1979

R. Polaroid, Sicof (Salone Internazionale della Fotografia), Milano 12 marzo 1979

A nervous breakdown, Theater der Nationen, Landingsbricken, Elbtunnel, Amburgo 20-30-1 maggio 1979

Ebdòmero, XII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Teatro Affratellamento, Firenze 11 maggio 1979

Last Concert Polaroid, Manifestazioni teatrali in Via Sabotino, Roma 26 settembre 1979

CASTAGNOLI GIANNI

Senza titolo, Super8 prod. Studio Bentivoglio, Bologna 1968-'69 [fp]
Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1968-'69 [fp]
Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1968-'69 [fp]
Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1969-'70 [fp]
Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1969-'70 [fp]
Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1970-'71 [fp]
Il matrimonio, *ibidem*, Bologna 1971 [fp]

CATALANO TULLIO

Invito all'azione (coll. Giancarlo Croce), in strada, Roma 1 maggio 1972
Provocazione, Fuori la Quadriennale, Roma 21 giugno 1973
Delega preventiva e/o successiva, Galleria Il Collezionista, Roma 24 novembre 1973
Azione [spargimento], in strada, New York 10 maggio 1974

CAVELLINI GUGLIELMO ACHILLE

Azione, I giorni di Pejo, org. Galleria Sincron (Brescia), Pejo (Tn) agosto-settembre 1969
Smorfie, Brescia-Milano 1974 [af]
[mostre a domicilio], varie occasioni 1974-'75
Azione di scrittura sul corpo (con Marco Luchetti) Galleria Diagramma, Milano 6 aprile

1976

Pagine dell'enciclopedia (con modella della rivista Playboy), Milano 1976 [af]

Gallerie, per ANAgalleria OPera, fuori da 5 gallerie genovesi, Genova 15 maggio 1976

[azioni di Marco Luchetti e Pierangela Colosio], Internationale Kunstmesse Art Basel 7, Basilea 1976

[azioni di Marco Luchetti e Pierangela Colosio], Arte Fiera, Bologna maggio 1976

Azione di scrittura sul corpo (con Marco Luchetti e Pierangela Colosio), Sala Polivalente, Ferrara 16 aprile 1977

Azione di scrittura, in strada, Montecchia di Crosara (VR) 5-7 maggio 1978

L'interferenza, Centro Ricerche Intermedia, Ferrara 1 marzo 1979

Distruzione di G. A. Cavellini (coll. Gruppo Alternativo Pedicini e Rosamilia), Brescia ottobre 1979

Homage to Vera Mukhina, Piazza degli Eroi, Budapest 24 maggio 1980

Azione video, Studio Eremitani, Padova 17 gennaio 1982

Azione di scrittura sul corpo, Centre Pompidou, Parigi 24 febbraio 1982

Azione, Hampshire College, New York (USA) 2 ottobre 1982

CHIA SANDRO

[azione a conclusione della personale *L'ombra e il suo doppio*], Galleria La Salita, 5 maggio 1971

e/o intorno a catacresi, Critica in Atto, Palazzo Taverna, Roma 9 marzo 1972

Sillogica (non è possibile immaginare qualcosa che non si conosce), Bibliologia, Libreria Arcana, Roma 12 maggio 1972

Questo gioco è di prestigio, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 23 novembre 1972

Il peso dell'anima, Galleria Schema, Firenze 15 dicembre 1972

Il tempo mi consuma, lo spazio è mio amico, 24h su 24, L'Attico, Roma 26 e 28 gennaio 1975

Graziosa girevole, Galleria De Domizio, Pescara 3 maggio 1975

CHIARI GIUSEPPE (M)

Rompere, Arte Viva, Teatro Verdi, Trieste febbraio 1962 [succ. Vita Musicale Contemporanea, Conservatorio Cherubini, Firenze marzo 1962]

Gesti sul piano, Fluxus Festspiele Neuester Musik, Auditorium dello Städtischen Museum, Wiesbaden 1 settembre 1962 [tra le succ.: Fluxus Festival, Centre de Musique, Parigi 7 dicembre 1962, Galleria La Salita, Roma marzo 1963, Auditorium Società Aquilana dei Concerti, L'Aquila 26 maggio 1963, Arte e Comunicazione, Forte Belvedere, Firenze 25 maggio 1963, Arte Viva, Trieste 12 aprile 1963, Galleria Toselli, Milano 8 marzo 1972, Settimana Internazionale della Performance, Bologna giugno 1977]

Per arco (con Charlotte Moorman), Avantgarde Festival, Judson Hall, New York 30 agosto 1964

La strada, I concerti del Marcatrè, Teatro dei Satiri, Roma 9 aprile 1965 [succ.: Fluxus Festival, Washington Square Gallery, New York 25 giugno 1965]

Don't trade here, I concerti del Marcatrè, Teatro dei Satiri, Roma 23 gennaio 1967

Whisky, No Stop Theatre, Feltrinelli di Via del Babuino, Roma 2 marzo 1967 [succ.: Unione Culturale, Torino 29 maggio 1967]

Analisi del giornale La Nazione, Arte Viva, Teatro Verdi, Trieste 6 febbraio 1968

Solo per megafono (con M.E.V.), Mostra Mercato d'Arte Internazionale, Palazzo Strozzi, Firenze 28 novembre 1968 [succ.: VI Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo, Teatro Politeama, Palermo 30 dicembre 1968]

Suonare la stanza, Autunno Musicale, Como 20 settembre 1969

Suonare la città, Campo Urbano, Como 21 settembre 1969

June 66 (con Ben Vautier), Arte per Arte, Centro Téchne, Firenze 01 giugno 1970

Suonare la stanza e altre azioni, Galleria Schema, Firenze 1972

Che cos'è la l'arte, Galleria Toselli, Milano 9 marzo 1972

La sedia; *Pezzo per foglio*, Galleria Block, Berlino 11 giugno 1973

Per favore una domanda, Projekt 74, Kunsthalle, Colonia h. 12 7 luglio 1974

Concerto, Galleria De Domizio, Pescara 13 novembre 1974

Discussione, Incontri Internazionali d'Arte, Palazzo Taverna, Roma 24 gennaio 1975

Conferenza, Studio Carla Ortelli, Milano giugno 1975

Confessione, XXXVII Biennale d'Arte, Venezia 18 luglio 1976

Discussione, Studio Trisorio, Napoli 19 ottobre 1976

Discussion, Discussion, Lesman Hall, Campus New York University, New York 17 maggio 1977

Discussione sulla struttura e sulla sovrastruttura, Sala Polivalente, Ferrara 5 ottobre 1977

Discussione, Galleria Peccolo, Livorno 27 maggio 1978

Storia dell'arte. Il diritto di verne una, Galleria Peccolo, Livorno 31 marzo 1979

CINTOLI CLAUDIO

[senza titolo], Ginnastica mentale, L'Attico, Roma 19 ottobre 1968

Chiodo Fisso, prod. L'Attico, Roma marzo 1969 [vp]

Annodare, L'Attico, Roma 25 marzo 1969

Rimbalzare, XII Festival dei Due Mondi, Spoleto 27 giugno 1969

Colare colore, L'Attico, Roma 15 dicembre 1969

Crisalide, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 7 dicembre 1972

Evento-improvvisazione, Circuito Aperto-Chiuso, VI Rassegna d'Arte Contemporanea, Acireale (CT) 1972

uovoNuovo, Galleria Multiphla, Milano 12 gennaio 1976

CIULLO ANDREA (T)

René Thom e l'anatroccolo: balletto sul mare, Politecnico Teatro, giugno Roma 1978

La camera di Ames: storia d'amore con prospettiva aberrante e ingresso in un giardino, Politecnico Teatro, Roma novembre 1978

Quel giorno il pazzo si fermò: la deriva dei continenti (coll. Benedetto Simonelli), Beat 72, Roma dicembre 1978

Quando incontrammo sul danubio le stelle: Attila (coll. Benedetto Simonelli), Teatro Quirino, Roma 29 maggio 1979

La grande immagine del lago. Sinfonia eroica in due giorni e dodici ore, Teatro Quirino, Roma ottobre 1979

Performare il gesto dell'angelo, Incontri Internazionali Arte-Teatro: Italia-California, Pistoia 11 maggio 1980

COLLETTIVO FIORE-VARRONI-GRAMAGLI-ARTISTI

Dibattito, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 6 dicembre 1972

COLOMBO E. GIORGIO

L'ordine del discorso è il discorso dell'ordine, Performing Art Center, Genova aprile 1977

Il fantasma dell'opera, Teatro Carlo Alberto, Novi Ligure (AL) 2 ottobre 1977

COLONNELLI FRANCESCO

Performance 1979-1981, Sala Polivalente, Ferrara 22 maggio 1981

COLOSIMO GIANNI (T)

Berlinguer mon amour, Accademia Albertina, Torino 1976

Freud Mein Freund, Galleria Giorgio Persano, Torino maggio 1977 [succ: Teatro Alberico, Roma marzo 1978]

Hommage a Foucault, II Settimana della Performance, Galleria comunale d'Arte Moderna, Bologna 4 giugno 1978

Decomposizione, Interventi e Azioni, Galleria Peccolo, 29 luglio 1978

L'uomo di Cosenza, Postavanguardia, Teatro Rendano Cosenza 1979 [succ: One Men Show, Beat 72, Roma 22 maggio 1979; ICC, Anversa 29 settembre 1980]

Secret message (coll. Rosma Scuderi e Franco Cordelli), Roma 20 febbraio 1980

La tenebrosa notte di William J. Pierce, aprile-luglio 1980

Il grande sonno della trapezista, Paesaggio Metropolitano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 27 gennaio 1981

Il mare del capezzolo incantato, Tutte le arti tendono alla performance, Ravenna maggio 1981

Il vortice del desiderio è privo di orizzonte, Limitrofie, Out-Off, Accademia delle Belle Arti, Brera, 21 maggio 1982

CONCATO AUGUSTO

Ipotesi di esposizione edi itinerario di visita, Galleria Multimedia, Erbusco (BS) 8 marzo 1975

Arcobaleno, Galleria Unimedia, Genova 4 gennaio 1977

Without-risposte esaurienti, Performing Art Center, Genova aprile 1977 [succ. Progetto Opera, Centro Culturale Pozzobonelli, Vermezzo (Mi) 23 aprile 1977]

Il fantasma dell'opera, Teatro Carlo Alberto, Novi Ligure (AL) 2 ottobre 1977

Self-dispatching, Milano 1977 [af]
Mutamento, Milano 1978 [af]
Il mio bagno, serie *Tante cose uguali*, appartamento privato, Milano 29 gennaio 1978
Black star golden star, Vehicule Art, Montreal 1978
[senza titolo], Performance, musica, poesia, Cavriago (RE) giugno 1978
La cosa che più ricordava erano i denti, Milano 1978
Many things the same (coll. Vito Boggieri), Franklin Furnace, New York 1978
The thing I remembered clearest, Vehicule Art, Montreal 1978
Necropoli, Autopark Piccapietra, Genova 18 aprile 1980
La metafora persistente, Milano 1981 [vp]

COSTA CORRADO (P)

Le nostre posizioni, Sala Polivalente, Ferrara 15 maggio 1977
Collocazione dei nomi, Galleria 2000, Bologna 1978
Il convito in Casa di Levi, Galleria di Porta Ticinese, Milano 1978
Santa Giovanna Demoniaca, Festival Poesia Musica Performance, Cavriago (RE) 8 giugno 1978
[azione], Correggio (RE) maggio 1978
Poesia/Magia, Centro Video Arte, Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara 27 giugno 1979
Cannibale (coll. Arrigo Lora Totino), Agorà Poesia, Circolo Nautico, Giulianova (TE) 30 luglio 1980
Agrimensura celeste per una geometria compatta in aria, Mostra di segmenti percorsi e dinamiche sonore, Unione Culturale, Torino 28 gennaio 1981

COSUA MAURIZIO

Citazione nello spazio, Performance e videotape, Palazzo Bosdari, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Ancona 22-23 giugno 1979
Citazioni nello spazio n.2, Ferrara Video Show, Sala Polivalente, Ferrara novembre 1979

CRESCI MARIO

Esercitazioni militari, in strada, Roma 29 agosto 1968
Campo riflesso e trasparente, Studio Trisorio, Napoli 3 dicembre 1979

D'ARTISTA VINCENT

Barker and hirsutus, Galleria Modern Art Agency, Napoli novembre 1968
Teatro lampo Poesia esplosiva, Galleria Modern Art Agency, Napoli 10 dicembre 1968
Non calpestarmi, Studio Trisorio, Napoli marzo 1975
Don't step on me, Studio Trisorio, Napoli 7 maggio 1975

DAL BOSCO-VARESCO (T)

Addio mia amata, Teatro San Pietro, Trento 14 ottobre 1976

La nebbia nascondeva la fontana, Piazza Duomo, Trento 24 dicembre 1976

Salvare Venezia!, via Oriola 11, Trento 11 febbraio 1977

Lettera d'amore, Hotel Garnier, Parigi 23 marzo 1977

Il caminetto di marmo di Siena della mia stanza da letto a Combray, Iniziative di ii, Roma 16 marzo 1977

Sentieri selvaggi, Teatro del Bibiena, Mantova 11 febbraio 1978 [succ: Out-Off, Milano 14 aprile 1978]

Humphrey Bogart è stato qui, II settimana della performance, Palazzo dei Congressi, Bologna 3 giugno 1978

Miami, II rass. Postavanguardia, Cosenza 27 settembre 1978 [succ. Out-Off, Milano 26 giugno 1979]

Sentieri selvaggi – Rotterdam is dying again, Museo Laboratorio, Malo (VI) 30 settembre 1978

Stelle, Out-Off, Milano 15 settembre 1979 [succ.: Sala Polivalente, Ferrara 19 ottobre 1979]

Cowboy esotico, Tutte le arti tendono alla performance, Ravenna maggio 1981

Killer di primavera, Paesaggio Metropolitano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 13 gennaio 1981

[senza titolo], Limitrofie, Out-Off, Accademia delle Belle Arti, Brera, 20 maggio 1982

DAMIANI BRUNO

L'intruso, Festival Performances musica poesia, Cavriago (RE) 1 giugno 1978

DE DOMINICIS GINO

Tentativo di volo, prod. Gerry Schum, nei pressi del fiume Tevere, Roma 1969 [fp]

Quadrati cerchi, *ibidem*, Roma 1969 [fp]

Lo zodiaco, Galleria L'Attico, Roma 4-8 aprile 1970

Senza titolo, Pèrsona, Bitef V, Belgrado settembre 1971

Che cosa c'entra la morte?, 7e Biennale de Paris, Parc Floral, Parigi settembre 1971

Uomini appesi (Immortalità) (con Simone Carella), Informazioni sulla presenza italiana, Palazzo Taverna, Roma 27 novembre 1971

Seconda soluzione d'immortalità (l'universo è immobile) (con Paolo Rosa), Opera o comportamento, XXXVI Biennale d'Arte, Venezia 11 giugno 1972

Gemelli, Contemporanea, Parcheggi sotterranei di Villa Borghese, Roma novembre 1973

Via col tempo, Galleria Schema, Firenze 4 maggio 1973

Il tentativo, X Quadriennale di Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma 22 maggio 1973

Quando non si parla più di immortalità del corpo (ingresso riservato agli animali), Galleria De Domizio, Pescara 13 gennaio 1975

La sparizione (di una persona), Palazzo Taverna, Roma 13 aprile 1977

DE FILIPPI FERNANDO

Sostituzione, 16mm, prod. Studio Metamorphosi, Milano marzo 1974 [fp]
Compagni, operai andiamo all'ultima decisiva battaglia, Studio privato, Milano 13 giugno 1974
Introspezione, Super8, Milano 1976 [fp]
Scritti sull'arte, Capo Speranza, Guadalcanal, Isole Salomone agosto 1976
Ideologica-mente (con Francesco Matarrese), Sala Polivalente, Ferrara 31 maggio 1977

DE FILIPPI FERRUCCIO

Ermafrodita, 1970 [af]
Antropologica: (Volume del mio corpo gettato in acqua), Torre Astura, Nettuno (RM) 18 luglio 1970
Archeologia: biografie, Critica in Atto, Palazzo Taverna, Roma 9 marzo 1972
Archeologia 2, Galleria La Salita, Roma 24 marzo 1972
Cultura prima e seconda, Bibliologia, Libreria Arcana, Roma 12 maggio 1972
Un esempio per esempio di «altro», Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 20 novembre 1972
Cosa significa il responso dell'oracolo?, Galleria La Salita, Roma 16 novembre 1973

DE LEONARDIS FEDERICO

Specchio e autopsia, Sala Polivalente, Ferrara 30 novembre 1979

DE LUIGI LUDOVICO

Colleoni surf, Sala Polivalente, Ferrara 16 giugno 1978

DEL MAESTRO GIULIANO

Azione, per ANAgalleria OPera, fuori la scuola elementare, Genova 20 novembre 1976

DEL RE-NESBITT (T)

Una sadica indiscrezione di M. D., Beat 72, Roma novembre 1976
Cats and Cats, Palazzo Taverna, Roma 26 maggio 1977
Approssimando la sera, La città del teatro, Orte 16 dicembre 1977
Discobolo, Salle Simon I. Patino, Ginevra 17 febbraio 1978
Seat and Whisteling, Centro di Ricerche Teatrali, Milano 1 maggio 1978
Berlino 56, Kunstlerhaus Bethanien, Berlino 20 maggio 1978
Colpo di scena, Beat 72, Roma dicembre 1978
Blitz, Kunsthalle, Basilea 1 marzo 1979

DELLEPIANE BEPPE

Papa-ciclante, in campagna, Genova 1973

Lettura; *Gogna*; *Afasia Motoria*; *Unità di misura*, Genova 1973 [af]

Monumento; *Fisarmonica*; *Auto Make-up*; *Antemela*; *Inquadratura*; *Humanis cibis carnis*; *Stilita*, Genova 1974 [af]

[azioni], Nuova Galleria Regionale, IX Settimana Internazionale di Pittura, Gleisdorf, Grasz 1974

VitaSprint/B 12, Incoart 75, Galleria Arti Visive, Roma febbraio 1975

Medicamenta, Galleria Il Diagramma, Milano febbraio 1976 [succ. Galleria Unimedia, Genova 2 aprile 1976]

Antemela (e altre azioni), Galleria Il Vicolo, Genova luglio 1976

Clessidra, Centro del Portello, Genova 1976

Tessalo di Talles, Galleria Arte 3, Genova 1976

Stam-pelle, Galleria Forma, Genova 1976

Pagine lette, Spazio Chiarini, Sestri Levante (GE) 1976

Tantalo; *Cerusico*; *Ri-trazione*; *Tra-punto*; *Tandem*, Genova 1976 [af]

Io l'abito, Progetto Opera, Centro Culturale Pozzobonelli, Vermezzo (MI) 23 aprile 1977

Utensileria poetica (con Amedeo Gaggiolo), Genova luglio 1978

DESIATO GIUSEPPE

[varie azioni con le persone delle comunità gay e trans], vie e appartamenti del centro, Napoli 1956-'62 ca.

Lamento del sud, Sorrento 1964

Monumento inutile, Porto di Marina Grande, Sorrento 1964

Rito, Sorrento 1964

[varie azioni in appartamenti e in strada], Napoli 1965-'67 ca.

Maria, appartamento privato, Napoli 1968 [fp]

[varie crocifissioni in strada e in appartamenti], Napoli e Sorrento 1968-'72 ca.

[varie vestizioni della sposa in strada], Napoli e Sorrento 1968-'72 ca.

La storia di Maria, Napoli 1971 [fp]

Vasca da bagno, Napoli 1971 [fp]

Azione, Salita Vetriera, Napoli 1973

Partenza della regina Giovanna, Sorrento 1973

Processione, Sorrento 1973

Matrimonio, Marina Grande, Sorrento 1973

Il rito, Eros come linguaggio, Galleria Eros, Milano 16 ottobre 1974

Crocefissione, Internationale Kunstmesse Art Basel 5, Basilea giugno 1974

La cappella (con Charlotte Moorman), Internationale Kunstmesse Art Basel 6, Basilea giugno 1975

La luce (di Charlotte Moorman), Studio Morra, Napoli 1975

Pro-vocazione religiosa, Università popolare, Napoli 28 marzo 1975

Vestizione della sposa, Processione al giugno popolare vesuviano, S. Vito dei Normanni (TA) giugno 1976

Azione, Pari & Dispari, Cavriago (RE) 1976

Provocazione religiosa – omaggio al Sud, Bari 1976
La sposa, I Festival Tendenze d'Arte Internazionale, Pari & Dispari, Cavriago (RE) 19 marzo 1977
Storia di un'adolescente n. 1, n. 2, n. 3, n. 4, n. 5, Settimana della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977 [fp]

DIACONO MARIO

Annullato, Critica in atto, Palazzo Taverna, Roma 9 marzo 1972
Io e lui (il libro: il phallo), Bibliologia, Libreria Arcana, Roma 12 maggio 1972

FABRO LUCIANO

Apparecchio alla morte, Esperimento di Nuovo Teatro, Palazzo Estense, Varese 16 giugno 1969
Quid nihil nisi minus?, prod. Luciano Giaccari, Milano 1970 [vp]
Bekleidung (indumenti), Aktionsraum 1, Monaco 18 aprile 1970
Plagio, Pèrsona, Bitef V, Belgrado 13 settembre 1971
Apologhi, prod. Luciano Giaccari 1972 [vp]
[azione con l'opera *Io (l'uovo)*], Galleria Il Collezionista e in strada, Roma 16 marzo 1978

FALASCA FRANCO

Percorrere la città pensando, in strada, Roma 10 aprile 1973

FARINELLI GIANNI

Epistassi, per ANAgalleria OPera, quartiere Sampierdarena, Genova 28 febbraio 1976

FAVARI PIERO

Esposizione della voce, per ANAgalleria OPera, Libreria Il Sileno, Genova 25 maggio 1976

FIORENTINO AURELIO

Partita-gioco, (coll. Domenico Palamara), Lavatoio contumaciale, Roma 22 novembre 1974

NOBILI DI ROSA[813] (T)

Avventure al di là di Thule, Spazio Libero, Napoli 2 dicembre 1977
Lo scarabeo d'oro, gennaio 1978
L'incrinatura, Teatro Studio, Caserta 2 febbraio 1978
Musica da camera, Galleria Taide, Salerno 23 febbraio 1978

[813] Nel caso della compagnia Nobili di Rosa non abbiamo incluso le produzioni relative al gruppo dal loro cambio di nome (Falso Movimento, da *Segni di vita*, del 1979) perché l'orizzonte di senso delle loro azioni in quegli anni torna ad essere lo spettacolo e non la performance (*supra* C. 9).

L'apprendista stregone, Spazio Libero, Napoli 16 marzo 1978
Altre circostanze, Museo del Sannio, Benevento 1978
[solo performance di Mario Martone], Sixto/Notes, Milano 1978

FALZONI GIORDANO

Sono pennellate di cielo su un mazzo di fiori, Grammatica No Stop/Teatro ore 12, Feltrinelli di Via del Babuino, Roma 2 marzo 1967
Verbigerazione (con Ketty La Rocca), X Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni, Roma 22 maggio 1973
Finestre su foglie, L'Attico, Roma 11 novembre 1975
Esperienza diretta facilitata, Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1-6 giugno 1977
Rivoluzione ora, Seminario interdisciplinare sulle connessioni fra Arte, Comunicazione e Spettacolo, Centro Arti Visive, Roma 25 giugno 1979

FIORONI GIOSETTA

La spia ottica (con Giuliana Calandra), Teatro delle mostre, Galleria La Tartaruga, Roma 6 maggio 1968

FIRPO ANGIOLETTA

Fruscii discreti, Sala Polivalente, Ferrara 12 marzo 1982

FONTANA GIOVANNI (P)

Radio/dramma, Oggi Poesia Domani, Biblioteca Comunale, Fiuggi 1 settembre 1979
Spazio 78-79, Teatro Nestor, Frosinone 1979
[azione sonora con Adriano Spatola], Festival Internazionale dei Poeti, Piazza di Siena, Roma 1980
Sound poems, Galleria 3, Atene 1981
Insolitudine, Joyce Day, Palazzo dell'Amministrazione Provinciale, Frosinone 1982
Poemi audiovisuali, Auditorium della Biblioteca Comunale di Bondeno, Bondeno (FE) 1982

LA GAIA SCIENZA (T)[814]

La rivolta degli oggetti, Beat 72, Roma 20 marzo 1976
Luci della città, Post-avanguardia progetto di contaminazione urbana, Palestra dello Spirito Santo, Cosenza 11 novembre 1976
Cronache marziane, Beat 72, Roma 22 marzo 1977
Una notte sui tetti, La città del teatro, via Flaminia 259, Roma 17 dicembre 1977

[814] Anche nel caso della Gaia Scienza sono state selezionate le performance del periodo analitico-patologico-esistenziale, mentre del periodo della Nuova Spettacolarità le due performance che si distaccano dal recupero spettacolare (quelle in cui viene adottato il formato "sfilata di moda").

Blu oltremare, Teatro Bibiena, Mantova 4 febbraio 1978
Sogni proibiti, Progetto 78, Fabbrica di comunicazione, Milano 13 aprile 1978
Inventario. Sfilata di moda, Paesaggio Metropolitano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 9 gennaio 1981
Etonnante, Galleria Peccolo, Livorno giugno 1981

GERMANÀ MIMMO

Studio per un ritratto d'ignoto, Pèrsona, Bitef 5, Belgrado settembre 1971
Senza titolo, 7° Biennale de Paris, Parc Floral, Parigi, settembre 1971
Apocalisse, prod. L'attico e Luciano Giaccari, Roma 1973 [vp]
Untitled, *ibidem*, Roma 1975

GIACALONE DINO

[senza titolo], La città del teatro, cavalcavia di Tor di Valle, Roma 20 dicembre 1977

GIUMAN GIULIANO

Trilogia, Sala Polivalente, Ferrara 21 ottobre 1977
Requiem, Sala Polivalente, Ferrara 22 ottobre 1977

GOZZANO FRANCO

Un minuto, Critica in atto, Palazzo Taverna, Roma 9 marzo 1972
Dell'interpretazione dell'interpretazione, Bibliologia, Libreria Arcana, Roma 12 maggio 1972

GRISI LAURA

La misura del tempo, serie *Distillations*, 16mm 1969 [fp]
3 months of looking, serie *Distillations*, 1970 [af]

GRUPPO 70

Volantini sulla strada, in strada, Firenze 1967
Approdo, Autostrada del Sole, Firenze 1967

GRUPPO LABORATORIO 70

Tandem (e altre azioni), Piazza del Popolo, Roma 1968

GUACCERO DOMENICO (M)

Esercizio per voce (con Michiko Hirayama), Rassegna Vita musicale contemporanea, Conservatorio L. Cherubini, Firenze 23 novembre 1965

GUATTI ALBANO

L'addestramento, Sala Polivalente, Ferrara 19 novembre 1977

Interval, Performance e videotape, Palazzo Bosdari, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Ancona 22-23 giugno 1979

Il meccanismo fedele contiene l'idea nuda di un corpo agile, Sala Polivalente, Ferrara 20 dicembre 1980

LA ROCCA KETTY

Appendice per una supplica, prod. Gerry Schum, 1972 [vp]

Per esempio, Galleria L'uomo e l'arte, Milano 1972

Verbigerazione (coll. Giordano Falzoni), X Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni, Roma 22 maggio 1973

Le mie parole, e tu?, Facoltà di Architettura, Firenze 1975 [succ: Galleria Nuovi Strumenti, Brescia 6 marzo 1975; La Tartaruga, Roma aprile 1975]

LORA TOTINO ARRIGO (P)

Poesia liquida, Parole sui muri II ed., Fiumalbo (MO) luglio 1968

Incontro delle dieci, serie *Siderodiafonia* (con Pietro Fogliati), Galleria Vismara, Brera (MI) 1969

Poesia e musica liquide, Teatro Comunale, Ferrara 1969

[senza titolo], II Festival Fylkingen, Moderna Meseet, Stoccolma marzo-aprile 1970

June 66 (con Ben Vautier), Arte per Arte, Centro Téchne, Firenze 1 giugno 1970

[senza titolo], Experimenta 2, Galleria Daniel, Madrid 1973

Poesia ginnica, Nuove Proposte, Martina Franca (TA) luglio 1974

[senza titolo], Parlare e scrivere, Galleria La Tartaruga, Roma 1975

Il concento prosodico, Galleria Erika, Torino 20 novembre 1975 [succ. Galleria Unimedia, Genova 13 dicembre 1975]

Athletic, Liquid and Phonic Poetry, Other Books and So, Amsterdam 3 febbraio 1976

48 ore d'azione ininterrotta, Spazio Chiarini, Sestri Levante (GE) 1976

[senza titolo], Tekst in Gelluid, Stedelijk Museum, Amsterdam aprile 1977

Poesia ginnica e liquida, Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977

[senza titolo], Si va per cominciare. V rassegna di teatro e arte dell'espressione, Aula Magna dell'Università, Pavia settembre 1977

Ri-vo-lu-zio-(neh). Poesia ginnica, Out-Off, Milano 17 gennaio 1978

Trio prosodico n. 1, Settimana Rumori di Fondo, Università di Pavia, Pavia aprile 1978 [succ: II Settimana Internazionale della Performance, Palazzo dei congressi, Bologna giugno 1978]

Poesia sonora in concert, Auditorium S. Francesco al Corso, Verona 1979

Corpi di..., Studio Santandrea, Milano 18 gennaio 1979

Poesia lineare ginnica e liquida (con Corrado Costa), Agorà 80 Poesia, Circolo Nautico, Giulianova (TE) 1 agosto 1980

Liquidi suoni in armonici congegni (con Pier Virgilio Fogliati), Mostra di segmenti percorsi

e dinamiche sonore, Unione Culturale, Torino 29 gennaio 1981

Poesia sonora e ginnica, Tutte le arti tendono alla performance, Loggetta Lombardesca, Ravenna maggio 1981

ICARO PAOLO

Senza titolo, Arte Povera più azioni povere, in piazza, Amalfi 6 ottobre 1968

ILACQUA ARMANDO

Erlebnisse – atti di coscienza, Progetto Opera, Centro Culturale Pozzobonelli, Vermezzo (MI) 23 aprile 1977

JASCI ALESSANDRO

Sogni, Galleria LP 220, Torino 21 novembre 1970

L'uovo ha fatto me, Situation Concepts, Innsbruck 9 febbraio 1971

L'uovo appeso, Albergo Palomba, Lanciano aprile 1971

Angelo Artista, IV Biennale, Bolzano 16 maggio 1971

Lettura, Collettiva 2, Studio Maddalena Carioni, Milano 14 dicembre 1972

Ritratto dell'artista da giovane. Lo scultore Mario Geniola mentre ritrae AJ, prod. Luciano Giaccari, Milano 1973 [vp]

Reading, Ex Albergo Palomba, Lanciano 1973

Applausi, Galleria Incontri, Lanciano 1974

L'ombra del destino; *In-cornice*, studio dell'artista 1974 [af]

Quadro vivente; *L'artista si presenta*, Liceo Artistico, Porto San Giorgio (FM) 1974

Lettura del tempo; *Sogni*, studio dell'artista 1975 [af]

Visioni; *Narciso*, studio dell'artista 1976 [af]

JOB ENRICO[815]

La pietà, Internationale Kunstmesse Art Basel 5, Basilea giugno 1974

La confessione, Galleria De Domizio, Pescara 14 marzo 1975

La conversazione, Galleria Toselli, Milano maggio 1975

Quando tutto sarà finito, Modern Art Agency, Napoli 4 marzo 1976

KOUNELLIS JANNIS

Senza titolo, Studio dell'artista, Piazza Firenze, Roma 1960

[azione di Anna Paparatti], Galleria La Tartaruga, Roma 1966

Senza titolo, I giuochi di Jannis Kounellis II pt. Il giardino, i giuochi, Galleria L'Attico, Roma 13 aprile 1967

[815] Come già ricordato, riguardo tre azioni degli anni 1971-'73 non sappiamo se gli script riportati nel catalogo dedicato alle opere e le performance dell'artista siano stati materialmente agiti. Sono le seguenti: [senza titolo], studio dell'artista, Roma 30 marzo 1971; [senza titolo], studio dell'artista, Roma 22 aprile 1971; [senza titolo], studio dell'artista, Roma 4 dicembre 1973.

Senza titolo, nel film *Esperienze in uno spazio non teatrale* di M. Grottesi e P. Matteucci, Eagle Cinematografica, Roma 1968

Senza titolo (cavalli), Galleria L'Attico, Roma 14-16 gennaio 1969 [succ: XVII Biennale Venezia 14 luglio 1976]

Senza titolo, studio dell'artista, Roma 1969 [af]

Senza titolo, *ibidem*, Roma 1969 [af]

Senza titolo, *ibidem*, Roma 1969 [af]

Senza titolo, Amore Mio, Montepulciano (SI) 30 giugno-30 settembre 1970

Motivo africano, Fine dell'alchimia, Galleria L'Attico, Roma 28-29 dicembre 1970

Senza titolo (Nabucco) (con Frederic Rzewski), Vitalità del negativo, Palazzo delle Esposizioni, Roma 30 novembre 1971 [succ. Aktionen der Avantgarde, Reichskabarett, Ludwigkirchplatz settembre 1974; Villa Pignatelli, Napoli giugno 1977; InK, Zurigo giugno 1978]

Senza titolo, prod. Gerry Schum, 1970 [vp]

Senza titolo (Sensazione mitologica), studio dell'artista, Roma 1970 [af]

La sinfonia del nuovo mondo, Omaggio a Morris Louis, Arte Povera: 13 italienische Kunstler, Kunstverein Munchen, Monaco 26 maggio 1971

Senza titolo, Persona, Bitef 5, Belgrado settembre 1971

Senza titolo, Informazioni sulla presenza italiana, Palazzo Taverna, Roma 6 dicembre 1971

Senza titolo (Passione secondo S. Giovanni) (con Mario Starita), Galleria Lucio Amelio, Napoli 20 dicembre 1971 [succ. Galleria Folker Skulima, Berlino inverno 1971; Galleria Sonnabend, New York ottobre 1972]

Senza titolo (da inventare sul posto), Galleria L'Attico, Via del Paradiso, Roma 14 aprile 1972 [succ. Documenta 5, Kassel 30 giugno 1972; Galleria Sonnabend, New York ottobre 1972]

Senza titolo, Sonnabend, New York 7 ottobre 1972 [succ. X Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni, Roma 23 maggio 1973]

Senza titolo, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 11 dicembre 1972

Senza titolo (Apollo), Galleria La Salita, Roma 16 marzo 1973 [succ. Contemporanea, Roma novembre 1973, con modifiche: Galleria Folker Skulima, Berlino settembre 1974, Galleria Rudolf Zwirner, Colonia novembre 1975, Galleria Jean Bernier, Atene marzo 1977]

Senza titolo, Modern Art Agency, Napoli 1973

Senza titolo, prod. art/tapes/22, Firenze 1973 [vp]

Senza titolo, Tre stanze: la morte, la danza, la vita, Galleria Christian Stein, Torino 12 novembre 1974 [succ. con modifiche Galleria L'Attico, Roma 6 dicembre 1974]

Senza titolo (Apollo), L'Attico, Roma 6 dicembre 1974 [succ. Galleria Sonnabend, New York per tre giorni in aprile 1975]

Senza titolo (Omaggio al paese delle favole), 24h su 24, L'Attico, Roma 25 e 29 gennaio 1975

Senza titolo, Galleria Area, Firenze 28 marzo 1975

LOMBARDO SERGIO

Progetti per Concerti Aleatori, Galleria GAP, Roma 1972

Concerto per 5 attori e 5 musicisti, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 2 dicembre 1972

Progetti per azioni, Centro Arte Europa, Napoli 1973
Cinquanta Partite a Dadi. Duemila Prove con Sei Dadi, Galleria La Salita, Roma 1975
Concerti di Musica Aleatoria, Beat 72, Roma 1976
Concerto per Danzatore, Studio Cavalieri, Bologna 1976
Concerto criptoscopico, Sala Polivalente, Ferrara 26 giugno 1977

MABELLINI ISAIA (alias **SARENCO**) (P)

Body Poem, Parole sui muri II ed., Fiumalbo (MO), agosto 1968

MAINOLFI LUIGI

Erezione di Luigi Mainolfi VIII, Giardini Pubblici, Napoli 1971
Colera, Poetiche. Festival Internazionale di poesia, Ivrea settembre 1973
Azione, Antidogma, Torino 1974
Vetro e martello, Copenhagen 1974
Self portrait, Valle Caudina, Rotondi (NA) 1975
Alato, Settimana Internazionale della Performance, Bologna giugno 1977
C'era una volta un re, Studio Morra, Napoli 1977 [succ. Galleria Nuovi Strumenti, Brescia 10 maggio 1977]
A mare..., organizzata da Studio Morra, in mare aperto, Napoli 1977

MAMBOR RENATO

Dovendo imballare un uomo, Teatro delle mostre, La Tartaruga, 24 maggio Roma 1968
Segnali fantastici (11 scope azzurre), Via Roma, Genova giugno 1968
Itinerari delebili (con Paolo Icaro), Genova giugno 1968
Itinerari delebili (con Emilio Prini), studio di E. Prini, Genova giugno 1968
Azioni fotografate (serie: *Senza calpestare le righe*, *La fontana di Via Barletta*, *La partita di pallone, Crescere, Scoprire il volto, Cucire le mani, Legare il volto, Legato*, *Pattini chiusi*, *Trattenere*, *Nel cerchio, Attaccare, Saltare, Faccia bianca, Verso sera, Alla S. Pellegrino, Luna no, Testimonianze, L'ultima riflessione*, Roma e Genova 1969 [af]

MANGOGNA PATRIZIO

ProvocAZIONE, Isola Tiberina, Roma 13 maggio 1972
Provocazione, Via di Grottarossa, Roma 13 settembre 1973

MANZONI PIERO

[firma alcune uova], galleria Køpcke, Copenaghen 10 giugno 1960
Nutrimenti d'arte di Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte, Cinegiornale Sedi, Milano 21 luglio 1960
Sculture viventi, Castellani&Manzoni, Galleria La Tartaruga, 22 aprile 1961

MARANGONI FEDERICA

Il baule del corpo ricostruito, mercato di Campo Santa Margherita, Venezia 1975
The box of life, Sala Polivalente, Ferrara, 12 maggio 1978 [succ: Artist's Space, New York 1978, Venezia-Revenice, Centro Internazionale delle Arti, Palazzo Grassi, Venezia 7 luglio 1978]
[senza titolo], Galleria Images 70, Padova 1978
L'assenza: rito della vita e della morte, Galleria Mercer Union, Toronto 1979
L'Interrogazione, Performance e videotape, Palazzo Bosdari, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Ancona 22-23 giugno 1979 [succ. MoMA, New York febbraio 1980]
[senza titolo], L'arte della performance, Palazzo Grassi, Venezia luglio 1979
[senza titolo], Musée d'Art Contemporaine Véhicule De Montréal, Montréal 1980
Life is time and memory of time, Il tempo del Museo, Biennale, Venezia 1980
Straphangers, Inroads - Multimedia Art Center, New York 15 marzo 1981
Il volo impossibile, Nuovo Museo degli Eremitani, Padova 1982 [vp]

MARASSI EMANUELA

Il filo di Arianna, Galleria Ottaviano, Napoli 1978
Ipotesi, L'Officina, Trieste 1978
La donna è un s-oggetto kitsch?, L'Officina, Trieste 1978

MAROTTA GINO

Senza titolo, Arte povera più azioni povere, in piazza, Amalfi 5 ottobre 1968

MARROCCO ARMANDO

Carta Masticata, Informazione 70, Galleria Diagramma, Milano 1969 [succ: in studio, Milano 1972 fp]
Rogo simbolico contro la società dei consumi, Galleria Sincron, Rimini 1971
Terra, Cielo, Mare, Uomo (con Tiziano Ortolani), Super8, Marina di Ugento (LE) 1972 [fp]
Pollution, Bologna 1972
Uomo Ambiente, prod. Antonio Paradiso, Milano 1972 [fp]
Uomo Ambiente, Galleria B14, Stoccarda 1973 [succ: Galleria 2000, Bologna 1976]
Azioni, casa Giobatta Meneguzzo, Malo (VI) 1974
Azione con tela combusta, Museo Casabianca, Malo (VI) 1974
Consumazione collettiva di un rito, Galleria Civica Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1974
Rivelazione 1, Seconda Scala, Roma 10 maggio 1975
Rivelazione 2, Galleria del Milione, Milano gennaio 1976
Sconcerto, Galleria International Arts, Roma novembre 1976 [succ: *vp* prod. Centro Video Arte, Ferrara dicembre 1976]
Le verità scontate, Studio Metos, Bari 1977
Il volto urbano, Galleria Civica Palazzo dei Diamanti, Ferrara 3 dicembre 1977
Paleo-grafia, Museo Casabianca, Malo (VI) 1978
Rivelazione 3. La rivelazione del mistero, Studio D'Ars, Milano 21 marzo 1978

Rivelazione 4, Galleria Multimedia, Brescia 1978

Metafisica, Chiesa sconsacrata di Sant'Agostino, Piacenza 27 ottobre 1978

Arte moderna. Rivelazione 5, Galleria d'Arte Moderna Nuova 13, Alessandria 10 maggio 1979

MATTIACCI ELISEO

Tubo Percorso - Azione, Galleria La Tartaruga, Roma 04 marzo 1967

[senza titolo], Ginnastica mentale, Galleria L'Attico, Roma 19 ottobre 1968

Lavori in corso, Circo Massimo, Roma 23 novembre 1968

Percorso, Galleria L'Attico, Roma 1 marzo 1969

Zatteronmarante, Al di la della pittura: VIII Biennale d'Arte Contemporanea, San Benedetto luglio 1969

Alta acrobazia, 1970 [vp]

Seguire la riva del mare in bicicletta, Ostia 1970 [af]

Esperienza fisiologica, Galleria L'Attico, Roma 4 dicembre 1971

Fonologia, Critica in atto, Palazzo Taverna, Roma 10 marzo 1972

Sostituirsi con una parte dell'artista, Galleria Schema, Firenze maggio 1972

Un libro nella propria testa, Bibliologia, Libreria Arcana, Roma 12 maggio 1972

Senza titolo, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 24 dicembre 1972

Pensare il pensiero, Galleria Alexander Iolas, Milano 29 maggio 1973 [succ. Galleria Alexander Iolas, Parigi 25 settembre 1973]

Rifarsi, Galleria Alexander Iolas, Milano 29 maggio 1973 [succ. Galleria Alexander Iolas, Parigi 25 settembre 1973]

Sostituzione rituale, Alexander Iolas Gallery, New York aprile 1974

Omaggio a Pascali, Galleria L'Attico, Roma 29 aprile 1976

Duomo/Donna, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 20 aprile 1977

Relazione Cuore-Motore, Galleria Cesare Manzo, Pescara 18 febbraio 1978

Essere e respirare, Galleria La Salita, Roma 14 marzo 1978

[azione in spazio pubblico], Al Vivo, Università La Sapienza, Roma 28 maggio 1979

MAURI FABIO[816]

Dibattito, Telemuseo, Eurodomus 3, Palazzo dell'Arte al parco,Torino 14 maggio 1970

Ebrea, Galleria Barozzi, Venezia 1 ottobre 1971 [succ. Galleria Acme Studio, Brescia 1971; Galleria La Steccata, Parma 1971; Galleria La Salita, Roma 1971; Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto, Museo Civico, Bologna 1972; Galleria Cenobio Visualità, Milano 1974; Metafisica del quotidiano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1978]

Ebrea, Studio Elisabetta Catalano, Roma 1973 [af]

Natura e Cultura, Galleria 2000, Bologna 1973 [succ: Eros e Linguaggio, Galleria Milano, Milano 1974; col titolo *Ideologia e natura* Galleria De Foscherari, Bologna 1974; Università di

[816] Abbiamo escluso dall'inventario quelle che Mauri chiama "performance complesse" e che corrispondono a veri e propri spettacoli teatrali: *Che cos'è il fascismo* (con gli Allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico), Stabilimenti Safa Palatino, Roma 2 aprile 1971; *Gran serata futurista*, Teatro Comunale, L'Aquila 1980; *L'espressionista*, Teatro Olimpico, Roma 1982.

Salerno 1975; Galleria del Falconiere, Falconara 1976; Palazzo Pretorio, Certaldo (FI) ottobre 1977; Landesmuseum, Graz 1977; Western Front Society, Vancouver 1978; Teatro del Falcone, Genova 1979; De Appel, Amsterdam 1979]

Ideologia e natura, Studio Elisabetta Catalano, Roma 1973 [af]

Oscuramento, Galleria Cannaviello – Museo delle Cere – Studio Catalano, Roma 08 aprile 1975

Senza, Galleria Punto Blu, Reggio Calabria 25 ottobre 1975

Senza ideologia (con Pier Paolo Pasolini), Teatro in Trastevere, Roma 9 dicembre 1975

Senza (con Luisa Cividin), Galleria Toselli, Milano 18 maggio 1976

Dramophone, Studio Cannaviello, Roma 1976

Non voglio più essere fascista (con Nicoletta Amodio), Palazzo Taverna, Roma 15 aprile 1977

Senza/Seduta sull'ombra, L'Esperienza, Palazzo Pretorio, Certaldo (FI) 1 ottobre 1977

News from Europe, Space, Toronto 11 ottobre 1978

Europa bombardata (con Danka Schröder), Metafisica del quotidiano, Chiesa di Santa Lucia, Bologna 1978

Europa bombardata (con Danka Schröder), Studio Elisabetta Catalano, Roma 1978 [af]

MAZZUCCHELLI FRANCO

Caduta di pressione, studio dell'artista, inverno 1972

[azione durante la personale Caduta di Pressione], Galleria Il Diagramma, Milano maggio 1972

MAZZOLENI LIBERA

Afanisi, Galleria Centrosei Arte Contemporanea, Bari 15 aprile 1977 (succ. Sala Polivalente, Ferrara 25 maggio 1979)

Narciso contro narciso, Performance e videotape, Palazzo Bosdari, Galleria Comunale di Arte Moderna, Ancona 23 giugno 1979

Consumarsi, Sala Polivalente, Ferrara 30 giugno 1982

MENDINI ALESSANDRO

Architettura di uomini nudi, Metafisica del quotidiano, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1 giugno 1978

MERZ MARIO

[senza titolo], 24 Ore di No Stop Theatre, Studio 970/2, Luvinate (VA) 6-7 luglio 1968

La serie di Fibonacci, 1969 [vp]

Lumaca, prod. G. Schum, Torino 1970 [fp]

[azione], Opera o comportamento, XXXVI Biennale d'Arte, Venezia 1972

[azione], Galleria L'Attico, Roma 6 maggio 1975

MERZ MARISA

La conta, Torino 1967 [fp]
Senza titolo, Arte Povera+Azioni Povere, in spiaggia, Amalfi 5 o 6 ottobre 1968
Roma-Urbe 1970, Aereoporto Roma Urbe, Roma 28 febbraio 1970

MESCIULAM PLINIO

Epifanie ostensibili, per ANAgalleria OPera, lungo le strade della città dal cinema Lido in via De Gasperi fino al n. 22 di via Orlando, Genova 6 gennaio 1976 [succ. Settimana della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1-6 giugno 1977]

MORIERO GIORGIO

Coercizione, per ANAgalleria OPera, quartiere Sampierdarena, Genova 28 febbraio 1976

MOSTACCHI MASSIMO

Dov'è l'arte? Chi è l'artista?, Venezia-Revenice, Centro Internazionale delle Arti, Palazzo Grassi, Venezia 7 luglio 1978

MUNDULA GIOVANNI

Eldorado, Sala Polivalente, Ferrara 27 aprile 1977
Erosione, Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977
[azione], Festival Performances musica poesia, Cavriago 1 giugno 1978

NOTARGIACOMO GIANFRANCO

Gianfranco Notargiacomo for Mara Coccia Rome, Galleria Arco d'Alibert, Roma primavera 1969
Dattilologia, Critica in atto, Palazzo Taverna, Roma 9 marzo 1972
Acca, kappa, gamma, xi, Bibliologia, Libreria Arcana, Roma 12 maggio 1972
Senza titolo, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna 4 dicembre 1972

NOVELLI GASTONE

Mettere in ordine e conservare, Grammatica No Stop/Teatro ore 12, Feltrinelli di Via del Babuino, Roma 2 marzo 1967

OBERTO ANNA (P)

Diario in/pathos sequenza (la cerimonia, diario), Palazzo Bianco, Genova 27-31 maggio 1980
Ecritures d'amour, cérémonie pour Adèle H., Palazzo Bianco, Genova 1980

Il rituale dei doni, appartamento dell'artista, 2-4 e 18 giugno 1982

ONTANI LUIGI

Svenimenti, Super8, Studio Bentivoglio, Bologna 1969 [fp]
Saccombrello, *ibidem*, Bologna 1969 [fp]
Tetto, *ibidem*, Bologna 1969 [fp]
Montovolo, *ibidem*, Bologna 1970 [fp]
Fuochino, *ibidem*, Bologna 1970 [fp]
Spirito di patata, *ibidem*, Bologna 1970 [fp]
Lavaggio, *ibidem*, Bologna 1970 [fp]
Deserto, *ibidem*, Bologna 1970 [fp]
La favola impropriata, Roma 1970 [vp]
Accettazione e Chiarezza, Roma 1970 [vp]
Plaisir/Douleur, 1970 Roma [vp]
Chi è fuori è fuori, chi è dentro è dentro. Contando da 0 a 1972, Roma Mappa 72, Roma 25 novembre 1972
Tarzan, Contemporanea, Parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, 18-20/26/27 gennaio 1974
Pulcinella, Modern Art Agency, Napoli 26 marzo 1974
Don Quijote de la Mancha, Galleria L'Attico, Roma 15/22/29 novembre 1974
Don Giovanni, Galleria L'Attico, Roma 20/27 novembre 1974
Superman, Galleria L'Attico, Roma 21/28 novembre 1974
Gianduja, Galleria LP 220, Torino 25 novembre 1974
Dracula, 24h su 24, Galleria L'Attico, Roma 6.30-7.30 del mattino 27/29/31 gennaio 1975
Cristoforo Colombo, viaggio con Fabio Sargentini da Roma a New York, estate 1975
Grillo, De Appel Arts Center, Amsterdam 1975
Sia la luce, Gibigianna "Alnus", Souvenirs, L'Attico, Roma 2 febbraio 1976
Rugantino, L'Attico in viaggio, Roma 27 marzo 1976
L'indifférent d'après Watteau, Galerie Sonnabend, Parigi 13 maggio 1976
Gentiluomo con tricorno d'après Fra Galgario, Fantasia Assortita, Galleria Il Milione, Milano novembre 1976
Lord vanity, L'Attico in viaggio, Tempio Ekambareshwar, Kanchipuran 10 marzo 1977
Inferno musicale, ex Chiesa Luterana, Amsterdam 1977
Medici Prince d'àpres Cornell, Sonnabend, New York 1977
Endimione, Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977
Zefiro, Liberi vettori di cultura, Palazzo Ducale, Genova 20 giugno 1979
Astronaut, Performance and Video, The Kitchen, New York 1 novembre 1979
Dedicated to Lucius Richard 'O Brien, Toronto, dicembre 1979
Heliogabalus/Teodorico, Tutte le arti tendono alla performance, Loggetta Lombardesca, Ravenna maggio 1981

OR ROSSELLA (T)

Dance Concert, di Simone Forti, Sonnabend, New York settembre 1974
Installation, di Simone Forti, Salvatore Ala, Milano 1975
Mirage, di Joe Jonas, Sala Borromini, Roma 1977
Solo performance (Esercizio n. 1), Beat 72, Roma giugno 1977
Progetto per un lavoro teatrale, Roma 10 novembre 1977
Acqua ridente (ovvero le ragazze sul fiume giallo), Piscina coperta del Foro Italico, Roma dicembre 1977
Esercizio n.2, Salle Simon I, Ginevra febbraio 1978
Respiro sospeso, Beat 72, Roma dicembre 1978

PACI ANNA

Agopittura, Performing Art Center, Genova marzo 1977 [succ: Progetto Opera, Centro Culturale Pozzobonelli, Vermezzo (MI) 23 aprile 1977]
Il fantasma dell'opera, Teatro Carlo Alberto, Novi Ligure (AL) 2 ottobre 1977
Picture Stitch, De Appel, Amsterdam 29 novembre 1978

PACUS STANISLAO[817]

Segnalazioni al mare, in spiaggia, Scossicci Marcelli (AN) estate 1970
Dichiarazione di presenza, via Cesanelli 2, Falconara Marittima 1970
Fino alle ore venti e trenta ci sono io, poi lascio la mia giacca e le mie scarpe, Galleria Duemila, Bologna 6 febbraio 1971
Situazione di diuresi emotiva (La vita è turbamento), Liceo Mileti, Forte dei Marmi (LU) 1972
Ci vediamo dopo, ora ciao, Galleria La Chiocciola, Padova 1972
Solus homo solus, via Senato 12, Milano 7 aprile 1973
Io sono la quaglia io sono Tartuffe, Galleria Duemila, Bologna 1974
Il realismo falsificato..., Studio Eremitani, Padova 1975
Dramatis homo dramatis (Et omnium bonorum exemplum), Aspetti del Comportamento, Studio Eremitani, Padova 8 febbraio 1975

PALAZZOLI DANIELA

Arte e decultura, Critica in Atto, Palazzo Taverna 20 marzo 1972

PAOLINI GIULIO

Apoteosi di Omero, Pèrsona, Bitef 5, Belgrado settembre 1971 [succ. 7e Biennale de Paris, Parigi settembre 1971; Informazioni sulla presenza italiana, Palazzo Taverna 7 dicembre 1971]

[817] Dalla seconda metà degli anni Settanta le azioni di Stanislao Pacus diventano apertamente teatrali o letture poetiche.

PARADISO ANTONIO

Meditazione, Puglia 1970 [fp]
Uomo e deserto, deserto del Sahara 1975 [fp]
La monta di Pingo (Toro e mucca meccanica), Biennale di Venezia, Venezia luglio 1978

PARMIGGIANI CLAUDIO

Lo scriba (Deiscrizione. Progetto panteistico di Vincenzo Agnetti), Galleria L'uomo e l'arte, Milano 6 dicembre 1972

PARTISANI CLAUDIO

Una favola per i morti, I Festival Tendenze d'Arte Internazionale, Pari & Dispari, Cavriago (RE) 19 marzo 1977

PASCALI PINO

Requiescat in pace Corradinus, Mostra a soggetto. Corradino di Svezia 1252-68, Castello di Torre Astura, Nettuno (Rm) 22 luglio 1965
[azione per il Living Theatre], cortile del Castello di Rocca Sinibalda, Rieti inverno 1965
[senza titolo], azione nel film SKMP2 di Luca Maria Patella, prod. Galleria L'Attico, Roma 1968

PASINI ROBERTO

Azione proiettiva, per ANAgalleria OPera, quartiere Sampierdarena, Genova 28 febbraio 1976

PATELLA LUCA MARIA

Terre Animate (con Rosa Foschi, Cristina Gigante e Claudio Meldolesi), 16mm, Roma 1967 [fp]
Cammina! (con Carlo Cecchi), Teatro Belsiana, Roma novembre 1967
Camminare e *Stare al bar (analisi di comportamenti)* (con Carlo Cecchi), Galleria L'Attico, Roma 30 aprile 1968
SKMP2, prod. L'Attico, Roma 1968 [fp]
Analisi di psico-vita o finta concorrenza, Centro Apollinaire, Milano maggio 1971
Una "Analisi di psico vita" (reattivo di intercoinvolgimento culturale, psicologico, ecc.), Quattro artisti, Palazzo Taverna, Roma 16 maggio 1972
Polvere di proiezione iperconnotativa, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 14 dicembre 1972
"a proposito di Sal e tig" Topologia ipercommutativa (sic!), Seconda Scala, Roma 3 febbraio 1973
LMP e il test di Lüscher dei colori, Galleria L'Attico, Roma 5 aprile 1974
dal tramonto al tramare, 24h su 24, Galleria L'Attico, Roma gennaio 1975

Presentazione e presente azione di una "performance proiettiva di Luca", Galleria Luca Palazzoli, Milano dicembre 1975

Feedback, Studio Trisorio, Napoli 17 novembre 1975

Porci in alto: non è il caso!, Studio G 7, Bologna 14 gennaio 1977

A fare in cielo, Galleria Martano, Torino 25 gennaio 1977

Senza titolo, Sala Polivalente, Ferrara 14 aprile 1977

Semanticamente/Se ma antica mente, Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977

PENONE GIUSEPPE

Alfabeto, Aktionsraum 1, Monaco, 5-20 febbraio 1970

Rovesciare i propri occhi, Arte Povera: 13 Italianische Kunstler Kunstverein, Monaco 26 maggio 1971 [succ. Informazioni sulla presenza italiana, Palazzo Taverna, Roma 1 dicembre 1971]

PIACENTI CLAUDIO

Senza titolo, Super8 prod. Studio Bentivoglio, Bologna 1968-'71 ca. [fp]

Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1968-'71 ca. [fp]

Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1968-'71 ca. [fp]

Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1968-'71 ca. [fp]

Senza titolo, *ibidem*, Bologna 1968-'71 ca. [fp]

PISANI GIANNI

La distruzione della propria bara, Istituto di Belle Arti, Napoli 1972 [af]

Tutte le mattine prima di uscire, appartamento dell'artista, Napoli 1973 [af]

PISANI VETTOR

Lo scorrevole; *Malinconica Pot. La tartaruga più veloce del mondo*; *Assassinio di Suzanne Duchamp*, Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp, Premio Nazionale Pino Pascali, Castello Svevo, Bari luglio 1970

Dal pane all'acqua, Amore Mio, Montepulciano 30 giugno-30 settembre 1970

Lo scorrevole (tavolo caricato a morte), Vitalità del Negativo, Palazzo delle Esposizioni, Roma 30 novembre 1970

Io non amo la natura (spazio...), Fine dell'Alchimia, Galleria L'Attico, Roma 28-29 dicembre 1970

L'eroe da camera, Informazioni sulla presenza italiana, Palazzo Taverna, Roma 26 novembre 1971

Lo scorrevole (elevazione della vergine), Studio Elisabetta Catalano, Roma 1972 [af]

L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys, studio Elisabetta Catalano, Roma 1972 [af]

L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys, Documenta 5,

Kassel 30 giugno 1972 [succ. X Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni, Roma 22 maggio 1973]

L'eroe da camera, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 15 dicembre 1972

L'eroe da camera, tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys, Galleria L'Attico 30 marzo-3 aprile 1973

Androgino, carne umana e oro, Contemporanea, Parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, Roma novembre 1973

Una stanza brulicante di topi, Galleria L'Attico, Roma 25 giugno 1974

Storia di eroi: la parte assassinata, 24h su 24, Galleria L'Attico, Roma gennaio 1975

Il coniglio non ama Joseph Beuys, Galleria Sperone, Roma 5 dicembre 1975 [succ. XXXVII Biennale d'Arte, Venezia luglio 1976]

L'uomo banale non è l'antieroe, Framart Studio, Napoli ottobre-novembre 1976

PISTOLETTO MICHELANGELO[818]

Scultura (Sfera) da passeggio, Con-temp-l'azione, in strada, Torino 04 dicembre 1967

Taglio dei capelli, Collage 7, Aula Magna Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, Genova 13 dicembre 1967

Applauso al mare, Vernazza (SP) giugno 1968

Teatro degli spettatori, Teatro Gobetti, Torino 9 novembre 1968

[azione-pittura con Maria Pioppi e gli spettatori], Galleria L'Ariete, Milano 24 marzo 1970

Reincarnazione, Roma 15 giugno 1975

La conferenza, Galleria Christian Stein, Torino ottobre 1975

Raggi di persone, Galleria Christian Stein, Torino ottobre 1975

Silenzio rosa (con Vettor Pisani e Franco Summa), XXXVII Biennale d'Arte, Venezia luglio 1976

Gli spettatori, Galleria Persano, Torino 26 gennaio 1977

Dietrofront, Palazzo Taverna, Roma 7 giugno 1977

L'arte assume la religione, Galleria Persano, 14 marzo 1978

Un'isola nel tempo, Galerie Schweinebraden, Berlino 18 novembre 1978

La famiglia – Il tavolo del giudizio, Galleria De Domizio, Pescara 12 e 13 settembre 1980

PLESSI FABRIZIO

Radiografia di una spugna, Ospedale Civico, Venezia 27 settembre 1972

100 pezzi d'acqua, appartamento dell'artista, Venezia gennaio-marzo 1973 [af]

Plessi sur Seine, Senna, Parigi giugno (per tutto il mese) 1973

Un buco nell'acqua, Senna, Parigi 6 settembre 1973

Operation Antwerpen, org. I. C. C., Anversa 15 maggio 1975

Operazione il Taglio del fiume Schelde, Belgio maggio 1975

Segare il lago Stichter in due parti uguali, Lago Stichter, Neuenkirchen 12 giugno 1975

Camminare sull'acqua, Lago Stichter, Neuenkirchen 14 giugno 1975

Liquid piece (con Christina Kubisch), Beat 72, Roma autunno 1975

[sound-performance](con Christina Kubisch), Plais des Beaux Arts, Bruxelles autunno 1975

[818] Non sono riportate le azioni della compagnia Lo Zoo, da ritenersi prettamente teatrali.

365 tagli d'acqua, per ANAgalleria OPera, appartamento privato di Angelo Pretolani via Montello 29, Genova 2 novembre 1976

Two and two – terra/aria/fuoco/acqua (con Christina Kubisch), Studio Marconi, Milano 1976 [succ: Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977]

Concerto Video Performance (con Christina Kubisch), Sala polivalente, Ferrara 31 marzo 1977

Liquid geometry, Kunsthalle, Kiel marzo 1977

Tempo liquido (con Christina Kubisch), Sala Polivalente, Ferrara 26 maggio 1978 [succ. Venezia-Revenice, Centro Internazionale delle Arti, Palazzo Grassi, Venezia 8 luglio 1978]

Tam Tam (con Christina Kubisch), Ferrara Video Show, Sala Polivalente, Ferrara novembre 1979

Updown (con Margaret Fisher), prod. Centro Video Arte, ferrara 1982 [vp]

Water fan (con Margaret Fisher), *ibidem*, Ferrara 1982 [vp]

Surf Control (con Margaret Fisher), *ibidem*, Ferrara 1982 [vp]

POLACCI MIRO

Plurimologo per la morte di Socrate, 1976

La maschera, Galleria Unimedia, Genova 18 aprile 1977

Reiterazione verbale simultanea, Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977

Ma non è l'ultima cena, Sala Polivalente, Ferrara 6 febbraio 1981

PRESENTETO GIUSTINA

Il segno, il gesto, la voce, Sala Polivalente, Ferrara 24 aprile 1982

PRETOLANI ANGELO

Minotauro, via Carcassi, Genova 10 settembre 1973

Opera pubblica, Genova 1 giugno 1975

Azione, Galleria Artetre, Genova 26 luglio 1975

Colloquio mentale, Teatro della Tosse, Genova 1975

(O)pera, per ANAgalleria OPera, Via Ammarengo 2/60, Genova 2 novembre 1975

Apparizione, Galleria Diagramma, Milano 1976

Incontrando Barbaroux, Studioerre, Cuneo 1976

Musicante, in strada, Genova 1976

Concentr'azione notturna, Galleria Artetre, Genova 24 luglio 1976

Alie/nazione, per ANAgalleria OPera, Piazza Podestà, Varese 18 dicembre 1976

Serenata e tentativo di volo, Galleria Unimedia, Genova 14 aprile 1977

Cavalierestante, Progetto Opera, Centro Culturale Pozzobonelli, Vermezzo (MI) 23 aprile 1977

Il fantasma dell'opera, Teatro Carlo Alberto, Novi Ligure (AL) 2 ottobre 1977

Arte fuor di mi-sura, Festival Performance musica poesia, Cavriago (RE) giugno 1978

N'avi o dirigibili?, Teatro dell'Archivolto, Genova 20 maggio 1978

Nel cielo di Bagdad, Interventi e Azioni, Galleria Peccolo, Livorno 15 luglio 1978

Volare la Polonia/Leciec w Polsce, Remont Gallery, Varsavia, 6 febbraio 1979

D'io sono un mostro. D'io suono un mostro, Correggio (RE) 5 maggio 1979 [succ. Out Off, Milano 29-31 maggio 1979]

La non divina commedia, Lo spazio dei gesti, SKC, Belgrado 23 giugno 1979

D'altronde disegno d'io, Galleria Unimedia, Genova 12 marzo 1980

Senza bisogno di specchi, Babilonia: eventi poetici in progressione, Rocca Stellata di Bondeno (FE) 21 settembre 1980

Hendrix Here, Mulino Feyles, Torino 21 novembre 1980

Correnti fredde, Mostra di segmenti percorsi e dinamiche sonore, Unione Culturale, Torino 29 gennaio 1981 [succ. Inascoltabili frammenti/sonori, Teatro del Falcone, Genova 2 febbraio 1981]

Japanese Match (Centro Uh!), Sestri Levante (GE) 4 luglio 1981 [succ: Arenzano (GE) 18 luglio 1981, Energia 82, Discoteca La Mela, Ferrara 17 gennaio 1982, Scenario 82, Teatro Tordinona, Roma 27-28 marzo 1982]

Enge Hosen (Calzoni stretti) (Centro Uh!), Bruckner Festival, Linz 12 settembre 1981

Smania di uccidere (Centro Uh!), La Cappella Underground, Trieste 8 dicembre 1981

Radio Dallas (Centro Uh!), La perdita del centro, Rocca Possente di Stellata, Bondeno (FE) 1981

Japanese Match for musicperformance (Centro Uh!), Sezione Ritmica Arti performative a Genova, Teatro del Falcone, 13 marzo 1982

Transconcerto (Centro Uh! a nome *De Redzke*), Club Instabile, Genova 27 maggio 1982 [succ. Guard-rail festival, Scandicci (FI) 3 luglio 1982, Marina di Pietrasanta (LU) 10 agosto 1982, Villa Grimaldi, Nervi (GE) 13 agosto 1982]

PRINI EMILIO

Senza titolo, in strada, Genova 1967

Punti-Ipotesi sullo spazio totale (con Grazia Austoni), Galleria La Bertesca, Genova 1967

Identico Alieno Scambiato, Villa Margherita, Genova dicembre 1967

Pesi Spinte Azioni, Galleria La Bertesca, Genova 1968

Senza titolo, Teatro delle mostre, La Tartaruga, Roma 10 maggio 1968

Senza titolo, Arte povera più azioni povere, Arsenali dell'Antica Repubblica, ottobre Amalfi 1968

Camping, Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969

Senza titolo, Live in Your Head: When Attitudes Become Form, Kunsthalle, Berna 1969

Lupo, Monte Fasce (GE) 1969 [af]

Azioni di comportamento: alzarsi e andare al lavoro, Genova 1969-74 [af]

Senza titolo, Arte Povera: 13 Italianische Kunstler, Kunstverein, Monaco, 26 maggio 1971

Caso fotografico, Studio Claudio Abate, Roma 1971 [af]

Merce Tipo Standard, Galleria L'Attico, Roma 20 novembre 1971

Senza titolo, Chiesa di San Carpoforo, Milano 1973

Senza titolo, Funfte Internationale Kunstmesse Berlin, Galleria Folker Skulima, Berlino marzo 1973

Senza titolo, X Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni, Roma 22 maggio 1973
[azione], 24 ore su 24, Galleria L'Attico, Roma gennaio 1975

PUCCIARELLI BIANCA (alias **BINGA TOMASO**)

Vista zero, VI Rassegna d'Arte Contemporanea Circuito Chiuso/Aperto, Palazzo Comunale, Acireale (CT) 24 settembre 1972
Nomenclatura, Studio Pierelli, Roma 22 novembre 1972
L'ordine alfabetico, Studio Pierelli, Roma 22 novembre 1972
Parole da Conservare Parole da Distruggere, Centro Lavatoio Contumaciale, Roma 15 giugno 1974
Poesia Muta, Dossier Donna 1, Coop. Esperienze Culturali, Pescara 8 ottobre 1977
Ti scrivo solo di domenica, Dossier Donna 3, Ass. Culturale Palazzo Carignano, Torino 21 febbraio 1978
Carta da parato, appartamento privato, Roma 1976 [succ. Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1978]
Occhi grandi per guardare, Virus-Eros, Lavatoio Contumaciale, Roma 25 giugno 1980

RABITO DIANA

Cielo entronauta, Roma 24 dicembre 1972
Altà fedeltà, Seconda Scala, Roma 1975

RAMELLA GIORGIO

Quando riuscirai a leggere veramente la mia domanda?, per ANAgalleria OPera, quartiere Sampierdarena, Genova 28 febbraio 1976

RAVEDONE FRANCO

Quattro posizioni per disegnare, prod. Luciano Giaccari, Milano 1972 [vp]
L'arte come servizio – L'Artista come servo, in vari appartamenti, Milano 1975

REBOLDI ARTURO

Divertimento per stanze, Ferrara Video Show, Sala Polivalente, Ferrara novembre 1979
[senza titolo], Sixto/Notes, Milano 1980

RICCIARDI CLOTI

Vietato l'ingresso agli uomini, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 29 novembre 1972

ROMANELLI LILLI

Saluto al sole, Mestieri d'Arte Ciserano-Realtà Artistiche di Oggi, Ciserano (MI) 1976 [succ. Teatro San Bartolomeo, Bergamo 1977; Teatro Petruzzelli, Bari 1978]

Mediazione cosmica – terra, Cave di Riano Romano (RM) 1977 [succ. Arte più, Bergamo 1978; Auditorium S. Bartolomeo, Bergamo 1979]

Per un fatto..., San Giovanni a Porta Latina, Roma 1980

ROSSINI ROBERTO

Sound performance, Fiume Olba (GE) estate 1976

Evento, Performing Art Center, Genova aprile 1977

Evento invisibile, Situazioni, Teatro Archivolto, Genova 1978

Evento 3, Festival Performance musica poesia, Cavriago (RE) giugno 1978

Composition, Galleria Il Brandale, Savona 1979

Myth, Ambiguazioni, Palazzo dei Principi, Correggio (RE) 1979

Down, Galleria Unimedia, Genova 12 dicembre 1979

Still life, Sixto-Notes, Milano 15 marzo 1980

Sun'n Sand, Mulino Feyles, Torino 21 novembre 1980

Tiger, Autopark Piccapietra, Genova 10 aprile 1981

Make Up (like a picture) (con Marina Giovannini), Galleria Materiali/Immagini, Perugia 18 aprile 1981

Japanese Match (Centro Uh!), Sestri Levante (GE) 4 luglio 1981 [succ: Arenzano (GE) 18 luglio 1981, Energia 82, Discoteca La Mela, Ferrara 17 gennaio 1982, Scenario 82, Teatro Tordinona, Roma 27-27 marzo 1982]

Enge Hosen (Centro Uh!), Brückner Festival, Schloss Parz, Linz 12 settembre 1981

Smania di uccidere (Centro Uh!), La Cappella Underground, Trieste 8 dicembre 1981

Radio Dallas (Centro Uh!), La perdita del centro, Rocca Possente di Stellata, Bondeno (FE) 1981

Japanese Match for musicperformance (Centro Uh!), Sezione Ritmica Arti performative a Genova, Teatro del Falcone, 13 marzo 1982

Transconcerto (Centro Uh! a nome *De Redzke*), Club Instabile, Genova 27 maggio 1982 [succ. Guard-rail festival, Scandicci (FI) 3 luglio 1982, Marina di Pietrasanta (LU) 10 agosto 1982, Villa Grimaldi, Nervi (GE) 13 agosto 1982]

SACCHI FRANCA

[azione], Galleria Toselli, Milano 1973

[azione], Alternativa 2, Casa di Giobatta, Malo (VI) 1974

Essere come danza, Galleria Salvatore Ala, Milano gennaio 1975 [succ. Out-Off, Milano 3-4 aprile 1978]

SAMBIN MICHELE

Violoncello per due suonatori, Esperienze e sperimentazioni sulle immagini e sui suoni, Galleria Images 70, Abano (PD) 1972

Assenza, Galleria Images 70, Abano (PD) 1972

Spartito per violoncello, Galleria del Cavallino,Venezia 1975

Ascolto, Primo Video-laboratorio, Galleria del Cavallino, Venezia 29 gennaio 1977 [vp]

Ascolto, Galleria Tommaseo, Trieste 1977

Il suono ci circonda, Galleria del Cavallino, Venezia 1977

Autoritratto per quattro telecamere e quattro voci, Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977

Looking for listening, Artisti e Videotapes, Biennale, Venezia 1976 [succ. Sala Polivalente, Ferrara 9 marzo 1978]

Dodici animali, Video Laboratorio, Galleria del Cavallino, Venezia 1978

Vtr & 1, Sala Polivalente, Ferrara 1978

Duo, Galleria al Cavallino, Venezia 24 novembre 1979

SANDRI SANDRA

Per conoscenza: ipnosi, Domanda & Risposta, Galleria Unimedia, Genova 31 marzo 1976

Identikit/extra, Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977

Rigenerazione, Sala Polivalente, Ferrara 2 novembre 1977

[azione], Festival Performances musica poesia, Cavriago 1 giugno 1978

SARTORELLI GUIDO

Tempo quadrato, Ferrara Video Show, Sala Polivalente, Ferrara novembre 1979

Processo alla Piazza!, Agorà '81, Giulianova (TE) 1981

SCOGNAMIGLIO PINA

La civetta cieca vola dal tempio al tempo (con Hideo Kobayashi), Inascoltabili, Teatro del Falcone, Genova 31 gennaio 1981

SIMETI TURI

Distruzione di un aliante, Galleria La Bertesca, Genova 05 marzo 1971

SIMONELLI BENEDETTO (T)

Box Match, Politecnico Teatro, Roma 1978

L'Occhio della Mente: itinerario di memoria con tensioni bianco-rosso, Beat 72, Roma 9 maggio 1979

The Impossible Track, Seminario interdisciplinare sulle connessioni fra Arte, Comunicazione e Spettacolo, Centro Arti Visive, Roma 21 giugno 1979

Midsummer Night's Dream, Passaggio a Sud Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia, Reggia di Caserta 24 giugno 1979

Smart Symphony, The Return of One Man Show, Beat 72, Roma 15 dicembre 1979

La battaglia di Anghiari, Beat 72, Roma 15 marzo 1980

La parabola del cieco e della volpe, Incontri Internazionali Arte-Teatro/ 1. Italia-California, Pistoia 10 maggio 1980

Fondi 1980, Ombre Metropolitane, Via Sabotino, Roma settembre 1980

Senza titolo, Paesaggio Metropolitano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 3 febbraio 1981

SIMONETTI GIANNI-EMILIO

Concerto Fluxus per aquiloni, Campo Imperatore Terminillo (Ri) 1966

Performance Fluxus (con Ugo Nespolo, Ben Vautier), Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 26 aprile 1967

Les Mots et Les Choses (con Ugo Nespolo, Ben Vautier, Gianni Sassi), Carlo Gaia, Teatro Gobetti, Torino 26-28 aprile 1967

Concert Fluxus (con Ugo Nespolo, Gianni Sassi, Albergoni Sergio), Galleria La Bertesca, Genova 06 giugno 1967

Il rasoio di Bocam, Studio Rotelli, Finale Ligure 28 luglio 1977

Essa non ha quasi sangue abbastanza perché una spada colpevole per causa sua arrossisca, Sixto/Notes, Milano 26 febbraio 1980

SILLANI MARIO

Azione e videotape (con Luciano Celli), Galleria del Cavallino, Venezia 22 aprile 1976

The Bologna strip, Arte Fiera, Stand Galleria del Cavallino, Bologna maggio 1976

Wien 138, K45 Kunstmesse, Vienna 21 febbraio 1977

Alice through the double faces looking glass, casually flashing, Arte Fiera, Bologna 1977 [succ. Galleria Tommaseo, Trieste ottobre 1977]

Identificazione 1:1, Das sofortbild polaroid, Berna ottobre 1977

Copy, Galleria Tommaseo, Trieste 1978

Identità 1:1, Ferrara Video Show, Sala Polivalente, Ferrara novembre 1979

F:F, Ferrara Video Show, Sala Polivalente, Ferrara novembre 1979

SIXTY ANTONIO (T)

W, M o di alcuni tentativi di salare il sale e di attraversare un muro Azione Oh-Art! (Illy Lasà), Strategia X, Out Off, Milano 5 giugno 1979

Jack & Jackie, Out-Off, Milano 15-19 e 22-26 ottobre 1979

Kennedy The Assassination, Studio Alchimia, Milano 5 febbraio 1980 [succ. Sala Polivalente, Ferrara 25 marzo 1980]

Eloise, leggero vento, Eloise, Studio Photoflash, Milano 20 maggio 1980

Bloom blast, sfilata Out-Off, Milano 17 ottobre 1980

Nuova Zelanda, rass. Teatrart, Odissea 2001, Milano 1 dicembre 1980

Kennedyne, Passaggio Metropolitano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 20 gennaio 1981 [succ. Sala Polivalente, Ferrara 8 maggio 1981]

Ragazze 81, Castel dell'Ovo, Napoli 10 giugno 1981

Safari elettrico, Zoo Musicale, Cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco, Milano 28 luglio 1981

Copertine, Ultimi Segnali, Villa Ponti, Varese 25 settembre 1981

SPOLDI ALDO

A far la gioia è il gesto..., Galleria Portici, Cremona 27 dicembre 1971
Concerto in RE da una geometria, Accademia di Brera, giugno 1974

ŠOŠKIĆ ILIJA

Scultura gestuale; *Vetro sull'erba*, Bologna 1970 [af]
[azione], Studio Virtus Bologna 1972
Icaro (passero sulla spalla), Lago, Comacchio 1973 [af]
Cucire il ficus, Galleria GAP, Roma 14 maggio 1974
Pietra sulla spalla, Art Basel 5, Basilea 21 giugno 1974
La sabbia nelle tasche, Kunstmarket, Colonia 1974
Latte e seta, 24 h su 24, Galleria L'Attico, Roma gennaio 1975
Castrazione del toro, Galleria GAP, Roma 1975
Sguardo dietro la canna, Galleria De Domizio, Pescara 1975
Coexistence, IV Aprilski susret, SKC, Belgrado 1975
Fascinazione, *Trasformazione*, Piazza dei Fiori, Roma 1975 [af]
Passeggiata dell'eroe (Sisifo), Castello di Hohenzollern, org. Galleria Ingrid Dacić, Tubingen 1975
[senza titolo], Idroscalo, Ostia (RM) 2 novembre 1975
Il mago, L'Attico in Viaggio, 27 marzo 1976
Assenza come presenza / Esercizio fisico n. 9, spiagge tra Campania e Lazio 1976
Sì e No, Palazzo Taverna, Roma 14 marzo 1977
Astensione, durante un raduno motociclistico, Piazza San Pietro, Roma 1980
Il mondo è ricco e l'uomo è povero, Galleria Diacono, Roma 20 giugno 1980

STURLI GIULIANO

Ombre mobili, La Spezia 1971 [fp]
L'utopia in azione, Galleria L'incontro, Genova 1972
Muri bianchi, Studio 74, La Spezia 1972
L'uomo cieco, Studio 74, La Spezia 1973
Spazio critico, Galleria L'Incontro, Genova 1973
Ars Moriendi, prod. Studio 74, La Spezia 1974 [fp]
L'uomo albero, prod. Studio 74, La Spezia 1976 [vp]
Inferno musicale, prod. Studio 74, La Spezia 1977 [vp]
Magma, prod. Studio 74, La Spezia 1978 [vp]
Concerto notturno, prod. Studio 74, La Spezia 1979 [vp]
Notte veloce, prod. Studio 74, La Spezia 1980 [vp]
Vibrazioni, prod. Studio 74, La Spezia 1981 [vp]

SAUZEAU ANNE-MARIE

Senza titolo, Arte Povera più Azioni Povere, spiaggia, Amalfi 6 ottobre 1968

TACCHI CESARE

Cancellazione d'artista, Teatro delle Mostre, La Tartaruga, Roma 18 maggio 1968

Tanto spazio guadagnato, nel film *Esperienze in uno spazio non teatrale* di M. Grottesi e P. Matteucci, Eagle Cinematografica, Roma 1968

Decifrazione, Critica in atto, Palazzo Taverna, Roma 9 marzo 1972

Typewriter agibile, Bibliologia, Libreria Arcana, Roma 12 maggio 1972

Io sono tu sei, due basi per un colloquio, (Sopra un tavolo) (Sul piedistallo) (Al muro) (con Mario Diacono), Quattro artisti, Palazzo Taverna, Roma 17 maggio 1972

Il rito, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 21 novembre 1972

Arativo. *Luogo adatto ad essere coltivato*, Galleria Schema, Firenze dicembre 1973

TAGLIAFICO GIAGGI

One lonzage to be sucked slowly, Domanda & Risposta, Galleria Unimedia, Genova 30 marzo 1976

TARONI-CIVIDIN

Putredo Paludis, Out-Off, Milano 15 dicembre 1977

20-12-1977, Out-Off, Milano 20 dicembre 1977

Evento 3332, Teatro Laboratorio, Verona 15 aprile 1978

PrOerESIA SIMULTimediANEA, PhOESIA (Alfabeta), Teatro Arsenale, Milano 5 maggio 1978

E zero è l'inizio del pensiero, II Settimana Internazionale della Performance, Palazzo dei Congressi, Bologna 5 giugno 1978

Quasi allo stato di quiete/viaggio per rimemorazione, via Udine 6, Trieste, notte tra l'1 e il 2 ottobre 1978

Intervallo al Limehouse, Arte e Pratica Politica, Sala Verdi, Parma 12 giugno 1979

Tempo reale, Passaggio a Sud Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia, Palazzo Reale, Caserta 28 giugno 1979

Minima ubiqua, Autunno Musicale, Villa Olmo, Como 7 ottobre 1979

Intervallo al Limehouse II, Lo scarto dell'occhio, Sixto/Notes, Milano 19 ottobre 1979

Real Thing, Franklin Furnace, New York 1 novembre 1979

Intervallo al Limehouse III, Teatro Tor di Nona, Roma 1 aprile 1980

Intervallo al Limehouse IV, Teatro e Musica verso nuove forme espressive, Teatro Manzoni, 10 aprile 1980

Eclat, Galleria Peccolo, Livorno 11 luglio 1980

Profligate ubiquity, ICC, Anversa 1 ottobre 1980

Oh wort, du wort, das mir fehlt, KunslterHaus, Amburgo 7 ottobre 1980

Come chiarità di diamante, Paesaggio Metropolitano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 15 gennaio 1981

As diamond clearness, Koelnische Kunstverein, Colonia 7 maggio 1981

As diamond clearness II, Folkwang Museum, Essen 18 gennaio 1981

As diamond clearness III, Akademie der Kunste, Dusseldorf 21 gennaio 1981

E fa di clarità l'ear tremare, Studios Canubis, Lione 22 maggio 1981

Decalage, Invasioni Spaziali, Giardino dell'Orticoltura, Firenze 18 giugno 1981
Decalage II, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 5 luglio 1981
Decalage III, Cortile dell'Accademia delle Belle Arti di Brera, Milano 15 settembre 1981
Decalage IV, Von-der-Heydt Museum, Wuppertal 11 gennaio 1982
Interference, Arte Italiana 1960-'82, ICA Theatre, Londra 18 ottobre 1982

TARONI ROBERTO

Mai Jack et..., Sixto/Notes, Milano 3 febbraio 1979

THE A TRE (T)

The a tre, Roma 12 dicembre 1978
Demetra o good-bye, Passaggio a Sud Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia, Palazzo Reale, Caserta 24 giugno 1979
Tea road (dagli Appennini alle Ande), Piazza Cavour e appartamento di Mario Schifano, Roma, notte tra il 29 e il 30 dicembre 1979
Invalid Keyword: le ragazze, Incontri Internazionali Arte-Teatro: Italia-California, Pistoia 9 maggio 1980

TRAPANI ANNA

Il vaso di Pandora (Gruppo Donne/Immagine/Creatività), Popolare Vesuviano, Napoli 4 giugno 1977
La stanza, Galleria San Carlo, Napoli 1979

VACCARI FRANCO

Esposizione in tempo reale n. 1 maschere, Esperimento di nuovo teatro, Galleria Civica, Varese 27 giugno 1969
Esposizione in tempo reale n. 2 Viaggio+Rito, Galleria 2000, Bologna 1971
Esposizione in tempo reale n. 3 Accumulazione, Galleria Flori, Firenze 1971
Esposizione in tempo reale n. 8 Omaggio all'Ariosto, Palazzo dei Diamanti, 22 maggio 1974
Esposizione in tempo reale n. 10 I sogni n. 1, Nuovi Strumenti, Brescia 25 febbraio 1975
Esposizione in tempo reale n. 11 I sogni n. 2, Trigon 75, Neue Galerie, Graz 1975
Esposizione in tempo reale n. 14 La venere di Savignano, Cavriago Esposizione, Cavriago (RE) 1976
Esposizione in tempo reale n. 15 Spazio privato in spazio pubblico, Settimana internazionale della Performance, Galleria d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977
Esposizione in tempo reale n. 16 Merzbau di una notte, Galleria Ramont, Varsavia notte tra il 2 e 3 aprile 1978

VIOLA LUIGI

In quibus membris corporis humani sacra religio, Galleria La Pilota, Milano 3 maggio 1973

Renaissance, casa dell'artista, Venezia, gennaio 1975

Proposizione allo specchio, casa dell'artista, Venezia estate-autunno 1975

Cancellazioni, prod. C.A.V., Centro Audiovisivi Venezia,Venezia 1975 [vp]

Diario pubblico e segreto, *ibidem*, Venezia 1975 [vp]

Poetical action, Palazzo della Regione, Trento 1975

Voyage, Avanguardia Avanguardia, Sala delle Colonne, Teatro Gobetti, Torino 11 febbraio 1977

Temporidentitàs, prod. Galleria del Cavallino, Venezia febbraio 1977 [vp]

Diamonologo interfonico, Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977

Abschied (ah si?) vom Hashish, Festa della riappropriazione urbana, Muggia 28 agosto 1977

Natura della scrittura, Arte come impegno sociale: la poesia, Palazzo della Regione, Trento dicembre 1977

Untitled, Ufficio Postale di Venezia-Central Post Office di Varsavia, Remont Gallery, Varsavia 3-5 aprile 1978

Madrigale serale, Sala Polivalente, Ferrara 23 giugno 1978

La camera di Norwid, Performance e videotape, Palazzo Bosdari, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Ancona 22 giugno 1979

Black video, Ferrara Video Show, Sala Polivalente, Ferrara novembre 1979

Il sogno di Norwid, Galleria Unimedia, Genova 8 febbraio 1980

VISMARA MARINO (M)

Scarto, (con Lapo Binazzi), Milano 1977

Il portento animale, Zona per conoscenza, Zona Art Space, Firenze 24 novembre 1978

L'essere in forma, Out-Off, Milano 3-5 aprile 1979

...Geode sonore dia da bere e sonore?..., Sala Polivalente, Ferrara 22 novembre 1979

[senza titolo], Modern Art Galerie, Vienna 18 aprile 1980

adattamento-disadattamento, Incontri Internazionali Arte-Teatro/ 1. Italia-California, Pistoia 10 maggio 1980

VITI PIERO

Alternative progettuali del divenire al divenuto e viceversa, Sala Polivalente, Ferrara 16 marzo 1978

XERRA WILLIAM (P)

Verifica del miracolo, San Damiano, Piacenza 26 novembre 1973

[azione], Festival Performances musica poesia, Cavriago 1 giugno 1978

ZOCCOLA CLAUDIO

[senza titolo], Tendenze d'Arte Internazionale, Cavriago 20 marzo 1977

ZORIO GILBERTO

Trasciniamo un po' di…, Live in Your Head: When Attitudes Become Form, Kunsthalle, Berna 21 marzo 1969

Fluidità radicale, Torino 1969 [vp]

Fluidità radicale, 16mm prod. Gerry Schum, Torino settembre 1970 [fp]

ZOSI GIULIANO (M)

Conferenza, Settimana di Musica Improvvisazione, Beat 72, Roma 22 dicembre 1971

Piano piece for Terry Riley #2, Teatro Comunale, L'Aquila 17 febbraio 1972

[azione musicale], Beat 72, Roma 5 febbraio 1973

Conferenza, Beat 72, Roma 2-3 febbraio 1975

[azione musicale e *Ursonate*], Il colpo di glottide, Teatro Affratellamento, Firenze 10 aprile 1980

Conferenza C7, Out-Off, Milano 6 maggio 1980

c. BIBLIOGRAFIA

Data la complessità della ricerca – per via di un oggetto spesso tra i limiti disciplinari quanto per il lungo arco storico indagato – la bibliografia di riferimento è molto articolata. Per maggiore chiarezza e fruibilità la abbiamo suddivisa in sei sezioni: a. Libri d'artista, b. Cataloghi, c. Saggi (in monografie, collettanee, cataloghi e riviste), d. Riviste e quotidiani (1960-1982), e. Tesi, f. Inediti.

a. LIBRI D'ARTISTA

S.p.A. 12. 5. 1972 – 15.5. 1975, autoprodotto, Roma 1975.

Ufficio per l'immaginazione preventiva, a cura di F. Menna, Massimo Marani, Roma 1976.

V. Agnetti, *Elisabetta d'Inghilterra*, Jabik and Colophon, Milano 1976.

G. Ciam, *Essere un altro / To be another*, edizioni LP 220, Torino 1974.

A. Concato, *Without-risposte esaurienti*, libro con disco, autoprodotto, Milano 1977.

F. De Filippi, *Sostituzione*, Edizioni Arte Borgogna, Milano 1974.

G. Desiato, *Napoli 2. Prelievi di immagini eseguite a L'Aquila e Sorrento 1963-64-65*, testi di E. Villa, traduzione in napoletano di G. Desiato e C. Belloni, s.l., pari editori & dispari, Cavriago (RE) 1973.

L. Grisi, *3 months of looking*, Artestudio, Macerata 1970.

K. La Rocca, *In principio erat*, Centro Di, Firenze 1971.

L. Mainolfi, *C'era una volta un re*, Nuovi Strumenti, Brescia 1977.

F. Marangoni, *Ricomposizione e vendita della memoria / Elementi per un'inchiesta*, Soldano, Milano 1976.

L. M. Patella, *Il test di Lüscher dei colori*, ed. L'Attico, Roma 1974.

G. Penone, *Svolgere la propria pelle*, a cura di F. Mello, foto di C. Basso, Sperone, Torino 1971.

V. Pisani, *Lo scorrevole*, a cura di A. Bonito Oliva, fotografie di Elisabetta Catalano, Massimo Marani editore, Roma 1975.

F. Vaccari, *Tre esposizioni in tempo reale: 1969-1971*, Tipo-lito Toschi, Modena 1972.

F. Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: I Sogni*, Nuovi Strumenti, Brescia 1975.

b. CATALOGHI

3ª Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni, cat., a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, 31 gennaio-28 febbraio 1970 Museo Civico di Bologna, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA), Alfa

stampa, Bologna 1970.

7ª Biennale de Paris, cat., a cura di A. Bonito Oliva, 24 settembre-1 novembre 1971 Parc Floral de Paris, Bois de Vincennes, Centro Di, Firenze 1971.

8e Biennale de Paris. Italia, cat., a cura di A. Bonito Oliva, 14 settembre-21 ottobre 1973 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e Musée National d'Art Moderne, Parigi, Centro Di, Firenze 1973.

Abate. Installation & Performance Art, cat., a cura di A. Bonito Oliva, D. Faccioli, 23 giugno-7 ottobre 2003, MART Trento e Rovereto, Photology, Treviso 2003.

Agnetti. A cent'anni da adesso, cat., a cura di M. Meneguzzo, 4 luglio-24 settembre 2017 Palazzo Reale, Milano, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2017.

Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde 1 Jahr Aktionsraum 1 kostet 150000 DM – 1 Blindenhund kostet 2600 DM, a cura di A. Gulden, E. Madelung e P. Nemetschek, Monaco Agosto 1971, A 1 Informationen Verlagsgesellschaft mbH, Monaco 1971.

Ambiente-Arte. Dal Futurismo alla Body Art, cat., a cura di G. Celant, XXXVII Biennale d'Arte di Venezia (1976), ed. Biennale di Venezia, Venezia 1977.

Ambiente proiettivo animato, cat., aprile 1968, Galleria L'Attico, Roma 1968.

Americans in Florence. Europeans in Florence. Videotape Produced by Art/tapes/22, cat., a cura di M. G. Bicocchi, D. Ross, Long Beach Museum of Art, Centro Di, Firenze 1974.

Amore mio, cat., a cura di A. Bonito Oliva, 30 giugno-30 settembre 1970 Palazzo Ricci, Montepulciano, Centro Di, Firenze 1970.

Anni 70. Arte a Roma, cat., a cura di D. Lancioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014 Palazzo delle Esposizioni, Roma, Iacobelli, Roma 2013.

Antonio Paradiso, cat., a cura di A. B. Del Guercio, maggio 1994 Mudima Milano, giugno Galleria Civica di Portofino, ottobre-dicembre Antico Foro Boario di Reggio Emilia, Mudima, Milano 1994.

Archivio 01, cat., a cura di G. Barbato, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano 2016.

Archivio 04, cat., a cura di G. Barbato, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano 2019.

Archivio 05, cat., a cura di G. Barbato, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano 2019.

Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola, cat., a cura di M. Bandini, 18 maggio-30 giugno 1996 Circolo degli Artisti, Torino, Lindau, Torino 1996.

Arrigo Lora Totino. La Parola come Poesia Segno Suono Gesto 1962/1982, cat., a cura di G. Maffei, P. Peterlini, 12 settembre 2015 Barriera, Torino, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2015.

Arte Fiera '76: mercato d'Arte Contemporanea, cat., Quartiere fieristico, Arte Fiera edizioni, Bologna 1976.

Arte in Italia negli anni Settanta. Opera e Comportamento (1970-1974), cat., a cura di L. Caramel, 30 settembre-31 dicembre 1999 ex Convento di San Carlo, Erice, Kappa, Roma 2000.

Arte Povera-Im Spazio, cat., a cura di G. Celant, Galleria La Bertesca, Genova 1967.

Arte Povera, cat., a cura di G. Celant, 24 febbraio-15 marzo Galleria De Foscherari, Bologna 1968.

Arte Povera: 13 italienische Kunstler, cat., maggio 1971 Kunstverein München, Monaco 1971.

Arte Povera-Im Spazio, cat., a cura di G. Celant, 27 settembre 1967 Galleria La Bertesca, Genova 1967.

Arte Povera più azioni povere, cat., a cura di G. Celant, III Rassegna di Arti Figurative, Centro Studi Colautti di Salerno, 4-6 ottobre Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, Rumma, Salerno 1968.

Aspetti del comportamento, cat., a cura di R. Barilli, A. Socal, 11 gennaio-21 marzo 1975 Studio d'Arte Eremitani, Padova 1976.

B76. Ambiente/partecipazione/strutture culturali, cat. 2 voll., a cura di E. Crispolti, 18 luglio-10 ottobre 1976, La Biennale, Venezia 1976.

Baruchello. Certe idee, cat., a cura di C. Subrizi, A. Bonito Oliva, 6 dicembre-4 marzo 2011 Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Electa, Milano 2011.

Beppe Dellepiane. Metafore, metonimie, trasmutazioni, cat., a cura di S. Solimano, 10 giugno-13 settembre 1998 Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, Skira, Milano 1998.

Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, cat., a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 21 settembre 1969, Cesare Nani, Como 1970.

C*ircuito chiuso-aperto*, cat., a cura di F. C. Crispolti e I. Mussa, VI Rassegna d'arte contemporanea Acireale Turistico-Termale, 24 settembre-15 ottobre 1972 Palazzo comunale, Acireale 1972.

Claudio Cintoli. Crisalide, cat., a cura di A. Boatto, 10 aprile 1973 Galleria Il Segno, Roma 1973.

Claudio Cintoli e l'arte concettuale, *Marcancièl Stuprò ha fatto l'uovo*, cat., a cura di A. Ginesi, 5 novembre-12 dicembre 2004 Atelier dell'Arco Amoroso, Ancona 2004.

Claudio Cintoli. Incidenti onirici, cat., 9 ottobre-21 novembre 2010 Centro Arti Visive Pescheria, Pesaro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2010.

Claudio Cintoli. L'immagine è un bisogno di confine, cat., a cura di L. Pratesi, D. Ferraria, Quodlibet, Macerata 2012.

Cominciamenti. Tra film video e televisione, cat., a cura di V. Valentini, 30 agosto-1 settembre 1988, Taormina, De Luca Edizioni D'Arte, Roma 1988.

Con temp l'azione, cat., a cura di D. Palazzoli, dicembre 1967-febbraio 1968 gallerie Il Punto, Sperone, Christian Stein, Torino 1967.

Conceptual Art and Conceptual Aspects, cat., The New York Cultural Center, New York 1970.

Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, cat., a cura di G. Celant, giugno-luglio 1970 Galleria Civica d'Arte Moderna, Tipografia Impronta, Torino 1970.

Contemporanea, cat., a cura di A. Bonito Oliva, novembre 1973-febbraio 1974, Garage sotterranei di Villa Borghese, Roma, Centro Di, Firenze 1973.

Critica in atto, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Quaderni degli Incontri Internazionali d'Arte, 6-30 marzo 1972 Palazzo Taverna, Roma, Ed. Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1973.

Dal corpo ai nuovi media: filmperformance, cat., a cura di F. Alinovi, R. Daolio, 21-23 aprile Palazzo Reale-Teatro del Falcone, Genova, Assessorato alla Cultura del Comune di Genova 1980.

Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica (Arte italiana 1960-1977), cat., a cura di R. Barilli, F. Menna, A. Del Guercio, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1977.

Danza Volo Musica Dinamite, cat., 9-19 giugno Galleria L'Attico, Roma 1969.

Desiato opere | works 1958-2008, cat., a cura di S. Poggianella, M. Sposito, Manifesta 7, 16 luglio-20 agosto 2008 Trento e 19 settembre-31 ottobre 2008 Oratorio di Santa Cita, Palermo, Stella, Rovereto (Tn) 2008.

Discussion, cat., a cura di A. Nosei, 9-20 maggio 1977 Campus New York University, Washington Square, New York, Out Of London Press, New York 1980.

Documenta V, cat., a cura di H. Szeemann (*et. al.*), 2 voll., Kassel 1972.

Elisabetta Catalano tra immagine e performance, cat., a cura di Archivio Catalano, 3 aprile 2019-15 marzo 2020 MAXXI, Manfredi, Roma 2020.

Eliseo Mattiacci, cat., a cura di T. Trini, maggio 1973 Galleria Iolas, Milano 1973.

Emilio Prini: Fermi in Dogana, cat., a cura di F. Malsch, Antica Dogana, Strasburgo, Editions les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasburgo 1996.

Enrico Job. Autoritratto, cat., a cura di di Achille Bonito Oliva, 30 gennaio-9 febbraio 1971 Galleria della Sala di Cultura, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1971.

Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020.

"ER" "SIMULÀCRUM" "AMÒ", cat., a cura di G Di Pietrantonio, 3 ottobre 2014-11 gennaio 2015 GAMeC Bergamo, GAMeC Books, Bergamo 2014.

Fabio Mauri. Opere e Azioni 1954-1994, cat., a cura di C. Christov-Bakergiev, M. Cossu, 21 giugno-5 ottobre 1994 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Mondadori/Carte Segrete, Milano/Roma 1994.

Fantasma dell'opera, cat., a cura di A. Pretolani (*et. al*), 2 ottobre 1977 Teatro Carlo Alberto, Novi Ligure, Vice Versa, Milano 1977.

Federica Marangoni. Decomposizioni. Mostra antologica 1974-1980. Testimonianze di una ricerca e reperti da Performances, cat., 25 maggio-22 giugno Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1980.

Federica Marangoni. I luoghi dell'utopia, cat., Fondazione Mazzotta, Milano 2008.

Fernando De Filippi. La rivoluzione privata 2, cat., a cura di L. Cherubini, 8 gennaio-6 febbraio Fondazione Mudima 2015, Prearo, Milano 2015.

Fine dell'alchimia, cat., a cura di M. Calvesi, 28-29 dicembre 1970 Galleria L'Attico, Roma 1970.

Fotografia, Performance, Videotape, Film, cat., a cura di S. Civran, 8-10 giugno 1978, Galleria Quadragono Arte, Conegliano Veneto, 1978.

Fra concetto e comportamento. La fotografia negli anni settanta, cat., a cura di A. Candiano, ottobre-novembre 2002, gallerie Martano, Torino e Martini e Ronchetti, Roma 2002.

Franco Vaccari. Esibizione 6 marzo 1971, cat., Galleria 2000, Bologna 1971.

Franco Vaccari. Opere 1966-1986, cat., 22 febbraio-5 aprile 1987 Palazzina dei Giardini, Modena, Edizioni Cooptip, Modena 1987.

Gianni Pisani, cat., a cura di L. Vergine, dicembre 1979, Museo di Aragona Pignatelli Cortes, C.A.I.V., Napoli 1980.

Giappone all'avanguardia. Il gruppo Gutai negli anni Cinquanta, cat., a cura di M. Cossu, 6 dicembre 1990-28 febbraio 1991 Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Electa, Milano 1990.

Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro, cat., a cura di G. Maraniello, 25 gennaio-4 maggio 2008 MAMbo, Bologna, Corraini, Mantova 2008.

Ginnastica Mentale, cat., ottobre 1968 Galleria L'Attico, Roma 1968.

Gino De Dominicis, cat., Galleria L'Attico, Roma 1970:

Gino de Dominicis, l'immortale, cat., a cura di A. Bonito Oliva, 20 maggio-7 novembre MAXXI Roma, Electa, Milano 2010.

Giuseppe Desiato il teatro dell'effimero, cat., a cura di A. Madesani, A. Rubini, 17 aprile-15 giugno 2009 Galleria Delloro, Roma 2009.

Gong. Eliseo Mattiacci, cat., a cura di S. Risaliti, 2 giugno-14 ottobre 2018 Forte di Belvedere, Museo del Novecento, Forma, Firenze 2018.

Jannis Kounellis, cat., a cura di G. Celant, 16 luglio-30 settembre 1983 Musei Comunali e Sale d'Arte Contemporanea, Rimini, Mazzotta, Milano 1983.

Jannis Kounellis, cat., a cura di G. Celant, 11 maggio-24 novembre Fondazione Prada, Progetto Prada Arte, Venezia 2019.

Ketty La Rocca 80. Gesture, speech and word, cat., a cura di F. Gallo, R. Perna, 15 aprile-3 giugno 2018 Biennale Donna, Cartografica, Ferrara 2018.

Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia, cat., a cura di L. Caruso (*et. al.*), Giornate Internazionali di Poesia, 8-13 aprile 1980 Teatro Affratellamento Firenze, Vallecchi, Firenze 1980.

Incontri '72. cat., a cura di B. Corà, Quaderni degli Incontri Internazionali d'Arte, 10 aprile-18 dicembre 1972 Palazzo Taverna, Roma, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1980.

Incontri 1974-'75, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Quaderni degli Incontri Internazionali d'Arte, novembre 1974-giungo 1975 Palazzo Taverna, Roma, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1980, pp. 34-41.

Incontri... dalla collezione di Graziella Lonardi Buontempo, cat., a cura di D. Lancioni, 26 settembre-2 novembre 2003 Académie de France à Rome, Ad. Media, Pescara 2003.

Information, cat., a cura di L. McShine Kynaston, 2 luglio-20 settembre MOMA, Moma ed., New York 1970.

Informazioni sulla presenza italiana, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Quaderni degli Incontri Internazionali d'Arte, 25 novembre-18 dicembre 1971 Palazzo Taverna, Roma, Ed. Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1972.

Irritarte, *Appunti per un'analisi delle comunicazioni irritanti*, cat., a cura di L. Vergine, Galleria Milano ottobre 1969, Milano 1969.

L'Attico 1957-1987: trent'anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video, cat., a cura di R. Lambarelli, F. Sargentini, 1 luglio-30 agosto 1987 Chiesa di San Nicolò, Spoleto (PG); Mondadori, Milano 1987.

L'Attico di Fabio Sargentini, cat., a cura di L. M. Barbero, F. Pola, 26 ottobre 2010-12 giugno 2011 MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Electa, Milano 2010.

L'Attico in Viaggio. Navigazione del Tevere – fiumana grande – il mare, marzo 1976 Galleria L'Attico, Roma 1976.

La galleria del Cavallino. Vetrina e Officina 1966-2003, cat., a cura di S. Cecchetto, 6 ottobre 2019-16 febbraio 2020 Museo del Paesaggio, Torre di Mosto (Ve), Antiga edizioni 2020.

La fotografia di Luca Patella 1964-1978. Protoesempi di semiologie analitiche e interdisciplinari, cat., a cura di I. Panicelli, , 7 giugno-30 luglio 1978 Casa del Mantegna, Assessorato Pubblica Istruzione e Attività Culturali, Mantova 1978.

La performance, cat., a cura di R. Barilli, F. Solmi, 1-6 giugno 1977 Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, La Nuova Foglio, Pollenza-Macerata 1978.

La scoperta del corpo elettronico. Arte e video negli anni 70, cat., a cura di M. Meneguzzo, 26 gennaio-26 marzo Civica Galleria D'Arte Contemporanea 'Filippo Scroppo', Torre Pellice, Torino, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2006.

Le tribù dell'arte, in *Le tribù dell'arte*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, 24 aprile-24 giugno e 5 luglio-7 ottobre 2001, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Skira, Ginevra-Milano 2001.

Luca Maria Patella Ambienti proiettivi animati 1964-1984, cat., a cura di B. Carpi De Resmini, S. Chiodi, 30 gennaio-26 aprile 2015 Macro Roma, Quodlibet, Macerata 2015.

Manzoni, cat., a cura di G. Celant, 24 gennaio-21 marzo 2009 Gagosian Gallery, New York, Skira 2009.

Memoria del video 1. La distanza dalla storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari, cat., M. Meneguzzo, dicembre 1997-gennaio 1998 PAC Milano, Nuova Prearo, Milano 1987.

Memoria del video. 2. Presente continuo. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari, cat., a cura di V. Fagone, 4 ottobre-31 dicembre 1988 PAC, Milano, Nuova Prearo, Milano 1988.

Nuove tecniche dell'immagine, cat., 6ª Biennale d'Arte Repubblica di S. Marino 15 luglio-30 settembre 1967 Palazzo dei Congressi, San Marino 1967.

Nuovi media: film e videotape, cat., a cura di G. Celant (*et. al.*), 27-30 maggio Centro Internazionale di Brera, Piazza Formentini Centro documentazione e ricerche Jabik, Milano 1974.

Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/ performance, cat., a cura di T. Toniato, G. Sartorelli, 4-30 maggio 1978 galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1978.

Opera o comportamento, cat., a cura di R. Barilli e F. Arcangelo, 36° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 11 giugno-01 ottobre La Biennale, Venezia 1972.

Out of Actions: Between Performance and this Objects 1949-1979, cat., a cura di P. Schimmel, 8 febbraio-10 maggio 1998 The Museum of Contemporary Art Los Angeles, Los Angeles-Londra 1998.

Pari&Dispari. 25 anni di seduzione, cat., a cura di R. Chiessi, 8 aprile-7 maggio 1995 Sala Giardino Civici Musei, Reggio Emilia 1995.

Pensatevi liberi. Bologna Rock 1979, cat., a cura di O. Rubini, A. Persiani, 17 maggio-29 settembre 2019 MAMbo Bologna, Sonic Press, Bologna 2019.

Per/for/mance. Settimana della Performance Art americana, cat. a cura di F. Alinovi, R. Barilli, J. Bell, R. Bonfiglioli, P. Zulli, 1-6 marzo 1980 Teatro Affratellamento, Ufficio Arti Visive del Comune di Firenze, Firenze 1980.

Performing for the camera, cat., a cura di S. Baker, F. Moran, 18 febbraio-12 giugno Tate Modern Gallery, Tate Publishing, London 2016.

Pèrsona, cat., a cura di A. Bonito Oliva, settembre 1971 Bitef V Festival Internazionale del Teatro, Belgrado, Centro Di, Firenze 1971.

Pier Paolo Calzolari, Urbinas, cat., Barbara Gladstone Gallery, New York gennaio 1988, Torino 1988.

Piero Gilardi Interdipendenze, cat., a cura di A. Vattese, 14 maggio-16 luglio 2006 Modena, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2006.

Piero Manzoni, cat., a cura di G. Celant, 31 gennaio-4 marzo 1991 Galerie Karsten Greve, Colonia, Parigi 7 marzo-20 aprile, Parigi 1992.

Poesia della voce e del corpo. Primo Festival Internazionale di Poesia. Letture, performance, Film, tape & Slide Concert, Incontri, cat., a cura di M. D'Ambrosio, F. Piemontese, Libreria Pironti, Napoli 1980.

Poesia sonora tape concerts - performances - dibattito, cat., a cura di M. D'Ambrosio, 20-27 maggio 1979 Teatro Spazio Libero, Napoli, Arti grafiche Boccia, Salerno 1979.

Rassegna dell'esoeditoria, per una verifica di alternative culturali – culture alternative contemporanee, cat., Pro Cultura Editrice, Trento 1971.

Remo Bianco. 593ª Mostra del Cavallino, cat., a cura di R. Cardazzo, agosto 1964, Galleria del Cavallino, Venezia 1964.

Remo Bianco. Impronte, cat., a cura di G. Marussi, T. Toniato, A. Pica, 27 febbraio-12 marzo 1965 Galleria Flaviana, Locarno 1965.

Renato Mambor. L'idea del rullo, cat., 21 febbraio-16 marzo 2001 Roma, Ed. Soligo Art Project, Roma 2001.

Richard Serra. Animal Habitats Live and Stuffed, cat., maggio 1966 Galleria La Salita, Roma 1966.

Ristabilire il disordine. Il Centro Uh! agli inizi degli anni Ottanta, cat., a cura di A. Pretolani, R. Rossini, 5 febbario-7marzo 2010 Villa Croce Museo d'Arte Contemporanea, Genova 2010.

Simone Forti. Danze-costruzioni, cat., Galleria L'Attico, Roma ottobre 1968.

Situation Concepts, cat., 09 febbraio-04 marzo 1971 Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1971.

Situazioni. Logiche performative a Genova negli anni '70, ottobre 2016 Galleria ENTR'ACTE, Genova 2016.

Sonorità prospettiche. Suono Ambiente Immagine, cat., a cura di Roberto Taroni, Franco e Roberto Masotti, Veniero Rizzardi, 30 gennaio-15 marzo 1982 Sala Comunale d'Arte Contemporanea, Rimini 1982.

Sound/art, cat., a cura di W. Hellermann, The Sculpture Center, The Foundation, New York 1983.

Teatro delle mostre, cat., a cura di M. Calvesi, 6-31 maggio Galleria La Tartaruga, Marcalibri/Lerici, Roma 1968.

The unexpected subject. 1978 art and feminism in Italy, cat., a cura di R. Perna, M. Scotini, 4 aprile-26 maggio 2019 Milano, Flash Art Books, Milano 2019.

Tutte le arti tendono alla Performance, cat., a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, 6 maggio-8 giugno Pinacoteca Comunale, Ravenna 1981, in «La tradizione del nuovo», a. V, n. 15, 1981.

Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70, cat. a cura di R. Caldura, 21 aprile-27 maggio, Centro Culturale Candiani, Mestre 2007.

Una generazione postmoderna, i nuovi nuovi, la postarchitettura, la performance vestita, cat., a cura di R. Barilli, F. Alinovi, F. Irace, 19 novembre 1982-15 gennaio 1983 Genova, Mazzotta, Milano 1982.

Vanished Point. Crisis of Representation and Destruction in the Arts from the 1950s to the End of the Century. Sentieri interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo, cat., 17 giugno-20 agosto 2000 Palazzo Bonaguro, Bassano del Grappa, Charta, Milano 2000.

Vasco Bendini, cat., a cura di M. Calvesi, 11 novembre 1968, Galleria Senior, Roma 1968.

Vasco Bendini 1966-1967, cat., a cura di G. Simognini, Quodlibet, Macerata 2013.

Vasco Bendini. Opere 1950-2006, cat., a cura di M. Calvesi, 10 febbraio-31 marzo 2007 Frittelli Arte Contemporanea, Firenze, Cambi, 2007.

Vettor Pisani. Eroica/Antieroica. Una monografia, a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, 21 dicembre 2013-24 marzo 2014 Museo Madre, Napoli, Mondadori Electa, Milano 2016.

Video Arte a Palazzo dei Diamanti. 1973-1979. Reenactment, cat., a cura di C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, Ferrara 2015.

Video: memoria elettronica dell'Arte: 3. Verso un'ipotesi di Museo elettronico: dagli archivi della Videoteca Giaccari, cat., a cura di A. M. Montaldo, L. Giaccari, Galleria comunale d' Arte, Cagliari, Nuova Prearo, 1990.

Video Show Ferrara, cat., a cura di L. Bonora, P. Cardazzo, 9-11 novembre 1978 Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti, Centro Video Arte, Ferrara 1979.

Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Centro Di, Firenze 1970.

X Quadriennale Nazionale d'Arte. La ricerca estetica dal 1960 al 1970, cat., a cura di F. Menna, N. Ponente, Palazzo delle Esposizioni, Roma, De Luca, Roma 1973.

c. SAGGI (in monografie, collettanee, cataloghi e riviste)

Album 9-68. 2-71, ed. L'attico, Roma 1971.

Appendice. Intervista a Luca Patella, a cura di A. Madesani, in Ead., *Le icone fluttuanti. Storia del cinema e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 182-199.

Conversazione tra Fernando De Filippi e Angela Madesani, in *Fernando De Filippi. La rivoluzione privata 2*, cat., a cura di L. Cherubini, 8 gennaio-6 febbraio Fondazione Mudima 2015, Prearo, Milano 2015, pp. 17-35.

Elisabetta Catalano. Work with Fabio Mauri, a cura di Laura Cherubini, Maretti, Imola 2013.

Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020:

- *Actions*, in pp. 379-531.

- *An Artwork on the Frontpage! Folker Skulima in conversation with Nike Batzner, Berlin, 31 January 2019*, pp. 358-65.

- *The Space Suggests the Idea to the Artists: L'Attico Gallery, A conversation between Fabio Sargentini and Nike Batzner, Christiane Meyer-Stoll and Valentina Pero, Rome, 21 November 2018*, pp. 336-45.

Fabio Sargentini, a cura di G. Politi, Politi, Milano 1990.

Gino De Dominicis, giornata di studi presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea 20 maggio 1999, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma 1999.

Gino De Dominicis. Lo Zodiaco. L'Attico, Rome, April 4-9, 1970, Photofraphs by Fausto Giaccone, Produzioni Nero, Roma 2018.

I 20 anni della Galleria d'arte 2000, Tamari, Bologna 1981.

Incontro con Desiato, a cura di A. Rubini, in *Giuseppe Desiato il teatro dell'effimero*, cat., a cura di A. Madesani, A. Rubini, 17 aprile-15 giugno 2009 Galleria Delloro, Roma 2009, pp. 16-23.

Intervista a Giuseppe Desiato di G. Gabrielli, in *Desiato opere | works 1958-2008*, cat., a cura di S. Poggianella, M. Sposito, Manifesta 7, 16 luglio-20 agosto 2008 Trento e 19 settembre-31 ottobre 2008 Oratorio di Santa Cita, Palermo, Stella, Rovereto (Tn) 2008, pp. 322-4.

Intervista con Cloti Ricciardi, in M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink editori, Roma 2103, pp. 233-39.

Live Art: Definition and Documentation, «Contemporary Theatre Review», vol. 2, n. 2, 1994.

Manifesto Performing Art Center, ed. Il Sileno, Genova 1978.

Oh! La meraviglia dell'esistente. Intervista a Libera Mazzoleni di Raffaella Perna, in «Operaviva Magazine», 18 luglio 2016.

On Archives & Archiving, a cura di R. Gough, H. Roms, «Performance Research», vol. 7, n. 4, Aberystwyth (UK) 2002.

Luca Miti: attorno a Giuseppe Chiari, conversazione di Luca Miti con Francesca Gallo, Mauro Folci e Pasquale Polidori, in «Unclosed. Arte e oltre», a. VI, n. 21/2019.

Pacus, Mazzotta, Milano 1997.

Performance Art in Italia, a cura di V. Valentini, D. Vergni, «Sciami|Ricerche», a. IV, n. 7, aprile 2020.

Storia di una galleria. Intervista a Fabio Sargentini con Giovanni Caradente, Lamberto Gentili, Roberto Lambarelli, Bruno Mantura, Enrico Mascelloni, Bruno Toscano, in *L'Attico 1957-1987: trent'anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, cat., a cura di R. Lambarelli, F. Sargentini, 1 luglio-30 agosto 1987 Chiesa di San Nicolò, Spoleto (PG); Mondadori, Milano 1987, pp. 9-18.

Una vita per l'arte, *Graziella Lonardi Buontempo intervistata da Paolo Vagheggi*, in *Incontri... dalla collezione di Graziella Lonardi Buontempo*, cat., a cura di D. Lancioni, 26 settembre-2 novembre 2003 Académie de France à Rome, Ad. Media, Pescara 2003, pp. 19-37.

A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.

F. Alinovi, *Le due vie di Piero Manzoni*, in AA.VV., *Estetica e società tecnologica*, Il Mulino, Bologna 1976, successivamente in Ead., *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna 1984, ora in *Francesca Alinovi*, a cura di M. Bergamini, V. Santi, Postmedia books, Milano 2019, pp. 47-65.

Ead., *Performance, musica ed altro...*, in *Per/for/mance. Settimana della Performance Art americana*, cat. a cura di F. Alinovi, R. Barilli, J. Bell, R. Bonfiglioli, P. Zulli, 1-6 marzo 1980 Teatro Affratellamento, Ufficio Arti Visive del Comune di Firenze, Firenze 1980:pp. 15-21.

R. Allsopp, *The Connected Body: An Interdisciplinary Approach to the Body and Performance*, Art Data, Londra 1996.

C. Annibaldi, *Musica gestuale e nuovo teatro: ritorno alla realtà*, in «La musica moderna. Vol. VII: Le avanguardie», Fratelli Fabbri, Milano 1969, pp. 129-57.

R. Arya, *Taking Apart the Body. Abjection and body art*, in Id., Chare N. (a cura di), *On Abjection*, «Performance Research» vol. 19, n. 1, Aberystwyth (UK) 2014, pp. 5-14.

E. Assante, *Rock e metropoli*, in G. Bartolucci (e al.) (a cura di), *Paesaggio metropolitano*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 160-163.

I. Avalli, *L'altrove delle lucciole. The a tre (1978-1980)*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno Editore, Venezia 2021, pp. 304-311.

P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 28, n. 3, The MIT Press, settembre 2006, pp. 1-10.

Id., B. Clausen, B. Mangolte (a cura di), *After the Act: The (Re) Presentation of Performance Art*, Verlag Moderne Kunst, Wien 2007.

Id., *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*, Univ. of Michigan Press, Michigan 2018.

J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1962, trad. it. di C. Villata, *Come fare cose con le parole*, Marietti 1987 (ed. cons. 2019).

S. Baker, F. Moran (a cura di), *Performing for the camera*, Tate Gallery Publ., Londra 2016.

N. Balestrini (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, con un saggio di Andrea Cortellessa, Feltrinelli, Milano 2008.

Id., P. Moroni (a cura di), *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, SugarCo, Milano 1988 (ed. cons. Feltrinelli, Milano 2019).

M. Bandini, *Il teatro della parola di Arrigo Lora-Totino*, in *Arrigo Lora Totino. La Parola come Poesia Segno Suono Gesto 1962/1982*, cat., a cura di G. Maffei, P. Peterlini, 12 settembre 2015 Barriera, Torino, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2015, pp. 11-32.

S. Banes, *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Houghton-Mifflin Company, Boston 1980, trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis: la postmodern dance*, Ephemeria, Macerata 1993.

Ead., *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*, Duke University Press, Durham 1993.

M. Baravalle, *Teatro ad oltranza. Giuliano Scabia e la partecipazione radicale*, in «Acting Archives Review», a. X, n. 19, maggio 2020, pp. 102-20.

V. Baroni, P. Ciani (a cura di), *LastTrax. Resoconto finale del progetto Trax*, Trax, Forte dei Marmi 1987.

E. Bargiacchi (a cura di), *Incontro Internazionale Arte-Teatro/1: Italia/California*, rassegna stampa, 7/11 maggio, Pistoia 1980.

E. Bargiacchi, *Avventure artistiche in Italia negli anni '70: dalla nuova drammaturgia alla performance*, in Id., E. Gualtiero, R. Sacchettini (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2017, pp. 16-90.

R. Barilli, *Coincidenza di opposti*, in *3ª Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, cat., a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, 31 gennaio-28 febbraio 1970 Museo Civico di Bologna, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA), Alfa stampa, Bologna 1970, pp. 12-3.

Id., *Dall'oggetto al comportamento. La ricerca artistica anni '60-'70*, Ellegi, Roma 1971.

Id., *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano 1974.

Id., *La "performance" oggi: tentativi di definizione e classificazione* (1977), in *La performance*, cat., a cura di R. Barilli, F. Solmi, 1-6 giugno 1977 Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, La Nuova Foglio, Pollenza-Macerata 1978, p. n. n. ora in *Informale Oggetto Comportamento*, vol. 2, Feltrinelli, Milano 1979 e 2006, pp. 158-74.

Id., *Alcuni flashes su una lunga amicizia*, in *Pari&Dispari. 25 anni di seduzione*, cat., a cura di R. Chiessi, 8 aprile-7 maggio 1995 Sala Giardino Civici Musei, Reggio Emilia 1995, p. n. n.

R. Barthes, *La partition comme théâtre*, in F. Degrada (a cura di), *Sylvano Bussotti e il suo teatro*, Ricordi, Milano 1976, pp. 10-2.

Id., *Le chambre claire. Note sur la photographie*, trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968.

Id., *Azioni povere su un teatro povero* (1968), in G. Celant (a cura di), *Arte Povera più azioni povere*, in G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, pp. 80-88.

Id., A. Mango, L. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino 1980.

Id. (et. al.), *Paesaggio metropolitano*, Feltrinelli, Milano 1982.

Id., *Teatro italiano: post-avanguardia*, 10/17 cooperativa editrice, Salerno 1983.

Id., *Testi Critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini, G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007.

G. Battcock, R. Nickas (a cura di), *The Art of Performance: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, Boston (Massachusetts) 1984.

S. Battiato, *Claudio Cintoli. La nascita dell'uomo nuovo 1958-1978*, Gangemi, Roma 2017.

N. Bätzner, *Jannis Kounellis: Action as Vibrant, Fulfilled Duration*, in *Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera*, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020, pp. 144-55.

Ead., *Pino Pascali: Wild Games and Wild Ideas*, in *Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera*, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020, pp. 196-207.

Ead., *Alighiero e Boetti: Active Interaction*, in *Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera*, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020, pp. 110-17.

J. Begoc, N. Boulouch, E. Zabunay (a cura di), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, PUR, Rennes 2010.

A. Bellini, A. Cortellessa, J-C. Ammann (a cura di), *Luigi Ontani. CoacerVolubilEllittico*, Jrp Ringier, Ginevra 2012.

Id., *Luigi Ontani*, in «Flash Art», 14 luglio 2015 (on line).

F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore Mio a Montepulciano nel 1970*, in «Studi di Memofonte», n. 9, 2012, pp. 121-64.

M. Benamou, C. Caramello (a cura di), *Performance in Postmodern culture*, Atti del Convegno, 17-20 novembre 1976, Università del Wisconsin, Coda Press, Madison Wisc. 1977.

W. Benjamin, *Opere Complete vol. III Scritti 1928-1929*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010.

Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012:

- *Piccola storia della fotografia* (1931), pp. 225-44.
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), pp. 5-73.

N. Bennhaum (et. al.), *Radical bodies*, University of California Press, Berkeley 2017.

L. Bentivoglio, *La situazione italiana della danza*, in Ead., *La danza moderna*, Milano, Longanesi, 1977, pp. 163-218.

Ead., *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985.

I. Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano 2013.

- *Intervista a Giosetta Fioroni*, pp. 175-77.
- *Intervista a Cesare Tacchi*, pp. 188-9.
- *Intervista a Nanni Balestrini*, pp. 201-4.

Ead., *Renato Mambor. Dovendo imballare un uomo. 24 maggio 1968*, in R. Perna (a cura di), *Renato Mambor. Studi intorno alle opere, la performance, il teatro*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, pp. 85-97.

Ead., *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia Books, Milano 2018.

L. Berti, *La galleria inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Franco Angeli, Milano 2016.

M. Bertoldo, A. Sixty (a cura di), *Out Off. 1976-1986*, Ed. Out Off, Milano 1986.

M. G. Bicocchi, Fulvio Salvadori (a cura di), *Gli art/Tapes dell'A.S.A.C.*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 1977.

C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in «October», vol. 140, primavera 2012, pp. 9-112.

Ead., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* Verso, Londra 2012, trad. it. *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Luca Sossella editore, Bologna 2015.

A. Boatto, *A rose is...*, in *Jannis Kounellis. Il giardino / I giuochi*, cat., marzo-aprile 1967, Galleria L'Attico, Roma 1967, p.n.n.

Id., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di Stefano Chiodi, L'Orma, Roma 2016.

J-P- Bobillot, *La poesia sonora: poesia scenica e poesia registrata*, in G. Fontana (a cura di), *Poetiche fonetiche ed altre*, n. mon. «Le arti del suono», n. 5, 2012, Aracne, Roma 2012, pp. 11-18.

G. Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen uber Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhem, Fink Verlag, München 2001, trad. it. *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti, 2010.

R. Bonfiglioli (a cura di), *Frequenze barbare. Teatro Ambiente/Cinema/Mass Media/Metropoli/Musica/Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali* Prod., La casa Usher, Firenze 1981.

Ead., *Taroni-Cividin. Eccessi di indizi*, in G. Bartolucci (e al.), *Paesaggio metropolitano*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 227-234.

A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1971, ristampa a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009.

Id., *Autocritico automobile. Attraverso le avanguardie*, Il formichiere, Milano 1977.

Id., *Il passo dello strabismo. Sulle Arti*, Feltrinelli, Milano 1978

- *Persona* (1971), pp. 83-87.
- *Arena* (1973), pp. 191-199.
- *Lo Scorrevole* (1975), pp. 53-64.
- *Una riserva di significati* (1976), pp. 98-107.

Id. (a cura di), *Joseph Beuys. Paritutren 1957-1978*, Giuliana De Crescenzo, Roma 1979.

Id., *La Transavanguardia italiana*, Politi, Milano 1980.

B. Bonomo, *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella storia*, Carocci, Roma 2013.

G. Borggreen, R. Gade, *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2013.

G. Borio (a cura di), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Il Mulino, Venezia 2003.

R. Bossaglia (et. al.) (a cura di), *Alfabeta (antologia) 1979-1988*, Bompiani, Milano 1996 e 2012.

V. Brandi Rubiu, *Vita eroica di Pascali*, Castelvecchi, Roma 2013.

Id., *Scritti tra arte e vita*, Castelvecchi, Roma 2019.

A. A. Bronson, P. Gale (a cura di), *Performance by Artists*, Art Metropole, Toronto 1979.

G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi, Monza 2015.

J. Bryan Wilson, *Simone Forti Goes to the Zoo*, in «October», n. 152, Mit Press, primavera 2015, pp. 27-52.

R. Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, Taylor & Francis, Abington (UK) 2006.

R. Caldura, *Oltre la pittura: performances, happenings, eventi*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento, Tomo II*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Electa, Milano, Electa 2008.

I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma 2021.

P. Campbell (a cura di), *The Body in Performance*, Routledge, London and New York 2001.

P. Campiglio, *Pellicola di pietra. Tutti i film di Antonio Paradiso (1967-1979)*, pp. 65-79, in *Antonio Paradiso*, cat., a cura di A. B. Del Guercio, maggio 1994 Mudima Milano, giugno Galleria Civica di Portofino, ottobre-dicembre Antico Foro Boario di Reggio Emilia, Mudima, Milano 1994.

M. Calvesi (a cura di), *Luca Patella*, Quaderni n. 37, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Dip. Arte Contemporanea, Università di Parma, Parma 1977.

Id., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978:

- *Strutture collettive del primario* (1967), pp. 117-22.
- *Ottico tattile, ottico sonoro* (1967), pp. 203-7.
- *Bendini 65-68: oggetti e processi* (1968), pp. 142-145.
- *Processualità come arte collettiva* (1968), pp. 133-41.
- *Azioni al video* (1970), 226-228.
- *Fine dell'alchimia* (1970), pp. 92-197.

P. P. Calzolari, *Toward the Sublime*, intervista a cura di G. Celant, in *Pier Paolo Calzolari*, Urbinas, cat., Barbara Gladstone Gallery, New York gennaio 1988, Torino 1988, pp. 7-17.

Id., C. David (a cura di), *Day After Day*, Galerie National du Jeu de Paume and Canale, Pedrini, Persano Editori, Torino 1994.

A. Caminati, *I matti del Lissandrino. Trascrizione*, Teatro della Tosse, Genova gennaio 1976.

Id., *Trans-cultura. Una trascrizione nell'Alzaia. La peste del 1630*, Comune di Milano, Milano novembre 1976.

J. Cage, *Silence*, Wesleyan University Press 1961, trad. it. *Silenzio*, Shake edizioni, Milano 2008.

A. Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977.

A. Cascetta (a cura di), *Il teatro verso la performance*, «Comunicazioni Sociali», n. 1, Vita e

Pensiero, Milano 2014.

C. Casero, *Sulla fotografia, con la fotografia. La riflessione intorno all'immagine e al procedimento fotografico nelle opere di alcuni protagonisti della cultura visiva tra gli anni Sessanta e Settanta*, in Ead., E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, 2015 Milano, pp. 31-51.

Ead., E. Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali dell'arte italiana*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009.

Ead, Ead., F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2017.

G. Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969.

Id., *Senza titolo*, Bulzoni, Roma 1974.

Id., *Precronistoria 1966-1969. Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze 1976, ristampa Quodlibet 2017.

Id., *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedalo, Bari 1977.

Id., *L'urto e l'urlo*, in *Jannis Kounellis*, cat., a cura di G. Celant, 16 luglio-30 settembre 1983 Musei Comunali e Sale d'Arte Contemporanea, Rimini, Mazzotta, Milano 1983, pp. 7-23.

Id. (a cura di), *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011:

- *Intervista con Luciano Fabro di G. Celant (1971)*, pp. 41-46.
- *Arte Povera* (1967), pp. 31-33.
- *Arte Povera* (1968), pp. 49-57.

Id., *Eliseo Mattiacci*, Skira, Milano 2013.

Id. (a cura di), *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano 2014

- *Dal millenovecentocinquanta al millenovecentosettanta* (1975), pp. 31-83.
- *I progetti titanici* (1991), pp. 85-93.
- *Manzoni e il suo tempo* (2009), pp. 103-72.

E. Cervellati, *A rare event: La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979)*, in «Danza e ricerca», a. V, n. 4, dicembre 2013, pp. 163-198.

E. Charans, *Gino De Dominicis. Seconda soluzione d'immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpendi, Milano 2012.

L. Cherubini, *L'IMMAGINE ICONICA. Vita e resurrezione della performance*, in *Elisabetta Catalano tra immagine e performance*, cat., a cura di Archivio Catalano, 3 aprile 2019-15 marzo 2020 MAXXI, Manfredi, Roma 2020, 41-85.

Ead., *Controccorrente. I grandi solitari dell'arte italiana: Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Fabio Mauri, Vettor Pisani, Marisa Merz*, Christian Marinotti, Milano 2020

G. Chiari, *Musica senza contrappunto*, Lerici, Roma 1969.

Id., *Musica Madre*, Prearo editore, Milano 1973.

Id., *Teatrino*, Ed. Nuovi Strumenti, Brescia 1973.

Id., *Discussione* (1975), in *Incontri 1974-'75*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, Quaderni degli Incontri Internazionali d'Arte, novembre 1974-giungo 1975 Palazzo Taverna, Roma, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1980, pp. 34-41.

Id., *Il metodo per suonare*, con un testo di G. Dorfles, Martano editore, Torino 1976.

S. Chiodi, *La bellezza difficile. Saggi e interventi sull'arte contemporanea*, Le Lettere, Firenze 2008.

Id., *Lo Scorrevole. Il teatro della crudeltà di Vettor Pisani*, in «Il Verri», n. 64, 2017, pp. 89-107.

B. Cinelli, A. Frongia. (a cura di), *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, Scalpendi, Milano 2019.

C. Cintoli, *Micromegalomane*, Artestudio, Macerata 1971.

M. Codognato, M. D'Argenzio (a cura di), *Echoes in the Darkness - Jannis Kounellis Writings and Interviews 1966-2002*, Trolley Books, Londra 2002.

L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano 2010.

L. Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in atto*, in *Anni 70. Arte a Roma*, cat., a cura di D. Lancioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014 Palazzo delle Esposizioni, Roma, Iacobelli, Roma 2013, pp. 84-93.

Ead., *Touching the world with your own hands. Action-sculpture, 1967-1970 / Eliseo Mattiacci. "Toccare il mondo con le proprie mani". Azioni-scultura, 1967-1970*, in *Gong. Eliseo Mattiacci*, cat., a cura di S. Risaliti, 2 giugno-14 ottobre 2018 Forte di Belvedere, Museo del Novecento, Forma, Firenze 2018,, pp. 70-7.

Ead., *Processes and Actions in Eliseo Mattiacci's Research*, in *Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera*, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020, pp. 158-165.

V. Conti (a cura di), *Roberto Rossini performance 1975-2000*, Utopia Production, Genova 2002.

B. Corà, *Pier Paolo Calzolari: Acts of Passions for the Absolute*, in *Day after Day. Pier Paolo Calzolari*, Canale Pedrini Persano, Borgaro T.se (To) 1994, pp. 18-31.

G. Cortenova, *La creazione volgeva alla fine. "Antropologia" come arte delle cose*, Genova 1980.

G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma 1997 e 2003.

Id., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005.

E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, De Donato, Bari 1977.

Id., *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Forma, Torino 1978.

A. D'Adamo (et. al.) (a cura di), *Danza contemporanea in Italia*, atti del Convegno-proposta per un percorso di studi, 4-25 maggio 1996, Teatro Ateneo, Roma 1996, in «Biblioteca Teatrale», Ottobre-Dicembre, Bulzoni, Roma 1996.

I. D'Alberto, S. Panerai (a cura di), *Corpo estraneo/straniero. Storia delle arti performative in Abruzzo*, Verdone, Castelli (TE) 2015.

G. dalla Chiesa, *Un calcio alla storia. Critica e interpretazione dell'opera*, in «Arte e Critica», n. 70, aprile-maggio 2012, pp. 58-61.

A. Daly, *What Has Become of Postmodern Dance?*, in «TDR/The Drama Review», vol. 36, n. 144, primavera 1992, pp. 48-69.

M. D'Ambrosio, *Poesia Sonora*, Spazio Libero, Napoli 1979.

M. Dantini, *Pattini a rotelle. Gino De Dominicis laicizzato*, in «Quaderni di scultura contemporanea», n. 10, edizioni della cometa, 2011, pp. 81-94.

Id., *Dadamago, dadastella, dadachimera*, in Id., *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia*

dell'arte e clandestinità: Duchamp, Johns, Boetti, Johan & Levi, Monza (Mb) 2014, pp.

R. Daolio, *Il corpo, il concetto, l'ambiente*, in *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1979, pp. 147-165, ora in Id., *Aggregati per differenze 1978-2010*, Postmedia Books, Milano 2018, pp. 32-53.

G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967, trad. it. *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari 1968 (ed. cons. Massari, Bolsena (VT) 2002).

A. I. De Benedictis, *From "Esposizione" to "Laborintus II": transitions and mutations of «a desire for theatre»*, in G. Ferrari, *Le théâtre musical de Luciano Berio*, vol. 1, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 177-246.

M. de Certeau, *L'invention du quotidien. I arts de faire*, Gallimard, Paris 1990, trad. it. di M. Baccianini, *L'invenzione del quotidiano,* Edizioni Lavoro, Roma 2005.

M. de Certeau, *L'altro nella scrittura della storia*, in Id. *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 95-115.

L. De Domizio, *Perché. Le sfide di una donna oltre l'arte*, Mondadori, Milano 2013.

V. de Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006.

M. De Vivo, *In bilico, nel tempo. Prime considerazioni sull'arte e sulle azioni di Giuseppe Desiato*, in «Acting Archives Review», a. XI, n. 18, novembre 2019, pp. 71-94.

G. Deleuze G., F. Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, trad. it. di A. Fontana, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975 e 2002.

Id., Id., *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, trad. it. *Mille Piani Capitalismo e Schizofrenia*, a cura di M. Carboni, Castelvecchi Editore, Roma 2010.

S. Delpeux, *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Textuel 2010.

J. Derrida, *Limited Inc.*, Northwestern Univ Press, Evanston (Illinois) 1988 trad. it. N. Perullo, Cortina Raffaello, Milano 1997.

G. Desiato, *Come arrivai, un giorno, a fare il film di Maria* (1971), in *Desiato opere | works 1958-2008*, cat., a cura di S. Poggianella, M. Sposito, Manifesta 7, 16 luglio-20 agosto 2008 Trento e 19 settembre-31 ottobre 2008 Oratorio di Santa Cita, Palermo, Stella, Rovereto (Tn) 2008, p. 216.

Id., *Memento futurista...* (1964), in *Desiato opere | works 1958-2008*, cat., a cura di S. Poggianella, M. Sposito, Manifesta 7, 16 luglio-20 agosto 2008 Trento e 19 settembre-31 ottobre 2008 Oratorio di Santa Cita, Palermo, Stella, Rovereto (Tn) 2008, p. 108.

Id., *Frammento autobiografico* (1999), in *Desiato opere | works 1958-2008*, cat., a cura di S. Poggianella, M. Sposito, Manifesta 7, 16 luglio-20 agosto 2008 Trento e 19 settembre-31 ottobre 2008 Oratorio di Santa Cita, Palermo, Stella, Rovereto (Tn) 2008, pp. 288-301.

J. Dewey, *Art as experience*, 1934, trad. it. *L'Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951.

M. Diacono, *Due co-azioni* [1972], ora in Id., *KA Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 99-103.

G. Didi-Huberman, *Le ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008, trad it. di C. Tartarini, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Id., *Su Penone*, Electa, Milano 2008.

M. Disch, *Apoteosi di Omero 1970-71*, in Ead. (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano 2008, vol. 2, pp. 925-28.

Ead., *The Author, the Work and the Viewer: The 'Performative' Dimension in Giulio Paolini's Work*, in *Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera*, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020, pp. 186-193.

Ead., *Luciano Fabro: Action as the 'Construction of Consciousness with Things'*, in *Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera*, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020, pp. 134-141.

M. di Stefano, S Tomassini, *Rolling Stones in acido. Ossia Settanta (e passa) visioni. Una conversazione*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno Editore, Venezia 2021, pp. 388-92.

G. Dorfles, *Senso e insensatezza dell'arte oggi*, Ellegi, Roma 1971.

Id., *Body Art*, in R. Barilli, G. Dorfles, F. Menna (a cura di), *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fabbri, Milano 1975, pp. 225-56.

Id., *Le avanguardie e i fenomeni contestatari nel settore dell'arte visiva*, in Id., *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino 1976.

Id.,, *Plessi: azioni, interventi, videotapes, films, performances, 1970-1976*, Mastrogiacomo, Padova 1977.

P. Doria, *Joseph Beuys e Toni Ferro artisti del dissenso. Poetica, etica e pedagogia libertaria*, Gangemi, Roma 1996.

L. Fabro, *Attaccapanni*, Einaudi, Torino, 1978.

U. Fadini, *Il senso inatteso. Pensiero e pratiche degli affetti*, Ombre Corte, Verona 2018.

L. Falciola, *Il movimento del '77 in Italia*, Carocci, Roma 2016.

P. Fameli, *Fatti dello Studio Bentivoglio*, in «Intrecci d'Arte», n. 4, 2015, pp. 74-88.

Id., *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bononia University Press, Bologna 2019.

M. Farano, M. C. Mundici, M. T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni*, Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino 2005.

G. A. Farinella (a cura di), *Mainolfi fare il proprio volo ogni giorno*, Prinp Editore 2012.

E. Fava, *Vestire contro. Il* dressing *design di Archizoom*, Bruno Mondadori, Milano 2018.

R. Ferraresi, *La performance 40 anni dopo*, in «Doppiozero», 19 ottobre 2017.

M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Bari 2009.

W. Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Routledge, Londra 1997.

D. Filippucci, *Minuta di una nota improbabile sulla Body Art*, Urbani, Perugia 1976.

A. Firenze, *Il corpo e l'impensato. Saggio su Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano 2011.

E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, trad. it., *Estetica del performativo*, a cura di T. Gusman e S. Paparelli, Carocci, Roma 2014.

Ead., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, Londra 2008.

P. Fogliati, A. Lora Totino, *Il liquimofono congegno generatore di musica liquida. Inflessioni tuffate nell'idromegafono*, Studio di Informazione Estetica e Vanni Scheiwiller, Torino e Milano 1968.

G. Fontana, N. Frangione, R. Rossini (a cura di), *Italian Performance Art*, Sagep, Genova 2015.

Id., *Vocalità e poetiche d'azione in Italia*, in Id. *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Harta Performing & Momo, Monza 2003, pp. 199-241.

Id. (a cura di), *Poetiche fonetiche ed altre*, n. mon. «Le arti del suono», n. 5, 2012, Aracne, Roma 2012.

S. Fontana, *Armando Marrocco. Io lo conosco*, Scalpendi, Roma 2017.

Ead., *Arte e Antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2018.

Ead., *Armando Marrocco. La scrittura come processo e ricerca antropologica*, in «piano b. Arti e Culture Visive», vol. 5, n. 2, 2020, pp. 58-77.

S. Ford, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, Black Dog Publ, London 1999.

J. Forte, *Focus on the Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance*, in J. R. Reinelt Roach (a cura di), *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992, pp. 248-62.

S. Forti, *Handbook in motion*, Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1974.

H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press 1996, trad. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006.

M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris, trad. it. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, a cura di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971 e 1980 (ed. cons. 2006).

Id., *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1988, trad. it. *Tecnologie del sé*, a cura di L. H. Martin, H. Gutman, P. H. Hutton, Bollati Boringhieri 1992.

S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), trad. it. *Il disagio della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino 1971.

Fricchetti (a cura di), *Compra o Muori. Guida all'autoproduzione musicale in Italia*, Sconcerto-Stampa Alternativa, Roma 1983.

F. Galante, N. Sani, *Musica espansa*, Ricordi-LIM, Milano 2000.

F. Gallo, *Il video al museo: il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara negli anni '70 e '80*, in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in* Italia, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 88, Carocci, Roma 2006, pp. 47-62.

Ead., *Il video nelle mani del performer: uno sguardo alla situazione italiana*, in Ead., C. Zambianchi (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Studi in onore di Silvia Bordini*, Campisano, Roma 2013, pp. 125-137.

Ead., *Performance e arti figurative in Italia: metodi, generi e temi in dialogo*, in I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano, Roma 2013, pp. 275-83.

Ead., *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci, Roma 2014, pp. 5-19.

Ead., *Pratiche performative e caleidoscopio tecnologico*, in S. Lischi, L. Parolo, *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, Cleup, Padova, 2014, pp. 136-50.

Ead., *Temi di genere nelle pratiche performative delle artiste in Italia*, in I. Bussoni, R. Perna (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 132-45.

Ead., *Ombre e riflessi del corpo*, in Ead., R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Postmedia Books, Milano 2015, pp. 39-69.

Ead., *Le corps imparfait dans les pratiques performatives italiennes, des années 1970 au noveau siècle*, in «Connexions», n. 110, 2018/2 *Les destins du corps dans l'hypermodernité*, Éditions Érès, Toulouse 2018, pp. 167-82.

Ead. (a cura di), *Gianni Melotti. La fotografia è facile. Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta*, Giunti, Firenze 2020.

Ead., *Intimacy and emotions at the dawn of Performance Art in Italy*, in «Study of Modern Italy», Cambridge University Press 2021, pp. 1-15.

Ead., *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia*, Mimesis, Milano 2022.

N. Gàmbula, *La performance della parola*, in G. Fontana, (a cura di), *Poetiche fonetiche ed altre*, «Le Arti del suono», n. 5, dicembre 2012, pp. 19-32.

A. Galasso, *Ontani secondo Ontani*, in Ead. (a cura di), *Ontanelegia*, Umberto Allemandi, pp. 11-16.

G. Giambrone, *Luigi Ontani in teoria. Filosofia, estetica, psicoanalisi nell'opera dell'artista*, Alpes, Roma 2019.

A. Giannuli, *Strategia della tensione. Servizi segreti, partiti, golpe falliti, terrore fascista, politica internazionale: un bilancio definitivo*, Ponte delle Grazie, Milano 2018.

P. Gilardi, *L'esperienza di Amalfi* (1968), in G. Celant (a cura di), *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, pp. 90-95.

Id., *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte. Il percorso artistico, politico e umano dell'esperienza transculturale cominciata nel '68*, introduzione di M. Bandini, La Salamandra, Milano 1982.

P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, trad. it. di Marcello Flores e Sandro Perini, Einaudi, Torino 1989 e 2006.

J. Glusberg, *Art of Performance*, New York University, New York 1979.

E. Goffman, *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization Company*, The Free Press of Glencoe, New York 1963, trad. it. *Il comportamento in pubblico. L'interazione sociale nei luoghi di riunione*, prefazione di Franco e Franca Basaglia, Einaudi, Torino 1971.

R. Goldberg, *Performance: Live Art, 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, New York 1979, third edition *Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art)*, Thames & Hudson, Lonond-New York 2011.

Ead., *Performance: The Golden Years*, in G. Battcock, R. Nickas (a cura di), *The Art of Performance. A critical anthology*, E. P. Dutton, Boston (Massachusetts) 1984, pp. 71-94.

J-J. Goux, *Freud, Marx. Économie et symbolique*, Éditions du Seuil, Paris 1973, trad. it. *Freud, Marx. Economia e simbolico*, introduzione a cura di A. Verdiglione, Feltrinelli, Milano 1976.

E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Id. (a cura di), *Io sono Carla Pellegrini. Storia della Galleria Milano e di tutto quello che mi*

è piaciuto fare, a+mbookstore edizioni, Milano 2018.

Id., *Luca Maria Patella disvelato*, Quodlibet, Macerata 2020.

C. A. Gregory, *Savage Money: The Anthropology and Politics of Commodity Exchange*, 2ª ed., Harwood Academic, Amsterdam 1997.

C. Gualco, *Lo spazio Le Stagioni Le Opere*, Unimedia, Genova 1983.

Ead., *Fluxus in Italia*, Il Canneto, Genova 2012.

F. Gualdoni, *Arte a Roma 1945-1980*, Politi, Milano 1988.

Id., *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivant da San Francesco a Bill Viola*, Johan & Levi, Monza 2017.

D. Guaccero, *Un iter segnato. Scritti e interviste*, a cura di A. Mastropietro, Milano, Ricordi-LIM, 2005:

- *Incontro a tre [per due pianisti e un flautista, 1960]* (1963), p. 463.
- *Prefazione all'Esercizio per voce, scritto su e per Michiko Hirayama*, p. 466.

G. Guercio (a cura di), *De Dominicis. Raccolta di scritti sull'opera e l'artista*, Allemandi, Torino 2003.

Id., *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*, Johan & Levi, Monza 2015.

T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in «Contemporary Theatre Review», vol. 29, n. 4, 2019, pp. 439-61.

E. Hall, *The Hidden Dimension,* 1966, trad. it. *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1968.

L. Hart, P. Phelan (a cura di), *Acting Out: Feminist Performances*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993.

M. E. Harris, *John Cage at Black Mountain: A Preliminary Thinking*, in «Black Mountain Studies journal», vol. 4, estate 2013 (on line).

A. Henri, *Total Art: Environments, Happenings, and Performances*, Praeger Publishers, New York 1974.

K. Henry, *La photographie comme performance*, in F. Choinière, M. Thériault (a cura di), *Point & Shoot. Performance et Photographie*, Dazibao, Montréal 2005, pp. 75-86.

D. Higgins, *Horizons, The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1984.

K. Hudson, *Asking for Trouble: Risk, ethics and perversion in contemporary performance art practice*, in Allsopp R. (a cura di), *Made to Order*, «Performance Research» vol. 11 n. 1, Aprile 2006, Aberystwyth (UK) 2006, pp. 9-20.

C. Iaquinta, *L''anomalia' italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, 2015 Milano, pp. 89-103.

L. Inga-Pin, *Performances. Happenings, actions, events, activities, installations*, Mastrogiacomo Editore, Padova 1978.

F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke university Press, Durham (NY) 1991, trad. it. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, trad. Massimiliano Manganelli, Fazi, Roma 2007.

M. Jay, *Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art*, in «Journal of Aesthetic Education», vol. 34, n. 4, inverno 2002, pp. 55-69.

G. Jervis, *Significati e malintesi del concetto di «sé»*, in M. Ammaniti (a cura di), *La nascita del Sé*, Laterza, Bari 1989, pp. 15-52.

D. Johnson, *The Art of Living. An oral History of Performance Art*, Palgrave McMillan, London 2015.

A. Jones, *Presence in absentia: Experiencing Performance as Documentation*, in «Art Journal», a. LVI, n. 4, 1997, pp. 11-8.

Ead., *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

Ead., *"The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, in «TDR/The Drama Review», vol. 55, n. 1, primavera 2011, MIT Press, Massachusetts 2011, pp. 16-45.

Ead., *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History*, in Ead., A. Heathfield (a cura di), *Perform Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol 2012, pp. 11-25.

Ead., *Introduction*, in Ead. (a cura di), *On Trans/Performance*, «Performance Research», vol. 21, n. 5, Aberystwyth (UK) 2016, pp. 1-11.

A. Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, H. N. Abrams, New York 1966.

Id., *Una dichiarazione*, in M. Kirby, *Happening. An Illustrated Anthology* (1965), trad. it., *Happening / Antologia illustrata*, a cura di A. Piva, De Donato, Bari 1968, pp. 68-91.

M. Kirby, *Happening. An Illustrated Anthology*, Dutton, New York 1965, trad. it. *Happening / Antologia illustrata*, a cura di A. Piva, De Donato, Bari 1968.

Y. Klein, *Il mistero ostentato*, a cura di G. Martano, Edizioni Martano, Torino 1971.

L. Kotz, *Language Between Performance and Photography*, in «October», n. 111, 2005, pp. 3-21.

R. Krauss, *Le photographique*, Editions Macula, Paris 1990, trad. it., *Teoria e storia della fotografia*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1996 e 2000.

Ead., *Notes on the Index: Seventies Art in America* (1977), ora in Ead., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007, pp. 209-24.

U. Kultermann, *Leben und Kunst*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1971, trad. it., *Arte e vita. La funzione degli intermedia. L'attivazione dei sensi*, a cura di B. C. Marinonni, Görlich, Milano 1972.

K. La Rocca, *Dear Mrs. Lucy*, in F. Gallo, R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, p. 156.

C. Lambert, *More or Less Minimalism: six note on performance and visual art in the 1960*, in *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*, (eds.) A. Goldstein, MIT Press, Cambridge 2004, pp. 103-9.

D. Lancioni, *Roma in mostra (1970-1979). Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performances, dibattiti*, Joyce & Co., Roma 1995.

Ead., *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, Allemandi, Torino 1998.

D. Lancioni, L. Mattachini (a cura di), *Incontri Internazionali d'Arte 1970-1999*, Incontri Internazionali d'Arte Palazzo Taverna, Roma 2001.

Ead., *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci 2014, pp. 46-59.

A. Lanza, *Il secondo Novecento*, Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1982, II ed. ampliata 1991.

J-J. Lebel, *Le happening*, Denoel, Paris 1966.

H-T. Lehmann *La presenza del teatro*, in E. Pitozzi (a cura di), *On presence*, «Culture Teatrali» n. 21, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 2011, p.17-29.

L. Leonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Doppiozero, Milano 2016.

N. Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia*, Postmedia Books, Milano 2013.

D. Levano, *Nuova danza italiana / Danza d'autore*, in «Danza e Ricerca», n. 4, dicembre 2013, pp. 117-159.

L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley (Ca) 1973.

C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, nuova edizione a cura di L. Iamurri, Abscondita, Milano 2019.

Ead., *Sputiamo su Hegel*, Editrice Grafica, Roma 1970.

A. Lora Totino, *Poesia sonora/Poesia dell'oralità*, in G. Fontana, (a cura di), *Poetiche fonetiche ed altre*, «Le Arti del suono», n. 5, dicembre 2012, pp. 33-85.

N. Lorenzini, *Il mulino di Bazzano: spazio protetto di delocalizzazione*, in D. Rossi (a cura di), *La Repubblica dei poeti. Gli anni del Mulino di Bazzano*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2010, pp. 37-41.

S. Lux S., M. F. Zeuli (a cura di), *Tomaso Binga autoritratto di un matrimonio*, Gangemi 2005.

J-F. Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979, trad. it., *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, a cura di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 1981.

C. MacDonald, *Assumed Identities: Feminism, Autobiography, and Performance Art*, in Swindells J. (a cura di), *The Uses of Autobiography*, Taylor & Francis, London 1995, pp. 187-95.

A. Madesani (a cura di), *Attraversare la notte. Una conversazione "around Fluxus" di Angela Madesani con Gianni-Emilio Simonetti*, Il Canneto Editore, Genova 2018.

L. Magazzeni, *Una Cenerentola a Rebibbia. La poesia verbo-visiva e visionaria di Patrizia Vicinelli e l'utopia femminista dentro il carcere*, in M. Martin Clavijo (et. al.), *Locas. Ecritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Arcibel Editores, Sevilla 2015, pp. 983-97.

L. Magri (a cura di), *Centro Video Arte 1974-1994: Videoarte, performance, partecipazioni*, Gabriele Corbo, Ferrara 1995.

L. Mango, *Conversando con Simone Carella e Mario Romano*, in G. Bartolucci, L. Mango, A. Mango (a cura di), *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino 1980, pp. 26-35.

Id. (a cura di), *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, Ed. Umbra Coop., Perugia 1981.

Id., *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Kappa, Roma 1987.

Id., *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma 1994.

Id., *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

Id., *Il teatro dei pittori. Renato Mambor e la nuova drammaturgia della scena*, in R. Perna (a cura di), *Renato Mambor. Studi intorno alle opere, la performance, il teatro*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, pp. 119-31.

Id., *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019.

L. Marcheschi, *La lettera come simbolo, suono e immagine e il superamento del linguaggio*, in *Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia*, cat., a cura di L. Caruso (*et. al.*),

Giornate Internazionali di Poesia, 8-13 aprile 1980 Teatro Affratellamento Firenze, Vallecchi, Firenze 1980, pp. 21-29.

W. Marchetti, *Appocrate seduto sul loto*, Artes graficas Luis Pérez, Madrid 1968.

H. Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Bacon Press, Washington 1955, trad. it. di L. Bassi, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964.

Id., *One-dimensional man. Studies in the ideology of advanced industrial society*, Becon Press, Boston 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967.

Id., *Saggio sulla liberazione* (1968), Einaudi, Torino 1968

Id., *Tolleranza repressiva* (1965), in *Critica della tolleranza repressiva*, Torino, Einaudi 1968.

S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia (1968-1975)*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013.

N. Martino, *La bellezza del comune. Arte, moltitudine e sussunzione del reale*, in T. Negri, *Arte e moltitudo*, a cura di N. Martino, DeriveApprodi, Roma 2014, pp. 103-125.

A. Mastropietro, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo 1961-1973*, LIM, Lucca 2020.

F. Mauri, *Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte*, Il Bagatto, Roma 1984.

Id., *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona. 1958-2008*, a cura di F. Alfano Miglietti, Il Saggiatore, Milano 2008.

M. Mauriello, *An Anthropology of Gender Variance and Trans Experience in Naples. Beauty in Transit*, Palgrave Macmillan, Cham 2021.

M. Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1924), trad. it. di F. Zannino, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino 2002.

R. Mazzaglia, *Judson Dance theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Ephemeria 2010.

C. Mayer-Stoll, *'When the Dreamer Dies, What Happens to the Dream?' On the Actions and Action-like Works of Pier Paolo Calzolari*, in *Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera*, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, 30 novembre 2019-3 maggio 2020 Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 2020, pp. 120-31.

J. McKenzie, *Perform or Else: From discipline to Performance*, Routledge, New York and London 2001.

M. McLuhan, *Understanding Media*, McGraw Hill 1964, trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

K. McManus, *La scultura tra autocritica e lotta per la sopravvivenza. Sintomi e risposte negli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, 2015 Milano, pp. 123-39.

R. Mele, *Scena Oscena, rappresentazione e spettacolo*, Officina, Roma 1984.

L. Meloni, *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddio (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, 2015 Milano, pp. 141-57.

F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Roma 1968 (ed. cons. Officina, Roma 1983).

Id., *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975 (ed. cons. 2001).

Id., *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di A. Tolve, S. Zuliani, Quodlibet, Macerata 2017.

M. Meredith, *Soft is fast: Simone Forti in the 1960 and after*, Mit Press, Massachusetts 2016.

C. Merewether, J. Potts (a cura di), *After the Event: New Perspective on Art History*, Manchester University Press, Manchester 2010.

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

Id., *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* (1947), Verdier, Lagrasse 1996, trad. it. R. Pezzo, F. Negri, *Il primato dela percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Medusa, Milano 2004.

Id., *Signes* (1960), trad. it. *Segni*, a cura di G. Alfieri, introduzione di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1967.

Id., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carboni, Bompiani, Milano 1999.

E. Miccini, *Théatron*, vol. I, Leaser Edition, Illasi (VR) 1990.

Id., L. Pignotti, *Poesie in azione*, Ed. Giubbe Rosse, Firenze 2001.

A. Michaël (a cura di), *Les Happenings de Jean-Jacques Lebel*, Hazan, Paris 2009.

E. Migliorini, *Conceptual Art*, Il Fiorino, Firenze 1972 (n. ed. a cura di D. Dal Sasso, Mimesis 2014).

M. Mininni, *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Montanari, Ravenna 1995.

A. Monetti, *"Attorno alla scultura, attorno allo scultore": excursus sulla pelle nelle opere di Giuseppe Penone*, in «PsicoArt Rivista di arte e psicologia», Vol. 9, 2019, pp. 25-50.

P. Moroni, *Centri sociali. Geografie del desiderio: dati, statistiche, mappe, progetti e divenire*, Shake edizioni, Milano 1996.

C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma 2018.

J. Mukařovsky (Odeon, Praga 1966), trad. it.,*La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1971.

G. Muller, *New Avantgarde: Issues for the Art of the Seventies*, Pall Mall Publishers 1972, trad. it., *La nuova Avanguardia. Introduzione all'arte degli anni Settanta*, Venezia, Alfieri, 1972.

J. E. Muňoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University, New York 2009, trad. it. di N. Ferrante, S. Grassi, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer*, Nero editions, Roma 2022.

J-L. Nancy, *Corpus*, Éditions A. M. Métailié, Paris 1992, trad. it. *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995 (ed. cons. 2014).

Id., *Être singulier pluriel*, Editions Galilée, Paris 1996, trad. it. *Essere singolare plurale*, introduzione di R. Esposito in dialogo con J-L. Nancy, Einaudi, Torino 2001.

Id., *Rivages* (2000), trad. it., *Rive, bordi, limiti (della singolarità)*, in Id., *Il peso di un pensiero*, a cura di D. Calabrò, Mimesis, Milano 2009, pp. 119-29.

A. Negri, *Dall'operaio massa all'operaio sociale*, Ombre Corte, Verona 2007.

P. Nicolin, *"La performance non si è mai svolta. Comincia adesso". Note sulla pratica discorsiva di un artista concettuale: Vincenzo Agnetti e il teatro statico*, in *Agnetti. A cent'anni da adesso*, cat., a cura di M. Meneguzzo, 4 luglio-24 settembre 2017 Palazzo Reale, Milano, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2017, pp. 58-73.

M. Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Schirmer Books, New York 1974, trad. it. a cura di S. Zonca e G. Carlonni, Id., *La musica sperimentale*, prefazione di Brian Eno, Shake, Milano 2011.

K. O'Dell, *Displacing the Haptic: Performance Art, photographic document and the 1970s*, in «Performance Research», vol. 2, n. 1, pp. 73-81, Routledge, New York and London 1997, pp. 73-81.

Ead., *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and 70's*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

B. O'Doerthy, *Inside the white cube. The Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica (CA) 1986, trad. it. a cura di I. Inserra, M. Mancini, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Monza 2012.

S. O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, Thames and Hudson, London 2009, trad. it. *Il corpo nell'arte contemporanea*, a cura di E. Sala, Einaudi, Torino 2011.

L. Ontani, *Sapienza*, trascrizione di E. Coen, in S. Lux (a cura di), *Documenti per l'arte contemporanea/L'idea italiana della pittura/Testimoni e autori*, Il Bagatto, Roma 1984.

D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis, Milano 2020.

D. Palazzoli, *L'atto reale non è l'elemento complementare di una poetica, è la struttura di un'esperienza*, in *Con temp l'azione*, cat., a cura di D. Palazzoli, dicembre 1967-febbraio 1968 gallerie Il Punto, Sperone, Christian Stein, Torino 1967, p. n. n.

Ead., *Fotografia cinema videotape: l'uso artistico dei nuovi media*, Fabbri, Milano 1977.

I. Panicelli, Luca Maria Patella, *IL: articolo determinativo (intervista / iter vista / luc ida / vi stàa? / di Ida e Luca)*, in *La fotografia di Luca Patella 1964-1978. Protoesempi di semiologie analitiche e interdisciplinari*, cat., a cura di I. Panicelli, 7 giugno-30 luglio 1978 Casa del Mantegna, Assessorato Pubblica Istruzione e Attività Culturali, Mantova 1978, pp. 9-15.

L. Paonessa, *Toni Ferro – Teatro e oltre*, Silipo & Lucia, Catanzaro 1991.

A. Paparatti, *Arte-Vita a Roma negli anni '60 e '70*, De Luca, Roma 2015.

L. Parmesani e P. Gillo (a cura di), *La banda del Marameo*, Postmedia Books, Milano 2019.

L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, in «Sciami| Ricerche», a. I, n. 2, ottobre 2017, pp. 48-72.

Ead., *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, in «Sciami| Ricerche», a. III, n. 6, ottobre 2019, pp. 53-73.

Ead., *Video arte in Italia negli anni Settanta. La produzione della Galleria del Cavallino di Venezia*, Bulzoni, Roma 2019.

L. M. Patella, *Dichiarazione estetico-pratica*, in cat. L'Attico, aprile 1968, p. n. n.

Id., *Gazzetta Ufficiale di Luca Maria Patella n.1. Una "Analisi di psico vita" (reattivo di intercoinvolgimento culturale, psicologico, ecc.)*, Edizioni laboratorio-lezioni di Luca Maria Patella, Roma 1972.

Id., *Prologomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, Martano, Roma 1978.

G. Penone, *Rovesciare gli occhi*, Einaudi, Torino, 1977.

Id., *Writings*, Corraini, Bologna 2009.

R. Perna, *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, Derive Approdi, Roma 2009.

Ead., *Arte fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2013.

Ead., *Piero Manzoni a Roma*, Electa, Milano 2017.

Ead., *«Un contatto diretto con il mondo»: aspetti performativi nell'opera di Renato Mambor dai Timbri a La Trousse*, in Id. (a cura di), *Renato Mambor. Studi intorno alle opere, la performance, il teatro*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, pp. 47-60.

Ead., *Il femminismo come "recupero di un soggetto celato": l'opera di Libera Mazzoleni, 1973-1979*, in «Palinsesti», n. 8, 2019, pp. 75-89.

Ead., *'Vista Zero' di Tomaso Binga: alle origini della videoarte in Italia*, in «Arabeschi», n. 18, luglio-dicembre 2021 (on line).

Ead., *Le performance di Tomaso Binga: una rilettura attraverso le fonti*, in «Arabeschi», n. 18, luglio-dicembre 2021 (on line).

P. Peterlini (a cura di), *Editions Conz 1972-2009*, Archivio F. Conz, Verona 2009.

D. Petruzza, *Joseph Beuys e Toni Ferro artisti del dissenso: poetica, etica e pedagogia libertaria*, Gangemi, Roma 1996.

M. Petruzziello, *Perché di te farò un canto. Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, Bulzoni, Roma 2018.

M. Petruzziello, *L'orizzonte e l'immaginario: per una drammaturgia sonora di "Crollo nervoso" dei Magazzini Criminali*, in «Acting Archives Review», a. VIII, n. 16, novembre 2018, pp. 1-32.

P. Phelan, *UnMArked, the Politics of Performance*, Routledge, NewYork and London 1993.

Ead., *The return of touch: feminist performances 1960-80*, in C. H. Butler, L. G. Marl, *WACK!: art and the feminist revolution*, Los Angeles: Museum of contemporary art, 2007, pp. 346-61.

A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

M. Pisani, *Il lettore capovolto. Scritti teorici su Vettor Pisani 1973-2009*, Horti Lamiani Bettivò, Roma 2011.

F. Pitrolo, *Syxty sorriso & altre storie*, Yard Press, Roma 2017.

F. Pluchart *Risk as the Practice of Thought*, in G. Battcock, R. Nickas (a cura di), *The Art of Performance. A critical anthology*, E. P. Dutton, Boston (Massachusetts) 1984, pp. 125-34.

L. Pizzaleo, *MEV. Musica Elettronica Viva*, LIM, Lucca 2014.

F. Pola (a cura di), *Tre domande a Fabio Sargentini*, in *L'Attico di Fabio Sargentini*, cat., a cura di L. M. Barbero, F. Pola, 26 ottobre 2010-12 giugno 2011 MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Electa, Milano 2010, pp. 193-206.

L. Poli, *Liquidi*, Mastrogiacomo editore, Padova 1978.

C. Pontbriand (a cura di), *Performance text(e)s and documents: Actes du Colloque, Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme = Proceedings of the Conference, Multidisciplinary Aspects of Performance: Postmodernism*, Parachute, Montreal 1981.

O. Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988, la ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze 1988.

K. Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

G. Pressburger, *La torre di Babele*, RAI ed., Roma 1971.

E. Prini, *Lato di vita chiave biologica*, in G. Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, pp.

211-18.

M. Pugliese (a cura di), *Franco Mazzucchelli: 1969-2004*, Maingraf, Bresso (MI) 2004.

F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977.

Id., D. Cappelletti (a cura di), *Enrico Job. Catalogo delle opere 1962-1996*, Marsilio, Venezia 1997.

J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004, trad. it. di Paolo Godani, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009.

Id., *Modern Times – Essays on Temporality in Art and Politics*, Multimedijalni institut, Zagreb (Croazia) 2017.

H. Reckitt (a cura di), *Art and Feminism*, Phaidon 2001, trad. it., *Arte e femminismo*, a cura di M. Rotondo, Phaidon 2005.

S. Risaliti, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Quodlibet, Macerata 2020.

J. Robinson, *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, in «October», n. 127, inverno 2009, MIT Press, Massachusetts 2009, pp. 77-108.

A. Robottini, *Still: Life. Appunti per una storia della fissità*, in *La performance dal tempo sospeso: il tableau vivant tra realtà e rappresentazione*, a cura di V. De Bellis, Ennesima, La Triennale di Milano, Milano 2015, pp. 5-23.

A. Ronchetta, F. Vigliani, A. Salza (a cura di), *Giubilate. Il teatro di strada. Manuale per fare e disfare un teatro politico d'occasione*, Studio Forma, Torino 1976.

J. Ross, *Ann Halprin: Experience as Dance*, University of California Press, Oakland 2007.

M. Rossi, *La firma dell'artista nel contesto dello happening. Joseph Pascali fecit anno* in *Requiescat in Pace Corradinus di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita*, in «Venezia Arti», vol. 26, dicembre 2017, pp. 237-53.

G. Rouget, *Le musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris 1980, trad. it. *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, a cura di F. Giannattasio, Einaudi, Torino 1986 (ed. cons. 2019).

O. Rubini (a cura di), *The Great complotto. L'antologia definitiva della straordinaria scena punk di Pordenone*, Shake edizioni, Milano 2021.

G. C. Saba, *Arte in videotape. Art/tapes/22*, collezione ASAC La Biennale di Venezia, conservazione restauro valorizzazione, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2007.

Ead., *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, in «Sciami|Ricerche», a. III, n. 6, ottobre 2019, pp. 6-36.

E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965.

N. Sayre, *The Object of Performance, The American Avant-Garde since 1970,* University Press, New York 1989.

R. Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968.

Id., *Performance Studies: An Introduction. Third edition*, Routledge, London-New York 2002.

R. Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London-New York 1997.

Ead., *Performance Remains*, in «Performance Research», a. 6, n. 2, 2001, pp. 100-8.

K. Seinsoth, *Christina Kubisch e Fabrizio Plessi tra musica sperimentale, performance e*

video art, in «Arte e Critica», n. 37, 2004, pp. 46-9.

M. Senaldi, *Art as Experience e l'arte contemporanea*, in L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica, Sesto San Giovanni (Mi) 2007, pp. 49-60.

A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet Università, Torino 2007.

G. Sergio, *Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70*, in «Ro/Sa», n. 2, 2004, un estratto del saggio è stato edito da CIVIS, Napoli 2005.

Id., *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 88, Carocci, Roma 2006, pp. 63-82.

C. Serra, *Musica Corpo Espressione*, Quodlibet, Macerata 2008.

W. Sharp, *Video Performance in Video Art*, H. B. Jovanovich, New York, Londra 1976.

B. Simonelli, *La memoria e il percorso nel tempo: dal teatro alla natura*, in, E. Bargiacchi, E. Gualtiero, R. Sacchettini (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2017, pp. 362-364.

S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio, esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983.

S. Sontag, *Against interpretation*, trad. it., *Contro l'interpretazione*, a cura di E. Capriolo, Mondadori, Milano 1967 (ed. cons. 1988).

Ead., *On Photography*, Farrar Straus & Giroux, New York 1973, trad. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978.

T. Spagnoli, M. Corsi, F. Fastelli, M. C. Papini (a cura di), *La poesia in immagine / L'immagine in poesia*. *Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Campanotto Editore, Pasian di Prato (UD) 2014.

M. Sposito, *Desiato e la poetica del corpo*, in *Desiato opere | works 1958-2008*, cat., a cura di S. Poggianella, M. Sposito, Manifesta 7, 16 luglio-20 agosto 2008 Trento e 19 settembre-31 ottobre 2008 Oratorio di Santa Cita, Palermo, Stella, Rovereto (Tn) 2008, pp. 87-95.

F. Stevanin, *Fotografia, film e video nella Land Art*, CLEUP, Padova 2017.

K. Stiles, *Performance and Its Objects*, in «Arts Magazines», vol. 63, n. 3, 1990, pp. 35-47.

Studio Mauri F. (a cura di), *Fabio Mauri. Ideologia e memoria*, prefazione di Eco U., Bollati e Boringhieri, Torino 2012.

E. Strickland, *Minimalism: origins*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana) 1993.

C. Subrizi, *Punti di incontro tra scrittura, performatività e femminismo in Italia: Niccolai, Vicinelli, Bentivoglio, Santoro e Lonzi* in M. Méndez Baiges (a cura di), *Arte Escrita. Texto, Imagen y género en el arte contemporaneo*, Comares, Granada 2017, pp. 61-83.

C. Sylos Calò, *Corpo a corpo. Estetica e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta*, Quodlibet, Macerata 2018.

S. Taccone, *La contestazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana. Da Giuseppe Desiato agli esordi dell'arte nel sociale*, edizioni Iod, Casalnuovo di Napoli (Na) 2015.

D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, parz. trad. in Id., *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Artemide, Roma 2019, pp. 19-90 e 119-51.

D. Taylor, *Performance*, Duke University Press, Durham 2012.

M. Teatro, G. Spazio (a cura di), *Virus, il punk è rumore 1982-1989*, Goodfellas, Roma 2021.

A. Testa, *Una testimonianza viva: la coreografia in Italia negli anni Settanta e Ottanta*, in «Chorégraphie», a. VI, n. 11, 1998, pp. 105-32.

I. Tomassoni, *Profezie retrospettive*, in Id. (a cura di), *Gino De Dominicis. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2011, pp. 12-6.

B. Tomić, *Annotazioni su Fluxus*, in *Le tribù dell'arte*, in *Le tribù dell'arte*, cat., a cura di A. Bonito Oliva, 24 aprile-24 giugno e 5 luglio-7 ottobre 2001, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Skira, Ginevra-Milano 2001, pp. 229-37.

D. Tortora, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, LIM, Lucca 1990.

Ead., *«L'archivio delle cose da fare», da Cage ai romani*, in V. Cuomo, L. V. Distaso (a cura di), *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*, Mimesis, Milano 2013, pp. 27-40.

T. Trini, *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di L. Cerizza, Johan & Levi, Monza 2016.

A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia Books, Milano 2014, pp. 133-58.

L. Trucchi, *Testimonianza*, in F. Gualdoni, *Arte a Roma 1945-1980*, Politi, Milano 1988, p. 17.

A. Trudu, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 ad oggi*, Unicopoli-Ricordi, Milano 1992.

J. Tumbas, *I Am Jugoslovenka!: Feminist Performance Politics During and After Yugoslav Socialism*, Manchester University Press, Manchester 2022.

F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola 1979 (ed. cons. Einaudi, Torino 2011).

F. Vaccari, *Esposizioni in tempo reale. Exhibition in real time*, Damiani, Bologna 2007.

V. Vale, A. Juno (a cura di), *Industrial Culture Handbook*, Re/Search Publications, San Francisco 1983, trad. it. *Manuale di cultura industriale*, a cura di Bandera P., (2 ed. accresciuta), Shake ed., Milano 2011.

V. Valentini, *Performance*, in «Teatrofestival», nn. 10-11, aprile-maggio 1987, pp. 40-45.

Ead. (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.

Ead., *Performing Media*, in N. Dusi, C. G. Saba, *Matthew Barney o dell'Opera interdisciplinare*. *Polimorfismo, multimodalità, traduzione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2012, pp. 17-31.

Ead., *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015.

Ead., *Teatro Contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma 2020.

Ead., *L'avanguardia è "fare di ogni sconfitta una vittoria". Dentro/fuori Simone Carella*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno Editore, Venezia 2021, pp. 312-25.

M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2015.

R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, Paris 1967, trad. it. *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni*, Vallecchi, Firenze 1973, ed. consultata Massari, Bolsena (VT) 2004.

D. Ventroni, *La galleria Schema a Firenze. Azioni e Comunicazioni (1972-1976)*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 98, Carocci, Roma 2009, pp. 37-48.

L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La "body-art" e storie simili)*, Prearo, Milano 1974.

Ead., *Dall'Informale alla Body Art*, Studio Forma, Torino 1976.

D. Vergni, *Nuovo Teatro Musicale in Italia (1961-1970)*, Bulzoni, Roma 2019.

Id., *Lo spettatore nel Nuovo Teatro Musicale*, in F. Fiorentino, V. Valentini (a cura di), *Elogio dello spettatore. Teatro musica cinema arti visuali*, DeriveApprodi, Roma 2019, pp. 39-49.

Id. (a cura di), *Atlante: la Performance Art in Italia e il web*, in «Sciami|Ricerche», a. IV, n. 7, aprile 2020, pp. 130-40.

Id., *Fare musica. L'azione "teatrale" di Giuseppe Chiari negli anni Sessanta*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno Editore, Venezia 2021, pp. 360-9.

Id., *Il travestimento elettronico della voce*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore 2. Saggi e conversazioni*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 223-37.

Id., *Discussioni e conferenze come performance negli anni Settanta*, in «Sciami|Ricerche», a. V , n. 10, ottobre 2021 (on line).

Id., *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)*, in «Arabeschi», n. 19, dossier *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, a cura di D. Orecchia e C. Sylos Calò, a. X , n.19, aprile 2022 (on line).

Id., *Il nastro di Möbius suona! Sulle sonorità del "Centro Uh!"*, Utopia Productions, Genova 2022, pp. 4-11.

Id. (a cura di), *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche*, in «Sciami| Ricerche», a. VI, n. 11, aprile 2022 (on line).

Id., *Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive*, in «Biblioteca Teatrale», n. 137, Bulzoni, Roma luglio-dicembre 2022, pp. 195-220.

G. Verzotti, *Body Art*, in M. Dalai Emiliani (a cura di), *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, Unicopoli, Milano 1978, pp. 379-99.

E. Viola, *Theatrum Mundi. Performance, re-enactment e re-performance come matrici generative dell'opus magnum di Vettor Pisani*, in *Vettor Pisani. Eroica/Antieroica. Una monografia*, a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, 21 dicembre 2013-24 marzo 2014 Museo Madre, Napoli, Mondadori Electa, Milano 2016, pp. 114-47.

P. Virilio, *Du corps profane au corps profané*, in «Art Press Spécial», n. 12, 1991, trad. it. *Dal corpo profano al corpo profanato*, in P. L. Capucci, *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Baskerville, Bologna 1994, pp. 7-15.

D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2010.

E. Volpato, *Tra pittura e fotogramma: film e video di Luigi Ontani*, in *Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro*, cat., a cura di G. Maraniello, 25 gennaio-4 maggio 2008 MAMbo, Bologna, Corraini, Mantova 2008, pp. 41-58.

D. Voso, *Arte, marginalità del quotidiano, censura. I casi di Hans Haacke e Gino De Dominicis*, in «Piano b. Arti e culture visive», vol. 1, n. 1, 2016, pp. 296-320.

T. Warr, *The Artist's Body*, Phaidon, trad. it. *Il corpo dell'artista*, a cura di I. Torresi, Phaidon, Londra 2006.

U. Wevers, *La Galleria Televisiva: l'idea e come è fallita*, in *Cominciamenti. Tra film video e televisione*, cat., a cura di V. Valentini, 30 agosto-1 settembre 1988, Taormina, De Luca Edizioni D'Arte, Roma 1988, pp. 41-4.

G. Weiss, *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*, Routledge, London 1999.

D. Welton (a cura di), *Body and Flesh: A Philosophical Reader*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford 1998.

J. Whiters, *Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves*, in N. Broude, M. D. Garrard (a cura di), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, Abrams, New York 1994, pp. 158-62.

S. Wilson, *Sex Politics: Feminist Effects in 1970s British Art and Performance*, University Of Minnesota Press, Minnesota 2015.

B. Winkenweder, *The Kitchen as Art Studio. Gender, Performance and Domestic Aesthetics*, in M. J. Jacob, M. Grabner (a cura di), *The Studio Reader on the Space of Artists*, University of Chicago Press, Chicago-London 2010, pp. 239-50.

C. Zambianchi, *«Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su Arte Povera e performance*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci, Roma 2014, pp. 35-45.

G. Zanchetti, *Parola e comportamento in Fluxus: questioni di metodo e aspetti problematici*, in Id., R. Antolini (a cura di), *Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*, Skira, Milano 2003, pp. 35-47.

Id., G. Polizzotti, *«La prosopopea dell'arte del nostro tempo». Performance musicali e ideologia nel Fluxus italiano*, in «Titolo. Rivista scientifico-culturale d'arte contemporanea», n. 50, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2006, pp. 8-11.

Id. (et. al.) (a cura di), *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Carocci, Roma 2014, pp. 20-34.

A. Zinelli, *I "viaggi" di Franco Vaccari 1971-1974: Il ruolo del viaggio come meccanismo di attivazione del reale nella poetica di Franco Vaccari*, in «Ricerche di S/Confine», vol. IV, n. 1, 2013, pp. 70-83.

P. Zumthor, *Introduzione*, in Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. VII-X.

d. RIVISTE E QUOTIDIANI (1960-1982)

Area Condizionata, in «Flash Art», n. 12, 1969, p. 9.

Benvenudi, Catalano, Falasca, in «DATA», a. VIII, n. 30, gennaio-febbraio 1978, pp. 52-3.

Body Works, «Avalanche», n. 2, New York primavera 1971.

Contestazione estetica e azione politica, «Cartabianca», a. I, n. 3, L'Attico novembre 1968.

Contestazione estetica e azione politica, «Senzamargine», n. 1, Aldina, Roma 1969.

Crocevia del tritolo, in «L'Avvenire», 15 maggio 1974.

Dalla postavanguardia alla nuova spettacolarità, «Teatroltre», a. IX, n. 20, Bulzoni, Roma 1979.

Danger in art. Pericolo in arte, «Flash Art», nn. 80-81, febbraio-aprile 1978.

«Dismisura», a. I, n. 1, gennaio 1973.

Flash Art Performance, a cura di H. Kontova in «Flash Art», nn. 82-93, Milano 1978-'79.

Gli U.F.O., in «Marcatrè», a. VI, nn. 41-42, giugno 1968, pp. 52-91.

Il corpo, «La Scrittura Scenica-Teatroltre», a. 1, n.3, Bulzoni, Roma 1971.

Il Gruppo 63 a Palermo, in «Marcatrè», n. 1, novembre 1963, pp. 5-13.

Intervista con Giuseppe Penone di Mirella Bandini, in «DATA», a. III, nn. 7-8, estate 1973, pp. 84-9.

L'azione, «La Scrittura Scenica-Teatroltre», a. I, n.1, Bulzoni, Roma 1971.

«Pallone», n. 2, Galleria La Bertesca, Genova luglio 1968.

Performance, «Avalanche», n. 5, New York estate 1972.

«Performance Art» (successivamente «Performance Art Live», poi «Live!») a cura di B. Marranca, G. Dasgupta, nn. 1-7, «PAJ Magazine», MIT Press, Massachusetts 1979-'82.

Performance e Teatro, a cura di H. Kontova in «Flash Art», nn. 94-99, Milano 1980.

Persone. Gli spioni di piazza del Popolo, in «L'Espresso», a. XIV, n. 20, 19 maggio 1968, p. 21.

Riflessioni su Kassel, in «NAC», nn. 8-9, agosto-settembre, pp. 7-10.

«Schema informazione», bollettino della Galleria Schema, Firenze, nn. 1-3, 1973-'78.

Si può collezionare l'arte di comportamento? Intervista a Renato Barilli, in «Bolaffiarte», a. V, n. 38, 1974.

Speciale postmoderno, «Teatroltre», a. XII, n. 24, Bulzoni, Roma 1982.

«Uh!», rivista del Centro Uh!, nn. 0-5, Genova 1979-'82.

Video Performance, «Avalanche», n. 9, New York maggio-giugno 1974.

J. Acha, *Body art*, in «D'Ars», a. XX, n. 90, luglio 1979, pp. 36-44.

V. Agnetti, *In allegato vi trasmesso questo audiotape della durata di 30 minuti*, in «Data», a. IV, n. 11, primavera 1974, pp. 24-31.

R. Agostini, *Putredo Paludis*, in «La Repubblica», 18 dicembre 1977.

Id., *Sentieri selvaggi*, in «La Repubblica», 17 aprile 1978.

P. Aicardi, *Traduzione da Vettor Pisani*, in «Data», a. II, n. 2, febbraio 1972, pp. 16-21.

F. Alinovi, R. Barili, *Dopo il tableau morant*, in «Il Patalogo», a. I, n. 1, Ubulibri, Milano 1979, pp. 369-76.

Ead., *La performance vestita*, in *Tutte le arti tendono alla performance*, «La tradizione del nuovo», a. V, n. 15, maggio 1981, pp. 10-1.

C. G. Argan, *Il banchetto della nausea*, in «La botte e il violino. Repertorio bimestrale di design e di disegno», a. I, n. 2, settembre 1964, pp. 3-8.

D. Auregli, *«Nuova Danza» vuol dire movimento, musica e voce*, in «L'Unità», 14 giugno 1979, p. 10.

N. Balestrini, *I muri della Sorbona. Graffiti raccolti dal Comité d'Action Étudiants Écrivains*, in «Quindici», a. II, n. 11, 15 giugno 1968, p. I.

M. Bandini, *La terza biennale di Bologna*, in «Gala», n.41, aprile 1970, pp. 40-1.

Ead., *Douglas Huebler*, in «NAC», n. s., n. 3, marzo 1971, p. 38.

Ead., *Conversazione con Chiari*, in «NAC», n. s., n. 11, novembre 1972, p. 30.

R. Barbolini, *L'arte 'medusea' della performance*, in «D'Ars», a. XX, n. 91, dicembre 1979, pp. 29-33.

E. Bargiacchi, *Perché post-avanguardia?*, in «Paese Sera», 30 luglio 1979, p. 9.

Id., *Per Benedetto Simonelli*, in «Teatroltre», n. 20, Bulzoni, Roma 1979, pp. 90-100.

Id., *La fisica interiore di Benedetto Simonelli*, in «Drive In», marzo 1980, p. 14.

Id., *Dal nuovo teatro alla nuova performance*, in «Flash Art», nn. 98-99, estate 1980, pp. 46 e 48.

R. Barilli, *Considerazioni sull'Informale*, in «Il Verri», n. 3, Rusconi, Milano 1963, riedito a cura di M. Passaro, Mimesis, Milano 2010, pp. 47-62.

Id., *Uno sperimentalismo di vita*, in «Quindici», a. III, n. 17, maggio 1969, p. 12.

Id., *Video-recording a Bologna*, in «Marcatrè», a. VIII, nn. 58-60, maggio 1970, pp. 136-45.

Id., *La rivincita dell'estetica*, «Marcatré UTT», a. VIII, nn.61-62, giugno-luglio 1970, pp. 57-66.

Id., A. Boatto, A. Bonito Oliva, F. Menna, G. E. Simonetti, T. Trini, *Autodafé autodasè*, in «Data», a. III, nn. 5-6, estate 1972, pp. 16-9.

Id., *Le ricerche di comportamento*, in «I problemi di Ulisse "Dove va l'arte"», a. XXVI, vol. XII, novembre 1973, pp. 136-43.

Id., *Il comportamento frequenta il museo*, in «NAC», n. s., n. 12, dicembre 1973, p. 18.

Id., *Cronache del comportamento: Lamberto Calzolari*, in «NAC», n. s., n. 4, aprile 1974, pp. 11-2.

Id., F. Alinovi, R. Daolio, *Performances: che cosa sono e chi le pratica*, in «Bolaffiarte», a. IX, n. 79, 1978, pp. 25-32.

Id., *Tutte le arti tendono alla performance*, in «La Tradizione del Nuovo», a. V, n. 15, maggio 1981, pp. 7-9.

G. Bartolucci, E. Capriolo, E. Fadini, F. Quadri, *Elementi di Discussione per il convegno sul nuovo teatro*, in «Teatro», a. I, n. 2, Cafieri, Torino 1967-68, pp. 18-25.

Id., *L'evento teatrale (dall'happening all'action)*, in «La scrittura scenica», a. 1, n. 1, Bulzoni, Roma 1971, pp. 29-74.

Id., *Roma: città di teatro*, in «DATA», a. VIII, gennaio-febbraio 1978, pp. 32-4.

Id., *La linea degli anni Settanta-Ottanta. Sull'esaurimento dell'immagine e sull'apporto dell'esistenziale*, in «Teatroltre», a. IX, n. 19, Bulzoni, Roma 1979, pp. 67-74.

Id., *Passaggio a sud-ovest*, in «Teatroltre», a. IX, n. 19, Bulzoni, Roma 1979, pp. 3-6.

Id., *Elementi di tendenza nella pratica teatrale dell'ultimo teatro italiano (Postavanguardia 1976-78)*, in «Teatroltre», a. IX, n.19, Bulzoni, Roma 1979, pp. 75-9.

G. Baruchello, *Artiflex*, in «Marcatrè UTT», a. VIII, n. 56, gennaio 1970, pp. 190-7.

V. Bendini, *Cerchio supremo*, in «CREATIVA», a. II, n. 8, maggio-giugno 1986.

L. Bentivoglio, *Rapporto sulla danza italiana*, in «Il Patalogo Due. Annuario 1980 dello spettacolo», vol. 1, Ubulibri, Milano 1980, p. 229-32.

M. Bertoldo, M. Leone, *Out-Off a Milano. Memorie di un inizio*, in «Teatroltre», a. XI, n. 23, Bulzoni, Roma 1981, pp. 56-7.

L. Binazzi (*et. al.*), *Effimero urbanistico*, in «Marcatrè», a. VI, nn. 37-40, maggio 1968, pp. 198-205.

A. Boatto, *Lo spazio del presente*, in «Metro», a. VIII, n. 13, febbraio 1968, pp. 33-8.

Id., *Evento come avventura*, in «Cartabianca», a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 2-8.

Id., *Dall'inerte al vivente*, in «Marcatre UTT», a. VIII, nn. 61-62, giugno-luglio 1970, pp. 79-83.

Id., *Dalla «simulazione» alla realtà*, in «Che fare. Bollettino di critica e azione d'avanguardia», nn. 6-7, 1970, pp. 142-6.

Id., *Senza titolo*, in «Qui Arte Contemporanea», a. VII, n. 2, giugno 1972.

A. M. Boetti, *L'altra creatività*, in «DATA», a. V, nn. 16-17, estate 1975, pp. 54-9.

P. Bonfiglioli, *Presentazione di un dibattito*, in Id. (a cura di), *La povertà dell'arte*, «Quaderni della galleria De Foscherari», Galleria De Foscherari, Bologna 1968, p. n. n.

R. Bonfiglioli, *Cividin-Taroni. Sixto-Notes/Milano*, in «Flash Art», nn. 94-95, gennaio-febbraio 1980.

A. Bonito Oliva, *Immagine e sconfinamento*, in «Nuova Corrente», n. 48, 1968.

Id., *Per nuove grammatiche: il Teatro delle mostre*, in «Marcatrè», a. VI, nn. 43-45, luglio-settembre 1968, pp. 204-7.

Id., *Intransitivo critico*, in «Cartabianca», a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 8-13.

Id., *Ipotesi per un'animazione dei vivi*, in «Senzamargine», n. 1, Aldina, Roma 1969, pp. 28-36.

Id., *Lavoro estetico e comunità concentrata*, «Marcatré UTT» a. VIII, n. 56, 1970. pp. 70-82.

Id., *Amore mio: i segni della presenza*, in «Domus», n. 490, settembre 1970, pp. 62-3.

Id., *La felicità del circolo*, in «Marcatre UTT», a. VIII, nn. 61-62, giugno-luglio 1970, pp. 84-7.

Id., *Arte contemporanea e Teatro. Che cos'è il fascismo*, in «Domus», n. 498, maggio 1971.

Id., *Partitura di Joseph Beuys: La rivoluzione siamo noi*, in «Domus», n. 505, dicembre 1971, pp. 113-4.

M. Bortolotto, *Concerto inaugurale*, in «Il Giornale di Sicilia», 3 ottobre 1962.

M. Calvesi, *Topologia e ontologia, oggetto e comportamento, forma e struttura: rilievi provvisori*, in «Cartabianca», a. I, n. 2, maggio 1968, pp. 2-5.

Id., *Arte come processo*, in «Cartabianca» a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 14-6.

Id., *Schermi T.V. al posto dei quadri*, in «L'Espresso», 15 marzo 1970.

Id., *Un'arte per pochi intimi*, in «Il Corriere della Sera», 28 dicembre 1975, p. 10.

Id., *Ma chi ha inventato il disco d'artista*, in «Il Corriere della Sera», 16 ottobre 1977, p. 12.

M. Campitelli, *Metti un po' di rock nella tua performance*, in «Il Piccolo», Trieste 8 dicembre 1981, p. 3.

G. Capitta, *Ultimo valzer interruptus, concerto del Carrozzone a Roma*, in «Il Manifesto», 28 settembre 1979.

L. Caramel, *III Biennale Internazionale della giovane pittura*, in «Arte Illustrata», n. 16, gennaio 1970, p. 116.

G. Celant, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 2.

Id., *Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale e sensuoso*, in *«S*enzamargine», Aldina, Roma 1969, pp. 32-6.

Id., *Arte turistica*, in «Casabella», n. 342, novembre 1969, p. 8.

Id., *Critica acritica*, in «NAC», n. s., n. 1, ottobre 1970, pp. 29-30.

Id., *Information Documentation Archives*, in «NAC», n. 5 n.s., maggio 1971, p. 5.

Id., *Tabula rasa*, in «Il Verri», a. XVI, n. 37, Milano 1972, pp. 141-59.

G. Celli, *Sesso sperimentale*, in «Quindici», n. 4, 15 settembre-15 ottobre 1967, p. IV.

L. Cherubini, *Oggetto vivente perfetto. L'opera di Gino De Dominicis*, in «Flash Art International», special issue, Politi, Milano 2007, pp. 32-85.

G. Chiari, *Musica e oggetto*, in «Marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964, pp. 20-1.

Id., *Per favore una domanda, Ich bitte um eine frage*, *Please, Ask me a Question*, in «Data», a. IV, n. 13, autunno 1974, p. 56.

H. Chopin, *Poesia sonora e libera*, in «Marcatrè», a. VI-VII, nn. 46-49, 1968/1969, pp. 108-16.

C. Cintoli, *Robert Whitman o delle performing arts,* in «Cinema-Documentario», n. 2, luglio-settembre 1966, pp. 16-27.

Id., *Per Simona Forti Whitman*, in «Cartabianca», a. I, n. 3, novembre 1968, p. 21.

Id., *1. Se sono cavalli sono Kounellis 2. Il tempo del vento (continuazione)*, in

«Cartabianca», a. II, n. 4, maggio 1969, pp. 37-40.

Id., *Divagazioni paracritiche per Klaus Rinke*, in «NAC», n. s., n. 3, marzo 1972, pp. 13-4.

R. Cirio, *Genova. Medi-Azioni, Anim-Azioni, Versific-Azioni*, in «D'ARS», a. XVII, nn. 78-79, Milano 1976, p. 162.

Id., *La pista impossibile*, in «Paese Sera», 21 giugno 1979.

R. Comi, *Arte documento: Aktionsraum '70*, in «Gala», n. 41, aprile 1970, pp. 53-4.

Id., *Galleria dell'Ariete: M. Pistoletto*, in «NAC», a. III, n. 37, maggio 1970, pp. 19-20.

Id., *L'Eurodomus 3 il Telemuseo di Trini*, in «Metro», a. IX, nn. 16-17, giugno 1970, pp. 294-7.

V. Conti, *Azioni a catena*, in «Corriere Mercantile», 5 marzo 1976, p. 6.

B. Corà, *24 ore su 24*, in «Data», a. IV, n. 15, primavera 1975, p. 3.

F. Cordelli, *Dopo la resurrezione*, in «Paese Sera», 3 ottobre 1978.

Id., *Avanguardia a Pistoia. Max il santone spaventò il poliziotto*, in «Paese Sera», 15 maggio 1980.

Id., *Barbarici e romantici superano i californiani*, in «Paese Sera», 25 maggio 1980, p. 17.

Id., *PTT Poste Telegrafi e Teatro: una novità. Il testo affrancato*, in «Paese Sera», 15 giugno 1980.

Id., *L'uomo alle soglie della catastrofe*, in «Paese Sera», gennaio 1981.

E. Crispolti, *Il 'Salon' dell'avanguardia. Vitalità del negativo a Roma*, in «NAC», n. s. , n. 2, febbraio 1971, pp. 12-3.

M. D'Ambrosio, *La voce e corpoesia*, in «Cartesegrete», a. XV, nn. 48-49, aprile-luglio 1981, pp. 18-25.

R. Daolio, *In amoroso disordine*, in «Drive In», n. 1, maggio 1980, pp. 36-7.

Id., *Slittamenti progressivi*, in «La Tradizione del Nuovo», a. V, n. 15, maggio 1981, pp. 12-3.

Id., *Tutte le arti tendono alla performance*, in «Flash Art», n. 104, 1981.

T. Danese Caravella, *La sfida blu di Gianni Colosimo*, in «Segno», a. VI, n. 19, gennaio-febbraio 1981, pp. 46-7.

G. Debord, *Théorie de la dérive*, in «Internationale Situationniste», n. 2, dicembre 1958, trad. it. *Teoria della deriva*, in *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994, p. 19.

G. Desiato, *Dichiarazione*, in «Linea Sud», nn. 3-4, 1966, p. n. n.

Id., *Lettera aperta sull'esperienza della "Settimana Internazionale della performance" a Bologna nel 1977*, in «Nuova Meta», a. X, n. 8, 1996, p. 24.

F. Di Castro, *Identifications*, in «NAC», n. s., n. 4, aprile 1971, pp. 31-2.

Ead., *Rinke – Baumgartl*, in «NAC», n. s., n. 3, marzo 1972, p. 24.

M. Diacono, *Eliseo Mattiacci*, in «Bit», a. I, n. 2, maggio 1967, pp. 23-4.

U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, in «Quindici», n. 16, marzo 1969, p. 3.

R. Estival, *Dall'avanguardia estetica alla rivoluzione di Maggio*, in «Marcatrè», a. VI-VII, nn. 46-49, ottobre-gennaio 1968-'69, pp. 6-28.

n. fa, *Persone contro oggetti idee contro norme in una lunga battaglia*, in «L'Unità», 18 marzo 1980, p. 12.

F. Fazzari Silenzio, *Un sassofono contestatore alla X Quadriennale d'arte*, in «Corriere Rivista», vol. 4, n. 37, agosto 1973.

F. Forte, *Il miracolo ha avuto per base la manodopera a buon mercato*, in «Il Giorno», 22

febbraio 1964.

M. Fried, *Art and objecthood*, in «Artforum», vol. V, n. 10, estate 1967, pp. 12-23.

N. Garrone, *Col trapezio in terrazza la vista dai tetti*, in «La Repubblica», 27 dicembre 1977.

Id., *Caro totem, prima ti ingoio poi ti sputo*, in «La Repubblica», 29 settembre 1979.

Id., *Signor spettatore, grazie ecco a lei cinquemila lire*, in «La Repubblica», gennaio 1981.

P. Gilardi, G. Toti, *Crito-oggetti, crito-politica. Invendibilità e detestazione*, in «Carte segrete», n. 7, settembre 1968, pp. 144-5.

Id., *Morte dell'arte come mercato*, in «Quindici» n. 15, gennaio 1969.

J. Glusberg, *Performance. Introduzione ai linguaggi del corpo*, in «D'Ars», a. XX, n. 91, dicembre 1979, pp. 17-29.

R. Goodnough, *Pollock Paints a Picture*, in «Art News», n. 3, maggio 1951, pp. 38-41 e 60-1.

C. Infante, *Bestiario postmoderno*, in «Scena», a. VI, n. 2, marzo 1981.

A. Kaprow, *The legacy of Jackson Pollock*, in «ARTnews» a. 57, n. 6, ottobre 1958, pp. 24-6 e 55-7.

M. Kirby, R. Schechner (a cura di), *An Interview with John Cage*, in «TDR/The Drama Review» n. 30, 1965-'66, pp. 50-72, trad. it. in «Marcatrè», a. VI, nn. 37-40, maggio 1968, pp. 218-28.

M. Kirby, *"Attività": nuova forma di spettacolo*, in «Sipario», n. 281, settembre 1969, pp. 15-20.

Id., *On Acting and Not-Acting*, in «TDR/The Drama Review» vol. 16, n. 1, marzo 1972, pp. 3-15, trad. it. a cura di M. Prosperi, *Recitare e non recitare*, in «Acting Archives Review», a. I, n. 1, aprile 2011, pp. 167-88.

H. Kontova (a cura di), *The unconscious history. Interview with RoseLee Goldberg*, in «Flash Art», nn. 90-91, giugno-luglio 1979, pp. 30-6.

J. Kosuth, *Art after Philosophy*, in «Art International», n. 178, 1969, trad. it., in «DATA», a. II, n. 3, aprile 1972, pp. 39-47.

J. Kounellis, *Le parole per dirmi*, in «L'Espresso», 1 agosto 1996.

W. Krüger, *La scuola superiore libera di Joseph Beuys*, in «Data», a. IV, n. 12, 1974, pp. 40-4.

P. Landi, *Sull'uso teatrale del rock*, in «Teatroltre», a. X, n. 22, Bulzoni, Roma 1980, pp. 29-38.

G. Lanza Tomasi, *Concerto d'apertura alla Terza Settimana Internazione di Nuova Musica*, in «L'Ora», 2-3 ottobre 1962.

J-J. Lebel, F. Rzewski, *Happening e società*, in «Marcatrè», a. VI, nn. 44-45, luglio-settembre 1968, pp. 132-5.

Id., *Una intervista*, in «Flash Art» nn. 84-85, ottobre-novembre 1978, pp. 57-63.

L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, in «Art International», n. 2, febbraio 1968, pp. 31-6.

Ead., *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, in «Art in America», n. 3, maggio-giugno 1976, pp. 72-81.

C. Lonzi, *Critica e potere*, in «NAC», n. s., n. 3, dicembre 1970, pp. 5-7.

R. Mambor, *Piccolo manifesto di un'esigenza*, in «Pallone», n. 2, giugno 1968, p. n. n.

G. Manzella, *Prodotti maniaci della post-avanguardia*, in «Il Manifesto», 13 giugno 1978.

Id., *Note di no wave*, in «Teatroltre», a. XI, n. 23, Bulzoni, Roma 1981, pp. 35-40.

P. Manzoni, *Libera dimensione*, in «Azimuth», n. 2, gennaio 1960, p. n. n.

W. Marchetti, *Lilà*, in «Dé-colla/age. Bullettin Aktueller Ideen», n. 5, january 1966, p. n. n.

H. Marcuse, *Ecology and the Critique of Modern Society* (1974), in «Capitalism, Nature, Socialism», vol. III, n. 3, Routledge, New York 1992, pp. 29-38.

E. Mattiacci, *Ventitre Novembre*, in «Marcatrè», a. VI, nn. 43-45, luglio-settembre 1968, pp. 95-102.

F. Mauri, *Delirio di vita civile*, in «Quindici», a. II, n. 9, 15 marzo-15 aprile 1968, p. IV.

R. Mele, *La scena del corpo*, in «Teatroltre», a. XI, n. 23, Bulzoni, Roma 1981, pp. 29-30.

Id., *Mass media e spettacolo*, «La Voce della Campania», a. VII, n. 13, 1 luglio 1979, p. 62.

F. Menna, *Il teatro delle mostre ovvero delle sorprese*, in «Il Mattino», 9 giugno 1968, p. 3.

Id., *L'ideologia estetica*, in «Cartabianca», a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 16-8.

Id., *Con allegria e con rabbia*, in «Senzamargine», Aldina, Roma 1969, pp. 16-9.

Id., *Un'originale mostra d'Arte e Montepulciano. Gli artisti si sono autoconvocati per confessare il loro «amore» segreto*, in «Il Mattino», 6 agosto 1970.

Id., *L'immaginario e il reale*, in «Marcatre UTT», a. VIII, nn. 61-62, 1970, pp.72-4.

Id., *Gli artisti italiani alla Biennale di Parigi*, in «Il Mattino», 10 novembre 1971.

Id., *Quel leone in più in piazza dei Martiri*, in «Il Mattino», 21 giugno 1972.

Id., *Critica d'arte a confronto*, in «Il Mattino», 16 novembre 1972.

Id., *Mostra nel garage di Villa Borghese*, in «Il Mattino», 7 dicembre 1973.

D. Miciacchi, *La beffarda crisalide di C. Cintoli*, in «L'Unità», 8 maggio 1973, p. 7.

I. Moscati, *Il '900 che novità*, in «L'Europeo», a. XXXVI, n. 27, 1 luglio 1980.

R. Natale, *Linguaggio e comportamento*, «Marcatré UTT», nn. 61-62, 1970, pp. 117-21.

C. Nemser, *Subject-Object: Body Art*, in «Art Magazine», vol. 46, settembre 1971, pp. 38-42.

S. Paglieri, *Artisti 5, vigili 2*, in «Il Secolo XIX», 6 marzo 1976, p. 3.

D. Palazzoli, *Il corpo come massaggio e come messaggio*, in «Data», a. IV, n. 12, estate 1974, pp. 45-9.

Ead., *Parliamo della Body Art. Intervista a Lea Vergine*, in «Data», a. IV, n. 12, estate 1974, pp. 50-5.

P. P. Pasolini, *Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana*, in «Il Tempo», 25 giugno 1972.

M. Perazzi, *Voleva 200 minorati da appendere ai muri*, in «Il Corriere della Sera», 10 giugno 1972, p. 3.

L. Pignotti, *Il Gruppo 70 a teatro*, in «Bit. Arte oggi in Italia», a. I, n. 2, marzo 1967, pp. 11-2.

M. Pistoletto, *Lo Zoo*, in «Teatro», n. s. a. II, n. 1, marzo 1969, pp. 16-7.

F. Pivano *Manovelle fuori canale. I filmatori italiani da underground a indipendenti a collettivi*, in «Domus» n. 477, agosto 1969, pp. 42-9.

F. Pluchart, *Notes sur l'art corporel*, «arTitudes international», nn. 12-14, giugno-settembre 1974, pp. 46-66.

Id., *L'Art corporel*, «arTitudes international», nn. 18-20, gennaio-marzo 1975, pp. 49-96.

G. Politi, *A Parigi la Biennale dei bambini (idioti)*, in «Flash Art», n. 27, ottobre-novembre 1971, p. 3

Id., *Amerikana*, in «Flash Art», nn. 46-47, giugno 1974, p. 10.

A. Pretolani, A. Rimassa, R. Rossini, *Aree e Aere*, in «Uh!», a. I, n. 0, Genova gennaio 1980, p. 1.

Id., Id., Id., *Ristabilire il disordine. BODY-ART, ieri ★ BODY-RAGE, oggi*, in «Uh», a. I, n. 0, Genova 1980, pp. 1-2.

A. Pretolani, *Japanese Match*, in «Uh!», a. II, n. 3, ottobre 1981, p. 1

E. Prini, *Ipotesi di azioni*, in «Pallone», Genova luglio 1968, p. n. n. n.

L. Purisiol, *Lo spogliarello ora sostituisce quadri e statue*, in «Il Corriere della Sera», 25 ottobre 1974, p. 5.

S. Ramon, *La presenza immobile di Vito Bucciarelli*, in «El Pais», 16 maggio 1976.

P. Restany, *Une tentative américaine de syhnthèse de l'information artistique: les Happenings,* in «Domus», n. 405, agosto 1963, pp. 35-42.

Id., *I limiti del comportamento*, in «Domus», n. 514, settembre 1972, pp. 176-7.

Id., *Il corpo. Amore, morte, arte e morale: ecco il corpo*, in «Domus», n. 604, marzo 1980, pp. 2-7.

V. Riva, *Postille a Castro*, in «Quindici», a. I, n. 3, agosto 1967, p. II.

H. Rosenberg, *The American action painters*, in «Art News», n. 8, dicembre 1952, pp. 22-3 e 48-50.

M. Rotella, *Manifesto dell'epistaltismo* (1949), in «Civiltà delle macchine», settembre-ottobre 1955.

V. Rubiu, *Dipinge sull'asfalto col rullo compressore*, in «Il Corriere della Sera», Milano 20 aprile 1969, p. 12.

Id., *Processo al comportamento*, in «Il Corriere della Sera», 17 dicembre 1972, p. 15.

Id., *Pacata disperazione di Vito Acconci*, in «Il Corriere della Sera», 17 dicembre 1972, p. 15.

Id., *Intervista a Whitman scultore che fa teatro*, in «Il Corriere della Sera», 26 maggio 1974, p. 15.

Id., *Musica e Danza in U.S.A.*, in «DATA», a. IV, n. 13, autunno 1974, pp. 26-35.

Id., *Acqua alta all'Attico*, in «Il Corriere della Sera», 28 giugno 1976, p. 11.

F. Sargentini, *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, in «Cartabianca», a. II, n. 5, 1969, pp. 29-36.

G. Scabia *Un esperienza di decentramento teatrale in una grande città industriale*, in «Teatro» , a. III, n. 2, Samonà e Savelli, Roma 1970.

J. Schilling, *Verso una storia evolutiva della performance*, in «Flash Art», nn. 88-89, marzo-aprile 1979, pp. 21-2.

F. Serra, *Costa duecento lire al litro il fiato del pittore che non usa più i pennelli*, in «Settimana INCOM illustrata», a. XV, n. 50, Milano 16 dicembre 1962.

W. Sharp, *Structure and sensibility. Jannis Kounellis in conversation with Willoughby Sharp*, in «Avalanche», n. 5, New York estate 1972, pp. 16-25.

P. L. Tazzi, *La Dieta di Montepulciano*, in «NAC», n. s., n. 2, novembre 1970, pp. 6-7.

L. Tickner, *The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970*, in «Art History», giugno 1978, vol. 1, n. 2, pp. 263-76.

C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, in «Studio International», n. 191, gennaio-febbraio 1976, pp. 42-5.

I. Tomassoni, *Il caso Gino De Dominicis*, in «Flash Art», n. 144, giugno 1988, pp. 38-41.

A. Trapani, B. Sarno, R. Panato, *Il vaso di Pandora*, in «effe», a. V, n. 10, settembre-ottobre

1977.

Ead., Ead., *Pandora nella casa degli dei*, in «effe», a. VI, n. 2, febbraio 1978.

T. Trini, *Le notti della tartaruga*, in «Domus», n. 465, agosto 1968, pp. 41-5.

Id., *Un'estetica della liberazione*, in «Cartabianca», a. I, n. 3, novembre 1968; pp. 18-20.

Id., *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in «Domus», n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51.

Id., *L'immaginazione conquista il presente*, in «Domus», n. 471, febbraio 1969, pp. 43-51.

Id., *L'estensione teatrale. Mostre e azioni collettive in Italia: estate e autunno*, in «Domus», n. 480, novembre 1969, pp. 48-51.

Id., *La linea Piero Manzoni*, in «NAC», a. III, n. 32, marzo 1970, pp. 8-9.

Id., *Il telemuseo*, in «Domus», n. 488, luglio 1970, pp. 79-81.

Id., *L'opera sparita e diffusa*, in «Arte Illustrata», a. III, nn. 34-36, ottobre-dicembre 1970.

Id., *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in «Domus», n. 495, febbraio 1971, pp. 49-50.

Id., *Intervista con Ian Wilson*, in «Data», a. 1, n. 1, settembre 1971, pp. 32-4.

Id., *Arte e Teatro al Bitef 5*, in «Domus», n. 504, novembre 1971, p. 52.

Id., *Videotappa Gerry Schum*, in «Data», a. II, n. 4, maggio 1972, pp. 70-3.

Id., *Kassel sana in Monaco sano*, in «DATA», a. II, nn. 6-5, estate 1972, p. 67.

Id., *Lo spettacolo della nevrosi*, in «Il Corriere della Sera», 10 febbraio 1974, p. 13.

Id., *Enrico Job*, in «Data», a. IV, n. 12, estate 1974, pp. 104-5.

Id., *Gilbert & George, scultori umani*, in «Data», a. IV, n. 12, estate 1974, pp. 20-7.

Id., *Giuseppe Chiari, Musica e insegnamento*, in «Data», a. IV, n. 13, 1974, pp. 50-6.

Id., *Il corpo come linguaggio*, in «NAC/Notiziario Arte Contemporanea», n. s., n. 11, novembre 1974, pp. 1-2.

Id., *Graziosa girevole di Chia*, in «Data», a. V, nn. 16-17, giugno/agosto 1975, p. 41.

Id., *Aurelio Caminati*, in «DATA», a. VIII, n. 32, estate 1978, pp. 61-2.

L. Trucchi, *Il festival della disobbedienza*, in «L'Europa», n. 23, 22 giugno 1968, pp. 57-8.

Ead., *Cintoli all'Attico*, in «Momento Sera», 4 gennaio 1970.

Ead., *Arte al parcheggio*, in «Momento Sera», 14 dicembre 1973.

F. Vaccari, *Il movimento tortuoso e opaco del tempo*, in «Studio Marconi», nn. 8-9, Milano febbraio 1979, p. 12.

L. Vergine, *L'arte avviene nello spazio di tutti?*, in «Almanacco letterario Bompiani», Milano 1969, p. 173 e pp. 178-9.

Ead., *Appunti per un'analisi delle comunicazioni irritanti*, in «Metro», a. IX, nn. 16-17, 1970, pp. 236-63.

Ead., *Il pubblico come cassa di risonanza*, in «Domus», n.526, settembre 1973, pp. 37-9.

Ead. (a cura di), *Body Art*, in «NAC», n. s., n. 12, dicembre 1973, Edizioni Dedalo, pp. 23-6.

Ead., *A chi serve contemporanea?*, in «Il Manifesto», 13 dicembre 1973.

Ead., *Segreto a squarciagola*, in «Corriere d'Informazione», 22 ottobre 1977.

G. Verzotti, *Performance alla milanese*, in «Performance Art Magazine», a. II, n. 3, 1980, pp. 27-9.

P. Vicinelli, *à, a. A*, in «Marcatrè», a. IV, nn. 26-29, dicembre 1966, pp. 198-201.

F. Vincitorio, *Biennale dei giovani*, in «NAC», n. s., n. 11, novembre 1971, pp. 40-2.

C. Vivaldi, *Il sacrario del negativo. Vitalità del negativo a Roma*, «NAC», n. s., n. 2, febbraio 1971, pp. 10-1.

M. Volpi (a cura di), *Intervista a Simona Forti Whitman*, in «Marcatrè», a. VI, nn. 43-45, luglio-settembre 1968, pp. 214-7.

O. Zaboli, *Fiumalbo: una rivoluzione incruenta per un piccolo esercito di artisti*, «La Gazzetta dell'Emilia», 18 agosto 1967.

e. TESI

I. Caravita, *Milano, 1967-1975: Storie di gallerie private che espongono fotografia*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte Contemporanea, relatore Prof. Claudio Zambianchi, Università di Roma La Sapienza a.a. 2016-2019.

G. Colosimo, *Il teatro del vuoto di Yves Klein e la spettacolarità nell'arte contemporanea*, tesi di laurea in Storia del Teatro, relatore Prof. Gian Renzo Morteo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino a. a. 1980-1981.

M. De Vivo, *La «smaterializzazione» dell'opera e la questione dell'arte relazionale. Il dibattito critico in Italia e le esperienze artistiche di Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto*, tesi di Dottorato di Ricerca in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica, storico-artistica e dei sistemi territoriali, XI Ciclo, relatori A. Trimarco e S. Zuliani, a. a. 2011-2012.

E. Dileone, *Un'osservazione trasognata della realtà. Ricostruzione e ipotesi per la riproposta attuale delle performance e installazioni di Luigi Viola (1970-1980)*, tesi di Laurea Magistrale, Università Iuav di Venezia, Corso di laurea magistrale in Teatro e Arti Performative, Dipartimento di Culture del Progetto, Relatrice: Prof.ssa Maria Malvina Borgherini, Co-relatrice: Prof.ssa Lisa Parolo, a. a. 2019-2020.

L. Parolo, *Per una storia della videoarte italiana negli anni Settanta: il fondo archivistico della galleria del Cavallino di Venezia (1970-1984). Riesame storico-critico delle fonti e individuazione di nuovi metodi di catalogazione digitale*, Tesi di Dottorato di ricerca in Studi Storico Artistici e Audiovisivi, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Udine, Relatore: Cosetta G. Saba, Correlatore: Barbara Cinelli, a. a. 2016-2017.

f. INEDITI

Boring Test. Scandire l'anima di un cuore-tempo malato. Dieci proposte sonore per un vocabolario della catastrofe, testi inediti di Angelo Pretolani e Roberto Rossini, 1982-'83 (Fondo Centro Uh!, Archivio Rossini Genova).

Fascicoli Attività Varie *fA-fG 1971-1972* (Fondo Incontri Internazionali d'Arte, Archivio MAXXI, Roma).

Faldone Contemporanea 1973-74 (Fondo Incontri Internazionali d'Arte, Archivio MAXXI, Roma).

Simone Carella in colloquio con Valentina Valentini, registrazione audio, Roma giugno 2016 (Archivio Valentina Valentini, Roma).

A. Boetti, *Besprechungsvortrag (conferenza)* (Archivio Alighiero Boetti, Roma).

A. Pretolani, *Statuto dell'ANagalleria Opera* (Archivio Angelo Pretolani, Genova).

A. Sacchi, *Soggetti imprevisti*, in Ead., *Imperdonabili*, (inedito).

G. F. Schwarzbauer, *Del vedere e del comprendere le immagini. Note sull'opera di Luisa Cividin e Roberto Taroni* (1981), dattiloscritto (Archivio Roberto Taroni, Milano).

d. *FILMOGRAFIA/VIDEOGRAFIA*

Le immagini in movimento consultate per la ricerca sono state suddivise in base al materiale che le costituisce, pellicola (film) e nastro elettronico (video)[819]. Le due sezioni – filmografia e videografia – sono a loro volta suddivise in quattro voci ognuna: A documentari su rassegne e azioni, B film in cui sono presenti riprese di azioni degli artisti, C film comportamentali, D film-performance; E video-documentari su rassegne, F video-documentazioni di conferenze e interviste, G video-documentazioni di performance, H video-performance.

FILMOGRAFIA

A. Documentari su rassegne e azioni

Vitalità del negativo, regia di Michele Gandin, Nexus Film, Roma 1971 (Archivio Cineteca Nazionale, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma)

Festival Tendenze d'Arte Internazionale, 19-20 marzo Cavriago (Archivio Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, girato cfr. https://www.youtube.com/watch?v=OLhM1k5cWRs ; montato https://www.youtube.com/watch?v=pz-fXXoR6Wc)

B. Film in cui sono presenti riprese di azioni degli artisti

Buongiorno Michelangelo, regia di Ugo Nespolo, Torino 1968 (Archivio Ugo Nespolo on line, cfr. https://www.nespolo.com/eng/cinema-dettaglio.php?id=43)

Esperienze in uno spazio non teatrale, regia di Marcello Grottesi e Paolo Matteucci, Eagle Cinematografica, Roma 1968 (Archivio Mario Carbone, Roma)

Intorno-fuori, spazio, oggetti e fatti, regia di Luca Maria Patella, Roma 1967 (Archivio Videoteca GAM, Torino)

[819] Per quanto riguarda gli archivi video il progetto-piattaforma VARIA (Video Arte in Italia) è risultato essere un valido strumento e assieme ci ha indicato una metodologia per muoverci nella realtà produttiva delle video-performance prodotte in Italia. Su VARIA è possibile consultare i dati del *Censimento degli Archivi della video arte e dei film d'artista in Italia*, progetto promosso dalla Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane (MiBAC) con l'Università degli Studi di Torino, il Dipartimento di Giurisprudenza (Bicocca - Università degli Studi di Milano), il Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale (Università degli Studi di Udine), il Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologie dell'Architettura (Sapienza Università di Roma), e la collaborazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD, MiBAC). Cfr. https://varia.cultura.gov.it/ [ultimo accesso 7 giugno 2020].

No stop grammatica, regia di Alberto Grifi, Roma 1967 (Personale Alberto Grifi, Il video rende felici, Palazzo delle Esposizioni, Roma)

SKMP2, regia di Luca Maria Patella, Galleria L'Attico, Roma 1968 (Archivio Videoteca GAM, Torino)

Zoomtrack!, regia di Mario Carbone, Roma 1968 (Archivio Mario Carbone, Roma)

C. Film comportamentali

Gianfranco Baruchello (Archivio Cineteca Nazionale, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma):

- *Costretto a scomparire*, Roma 1968
- *Perforce*, Roma 1968

Fernando De Filippi (Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna):

- *Sostituzione*, Studio Metamorphosi, Milano 1974
- *Compagni, operai andiamo all'ultima decisiva battaglia*, Studio Metamorphosi, Milano 1975
- *Introspezione*, autoprodotto, Milano 1976

Laura Grisi, *La misura del tempo*, 1969 (cfr. https://vimeo.com/240289292)

Ugo La Pietra, *La mia identità*, Milano 1974-'75, realizzato da Mario Livietti (Archivio Ugo La Pietra on line, cfr. https://www.youtube.com/watch?v=XUrz8HU7Bss)

Luca Maria Patella, *Terra Animata*, Roma 1967 (Archivio Videoteca GAM, Torino)

D. Film-performance

Vito Acconci, *Three Adaptaion Studies*, New York 1970 (cfr. https://www.ubu.com/film/acconci_adaption.html)

Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, in *Identifications*, regia di Gerry Schum, Torino 1970 (cfr. https://vimeo.com/86215752)

Alighiero Boetti, *Giovedì ventiquattro settembre millenovecentosettanta*, in *Identifications*, regia di Gerry Schum, Torino 1970 (cfr. https://vimeo.com/86215752)

Gianni Castagnoli (Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna):

- *Senza titolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1969-'70 ca.
- *Senza titolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1969-'70 ca.
- *Senza titolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1969-'70 ca.
- *Senza titolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1969-'70 ca.
- *Senza titolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1969-'70 ca.
- *Il matrimonio*, Studio Bentivoglio, Bologna 1971

Gino De Dominicis, *Tentativo di volo* e *Quadrati cerchi*, in *Identifications*, regia di Gerry Schum, Roma 1969 (cfr. https://vimeo.com/86215752)

Jannis Kounellis, *Senza titolo*, in *Esperienze in uno spazio non teatrale* di Marcello Grottesi e Paolo Matteucci, Eagle Cinematografica, Roma 1968 (Archivio Mario Carbone, Roma)

Mario Merz, *Lumaca*, in *Identifications*, regia di Gerry Schum, Torino 1970 (cfr. https://vimeo.com/86215752)

Luigi Ontani (Archivio Videoteca GAM, Torino):

- *Svenimenti*, Studio Bentivoglio, Bologna 1969

- *Saccombrello*, Studio Bentivoglio, Bologna 1969
- *Tetto*, Studio Bentivoglio, Bologna 1969
- *Montovolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1970
- *Fuochino*, Studio Bentivoglio, Bologna 1970
- *Spirito di patata*, Studio Bentivoglio, Bologna 1970
- *Lavaggio*, Studio Bentivoglio, Bologna 1970
- *Deserto*, Studio Bentivoglio, Bologna 1970

Claudio Piacenti (Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna):

- *Senza titolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1970
- *Senza titolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1970, (*ibidem*)
- *Senza titolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1970, (*ibidem*)
- *Senza titolo*, Studio Bentivoglio, Bologna 1971, (*ibidem*)

Roberto Rossini (Archivio Roberto Rossini, Genova):

- *Real time*, autoproduzione, Genova 1979
- *Waiting*, autoproduzione, Genova 1980
- *Make Up*, autoproduzione, Genova 1981

Giuliano Sturli (Archivio Art Web Gallery on line):

- *Ombre mobili*, autoproduzione, La Spezia 1971 (cfr. https://www.facebook.com/watch/?v=732222900643624)
- *Ars Moriendi*, Studio 74, La Spezia 1974, (cfr. https://www.facebook.com/artwebgallery/videos/1027920680579322)

Cesare Tacchi, *Tanto spazio guadagnato*, in *Esperienze in uno spazio non teatrale* di Marcello Grottesi e Paolo Matteucci, Eagle Cinematografica, Roma 1968 (Archivio Mario Carbone, Roma)

Gilberto Zorio, *Fluidità radicale*, in *Identifications*, regia di Gerry Schum, Torino 1970 (cfr. https://vimeo.com/86215752)

VIDEOGRAFIA

E. Video-documentari su rassegne

Contemporanea. L'approdo. Settimanale di Lettere e Arti, Produzione RAI, Roma (Fondo Incontri Internazionali d'Arte, Archivio MAXXI, Roma)

Contemporanea, MuEl/Museo Elettronico, Luciano Giaccari, Milano 1974, (Fondo Incontri Internazionali d'Arte, Archivio MAXXI, Roma)

F Video-documentazioni di conferenze e interviste

Incontro con Luca Maria Patella, conferenza di Luca Maria Patella 30 gennaio 2014 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma in occasione della mostra curata da Daniela Lancioni 'Anni 70. Arte a Roma' (cfr. https://www.youtube.com/watch?v=gUALYVCJx3Y&t=1169s)

Pier Paolo Calzolari – GAM Incontri in videoteca, Pier Paolo Calzolari in conversazione con Elena Volpato presso la Videoteca GAM – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di

Torino il 13 gennaio 2015 (cfr. https://www.youtube.com/watch?v=AzPbRu7s9iA&t=1224s)

Luigi Ontani in conversazione con Daniela Lancioni a Villa Carpegna, 7 novembre 2012, in occasione del ciclo *L'arte negli anni '70 le parole e le immagini* curato da Daniela Lancioni e promosso dalla Quadriennale di Roma (cfr. https://www.youtube.com/watch?v=1SiP-Wr0RRI&t=1s)

Quando eravamo poveri e felici. Incontro con Fabio Sargentini, conferenza di Fabio Sargentini del 13 febbraio 2014 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma in occasione della mostra curata da Daniela Lancioni 'Anni 70. Arte a Roma' (cfr. https://www.youtube.com/watch?v=jaGc4Hni01k)

Sandro Chia in conversazione con Daniela Lancioni e Denis Viva a Villa Carpegna, 6 giugno 2012, in occasione del ciclo *L'arte negli anni '70 le parole e le immagini* curato da Daniela Lancioni e promosso dalla Quadriennale di Roma (cfr. https://www.youtube.com/watch?v=_9XTW_4o0qk&t=3241s)

G. Video-documentazioni di performance

Vincenzo Agnetti (Archivio Agnetti, Milano)

- *Lezione di design*, Arte Fiera, Galleria del Cavallino, Bologna 1976
- *Elisabetta d'Inghilterra*, XXXVII Biennale d'Arte, Galleria del Cavallino, Venezia 1976
- *Critica*, Centro Video Arte, Ferrara 1977
- *Il corpo del reato*, Settimana della Performance, regia di Mario Carbone, Bologna 1977
- *La lettera perduta*, The Art of Performance, Galleria del Cavallino, Venezia 1979

Pier Paolo Calzolari, *Usura amore e misericordia*, Studio Bentivoglio, Bologna 1972 (Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna)

Claudio Cintoli, *Crisalide*, realizzazione F. Castranuovo, P. Dottavi, Artper (Archivio Videoteca GAM, Torino)

Gianni Colosimo (Archivio Gianni Colosimo, Torino):

- *Freud Mein Freund*, Roma 1978
- *L'uomo di Cosenza*, ICC Anversa 1980
- *Il grande sonno della trapezista*, Paesaggio Metropolitano, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Luciano Giaccari, Roma 1981 (estratti)

Giuseppe Chiari, *Discussion*, New York University maggio 1977 (Archivio CC Board, New York)

Giordano Falzoni, *Esperienza diretta facilitata*, Settimana Internazionale della Performance, Bologna 1977, regia di Mario Carbone (Archivio Mario Carbone, Roma)

Luigi Mainolfi, *Self-portrait*, Valle Caudina, Rotondi (Na) 1975 (Archivio Videoteca GAM, Torino)

Fabio Mauri (Archivio Fabio Mauri on line):

- *Ebrea*, XLV Biennale di Venezia 1995 (cfr. https://www.fabiomauri.com/opere/performance/ebrea.html)
- *Ideologia e natura*, Wester n Foront Society, Vancouver 1978, (cfr. https://www.fabiomauri.com/opere/performance/ideologia-natura.html)

Libera Mazzoleni (Archivio Mazzoleni, Milano):

- *Afanisi*, 1977 ricostruzione video-documentativa della performance
- *Narciso contro narciso*, 1979 ricostruzione video-documentativa della performance

Vettor Pisani, *L'eroe da camera, tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys*, Luciano Giaccari, Roma 1973 (Il video rende felici, Galleria d'Arte Moderna, Roma)

Michele Sambin, *Spartito per violoncello*, Galleria del Cavallino, Venezia 1975, (Archivio Michele Sambin on line, cfr. https://michelesambin.com/projects/spartito-per-cello)

H. Video-performance

Claudio Ambrosini, *Sentire/ascoltare*, Centro Video Arte, Ferrara 1979 (Il video rende felici, Galleria d'Arte Moderna, Roma)

Alighiero Boetti, *Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo*, art/tapes/22, Firenze 1974 (Il video rende felici, Galleria d'Arte Moderna, Roma)

Luciano Fabro, *Apologhi*, Luciano Giaccari, Milano 1972 (Il video rende felici, Galleria d'Arte Moderna, Roma)

Jannis Kounellis, *No title*, art/tapes/22, Firenze 1973, (Il video rende felici, Galleria d'Arte Moderna, Roma)

Christina Kubisch, *Stille Nacht*, Centro Video Arte, Ferrara 1975 (Il video rende felici, Galleria d'Arte Moderna, Roma)

Federica Marangoni, *The box of life*, Centro Video Arte, Ferrara 1978 (Il video rende felici, Galleria d'Arte Moderna, Roma)

Luigi Ontani (Archivio Videoteca GAM, Torino):
- *Plaisir/Douleur*, Roma 1970
- *La favola impropriata*, Roma 1970
- *Accettazione e chiarezza*, Roma 1970

Michele Sambin (Archivio Michele Sambin on line)
- *Ascolto*, Galleria del Cavallino, Venezia 1977 (cfr. https://michelesambin.com/projects/ascolto)
- *Playing 4, 8, 12...*, Galleria del Cavallino, Venezia 1977 (cfr. https://michelesambin.com/projects/playing-4-8-12)
- *Looking for listening*, ASAC La Biennale, Venezia 1978 (cfr. https://michelesambin.com/projects/looking-for-listening)
- *Vtr & 1, vp*, Galleria del Cavallino, Venezia 1978 (cfr. https://michelesambin.com/projects/vtr-and-i)

Duo, Galleria del Cavallino, Venezia 1979 (cfr. https://michelesambin.com/projects/duo)
- *Il tempo consuma*, Galleria del Cavallino, Venezia 1979 (cfr. https://michelesambin.com/projects/il-tempo-consuma)

Guido Sartorelli, *Proporzione alla memoria*, Centro Video Arte, Ferrara 1976 (Il video rende felici, Galleria d'Arte Moderna, Roma)

Giuliano Sturli, *L'uomo albero*, Studio 74, La Spezia 1976 (Archivio Art Web Gallery on line, cfr. https://www.facebook.com/watch/?v=2067990476651948)

e. *DISCOGRAFIA*

La discografia è suddivisa in quattro sezioni riguardanti: a. documentazioni audio, b. produzioni audio, c. produzioni per radio, d. riviste audio. Per ognuna è stato riportato il formato ascoltato e i luoghi di consultazione dei materiali.

a. Documentazioni audio di performance e di sound-performance

Ferruccio Ascari, *Vibractions II*, estratto, Milano 1979-'80 (Archivio Ferruccio Ascari, Milano, digitalizzazione)

Centro Uh! (Archivio Roberto Rossini, Genova):

- *Japanese Match*, Arenzano (Ge) 24 luglio 1981 (musicassetta e digitalizzazione)
- *Transconcerto/De Rezke*, 'Guard-rail Festival', Scandicci 3 luglio 1982 (musicassetta e digitalizzazione)
- *Transconcerto/De Rezke*, 'Nervi Estate '82', Villa Grimaldi, Genova Nervi 13 agosto 1982 (musicassetta e digitalizzazione)

Giuseppe Chiari, *Gesti sul pino*, Royal College if Art, Londra aprile 1974, in Id., *Antologia 1950-1970*, Silenzio edizioni, Roma 2000 (CD)

Benedetto Simonelli, *suite* da *Smart Symphony*, prod. Tivoli 1979 (Archivio Benedetto Simonelli, San Polo dei Cavalieri (RM), musicassetta)

Taroni-Cividin, *As diamond clearness*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 1981 (Archivio Roberto Taroni, Milano, musicassetta e digitalizzazione)

Luigi Viola, *Abschied (ah si?) vom Hashish*, Festa della riappropriazione urbana, Muggia 28 agosto 1977 (Archivio Luigi Viola, Malo (VI), digitalizzazione)

b. Produzioni audio

Futura, a cura di Arrigo Lora Totino, Cramps Records, Milano 1978 (box-set 7 lp)

Paolo Castaldi, *Cardini. Solfeggio parlato* (in *...a Cardini*, Altavilla Vicentina 1979 (lp)

Centro Uh! (Archivio Roberto Rossini, Genova):

- *Japanese Match (suite)*, Genova 1981 (musicassetta e digitalizzazione)
- *Fishes*, in *Xtra*, Trax Records, Forte dei Marmi 1982 (lp)
- *Ancora icone*, in *Xtra*, Trax Records, Forte dei Marmi 1982 (lp)

Christina Kubisch, Fabrizio Plessi, *Two & Two*, Multiphla Records, Milano 1977 (lp)

Christina Kubisch, Fabrizio Plessi, *Tempo liquido*, Cramps Records, Milano 1979 (lp)

Demetrio Stratos, *Metrodora*, Cramps Records, Milano 1976 (lp)

Demetrio Stratos, *Cantare la voce*, Cramps Records, Milano 1978 (lp)

Patrizia Vicinelli, *à, a, A*, Marcatre, Lerici Poesia 1966 (lp)

Maurizio Marsico e Roberto Taroni, *Ouverture*, Sixto/Notes, Milano 1981 (Archivio Roberto Taroni, Milano, musicassetta e digitalizzazione)

Roberto Rossini, *Claire/obscure*, in *Apocrifo*, Genova/Milano 1981 (Archivio Roberto Rossini, Genova, lp)

c. Produzioni radio

Centro Uh!, *Boring Test. Dieci proposte sonore per un vocabolario della catastrofe*, Radio 1, RAI, dieci trasmissioni dal 19 gennaio 1982, ogni martedì (Archivio Roberto Rossini, Genova, musicassette)

Angelo Pretolani, *Correnti fredde*, Fonosfera-Audiobox, linee di sperimentazione sonora, Radio 3, RAI, 12 giugno 1981 (Archivio Angelo Pretolani, Genova, musicassetta)

Taroni-Cividin, *Eclat, non di un solo uccello ma di molti*, Fonosfera-Audiobox, linee di sperimentazione sonora, Radio 3, RAI, 20 settembre 1980 (Archivio Roberto Taroni, Milano, digitalizzazione)

d. Riviste audio

«Baobab. Informazioni fonetiche di poesia», Publiart s. r. l., Reggio Emilia, nn. 1-3-4 (1979-'80) (Fondazione Bonotto, Milano, digitalizzazioni parziali)

«Mag Magazin» nn. 1-2, Modern Art Galerie, Austria 1979-'80 (Archivio Roberto Taroni, Milano, musicassette)

«Mag Magazin», n. 6, Modern Art Galerie, Austria 1980 (Archivio Angelo Pretolani, Genova, musicassetta)

«Radiotaxi. Vibrazioni del sonoro», nn. 10 e 19, (Fondazione Bonotto, Milano, digitalizzazioni parziali)

f. SITOGRAFIA

a. Siti istituzionali

Biblioteca Comunale Panizzi, Reggio Emilia (Archivio fotografico del Centro Pari & Dispari di Cavriago) http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2802

Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino https://www.gamtorino.it/it

Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma https://lagallerianazionale.com/

La Biennale, Venezia https://www.labiennale.org/it

Quadriennale, Roma https://quadriennalediroma.org/

VARIA Video ARte in ItaliA https://varia.cultura.gov.it/

La Camera Ottica www.uniud.it/it/ateneo-uniud/ateneo-uniud-organizzazione/dipartimenti/dium/ricerca/laboratori-centri/ laboratori/Camera%20Ottica

Mostre a Roma 1970-1989 https://mostrearoma1970-1989.palazzoesposizioni.it/

b. Percorsi di ricerca scientifici

Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni, diretto da Giorgio Bacci, Denis Viva, Davide Lacagnina, Veronica Pesce http://www.capti.it/

InCommon In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979), diretto da Annalisa Sacchi https://www.in-common.org/

Nuovo Teatro Italiano, diretto da Lorenzo Mango e Salvatore Margiotta nuovoteatroitaliano.it

Sciami|Nuovo Teatro made in Italy, diretto da Valentina Valentini https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/

Sciami|Video d'Autore, diretto da Valentina Valentini https://videodautore.sciami.com

c. Riviste e quotidiani

«DATA» http://www.dataarte.it/

«Domus» https://www.domusweb.it/it/dall-archivio.html

«Doppiozero» https://www.doppiozero.com

«Effe» http://efferivistafemminista.it

«Flash Art» https://flash---art.it/

«Il Corriere» https://archivio.corriere.it/

«Il Manifesto» https://ilmanifesto.it/

«Opera Viva Magazine» https://operavivamagazine.org

«S/definizioni Art Mag» http://sdefinizioni.altervista.org/sdefinizioni_art_mag/sdefinizioni_art_mag.html

«Nuova Meta» https://rivistaartenuovameta.it/

«L'Unità» https://archivio.unita.news/

«NAC/Notiziario d'Arte Contemporanea» http://www.notiziarioartecontemporanea.it/larivista.php

«Performance Art Magazine» https://direct.mit.edu/pam/issue/number/3

d. Riviste scientifiche

«Acting Archives Review» https://www.actingarchives.it/
«Arabeschi» http://www.arabeschi.it
«Black Mountain Studies journal» http://www.blackmountainstudiesjournal.org
«Critique d'art» https://journals.openedition.org/critiquedart/
«Danza e ricerca» https://danzaericerca.unibo.it/
«Intrecci d'Arte» https://intreccidarte.unibo.it/
«October» https://direct.mit.edu/octo
«Performance Art Journal» https://direct.mit.edu/pajj
«Performance Research» https://www.performance-research.org/
«piano b. Arti e Culture Visive» https://pianob.unibo.it
«Ricerche di Storia dell'Arte» http://www.carocci.it/index.php?option=com_carocci&task=schedarivista&Itemid=262&id_rivista=6
«Sciami|Ricerche» https://webzine.sciami.com
«Studi di Memofonte» https://www.memofonte.it/
«TDR/The Drama Review» https://direct.mit.edu/dram
«Unclosed. Arte e oltre» http://www.unclosed.eu

e. Siti personali (artisti, associazioni, gallerie, fotografi)

Vincenzo Agnetti http://www.vincenzoagnetti.com/
Ferruccio Ascari https://www.ferruccioascariarchivio.com/
Dario Bartolini http://www.dariobartolini.net
Gianfranco Baruchello https://www.fondazionebaruchello.com/
Remo Bianco https://www.remobianco.org/
Alighiero Boetti https://www.archivioalighieroboetti.it/
Pier Paolo Calzolari http://www.fondazionecalzolari.org/
Mario Carbone http://www.archiviomariocarbone.com/
Simone Carella http://www.simonecarella.it/
Elisabetta Catalano https://archivioelisabettacatalano.it/
Gino De Dominicis https://www.ginodedominicis.it/
Incontri Internazionali d'Arte https://www.incontriinternazionalidarte.com/
Christina Kubisch https://christinakubisch.de/
Ugo La Pietra https://ugolapietra.com/
Sergio Lombardo, https://sergiolombardo.it
Luigi Mainolfi http://www.arte2000.net/artisti/mainolfi
Renato Mambor https://www.archiviomambor.it/
Federica Marangoni https://www.federicamarangoni.com/
Fabio Mauri https://www.fabiomauri.com/opere/performance.html
Libera Mazzoleni http://www.liberamazzoleni.it/index.php
Mario e Marisa Merz https://www.fondazionemerz.org/
Ugo Nespolo https://www.nespolo.com/eng/cinema-dettaglio.php?id=43
Out-Off https://www.teatrooutoff.it/archivio/
Giulio Paolini https://www.fondazionepaolini.it/ita/
Luca Maria Patella http://lucapatella.altervista.org/

Michelangelo Pistoletto http://www.pistoletto.it/
Michele Sambin https://michelesambin.com/
Fabio Sargentini https://www.fabiosargentini.it/
Maurizio Spatola http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/indexweb.php?name=WEB
Studio Set https://www.studioset.net
Cesare Tacchi http://www.archiviocesaretacchi.it/
Roberto Taroni http://www.taroni-cividin.org/performances
Anna Trapani http://www.annatrapani.it/
Luigi Viola http://www.luigiviola.com/
Zona Art Space https://www.zonanonprofitartspace.it/

f. Vario

Art Web Gallery https://www.facebook.com/watch/artwebgallery/
Arte Ideologia http://www.arteideologia.it
Fondazione Bonotto https://www.fondazionebonotto.org/
Jstor https://www.jstor.org/
Sonorità Prospettiche https://www.sonoritaprospettiche.org/
Treccani https://www.treccani.it
UbuWeb https://www.ubu.com/