



**Sciami**  
ricerche

Webzine di Teatro, Video e Suono  
Diretta da Valentina Valentini

### **COMITATO SCIENTIFICO**

**Roberto Calabretto**, Università degli Studi di Udine, **Federica Dal Falco**, Sapienza Università di Roma **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Cristina Grazioli**, Università degli Studi di Padova, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Roberto Pinto**, Università degli Studi di Bologna, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

### **COMITATO EDITORIALE**

**Guido Bartorelli**, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Francesca Gallo**, Sapienza Università di Roma, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna.

### **REDAZIONE**

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni.

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**<sup>1</sup>. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).



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

### *Copertina*

800 profughi afgani su un aereo militare Usa C-17, portati da Kabul in Qatar, foto da US Air Force Photo.

### *Retro di copertina*

*Inferno*, di Romeo Castellucci. Festival d'Avignon, Cour d'honneur du Palais des Papes, 2008. Foto di Luca Del Pia.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e nella webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.

© 2021 – Sciami edizioni (Teramo – Roma)

ISSN: 2532-3830

ISBN: 978-88-945595-2-1

DOI <https://doi.org/10.47109/010220>

Registrato presso il ROC al n. 26708

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

Sciami | ricerche, n. 10, ottobre 2021

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-10>

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

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

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

Telefono +39 0861 247885

E-mail [info@sciami.com](mailto:info@sciami.com)

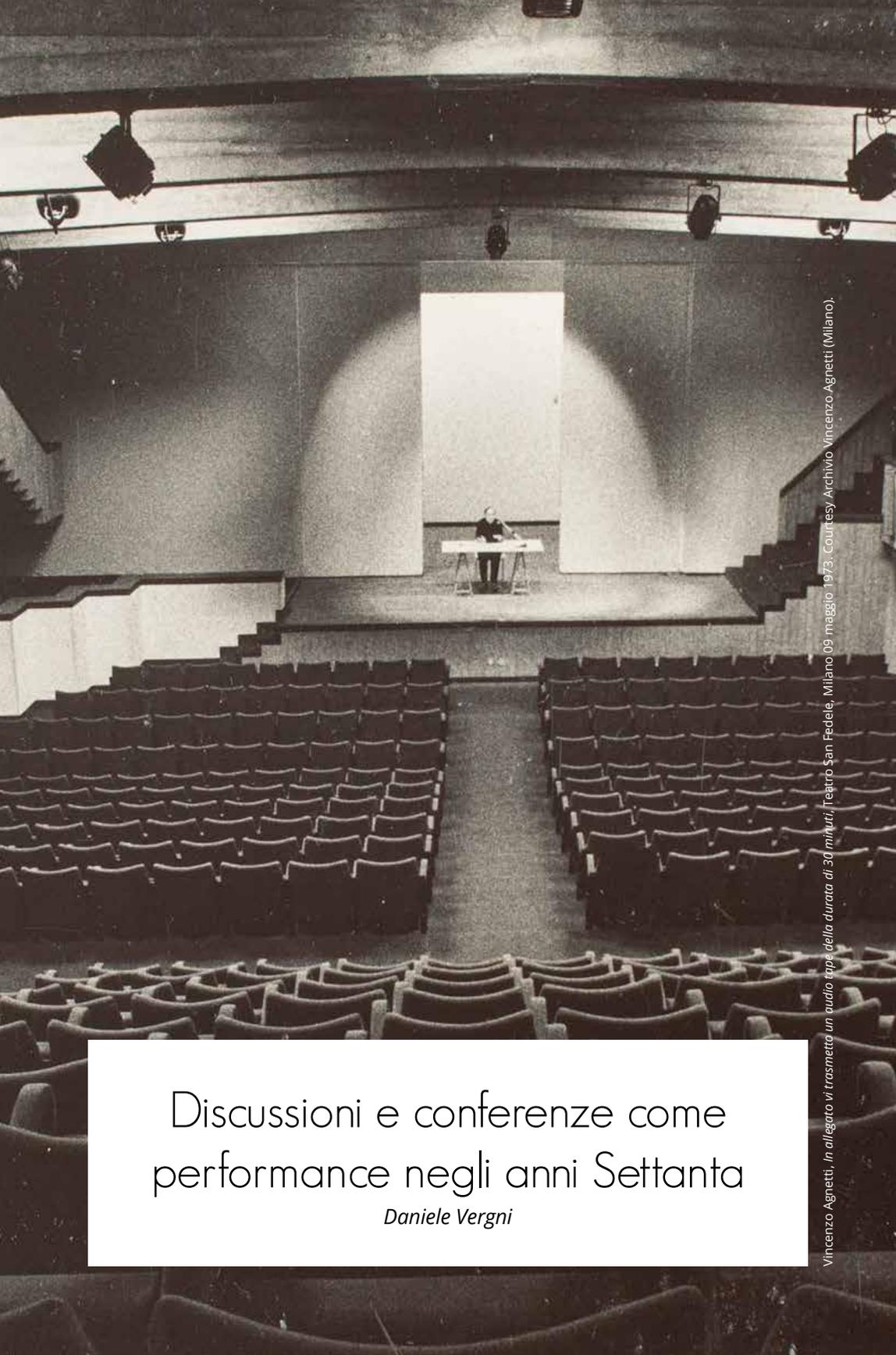
# 10 Sciàmi | RICERCHE

10/2021

a cura di Valentina Valentini

- Valentina Valentini*  
**1** **Opera e ideologia**
- Giulia Palladini*  
**22** **Coesistere, rammendare, immaginare: sul politico e sul domestico nelle arti performative**
- Günther Heeg*  
**32** **Capitalismo/sentimenti. Anacronismo e utopia nell'Opera da tre soldi**
- Anna Serlenga*  
**48** **Mouvma! Arti performative e resistenze nella Tunisia post 2011**
- Giada Cipollone*  
**57** **Arte, teatro, performatività, femminismo nella fotografia di Agnese De Donato**
- Daniele Vergni*  
**72** **Discussioni e conferenze come performance negli anni Settanta**
- Mauro Petruzzello*  
**87** **Rifare l'immaginario con il suono: *Commedia dell'Inferno* di Federico Tiezzi e *Inferno* di Romeo Castellucci**
- Emanuele Dileone in conversazione con Luigi Viola*  
**94** **Who is Luigi Viola?**
- Flavia Dalila D'Amico e Daniele Vergni*  
**100** **Gli spazi della voce, una cartografia da inventare**





# Discussioni e conferenze come performance negli anni Settanta

*Daniele Vergni*

## ABSTRACT

Il saggio si concentra sull'assunzione della discussione e della conferenza come formati specifici della Performance art negli anni Settanta, oggetti ancora non indagati. I due formati, incentrati sull'atto di parola e il confronto con l'uditorio, rivelano a un'attenta analisi delle differenze importanti nei modi di praticare l'azione, analizzate in un confronto tra le conferenze di Joseph Beuys e le discussioni di Giuseppe Chiari, artisti Fluxus; la rassegna *Discussion* curata da Annina Nosei Weber a New York nel 1977; un'analisi delle conferenze concettuali sviluppate in Italia da Alighiero Boetti, Luca Maria Patella e Vincenzo Agnetti. Il saggio si basa su diversi documenti audiovisivi, fotografici e verbali consultati presso i CCS Bard Archives (Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, NY), l'Archivio Vincenzo Agnetti (Milano), l'Archivio Alighiero Boetti (Roma), il Fondo Incontri Internazionali d'Arte (Archivio MAXXI, Roma).

*The essay focuses on the assumption of discussion and lecture as specific formats of performance art in the 1970s, a subject not yet investigated. The two formats focused on the utterance and the comparison with the audience to a careful analysis of the practices reveal important differences in the ways of practicing the action, analyzed in a comparison between the lectures of Joseph Beuys and the discussions of Giuseppe Chiari, Fluxus artists; the Discussion review curated by Annina Nosei Weber in New York in 1977; an analysis of the conceptual conferences developed in Italy by Alighiero Boetti, Luca Maria Patella and Vincenzo Agnetti. The essay is based on various audiovisual, photographic and verbal documents consulted in the archives: CCS Bard Archives (Center for Curatorial Studies Bard College Annandale-on-Hudson, NY), Archivio Vincenzo Agnetti (Milan), Archivio Alighiero Boetti (Rome), Incontri Internazionali d'Arte Fund (MAXXI Archive, Rome).*

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102300104.

Nella Performance art storica sviluppata tra i decenni Sessanta e Settanta si dipanano una molteplicità di prassi che mettono al centro la presenza fisica – il corpo – del performer. Nell'immaginario comune quanto nelle principali ricognizioni storiche, questi corpi sono spesso silenti<sup>1</sup>, al più accompagnati da sonorità – pensiamo alle sinfonie di Hermann Nitsch –, oppure sono corpi produttori di suoni secondari rispetto la performance: l'impatto dei corpi di Marina Abramović e Ulay contro il muro produce suono (*Expansion in space*, 1977); gli schiaffi che Vito Acconci, nascosto agli spettatori, si dà presso la Galleria L'Attico di Roma producono suono (*Public Domain*, 1972). C'è da guardare con sospetto al silenzio della performance art, soprattutto ripensando alle primissime vicende d'avvio del fenomeno, e a quel movimento Fluxus letteralmente straripante di suono<sup>2</sup>. Guardando più da vicino le prassi, il suono, in particolare quello

1 Osservazione sollevata da Mauro Petruzzello in *Marina Abramović: silenzio, respiro e grido*, in Lorenzo Cardilli – Stefano Lombardi Vallauri (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Academia University Press, Torino 2020, pp. 301-319.

2 Dal punto di vista delle specificità delle azioni, la Performance art storica sembra porsi in continuità con l'evento Fluxus più che con le pratiche dell'happening – nati entrambi nel 1959 negli Stati Uniti e coniate da allievi di John Cage presso la New School for Social Research di New York. L'evento Fluxus infatti elimina l'aspetto compositivo, assume una temporalità "continua", come quella dell'esperienza quotidiana, infrangendo il diaframma arte/vita e può avvenire in assenza del patto spettatoriale. Per un approfondimento si veda Daniele Vergni, *Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive*, in «Biblioteca Teatrale», nn. 135-136, di prossima pubblicazione.

vocale, sembra invece essere presente in diversi modi: accanto alle *Living Sculpture*, gli inglesi Gilbert & George agiscono le *Singing Sculpture*, Piero Manzoni crea delle *Afonie*, composizioni sonore per fiato e cuore, mentre Jannis Kounellis nei primissimi anni Sessanta “canta” i suoi quadri, per poi presentare delle vere e proprie azioni musicali nel decennio successivo.

In questo studio tentiamo di approfondire un aspetto particolare di questi corpi non silenti: le pratiche verbali orali, e quindi vocali<sup>3</sup>, come azioni performative che si diffondono proprio a partire dagli anni Settanta, anni di continue assemblee per molte persone che credono in questi atti incarnati della parola. A dire il vero, prendiamo in analisi solo una parte di queste pratiche. Non consideriamo, ad esempio, le letture, come quelle che Joseph Beuys fa dei testi sul barone Anacharsis Cloots (*Anacharsis Cloots der Redner des Menschengeschlechts*) cercando un’imitazione biografica che invece Alessandro Jasci negli stessi anni rovescia in appropriazione: legge pubblicamente autobiografie di altri riportando tutto a suo nome (*Angelo Artista*)<sup>4</sup>. Rivolgiamo invece la nostra attenzione alla “discussione” e alla “conferenza” come performance, formati apparentemente simili e su cui non esiste una letteratura di riferimento specifica<sup>5</sup>. Cerchiamo allora di tratteggiare le linee generali di queste pratiche, perlustrandone le densità con una prima mappatura particolarmente concentrata sulla scena italiana e attraverso alcuni confronti internazionali<sup>6</sup>.



- 3 Si sostiene che oggi possa essere considerata superata la distinzione a compartimenti stagni tra oralità e vocalità. Secondo la classica distinzione di Paul Zumthor, tutto si risolve tra una voce che porta il linguaggio, l'orale, e la vocalità, ovvero «l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio». Paul Zumthor, *Introduzione*, in Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992, p. VII. Già Mauro Petruzzello, 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». Mauro Petruzzello, «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.
- 4 Cfr. Daniele Vergni (a cura di), *Colloquio con Alessandro Jasci*, avvenuto in remoto il 17 aprile 2021. Riguardo le letture di Joseph Beuys, si veda Achille Bonito Oliva, Arena [1973], in Id., *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 197.
- 5 Il presente studio è frutto di un lavoro di ricerca e analisi di documenti provenienti dagli archivi: CCS Bard Archives (Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, NY), Archivio Vincenzo Agnetti (Milano), Archivio Alighiero Boetti (Roma), Fondo Incontri Internazionali d'Arte (Archivio MAXXI, Roma). Parte di questi archivi (CSS e Boetti) sono stati consultati in remoto durante le chiusure dovute alla pandemia, mentre l'Archivio Vincenzo Agnetti è stato consultato nella sua sede di Milano, nel giugno del 2021, e il Fondo Incontri Internazionali d'Arte nel settembre 2020. I riferimenti specifici ai materiali e i curatori coinvolti sono indicati nelle note successive. Oltre la documentazione d'archivio (video, foto, testi verbali e locandine riguardanti conferenze e discussioni), sono stati fondamentali le trascrizioni della conferenza *La rivoluzione siamo noi* (1972) di Joseph Beuys e della *Discussione* di Giuseppe Chiari (1975), a cura degli Incontri Internazionali d'Arte che ospitarono gli eventi a Roma presso Palazzo Taverna. Le trascrizioni sono state pubblicate nei volumi *Incontri '72* (Mondadori, Milano 1979) e *Incontri '74-'75* (Mondadori, Milano 1981), ambedue a cura di Achille Bonito Oliva.
- 6 La performance italiana negli anni Settanta si caratterizza di una spiccata propensione verbale, che possiamo declinare sotto il profilo delle scritture corporali (i corpi scritti da Luigi Viola e Guglielmo Achille Cavellini), e dall'oralità (le letture di Alessandro Jasci, le discussioni di Giuseppe Chiari, le conferenze di Vincenzo Agnetti, Alighiero Boetti, Luca Maria Patella e Lucio

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 verrà 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 che, se non sempre preparati, sono 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.

*Discussion* è una rassegna di pratiche verbali orali, performance e installazioni, ideata e curata da Annina Nosei Weber nel maggio del 1977 presso il Campus della New York University a Washington Square<sup>7</sup>, che da un lato certifica l'interesse per la parola parlata di molti artisti, dall'altro però tende a livellare le differenze tra formati e linguaggi, accorpandoli tutti sotto un unico termine – discussione – e introducendo formati mediali che 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; ma anche l'intervento di Tom Wolf è preregistrato in video, mentre Willoughby Sharp discorre *live* su una conferenza di Joseph Beuys trasmessa in video (*Public dialogue*). Dal vivo il poeta David Antin compie un'improvvisazione verbale (*The currency of the country*), mentre Carolee Schneemann in *ABC – We Print Anything – In the Cards* si concentra sul racconto intimo di momenti di vita vissuti con uomini diversi (A, B, C...), facendo convivere la narrazione con una forte

//////////  
 Pozzi). Internazionalmente sono soprattutto Joseph Beuys e Ian Wilson a praticare questi formati, più sporadicamente Deborah Hay. Riguardo quest'ultima, Rosalind Krauss, nella seconda parte del saggio *Notes on the Index*, racconta di quando, nell'autunno del 1976, la danzatrice e performer, invece di eseguire un suo pezzo danzato, spiega agli spettatori che preferisce parlare e per un'ora il suo centro discorsivo ruota attorno alla sua presenza, lì, in quel luogo, in quel momento, riuscendo così a evitare la routine delle azioni danzate senza eliminare la consapevolezza del suo corpo. Cfr. Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America. Pt. 2*, in «October», vol. 4, autunno 1977, p. 58.

7 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. Cfr. anche Annina Nosei Weber (ed.), *Discussion*, catalogo della rassegna, 9-20 maggio 1977, Out Of London Press, New York 1980. La rassegna è stata anche segnalata nella rivista «Data», nn. 28-29, ottobre-dicembre 1977, p. 87, disponibile online (<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=841&artgal=43&key=9780&lang=IT>; ultimo accesso 10.IX.2021).

dimensione oggettuale (le cards sono sia proiettate come immagini sia tenute in mano da Schneemann che, successivamente, le trasforma in un libro d'artista). Robert Ashley presenta invece una discussione al telefono, quindi riferita a un interlocutore per volta, riducendo così la distanza telefonica a una più intima prossimità.

**D I S C U S S I O N S**

AN EXHIBITION OF TYPES OF DISCUSSION ON VARIOUS TOPICS WILL BE HELD AT NEW YORK UNIVERSITY AT WASHINGTON SQUARE FROM MAY 9 - 20. THE EXHIBITION IS ORGANIZED BY ANNINA NOSEI WEBER AND SPONSORED BY THE DEPARTMENT OF ART AND ART EDUCATION AT N. Y. U.

**P R O G R A M**

**Mon.**  
**May 9** **JOSEPH BEUYS : "PUBLIC DIALOGUE"**, videotape  
6:00 - 10:30 pm. Loeb Student Center, outside of south lobby.  
WILLOUGHBY SHARP, producer, will be present to discuss the tape.

**Tues.**  
**May 10** **LUCIO POZZI : a continuous discussion**  
6:30 - 10:00 pm. Lassman Hall, 50 W 4th St.

**Tues. - Fri.**  
**May 10, 11, 12, 13** **SARAH CHARLESWORTH, JOSEPH KOSUTH & ANTHONY McCALL : videotape**  
**VICTOR BURGIN : videotape**  
6:00 - 10:30 pm. Loeb Student Center, outside of south lobby.

**Fri.**  
**May 13** **DAVID ANTIN** at Lassman Hall, 7:30 pm

**Sat.**  
**May 14** **CAROLEE SCHNEEMANN : ABC - WE PRINT ANYTHING - IN THE CARDS**, a performance - text  
Loeb Student Center, Room 310 at 7:00 pm.

**Tues.**  
**May 17** **GIUSEPPE CHIARI** at Lassman Hall, 7:30 pm.

**Wed. & Thurs.**  
**May 18, IAN WILSON** at Loeb Student Center  
19 Room 408 on Wed. Room 513 on Thurs. 2:00 - 6:00 pm

**Fri.**  
**May 20** **ROBERT ASHLEY** at Lassman Hall, 8:00 pm

" Joseph Beuys' PUBLIC DIALOGUE is a 3 hour, unedited video document of Beuys' first American work - a social sculpture - executed at The New School, N. Y. C. in 1974. This tape was produced by Willoughby Sharp and shot by Andy Mann in collaboration with Ronald Feldman Fine Arts, N. Y.

\*\* in collaboration with Renzo Spagnoli Gallery, Florence

**D I S C U S S I O N S IS AN EXHIBITION BASED ON THE IDEA OF DISCUSSION AS AN ARTFORM.** The discussion, not as performance, not as a panel discussion, but as the artist's public dialogue, is a specific form of art expression.

From the early John Cage pieces to Beuys' current ideological forum, the interaction of public and artists as a carrier has been used in cases where artistic activity finds its main justifications in social ideologies (Kosuth, Burgin, Haeberle) or in theoretical speculation (early Art and Language) as well as in Ian Wilson's epistemic discussions in which the research for a common, meaningful topic legitimizes the coming together of artist and public. This direct interaction is the best shortcut to the purpose of art.

The discussion as a type of art expression is different from panel discussions in which many artists are called to discuss issues of art and culture. However, the frequency of these panels certainly indicates that the meeting of artist and public in a dialogue is a format of pressing interest. Without intending to draw a strict line between what IS art and what IS NOT art, the discussion, as art should be signaled as one of the forms of the dematerialization of art: the only form which substantiates the participatory mode and phase of art.

Locandina della rassegna *Discussion*, Campus New York University, 9-20 maggio 1977.

A *Discussion* partecipa anche Ian Wilson, che nel 1969 abbandona la produzione di opere per produrre «l'arte parlata»<sup>8</sup>, come definisce la sua pratica in un'intervista con

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

8 Tommaso Trini (a cura di), *Intervista con Ian Wilson*, in «Data», anno I, n. 1, settembre 1971, p. 32, disponibile online ([http://www.artslab.com/data/img/pdf/001\\_32-34.pdf](http://www.artslab.com/data/img/pdf/001_32-34.pdf); ultimo accesso 11.IX.2021).

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»<sup>9</sup>, 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 di Trini, registrata all'Albergo Rosa di Milano, è, in fondo, come sostiene Wilson stesso in questa sede, una discussione: «[Cerco] persone interessate a sostenere una discussione, come lei sta facendo ora»<sup>10</sup>. Che l'intervista si sia trasformata è possibile coglierlo anche da alcune strategie di risposta, come la tautologia: «Qual è la principale differenza tra il suo discorso e, diciamo, un happening? – chiede Trini – La differenza tra me e un artista impegnato in un happening è probabilmente la differenza che passa tra un happening e una discussione. Io sono impegnato in una discussione e non in un happening»<sup>11</sup>. Altra 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, New York»<sup>12</sup>. 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 ad acquisire quell'intervista nell'arco di pochi mesi – il numero della rivista in cui se ne dà notizia è del settembre 1971. Il mercato inevitabilmente reperirà l'effimero e lo (plus)valuta<sup>13</sup>. 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 realizza durante l'intervista con il critico sono stati esposti presso la Modern Art Agency di Lucio Amelio a Napoli<sup>14</sup>.

Anche Giuseppe Chiari partecipa a *Discussion*, agendo una delle sue tante discussioni, che più avanti incontreremo 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 discussioni 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 avvengono come semplici confe-

9 Ian Wilson in Donald Karshan (ed.), *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogo della mostra, 10 aprile – 25 agosto, The New York Cultural Centre, New York 1970, p. 33.

10 Tommaso Trini (a cura di), *Intervista con Ian Wilson*, cit., p. 32.

11 *Ibidem*. Ricordiamo come il termine happening in Italia viene assunto generalmente per indicare pratiche effimere più che un formato specifico, quello di una drammaturgia teatrale proposta dagli artisti visivi, come ha ricordato più volte Lorenzo Mango (Cfr. Id., *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019, pp. 216-222).

12 Tommaso Trini (a cura di), *Intervista con Ian Wilson*, cit., p. 34.

13 Achille Bonito Oliva, riflettendo sull'apparente capacità delle azioni degli artisti di fuoriuscire dal sistema commerciale dell'arte, aveva colto la capacità illimitata ed espansiva degli assiomi nel sistema capitalista – come ci hanno spiegato Gilles Deleuze e Félix Guattari – per cui ogni eversione dal sistema viene da esso fagocitata e messa a profitto. Cfr. Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1972 (nuova ed. a cura di Stefano Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009). Riguardo la teoria di Deleuze e Guattari ci riferiamo a *L'Anti-Edipo. Capitalisme et schizophrénie* [1972], *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975 (nuova ed. 2002).

14 L'intervista è stata pubblicata con il titolo *Partitura di Joseph Beuys: La rivoluzione siamo noi*, in «Domus», n. 505, 1971, pp. 113-114. *La rivoluzione siamo noi* è anche il titolo della conferenza presentata da Beuys l'anno successivo a Roma presso Palazzo Taverna.

renze stampa, a differenza delle installazioni che accompagnano *A Continuous Discussion* di Lucio Pozzi. Dalle discussioni di Chiari non permangono mai i resti dell'azione (quali possono essere le lavagne di Beuys o i contratti di Wilson, ad esempio) né ne derivano opere successive, come in Schneemann. In Chiari non c'è una premeditazione formale, anzi, nella videodocumentazione 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 Weber che traduce all'uditorio le sue parole, il ringraziamento agli astanti quando la domanda proposta "è buona", ovvero affronta problemi concreti – il musicista dichiara essere imbarazzato a parlare del proprio lavoro, vorrebbe discutere di questioni che fuoriescono come urgenze, non le sue individuali. 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.



Giuseppe Chiari, *Discussione*, Studio Trisorio, Napoli 19 ottobre 1976, foto di Mimmo Jodice.

## Le parole di due *fluxeur*: le conferenze di Joseph Beuys e le discussioni di Giuseppe Chiari

Joseph Beuys è l'altro artista Fluxus che negli anni Settanta si dedica alla verbalità orale come performance, in particolare attraverso una forma di conferenza che potremmo definire guidata<sup>15</sup>. Questi interventi partono infatti da costrutti ideologici che l'artista



15 Oltre alla già citata conferenza romana del 1972, *La rivoluzione siamo noi*, Beuys presenta diverse conferenze in Italia, in particolar modo dal 1974, quando comincia una stretta collaborazione con la Galleria De Domizio di Pescara, inaugurata proprio con la conferenza

coltiva da anni, sono spesso contrappuntati da discorsi e proposte di 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 sculture sociali hanno la «possibilità e capacità di modellare, di plasmare l'auditorio»<sup>16</sup>. C'è quindi un polo che plasma e uno che viene plasmato. L'aspetto ideologico è confermato anche da quella che potremmo chiamare l'uniforme dell'artista, adatta a definire un vero e proprio personaggio, così riferito da Filiberto Menna: «magro, allampanato, occhi spiritati e febbrili, un cappello di feltro in testa, camicia aperta e giubbotto verde melà»<sup>17</sup>. 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 numero 12 di «Data» – un numero con diversi approfondimenti sulla Body art – Beuys descrive l'organizzazione e il suo fine, rivolto a 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'imprenditorato libero»<sup>18</sup>. Beuys ha un'idea precisa di come la società debba trasformarsi e le sue conferenze sono tese proprio a questa dimostrazione: «la nostra idea vuole operare in questa società affinché questa società e la sua struttura si evolvano secondo il metodo dell'evoluzione nella direzione giusta»<sup>19</sup>. Ha ragione Achille Bonito Oliva quando definisce le operazioni di Beuys «circularità cosmica, al cui centro l'Io dell'artista irradia la propria forza ordinatrice e generatrice»<sup>20</sup>. Il critico riconosce anche altri 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, oltre all'uniforme, 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. Achille Bonito Oliva le definisce «mappe progressive, disegni, attacchi e semplificazioni del proprio pensiero, un diagramma corrispondente al suo discorso»<sup>21</sup>. Uno di questi – e non sarà l'unico – lo abbiamo visto trasformarsi in opera vera e propria. Il discorso pubblico della conferenza si trasforma così in oggetto collezionabile.

All'opposto della centralità dell'eroe Beuys (e della sua verticalità comunicativa) delle conferenze ci sono le posizioni laterali delle discussioni del "cittadino" Giuseppe Chiari.



*Incontro con Beuys* (3 ottobre 1974). È ricca la produzione bibliografica prodotta da Lucrezia De Domizio su Joseph Beuys: si veda almeno Lucrezia De Domizio, Buby Durini, Italo Tomasoni (a cura di), *Incontro con Beuys*, D. I. A. C., Pescara 1984; Ead., *Joseph Beuys. L'immagine dell'umanità*, Silvana, Cinisello Balsamo MI 1986; Ead., *Il cappello di feltro. Beuys una vita raccontata*, Carte Segrete, Roma 1991.

16 Achille Bonito Oliva, *Scultura sociale in spazi aperti*, in Id., *Autocritico Automobile. Attraverso le avanguardie*, Il Formichiere, Milano 1977, p. 119.

17 Filiberto Menna, *Gli artisti discutono del loro lavoro*, in «Corriere della Sera», 31 ottobre 1976, disponibile online (<http://www.fondazionemenna.it/menna-digit/gli-artisti-discutono-il-loro-lavoro-31-10-1976>; ultimo accesso 28.IX.2021).

18 Werner Krüger, *La scuola superiore libera di Joseph Beuys*, in «Data», n. 12, 1974, p. 40, disponibile on line ([http://www.artslab.com/data/img/pdf/012\\_40-44.pdf](http://www.artslab.com/data/img/pdf/012_40-44.pdf); ultimo accesso 11.IX.2021).

19 Ivi, p. 40.

20 Achille Bonito Oliva, *Arena*, cit., p. 195.

21 Ivi, p. 194. Una raccolta di queste partiture è possibile trovarla in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Joseph Beuys. Partituren 1957-1978*, Giuliana De Crescenzo, Roma 1979.

Il musicista fiorentino esclude ogni posizione ideologica, non propone né soluzioni sociali né oggetti, quali partiture di Beuys – anzi, Chiari ha abbandonato la partitura anche in musica ormai da un decennio –, e ha una posizione più laterale e dispersiva, come lo è la sua produzione, tra musica, azione, pittura, disegno, collage, film, video e discussione («un *curriculum vitae* costantemente deviato»<sup>22</sup> lo ha definito Tommaso Trini). La lateralità di Chiari è contrapposibile 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)<sup>23</sup>. 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<sup>24</sup>, 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 il musicista fiorentino 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.

Giuseppe Chiari avvia queste produzioni verbali nei primi anni Settanta. Tra le prime ricordiamo *Cos'è l'arte*, presentata nel marzo del 1973 alla 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* alla Kunsthalle di Colonia. Per la mostra gli organizzatori coniano lo slogan "Kunst bleibt 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 di 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 e afferma che "l'arte resta lavoro" (*Kunst bleibt Arbeit*), riducendo così le prospettive ideologiche degli altri slogan. In quel momento si rivolge all'uditorio e chiede: «per favore una domanda»<sup>25</sup>. Questo sarà l'incipit che il musicista utilizzerà nelle successive discussioni, tra le quali ricordiamo quella del 24 gennaio 1975 per gli Incontri Internazionali d'Arte di Palazzo Taverna a Roma, quella presentata presso lo Studio Trisorio di Napoli il 19 ottobre 1976, quella già ricordata di New York del maggio 1977 e la *Discussione sulla struttura e sulla sovrastruttura*, presso la Sala Polivalente del Centro Videoarte di Ferrara nell'ottobre dello stesso anno.

Alle sette di sera del 24 gennaio 1975 Giuseppe Chiari chiede all'uditorio presente a Palazzo Taverna di porgli una domanda, una qualsiasi. Gli viene chiesto se porta il



22 Tommaso Trini, *Giuseppe Chiari, Musica e insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974, p. 50.

23 Ci riferiamo in particolare agli scatti di Massimo Piersanti in occasione di *La rivoluzione siamo noi*, a Roma nel 1972, in parte pubblicati nel già citato volume *Incontri '72*. Ulteriori materiali documentativi li abbiamo potuti consultare presso il Fondo Incontri Internazionali d'Arte. Ringraziamo Giulia Cappelletti per la disponibilità e l'accoglienza.

24 Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

25 Giuseppe Chiari, *Per favore una domanda, Ich bitte um eine frage, Please, Ask me a Question*, in «Data», n. 13, autunno 1974, p. 56.

numero 43 di scarpe. La sua risposta è «Non ne sono assolutamente sicuro»<sup>26</sup>. Questa risposta innesca un moto in crescendo. È impensabile non sapere il proprio numero di scarpe, quasi inaccettabile per i presenti il non conoscere se stessi in una proprietà e unità di misura standardizzata. Chiari non si spiega l'accanimento del non accettare la risposta e trasforma la situazione con un esempio assurdo ma estremamente concreto nella realtà del linguaggio: «che misura di capello ha?»<sup>27</sup>. Perché Chiari dovrebbe avere l'obbligo di sapere il proprio numero di scarpe se l'interlocutore non conosce la propria misura di capelli? Un semplice ribaltamento della prospettiva che mette in una diversa posizione lo spettatore intervenuto. Chiari trasforma la banalità del numero di 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"»<sup>28</sup>, 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, dice, è «ciò che lacerandosi riporta all'ordine del giorno i pericoli che si nascondono nei luoghi comuni»<sup>29</sup>. 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»<sup>30</sup>. 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.

La *Discussione* di Chiari non è però un puro improvvisare, un canovaccio minimo permane. Nel prosieguo è possibile cogliere infatti elementi ricorrenti nei suoi precedenti testi verbali, come *L'arte è facile* – e, spiega Chiari durante la discussione, che è facile per un semplice motivo, perché è un problema indifferente per le persone, se sia facile o difficile, anche se la questione è dirimente, perché la sua difficoltà non è nella pratica. *Suonare è facile* è un'altra sua famosa frase, ma nel concetto di arte come qualcosa di difficile, afferma: «Nel momento in cui saltasse questo concetto dell'arte e l'arte diventasse facile non è che rimane l'arte, scompare l'arte»<sup>31</sup>. Nella discussione newyorkese questo elemento viene fuori maggiormente: l'assunto è che o scompare l'opera o la firma dell'autore, i due elementi sono incompatibili per il musicista fiorentino che da anni studia un metodo per l'arte (musicale) "facile", possibile per tutti, civilmente (non solo economicamente)<sup>32</sup>. La facilità non è semplicità e l'esempio proposto da Chiari è esplicito e non fraintendibile: come la prostituzione volontaria, afferma, «non è sem-



26 Giuseppe Chiari, *Discussione*, in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Incontri '74-75*, cit., p. 34.

27 *Ibidem*.

28 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien* [1990], trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010, pp. 19-20.

29 Angela 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.

30 Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 130.

31 Giuseppe Chiari, *Discussione*, in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Incontri '74-75*, cit., p. 35.

32 Giuseppe Chiari, *Discussion*, New York 1977, trascrizione dalla documentazione video a cura di chi scrive. Riguardo al metodo ci riferiamo a *Il metodo per suonare*, una raccolta di metodi per suonare l'acqua, i crepitacoli, i sonagli, i sassi, la chitarra, il piano, la videocamera, la stanza, la città. Il libro oltre alla descrizione delle azioni contiene disegni che illustrano i gesti da compiere e come costruire o preparare gli strumenti. Cfr. Gillo Dorfles (a cura di), *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Martano, Torino 1976.

plice, si dice facile (accessibile a tutti)»<sup>33</sup>. Piccoli rovesciamenti, frasi semplici che mettono in questione un sistema. Al di là del labile canovaccio, tematico e non strutturale, le domande dell'uditorio restano fondamentali, altrimenti Chiari non va avanti, come ripete più volte durante le sue discussioni<sup>34</sup>.

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 Certau, «È "orale" ciò che non lavora per il progresso»<sup>35</sup>. 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»<sup>36</sup>. Le tattiche del discorso, «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" [...]»<sup>37</sup>. Un avvicendamento di mosse, tattiche e contropartite con cui Chiari riesce a rovesciare prospettive abituali con la semplicità della discussione quotidiana.



Vincenzo Agnetti, *La lettera perduta*, *The Art of Performance*, Palazzo Grassi, Venezia, agosto 1979, foto di Marco Caselli. Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti (Milano).

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

33 Giuseppe Chiari, *Discussion*, cit.

34 Nella *Discussion* romana presso Palazzo Taverna purtroppo dobbiamo presumere molte delle domande poiché spesso sono fuori dal campo dalla ripresa dei microfoni e quasi nessuna è stata riportata nella trascrizione.

35 Michelle de Certau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 198.

36 Ivi, p. 127.

37 Ivi, p. 75.

## Le conferenze “concettuali”<sup>38</sup>

Con le conferenze concettuali ci spostiamo dalla dimensione parlante verso quella analitico-tautologica, dove il linguaggio verbale prende il sopravvento non solo per il suo contenuto semantico, ma per la sua capacità di definire strutture formali, come abbiamo avuto modo di vedere nel caso di Ian Wilson con le sue circolarità tautologiche. Tra gli artisti italiani la prima conferenza è proposta da Alighiero Boetti – e resterà l'unica – in un club di Monaco nell'aprile del 1970, l'Aktionsraum 1, gestito da Alfred Gulden, Eva Madelung e Peter Nemetschek<sup>39</sup>. In quest'occasione Boetti presenta tre azioni di cui la principale – lo presumiamo, dato che è l'unica a essere riportata nella locandina – è *Besprechungsvortrag* (conferenza). In una foto documentativa vediamo Boetti con un microfono collegato a un registratore, seduto assieme ad altri giovani ragazzi, purtroppo però in archivio non c'è traccia della registrazione, solo del testo verbale<sup>40</sup>. La conferenza comincia in esperanto, la lingua franca per eccellenza, che incide così anche materialmente sulla vocalità, virando però subito dopo sull'italiano. Nel caso di Boetti la struttura formale passa in secondo piano a favore di un discorso che riflette sulla dimensione performativa venuta prospettarsi in quegli anni davanti all'assenza dell'oggettualità dell'opera. Compaiono i termini “corpo” e “carne”, annotati con i numeri esponenziali nel testo verbale, ma non ci sono descrizioni e note corrispondenti nel testo. Hanno un valore particolare per l'autore, sicuramente. Il corpo che ha in mente Boetti è frantumato, un corpo dove la ferita è nucleo generatore della soggettività: «il vero corpo è un corpo frantumato / niente può essere intero se non è stato prima ferito [...] L'ostacolo a farsi carne è il nostro orrore per il vuoto»<sup>41</sup>. Il corpo fisico diviene la possibilità creativa dopo la perdita dell'oggetto, il vuoto lasciato dalla scomparsa dell'opera: «La perdita dell'oggetto, è la perdita del mondo o la base per ogni creazione»<sup>42</sup>. La perdita dell'oggetto e l'orrore per il vuoto sembrano restituire quella carne che l'artista



38 Il termine “concettuale” in Italia ha avuto una diffusione minore, ma non per questo non si sono presentate procedure *conceptual* tra gli artisti italiani. Tra gli artisti di cui ci occupiamo in questo paragrafo, Vincenzo Agnetti è l'unico italiano presente nella sezione *conceptual* di Documenta 5, a Kassel nel 1972. Una prima e analitica introduzione in Italia è quella di Ermanno Migliorini, *Conceptual Art*, Il Fiorino, Firenze 1972, riedito a cura di Davide Dal Sasso per Mimesis, Milano 2014.

39 Aktionsraum 1, situato in una fabbrica dismessa di Monaco, aperto nell'ottobre del 1969 e chiuso dodici mesi dopo, fu una fucina per la Performance art quanto per le nuove musiche sperimentali che partendo dalla musica psichedelica hanno selezionato sonorità che ritroveremo nella scena *industrial e noise*, quella più legata alla performance art. Nella sua breve esistenza il club è calcato in particolare da performer visivi come Günter Brus, Hermann Nitsch, Jan Dibbets, Bernard Höke, Christian Lindow, il Gruppe OHO, il Gruppe Z, Klaus Rinke e Ben Vautier, e da band sperimentali, come il duo Paul + Limpe Fuchs e gli Amon Düül. Tra gli artisti italiani ha ospitato Fernando Tonello, Luciano Fabro, Giuseppe Penone e Alighiero Boetti. Una prima descrizione dell'attività del club in Italia è di Ricky Comi, *Arte documento: Aktionsraum '70*, in «Gala», n. 41, aprile 1970, p. 53. Per un approfondimento maggiore Cfr. Alfred Gulden, Eva Madelung, Peter Nemetschek (Hrsg.), *Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde 1 Jahr Aktionsraum 1 kostet 150000 DM – 1 Blindenhund kostet 2600 DM*, A 1 Informationen Verlagsgesellschaft mbH, Monaco, 1971.

40 Ringraziamo l'archivio Boetti di Roma per averci fornito la locandina e il testo della conferenza in remoto durante la prima chiusura nazionale per epidemia da Sars-Cov-19 di marzo-giugno 2020.

41 Alighiero Boetti, *Besprechungsvortrag*, inedito.

42 *Ibidem*.

verbalizza con la sua presenza, invece di esporre nelle fisicità radicali della Body art. Per Boetti a colmare quel vuoto è la parola<sup>43</sup> e non "l'io sono l'opera d'arte" che, ci ricorda Valentina Valentini, è l'appello dei primi artisti body americani<sup>44</sup>.

Differente il caso di Luca Maria Patella che, dopo le "analisi di comportamento"<sup>45</sup> sviluppate nei secondi anni Sessanta (azioni "in vitro" le definisce l'autore: un delegato dall'artista, l'attore Carlo Cecchi, compie comportamenti semplici come camminare o stare seduto in situazioni create *ad hoc* da Patella attraverso proiezioni), all'inizio del decennio presenta veri e propri test pubblici che si fondano sulla dimensione della conferenza scientifica. Patella realizza queste conferenze-test, che chiama «manifestazioni-lezioni-laboratorio»<sup>46</sup>, a partire da *Analisi di psico-vita o finta concorrenza*, presentata al Centro Apollinaire di Milano nel maggio 1971 e il 16 maggio dell'anno successivo a Palazzo Taverna a Roma per Incontri Internazionali d'Arte con il titolo *Una "Analisi di psico-vita" (reattivo di intercoinvolgimento culturale, psicologico, ecc.)* e 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'interdisciplinarietà 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. Due momenti dell'*Analisi di psico-vita* sono infatti dedicati a «l'allevamento del potere, nel borgo della Sgurgola»



- 43 Un'altra delle azioni di Alighiero Boetti presentata all'Aktionsraum 1 nella stessa occasione della conferenza è *Puntopuntinozerogocciagerme*, azione di scrittura simultanea con due mani sul muro, partendo dal centro fino ad arrivare all'estensione massima delle braccia. Azione che ripeterà per diversi media (foto e film nel 1970, video nel 1974) e di nuovo dal vivo nel 1971, durante il V Bitez Festival di Belgrado all'interno della rassegna *Pèrsona* curata da Achille Bonito Oliva. Per un approfondimento sulle azioni performative di Boetti si veda Nike Bätzner, *Alighiero e Boetti: Active Interaction*, in Ead., Maddalena Disch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero (eds.), *Entrare nell'opera: processes and performative attitudes in Arte Povera*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 2020, pp. 110-117.
- 44 Valentina Valentini, *Performance*, in «Teatrofestival», nn. 10-11, aprile-maggio 1987, pp. 40-45. Bisogna ricordare che queste sono tra le ultime azioni di Boetti, concentrate in un breve lasso temporale, e la conferenza sembra rispondere alla necessità di spiegare l'assunzione dell'azione come pratica agli spettatori dell'Aktionsraum 1, abituati alla Body art di artisti viennesi come Hermann Nitsch e Günter Brus.
- 45 La più conosciuta è *Camminare!*, azione presentata presso il Teatro di Via Belsiana nel novembre del 1967 e successivamente presso la Galleria L'Attico il 30 aprile 1968. L'attore Carlo Cecchi cammina linearmente mentre addosso gli vengono proiettate diapositive su doppio schermo, realizzate da Patella. L'artista pone il comportamento come qualità da verificare nel processo operativo, in questo caso del camminare, e per interrogare se, come afferma de Certau, il camminare è definibile come spazio di enunciazione. Cfr. Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 151. L'analisi di Patella sembra porre l'azione come enunciazione concettuale, dove il corpo in situazione è l'elemento sottoposto ad analisi "in vitro". Anche Elio Grazioli rimarca una via del concettuale del tutto personale in Patella. Cfr. Elio Grazioli, *Luca Maria Patella disvelato*, Quodiblet, Macerata 2020, p. 37.
- 46 Luca Maria Patella, *Prologomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, Martano, Roma 1978, p. 103.

e «la “Sfera” di dinamismi creativi a Montefollonico»<sup>47</sup>. 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, 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 della ricerca»<sup>48</sup>. 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»<sup>49</sup>. 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.

Seppur per un breve lasso di tempo, Vincenzo Agnetti è tra gli artisti italiani quello che maggiormente 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, dato che il testo verbale viene registrato in un teatro chiuso agli uditori, vuoto. Successivamente la comunicazione è forzata da un comunicatore “ostinato” (il nastro registrato) verso l'uditorio (*In allegato vi trasmetto un 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, successivamente però lo registra di nuovo sostituendo alle lettere del testo verbale dei numeri e mantenendo le intonazioni delle parole<sup>50</sup>. Proprio questa operazione porterà l'artista a sviluppare dapprima le conferenze *Lezione di design* (Padiglione Feldman Gallery, Arte Fiera, Bologna 1976), *Elisabetta d'Inghilterra* (37ª Biennale d'Arte, Venezia 1976) e *Critica* (Sala Polivalente, Galleria Civica Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1977), e successivamente il formato lettera-performance con *Il corpo*



- 47 Luca Maria 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.
- 48 Lo scritto di Alberto Boatto, pubblicato originariamente in «Qui Arte Contemporanea» (n. 2, giugno 1972), è stato riportato senza titolo in *Luca Patella*, Quaderno n. 37 del Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, Parma 1977, p. 18.
- 49 Ida 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.
- 50 Il testo verbale della registrazione è stato riportato in Vincenzo Agnetti, *In allegato vi trasmetto un audiotape della durata di 30 minuti*, in «Data», n. 11, 1974, pp. 24-31, disponibile on line ([http://www.artslab.com/data/img/pdf/011\\_24-31.pdf](http://www.artslab.com/data/img/pdf/011_24-31.pdf); ultimo accesso 20.IX.2021).

*del reato* (Settimana della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1977) e *La lettera perduta* (nel contesto della mostra *The Art of Performance*, Palazzo Grassi, Venezia 1979). Se *Critica* è una conferenza classica, con il momento del dibattito dedicato, 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".



Vincenzo Agnetti, *In allegato vi trasmetto un audio tape della durata di 30 minuti*, Teatro San Fedele, Milano 09 maggio 1973. Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti (Milano).

L'artista è dietro un tavolino sormontato da due microfoni (indicati come A e B)<sup>51</sup>, alcune opere sono appese alle pareti coperte con fogli di carta, una luce le illumina. Al primo microfono (A) sono affidate le spiegazioni e digressioni attorno al dispositivo performativo, al secondo la vicenda che Agnetti vuole narrarci. L'abbiamo definito dispositivo, ma l'artista utilizza il termine "impianto" per descrivere l'intero blocco che viene presentato: 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



51 Nella pubblicazione Vincenzo Agnetti, *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 studio attorno alle pratiche discorsive di Agnetti è di Paola Nicolini, "La performance non si è mai svolta. Comincia adesso". *Note sulla pratica discorsiva di un artista concettuale: Vincenzo Agnetti e il teatro statico*, in Marco Meneguzzo (a cura di), *Agnetti. A cent'anni da adesso, catalogo della mostra*, 4 luglio - 24 settembre, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo MI 2017, pp. 58-73.

agli astanti, perseguendo un'idea centrale nel suo operato, quella del "dimenticare a memoria"<sup>52</sup>. E quale forma più adatta se non quella della conferenza, dove l'attenzione è tutta sull'ascolto effimero?



Vincenzo Agnetti con le tele di *Elisabetta d'Inghilterra*, 1976. Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti (Milano).

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,

////////////////////  
52 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 Guido Barbato (a cura di), *Archivio 04. Memoria e dimenticanza*, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano 2019, p.10.

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<sup>53</sup>.

Il discorso del supporto è interessante e conviene prestare attenzione a *Lezione di design*, quando, in un momento dell'azione, Agnetti pone la questione del supporto come elemento che con la sua presenza o assenza determina un cambiamento dirimente: in quel caso elimina il supporto "gambe" dal piano di un tavolo in vetro, che cade distruggendosi in mille pezzi. Torniamo a *Elisabetta d'Inghilterra*. 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". Il concettualismo di Agnetti lo porta a scegliere il secondo polo della disputa, la riflessione. La sua parte dall'oggetto che siamo - «Noi siamo dei ready made» asserisce durante la conferenza, e anche il suo discorso lo reputa tale, un oggetto perduto dentro di sé, dimenticato a memoria. 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 del puro ascolto come unica opzione di disvelamento. Di cosa? Della storia come comunicazione - del regicidio - che è, più precisamente, dice Agnetti, «comunicazione con troppi tempi morti»<sup>54</sup>. 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»<sup>55</sup>. Il supporto sembra cominciare a trasformarsi in una narrativizzazione delle pratiche.

L'impianto, ci 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 a essere subito oltrepassato, dimenticato a 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, quello della storia, che inizia con il regicidio di Elisabetta, accompagnato da un'avvertenza che svela 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

53 Vincenzo Agnetti, *Elisabetta d'Inghilterra*, trascrizione dal video a cura di chi scrive.

54 *Ibidem*.

55 Vincenzo Agnetti, *Rammentatore*, in Guido Barbato (a cura di), *Archivio 04*, cit., p. 14.

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<sup>56</sup>.

L'operazione è quindi critica e la critica qui è quella che indica la storia data e ripetuta come deformazione e fatto imprevedibile, incomprensibile. 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»<sup>57</sup>. 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<sup>58</sup>.

L'incomprensibilità storica allora diviene quella dei servi, degli emarginati – due anni dopo scrive in una poesia «emarginati di tutto il mondo, unitevi e raccontatevi»<sup>59</sup>. La dimensione del racconto è decisiva per poter tornare a svelare la storia ma ognuno per sé, sembra indicare Agnetti, senza troppe *chance*:

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<sup>60</sup>.

Agnetti strappa i veli di carta che coprono i quadri ed esce. 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 svelato, 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.

Questa prima ricognizione sulle pratiche verbali orali, e più specificatamente sui formati conferenza e discussione, ci ha mostrato le discontinuità strutturali generali (gli spazi di relazione che creano) e quelle particolari dei diversi autori relative all'assunzione dei due formati: la discussione tautologica (Ian Wilson), la conferenza come didattica (in modi molto diversi in Joseph Beuys e Vincenzo Agnetti), come gesto incarnato (Alighiero Boetti), formato ibrido ed espanso (come la conferenza-test di Luca Maria Patella), l'inverosimilità delle "discussioni chiuse" nelle forme puramente medialità (Loeb Student Center e Tom Wolf) e le discussioni "lateralità" di Giuseppe Chiari, continue linee di fuga del pensiero in atto.

L'esigenza è quella di una ricostruzione più puntuale, in cerca non solo di ulteriori documentazioni, soprattutto audiovisive, ma di una sistemazione, a oggi assente, che si deve far carico dell'analisi di modi e procedure eterogenee. Una fenomenologia potenzialmente complessa degli atti del prendere parola, considerando che quanto questa indagine fa affiorare della diffusione di queste pratiche è solo una porzione emersa, un'iniziale raccolta di dati in vista di una cartografia più ampia e necessaria.

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

56 Vincenzo Agnetti, *Elisabetta d'Inghilterra*, cit.

57 *Ibidem*.

58 *Ibidem*.

59 Vincenzo Agnetti (1978), in Guido Barbato (a cura di), *Archivio 05*, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano 2019, p. 1.

60 Vincenzo Agnetti, *Elisabetta d'Inghilterra*, cit.