



TESIS DOCTORAL 2015
UNIVERSIDAD DE GRANADA

**EL DIBUJO, FUNDAMENTO DE LAS ARTES,
DE LA POESIA VISUAL, DE LA PERFORMANCE**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
NICOLETTA BRAGA

DIRIGIDA POR
DR. FRANCISCO LAGARES PRIETO

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo

Programa de doctorado
INVESTIGACION EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA: TEORÍA, TÉCNICAS Y RESTAURACIÓN

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Nicoletta Braga
ISBN: 978-84-9125-618-2
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43026>

Tesis UGR

Director: Dott. Prof. Francisco Lagares Prieto,

Tesis por Nicoletta Braga,

Profesora titular de **Anatomía Artística** y del Curso de **Fenomenología del Cuerpo y Técnicas expresivas integradas,**

en la Academia de Bellas Artes, Brera, Milán.

**IL DISEGNO, FONDAMENTO DELLE ARTI, DELLA
POESIA VISIVA, DELLA PERFORMANCE**

**una riflessione sul corpo, natura e spazio urbano: dal segno
alla poesia e alla performance; il corpo come medium nello
spazio sociale e veicolo di sviluppo si spazi relazionali.**

Tesis UGR

Director: Dott. Prof. Francisco Lagares Prieto,

Tesis por Nicoletta Braga,

Profesora titular de **Anatomía Artística** y del Curso de **Fenomenología del Cuerpo y Técnicas expresivas integradas,**

en la Academia de Bellas Artes, Brera, Milán.

**EL DIBUJO, FUNDAMENTO DE LAS ARTES DE LA
POESIA VISUAL DE LA PERFORMANCES**

**una reflexión sobre cuerpo, naturaleza y espacio urbano:
desde el signo a la poesía y a la performance; el cuerpo
como médium en lo espacio social y vehículo de desarrollo
de espacios de relación.**

INDICE

agradecimientos
resumen
obiettivi
parole chiave
apporti alla ricerca

Introduzione.

CAPITOLO PRIMO

1.1. La struttura dal segno alla cornice.
1.2. Segni quasi magici.
1.3. Tribù sciamani e Segni/Segnali.
1.4. Speranze.
1.5. Descrizioni.

CAPITOLO SECONDO.

2.1. Superficie e volume del mondo.
2.2 Ideologia.
2.3. Metodologia.
2.4. Performance come Arte Relazionale.
2.5. Differenze tra continenti.

CAPITOLO TERZO

3.1. Una panoramica sul teatro europeo del dopoguerra.
3.2. Jerzy Grotowski.
3.3. Sottopartitura.
3.4. Eugenio Barba e l'Odin.
3.5. Sovvertire la drammaturgia attraverso il rito.

CAPITOLO QUARTO

4.1. L'estetica di massa dal Futurismo all'antipsichiatria.
4.2. Performance: tecniche e cenni storici.
4.3. Corpo e Gesto.
4.4. Una nota ulteriore sull'oggetto.
4.5. Pensare Moderno.

Introducción

PRIMER CAPÍTULO

1.1. La estructura del signo al marco

SEGUNDO CAPÍTULO

2.2 Ideología

TERCERO CAPÍTULO

3.3. Subpartitura

CUARTO CAPÍTULO

4.3. Cuerpo y gesto

CAPITOLO QUINTO

- 5.1. Polis e Civitas.
- 5.2. Corpo e carne.
- 5.3. Sex appeal dell'inorganico.
- 5.4. Biopolitica.
- 5.5. La spina del comando disegna le relazioni.

CAPITOLO SESTO

- 6.1. Letterature e critica d'arte.
- 6.2. La guerra fredda culturale.
- 6.3. Alcune esperienze tra corpo e territorio.
- 6.4. Mondi vecchi e nuovi.
- 6.5. Immaginario dell'arte, immaginario della politica.

CAPITOLO SETTIMO

- 7.1. Quattro passi di danza.
- 7.2. Brasile, lo scena culturale e artistica e l'avvento del Movimento Moderno.
- 7.3. Le prime manifestazioni antiaccademiche.
- 7.4. Il modernismo a São Paulo.
- 7.5. Il contributo di Mario Pedrosa.

CAPITOLO OTTAVO

- 8.1. Le radici antropofaghe.
- 8.2. Lygia Clark, Helio Oiticica, Antonio Manuel.
- 8.3. una conversazione con Antonio Manuel
- 8.4. Come si coniuga arte e politica nell'esperienza brasiliana.
- 8.5. Le esperienze brasiliane relazionate al contatto arte / arte terapia.

Conclusioni della prima sezione di Tesi.

QUINTO CAPÍTULO

- 5.4. Biopolítica

SEXTO CAPÍTULO

- 6.5. Imaginario del arte, imaginario de la política

SÉPTIMO CAPÍTULO

- 7.1. Cuatro pasos de baile

OCTAVO CAPÍTULO

- 8.4. Cómo combinar el arte y la política en la experiencia de Brasil
- 8.5. Las experiencias brasileñas relacionadas con el contacto arte/arte terapia.

SECONDA SEZIONE

le mie esperienze di artista, ricercatrice, insegnante.

ALCUNE SCHEDE SUL MIO LAVORO

Di seguito riporto un elenco di azioni, performances e altre attività legate alla produzione delle Arti Visive.

ASSOCIAZIONE TEATRODUE SIENA,
Contesto: stagione teatrale: titolo: *<Immediato, il teatro senza spettacolo>*,
di Nicoletta Braga,
location: Piccolo Teatro di Siena, 1995
in catalogo: Edizioni Pistoiesi, Siena 1995
video on line all'indirizzo: <http://nicolettabraga.it/index.php/performances/video/item/71-immediato>

GALLERIA DIDEE SIENA
contesto: stagione espositiva 1996
location: Galleria Didee, Siena
progetto: mostra personale di Nicoletta Braga
titolo: *<FLAUTO DI VERTEBRE, OMAGGIO A MAJAKOVSKIJ, a ottanta anni dalla prima edizione 1916 - 1996>* in catalogo

7. BIENNALE DI VENEZIA ARCHITETTURA, Less
Aesthetics, More Ethics, 2000
Direttore Massimiliano Fuksas,
Progetto: Concorso Città Terzo Millennio,
titolo: *<Osmos City>*,
di Nicoletta Braga e Leonardo Chiantini,
location: Padiglione Italia ai Giardini, Venezia 2000,
in Catalogo volume 2: ACTAR Barcelona 2000 pag. 442

49. BIENNALE DI VENEZIA ARTE,
progetto: Bunker Poetico,
direttore: Marco Nereo Rotelli
contesto: poesie per la Biennale
location: Arsenale Orsogrill
poesia visiva multiplo xerox titolo: *<Mondo>*
di Nicoletta Braga
On Line all'indirizzo:

Stagione Teatrale Europea, Teatro della Contraddizione, Milano.

Contesto: Rassegna <Transiti/Confini Contemporanei>

Direttori: Marco Maria Linzi e Massimo Mazzone,

Progetto: performance +installazione multimediale interattiva,
titolo: <**MEDUSA**>,

di Nicoletta Braga,

location: Teatro della Contraddizione, Milanovideo On Line

all'indirizzo: <http://nicolettabraga.it/index.php/performances/video/item/70-medusa>

11. BIENNALE DI VENEZIA ARCHITETTURA, Architecture beyond building, 2008

Direttore: Aaron Betsky,

Progetto, performances, titolo: <**Arquetipos imaginario y mitos**>

location: Padiglione Bolivariano della Repubblica del Venezuela, Venezia Giardini.

Direttori: Juan Pedro Posani e Domingo Alvarez, in collaborazione della Direzione del Padiglione Italiano,

prof. Arch. Francesco Garofalo,

in catalogo Stampa Alternativa, Roma, 2008

EXPOLIS, Festival delle Arti, edizione 2011

Direttori: Marco Maria Linzi e Massimo Mazzone

contesto: La città fuori della città,

location: TRIENNALE DI MILANO, 28 Maggio 2011

progetto: performances nel giardino,

titolo: <**cambiamento di Stato**>

di Nicoletta Braga

in catalogo Expolis 2011,

video On Line all'indirizzo: <http://nicolettabraga.it/index.php/performances/video/item/69-cambiamento-di-stato>

Progetto: mostra personale di Nicoletta Braga, performances e Video

titolo: <**Global Project Frame**3>

Galleria Amy-D Arte Milano 2011/2012

Progetto, El derecho a a la ciudad y las praxeis del Arte

titolo: <**Global Project Frame**3>

location: Teatro Marinoni Bene Comune, Venezia Lido, 2013

contesto: P.I.G.S. Rassegna internazionale d'arte

titolo: <**Global Project Frame**5>

locations: Atene, Nosotros Social Centre, 2015

Roma Spazio Arte Auditorium Parco della Musica 2015
Barcelona, Ars Santa Monica, 2015

TRE PROGETTI DIDATTICI A BRERA

CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA

Ringraziamenti

Un ringraziamento grande a tutti coloro i quali, menzionati nella tesi mi hanno generosamente aiutato a mettere a fuoco, sviluppare e esprimere le mie idee; un grazie particolare va al professore e Maestro Paco Lagares Prieto che mi ha pazientemente seguito nella stesura di questo lavoro.

Agradecimientos

Un agradecimiento grande para todos aquellos artistas, estudiosos, y amigos que he mencionado en la tesis, que con su y generosidad me han ayudado a enfocar mis investigaciones; un agradecimiento particular para el Profesor y Maestro Paco Lagares Prieto que me ha seguido en la escritura de ese trabajo.

TESIS

Resumen: Investigación sobre dibujo, poesía visual (poesía concreta), naturaleza, cuerpo y espacio urbano, análisis de la relación entre cuerpo, arte y sus consecuencias espaciales, por medio de la análisis del dibujo/diseño para el desarrollo de espacios sensibles.

Objetivos científico y metodología: análisis ARTográfica, de la relación entre el *dibujo* la performances, análisis de formas de dibujos en las artes visuales y plásticas a través de la relación entre diferentes pensamientos, metodología iconográfico-warburghiana, además, comparación de los fenómenos con mi experiencias de artista y activismo.

Palabras claves: Análisis de modelos de representación, didáctica del arte, nueva afinidad entre las artes (poesía concreta, artes visuales, teatro, performances y arquitectura), como modelos de construcción de espacios relacionales.

Aporte en el campo científico/artístico del dibujo: Desarrollo de una nueva visión sobre la herencia del dibujo y sus potencial de construcción de nuevas praxis en el arte contemporánea.



IL DISEGNO, FONDAMENTO DELLE ARTI, DELLA POESIA VISI- VA, DELLA PERFORMANCE:

una riflessione sul corpo, natura e spazio urbano: dal segno alla poesia e alla performance; il corpo come medium nello spazio sociale e veicolo di sviluppo in spazi relazionali.

La Natura è il primordiale, cioè il non costruito, il non istituito; di qui l'idea di un'eternità della Natura (eterno ritorno), di una solidità nella continua mutazione. La natura è un oggetto enigmatico, un oggetto che non è del tutto oggetto, essa non è completamente dinanzi a noi. È il nostro suolo, non ciò che è dinanzi, ma ciò che ci sostiene. (Maurice Merleau Ponty).

Introduzione.

Questa Tesi è il frutto di lunghe ricerche che ho cercato di sistematizzare e organizzare per meglio metterle a fuoco. Nella ricerca in generale spesso seguiamo il nostro pensiero, prendiamo un tema poi magari si accantona per mesi per poi riaffiorare come un fiume carsico. L'occasione del Dottorato invece, mi ha fornito una struttura un contenitore prezioso, per rileggere tanti anni di lavoro e anche per consentire in maniera più chiara di farlo leggere agli altri. La Tesi si è sviluppata in due sezioni distinte. Nella prima parte, costituita da 8 capitoli, ciascuno di cinque paragrafi, si svolge un ragionamento che mescola temi legati al corpo, alle arti, all'architettura e alla città, intesi come fenomeni spaziali, tutti regolati da un loro disegno. Disegno in questo senso significa progetto, immaginazione, struttura, un metodo per conoscere il mondo. Questi ragionamenti trovano conferma nelle analisi di celebri pensatori e nel lavoro di tanti artisti Moderni (Le Corbusier, Bruno Munari, Manlio Brusatin, Giò Ponti, Juan Jose Gomez Molina). Il disegno, e l'arte, nella sua declinazione di segno, di elemento generatore di spazi, diventa il fondamento di tutte le arti fino a coniugarsi con alcune importanti esperienze brasiliane che per prime hanno connesso la buona pratica dell'arte alla coscienza del corpo, un corpo che è sia individuale che sociale, e connesso anche al benessere sia del corpo individuale che sociale, gettando le basi simboliche di alcuni segmenti di quella che oggi conosciamo come arte terapia. In questo senso, raccolgo esperienze latinoamericane perché dove la natura è più selvaggia, ancora vive una esuberanza del Bios, di

EL DIBUJO, FUNDAMENTO DE LAS ARTES, DE LA POESÍA VISUAL, DE LA PERFORMANCE

una reflexión sobre cuerpo, naturaleza y espacio urbano: desde el signo a la poesía y a la performance; el cuerpo como médium en lo espacio social y vehículo de desarrollo de espacios de relación.

La Natura è il primordiale, cioè il non costruito, il non istituito; di qui l'idea di un'eternità della Natura (eterno ritorno), di una solidità nella continua mutazione. La natura è un oggetto enigmatico, un oggetto che non è del tutto oggetto, essa non è completamente dinanzi a noi. È il nostro suolo, non ciò che è dinanzi, ma ciò che ci sostiene. (Maurice Merleau Ponty).

Introducción.

Esta tesis es el resultado de amplias investigaciones que he tratado de sistematizar y organizar a lo mejor para centrarme en ellas. En la investigación en general seguimos nuestro pensamiento a menudo, talvez tomamos un tema y quizás lo dejamos a un lado durante meses y luego vuelve a emerger como un río subterráneo. La ocasión del Doctorado en cambio, se me proporcionó como una estructura de perfecto contenedor, permitiéndome una lectura valiosa de trabajo durante muchos años y también para permitir la lectura a otros con mayor claridad. La tesis se ha desarrollado en dos secciones distintas. En la primera parte, que consta de 8 capítulos, tiene lugar el razonamiento que mezcla cuestiones relacionadas con el cuerpo, el arte, la arquitectura y la ciudad, entendidos como fenómenos espaciales, todos reglados por su diseño. Diseño en este sentido significa el proyecto, la imaginación, la estructura, un método para aprender sobre el mundo. Estos argumentos son confirmados por el análisis de los pensadores y trabajo de muchos artistas modernos famosos. Dibujo y arte, en su interpretación del signo, de elemento generador de espacio, se convierte en el fundamento de todas las artes para combinarse con algunas experiencias importantes en Brasil, que como primeras conectaron la buena práctica del arte a la conciencia del cuerpo, un cuerpo a la vez individual y social, y también conectado con el bienestar tanto del cuerpo individual y social, preparando el escenario simbólico de algunos segmentos de lo que hoy conocemos como la terapia del arte. En este sentido, considero las experiencias en América Latina, porque, donde



Zoe, e dunque metodologicamente ho connesso queste esperienze all'A.R.T.ography, Art Research, Teaching. L'A.R.T.ography è una importante forma attuale di carattere fenomenologico di approccio al rapporto arte e didattica, sviluppatasi prima in Canada e poi nel resto del Mondo. I temi della rappresentazione, dell'invenzione, del progetto, ma anche dicevamo i tempi dello spazio e del corpo della performance e del teatro, sono coniugati nello scritto in una costruzione che tiene il disegno sempre al centro. Il disegno così diviene uno strumento cognitivo e allo stesso tempo una pratica, un modo di pensare e di fare, rompere la dicotomia tra pensare e agire. Ovviamente la mia ricerca è condizionata dal mio lavoro sia di artista, di ricercatrice ma anche di insegnante. Per questo l'aspetto fenomenologico mi sta tanto a cuore e credo che emerga chiaramente. La metodologia seguita è Artografica, ma per un lato anche di tipo comparativo, per altri versi è warburghiana, ovvero, analisi dei fenomeni e stringo una relazione anche intuitiva tra questi, lasciando al lettore il compito ma anche il piacere di procurarsi ulteriori letture degli oggetti mentali che dispongo innanzi al suo sguardo. Tutte le osservazioni, le suggestioni, le analisi, infine convergono a loro volta in due spazi distinti ma osmotici: la ricerca e la pratica artistica, e la didattica all'Accademia di Brera. Per questo la seconda sezione della Tesi, illustrerà sia alcuni progetti miei che ritengo emblematici, sia alcuni progetti didattici che possono mostrare come il segno ed il disegno sostanziano tutte le mie ricerche. Questa ricerca, questa tesi parla di segno e di disegno. Questa ricerca <parla>, ha a che vedere con il linguaggio e guarda a segni e disegni, anche da questa prospettiva, una prospettiva parlante. Li esplora in maniera profonda, apparentemente indiretta perché l'oggetto di studio, quando è materia viva (come nel caso del linguaggio), percepisce di essere sotto osservazione e si ritrae, non mostra subito il suo vero volto. Dunque, un esame profondo, spregiudicato, analitico e scientifico condotto in maniera indiretta è secondo me il modo efficace, per cogliere quanto della sua radice, sottintesa, strutturali, realizzati, costruisca, inventi e solo infine manifesti la sua essenza. Il disegno in questo modo si rivela come punto di vista sul mondo, come una prassi cognitiva, come una esperienza esistenziale a qualsiasi grado lo si utilizzi. Io come artista ho sempre disegnato, il disegno è sempre stato o un progetto, o un appunto, altre volte un diario quotidiano, altre ancora un percorso ma sempre il disegno mi ha accompagnato essendo il mio più fedele alleato. Ho tracciato segni e a volte gesti, nell'aria, li ho dipinti, e li ho incisi nel metallo, ho percorso e ripercorso <certi sen-

la natura è più salvaje, aún vive una exuberancia de Bios, Zoe, y luego he conectado metodológicamente estas experiencias al A.R.T.ography, Art Research (Investigación), Teaching (Enseñanza). A.R.T.ography es una importante forma de carácter fenomenológico enfocada sobre la relación entre arte y enseñanza, desarrollada por primera vez en Canadá y luego en el resto del mundo. Los temas de representación, la invención del proyecto, pero también los tiempos del espacio y del cuerpo de la performance como del teatro, se conjugan en la secuencia de comandos en un edificio que tiene el dibujo en su centro. Así, el dibujo se convierte en una herramienta cognitiva y al mismo tiempo una práctica, una forma de pensar y de hacer, de romper la dicotomía entre el pensamiento y la actuación. Obviamente mi investigación está condicionada por mi trabajo de artista, de investigador, sino también de enseñante. Esto es el motivo de mi preferencia por el aspecto fenomenológico. La metodología seguida es por un lado comparativo Artográfica, sino también por otro lado es Warburgueña, análisis fenómenos y también sacudo una relación intuitiva entre ellos, dejando al lector la tarea, sino también el placer de encontrar lecturas adicionales de los objetos mentales que dispongo ante sus ojos. Todos los comentarios, sugerencias, análisis, finalmente convergen a su vez en dos áreas separadas pero osmóticas: la investigación y la práctica artística y la enseñanza en la Academia de Brera. Por lo tanto la segunda parte de mi tesis ilustrará algunos de mis proyectos, que considero emblemáticos, y algunos proyectos didácticos que pueden mostrar cómo el signo y el dibujo sean fundamentos de toda mi investigación. Esta investigación, esta tesis trata de signo y dibujo. Esta investigación <habla>, tiene que ver con el lenguaje y considera signos y dibujos desde esta perspectiva también, una perspectiva hablante. Ellos están explorados de una manera profunda, al parecer indirecta, porque el objeto del estudio, cuando es material vivo (como en el caso del lenguaje), percibe que está bajo observación y se retrae, no revela su verdadero rostro. Por lo tanto, un examen profundo, sin prejuicios, analítico y científico, llevado a cabo indirectamente, es en mi opinión la manera efectiva de entender lo que su raíz indica, estructura, construye, crea, inventa y sólo finalmente manifiesta. El dibujo de esta manera se revela como el punto de vista del mundo, como una práctica cognitiva, como una experiencia de vida a cualquier grado esté usado. Yo como artista siempre he dibujado, el dibujo siempre ha sido o un proyecto, o una nota, a veces un diario, otros más un camino, pero siempre el dibujo me acompañó, siendo mi más fiel alia-



tieri> disegnati prima e poi danzando, ho messo in scena il corpo mio e quello altri, sempre seguendo un preciso disegno. Mi ha sempre interessato la poesia visiva, la forma delle lettere nei vari alfabeti, la forma dei numeri, la maniera che le singole lettere hanno, di essere mute e allo stesso tempo parlanti, il tema pittografico, come questo conduca alla performance, come tra i tanti segni possibili, quelli che si convertono in LETTERE e PAROLE, PUNTEGGIATURA e NOTE e SIMBOLI, diventino PARTITURE, SPARTITI, programmi bidimensionali dai quali procedere per organizzare spazi fisici ben più grandi delle pagine che quei segni ospitano. Questa tesi si intitola IL DISEGNO COME FONDAMENTO DELLE ARTI, DELLA POESIA VISIVA, DELLA PERFORMANCE ma deriva in qualche modo da una ricerca avviata anni addietro a Cà Foscari, Università di Venezia in un Master. Quel Master trattava i linguaggi non verbali, quindi il corpo e i suoi silenzi eloquenti e la tesi di allora che poi è diventata un libro, si intitolava: *Attualità del corpo nella performance: una riflessione su corpo, natura e spazio urbano*, è stato il titolo della tesi conclusiva del Master Comunicazione e linguaggi non verbali all'Università Cà Foscari Venezia, e questa Tesi dottorale, in un certo senso sviluppa quei temi ancorandoli ancora di più al mio amatissimo disegno. Come si evince dal titolo, si tratta di un percorso che tenta di riconnettere in modo interdisciplinare, i contenuti di tanti studi ed esperienze formative e condurli in modo ancora più sistematico verso nuovi approdi della Ricerca nel senso istituzionale del termine. Ciascuno di noi svolge nel corso della vita numerosi studi anche approfonditi ma è chiaro che il Dottorato rappresenta il momento di un confronto con una comunità scientifica nel nostro caso scientifica e artistica e dentro questa cornice istituzionale, le intuizioni si sistematizzano, le prassi hanno l'occasione di divenire metodologie, ci si confronta e si verificano tante cose che altrimenti resterebbero pura intuizione, si può progredire e si possono correggere errori, in sintesi, può avvenire un passaggio di scala a un livello superiore. Dunque si tratta di riconnettere in primo luogo quanto ho appreso negli anni di Dottorato proprio dalla Facultad de Belles Artes de Granada, dal rapporto con il mio relatore, dai suoi consigli, coniugandoli alle mie personali conoscenze ed esperienze di artista, in secondo luogo, sistematizzare le esperienze didattiche proprie della mia docenza ventennale nelle Accademie di Belle Arti con la costruzione di un orizzonte culturale di riferimento che si possa trasportare all'interno della professione artistica anche in direzione della didattica dell'arte. Il desiderio, nel costruire questo testo, è sta-

do. Dibujé signos y a veces gestos en el aire, les pinté, y les he grabado en el metal, caminé y monté <ciertos caminos> diseñados antes y luego bailando, monté mi cuerpo y lo de otros, siempre siguiendo un plan preciso. Siempre estuvo interesada por la poesía visual, la forma de las letras en diferentes alfabetos, la forma de números, por la forma que las singulas letras tienen, para ser mudas y a veces hablantes, el tema pictográfico, ya que esto conduce a la performance, entre los muchos signos posibles, los que se convierten en LETRAS y PALABRAS, PUNTUACION y NOTAS, y SIMBOLOS, se convierten en PARTITURAS, programas de dos dimensiones de la que proceder a organizar espacios físicos mucho más grandes de las páginas que son el hogar de esos signos. Esta tesis se titula EL DIBUJO, FUNDAMENTO DE LAS ARTES, DE LA POESIA VISUAL, DE LA PERFORMANCE, pero de alguna manera se deriva de la investigación iniciada hace años en la Universidad Ca 'Foscari de Venecia en un Master. Este Master trataba del lenguaje no verbal, el cuerpo y su elocuente silencio y la tesis, que se convirtió en un libro, se titulaba: *Actualidad del cuerpo en la performance: una reflexión sobre el cuerpo, la naturaleza y el espacio urbano*, y esta tesis doctoral, en un sentido desarrolla aquellos temas anclandolos aún más a mi amado dibujo. Como indicado por el título, este es un camino que intenta conectar de manera interdisciplinaria el contenido de muchos estudios y experiencias de aprendizaje y llevarlos aún más sistemáticamente hacia nuevas orillas de investigación en el sentido institucional del término. Cada uno de nosotros realiza en la vida numerosos estudios, extensos también, pero es claro que el doctorado es el momento para una comparación con una comunidad científica en nuestro caso, científico y artístico, y dentro de este marco institucional, los conocimientos se sistematizan, las prácticas tienen la oportunidad de convertirse en metodologías, se verifican muchas cosas que de otro modo permanecerían intuición pura, se puede progresar y se pueden corregir los errores, en definitiva, puede ser una escalada a un nivel superior. Así que se trata de volver a conectar primero lo que he aprendido durante los años de mi doctorado a la Facultad de Bellas Artes de Granada, de la relación con mi supervisor, de sus consejos, combinándolos con mi conocimiento personal y mi experiencias como artista, y en segundo lugar, se trata de sistematizar las experiencias educativas de mi propia docencia durante más de veinte años en varias Academias de Bellas Artes, con la construcción de un horizonte cultural de referencia que podemos ofrecer dentro de la profesión artística, incluso en la dirección de la enseñanza

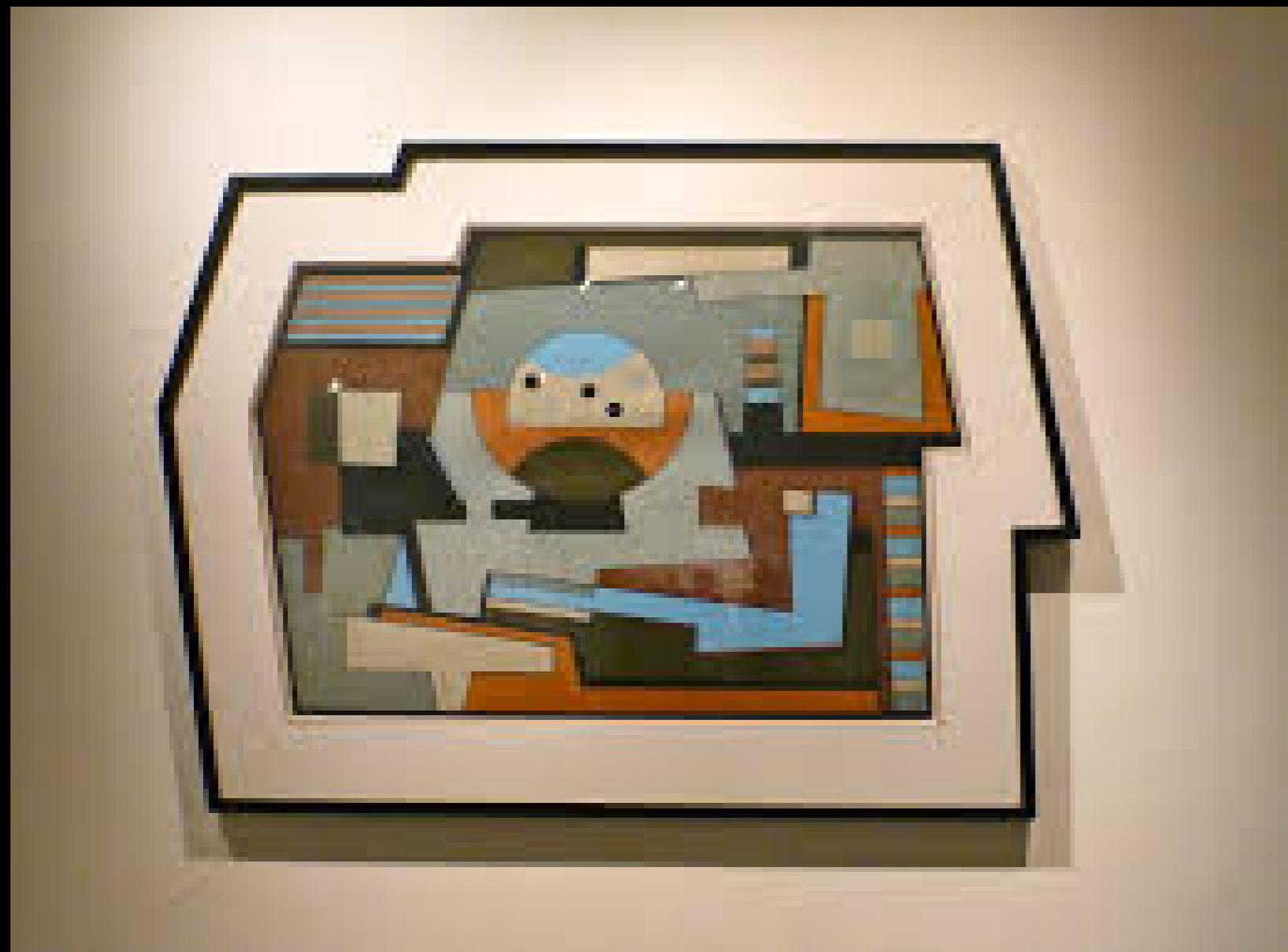


to quello di incrociare i paradigmi del “professionista riflessivo” di Schön¹ ed i metodi batesoniani con la mia esperienza, armonizzandoli con quanto ho appreso nel corso del Dottorato a Granada e con alcuni indimenticabili incontri fatti con coloro che considero dei punti di riferimento culturale; Franco Farinelli, geografo, Alberto Abruzzese, sociologo, Antonio Manuel artista, Eugenio Barba, rinnovatore del teatro, Cristiana Morganti, danzatrice, Lamberto Pignotti, Poeta visivo, Salvatore Vendittelli, scenografo, Umberto Galimberti, filosofo. Nell’affrontare in questa mia tesi, l’immensa mole di fatti, di storie e di persone, non potrò quindi prescindere né dalla mia formazione artistica né dai ragionamenti elaborati nel corso dei miei studi, pertanto invito il lettore ad abbracciare con coraggio questa complessa relazione, questa mia intenzione totalizzante per poter meglio seguire *in che senso*, tenterò di descrivere un arcipelago di fatti, per ricondurli ad una prospettiva relazionale e, soprattutto ad una prassi operativa, come è avvenuto e ogni giorno avviene nella didattica. L’obiettivo che mi sono proposta è stato quello di incarnare nel lavoro quel “professionista riflessivo” di cui tanto abbiamo parlato proprio assumendone il carattere operativo nell’articolare un processo di *riflessione nel corso dell’azione*, includendo nel termine “azione” sia lo studio e lo svolgimento della tesi ma anche i workshop, le mostre, i progetti espositivi in genere che intendo quindi non disgiunti da questo scritto. Questo perché ho ritenuto utile parlare di opere famose della storia dell’arte ma anche molto utile per esempio, mostrare come il medesimo spazio di un teatro, di volta in volta riconfigurato da autori diversi, (che hanno seguito metodologie d’intervento diverse), formalizzi delle costruzioni di linguaggi corporei e non verbali sempre nuove seguendo ciascuno il < suo disegno >. Oppure mostrando come altre azioni e performance sono state organizzate e realizzate secondo un vero e proprio disegno e progetto. Personalmente ho partecipato (sia come autore e alcune volte come attore), ad ognuna delle attività delle quali parlerò e da questo ho ricavato la molteplice esperienza di stare *dentro e fuori*, al posto del regista, dell’autore, dell’attore, dell’interprete e del pubblico. Anche in questo processo cognitivo, il bagaglio derivato da Schön è stato fondamentale. Quindi nella tesi comincerò illustrando il ruolo del segno, come questo *tracciar segni* divenga gesto in pittura, descrivendo come questo gesto divenga azione corporea da un lato e comunicazione di supersignificati dall’altro anche in relazione ai *tableaux vivants*. Cercherò di fornire una panoramica di quanto è avvenuto

¹ Schön D., *Il professionista riflessivo*, Dedalo, Bari, 1993

del arte. El deseo, construyendo este texto, era de cruzar los paradigmas del “profesional reflexivo” de Schön¹ y los métodos batesonianos con mi experiencia, reconciliarlos con lo que aprendí en el curso del Doctorado en Granada y con encuentros inolvidables con algunos que considero mis puntos de referencia: Franco Farinelli, geógrafo, Alberto Abruzzese, sociólogo, Antonio Manuel, artista, Eugenio Barba, renovador del teatro, Cristiana Morganti, bailarina, Lamberto Pignotti, poeta visual, Salvatore Vendittelli, escenógrafo, Umberto Galimberti, filósofo. Al abordar en esta tesis, la inmensa cantidad de hechos, de historias y de personas, no puedo, por tanto, prescindir ni de mi formación artística, ni del razonamiento desarrollado en el curso de mis estudios, por lo que invito al lector a abrazar con valentía este complejo relación, esta totalizante intención para comprender *el sentido en que* voy a tratar de describir un archipiélago de hechos para traerlos de vuelta a una perspectiva relacional y en especial a unas prácticas operacionales, como ha sucedido y sucede todos los días en la enseñanza. El objetivo que me propuse fue encarnar en el trabajo de aquel “profesional reflexivo” de lo que tanto hemos hablado asumiendo su propia capacidad operativa para articular un proceso de *reflexión en la acción*, incluyendo en el término “acción” sea el estudio y la tesis, sino también talleres, exposiciones, proyectos de exposición por lo general no desunidos de este documento. Pensé que es útil hablar de obras famosas de la historia del arte, y también de gran utilidad, por ejemplo, mostrar cómo el mismo espacio de un teatro, de vez en cuando reconfigurado por diferentes autores (que han seguido diferentes métodos de intervención), formalice construcciones de lenguaje corporal y no verbal siempre nuevas, siguiendo cada uno < su plan >. O bien mostrar cómo otras acciones y actuaciones se organizaron y llevaron a cabo de acuerdo con un verdadero y real dibujo o proyecto. Personalmente he participado (tanto como autor que como actor a veces) en cada una de las actividades de las que voy a hablar y me dieron la variada experiencia de estar dentro y fuera, en calida de director, de autor, de actor, de intérprete y de público. En este proceso cognitivo, el bagaje derivado de Schön era crucial. Así que en esta tesis empezaré explicando la función del signo, que este *trazar signos* se convierte en gesto en la pittura, describiendo cómo este gesto se convierta en acción corporal, por un lado, y por el otro en comunicación de supersignificados también relacionados con *tableaux vivants*. Voy a tratar de dar una visión general de lo que sucedió en los puntos

¹ Schön D., *Il professionista riflessivo*, Dedalo, Bari, 1993



to nei punti d'intersezione tra arte, teatro, danza, considerando anche la nascita dell'*antipsichiatria* di Basaglia, inquadrando il lavoro nelle prospettive ideali, chiarendo un paradigma formale e metodologico, attraverso il lavoro di tre grandi artisti brasiliani che sono Lygia Clark, Hélio Oiticica e Antonio Manuel. In questo percorso esporrò il passaggio consequenziale SEGNO, DISEGNO, poesia visiva, pittura astratta/scultura costruita, spazio corporeo/spazio urbano, relazione sociale/prospettiva terapeutica, articolando queste esperienze, col parallelo svolgimento di altri fatti in ambito artistico e teatrale. Così, nel seguito del discorso, si citeranno esempi di artisti di epoche diverse, di pittori, architetti e liberi pensatori, tuttavia, le figure chiave in questo testo, per quanto concerne l'aspetto artistico, saranno appunto i tre artisti brasiliani contemporanei prima citati, (di Antonio Manuel, riportiamo un contributo in forma di intervista in appendice), perché i tre, forniscono un paradigma che raccoglie in modo organico una miriade di esperienze Moderne sulla stessa onda: in primo luogo quelle italiane: i fratelli Colombo, Piero Manzoni, Claudio Cintoli; quelle latinoamericane, MA-DI, Arturo, oppure statunitensi come nel caso di Gordon Matta Clark e Vito Acconci, austriache e tedesche, con Herman Nitsch, Arnorld Swarzkogler, Joseph Beuys e francesi, sia con Gina Pane, che con Ben e Orlan, e per finire, correnti dichiaratamente internazionali ed internazionaliste come Fluxus e L'Internazionale Situazionista. I nostri brasiliani, restituiscono così all'Europa, i frutti maturi di quei semi ivi esportati sia attraverso una azione per così dire "coloniale" che in senso lato "culturale". Nell'arte, come spesso oggi nella politica, il continente Latinoamericano offre ancora delle speranze, un poco come il Nordamerica fece coi pellegrini nel '600. La differenza sostanziale tra le isole di questo variegato arcipelago, è che la Clark, Oiticica e Antonio Manuel, hanno messo a punto, ognuno a suo modo, un percorso costituito di parola, immagine, disegno, fotografia, video, dipinto, costruzione del volume, costruzione di ambienti, relazione con spazi architettonici, rapporto con l'habitat naturale e urbano, performance, con una nitidezza straordinaria: ovvero, il processo interdisciplinare, o la coniugazione di discipline pure assai distanti tra loro, rende agevole la lettura dei processi. Quello che in molti autori è stato parziale, frammentato, a volte interrotto, spesso dall'egemonia di un "genere artistico" sugli altri, nei tre, appare di una notevole chiarezza. In generale, per concludere la premessa, è importante chiarire al lettore che, l'utilizzo di temi geografici, territoriali, architettonici, si intende come analisi corporea dell'abitare lo spazio sociale

de intersección entre el arte, el teatro, la danza, teniendo en cuenta el nacimiento del *anti-psiquiatría* Basaglia, que enmarca la obra en prospectos ideales, aclarando un paradigma formal y metodológico, a través del trabajo de tres grandes artistas brasileños Lygia Clark, Hélio Oiticica y Antonio Manuel. En este camino explicaré el pasaje consecuencial SIGNO, DIBUJO, poesía visual, pintura abstracta/escultura construida, espacio del cuerpo/espacio urbano, relación social/perspectiva terapéutica, articulando estas experiencias, con la actuación paralela de otros eventos en ámbito artístico y teatral. Así que, más tarde en el discurso serán citados ejemplos de artistas de diferentes períodos, de pintores, arquitectos y libre pensadores, pero, sin embargo, las figuras clave de este texto, en relación con el aspecto artístico, serán los tres artistas contemporáneos brasileños mencionados antes (de Antonio Manuel, traemos una contribución en forma de entrevista en el apéndice), porque los tres proporcionan un paradigma que recoge orgánicamente innumerables experiencias modernas en el mismo sentido; en primero lugar las italianas: los hermanos Colombo, Piero Manzoni, Claudio Cintoli; las latinoamericanas, MA-DI, Arturo; o los americanas, como en el caso de Gordon Matta Clark y Vito Acconci; las austriacas y alemanas, con Herman Nitsch, Arnorld Swarzkogler, Joseph Beuys; las francesas, sea con la italiana Gina Pane que con Ben, Orlan, y finalmente, las corrientes abiertamente internacionales e internacionalistas como Fluxus y la Internacional Situacionista. Nuestros brasileños devuelven a Europa los frutos maduros de las semillas que se exportaron a través de una acción sea, por así decirlo, "colonial" que en términos generales "cultural". En el arte, como tantas veces en la política de hoy, el continente latinoamericano sigue ofreciendo esperanza, un poco como América hizo con los peregrinos en 1600. La principal diferencia entre las islas de este diverso archipiélago, es que Clark, Oiticica y Antonio Manuel han desarrollado, cada uno a su manera, un camino que consiste en palabra, imagen, dibujo, fotografía, vídeo, pintura, construcción de volumen, de entornos, relación con los espacios arquitectónicos, con el habitat natural y urbano, performance, todo con extraordinaria claridad: o sea, el proceso interdisciplinario o la conjugación de disciplinas también muy lejas, rende más fácil la lectura de los procesos. Lo que en muchos autores ha sido parcial, fragmentado, a veces interrumpido a menudo por la hegemonía de una "forma de arte" sobre las otras, en los tres parece con claridad notable. En general, a la conclusión de la premisa, es importante dejar claro al lector que, el uso de temas geográficos,



nel senso di corpo collettivo, mentre, gli aspetti politici e soprattutto biopolitici così presenti, rilevano l'aspetto "interno" della questione, ossia le strutture individuali e le risposte che intervengono ad una data situazione. Così il corpo sociale e collettivo che trova luogo nel territorio, si rispecchia in un corpo umano ora pura carne, ora desiderio, ora moneta di scambio, altre volte ultimo baluardo della libertà individuale e della creatività. Un filone che potremmo definire <geografico> attraversa questo scritto. È il frutto delle mie lunghe conversazioni con il geografo italiano Franco Farinelli; egli, figlio di uno scultore, ha formalizzato per primo l'importanza della modellizzazione del mondo e del rapporto strettissimo tra geografia geometrie e Arti. Pertanto spesso saranno raccontati o mutuati concetti che provengono sia da celebri testi ma anche da numerosi dialoghi, appassionanti quanto interdisciplinari. Un altro carattere che emerge nello scritto è un approccio fenomenologico. Questo è dovuto al mio lavoro nella Terapeutica Artistica, lì dove la ricerca si incontra con limiti fisici che cerca di superare in maniera inclusiva.

territoriales, arquitectónicos, es considerado como el análisis corporal del habitar el espacio social en el sentido de cuerpo colectivo, mientras que los aspectos de política y por encima de biopolítica tan presente, detectan la expresión "interna" de la cuestión, es decir, las estructuras individuales y las respuestas que intervienen en una situación dada. Así que el lugar social y colectivo del cuerpo ubicado en el territorio, se refleja en un cuerpo humano ahora carne pura, ahora deseo, ahora moneda de cambio, otras veces último bastión de la libertad individual y de la creatividad. Una tendencia que podría llamarse <geográfica> cruza este escrito. Es el fruto de mis largas conversaciones con el geógrafo italiano Franco Farinelli; él, hijo de un escultor, ha formalizado por primera vez la importancia de modelar el mundo y la estrecha relación entre geometría, geografía y Artes. Por lo tanto a menudo se contarán conceptos que provienen tanto de textos famosos, sino también de numerosos emocionantes como interdisciplinarios diálogos. Otro carácter que surge en mi escrito es un enfoque fenomenológico. Esto es debido a mi trabajo en la terapéutica artística, donde la investigación se encuentra con limitaciones físicas que intenta superar de manera inclusiva.



CAPITOLO PRIMO

1.1. La struttura: dal segno alla cornice.

Il mondo come è qui e adesso, l'hic et nunc della nostra situazione, non è formato solo dal presente via via registrato bensì da ogni reale passato le cui forme possono essere a volte collegate ad un passato lontanissimo. Affrontare i temi secondo la disciplina che a suo tempo Arthur Onken Lovejoy, George Boas ed altri istituirono come "Storia delle idee"² l'influenza che ebbe su Gombrich, piuttosto che il paradigma di Sorokin³ avrebbe comportato la stesura di un'altra tesi, certamente affascinante e tuttavia posta in un altro orizzonte culturale che potremmo definire parallelo al nostro. Vero è che il reale, ciò che esiste, colto nella sua esatta dimensione e complessità, può risultare illeggibile se privato di una adeguata cornice di senso, come è vero che la conoscenza implicita, quella infinita mole di informazioni che possediamo e che spesso non sappiamo comunicare, si struttura e coincide a volte con quelle idee che ci possiedono piuttosto che con le idee che possediamo al di là della nostra capacità di comunicarle. Gabriele Pulli, negli anni '80 in *Un'arte della trasparenza*⁴, parlava dei geni che possediamo senza percepirli e del mondo esterno che percepiamo senza veramente possederlo mai. Come scrive Ivana Padoan Docente a Cà Foscari, Venezia, nel suo "Il docente come professionista riflessivo"⁵:

...ovvero che ogni comunicare si situa dentro una precisa cornice di senso contenuta negli stessi gesti agiti. Ogni azione anche la più elementare (atto di percezione sensoriale) presuppone filtri creativi che rispondono a matrici di senso che si formano, si stabilizzano e mutano, mai per via di informazioni emesse dalle cose come sono, ma per via di processi relazionali dei quali l'azione è parte.

Allora il presente, inserito in una specifica cornice di senso, può esser fatto risalire ad un passato primordiale, oltre l'intuizione di Aby Warburg, la cui Mneme o Mnemosine approdava alla classicità. Dunque la cornice è importante quasi quanto l'opera, la cornice di senso in assoluto sì, senza una adeguata

² Gombrich E. H., *Il linguaggio delle immagini*, Einaudi, Torino, 1994

³ Sorokin P. A., *La crisi del nostro tempo*, Arianna, Bologna, 2000

⁴ Pulli G., *Un'arte della trasparenza*, Ripostes, Napoli, scritto nel 1987, pubblicato nel 1995

⁵ Padoan I., *Il docente come professionista riflessivo*, dispense del Master, Venezia 2008.

CAPÍTULO PRIMERO

1.1. La estructura: del signo al marco.

El mundo tal como es aquí y ahora, el hic et nunc de nuestra situación, no sólo está formado gradualmente por el presente sino por todo el pasado real cuyas formas a veces pueden ser conectadas a un pasado lejano. Abordar los problemas según la disciplina que una vez Onken Arthur Lovejoy, George Boas y otros instituyeron como "Historia de las ideas"², la influencia que tuvo en Gombrich, o mejor el paradigma Sorokin³ habría dado lugar a la redacción de otra tesis, sin duda y sin embargo fascinante mensaje en otro horizonte cultural que se podría definir paralelo. Es verdad que lo real, que existe, tomado en su tamaño y complejidad exacta, puede ser ilegible si se les priva de un marco adecuado de sentido, ya que es cierto que el conocimiento implícito, la cantidad infinita de información que poseemos y que muchas veces no sabemos comunicar, está estructurado y puede solaparse con esas ideas que nos poseen en lugar de las ideas que poseemos más allá de nuestra capacidad de comunicar. Gabriele Pulli, en los años 80 en *Un arte de la transparencia*⁴, habló de los genes que tenemos sin reconocerlos y el mundo exterior que percibimos sin realmente poseerlo. Está escrito por Ivana Padoan, Profesor de Ca 'Foscari de Venecia, en su obra "El profesor como profesional reflexivo"⁵ ...

...ovvero che ogni comunicare si situa dentro una precisa cornice di senso contenuta negli stessi gesti agiti. Ogni azione anche la più elementare (atto di percezione sensoriale) presuppone filtri creativi che rispondono a matrici di senso che si formano, si stabilizzano e mutano, mai per via di informazioni emesse dalle cose come sono, ma per via di processi relazionali dei quali l'azione è parte.

Así que esto, añadido a un marco específico de sentido, se remonta a un pasado primordial, mas allá de la intuición de Aby Warburg, cuyo Mneme o Mnemosyne aterrizaba al clasicismo. Así que la trama es casi tan importante como el trabajo, la fijación de sentido en absoluto lo es, sin un marco adecuado de

² Gombrich E. H., *Il linguaggio delle immagini*, Einaudi, Torino, 1994

³ Sorokin P. A., *La crisi del nostro tempo*, Arianna, Bologna, 2000

⁴ Pulli G., *Un'arte della trasparenza*, Ripostes, Napoli, scritto nel 1987, pubblicato nel 1995

⁵ Padoan I., *Il docente come professionista riflessivo*, dispense del Master, Venezia 2008



cornice di senso l'arte Moderna potrebbe sembrare un gioco tra idioti. La possibilità di chiarire quanto e come il contributo della Modernità alle Arti tutte sia invece una cosa importante e seria, è la ragione che mi ha spinto a studiare e a confrontare in sedi istituzionali, sia le mie ricerche sia le mie piccole scoperte, nella speranza che la conoscenza empirica sviluppata sul campo, conduca invece i giovani di oggi e di domani, ad amare la grande lezione di Libertà che l'Arte soprattutto Moderna ci ha lasciato in eredità.

1.2. Segni quasi magici.

Quando Vito Acconci all'inizio degli anni '60 era uno dei maggiori poeti visivi del panorama *niuyorkese*, intraprese una serie di ricerche <formali> utilizzando per la costruzione delle sue poesie che ancora avevano elementi testuali, i segni propri della punteggiatura, come le virgolette, la virgola, il punto. Acconci racconta nell'intervista di Dal Brun, che un bel giorno fece l'opera mettendo il punto, e quest'opera consisteva nel mettere il punto come si fa al termine di un discorso. Come fosse un punto e basta! In seguito i punti cominciarono ad uscire dal foglio, imboccarono la porta, le scale e scesero in strada, e seguendoli, Acconci diede vita a quella serie straordinaria di performances dove appunto seguiva degli sconosciuti. Persone/Punti sconosciuti che venivano seguiti dall'artista per un tratto breve o lungo del percorso. Ho sempre cercato di immaginare questa scena dall'alto o di vederla come un scena de "la finestra sul cortile" di Hitchcock, una maniera di svolgere l'opera che allo stesso tempo è <astratta> impersonale e nel contempo ha la forza magnetica del crimine, dell'ignoto, dell'imprevedibile. La stessa sensazione l'ho provata nei numerosi dialoghi con Lamberto Pignotti. Il Maestro, raccontando la nascita dei suoi collages e poesie visive, ha varie volte affermato come questi nascessero da quegli elementi scritti che si trovano a volte negli affreschi antichi. Il tema pittografico dell'affresco antico non ha funzione didascalica, il popolo di allora era analfabeta, il testo dipinto non parlava al suo pubblico come portatore di un messaggio verbale ma come immagine, ovvero, pur incomprensibile nel valore testuale, veniva fatto per <parlare> su un altro piano, concettuale, visivo.. Un po' come quando si guarda uno spartito musicale senza conoscere la musica, o si resta incantati da iscrizioni arabe, da ideogrammi giapponesi o da insegne indiane. Come aveva profondamente capito Rimbaud:

sentido el arte moderno puede parecer un juego de idiotas. La oportunidad de aclarar qué y cómo el aporte de la modernidad a las artes en todo es algo más bien importante y serio, es la razón que me impulsó a estudiar y comparar en entornos institucionales, tanto mi investigación como mis pequeños descubrimientos, con la esperanza de que el conocimiento empírico desarrollado en el campo, lleve al contrario a los jóvenes de hoy y mañana, a amar la gran lección de Libertad que el arte especialmente moderno nos dejó en legado.



© Musée d'Orsay

A noir, I rouge, U vert, O bleu :
voyelles,

Je dirai quelque jour vos naissances la-
tentes :

A, noir corset velu des mouches écla-
tantes

Qui bombinent autour des puanteurs cru-
elles,

Golfes d'ombre ;

I, pourpres, sang craché, rire des lèvres
belles

Dans la colère ou les ivresses pénitentes
;

U, cycles, vibrations divins des mers
virides,

Paix des pâtis semés d'animaux, paix
des rides

Que l'alchimie imprime aux grands
fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs
étranges,

Silences traversés des Mondes et des An-

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison
plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

ges :

- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux

! -

Le vocali, le lettere, in qualsiasi alfabeto in quanto segni, hanno un loro specifico ed autonomo potere evocativo, lo respiriamo nelle tavolette cuneiformi come nei geroglifici egiziani, ma anche nella pura presenza di una lettera moderna, che non è mai comune, né banale nella sua presenza. Se proviamo a tracciare un segno, cogliamo con il corpo la potenza di quanto sto cercando di dire. L'esperienza non è una teoria, ma una prassi, è un fare, qui in questo fare originario nascono secondo me tutte le arti.

ARTISTA

نانف

アーティスト

藝術家

ХУДОЖНИК

कलाकार



1.3. Tribù sciamani e Segni/Segnali.

Si può facilmente constatare ad esempio, come aspetti “tribali” governino ancora oggi la vita moderna. Questo avviene sia nei grandi riti collettivi (matrimoni, funerali, eventi sportivi, religiosi, parate militari ecc.), sia nei fatti storici personali all’interno dei quali ognuno definisce la propria identità di genere (sessuale); questo avviene anche nelle mode e nei *sistemi di segni aggregativi*, è questo il caso di prassi temporanee delle culture giovanili, all’interno delle quali “l’adesione al gruppo” o “l’esclusione dal gruppo”, diventa per l’adolescente una questione della massima importanza. Allora nascere, crescere, mangiare, lavorare, riprodursi, morire, ma anche vestirsi, pettinarsi, frequentare luoghi e persone, viaggiare, studiare, tutte le azioni del vivere, ricalcano l’alveo di una gestualità ancestrale anche se rinnovata nelle forme dagli usi e dalle tradizioni più recenti. Noi possiamo in un breve viaggio in metropolitana, constatare le diverse appartenenze “tribali” mediante il riconoscimento dei segni distintivi... giacche, cravatte, camice, scarpe, ma anche piercing e tatuaggi, acconciature dei capelli, rasature e depilazioni, tutto ci parla, tutto testimonia al mondo esterno, infinite variabili individuali.

Ciclicamente si sviluppano tentativi di avviare vite comunitarie fondate su nuove regole, ciclicamente queste naufragano perché le forze della tradizione, consolidate dai millenni, si impongono su queste ultime senza quasi alcuno sforzo.

Tuttavia, in ogni sottoinsieme sociale, alcuni caratteri della vita primitiva e tribale emergono: l’identificazione col gruppo sia esso familiare, sociale, etnico, l’organizzazione spaziale che sottolinea le gerarchie vigenti, le separazioni, il dentro e il fuori, la presenza di figure carismatiche che orientano gli aspetti immateriali e desideranti del vivere. Oggi, in qualche modo l’artista svolge questa funzione. Ovvio non tutti gli artisti possono definirsi come moderni sciamani, questo avviene solo in alcuni specifici casi, fuori dal mercato, fuori dal marketing e dalla pubblicità dell’arte di Stato, ovvero in ambienti specifici in qualche modo elitari che però hanno la capacità di influenzare gruppi numericamente superiori. Per esempio questo è avvenuto nell’ambiente artistico negli anni ‘10 e ‘20 in Europa; Zurigo, Berlino, Vienna o Parigi sono state teatro di ragionamenti e di comportamenti che sono divenuti poi condotte globali attorno alle figure di Tristan Tzara, André Breton, Antonin Artaud, Walter Gropius, Pablo Picasso, che bastano rammentare le vicende delle *Avanguardie Storiche*, parallele all’affermarsi della Psicoanalisi, alla nascita della Fenomeno-

1.3. Tribus.

Nos podemos en un breve viaje de metropolitana, constatar las diferentes pertenencias “tribales” por lo medio de reconocer varios signos distintivos⁶...

...es de toda evidencia que la misma persona, no se va a vestir en el mismo modo para ir al supermercado o para participar a un matrimonio, claro que esas diferencias de vestuario se realizan sea en consecuencia de una praxis que de una convención social, respondiendo a una necesidad de “normalidad social”, que se desarrolla sea en culturas antiguas y tribales como en la nuestra contemporaneidad...

Claro, es evidentes en las gran redundancias colectivas, en los rituales como bodas, funerales, deportes, paradas militares, como también en celebraciones personales de hechos propios o de familia. En las cultura juvenil se evidencian praxis, costumbres que van a marcar la integración en un grupo o la exclusión de un grupo. Y ya es suficiente un viaje en el metro de nuestras ciudades para entender como camisas, zapatas, pero también a los *piercing* y tatuajes, peinados, depilaciones, todos nos hablas, todos nos testimonia al externo la infinita teoría de diferencias individuales. A lo largo de la historia, de manera cíclica, se van desarrollando modalidad de vida de manera comunitarias, fundadas en nuevas reglas y, periódicamente, dichos experimentos fracasan, naufragan impactando contra a la barrera de la tradición. Todavía, en cada subconjuntos social, algunos de los caracteres de la vida primitiva e tribal emergen: la identificación con el grupo sea familiar, social, étnico, etc., la organización espacial la que evidencia la jerarquías vigentes, las separaciones, el interno y lo externo, la presencias de figuras carismáticas che orientan los aspectos inmateriales e del deseo. Hoy, a veces, el artista tiene eso papel. Obviamente no todos los artistas se pueden definir como brujos contemporáneos, esto solo en algunos específico casos, afuera del mercado, afueras del marketing e de la propaganda del arte de Estado, o sea en ambiente de *elites*, en aquellas vanguardias las que son capaz de influenciar grupos numericamente significativos. Por ejemplo, pensamos al ambiente artístico en las primeras décadas del Siglo pasado en Europa; Zurigo, Berlino, Vienna e Parigi han sido aquellos lugares del desarrollo de todos a los pensamientos y modas inspiradores de conductas globales, cuyas consecuencias acaban a nosotros. Recordamos

⁶ Vedi Imbrenda A. *il doping della ragione e la ragione del doping*, in www.complotsystem.org



logia e dell'Esistenzialismo.

1.4. Speranze.

Gli anni '50 e '60 hanno rappresentato in tutto il mondo un ulteriore momento di speranza e di sperimentazione collettiva anche come rinascita dai disastri della II Guerra Mondiale; simboli sono stati il superamento dell'atmosfera terrestre culminato con lo sbarco sulla Luna, lo sviluppo di movimenti di liberazione Terzomondisti, cui seguirono le lotte studentesche, il pacifismo, l'ambientalismo e una certa emancipazione della donna.

Fondamentale fu l'Operaismo⁶ (cfr Tronti M., Negri A. et al) che proprio da Marghera e da Venezia ha dato il via all'Autonomia, che resta a mio avviso tra le più innovative in circolazione coniugata a ideali libertari. Le rivendicazioni sociali condussero alla conquista del diritto allo studio, alle leggi sul lavoro, ad un grande impegno sul welfare in tutto il mondo ma anche alla nascita di comunità parallele alla formazione di gruppi di artisti, di architetti, di registi e attori che si poseero nella prospettiva secondo la quale, essendo la vita totale e globale, anche l'arte loro dovesse esserlo, anche l'esperienza del pubblico poteva e doveva caricarsi di nuove possibilità, acquisire cioè nuovi orizzonti...

Così Piero Manzoni, Fluxus, l'Internazionale Situazionista, l'happening, ma anche l'Odin Theatre, il Living Theatre, Carmelo Bene, Peter Brook, come Merce Cunningham parteciparono a questo movimento generale di rinnovamento dei linguaggi, assumendo posizioni carismatiche, senza che queste conducessero a volgari processi di *leaderizzazione*. L'arte, rispetto ad altre discipline come la politica, la religione o la medicina, nella sua "inutilità pratica", ha potuto maneggiare nei millenni materiali *pericolosi* come il rito, il mito, il sacro, con una relativa tranquillità. Come "Nella foresta" di Hölderlin:

Tu nobile belva.

Ma l'uomo abita in capanne e si avvolge d'una veste vergognosa, perché è più segreto, più attento anche, e serbare come la sacerdotessa la fiamma del cielo è appunto la sua intelligenza. Per questo ha libertà di volere e un più alto potere di mancare come di compiere; e a questo uomo fatto a somiglianza degli Dei fu dato il più pericoloso dei beni, il linguaggio, perché – creando distruggendo cadendo ritornando alla Maestra, alla Madre eternamente viva – testimoniassero il suo

personaje como Tristan Tzara, André Breton, Antonin Artaud, Herbert Marcuse, Walter Gropius, Pablo Picasso, algunos de los que protagonizaron las *vanguardias históricas*, paralelas a la afirmación de la Psicoanálisis, de la Fenomenología, del Existencialismo.

⁶ Hardt M. e Negri A., *Impero*, Mondadori, Milano, 2001



essere, l'essere erede, l'aver imparato da lei, divina fra tutte le cose, l'Amore che tutto regge.

Perché egli in nulla perdura.

Nessun segno

l'incatena.

Non sempre

un ricettacolo per contenerlo.

La mia opera procede da Dio.

1.5. Descrizioni. Miscellanea ragionata da diversi dizionari.

SEGNO: voce singolare maschile deriva dal latino *signum* che significa «segno visibile, avviso, presenza, attributo o sostituto sensibile di qualche cosa; insegna militare, pagus, immagine dipinta o scolpita o incisa; fenomeno celeste», concetto forse affine a *secare* «tagliare, dividere, incidere». Qualsiasi evento, apparizione, fenomeno, da cui si possano trarre indizi, deduzioni, conoscenze. Dal segno associato all'agire deriva il verbo *SEGNARE*: dal latino *signare* «segnare, sigillare, indicare, esprimere». Notare, evidenziare, distinguere, rilevare mediante uno o più segni. Oppure anche indicare, fissare un punto, una linea, un luogo con determinati segni *cintare-recintare*.» Da questo deriva *cinta muraria* e anche *muro* = *vallo* vedi *Vallo Adriano*, e lo spazio intercorrente tra un muro e un altro può dirsi *inter vallum*, o *intervallo*. *DISEGNO*: dal latino *disegnum* ossia del segno ovvero proprio del segno. Deriva dal verbo *DISEGNARE* tradotto dal latino *designare*, di *signum* «segno», col prefisso *de*. (vedi *segnare*). Rappresentazione grafica di oggetti della realtà o della fantasia/immaginazione, di persone, di luoghi, di tempi, di suoni, di ritmi, di figure geometriche, etc., fatta con o senza intento d'arte. Le arti del *disegnare*, espressione comunemente usata come sinonimo di arti figurative. In particolare: *disegno tecnico*, rappresentazione in piano, su carta o tela, di oggetti da costruire. *Disegni animati*, fumetti, strisce, comics, caricature, o ancora *pellicola cinematografica* o *sequenza digitale* in cui i fotogrammi riproducono, anziché oggetti e azioni ripresi dalla realtà, attraverso disegni che con la loro successione danno l'impressione del movimento (per i blocchetti a disegni, o a cartoni animati, vedi i *flip-book*). La parola *disegno* indica talora il *bozzetto*, lo *schizzo*, il *progetto* di un'opera da fabbricare o da costruire: *disegno di un palazzo*; oppure, con riferimento ad artisti, i *disegni fatti a scopo di studio*, di *esercitazione*, o l'*abbozzo preparatorio* di una tela, di un affresco. Il vocabolo latino *signum*



era forse collegato alla voce del verbo *secare*, cioè tagliare: il *signum* poteva quindi essere in origine l'effetto, il prodotto di una separazione di una divisione o di un taglio. Altri termini che appartengono al concetto di segno avevano anticamente un valore materiale e pratico, come scrivere e leggere, che significavano rispettivamente graffiare e raccogliere, mentre la parola latina *signum*, da cui deriva quella italiana *segno*, è entrata con differenti sfumature anche in altre lingue, come per esempio nell'inglese *sign*. Il significato di segno presenta una grande varietà di caratteristiche, ovvero avremo un segno ogni volta che una qualche cosa può essere intesa come rappresentazione di una cosa diversa, e in tal senso il termine è strettamente collegato al concetto di simbolo mentre tra il segno e la cosa rappresentata può esistere un rapporto naturale di causa ed effetto, per es: la muffa è segno della presenza di umidità, le scosse annunciano il terremoto, le lacrime sono segni di dolore o commozione e così via... in questo senso sono segni le impronte degli animali, oppure i segni preannunciano eventi imminenti come il cielo rosso alla sera spesso coincide col bel tempo il giorno seguente. Se si arrossisce è segno evidente che si prova un qualche genere di sentimento, ve en sono di involontari come i tic nervosi, ovvio che segni di questo tipo esistono a prescindere dal loro significato, e diventano segni veri e propri soltanto se qualcuno li interpreta, ma quelli più comuni e numerosi sono i segni intenzionali, che ricordano per imitazione o per associazione di idee ciò che rappresenta. Di solito il rapporto tra il segno e ciò che questo rappresenta non ha un valore universale, ma varia a seconda delle tradizioni e culture locali, infatti il bianco in Occidente è segno di purezza, in Giappone è segno di lutto come lo scettro era il segno del potere del sovrano. Le lingue sono i sistemi di segni più raffinati e potenti: sono segni le parole, le lettere dell'alfabeto e i caratteri dei vari tipi di scrittura. Per riprodurre nello scritto l'intonazione del parlato usiamo i segni di interpunzione, che sono virgole, virgolette e punti di tutti i tipi. Esistono poi segni molto preziosi, sono le antiche testimonianze della umanizzazione: pensiamo in questo senso all'importanza di tutti quei segni dell'evoluzione umana su cui si fondano gli studi di antropologia, come le pitture rupestri di epoche preistoriche. Alcuni segni, come i numeri e i simboli della matematica sono soprattutto segni convenzionali, i segni $+ - : x =$ sono passati ormai dall'algebra alla nostra vita quotidiana. Quei modi di dire che contengono la parola segno sono numerosi: andare a segno o colpire nel segno significa indovinare, raggiungere uno scopo, e quando si esagera invece si è passato il segno. Sulla carta



d'identità talvolta si indicano i segni particolari, cioè quelle eventuali caratteristiche fuori del comune.. Tutti poi conosciamo il nostro segno zodiacale, anche nel caso che non crediamo agli oroscopi. Infine, di qualcuno del quale non abbiamo notizie diciamo che non dà più segni di vita. Molti termini che hanno una relazione stretta con il segno sono formati dalla parola di origine greca -sema, cioè segno: ad esempio, vocaboli scientifici come semeiotica - la disciplina della medicina che insegna a interpretare i sintomi delle malattie - o semiologia - la scienza dei segni. Se analizziamo appunto l'etimologia possiamo osservare come in ogni variabile dell'accezione di "segno" ci sia un immediato rimando ad una specifica azione. L'uomo quindi nel suo progettarsi nel mondo crea attraverso una successione di azioni quello specifico abito mentale, oppure diciamo spazio che lo rappresenta ma che è anche il suo dato identificativo e costitutivo. Linneo nel suo "Systema" affermava che: l'uomo non ha nessuna identità specifica se non quella di potersi riconoscere. L'arte come sistema di segni che nel disegno rivendica la sua più alta aspirazione, delinea in pratica la storia propria dell'uomo che noi oggi possiamo leggere e ricostruire attraverso l'emergere di "segni". Ci sono due segni secondo il geografo Franco Farinelli veramente pregnanti e che forse ci aiutano a comprendere la nascita dei modelli del mondo. Il primo è il segno impresso o tracciato su una superficie. Il secondo è il punto luminoso forse un poco più immateriale ma non per questo meno fondamentale per lo sviluppo e lettura della realtà. Dal concetto di segno e disegnare deriva anche quello di insegnare, infatti: INSEGNO: Deriva dal verbo transitivo INSEGNARE dal latino insĭgnare, propriamente «imprimere segni (nella mente)». Deriva da disignum «segno», col prefisso in. In genere, far sì, con le parole, con spiegazioni, o anche solo con l'esempio, che qualcun altro acquisti una o più cognizioni, un'esperienza, un'abitudine, la capacità di compiere un'operazione, o apprenda il modo di fare un lavoro, di esercitare un'attività, di far funzionare un meccanismo. Comunicare il sapere, guidare nell'apprendimento di una disciplina, di un'arte, di una scienza. Vediamo nei due punti successivi come si sviluppa il discorso geografico su segni e disegni e il ruolo della carta geografica e della mappa, che notoriamente è stato un prodotto proprio dei pittori e degli incisori per molti secoli. Con Hellenberger esaminiamo il **primo punto**: Senza ripercorrere tutta la storia dell'arte quello che intendo dire è che se rileggiamo in questa chiave l'autore con l'ormai classico "la scoperta dell'inconscio"⁷, so-

⁷Hellenberger H. F., *La scoperta dell'inconscio, storia della psichiatria dinamica*, Vol. I, Torino 1976



prattutto il primo volume che ricostruisce la storia della psichiatria dinamica dallo sciamanesimo a Gassner, da Mesmer, fino a Janet, alla Salpêtrière di Charcot e alla nascita della Psicoanalisi, troveremo pratiche ricorrenti che sovrappongono le figure dello sciamano/terapeuta, del medico/stregone, dell'artista/performer in alcune ritualizzazioni, nell'utilizzo di pratiche come la suggestione, l'esorcismo come cura dell'anima, ma soprattutto nella costruzione di una "scena" o "quadro", luogo di una esperienza profonda e socialmente condivisa che è corrispondente per certi versi al setting terapeutico e per altri versi alla somministrazione di un sacramento di tipo religioso. Per dirlo con le parole di Bateson tratte dal glossario di "Mente e natura"⁸: *...sacramento è un segno esterno e visibile di una grazia interna e spirituale.* Con Farinelli esaminiamo il **secondo punto**: lo sviluppo di questo secondo punto mi è necessario per comprendere meglio sia i modelli del mondo che le questioni legate al concetto di spazio e di luogo che nei capitoli successivi tratterò e che aiutano altresì una lettura sulle questioni della contemporaneità affrontate attraverso il lavoro artistico. C'è un racconto non molto conosciuto, a proposito di Cristoforo Colombo e della scoperta dell'America, che Farinelli ci narra, di quando in quel famoso 12 ottobre 1492 Rodrigo de Triana sale nel ponte della caravella "Pinta" e grida: terra terra!! aggiudicandosi il premio consistente in denaro ed un prezioso giubbotto in seta colorata che lo stesso Colombo aveva messo in palio. Ma Colombo asserisce di aver visto lui prima la terra dicendo che nello stesso punto in cui il marinaio vede la terra Colombo la sera prima vede un puntino luminoso che si accendeva e spegneva tanto da pensare che fosse una processione con dei ceri accesi, testimone il nostromo. Questa vicenda darà successivamente adito a molte cause in tribunale. **Vanishing point** traduzione in inglese di quel puntino luminoso sopracitato, esprime il concetto dell'ultima frase di Colombo e indica il punto di fuga nella prospettiva lineare. Lo spazio rinasce a Firenze alla fine del Quattrocento sotto quel formidabile monumento che è il Portico degli Innocenti cioè quel portico che Filippo Brunelleschi costruisce soltanto per far vedere ai suoi concittadini che cosa è lo spazio. Sotto quel portico finisce il mondo classico, cioè quel mondo che si reggeva sul fatto che in qualsiasi fenomeno, la vista e il tatto dovevano andare d'accordo per restituirmi l'informazione relativa. Esattamente lì cessa di esistere la corrispondenza tra ciò che cogliamo con il tatto, per esempio il bordo della scrivania sulla quale sto scrivendo, e ciò che cogliamo con la vista, l'as-

⁸ Bateson G., *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1984



sottigliarsi in prospettiva di due piani, il sopra e il sotto della medesima scrivania.. E ancora, spazio parola che proviene da stadion cioè la misura metrica lineare standard. Paul Zumthor (in: la misura del mondo. la rappresentazione dello spazio nel medioevo, Milano, 1995) affermava, giustamente, che nel medioevo non c'era spazio..... nel medioevo tutti quanti avevano le proprie unità per misurare il mondo. Ogni città ogni luogo aveva le proprie misure. Ecco perché luogo e spazio sono irriducibili: il luogo è il conteso e la porzione della faccia della terra che penso dotata di qualità irriducibili a quelle di qualsiasi altra parte della terra stessa; lo spazio è esattamente il contrario, esso è il regno dell'equivalenza generale. Quindi lo sguardo è uno sguardo prospettico sul nuovo mondo. Ma Colombo viaggia con una mappa in tasca disegnata- e lo testimonia Giorgio Vasari nelle Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti italiani-, mappa disegnata da Paolo dal Pozzo Toscanelli. Quello spazio della mappa, è assolutamente una maniera disumana e artificiale di concepire la realtà in quanto si astrae da essa, il Portico degli Innocenti fa finire il mondo medioevale e classico e inaugura il nostro mondo. Da qui deriva, per comprendere appieno il discorso, l'importanza delle ricerche di Tolomeo.. Quando il testo di Tolomeo scomparso dall'occidente dopo il crollo dell'impero romano torna a Firenze all'inizio del Quattrocento e viene tradotto dal greco, prima in latino, poi in volgare, i fiorentini scoprono lo spazio moderno, perché hanno un modello davanti agli occhi, cioè, la griglia ortogonale di meridiani e paralleli dove, appunto ogni parte è esattamente equivalente all'altra. Qui, nel concetto di spazio non c'è nessuna variazione qualitativa che si possa pensare proprio perché astratta dalla realtà del luogo fisico.. Quando questa griglia viene riscoperta dopo qualche anno e Brunelleschi inventa letteralmente con il Portico degli Innocenti il modello che sarà uno delle grandi esportazioni, insieme con la tecnica bancaria, della cultura Italiana in tutto il mondo. Quindi in quella occasione si unì una unica logica, un unico principio, una unica maniera di misurare, valida per tutte le cose. Il modello Aristotelico di come si pensava la terra cioè sette sfere una dentro l'altra tramonta e a questo si sostituisce quello della tavola. tanto è vero che quello che ci hanno detto sempre scuola cioè che la mappa era la copia della terra è esattamente il contrario. È la terra che nella modernità è diventata la copia della mappa. Da qui la concezione di Stato moderno dove continuità, omogeneità, isotropismo fondano la sua concezione. Madrid è l'esempio classico di una capitale che nasce per materializzare queste idee. La stessa immobilità che deve avere lo



spettatore cioè un punto preciso dove si deve posizionare nel Portico degli Innocenti per avere l'effetto prospettico illusorio cel'ha anche lo Stato che si fonda sull'immobilità che vuol dire anche assenza di luogo, che è l'antitesi dello spazio ben descritto sia da Marco Polo, sia da Erasmo in "Elogio della follia" che da L'Utopia di Thomas More. Da quei tempi ad oggi molte cose sono cambiate e anche il concetto di Utopia ha subito delle importanti modificazioni, per noi resta vero il fatto che il modello moderno del mondo sul quale ci siamo formati, oggi è completamente superato, anzi, il mondo ci sfugge di mano. Nozioni quali spazio, tempo, luogo, così cari nell'elaborazione di segni e di storie, non sono più in grado di offrire prospettive. E cosa fa l'arte in questo momento? quali strumenti, tecniche, apparati riesce a muovere per definire i rituali della contemporaneità. Forse la storia dell'uomo altro non è che la storia di una comunicazione attraverso segni che si configura mediante le epoche storiche con tecnologie diverse, mantenendo intatta la propria potenzialità, la propria carica. Allora, tornare alle origini e riesaminare i primi segni e confrontarli con quelli di oggi potrebbe offrire delle indicazioni preziose. Comprendere che i graffiti primitivi o un dipinto Moderno astratto, sono al tempo stesso qualcosa che noi interpretiamo, senza aver certezza del senso autentico, e allo stesso tempo sono la traccia dell'autore e della sua epoca, di una personalità, di un sentimento o di una visione della vita, di un'esperienza. Così mappe di geografia o dipinti di Kline, di Masson, Mathieu, ceramiche, *concetti spaziali*, neon o disegni di Fontana o Hartung, performance di Acconci o passeggiate e cerchi di pietre di Richard Long, tutto, vuole contribuire alla restituzione del senso profondo di questo elemento, il segno, in tutte le sue declinazioni, in una prospettiva di ampliamento percettivo e di coscienza del Mondo. Questa prerogativa del segno non inizia nel Rinascimento né nel XIX secolo. Questa specificità del segno, e se ne può documentare l'esistenza in tutta la vicenda delle arti a partire dalla preistoria, esiste come manifestazione della libertà individuale cui gli artisti non hanno mai rinunciato, anche nelle fasi storiche maggiormente sottoposte a soggezioni, ad autorità esterne. Allora si apre un tema parallelo, quello della trasparenza, della stratificazione persistente sulla *forma quadro*, che accompagna la persistenza retinica e l'esistenza dell'opera, ovvero il risvolto materiale. Come ad Altamira ed a Lescaux, le pitture sovrapposte cancellano o nascondono quelle sottostanti, in alcuni casi come a Minatela, a Les Trois Frères a Pech-Merle (chirografiche), tutti i disegni o tracciati restano simultaneamente in vista, i primi



più arretrati, i secondi ed i terzi, sino agli ultimi più vicini. Si apre così il problema ulteriore, ossia se l'artista paleostorico conservando coesistenti e compresenti i diversi strati lo abbia fatto per incapacità o per economia oppure con volontà e consapevolezza, in quanto cioè realizzava in una sequenza temporale più stretta, una rappresentazione a vari livelli di profondità di cui sapeva leggere (lui e la sua gente) le connessioni e gli sviluppi sia in superficie che in spessore. Pollock nei suoi dipinti presenta la stessa difficoltà di lettura dei palinsesti delle caverne perché il procedimento di *sovrapposizione* e di *veduta simultanea* è analogo. Si potrebbe parlare degli impasti di colori e dei loro strati e spessori, come in Rembrandt, dettati da ricerche di fluidità elasticità, compenetrazione. Da non dimenticare l'esperienza sinestetica in cui sia immersi e da cui non possiamo prescindere. Il mondo, l'essere nel mondo, è una esperienza sinestetica nello spazio pluridimensionale, almeno tridimensionale più la quarta dimensione del tempo. Questa osservazione apparentemente ovvia, sfugge spesso alla coscienza quotidiana, alla percezione ordinaria. In questo contesto, il segno, che è bidimensionale per antonomasia, o il gesto, che è tridimensionale per antonomasia, riassumono abbastanza chiaramente delle qualità paradigmatiche di un qualcosa utile per la comprensione della realtà. Il segno come momento non scindibile dalla natura dell'uomo, materializza sul piano della comunicazione la sua vera forza, capace com'è, non solo di creare relazioni (segno verbale, segnale, icona ecc.) ma anche di dare forma e figurazione ai moti interni dell'essere e sostanza alla realtà stessa⁹. Si tratta di una prima originaria formalizzazione. Possiamo dire che in questa azione formalizzante, l'arte lascia il segno. Riflettiamo un istante sulla somiglianza tra formare, formalizzare ed informare. All'origine di ogni mutamento c'è un *segno*¹⁰ che a volte poi viene chiamato *segno dei tempi*. Il segno quindi può essere inteso come *traccia* come scarto, come quel che resta di un atto, ciò che rimane del proprio passaggio, come capacità di autoaffermazione come autodeterminazione, come annuncio di una crisi. Ma il segno nelle sue molteplici configurazioni ci dà la possibilità non solo di esprimere, raccontare, ma anche di dar vita ad immagini lontane dal sensibile provenienti dalla nostra interiorità; immagini che si formano nella mente attraverso i ricordi e la fantasia, oppure che provengono direttamente dai sogni.

⁹ Su questi argomenti vedi Dragosi, Francesco, *Contemporary British Poetry*, Principato, Milano, 1991 ed im passim AA.VV., *Le origini dell'astrattismo*, Silvana, Milano 1979 e Pignotti L., *I sensi delle arti*, Dedalo, Bari, 1993

¹⁰ Sorokin, op. cit. im passim



CAPITOLO SECONDO.

2.1. Superficie e volume del mondo.

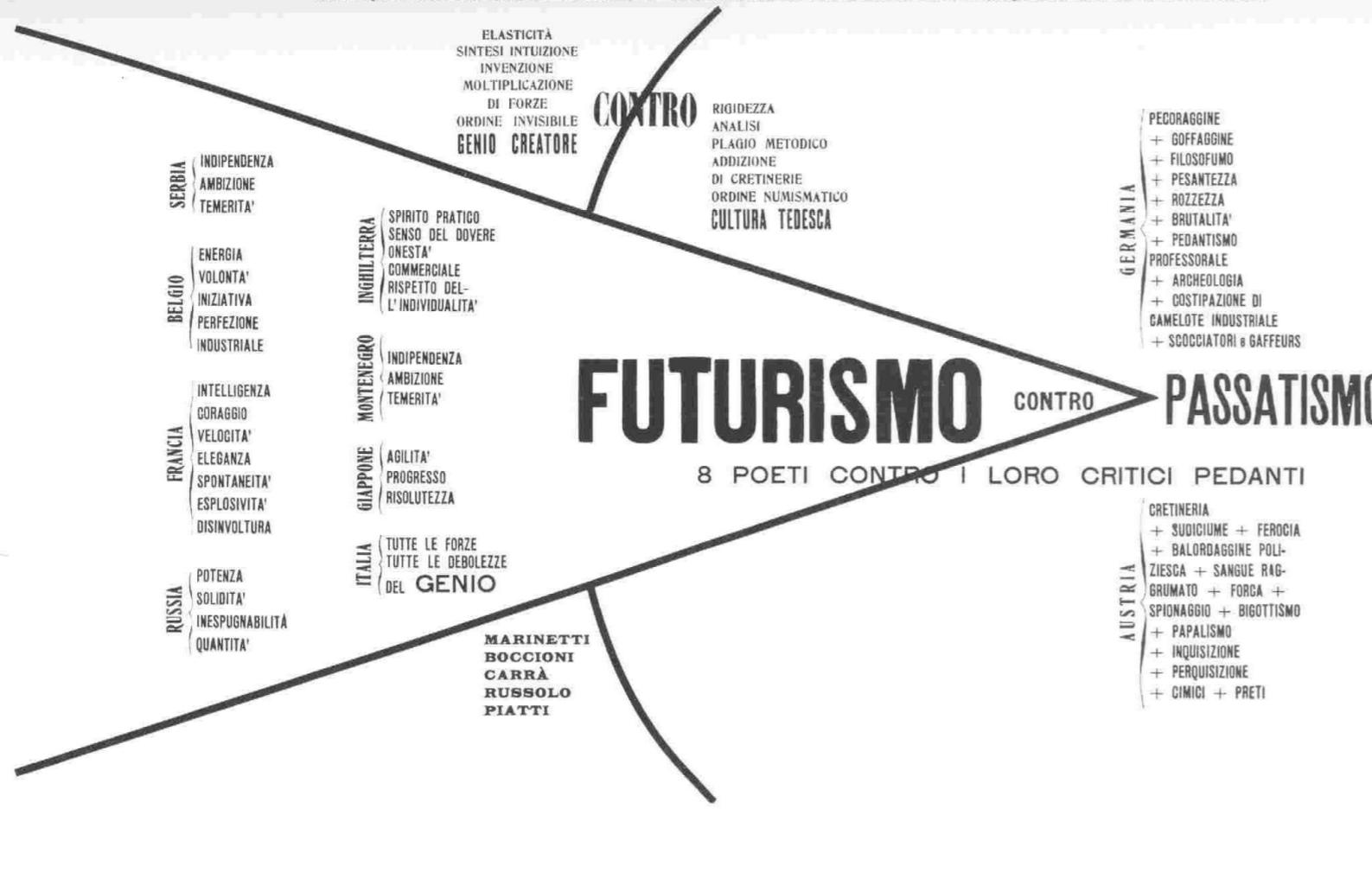
La superficie su cui si disegna, da piano impermeabile e solamente esteso o esclusivamente bidimensionale, si trasforma attraverso il segno in spazio elastico, flessibile, dinamico nel tempo della percezione visiva. Per esempio, la “spirale nella pineta” di Marcello D’Olivo del 1952, con i suoi 12 km di diametro è anche un percorso, un tracciato da vivere non solo una configurazione da vedere o immaginare dall’alto. Voglio dire, mentre dall’alto è un segno iconico, una grande figura geometrica, una pura immagine, percorsa al livello del suolo, ospita una serie di “micro eventi” sempre uguali e tuttavia sempre nuovi, che si realizzano nel processo naturale, nel corso delle stagioni. In questo senso, la citazione da Merleau Ponty all’inizio del testo¹¹ chiarisce la mia reale intenzione. Da questo deriva la assoluta importanza dell’opera di Lucio Fontana, dei suoi *tagli* o *concetti spaziali*, dove il segno ed il gesto si fondono per costruire delle realtà tridimensionali paradigmatiche, oppure la preziosa eredità dei fratelli Colombo, l’opera *pitto-scultorea* di Emilio Vedova, gli *spazi elastici*, *l’architettura parametrica* di Moretti, gli sviluppi delle *fontane di luce* di Viale e Narducci¹² che dagli anni ‘30, costruivano segni e scritte di luce con lunghi tubi *a incandescenza* (consideriamo che ancora il neon non esisteva), che precedono di molto quelle di Dan Flavin e James Turrel. Questi tentativi di tradurre, presentare, sintetizzare la complessità della “visione”, questo segno dell’uomo, questo gesto, questo “impegno muscolare”, questa azione, sono i prolegomeni per una attività artistica emancipata dalla committenza antica. C’è un’idea di partecipazione che si è fatta strada nel desiderio e nella coscienza sia del pubblico che degli artisti. Si tratta di un percorso iniziale, moltissimo resta da fare, ma tanto è stato fatto. Dalle *serate futuriste* a oggi, è cambiato molto il modo di intendere il corpo sia dell’artista che del pubblico che partecipa ad un’azione. Mai come nel Novecento, si è ragionato sui modelli di rappresentazione tridimensionale del mondo. Forse solo nel Rinascimento si è realizzato qualcosa di analogo ma oggi, lo sguardo, la variazione di scala, fanno passare dalle nanotecnologie alla vita dei virus, fino alla telescopica intergalattica. L’essere contemporaneamente in più dimensioni (spaziotemporali), l’effetto sulla mente e sul corpo dell’impiego di nuove tecnologie

¹¹ Merleau Ponty M., *La natura*, p. 4, Cortina, Milano, 1996

¹² Mazzone M., *Dispense del corso*, p.24, Accademia di Brera, 2006/2007, Imprimatur, Roma, 2006

SINTESI FUTURISTA DELLA GUERRA

Glorifichiamo la Guerra, che per noi è la sola igiene del mondo (1° Manifesto del Futurismo) mentre per i Tedeschi rappresenta una grassa spacciata da corvi e da iene. Le vecchie cattedrali non c'interessano; ma neghiamo alla Germania medioevale, plagiaria, balorda e priva di genio creatore il diritto futurista di distruggere opere d'arte. Questo diritto appartiene soltanto al Genio creatore italiano, capace di creare una nuova bellezza più grande sulle rovine della bellezza antica.



telematiche (telefono, internet, community), la dissoluzione di tempo e spazio nell'economia e nell'informazione che sono le merci più preziose al giorno d'oggi, restituiscono una centralità a questo nostro corpo così antico, così simile a quello dei primitivi, corpo che mal si adegua ai ritmi della contemporaneità. Il corpo diviene il punto di intersezione conflittuale tra forze immense, perché il tempo, il tempo del corpo, è sottoposto all'ordine stabilito sia dall'economia che dalla tecnologia. Le rivoluzioni tecno info telematiche, hanno sottratto tempo alla vita, oggi infatti ciascuno risente di questa "mancanza di tempo" eppure le condizioni generali di vita sul piano materiale sono migliorate rispetto al passato per una parte dell'umanità. Allora qualcosa non torna e su questo conto che non torna, la risposta dell'arte, o per meglio dire, la proposta dell'arte, è una restituzione di spazi, di luoghi, di tempi, soprattutto di tempi diversi dall'ordinaria composizione. Ecco perché l'attenzione al corpo ritorna con tutta la sua forza, perché risponde a quelle necessità cui la cultura dell'intrattenimento non adempie perché oggi il tempo libero è un'industria al pari di quella automobilistica. Questa nostra società evidentemente ha necessità di tipo culturale o possiamo dire spirituale, diverse da quelle che la politica, la religione, il consumismo, pur con grande dispendio di mezzi, offrono. Le necessità di tipo culturale di cui parlo descrivono i passaggi "spaziali" dal segno al gesto, dall'atto non verbale, all'arte, alla natura, alla città. In questo senso, la questione analizzata è la questione del corpo; perché la questione del "corpo" nel corso dei secoli è stata affrontata sia dalle discipline umanistiche che da quelle scientifiche con risultati spesso controversi; io mi limiterò, se così si può dire, a rintracciare quegli elementi a mio avviso emergenti, che caratterizzano tale processo dal punto di vista dell'arte contemporanea ed in particolare mi sta a cuore esporre come il corpo attraversa o si declina in modo consequenziale tra poesia visiva, pittura astratta, scultura costruita che guarda all'architettura, performance e linguaggi non verbali. Ovviamente esiste un gigantesco contributo a questi temi realizzato sia in ambito teatrale che nella danza contemporanea, soprattutto dove l'elemento "figurativo" mutuato dai linguaggi delle arti visive si manifesta più apertamente, è il caso di Stanislavskij, Grotowski, Kantor, Brecht, l'Odin, Living, Carmelo Bene.



2.2 Ideologia.

Un aspetto ideologico che è necessario porre in evidenza, è che i fenomeni artistici nella cultura occidentale, perfino in ambienti tropicali come il Brasile, dove la natura è prepotente, nascono e si sviluppano prevalentemente in ambito cittadino. Nel senso che, al contrario che, nelle *vie dei canti australiane*, o della *vita nei boschi* di Thoreau, non sono l'oceano o il fiume, né sono la campagna, il deserto o la montagna a definire la topologia né la morfologia dei caratteri egemoni del "pensare occidentale"¹³, piuttosto è la pianura urbanizzata o quel territorio immediatamente a ridosso delle fasce pianeggianti addomesticate dal lavoro, asservite al bisogno e al desiderio dei nuclei abitati, a fornire il fondo/fondamento al pensiero¹⁴. *Polis* e *Civitas* sono i due ambiti della tradizione mentre metropoli, megalopoli, aree metropolitane, rappresentano meglio la contemporaneità. Arte e città è il campo dove avvengono tutte le interazioni possibili, ogni sviluppo si realizza sempre nell'ambito di questa relazione e oggi, più che mai, come ricorda Mazzone in *Arte Architettura e Territorio: Soltanto essa (la borghesia) ha dimostrato quel che poteva fare l'attività umana. Essa ha creato ben altri miracoli che non le piramidi egiziane, gli acquedotti romani e le cattedrali gotiche, ha determinato ben altri spostamenti di popoli che non le migrazioni o le crociate... La borghesia ha sottomesso la campagna al dominio delle città...*¹⁵ Con la sconfitta della campagna preconizzata da Marx nel Manifesto del Partito Comunista del 1848, con la progressiva urbanizzazione del mondo, diventa sempre più necessario ricondurre a questa origine la nascita dei fenomeni, per poterli meglio inquadrare e comprenderne i processi. Pertanto, è nell'affermarsi del corpo collettivo cittadino e metropolitano, nel *post organico ante litteram*¹⁶ che la città, nel suo corpo materiale e inorganico costituito di strade, acquedotti, edifici, rappresenta, che va letto l'affermarsi in occidente di pratiche corporee parallele. L'attenzione urgente al corpo degli uomini, il progredire delle popolazioni, lo sviluppo di ragionamenti e prassi operative che compensano questo *rapporto teso e conflittuale* tra organico e inorganico, tra vita e materia inerte di cui abbiamo moltissime testimonianze an-

13 Fuksas M., in: *Fuksas a Brera*, conferenza performance, Milano 28 Marzo 2003

14 Su questi temi vedi anche Farinelli F., geografia: *Introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2004 e Mazzone, *Arte Architettura Territorio*, op. cit.

15 Engels F., Marx K., *Manifesto del partito comunista*, 1848, in: Mazzone M., *Arte Architettura Territorio*, op. cit.

16 Mazzone, M., *corpo scultura architettura*, ferro di cavallo, Roma 1999

2.2 Ideologia.

Un aspecto ideológico que hay que destacar, es que los fenómenos artísticos en la cultura occidental, incluso en ambientes tropicales como Brasil, donde la naturaleza es abrumadora, han nacido y se han desarrollado principalmente en las zonas urbanas. En el sentido de que contrariamente a los caminos de las canciones de Australia, o a la vida en los bosques de Thoreau, ni el oceano, ni el río, ni la campaña, el desierto o la montaña pueden definir la topología o la morfología de los carácter hegemónicos del "pensamiento occidental"⁷ sino que es la llanura urbanizada o esa área adyacente las llanas bandas domesticados por el trabajo, subordinados a la necesidad y al deseo de los asentamientos, de proporcionar el fondo/fundamento al pensamiento⁸. *Polis* y *Civitas* son las dos áreas de la tradición, mientras metrópolis, megalópolis, áreas metropolitanas representan el contemporáneo. Arte y ciudad es el ámbito donde ocurren todas las posibles interacciones, cada desarrollo siempre se hace en el contexto de este enlace y hoy, más que nunca, como recuerda Mazzone en *Arte Arquitectura y Territorio: Soltanto essa (la borghesia) ha dimostrato quel che poteva fare l'attività umana. Essa ha creato ben altri miracoli che non le piramidi egiziane, gli acquedotti romani e le cattedrali gotiche, ha determinato ben altri spostamenti di popoli che non le migrazioni o le crociate... La borghesia ha sottomesso la campagna al dominio delle città...*⁹ Con la derrota de la campaña pronosticado por Marx en el Manifiesto Comunista de '48, con la progresiva urbanización del mundo, se hace cada vez más necesario reconducir a este origen el nacimiento de los fenómenos, para ser capaz de definir y comprender mejor los procesos. Por lo tanto, es en la afirmación del cuerpo colectivo y metropolitano, en su *post organico ante litteram*¹⁰ que la ciudad cuenta, en su cuerpo material e inorgánico, que consiste en carreteras, acueductos, edificios, que debe ser leída la emergencia en Occidente de prácticas corporeas paralelas. La atención urgente al cuerpo de los hombres, el progreso de los pueblos, el desarrollo del razonamiento y las prácticas que componen esta relación tensa y conflictual entre lo orgánico y lo inorgánico, entre la vida y la materia inerte de la que tenemos muchos testimonianzas en la tradicional icono-

7 Fuksas M., in: *Fuksas a Brera*, conferenza performance, Milano 28 Marzo 2003

8 Su questi temi vedi anche Farinelli F., geografia: *Introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2004 e Mazzone, *Arte Architettura Territorio*, op. cit.

9 Engels F., Marx K., *Manifesto del partito comunista*, 1848, in: Mazzone M., *Arte Architettura Territorio*, op. cit.

10 Mazzone, M., *corpo scultura architettura*, ferro di cavallo, Roma 1999



che nella tradizionale iconografia rinascimentale con le città antropomorfizzate, esemplifica l'importanza della relazione¹⁷. Da questo punto di vista la riflessione sul fenomeno *performance e linguaggi corporei non verbali* nella ricchezza dei modi secondo i quali può essere realizzata, pone come fulcro di tutta l'analisi il corpo, inteso come cerniera, soglia, medium di interazione del soggetto con il mondo. Pertanto, l'aspetto *politico* di questo scritto poggia sull'etimo *polis-polizia*, come indicato e descritto ne: *la città biopolitica* di Andrea Cavalletti¹⁸. Sulla radice dell'abitare lo spazio privato e collettivo hanno fornito un contributo notevole Roland Barthes, Gregory Bateson, Murray Bookchin, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Mike Davis, Stefano Boeri, Bifo, La Cecla, Teresa Macrì, Michel Hardt, Toni Negri, John Holloway e molti altri, cui rimandiamo nella bibliografia generale per eventuali approfondimenti.

2.3. Metodologia.

L'osservazione metodologica proposta è volta ad offrire una chiave interpretativa per il lettore che lo aiuti a comprendere da un lato, il dato "oggettuale" di tanta ricerca artistica Moderna e, allo stesso tempo, il definitivo superamento dell'*oggetto* che la Modernità ha realizzato. Per essere chiari... **Quale è la funzione dell'arte? Perché l'arte Moderna spesso è incomprendibile? Perché appare a volte vuota di senso, di ogni tipo di significato? Dove si genera la frattura tra artista e pubblico? Come mai in parallelo a questa dicotomia alcuni processi propri delle arti entrano nell'ambito "terapeutico"? L'arte cosa ha a che vedere con il linguaggio? L'Arte si può insegnare?** Queste sono alcune delle questioni cui questo testo tenta di dare una risposta. Innanzitutto va detto che l'arte, ha in comune con le altre attività dell'uomo un solo tratto che potremmo definire relazionale ma quale tipo di relazione stabilisce, sfugge a una lettura superficiale. Essa non somiglia nel suo prodursi a niente altro, è originale in sé. L'arte, come è ormai noto, è un codice aperto, è il contrario di un codice normativo chiuso, ovvero, al contrario del codice della strada non comporta una obbedienza la quale, trasgredita, generi sanzioni di alcun tipo, si offre invece alla più libera interpretazione, ridefinendosi, agli occhi di chi guarda l'opera, di volta in volta come "nuova". In questo senso il contributo a una lettura Artografica risulta determinante. Nella coniugazione di teoria

¹⁷ Muratore G., *La città rinascimentale*, Feltrinelli, Milano, 1975

¹⁸ Cavalletti A. *La città biopolitica, mitologie della sicurezza*, Mondadori, Milano, 2004

grafia del Rinascimento con sus ciudades antropomorfizadas, ejemplifica la importancia de la relación¹¹. Desde este punto de vista, la reflexión sobre el fenómeno *performance* y lenguajes corporales non verbales en la riqueza de las formas en que esto se puede lograr, pone el cuerpo como punto de enfoque para el análisis completo, que pretende ser una cremallera, un umbral, un medio de interacción del sujeto con el mundo. Por lo tanto, el aspecto político de este trabajo recae por encima de la etimología polis-policia, como indicado y descrito en la ciudad biopolítica de Andrea Cavalletti¹². En la raíz de habitar el espacio privado y colectivo han proporcionado una contribución significativa Roland Barthes, Gregory Bateson, Murray Bookchin, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mike Davis, Stefano Boeri, Teresa Macrì, Michel Hardt, Toni Negri y muchos otros, a los que nos referimos en la bibliografía general de este estudio.

2.3. Metodología.

La observación metodológica propuesta tiene como objetivo lo de ofrecer una llave interpretativa al lector, la que ayude a comprender da un lato, el dato "objectual" de tanta búsqueda artística Moderna y, al mismo tiempo, el definitivo superar el *objeto* que la Modernidad ha realizado. Por ser más claros... **¿Cual es la función del arte? ¿Por que el arte Moderna sabes ser tal veces totalmente incomprendible? ¿Por que aparece sin algún significado? ¿Donde se genera la fractura entre artista e público? ¿Por que paralelamente a esta dicotoma algunos procesos propios de las artes engruesan en el ámbito "terapéutico"? ¿Las artes, que tengan a compartir con los lenguajes? Y sobretodo, el Arte se puede "enseñar"?** En primer lugar tenemos que decir que el arte, conlleva algo con las otras actividad del hombre, sobretodo uno un trato, lo que podríamos definir "relacional" sino que la exacta relación que se establece, refugie una mirada superficial. Esa no es similar, en su producirse, a nada y a nunca es original in si misma, es lo "original". El arte, como sabemos, es un *codigo abierto*, es lo opuesto de un código normativo cerrado.. No comporta una obediencia cadavérica la que trasgredida, genera sanciones tremendas, además se ofrece a la mas libera de las interpretaciones posibles, re-definiéndose, por lo espectador cada veces como "nueva". En ese sentido la contribucion por ARTOGRAPHY es interesante y necesaria. Sobretodo el

¹¹ Muratore G., *La città rinascimentale*, Feltrinelli, Milano, 1975

¹² Cavalletti A. *La città biopolitica, mitologie della sicurezza*, Mondadori, Milano, 2004



prassi e poesia neo-aristorelica, nella moltiplicazione dei punti di vista, nella coniugazione di essere artisti, educatori e ricercatori, nella forma reticolare e rizomatica suggerita da Deleuze-Guattari prima e da Rita Irwin¹⁹ al giorno d'oggi. *"A/r/tography is a living practice of art, research, and teaching: a living métissage; a life-writing, life-creating experience (Irwin et al. 2001). Through attention to memory, identity, reflection, meditation, storytelling, interpretation, and representation, the artists/writers/teachers who share their living practices with us in this book are searching for new ways to understand their practices as artists, researchers, and teachers. They are a/r/tographers representing their questions, practices, emergent understandings, and creative analytic text. They are living their work, representing their understandings, and performing their pedagogical position as they integrate knowing, doing, and making through aesthetic experiences the convey meaning rather than facts.."* In effetti sarà semplice vedere nella tesi, quanti progetti diventino <collettivi> o partecipativi, e sarà semplice anche vedere quanta osmosi esiste nella mia ricerca tra vita arte e didattica. Al centro sempre resta l'arte. L'arte, in tutte le sue forme di codice aperto. Ma questo codice va indagato, perché va anche rilevato che altre discipline utilizzano questo "artificio" ma con quali scopi? La pubblicità ad esempio, la moda, la propaganda politica, il giornalismo... Ecco, l'arte con queste pratiche non ha niente a che vedere. Surtuttamente utilizzata, e per secoli, l'arte è apparsa niente altro che celebrazione del potere di turno, di un potere soprannaturale di ordine religioso o di un dato ordine del mondo (politico), la triade lugubre che si sintetizza ancora oggi in *Dio Patria e Famiglia*. Ovvero, dalle Piramidi alla Grande Muraglia, dal Partenone al Colosseo, dalle Cattedrali ai Grattacieli una infinita storia di sangue, sfruttamento, morte, distruzione si materializza nell'iconografia della pittura o si pietrifica, si cristallizza un tempo nel marmo e nel bronzo, oggi, nello sfavillante scintillio dell'acciaio e del vetro dei grattacieli progettati da architetti e costruiti da operai sottopagati. Ma chi ci ha raccontato questa storia e soprattutto a quale scopo? Il potere ha tentato e, spesso con successo di asservire l'arte ai suoi scopi, tuttavia, accanto a questa celebrata produzione, si è sviluppato anche dell'altro. Intendo dire che accanto alla Nike di Samotracia, esiste lo Spinario, accanto alla pittura parietale o vascolare con scene di guerra e di "eroi", esiste una pittura che mostra fin dai tempi più antichi delle vere e proprie allegorie dei sensi, unguentari, frutti e scene quotidiane, o ancora

19 Irwin, R. L. & de Cosson, A. (Eds.). *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry*. Vancouver, BC: Pacific Educational Press, 2004.

la moltiplicazione del los puntos de mirada, el el establecer una relacion del ser <artistas> de ser educatoers, en una form <rizomatica> com la sugerida pr Deleuze-uattari y Rita Irwin. El Arte , la propaganda, comparten unos herramientas sino que no estan relacionado de manera profunda son antagonistas, una cosa es el arte, otra cosa es el periodismo, la propaganda, la publicidad. Todavía, tenemos que señalar que también otras disciplinas van a utilizar el mismo camino con miras muy diferentes.. La publicidad como ejemplo, la moda, la propaganda política, el periodismo... Las artes Subrepticamente, han sido utilizadas a lo largo de la historia por un poder, el arte podría sembrar solo una estéril celebración encomiástica del poder, sea de orden religioso que político, lo que se sintetiza en la lúgubre triada: *Dio Patria e Familia*. Es decir que desde las Pirámides a la Gran Muralla, desde el Partenon al Colosseo, desde las Catedrales hasta los rascacielos, una infinita historia de sangre, muerte, destrucciones se materializa en el iconografía de la pintura o además se petrifica, se cristaliza, un tiempo, ayer en el mármol en el bronce, hoy, en el mirabilante escintilo del inoxidable acero e del vidrio... Quienes que nos cuenta esa historia y porque lo hace, no es siempre claro.. El poder siempre ha intentado y a menudo, con éxito, de hacer del arte un servidor, todavía, juntas a esta celebrada producción, se ha sido desarrollando otro material... Por ejemplo, tenemos la Nike de Samotracia, sino que también tenemos lo Espinario, tenemos pintura parietal o vascular con escenas de guerra y de "héroes", y también existe una pintura la que nos muestras desde la origen del tiempo alegorías de los sentidos, unguentarios, fruta escenas cotidianas, y además ancora temas eróticos: están retrasos de rey e caudillos, de semidiós y divinidades sino que también existe una diferente iconografía, una diferente galería de hombres y mujeres personas, paisajes, objetos, los que no tengo a compartir, son impertinentes, de la propaganda. Y, cada veces que, un poco de libertad social ha consentido una libertad de búsqueda y de expresión, hemos tenido una producción artística radicalmente diversa de respecto al genere religioso-áulico-encomiástico. Esto hemos tenido¹³ desde el antiguo Egipto (Fayyum), en la retratística romana, en el Trescientos europeo, en el Renacimiento, en el arte flamenca e holandés, en el Seiscientos sobretodo en el Nuevo Mundo (ver ejemplo de Landi a Belem-inserire citazione-)¹⁴, en el curso del Setecientos y hasta hoy. Existe un otra Historia de la producción de arte, ha sido escrita sino que no oportunamente de manera

13 Todorov T., *Elogio dell'individuo*, Apeiron, Roma, 2002

14 Mazzone M., *dieci lezioni per una concezione spaziale*, Imprimatur, Roma 2007, p. 18



temi erotici; accanto ai ritratti di re e condottieri, di semidei e divinità d'ogni tipo, esiste una ritrattistica di uomini e donne, persone, paesaggi, oggetti, che si smarcano da ogni funzione di propaganda. E quando la realtà sociale ha consentito una libertà di ricerca e di espressione, si è avuta una produzione radicalmente diversa dal genere religioso-aulico-celebrativo. Questo è accaduto²⁰ dall'antico Egitto (Fayyum), nella ritrattistica romana, nel Trecento europeo, nel Rinascimento, nell'arte fiamminga e olandese, nel Seicento soprattutto nel Nuovo mondo (per esempio Landi a Belem)²¹, nel corso del Settecento e fino ai nostri giorni. C'è un'altra Storia della produzione di immagini e sculture, di edifici e spazi che è stata scritta ma non ancora raccolta in modo organico, c'è un'altra storia che solo oggi si comincia a raccontare. Gli esempi più recenti di questa vocazione dell'arte sono rappresentati dal Rinascimento italiano (Portico degli Innocenti), dall'arte fiamminga e olandese (Bosch, Brueghel, piuttosto che Vermeer), dall'arte che accompagna e segue la Rivoluzione Francese (Goya, Delacroix, David, Impressionismo) e dalle Avanguardie Storiche del XX secolo. Ovvero, l'arte più libera, più bella, più intensa, quella che tutti riconosciamo apprezziamo e possiamo amare, è quella che si esprime nell'emancipazione dal potere politico, oppure che incarna il Politico in prima persona, come il caso di Michelangelo Ministro delle Mura della Repubblica Fiorentina o David al Direttorio, per arrivare ai macchiaioli italiani impegnati nel Risorgimento o ancora Joseph Beuys e il movimento ecologista.

2.4. Performance come Arte Relazionale.

Il carattere effimero, temporaneo, irripetibile della Performance, arte destinata a esaurirsi al momento della sua stessa esecuzione, l'accento posto sull'unicità sulla forza espressiva del gesto irripetibile, l'importanza attribuita all'evento casuale sempre possibile, evidenziano una dimensione prettamente relazionale di questa espressione artistica. Se da un lato alcune performance sembrano enfatizzare gli aspetti drammaturgici dell'azione, la dimensione corporea, la messa in scena, lo spettacolo, questi tratti tuttavia non devono portare a pensarla *tout court* un «prodotto» assimilabile alla rappresentazione teatrale, ma al contrario a farne portavoce di istanze e caratteri squisitamente anti-teatrali. La sua collocazione va quindi pensata posizionandola tra il comportamento «ordinario» e la recita-

²⁰ Todorov T., *Elogio dell'individuo*, Apeiron, Roma, 2002

²¹ Mazzone M., *dieci lezioni per una concezione spaziale*, Imprimatur, Roma 2007, p. 18

organica, esiste y solo ahora se empieza a frecuentarla. Los hechos ejemplares de esta vocación "independentista" del arte, nos encontramos en el Renacimiento italiano (*veer Portico degli Innocenti*), el arte flamenco e holandés (Bosch, Brueghel, como Vermeer e Rembrandt), la escuela de Cranach, Dürer, y el arte contemporánea a la Revolución Francesa (Goya, Delacroix, David, hacia el Impresionismo) en las Vanguardias Históricas del XX siglo. El arte mas libre, mas intensa la que todos queremos con pasión es la que se exprime en la emancipación respecto al poder político, o la que encarna "el Político" en primera persona, como en el caso de *Michelangelo Ministro delle Mura della Repubblica Fiorentina* o David al Direttorio, hacia a los *Macchiaioli* italianos activos en el *Risorgimento* o a Joseph Beuys con ecología. La remoción de la historia del arte representa un proceso análogo a quello que ha portado a la remoción de las filosofías anarquistas. Esta, filosofía, desarrollada acerca de la Revolución Francesa, han acompañado el nacimiento del Socialismo, del Sindicalismo, del Comunismo y de todas aquellas doctrinas de emancipación del hombre. Todavía, non obstante Bakunin, Garibaldi e Mazzini fueran en relación, esto hecho se ha ido cancelando en la historiografía escolar. El patrimonio cultural y político de Kropotkin es excluido da cada debate, Pisacane, Cafiero, Malatesta, Merlino, quien es por un lector de hoy? Miramos la Italia, su Sur, devastado da las mafias.. Podemos imaginar que poco mas o menos un siglo antes que hoy, algunos hombres libres podrían ocupar un Ayuntamiento¹⁵, declarar abrogada a la monarquía, donar las tierras a los campesinos... Increíble, también es la historia de Italia, una historia olvidada.

¹⁵ Banda del mateo



zione. Ma va chiarito che alle nostre latitudini europee o comunque la si voglia intendere, nello storicismo e nella grecità che pervade molto pensare e fare europeo, la Performance non è esattamente coincidente con la Performing Art tanto studiata e tanto celebrata oltreoceano.

2.5. Differenze tra continenti.

Vi sono innumerevoli studi di indirizzo sociologico che sfiorano approcci antropologici, per definire la Performance come: Il termine Performance Art o Performing Art, si riferisce a una forma d'arte che ha avuto origine con le Avanguardie Storiche europee nella prima metà del XX Secolo e che successivamente si è sviluppata negli Stati Uniti dove ha assunto, a partire dagli anni '70, un carattere più determinato di spettacolo interattivo. Le definizioni relative a questo fenomeno artistico rimarcano in negativo la differenza tra la Performance stessa e le altre arti performative e pongono in particolare l'accento sull'antitesi tra Performance e teatro. Rispetto alle più tradizionali messe in scena teatrali, le Performances sono prive di una rigida struttura narrativa, in questo hanno a che vedere più col teatro di improvvisazione che si basava sul <canovaccio> ed hanno spesso l'intento di stupire e attrarre l'attenzione del pubblico che è spinto a partecipare e a oltrepassare la linea di demarcazione tra palcoscenico e platea per induzione. A volte si tratta di azioni contrassegnate da connotazioni molto violente o sessuali che possono assumere tratti esasperati o grotteschi; altre volte si tratta di eventi «semplici», così poco spettacolari da poter essere considerati quasi come dei comportamenti comuni inseriti in una differente cornice (setting). Ma è solo apparenza. Di ordinario infatti non c'è niente. Non è raro poi che le performances, pur restando inquadrare nella cornice disciplinare delle arti visive, vengano eseguite fuori dai luoghi «ufficiali» dell'arte, e siano realizzate in spazi pubblici come strade, piazze, giardini e nel corso di situazioni ordinarie oppure in ambienti tanto domestici da risultare scontati, o banali. In questi casi l'azione del performer consiste spesso nel giocare con le routine quotidiane e si esplicita nella provocazione volta a violare alcune regole tacite (tacit transfer o tacit knowledge), delle interazioni sociali comunemente intese e nella creazione di un diffuso senso di disagio o di estraniamento nel pubblico occasionale che è inconsapevolmente coinvolto nelle azioni. Nello studio della Performig Art si parte da un assunto preliminare: il valore artistico legittimamente riconosciuto a un «oggetto» (oppure a un'azione) non può essere messo

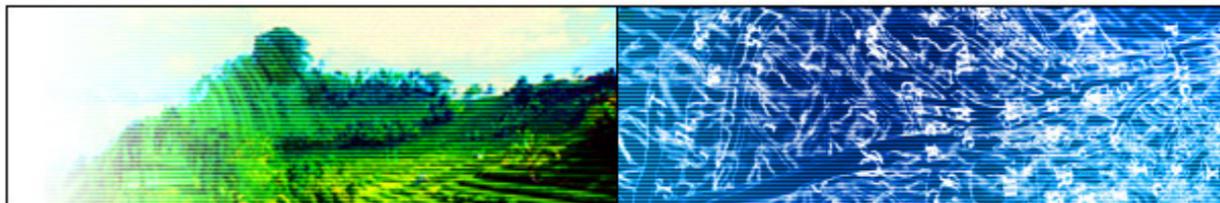
OSMOSCITY potrà essere il senso dell' "esistenza" lo spazio reale e virtuale dove ognuno è in rapporto con qualcun'altro con il diverso da sé.

La comunicazione, lo scambio dunque è il nodo fondamentale della città, è ciò che si può incontrare, desiderare, condividere, costruire, far crescere, tollerare, coltivare o anche distruggere; è agire, è movimento, interfaccia, cambiamento, velocità - stasi, è rete di connessioni, di sprechi, di diversità, è insomma passaggio attraverso membrane, è ciò che lega il nucleo interno con la superficie più esterna dell'epidermide; ed essa con il desiderio di conoscenza e con l'inafferrabile onda energetica che ci avvolge.

La città è l'impronta dell'uomo in uno spazio determinato.

OSMOSCITY è strutturata su tre livelli permeabili con possibilità di sviluppo orbitale ed è vissuta come organismo in progressione.

È la città della diffusione, è centro vitale, cuore, nucleo di aggregazione, è spinta, scambio.



energia

1° Livello - Aria città invisibile, rete telematica, città sognata, città del desiderio, della trasparenza, città narrata, città bambina.

Penso ad una città come una bolla di sapone eterna nell'idea, leggera, specchio di un tempo bambino dove le dimensioni non esistono.

2° Livello - Città in superficie - contatto con la terra, sviluppo longitudinale, vie tattili, vie olfattive, vie sonore, città giardino, città biologica, città di tremila colori.

La città è ora.

3° Livello - Città sotterranea, flusso navigabile, flusso sanguigno, città del raggiungimento di mete, città degli abissi, città generatrice, città fluente, misteriosa, imprevedibile.

La città è l'incontro - interfaccia.

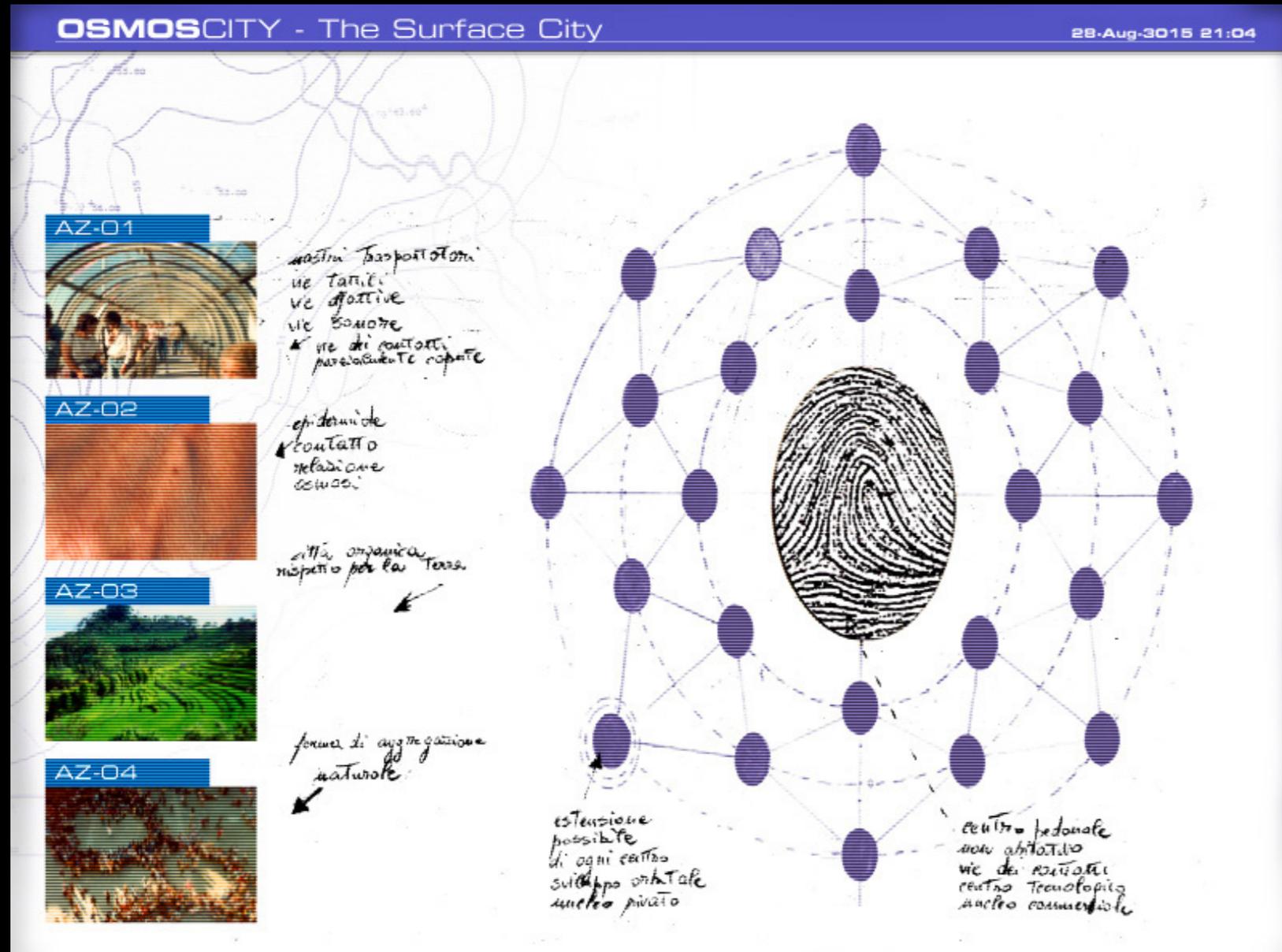
in relazione soltanto alla creatività individuale dell'artista ma deriva dalla sua contestualizzazione in uno specifico «ambito sociale» (target). All'interno di tale ambito diversi attori agiscono collettivamente in maniera stabile, reiterata e intenzionale. Questo assunto è alla base della nozione di Art World di Howard Becker e in Italia delle ricerche di Alessandro Dal Lago e Serena Giordano che a sua volta si fonda sulla cosiddetta Teoria Istituzionalista dell'arte elaborata da George Dickie e Arthur Danto. Secondo Dickie è arte tutto ciò che è esposto nei musei e nelle gallerie, in altri termini la valenza artistica è attribuita da «esperti» del mondo dell'arte che svolgono la funzione di legittimazione. Anche secondo Danto è arte tutto ciò che è interpretabile sulla base delle categorie di una teoria artistica e quindi collocabile in un certo punto della storia dell'arte. Il sistema generale accredita gli eventi particolari. Questa premessa conduce a focalizzare l'analisi sul processo che porta alla creazione di senso dell'opera e sul contesto di interazione in cui la cosa si realizza. È possibile individuare una pluralità di «eventi» a cadenza periodica che hanno luogo in posti prestabiliti, nel corso dei quali una pleora di gente, artisti, galleristi, critici d'arte, collezionisti, appassionati, si incontrano, lavorano insieme e condividono i loro interessi. La scelta di sviluppare in termini performativi l'idea formulata nel dato progetto artistico è dunque condizionata dai fattori contingenti, dai limiti logistici, dal contesto, infine dall'interesse del pubblico verso questa espressione ma anche dal giudizio di critici e direttori di galleria o di museo e può accadere anche che un progetto originariamente performativo si sviluppi in una direzione differente dal progetto iniziale. Da questo punto di vista che possiamo definire pragmatico, di pura registrazione, la dimensione circoscritta del mondo dell'arte italiano ha avuto il vantaggio di permettere di cogliere e di indagare alcune delle dinamiche che si mettono in moto quando viene realizzata un'azione di Performance Art all'interno del contesto delle arti visive, e chi ha studiato specificamente il mondo dei performer per esempio di Los Angeles o New York, utilizzando sistemi pseudo etnografici o d'archivio, ha constatato delle peculiarità di sviluppo differenti. Nella ricerca ho considerato le circostanze che hanno messo in discussione nell'ordine l'indipendenza e l'autenticità di questa stessa indipendenza del mondo della performance rispetto al sistema (del mercato) dell'arte; e ho usato come chiave interpretativa la nozione di autonomia basilare, ovvero darsi da se le proprie regole. Un tema ricorrente negli studi di molti autori è il drastico cambiamento della forma e del contenuto delle performance in Usa

```

01
00110001100001 00100000
011000110110100101110100011101
0001100001001001110010000001100101001
00111001000000110110000100111011010010110
1101011100000100110001100001 0010000001100011
011010010111010001110100011000010010011100100000
011001010010011100100000011011000010011101101001011
01101011100000100110001100001 00100000011000110110100
101110100011101000110000100100111001000000110010100100
1110010000001101100001001110110100101101101011100000100
110001100001 0010000001100011011010010111010001110100011
00001001001110010000001100101001001110010000001101100001
001110110100101101101011100000100110001100001 0010000001
1000110110100101110100011101000110000100100111001000000
110010100100111001000000110110000100111011010010110110
1011100000100110001100001 001000000110001101101001011
101000111010001100001001001110010000001100101001001
110010000001101100001001110110100101101101011100
000100110001100001 001000000110001101101001011
101000111010001100001001001110010000001100
1010010011100100000011011000010011101
1010010110110101110000010011000
1100001 0010000001100011
01101

```

dopo il 1989 quando la mobilitazione di alcune forze politiche, economiche e culturali, indusse il National Endowment for the Arts a porre come condizione preliminare per l'assegnazione del sostegno economico a progetti artistici performativi, la valutazione della loro conformità agli «standard generali di decenza e rispetto per le diverse credenze e per i valori del pubblico americano», una formula questa, tristemente nota come «decency clause», oggi giorno per fortuna superata. In verità in Europa non esistono né comunità di artisti stabili né tanto meno di performer. Le residenze per artisti, le borse di studio da fondazioni o dallo Stato in Italia sono praticamente irrilevanti, non ostante si cerchi di dare a queste esperienze la massima importanza in ordine a una generale americanizzazione dei processi di comunicazione. In realtà l'Azionismo Viennese o certo Concettualismo corporeo francese, non hanno niente a che vedere con la body art così come la performance non è collegata se non artificialmente alla Performing Art in ambito latino, per come viene intesa nel mondo anglofono. In questa tesi gli aspetti "dottrinali e dogmatici" ovvero sociologici e potically correct non sono il centro del discorso e nemmeno la periferia, qui tento piuttosto di stabilire un *canone* che se non fosse osteggiato da indicibili ragioni, sarebbe evidente anche ad un bambino. L'arte europea e mediterranea è poverissima. Ma senza scomodare Dickie o Danto vogliamo affermare che è un'arte.. e che è libera di un grado di libertà che fuori dai contesti di quel disomogeneo gruppo che vi lavora sopra, non si riesce neanche a concepire. Detto questo, che sarà ancor più chiaro nel corso dello svolgimento della mia ipotesi dottorale, possiamo procedere con l'esaminare la situazione del teatro nel dopoguerra.



CAPITOLO TERZO.

3.1. Una panoramica sul teatro europeo del dopoguerra.

Una situazione di policentrismo culturale caratterizza l'Europa che esce dalla Seconda Guerra Mondiale. All'interno di questo variegato paesaggio, emergono tratti che a momenti divengono egemoni, senza tuttavia strutturarsi secondo subalternità, in quanto le differenti "scuole e tendenze locali" partecipano tutte ad un comune desiderio di rinnovamento espressivo da un lato e, dall'altro al più generale impulso al superamento della finzione (che sempre ha accompagnato il teatro) in direzione di una esperienza maggiormente vicina alla vita. Quando studiando l'immensa mole di testi che indagano l'ambito teatrale, ci si imbatte in una diffusa propensione alla "spontaneità" dell'attore, si sta in realtà descrivendo tutta la gamma di sfumature che tendono al conseguimento di quell'idea forse nicciana di opera d'arte totale, intesa come vita corrispondente all'opera d'arte. Tanto rileggendo Stanislavskij che Artaud, tanto in Kantor o in Brecht, troveremo la stessa testimonianza nel senso della spontaneità come paradigma di arte e vita. Il *Teatro della crudeltà* del 1933 di Artaud²² si apre con queste parole: "...Non si può continuare a prostituire l'idea di teatro, poiché il suo valore risiede esclusivamente in un rapporto magico e atroce con la realtà e con il pericolo...". Gide²³ dal canto suo osservava che "...l'arte muore di libertà e vive di costrizioni...", nel senso che, mentre nei dizionari come in ogni ambito la parola *improvvisazione* indica generalmente la mancanza di una tecnica o di una preparazione, in ambito teatrale descrive il più duro degli addestramenti al fine di conseguire quell'apertura non solo alla creatività ma l'acquisizione di una metodologia per così dire automatica che, inneschi una condotta autenticamente creativa. In Italia nell'immediato dopoguerra vi sono compagnie "private" come quella di Luchino Visconti con Morelli-Stoppa fin dal '46, quella dei De Filippo, quella di Fo e Rame dal '57 e quelle dei Teatri Stabili (il Piccolo di Milano, di Strehler e Grassi dal '47, cui seguono Genova, Torino, Trieste, Roma, L'Aquila, Bolzano), con analoghi ma effimeri tentativi che ebbero luogo a Bologna, a Firenze, a Bari, Palermo e Napoli. L'opera dei Teatri Stabili era parallela a quella dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica fondata a Roma nel '35 da Silvio D'Amico e sinergica con l'istituzione di numerosi Premi Nazionali, e festival inter-

²² Artaud, Antonin, *il teatro della crudeltà*, Abete, Roma, 1980

²³ Citato da Mazzone M. in conclusione della: *rassegna Transiti*, conferenza, Milano 2009

TERCERO CAPÍTULO

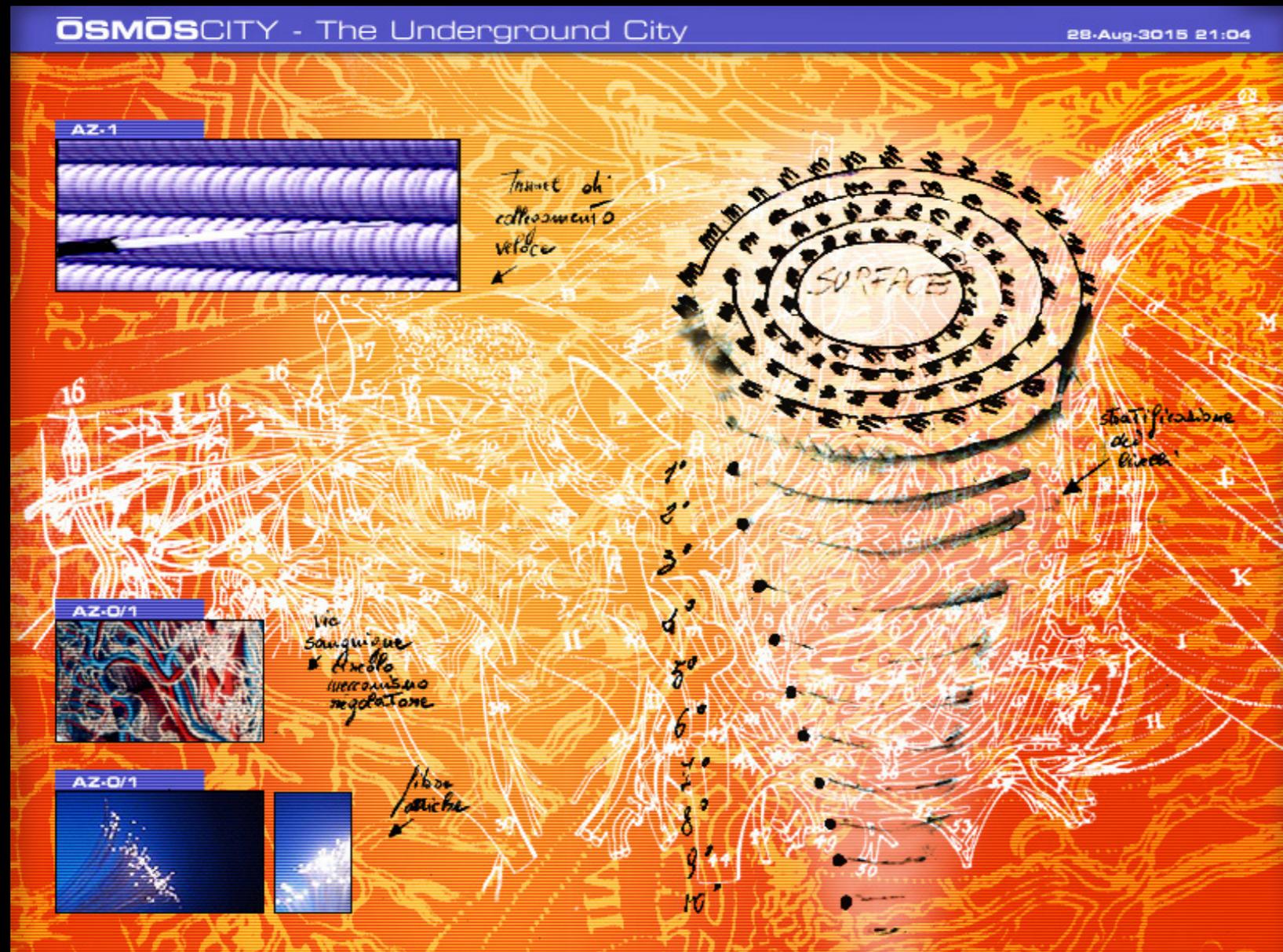
3.1. Una panoramica en el teatro europeo del posguerra.

Una situación policéntrica a nivel cultural caracteriza la Europa que sale de la Segunda Guerra Mundial. En el interno de este variado paisaje, emergen marcos y caracteres locales que a ratos se vuelven protagonistas, sin todavía estructurarse según jerarquías, en cuanto las diferentes "escuelas y tendencias locales" participan juntas a un común deseo de reforma expresiva por un lado y, por el otro, al más general impulso de ir mas allá de la ficción escénica (que siempre ha acompañado el teatro) en dirección de una experiencia mas cercana a la vida. Cuando estudiamos la inmensa mole de textos que indagaban el ámbito teatral y encontramos una difusa propensión a la "espontaneidad" del actor, estamos en realidad describiendo toda la gamma de matices que tienden al conseguir la idea casi "Nicciana" de obra de arte total, entendida como vida correspondiente a la obra de arte. Tanto relejendo Stanislavskij, Artaud, Kantor o Brecht, encontramos el mismo enfoque sobre el sentido de la espontaneidad como paradigma de arte e vida. El *Teatro de la crudeltà* del 1933 de Artaud se abre con las siguientes palabras:

"...No podemos seguir prostituyendo la idea de teatro, porque su valor reside exclusivamente en su relación mágica y atroz con la realidad e con el peligro...".

Gide en cambio observara que "...el arte muere de libertad e vive de constricciones...", en el sentido según el cual, mientras en los diccionarios como en otros ámbito la palabra "improvisación" indica en general la falta de la una técnica o de una preparación, en ámbito teatral describe el mas duro trabajo al fin de conseguir aquella apertura no solo hacia la creatividad sino también hacia la adquisición de una metodología automática que causa una conducta auténticamente creativa.

El Italia el inmediato posguerra nos muestra compañías "particulares" como aquella de Luchino Visconti con Morelli-Stoppa desde el '46, aquella de los hermanos De Filippo, aquella compuesta por Fo e Rame desde el '57, como aquellas de los Teatri Stabili (il Piccolo di Milano, Strehler e Grassi desde el '47, a los que seguirán Genova, Torino, Trieste, Roma, L'Aquila, Bolzano), con análogos pero efimeros tentativos en Bologna, Firenze, Bari, Palermo e Napoli. La obra desenvuelta por esos "Teatri Stabili" fue paralela aquella del la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica fundada en Roma en el '35 por



nazionali con Venezia, con Spoleto dal '57 capofila, non senza cospicui finanziamenti per la promozione di una cultura atlantica. Analoghe istituzioni operarono in Francia con l'Odéon, (poi Théâtre de France), con il TEP (Théâtre de l'Est Parisien), con il Théâtre National di Strasburgo e la Comédie Française. Un gigantesco decentramento fece della provincia francese un laboratorio di livello internazionale, con numerosi festival e iniziative. Qui le figure di spicco furono gli eredi di Artaud e Gide, il mimo Marcel Marceau, Jean Vilar, Louis Barrault, Etienne Decroux ma fu anche il palcoscenico di Ionesco, Sartre, e Camus. In Germania Ovest circa 130 teatri sovvenzionati costituirono una solida infrastruttura che si può definire anticipatrice dell'idea multifunzioni del teatro contemporaneo; si trattava infatti di veri centri culturali e non c'è da meravigliarsi vista la posizione geopolitica della Germania ed il confronto continuo con la DDR, dove per altro, con Brecht, Vallentin, Palitzsch ed altri, come del resto in tutto il *blocco orientale*, operavano in ambienti dove per la politica, la questione teatro rivestiva la massima importanza. Basti pensare al caso polacco, con Wajda, Korzeniewskij, Kantor, Grotowski che fecero veramente scuola nel mondo. Nel Regno Unito la già solida tradizione teatrale fu ulteriormente rinforzata dalla creazione dell'Arts Council ma basti ricordare le figure di Laurence Olivier, di Beckett, di Brook e Marowitz. Il panorama statunitense nel quale il metodo Stanislavskij regnava pressoché incontrastato, va distinto in due grandi periodi ovvero prima e dopo il *Maccartismo*. Ovvio che quando *la caccia alle streghe*, il lugubre periodo di epurazioni e processi anti comunisti cessò, una maggior libertà condusse immediatamente allo sviluppo di nuovi temi e nuove metodologie. Il teatro era sempre stato fondato sull'impresa privata sul musical e sullo spettacolo di cui Broadway incarna l'essenza ma, dal '62 con l'apertura del Lincon Center for Performing Art, diretto da Elia Kazan, accanto ai pur notevoli lavori di autori quali Tennessee Williams o Arthur Miller, trovarono rinnovate energie il Living di Julian Beck e Judith Malina, come anche i primi happenings (termine coniato dall'artista Allan Kaprow nel '59). Ricordiamo però che, come testimonia Schechner, nel suo celebre "*declino e caduta dell'avanguardia americana*", il teatro americano fu sempre sottoposto più che altrove sia al potere degli impresari del mercato privato che al potere politico, fu anche il laboratorio sul quale operarono le parti più retrive degli Enti Federali che strangolarono ogni innovazione e contrastarono ogni talento, riducendo in miseria i più, sovvenzionando e non sovvenzionando in fasi alterne, repressero di fatto le migliori energie, in

Silvio D'amico y sinérgica con la istitución de muchos Premi Nazionali, y festivales internacionales con Venezia y Spoleto como abrecaminos desde el '57, no sin conspicuos financiamientos para la promoción de una cultura atlántica. Análogas instituciones operaron en Francia con l'Odéon, (luego Théâtre de France), con el TEP (Théâtre de l'Est Parisien), con el Théâtre National di Strasburgo y la Comédie Française. Una gigantesca descentralización transformó la periferia francés en un atelier de nivel internacional con numerosos festivales. Aquí las figuras emergentes fueron los herederos de Artaud e Gide, el mimo Marcel Marceau, y también Jean Vilar, Louis Barrault, Etienne Decroux pero fue también el escenario de Ionesco, Sartre, e Camus. En Alemania del Ovest alrededor de 130 teatros subvencionados por el estado constituyeron una solida infraestructura anticipadora del idea multifuncional del teatro contemporáneo; se trataba de hecho de verdaderos centros culturales y no hay que maravillarse dada la posición geopolitica de Alemania y el continuo enfrentamiento con la DDR, donde Brecht, Vallentin, Palitzsch y otros, como del resto en todo el bloqueo oriental, trabajaban en ambientes donde la política, la cuestión del teatro tenía la máxima importancia. Solo hace falta pensar en el caso de Polonia que con Wajda, Korzeniewskij, Kantor, Grotowski que hicieron escuela en el mundo. En el Reino Unido la ya solida tradición teatral fue ulteriormente reforzada por la creación del Arts Council y vamos a considerar figuras como Laurence Olivier, Beckett, Brook y Marowitz. El panorama estadounidense, en el cual reinaba casi incontrastado el método Stanislavskij, se divide en dos grandes periodos, o sea antes y después del "maccartismo". Es obvio que cuando la caza a las estregas acabó, una mayor libertad caracterizó inmediatamente el desarrollos de nuevos temas y de nuevas metodologías. El teatro estadounidense siempre había sido básicamente fundado en la empresa privada, en la obra musical e sobre lo espectáculo del cual Broadway encarnaba la esencia, pero a partir desde el '62 con la creación del Lincon Center for Performing Art, dirigido por Elia Kazan, (y con la presencia de autores cuales Tennessee Williams o Arthur Miller), encontraron renovadas energías el Living di Julian Beck e Judith Malina, y también aquellos primeros happenings (palabra acuñada por Allan Kaprow en el '59). Recordamos pero lo que testimonia Schechner, en su celebre "*declino e caduta dell'avanguardia americana*", el teatro americano fue siempre dependiente y obediente al poder empresarial como al poder



favore dello sviluppo di quel progressivo *entertainment supermediatico* costituito da Disneyland, televisione, musical, ecc. Gli anni '60 sono stati il momento di vera fusione di queste differenti realtà territoriali. Gli scambi, che si erano realizzati sempre all'interno di *Festival Internazionali* avviano una più stretta relazione proprio tra i diversi autori che si studiano a vicenda, che si guardano e si influenzano reciprocamente; artisti con registi, attori con scrittori, autori come Kantor o Fo che sono pittori, storici dell'architettura come Tafuri che si occupano di teatro, Burri firma diverse scenografie, il rapporto tra l'artista Nato Frascà e Michelangelo Antonioni, quello tra Orson Welles e Pasolini, grandi architetti come Luigi Moretti che girano film sulla storia dell'arte, si viene a creare un universo relazionale tra le differenti personalità con le loro scuole e metodologie. In sostanza, troveremo le performance di Bob Wilson e Meredith Monk, le azioni di Richard Foreman o quelle del Living, quelle del "teatro radicale americano", accanto alle performance di Piero Manzoni ed Umberto Eco, contemporanee di Fluxus, ma in un certo senso gli anni '60 furono quel tempo in cui tutto era contemporaneo di tutto, dove le esperienze si fondevano preparando quell'incredibile brodo di coltura che diverranno gli anni '70, anni dove trovano compimento i due filoni introdotti prima e che sono i più interessanti per la nostra ricerca: un "teatro di relazione" ed è il caso di Grotowski e dell'*Odin Teatret* di Eugenio Barba, e un teatro "figurativo" differentemente articolato che persegue un rinnovamento espressivo mutuando prassi dalle arti visive, come nel caso di Carmelo Bene, di Leo De Berardinis, di Marcello Sambati, della Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti, fino a Fattore K, a Raffaello Sanzio Societas, al Teatro della Contraddizione di Milano.

3.2. Jerzy Grotowski.

La storia di Grotowski è estremamente affascinante e già in se teatrale. Nella sua lunga attività il nostro autore ha cambiato il nome della compagnia sei volte, ciascun mutamento è corrisposto ad una evoluzione delle ricerche. Nell'ordine: Teatro delle 13 file 1959; Teatro laboratorio delle 13 file, 1962; Teatro laboratorio delle 13 file-Istituto di ricerca sulla recitazione, 1966; Istituto di ricerca sulla recitazione-Teatro laboratorio, 1966; Istituto dell'attore-Teatro laboratorio, 1970; Istituto-laboratorio, 1975. Inoltre, altri nomi ancora, hanno rappresentato la compagnia su progetti specifici; le poetiche hanno subito mutamenti di orientamento nei periodi del Teatro laboratorio e

politico, fue también el lugar privilegiado para la mala acción de diferentes agencias Federales que contrastaron cada talento, reduciendo en miseria muchos valientes artistas en favor del *entertainment supermediatico* constituido y representado por Disneyland, Hollywood, televisión, musical.

Los '60 fueron la época de verdadera fusión entre estas diferentes realidades territoriales. Los intercambios que siempre fueron realizados en el ámbito de festivales internacionales aviaron más estrechas relaciones entre aquellos autores que se estudiaban entre ellos, que se miraban y se influenciaban recíprocamente; artistas con directores de cine, actores con escritores, autores como Kantor o Fo que son pintores, historiadores del arquitectura como Tafuri que se ocupan de teatro, mientras Burri firma diversas escenografías, se profundiza la relación entre Nato Frascà y Michelangelo Antonioni, aquello entre Orson Welles y Pasolini, con grandes arquitectos como Luigi Moretti que realizan películas de historia del arte... De esa manera se crea un universo relacional entre diferentes personalidades con sus escuelas e metodologías.

Encontramos así las performance de Bob Wilson y Meredith Monk, las acciones por Richard Foreman o aquellas del Living, las del "teatro radical americano" acerca de las performance de Piero Manzoni y Umberto Eco, contemporáneas a Fluxus, pero en algún sentido los '60 fueron a época en la que todo era contemporáneo a todo, la época del experimentalismo de varias fusiones de investigación que en los '70 llevarán a cumplimiento dos de los ámbitos de interés de nuestra investigación: un "teatro de relación" como en el caso de Grotowski, del *Odin Teatret* de Eugenio Barba, y un teatro de "figurativo" diferentemente articulado y que persigue un desarrollo expresivo mutuando las praxis de las artes visuales. En esto filón podemos inscribir Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Marcello Sambati, la Fura Dels Baus, La Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti e muchos otros, como Fattore K, Raffaello Sanzio Societas, Teatro della Contraddizione, Milano.



słowo / obraz / teoria

del successivo *Parateatro*, tra il *Teatro delle fonti* ed il *progetto montagna* sempre mantenendo un indirizzo di ricerca radicale. Non si può non parlare della figura di Grotowski e di conseguenza del *Teatro povero* che ha rivoluzionato la concezione teatrale precedente senza paragonarlo ad altri tipi di *teatro ricco* di grande successo ma di povertà di idee come il Musical o l'Opera. Affermava: *Sperimentare - letteralmente significa "andar fuori dai confini"*. Grotowski è figura emblematica nel panorama del teatro del XX secolo, propone una rivalutazione vera e propria dell'arte della recitazione, mettendo in evidenza come il rapporto tra teatro e testo che sempre delinea l'evento teatrale sia ormai obsoleto. Da qui la necessità di trovare altre forme capaci di rivitalizzare una partitura teatrale. Più volte dirà come il teatro inizi dove finisce la parola, evidenziando come il corpo, gli impulsi, le reazioni proprie del corpo (voce, suono, gestualità), rivelino i processi psichici vitali che egli intende come essenza del teatro. Fondamentale è inoltre tutto il lavoro di training sull'attore che Grotowski ha più volte sottolineato e che trova un antecedente nella figura del grande Stanislavskij. Grotowski si oppone all'idea di trasformare il lavoro dell'attore in un "metodo". Questo termine si diffonde attraverso Stanislavskij (metodo Stanislavskij), per indicare il lavoro di preparazione dell'arte scenica. Per Grotowski non esiste un metodo Stanislavskij anche se la sua formazione è avvenuta tramite quest'ultimo autore. Stanislavskij ha avuto però il merito di stabilire l'obbligo per l'attore occidentale del lavoro e del training quotidiano al di là dello spettacolo. Inoltre gli viene riconosciuto il fatto di essere in un *costante rinnovamento personale*, cioè, nella condizione di una ricerca incessante, in una disponibilità a mettere in questione realizzazioni e fasi di lavoro precedenti. Per questo Grotowski parla di *"assassinio dopo la morte di Stanislavskij, ad opera di coloro che hanno tentato di cristallizzare gli stadi della sua ricerca in una ricetta perfetta grazie alla quale ottenere risultati"*. Infatti, nella prassi messa a punto da Stanislavskij, l'azione viene amplificata mediante movimenti microscopici volti a dare all'azione precisione ed espressività. Il suo lavoro sulla distensione e tensione (aveva osservato che la tensione nel corpo ha un punto focale che varia da individuo ad individuo e che contamina tutto l'organismo), è teso ad abbassare l'eccesso di tensione ristabilendo la distensione con conseguente possibilità di movimento. Ma il fraintendimento della questione ad opera dei suoi successori, ha avuto come risultato quello di utilizzare questo *sistema* come rimedio di tutti i problemi incontrati nel training dell'attore. *"Non si può*

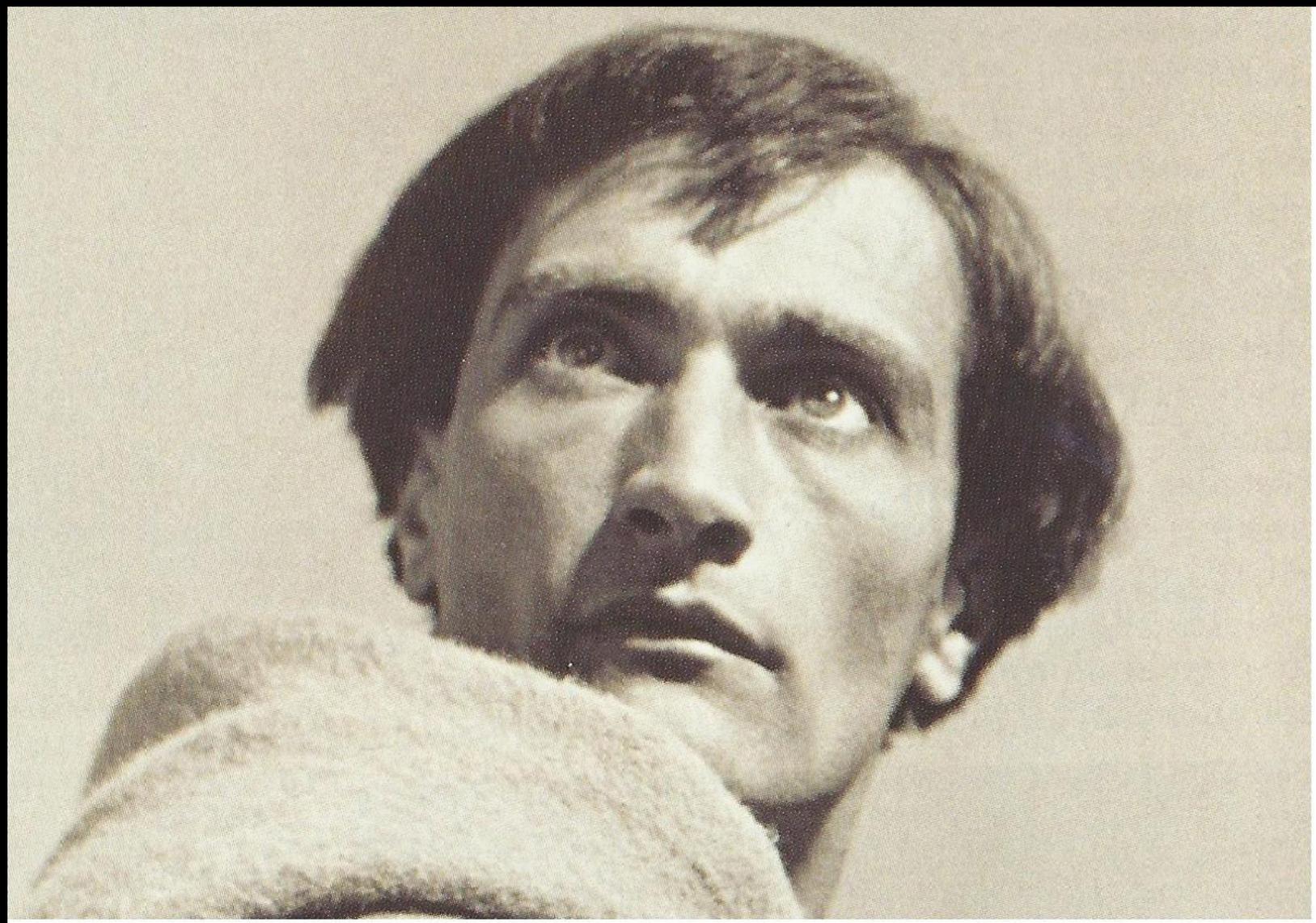


*essere completamente rilassati, come si insegna in molte scuole di teatro, perché colui che è completamente rilassato è uno straccio bagnato. Vivere non è né essere contratti né essere rilassati: è un cammino*²⁴. Ed ancora: *“Quando giunsi alla conclusione che il problema della costruzione di un sistema mio era illusorio e che non esiste nessun sistema ideale che sia la chiave della creatività, allora la parola metodo cambiò per me significato. Esiste una sfida a cui ognuno dovrebbe dare la propria risposta.”*²⁵ Negli spettacoli allestiti negli anni '59/'60 come ad esempio “Caino” o “Mistero buffo” di Majakovskij, ed in particolare in quelli successivi come il poema di Kalidasa “Sakuntala” o “Il Principe costante” Grotowski inizia una sperimentazione sul rapporto scenico tra attori e spettatori collaborando tra l'altro con l'architetto Jerzy Gurawski. Bisogna ancora ricordare l'importanza posta da Grotowski per la costruzione dello spazio e delle sue relazioni (environmental theatre, teatro ambientale) che venne teorizzato solo alla fine degli anni '60', e che vedeva abolita la separazione classica tra attore e spettatore dando agio a mescolanze ed a esperienze di condivisione. In questo le idee di Artaud sull'approccio diretto con il pubblico da realizzarsi mediante le emozioni e non attraverso la parola, sono state fondamentali, ed hanno messo in luce come la comunicazione non verbale risulti essere un mezzo di rivelazione di verità intuitive. Molto interessante è notare come Grotowski nella sua sperimentazione cerca sempre una forma teatrale dinamica mai definitiva e questo sia per ciò che riguarda lo spazio, che il rapporto tra attori e pubblico. Riguardo al training dell'attore l'autore afferma: *“non credo che mio lavoro a teatro possa essere definito con il nome di nuovo metodo... Non ritengo neppure che si tratti di qualcosa di nuovo. Penso che questo genere di ricerca sia esistito più frequentemente all'esterno del teatro benché talvolta sia esistito anche in certi teatri. Si tratta di un cammino della vita e della conoscenza*²⁶ [94/204]”. Per Grotowski il processo è appunto inteso come dinamico; lo scopo non è quello di far apprendere all'attore delle abilità, ma di plasmare sulla personalità o esigenza, un sistema di superamento di ostacoli dati da blocchi. Gli esercizi dunque, non sono importanti come realtà a sé stanti ma in quanto esercizi personali che funzionano come un test per le inibizioni affinché si possa

24 Scritti di Grotowski, in passim secondo la classificazione riportata in: Kumiega, Jennifer, *Jerzy Grotowski, la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, La casa usher, Firenze, 1989, pag. 84. [Grotowski, J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970, pag. 239]

25 *Ivi*

26 *Ivi*



raggiungere una creatività spontanea. In “Sakuntala” Grotowski rappresenta l’idea dell’attore sciamano, sacerdote in grado di condurre in territori sconosciuti, anche se in modo lieve; è l’avvio di una riflessione sul mito, sulla costruzione dello spettacolo fondata sopra segni gestuali e vocali, infatti egli prosegue: “...fu allora che fummo costretti ad inserire nel gruppo esercizi vocali, in quanto è impossibile creare segni vocali senza un apposito training...”. E ancora: “...se avessi dovuto definire le nostre ricerche teatrali con un motto o con una frase avrei fatto allusione al mito della danza Shiva...”, con le parole di Shiva: respiro, movimento ritmo. Mi soffermo in particolare sul lavoro di training tracciato da Grotowski poiché ritengo importante ai fini di questo scritto mettere in luce la centralità del corpo sia in ambito teatrale, che performativo. La nozione di training quotidiano per l’attore emerge nel lavoro di Grotowski in modo compiuto tra il 1963 ed il 1965 quando si allestivano il *dott. Faustus*, *Studio di Amleto* e *il Principe costante*. Egli afferma che, negli esercizi la reazione dell’attore non sarà organica se la memoria, invece di essere radicata al corpo viene concepita come una funzione di controllo intellettuale. Questo concetto appartiene anche a pensatori del calibro di Wilhelm Reich che hanno rivoluzionato la teoria e la pratica psicoterapeutica nel secolo XX. Grotowski ritiene che l’accettazione di sé stessi e l’integrità indispensabili al lavoro creativo si possono raggiungere paradossalmente, solo transcendendo la propria individualità ed il proprio corpo. Diviene chiaro dunque che l’importanza del lavoro sulla voce come sblocco della respirazione naturale sia solo un aspetto paradigmatico di un uomo multidimensionale alle prese con la titanica opera della riconquista delle proprie funzioni. Assunto che, se queste tecniche diventano troppo specifiche si finisce per ricreare il blocco, Grotowski, getta i presupposti di base della ricerca che possono così riassumersi: l’esistenza nell’individuo di una specie di flusso naturale e organico, di stimolo verso l’azione, il suono e l’espressione, da cui consegue l’idea, che questo flusso una volta liberato, sia in qualche modo creativo. Questa corrente di stimoli tende ad essere ostacolata dai blocchi psicofisiologici dell’individuo, di derivazione sociale. C’è una teoria abbastanza diffusa sul teatro, di cui mi ha testimoniato il grande scenografo Salvatore Vendittelli (autore delle scene per Carmelo Bene, per esempio *Don Giovanni*, fino alla preparazione di *Salomè*), nel teatro: *<il teatro è crisi, è mettere in crisi qualcosa; le figure del protagonista e dell’antagonista sono caricate di senso all’inverosimile, giacché, nel caso della tragedia – per esempio tu, sei l’Antigone, tu sei*



*Amleto, e così via, si propongono di mettere in discussione l'individuo, mentre nella commedia, deridono il potere e mettono alla berlina la società nel suo insieme, con l'eccezione del grottesco, che le tratta entrambe!!!>..²⁷ Interessante è porre l'accento su come per Grotowski, il teatro sia un mezzo per cambiare la gente, sia gli attori quanto gli spettatori, insomma per migliorare la vita a livello globale. Nel 1958 Grotowski parla del teatro come di una "missione morale e sociale imperniata su un nucleo di valori intellettuali, dedicata al progresso e sostenitrice di una nuova etica laica e razionale"²⁸ [9]. Riguardo il coinvolgimento del pubblico, Grotowski pensava che si potesse realizzare connettendolo al rito: "...pensavo che come i riti primitivi avevano di fatto determinato la nascita del teatro, così tornando al rituale al quale, per così dire prendono parte due gruppi: gli attori o guide, e gli spettatori, o meglio i partecipanti – sarebbe stato possibile ritrovare quella cerimonia caratterizzata da una cooperazione diretta e viva, un'interazione di tipo particolare (rara nella nostra epoca), una risposta diretta, aperta, libera e sincera.... Se l'attore, nella sua azione rivolta allo spettatore, lo stimola, lo incita a partecipare, inducendolo perfino a comportarsi in un certo modo, a rispondere con movimenti, suoni, e parole, si dovrebbe raggiungere la ricostituzione di un'unità primitiva, rituale"²⁹ [46/64/65]. Dopo vari tentativi egli dovette in parte rinunciare, almeno nella prima fase della sua sperimentazione, all'idea di far coincidere questa condivisione comune (mancanza di una costellazione di credenze affini) perché gli attori rischiavano di cadere nella stilizzazione o nell'imitazione. "Non appena abbandonata l'idea di una manipolazione consapevole del pubblico, rinunciai a considerarmi un realizzatore di spettacoli e di conseguenza mi sembra logico, mi accinsi ad esplorare le possibilità creative dell'attore"³⁰ [46/70]. Per fare un esempio, la realizzazione di *Cieślak* nel *Principe Costante* viene definita da Grotowski un vertice psico-fisico simile all'estasi. In *Per un teatro povero* Grotowski citando Artaud dice: "gli attori debbono essere come martiri che mentre vengono bruciati vivi ancora ci lanciano messaggi dai roghi". Dopo la fase che culmina con lo spettacolo "Apocalypsis cum figuris" ripetuto più volte con molte variazioni la ricerca di Grotowski si rinnova operando uno spostamento dal prodotto artistico al*

²⁷ Conversazione privata con Salvatore Vendittelli, Roma, 2009.

²⁸ Scritti di Grotowski, im passim secondo la classificazione riportata in: Kumiega, Jennifer, *Jerzy Grotowski, la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, La casa usher, Firenze, 1989

²⁹ *Ivi*

³⁰ *Ivi*



processo. In questa fase nota come *parateatro* (1970-1978) l'esperienza partecipativa diventa fondante, non sfociando più nella rappresentazione di fronte al pubblico cosicché sia l'azione che la creazione divengono responsabilità comuni. I membri della compagnia di Grotowski rilasciarono questa dichiarazione a proposito *all'attività parateatrale*: “ *esaminando la natura del teatro, la sua sostanza particolare e ciò che lo rende differente da altre discipline artistiche, siamo giunti alla conclusione che la sua essenza è individuabile nel contatto diretto tra le persone. Avendo questo in mente, abbiamo deciso di proseguire oltre l'arte, verso la realtà, in quanto questi contatti sono possibili nella vita reale, piuttosto che sul piano artistico*”,³¹ [315/24]. Il lavoro parateatrale non era concepito per essere osservato ma per essere oggetto di un'esperienza diretta attraverso la partecipazione. Interessante è osservare come, nella *componente ambientale del parateatro*, volta a liberare e favorire reazioni spontanee, i sensi acquistino molta importanza. La via intrapresa da Grotowski, la sua ricerca attraverso la realizzazione di un teatro di relazione, di un'esperienza di vita condivisa che potesse contenere i germi per un rinnovato modo di essere nel mondo, sono stati fondamentali per tutta l'attività teatrale a venire, aprendo la strada a molte esperienze che ancora oggi conservano questa valenza. All'Università di Wrocław si svolge una parte importante dell'attività parateatrale, cui segue il *progetto montagna* dove emerge in modo chiaro la componente di alleanza ambientale del parateatro con la natura, volta a liberare e favorire reazioni spontanee. Sarebbe utile verificare in futuro, ed è cosa che mi propongo di fare, l'influenza del pansessualismo russo di Rozanov oltre alle dottrine di Steiner nel pensiero di Grotowski perché emerge una certa *crisologia* che non è solo un “tema” tra i tanti proposti. Tra il 1978 ed il 1984 avvengono tre atti decisivi, sempre volti al conseguimento di un “oltre il teatro”. La *conferenza sull'arte del debuttante*, (05 Giugno 1978, Warsaw), nella quale Grotowski introdusse il concetto del *teatro delle fonti*, progetto che assorbirà il nostro autore, con una compagnia formata da attori provenienti da Paesi e Continenti diversi svolto nell'arco di due anni. In un articolo apparso sulla rivista Odra, Cynkutis annuncia il nuovo progetto di *dissoluzione del teatro nella vita vera* definito *Albero delle genti* per oltre quattrocento persone alla volta, senza alcun biglietto e senza selezione del pubblico. Riprendendo un concetto già anticipato da Grotowski chiama questo: *flusso-lavoro*, processo che indirizzava alla coincidenza di arte e vita; nel corso di sette giorni e

³¹*Ibidem*



sette notti, settanta invitati polacchi e stranieri nel teatro di Wrocław nei suoi quattro piani, avviano azioni collettive e improvvisate mescolate ai normali elementi della quotidianità, cosicché mangiare, parlare o dormire, sono scene di un gigantesco processo, con i membri del Teatro laboratorio in funzione di guide (05 Gennaio del 1979). A questo seguono ancora altre realizzazioni del *Teatro delle fonti* e seminari, infine il 31 Agosto 1984 si scioglie il gruppo. Fondamentale l'idea di partitura in Grotowski. L'idea di partitura di Grotowski appare legata all'autonomia della sintassi gestuale e della parola e del pensiero. Il lavoro con le partiture di Grotowski si fonda sulla ricerca di *contraddizione* tra il gesto e la voce, la voce e la parola, la parola e il pensiero, la volontà e l'azione, etc. La ricerca di una ostentata artificialità non solo si risolve a partire dal comportamento del corpo ma anche nel rapporto che questo corpo in scena intrattiene con i propri contenuti mentali. Nel '93 Grotowski ha raccontato di come ha lavorato con il suo attore Ryszard Cieslak nella preparazione di *El principe Constante* di Calderón al Teatr Labortorium. Il metodo di Grotowski e Cieslak è oggi uno dei riferimenti più importanti quando si tratta di spiegare la estrema complessità delle diverse relazioni che possono intercorrere tra la partitura fisica e le associazioni mentali relative. Prima di iniziare il lavoro sulla costruzione del ruolo, per molti mesi Cieslak aveva lavorato solo con Grotowski costruendo una partitura fisica che rammentava, ricordava, un momento brevissimo della vita reale dell'attore, l'episodio di quando lui adolescente aveva avuto la sua prima grande esperienza amorosa. La partitura era stata costruita su questo ricordo fisico che non aveva niente che lo legasse al tema del martirio, proprio del personaggio di *El principe Constante*. La partitura in questa maniera si era ancorata ad un ricordo "lontano da ogni oscurità, da ogni sofferenza" (Grotowski 1993, tr. it.: 13.) Quando Cieslak aveva imparato a memoria la partitura e solo allora, Grotowski gli chiese di "sovrapporre" il testo alle azioni fisiche. In questo modo, Grotowski andava separando il ciclo di associazioni personali dell'attore dalla storia narrata: "il ciclo delle associazioni personali dell'attore può essere una cosa logica che appare nella percezione dello spettatore un'altra". La storia che lo spettatore vede e quella che l'attore raccontava attraverso le sue azioni infatti non concordavano. In seguito, riferendosi alla profonda esperienza elaborata da Grotowski, anche gli attori dell'Odin svilupparono diversi modi di mettere in relazione contenuto/immagine ed espressione/partitura.



3.3. Sottopartitura.

Come le diverse parti del corpo nelle loro relazioni reciproche e simultanee anche la partitura nel suo insieme può essere montata in una relazione di consonanza, complementarità o contrasto con il senso delle parole, del dialogo, della situazione scenica. (Barba 1993: 184). Barba infatti, ha parlato a lungo della sottopartitura come di ciò che permette da una parte l'interessa psicofisica dell'azione e dall'altra la sua atemporalità. Il lavoro dell'attore, dice Barba (1993), non può che essere ubiquo, altrimenti cade nell'illustrazione, offre un'ovvia esposizione di sé. Il segreto dell'attore non risiede, dunque, soltanto nell'artificializzazione del corpo in senso plastico o dinamico, ma anche nell'artificializzazione dei modi di entrare in rapporto con il proprio corpo. Nella vita quotidiana, c'è una coerenza tra ciò che immaginiamo e il modo in cui agiamo: se immagino un pericolo, mi agito, il respiro si velocizza. Questo per dire di come noi siamo abituati a pensare il teatro, come un luogo di <copioni> di testi da recitare, mentre il teatro moderno si fonda su partiture e segni ed esercizi che vanno oltre il testo in sé o la pura preparazione fisica, si cerca in sostanza di disegnare e scrivere con e sul corpo dell'attore, quanto di disegnare scrivere sul corpo vivo e sull'anima degli spettatori.

3.4. Eugenio Barba e l'Odin.

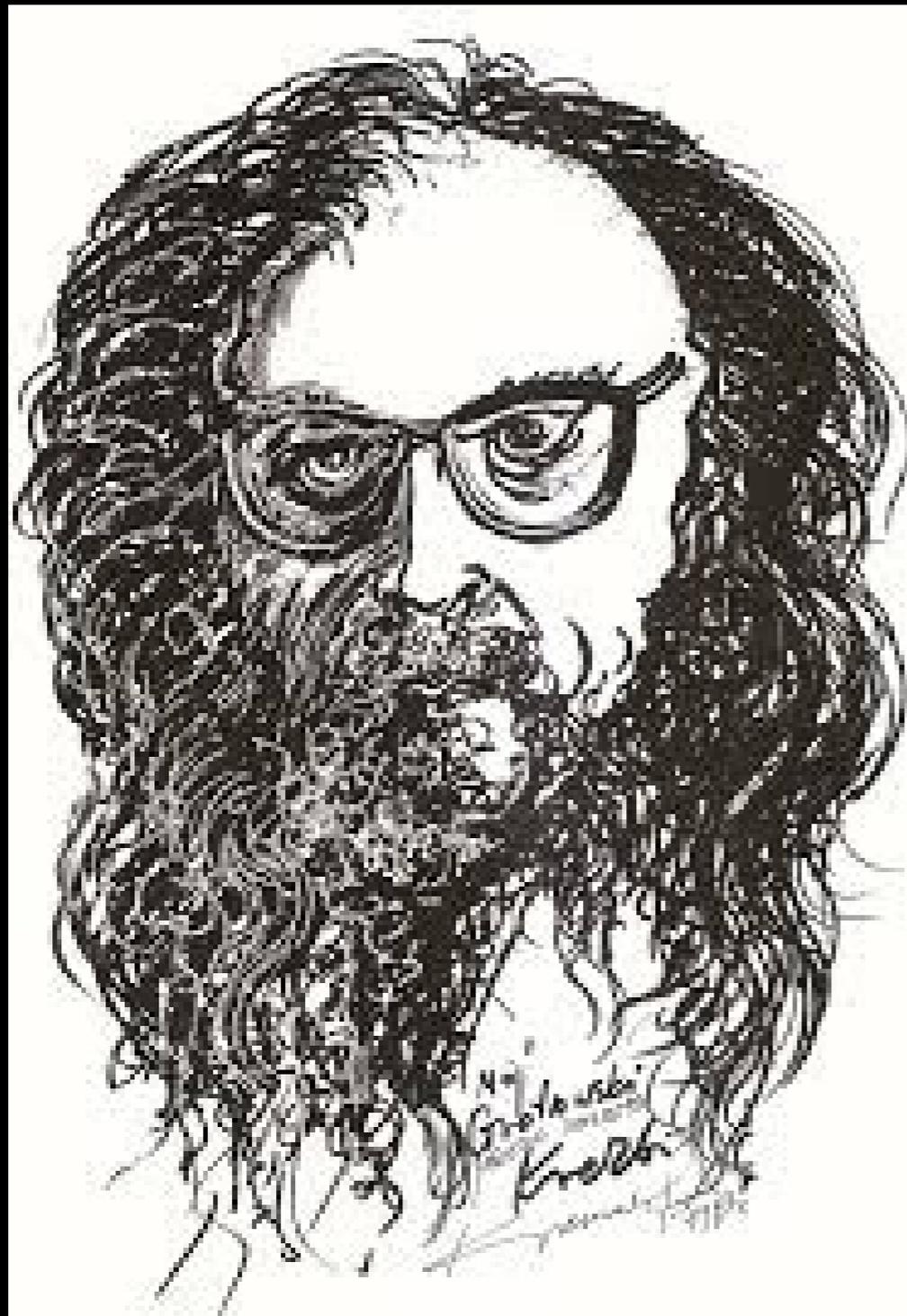
A proposito di questa ricerca "relazionale", con Barba, si osserva che importanza abbia rivestito. Quando Eugenio Barba nell'Ottobre del 1964 fonda ad Oslo l'*Odin Teatret*, la capitale norvegese non è certo il centro del mondo; a Stoccolma vanno in scena i migliori pezzi di Brecht, di Ingmar Bergman, i primi happenings appena arrivati dagli USA, Peter Weiss ha appena ultimato il *Marat Sade*, si comincia appena a conoscere il nome di Grotowski, ed in Europa giungono gli esuli del Living, Beck e Malina che presentano a Parigi *Mysteries and smaller pieces*, mentre alla Biennale d'Arte di Venezia sbarca trionfalisticamente la Pop Art e Luigi Moretti architetto, prende un Leone d'oro per un film memorabile su Michelangelo. Un piccolo gruppo di norvegesi, senza preparazione professionale, senza sovvenzioni, senza uno spazio fisico, si riunisce attorno alla geniale figura di un ragazzo italiano ventisettenne (Eugenio Barba) proveniente da due anni di lavoro ad Opole con lo sconosciuto Grotowski, con lo scopo di fare teatro. Lo fanno per loro stessi, senza *Federal Project* alle spalle, senza pastoie sussidi o capestri statali, senza fondazioni dai dubbi

3.3. Sotopartitura.

Cómo las diferentes partes del cuerpo en sus relaciones mutuas y simultáneas, la partitura también en su conjunto puede ser montada en una relación de armonía, complementariedad o contraste con el significado de las palabras, del diálogo, de la situación dramática. (Barba, 1993: 184). Barba en efecto, habló largamente sobre la sottopartitura como de algo que permite, por un lado todos los elementos psicofísicos de la acción y por otro lado su atemporalidad. El trabajo del actor, dice Barba (1993), sólo puede ser omnipresente, de lo contrario se cae en la ilustración, ofrece una obvia exposición de sí mismo. El secreto del actor no se encuentra, por tanto, sólo en la artificialización del cuerpo en el sentido plástico o dinámico, sino también en la artificialización de los aspectos con los cuales interactúa con su propio cuerpo. En la vida de cada día, hay una coherencia entre lo que imaginamos y cómo actuamos: si me imagino un peligro, sudo, la respiración se acelera. Esto para explicar como estamos acostumbrados a pensar el teatro como un lugar de <guiones> de textos para ser recitados, mientras que el teatro moderno se basa en partituras y signos y ejercicios que van más allá del propio texto o la pura preparación física, tratando esencialmente de escribir con y en el cuerpo del actor lo que se debe hacer en el cuerpo vivo y en el alma del público.



scopi, senza ovviamente alcun tipo di pubblico ad attenderli. Gli attori dell'*Odin* si guadagnano la vita lavorando in altre attività poi la sera si riuniscono dove possibile, seguendo la loro profonda passione, seguendo la fede nella loro interiorità che necessita di più di una risposta; ed essi questa risposta la cercarono isolati, in uno studio da autodidatti rivolto a Mejerchol'd e Stanislavskij, e in una notevole preparazione atletica. Per meglio capire il panorama ricordiamo che nel 1964 Peter Brook era un brillante regista noto per le rappresentazioni Shakesperiane con Laurence Olivier, Grotowski era pressoché sconosciuto, Ronconi uno tra i tanti attori del teatro ufficiale. Dopo un anno l'*Odin* si trasferisce in un piccolo centro danese, Hostelbro, sopravvivere a Oslo si era rivelato impossibile. Si rappresenta 50 volte *Ornitoflene* (gli amici degli uccelli), solo 10 di queste rappresentazioni avvengono in Norvegia, con un teatro estraniante, una storia contraddittoria attorno alla costruzione di un villaggio turistico nell'Europa meridionale, che narra di un gruppo di stranieri che offre l'investimento, in grado di restituire alla popolazione locale lavoro e progresso, in cambio della rinuncia alla caccia agli uccelli. Solo che gli investitori stranieri erano già stati in quel luogo venti anni prima, ma in uniforme nazista: da qui si apre un conflitto interno a ciascun abitante che riconosce i torturatori e gli invasori di ieri con i quali deve stabilire oggi un compromesso. *Ornitoflene* si fa notare dalla stampa. In parallelo l'*Odin* organizza una serie di seminari e incontri con quanto di più interessante è in circolazione, da Fo a Grotowski, da Etienne Decroux a Jean Louis Barrault, con approfondimenti sul *Teatro Nô* giapponese e sulla danza indiana, sulla *Commedia dell'Arte* e all'interno di ogni seminario si ha la possibilità di lavorare con i protagonisti. Per queste attività e non per lo "spettacolo" l'*Odin* si guadagna una posizione nel panorama danese. Segue *Kaspariana*, storia basata sulla vicenda reale di Kaspar Hauser, un ragazzo trovato allo stato brado e condotto a Norimberga per essere educato nel 1828, assassinato cinque anni dopo e resa poi celebre dal film *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*Ognun per sé Dio per tutti*) in Italia noto come "L'enigma di Kaspar Hauser" di Werner Herzog, del 1974. Analoga, è la vicenda occorsa in Francia nel 1798 narrata da Truffaut nel celebre film *L'enfant sauvage* del 1970. In *Kaspariana*, ovviamente convive una profonda riflessione sulla pedagogia illuminista che è anche autobiografia in quanto, l'*Odin* è il ragazzo selvaggio. *Kaspariana* è invitato alla Biennale di Venezia Teatro passando pressoché inosservata, anche sé procurerà all'*Odin* un invito a Parigi all'Odéon, invito declinato. Nel



1969 l'*Odin* presenta invece nella capitale francese *Ferai*, una rappresentazione per soli 60 spettatori, definita un rituale esoterico piuttosto astratto dalle vicende della cronaca che invece mescola mitologia greca e nordica in un intreccio di eredità regali con un feroce re morto ed un figlio "riformatore" che però attua meccanismi ambivalenti dove le parole contraddicono le azioni, in una sorta di manifestazione del "doppio legame batesoniano". *Ferai*, procura all'*Odin* una prima vera popolarità ed un riconoscimento sia teatrale che culturale. *Min Fars Us* del 1972 è invece il primo esempio di una metodologia dell'*Odin* basata su un coinvolgimento del pubblico che dura giorni e giorni. Più che uno spettacolo è un confronto relazionale prolungato e profondo con spettatori di ogni classe e cultura i quali vengono coinvolti negli allenamenti dando vita ad un *continuum* esistenziale fra teatro e vita. Tutto il lavoro dell'*Odin* è condiviso, tutti sono registi, attori, costumisti, traduttori, tutti fanno le pulizie e tutti comunicano all'esterno ciò che l'*Odin* deve dire, ovvero un gruppo di attori "dilettanti" non provenienti da scuole o stili, crea una terza via sul bordo dell'emarginazione e della povertà facendo per la cultura occidentale una delle cose che si sono rivelate tra le più importanti del XX secolo. L'*Odin* nel corso dei decenni, non negherà mai il proprio appoggio a una galassia di singoli e gruppi che, in ogni dove, si dedicheranno a ricerche autonome. Gli anni '70 sono gli anni della fine di un sogno di progresso e di sviluppo, di cui la crisi petrolifera del '74 rappresenta il paradigma. Al boom economico segue l'austerità, l'economia volge alla finanza, la produttività e l'occupazione vanno a picco, gli accordi di Bretton Wood saltano, il valore del dollaro USA non è più ancorato a quello dell'oro, la guerra civile serpeggia nella lotta di classe, il '68 con i suoi sogni è ormai alle spalle, i golpe si susseguono così gli scontri in strada. L'*Odin* intraprende una serie di lunghi viaggi e lunghi soggiorni, patrocinato dall'ITI (Istituto Internazionale del Teatro) con l'appoggio dell'UNESCO, prima nel sud Italia, nelle terre senza teatro, poi lontano, nel '76 in Venezuela con *Come! And the day will be ours*, un lavoro su ciò che l'*Odin* ha visto: la distruzione identitaria, la distruzione delle differenze culturali. Da Caracas si sposta nell'Amazzonia lungo l'Orinoco Superiore dove viene presentato il loro lavoro ad un gruppo Yanoami, introdotti dall'antropologo Jaques Lizot. Qui di nuovo emerge il tema della distruzione identitaria, gli indigeni infatti sono "a rischio", travolti dai missionari, dalla modernità, dall'avidità delle imprese che hanno appetiti sulle loro risorse. L'*Odin* mostra il lavoro ad un gruppo umano in via di estinzione. Le parate dell'*Odin* in Sar-



degni in Niger o in Catalogna, in Jugoslavia o sulle Ande, conducono ad *Anabasis*, del 1977. *Anabasis* nel 1978 approderà in Perù ad Ayacucho, proprio mentre scoppiano delle sommosse contro la giunta militare e le manifestazioni (incluse quelle teatrali!) sono sospese. L'*Odin* però seguendo pedissequamente le prescrizioni poliziesche, riesce a mettere in scena, ovvero in strada, ogni giorno il proprio lavoro, non parlando direttamente di politica ma “solo” di libertà e di cultura. Prima del viaggio in Perù l'*Odin*, i suoi componenti, si erano separati per tre mesi verso mete differenti India, Sud America, estremo Oriente. al ritorno ciascuno riporta i materiali raccolti nel proprio viaggio, da questi materiali, alla fine del 1978 nasce *il Milione*, mentre tra il 1980 e il 1982 vede la luce quello che è stato a lungo considerato il capolavoro *Brecht Aske*, uno spettacolo bilingue sull'emigrazione forzata dell'artista. Alcuni concetti chiave sono basilari per affrontare il lavoro dell'*Odin*. *Il baratto come comunicazione e relazione diretta, lo spreco come via d'uscita dalle logiche economiche, il ghetto come recinto all'interno del quale elaborare forme e contenuti originali, l'emigrazione come condizione esistenziale dell'uomo, il fare maggiore del dire, l'isola galleggiante come metafora del divenire, il tradimento o traduzione come fedeltà al senso, come possibilità di trasmissione dell'esperienza.* Nel 1977 a Bergamo nell'ambito dell'Incontro Internazionale Barba scrive il *manifesto sul Terzo Teatro* e affermando: “...L'arte teatrale sta vivendo una mutazione profonda e oscura. Sarebbe ingiusto analizzarla solo come ricerca di nuovi mezzi espressivi, di nuove tecniche. La ricerca teatrale oggi è la ricerca di un senso nuovo del teatro. Il problema della tecnica è essenziale per il lavoro dell'attore, ma ancora più essenziale è il processo che determina i risultati tecnici. Questo processo è messo in moto da un atteggiamento che rifiuta le situazioni della vita circostante e che trasforma questo rifiuto in un modo di vita quotidiana. Ogni forma di tecnica fisica, psichica o intellettuale – cioè ogni nuovo risultato – è un passo avanti verso una grande libertà dell'attore, ma se la tecnica non è superata, essa si trasforma in colonizzazione. Cercare di impadronirsi di una tecnica significa cercare di de-colonizzarsi, con però il rischio di cadere in una nuova forma di colonizzazione. L'incontro di Bergamo non vuole favorire l'acquisizione di nuove tecniche, né costruire un insegnamento. Vuole creare un luogo e una situazione di scambio. Non aspiriamo ad appropriarci dell'esperienza degli altri ma a confrontarci con essa, traducendola ognuno di noi nella sua lingua, cioè <tradendola>, il solo modo di trasmetterla”. Nel 1979 Barba fonda l'I-



OEN TRAINER'S ARCHIVE
 6th ESTA 1998, MILUXINA, ITALY
 Theatrum Mundi Internationalis
 Photo: Flora Bemporad

STA, International School of Theatre Antropology, fulcro della ricerca antropologico-teatrale internazionale. Dopo le sperimentazioni descritte ed i riconoscimenti internazionali, anche correlati all'instancabile attività di promozione di innumerevoli gruppi teatrali indipendenti in tutto il mondo, le attività dell'Odin si rivelano come vocazione didattica, restituendo fino ai nostri giorni le esperienze accumulate in migliaia di interventi in forma di lezioni, seminari e workshop. In Questo corpus costituito da documenti, seminari, dimostrazioni, libri sono trascritte molte delle esperienze come ci testimonia lo stesso Eugenio Barba così come altri componenti del suo gruppo. La drammaturgia dell'Odin è incentrata principalmente sul montaggio e smontaggio di azioni fisiche. *Barba dice: Una vera azione produce un cambiamento delle tensioni in tutto il corpo e, di conseguenza, un cambiamento della percezione dello spettatore. In altre parole: ha origine nel tronco, nella spina dorsale. Non è il gomito che muove la mano, non è la spalla che muove il braccio, ma è nel torso che affondando le radici di ogni impulso dinamico, è questa una delle condizioni per l'esistenza d'una azione organica (Barba 1997: 15) e ancora: Le diverse azioni fisiche si montano formando delle partiture. Ogni azione si dilata, si raffina o si miniaturizza nel contesto della partitura. Le dimensioni vengono isolate e montate sottolineando il gioco dei contrasti, delle opposizioni, creando dei ritmi. La partitura risponde quindi alla fissazione della forma del montaggio delle azioni fisiche: "ha un inizio e una fine e il percorso tra questi due punti non è lineare ma ricco di peripezie, di cambi, di salti, di svolte e contrasti" (Barba 1997: 15).*

Inoltre mette in luce come le diverse azioni fisiche formano quelle che lui come già altri prima, chiama partiture. Bisogna rammentare che il termine partitura è stato usato per la prima volta da Stanislavskij nel 1938 proprio per indicare quella orchestrazione di tutti i partecipanti ad un dato evento, e che Merjerchol'd invece riferendosi alla stessa matrice parla espressamente di disegno di movimenti. Questo particolare aspetto del disegno mi sembra molto interessante perché collega in modo sequenziale il fatto che è un carattere proprio del disegno progettare il movimento dei corpi, anche quando quest'ultimo è una mappa mentale. Da non dimenticare il collegamento con la lezione di Itten al Bauhaus circa l'approccio corporeo al disegno, una grande eredità ricordando artisti come Itten³², Albers o Moloy Nagy. Una importante eredità

³² Castronuovo, A., *parola all'artista*, Ed. EnnErre. Milano, 2005. *...Los días en las aulas tenían trabajo en pequeños agrupamientos con encuentros, meditaciones, ejercicios de respiro, trabajo sobre el ritmo. Todos tienes un costumbre proyectado*



ODIN TEATRET ARCHIVES
WORK DEMONSTRATION: THE ECHO OF SILENCE
WITH: JULIA VARLEY
PHOTO: TONY D'URSO

per la didattica e la pedagogia del disegno e dell'Arte. Racconta lo storico Castronuovo: *Le giornate del piccolo gruppo sono scandite da momenti d'incontro, meditazioni e esercizi di respirazione ritmica. Gli affiliati sono ben riconoscibili perché indossano un grembiule che lo stesso Itten ha disegnato: color rosso vino, con un collettone nero, polsini stretti, e cintura in vita. Portano capelli molto corti, se non proprio rasati a zero. Itten si aggira tra gli spazi del Bauhaus con aura fiabesca, parla sottovoce, e a lui bisogna accostarsi bisbigliando; si rivolge agli studenti in modo lieve e naturale. Apre le lezioni con esercizi di ginnastica, utili a rilassare il corpo e a condurre l'allievo a una condizione di armonia che lo dispone agli studi sul ritmo. Per migliorare l'armonia sono necessari esercizi d'integrazione delle due mani, come per i pianisti. Itten sosta davanti ad un cavalletto che sorregge un ampio foglio di carta da disegno, stringe nelle mani dei carboncini, si carica di energia arcuando il corpo e poi scatta a tracciare sul foglio, con entrambe le mani, linee arabesche. Gli allievi devono poi ripetere il gesto, con un identico slancio: nulla della tradizionale formula pedagogica delle accademie di belle arti, dove dominavano le discipline del ritratto, del nudo, dell'anatomia. Tutto è movimento, secondo Itten, e la storia del "arte è un eterno fluire..*

Il corso preliminare che Johanes Itten, Moholy Nagy e Joseph Albers, impartirono in diversi momenti nella scuola del Bauhaus, rappresentò una grande trasformazione del metodo di insegnamento all'interno della scuola. Questo corso fu obbligatorio per tutti gli alunni e fu uno dei fenomeni più originali e con più ripercussioni nella formazione degli studenti. L'obiettivo secondo Itten era la formazione integrata degli studenti con lo scopo di renderli più consapevoli attraverso una metodologia più libera rispetto al sistema educativo corrente. Il motto era apprendere facendo. Le sensazioni, la specificità dei materiali, la texture, gli effetti di contrasto, l'importanza

por Itten, color rojo vino y con un cinturón. Todos col pelo corto y entre ellos, Itten paseando en las aulas del Bauhaus con aura de fiaba, hablando con voz suave, al maestro todos debían acercarse con la misma actitud, susurrando; Itten habla a los estudiante de manera muy natural. Empieza su lecciones con gimnástica, para relajar el cuerpo y conducir los estudiantes a una condición de armonía y atención al ritmo. Para valorar la armonía son necesarios acciones de integración entre las manos muy similar a las para los pianistas. Itten adelante los bastidores con un gran papel de dibujo, tiene en sus manos carboncillos, se carga de energía arcando el cuerpo y de repente va a trazar con ambas manos líneas arabescas. Los estudiantes vayan a repetir la acción con el mismo entusiasmo físico, en ámbito tridimensional, en oposición a la enseñanza académica tan estática dominada da retrato, desnudo, y anatomía. Todo es movimiento, según Itten, e la historia del arte es un eterno flujo..



della percezione, il momento intuitivo dell'espressione, la sensibilità, e la pregnanza delle forme basiche, erano alcuni degli elementi sui quali Itten continuamente lavorava con gli studenti durante il suo corso. Diciamo che con questo vocabolario, gli alunni potevano sviluppare composizioni astratte prima su una superficie poi nello spazio tridimensionale a partire da uno schema grafico predefinito.

Questo è quello che io indico come partiture. Esiste dunque una importante costellazione culturale che cerca di prototipizzare, metodologizzare, sistematizzare la relazione tra esercizi fisici, attività dell'arte e didattica, che si svolge sia costruendo un <ambiente> idoneo sia costruendo sulla carta queste che chiamiamo PARTITURE o SOTTOPARTITURE. Queste partiture che sono veri e propri disegni, lavorano a partire dalle immagini e sulla possibilità di ripetizione dei movimenti. Sono le immagini, ossia il richiamo di alcune immagini che danno l'avvio alla sequenza di movimenti i quali seguono l'impulso della trasformazione di forme che sottendono l'immagine stessa. Se penso per esempio ad una barca che oscilla in un mare in tempesta il mio corpo si muoverà cercando l'equilibrio e sentendo quel senso di smarrimento così via. Questo lavoro di associazioni mentali personali si integra ad altre componenti come parola, canto etc. andando piano piano a costruire la forma totale della drammaturgia. Questa modalità di lavoro su piani paralleli Mejerchol'd lo aveva osservato già nella grande interprete del secolo scorso Eleonora Duse e ne era rimasto impressionato. Le associazioni mentali che la Duse metteva in atto infatti, non erano fondate sull'accordo armonico tra gesti e parole ma piuttosto una sorta di contrappunto. Egli dirà: *I gesti, gli atteggiamenti, gli sguardi, i silenzi, stabiliscono la verità dei rapporti umani. Le parole non dicono tutto. [...] Le parole valgono per l'udito, la plastica per gli occhi. La fantasia dello spettatore lavora sotto l'impulso di due impressioni: visiva e auditiva. La differenza tra il vecchio e il nuovo teatro consiste nel fatto che in quest'ultimo la plastica e la parola seguono ciascuno un proprio ritmo, talvolta senza coincidere. Si può conferire una plastica perfettamente rispondente alle parole, ma questo è naturale allo stesso modo che in poesia l'accento logico coincide con l'accento ritmico (Mejerchol'd. 1921, tr. it.: 43-44).* Ho potuto personalmente constatare questa metodologia di lavoro prendendo parte ad alcuni seminari presentati dall'Odin e vedere come la drammaturgia a poco a poco prenda forma utilizzando un procedimento che lo stesso Grotowski aveva usato. Questa indipendenza delle varie sintassi (corpo, voce, pensiero), questo pescare nelle memorie



corporee per intraprendere un viaggio nel nuovo personaggio, intendo dire sovrapporre il lavoro corporeo costruito su memorie fisiche e solo successivamente un testo senza legame con il precedente segna una tappa importante perché definisce e si accosta forse alla nostra più naturale forma del pensare.

3.5. Sovvertire la drammaturgia attraverso il rito.

Quando si assiste ad uno spettacolo dell'Odin Teatret un certo aspetto fiabesco ti pervade e per un brevissimo tempo vieni a partecipare a questa specie di sospensione del tempo. Una moltitudine di genti diverse, mille tradizioni e culture differenti sono davanti a te e, come per miracolo tu sei contemporaneamente sia un interprete che uno spettatore. tutto ti ricorda ti trasporta in una memoria ad un miscuglio di tradizioni e contemporaneità. Quando penso alle tradizioni italiane, per esempio quelle del sud Italia che ancora sopravvivono e che rimarcano la nostra storia antica ritrovo queste emozioni, queste sensazioni. In un passo molto poetico il celebre direttore d'orchestra Claudio Abbado ha descritto la musica suonata durante un funerale solenne in centro città a Vienna proprio come venivano suonate per strada molti anni fa: mio Dio! ma questo è Mahler!³³. In Spazi del rito e spazi del teatro, Fulvio Librandi osserva che *“In ogni spettacolo del Odin Teatret vi è un attore che, in modo sorprendente e repentino, si toglie i vestiti e appare non nudo, ma nello splendore di un altro costume. Per moltissimi anni ho creduto che fosse un colpo di scena ispirato al Kabuki, l'hikinuki, dove un protagonista, con l'aiuto di uno o due inservienti di scena, si libera improvvisamente del suo costume per apparire totalmente cambiato. Credevo di applicare un procedimento giapponese. Solo ora ho capito che questo détour è il momento della Vita, quando a Gallipoli cadeva il drappo viola e io vedevo, in una statua, il Cristo risorto”*. È questa una scena consueta del teatro della memoria di quanti conoscono il Sud d'Italia. La notte del Venerdì Santo la statua della Vergine addolorata in gramaglie è parte costitutiva, nei processi inculturativi dei bambini, forma parte di una “pedagogia del timore”, quel modo anche brutale, di spiegare attraverso immagini forti il senso di un dato luogo. La Madonna, compunta e mai disperata, viene portata in processione ondeggiando, e questo dondolamento mette in risalto la sua immobilità cerea. Spesso la madonna si presenta con un cuore sanguinante trafitto dalle spade, altre volte ha un fazzoletto di lino bianchissimo tra le mani e ricorda un attore del Teatro No giappo-

³³ Helmut Failoni, *L'altra voce della musica*, il Saggiatore, Milano 2006



nese, che, privo di qualsiasi componente realistica, restando immobile, muore in scena mostrando la sua ferita mortale, un fazzoletto rosso che diventa il centro dell'energia collettiva teatralizzata.. Trovo ancora, dopo tanto tempo, in Bruciare la casa, una descrizione del Venerdì Santo in Puglia: *“Madre e figlio, eccoli, nelle processioni della Settimana di Passione. La statua del Cristo derelitto, coperto di piaghe, in ginocchio, schiacciato da una pesante croce, circondata da uomini incappucciati, in tonache dai vividi colori e lunghi ceri in mano. Lo seguiva, a distanza, la statua della Madre, l'Addolorata, tutta in nero, tra una fi umana di donne in lutto, litanie, canti e preghiere. Le fiammelle di centinaia di ceri scivolavano nei vicoli del paese per un'intera notte. Le ombre si sminuzzavano danzando sui muri corrosi dall'umidità dei mare: un teatro di fuoco”*. Barba commenta egli stesso le sue parole: *“Oggi debbo ammettere che qualcosa di somigliante al teatro era presente ai margini della mia infanzia. Era l'eccezionale manifestarsi di uno sconvolgente mana, di un potere inspiegabile. Come se gli irresistibili emissari di un popolo di giganti facessero irruzione nel mio mondo e ne sovvertissero le normali dimensioni”*³⁴. La domanda che sorge spontanea è qual è l'esigenza di sovvertire attraverso un rito³⁵, e quindi attraverso una rappresentazione, le normali dimensioni del mondo? Il cosiddetto Mana melanesiano è una forza che ordina o che disordina? Ma che cosa veramente ordina o cosa disordina? In che senso questo rito somiglia a un teatro? E cos'è un teatro che può diventare un – parole di Barba – “rituale vuoto”? E di cosa sarebbe vuoto un rituale vuoto? Il tentativo di de-costruire alcune logiche del libro “Bruciare la casa” di Eugenio Barba³⁶ mi impone, per correttezza metodologica, una dichiarazione di individuazione, di soggettivizzazione funzionale per capire non tanto di cosa sto parlando, ma da che punto di vista ne parlerò. Provo allora da artista ad affrontare il tema dei rapporti rito teatro in relazione agli spazi della rappresentazione. Nel sud d'Italia le ritualità della Settimana Santa sono molteplici e sono una sola; è come se fosse una sola lingua che poi si dispiega in tanti dialetti locali. Dal Giovedì Santo fino alla Domenica di Pasqua, ogni paese si carica di un lutto collettivo generalizzato e si instaura figurativamente una rappresentazione onnipresente di cordoglio che ha come centro teatrale di riferimento la chiesa del paese. In tutte le chiese sono ritualmente sospesi tutti simboli della vita ordinaria e tutto viene

34 Barba, E., *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993.

35 Cfr. De Martino, E., *Morte e pianto rituale*, Bollati Boringhieri, 2000.

36 Barba, E., *Bruciare la casa*, Ubulibri, Milano, 2002. Le citazioni seguenti di Eugenio Barba saranno tratte tutte da questo libro



predisposto per ricordare ossessivamente che Cristo è morto sacrificandosi per l'umanità. Le processioni del venerdì sono una teatralizzazione di un dolore collettivo parossistico e divengono il canone di come si affrontano in quelle comunità in generale il lutto e la sofferenza. La Chiesa si impegna da secoli a regolamentare la figura della Mater Dolorosa nella scena della Passione ad esempio, nel Vangelo di Giovanni, Maria appare come una spettatrice muta, senza che l'evangelista ponga sulle sue labbra nessuna espressione di dolore. La Madonna, ha da sempre il compito di condurre anche per immagini il popolo, da un modo di piangere, al grido, al pianto disperato. La comunità che partecipa ai codesti riti, ritiene che così facendo, rinsaldi i legami sociali. Superando, anche solo momentaneamente i contrasti e condividendo, prima il cordoglio e dopo la gioia, il senso di comunità si esalta. Secondo molti antropologi la vicenda della resurrezione del Cristo, libera gli uomini dalla loro ansia e dalla loro angoscia, inserendoli in una strategia della speranza che risulta essenziale per la continuazione della loro esistenza spesso grama e servile. È un'analisi tutto sommato giusta, speculare a quella del carnevale, ma che ci aiuta a capire meglio cosa succede ma non come succede, e per quello che ci riguarda, non spiega niente del rapporto esistente tra rito e teatro, a parte i ruoli di potere e indottrinamento. Mi soffermerei per un attimo su un solo aspetto della questione quello dei riti della Settimana Santa, che riguardano il lutto collettivo, così come quelli che riguardano il lutto individuale, perché a mio avviso sono sempre "rituali di disordine". La crisi propria del cordoglio, che sia individuale o collettiva, comporta sempre che si attraversi uno spazio di confusione, un cambiamento di stato, la perdita o la messa in discussione di un paradigma. Tanto che nella piazza che ha avuto notizia della morte di Cristo, come nella casa privata in cui si è verificato un decesso, le cose che erano ordinate vengono ritualmente messe sottosopra. La camera ardente al sud spesso è una specie di *carnevalizzazione* degli spazi, i mobili addossati alle pareti vanno a costruire la scena delimitano uno spazio di tipo teatrale, le porte sono socchiuse, così come un'anta di una finestra, gli specchi coperti, i ritmi della casa alterati, il fuoco è spento, il mangiare arriva sempre da fuori perché si può mangiare ma non si può cucinare, la notte non si dorme, si veglia. L'ordine è disordinato. Questo disordine però è un mezzo e non è affatto un fine, e in qualche misura risulta simile ad alcune dinamiche del teatro di Barba, il quale sostiene: "la confusione non è l'arte dell'inganno, ma uno dei fattori di un fertile processo organico". Io leggo però questo processo



organico come produzione di vita o sopravvivenza. Il sovvertimento dell'ordine, infatti, non è finalizzato a celebrare una morte, ma a parlare di vita, e questo sia nella dimensione collettiva sia nella vicenda del singolo lutto. Nella casa i viventi creano uno spazio vitale per "aiutare" la vita del morto, per "dare" la vita a un morto che ha una sua precisa drammaturgia. Nel sud d'Italia il morto continua a vivere³⁷, e con atteggiamento bivalente deve essere pianto ma aiutato anche ad andarsene via. Per questo i mobili, si spostano perché così facendo, l'anima non riconoscerà la sua casa e sarà invogliata a andarsene, attraverso quella porta che nel rituale del lutto resta sempre aperta per permettere l'estremo viaggio al defunto. Gli specchi vengono coperti perché ovviamente nella mentalità simbolica sono pericolosi in quanto rischiano di catturare l'anima, come avvenne a Narciso. Il *mithos* di questa drammaturgia vuole che a mezzanotte l'anima del defunto debba raggiungere Santiago de Compostela per attraversare un ponte sottile come un capello, e che non potrà farlo se gravata di peccati. Dopo di che finalmente il morto, in modo regolamentato, potrà tornare ancora a casa sua, e per tre sere occorrerà lasciare sul tavolo della cucina un bicchiere e un pezzo di pane per il defunto. È quindi lunghissima la strada che porta un morto a morire davvero per divenire, alla fine di un processo, un buon ricordo; questo percorso è un tempo speciale un tempo sospeso, un tempo rituale e un tempo teatrale. È un tempo creativo ed è un tempo confuso. Appare logico, allora, che Barba titoli "rituale del disordine" il capitolo forse più personale dell'intero libro in cui racconta quella notte nella quale morì suo padre: *"La gente mangiava, beveva, alcuni biascicavano il rosario del 'mistero doloroso', una madre si sbottonò la camicia, tirò fuori la mammella e la ficcò in bocca al bambino che frignava, un capannello di uomini, in piedi, fumava e discuteva sottovoce. Mio fratello e io, come due estranei intimoriti e curiosi, attraversavamo le stanze tra questo formicolio da caffè di piazza e di fine messa. Sembrava uno spettacolo dell'Odin [...] Non so se stia inventando o se sia vero. Mettendomi a letto il giorno della baraonda per la morte di mio padre, mia madre, dandomi la sua Benedizione, mi sussurrò in un bacio: che Disordine oggi"*. Va detto che esiste una sillaba di questo teatro della tradizione, solo una sillaba che ci consente di esaminare le tecniche tradizionali della formalizzazione del dolore singolare, utilizzando una partitura collettiva. Parlo qui del pianto rituale, cioè di una determinata tecnica del piangere della qua-

³⁷ Il libro fondamentale sull'antropologia della morte nel sud dell'Italia è: Lombardi Satriani, L.M., Meligrana, M., *Il ponte di San Giacomo*, Sellerio, Palermo, 1996.

le, negli anni '60 del Novecento l'antropologo italiano Ernesto de Martino, faceva oggetto di uno studio approfondito. Si tratta in questo caso di un pianto recitato perché ha un preciso ordine verbale, un ritmo, una mimica, e una melodia, che può essere ascoltato nel momento funerario, dal decesso all'inumazione o, successivamente, oppure in altre date significative, quali l'anniversario. Questo modo di piangere consiste in un lamentazione cadenzata, un ritmo lento col quale si pronunciano cantilenati alcuni versi. Il busto della donna che recita il pianto accompagna il lamento ondeggiando avanti e dietro, e le mani spesso tengono il volto. Questo modo di piangere sembra una finzione, perché alterna momenti drammatici e momenti epici: a volte la donna è completamente immersa nelle sue parole e nel suo movimento, in altri momenti invece si riprende, esce da questo stato e interloquisce normalmente con gli altri presenti, magari salutandoli o invitandoli a prendere posto. Poi dopo pochi secondi si precipita nuovamente nel suo pianto rituale che è un modo simbolico condiviso di esprimere il dolore. La partitura della lamentazione è standard, ed è appresa dalle donne per inculturazione. Esistono versi differenti a seconda che si pianga per un padre o una madre, per un marito, per un figlio, e tuttavia vengono introdotte piccole variazioni, come una vera e propria sottopartitura, che consentono di rappresentare un dolore su misura per il defunto, di far sì che si pianga in modo solito ma precisamente per quel morto. La donna che piange in versi finge un vero dolore e questi gesti minimi, questa poca voce, costituiscono una volontà di ricordo di memoria e di storia, una volontà di essere ancora nella vita. Il ritmo lento e costante dei ritornelli mantiene la donna piangente in un leggero stato di trance, nella quale il dolore reale, la morte, si attenua. Sarebbe sbagliato chiamare questa azione ipocrisia, in quanto il pianto rituale è un modo di piangere rituale e codificato. Il lamento media il dolore e lo gestisce, richiama la vita e richiama la presenza del defunto come memoria. Presa dal dolore, e non potendo al momento fare altro, per non morire con chi è morto, la donna compie un atto che al contempo è naturale e culturale, come se andasse a vivere in un teatro, in un luogo protetto per affrontare meglio un tempo vuoto di difese culturali, e che l'avrebbe esposta al rischio di morire davvero dentro al cuore uccisa dal dolore della perdita reale. Nel pianto rituale si ricomincia a ri-plasmare il mondo con tutte le cose al loro posto, si ricomincia a dare significato alle cose, a ri-metterle in ordine. Questo stato di lieve trance, quanto somiglia a ciò che Grotowski chiamava coscienza trasparente, potrebbe essere un motivo di approfondi-



mento ulteriore. Ma questo è il punto: il rapporto rito/teatro quando si finge un dolore vero, la complessa relazione tra realtà e finzione. Cercare, tramite questo teatro, di non essere solo vita naturale, nuda vita, ma ancora presenza nella storia e racconto epico a volte ma trasportabile nel tempo oltre la morte. È, questo della lamentatrice, un vero teatro e forse, il più povero dei teatri. La donna diventa lei stessa uno spazio teatrale. Abita e mette in scena il senso di un mondo da cui lei stessa è abitata. È la cifra di tutti i rituali collettivi del lutto, delle processioni ondegianti e dei teatri di fuoco, propri di quelle persone che abitano un mondo, e che mettono in scena il senso del mondo che abita in loro, che vivono e che sono vissuti da quei luoghi così consueti da venire considerati naturali, e che tuttavia devono essere di tanto in tanto messi in scena, rappresentati, disordinati per essere infine riordinati. Voglio segnalare come un certo tipo di teatro, quello chiamato “di ricerca”, abbia bisogno, nel momento di fondazione, proprio di un disordine così come il pianto compunto della madonna introduce un ordine nel caos del dolore, così come una donna impara a piangere in cantilena il proprio dolore, il lavoro del regista serve a comporre gli elementi della confusione che, almeno in una tradizione teatrale, è realmente l’humus da cui nasce una messa in scena. *“Durante le prove” - dice Barba: “la nebbia impediva di trovare qualsiasi direzione. Per orientarmi, dovevo saper condensare la confusione in solidi errori da correggere e eliminare, restituendo ordine alle circostanze. Parallelamente dovevo saper individuare gli errori liquidi sui quali scivolare fin dove non immaginavo. Dove non volevo o credevo di poter andare”.* Penso che sia possibile indicare un rapporto speculare tra la confusione dei riti a Gallipoli e la confusione che genera in questi casi il teatro e forse, si può immaginare, che l’empatia con Grotowski, che Barba chiama “maestro del disordine”, sia stata possibile anche per una tradizione del disordine il cui modello Braba aveva interiorizzato da bambino un certo giorno a Gallipoli. Finora ho parlato di spazi e di luoghi senza differenziare. Tanto un rito che e un certo tipo di teatro hanno come momento costitutivo la trasformazione di uno spazio in un luogo. L’idea di spazio può essere considerata come nozione neutra, una specie di contenitore all’interno del quale hanno luogo le attività umane. È frutto di una geometria, e viene misurato in scala in quanto dimensione universale. I luoghi invece sono prodotti culturalmente e socialmente: parliamo di luogo quando i suoi aspetti materiali si intrecciano con la vita delle persone che li abitano, sono il prodotto dell’azione e del pensiero di chi li abita e li vive. Il luogo



è sempre esperienza che qualcuno fa di qualcun altro o di qualcosa, è principio di senso, il luogo è memoria. Disordinare i luoghi vuol dire disordinare se stessi, laddove il disordine può essere pensato come un mezzo e non come un fine. C'è sempre una fase di confine tra un distacco da quello che era e l'ordine che verrà, che comporta simbolicamente il caos, e credo che questo passaggio sia costitutivo anche di tanto teatro e, in particolare di quello di cui stiamo parlando qui. Barba: *“Uno spazio scenico [...] non è mai neutrale [...] L'efficacia di uno spazio scenico risiedeva nella capacità di destare nello spettatore una doppia percezione: era uno spazio riconoscibile (un palcoscenico di un teatro, una chiesa, una palestra) e, allo stesso tempo, uno spazio potenziale, pronto a spogliarsi della sua identità per essere trasformato dalle forze dello spettacolo”*. Aggiungo, come le vie dei paesi, che restano le strade quotidiane e a contempo diventano le strade dove si presentifica una vicenda di duemila anni fa. Ancora Barba: *“Avevo la netta sensazione che lo spazio teatrale respirasse” [...] “Era un regno magico che riempivo e svuotavo” [...] “Lavoravo sulla voce degli attori per forgiare lo spazio, estenderlo o rattrappirlo, renderlo intimo, sensuale, deserto senza vita o giungla”*. Infine un passaggio piano, che parla della costituzione dello spazio in luogo *“Scivolava dallo spazio esteriore a uno spazio interiore, ai confini di un universo e di un tempo che appartenevano solo a me, ai miei attori, ai miei spettatori”*. Appartenere è un verbo forte, richiama il senso del luogo: luogo dinamico e performativo, luogo temporaneo, ma integralmente luogo. L'operazione costituente di questo teatro quindi, sta nel costruire un luogo, abitarlo e venirne abitati. Con la voce e i movimenti del corpo che interagiscono con la polarità spaziale della scena contemporaneamente inscrivendosi nella scena. Così la scena respira e tutto reagisce come in uno spazio solido e reale. I corpi sono così pieni che diventano vuoti, come il corpo della lamentatrice che perde pesantezza nel diventare soltanto un movimento ondulatorio e un lamento. Che rapporto c'è tra la donna che piange e l'attore di questo teatro? Credo sia la possibilità, attraverso la gestione dell'energia, di sentire la vita e la morte. Di sentire la vita in quel margine confuso di quel luogo dove si possono fingere i dolori veri o dove la finzione può produrre dolore vero. Quando dico “sentire la vita” non mi riferisco alla vita bios ma alla vita zoe. Quando alcuni modelli sono stati interiorizzati; quando la partitura è giunta al suo compimento (parlo ora indifferentemente di rito e teatro); quando la sottopartitura differenzia il singolo ma lo fa parte del tutto; quando si verifica la condizione per la quale “il corpo



è la verità”, - secondo l’espressione di Husserl, ciò che può accadere è avvicinarsi alla vita senza aggettivi, alla vita nuda. In Iran si dice che quando il tessitore di tappeti compie il suo disegno alla perfezione la sua anima passi attraverso i fori, così prova la sensazione che il tappeto ondeggi o voli. Diventa mondo da parte a parte e così anche la donna che piange è decisa, è compiuta, ci fa distintamente sentire la vita nuda che affiora. Possiamo quindi leggere diversamente il finale della citazione di Barba – quella con cui apro questo articolo -: *“quando a Gallipoli cadeva il drappo viola e io vedevo il Cristo risorto era il momento della Vita”*. E assume un altro senso anche quest’altra sua citazione: *“Quando accadeva che le drammaturgie del regista, dell’attore, e dello spettatore si incontravano in una forma di vita che parlava a una mia verità segreta, vivevo un cambiamento di stato, e lo spettacolo mi appariva un rituale vuoto”*. Così può capitare che in un teatro o per le vie di un paese, a volte, e improvvisamente, si avverta la vita, che affiori la vita, solo la vita nuda, vuota di tutto il resto. Quello che mi pare assolutamente interessante della ricerca relazionale del teatro di Barba e che è un modo di operare assolutamente inclusivo, intento dire che sia nella specifica ricerca nei modi e mezzi teatrali che invece nel sistema di pensiero viene lasciato ampio spazio alle soggettività, alle diversità che, come tali, sono la vera possibilità di questo viaggio nell’umanità. Concetti quali ghetto, isola, isolamento, separazione, esodo, migrazione, esplorazione, concetti tanto attuali nella contemporaneità, risultano il nucleo centrale nella ricerca dell’Odin. Questo tipo di ricerca lo possiamo rintracciare in molti progetti artistici di oggi proprio perché il vecchio modello del mondo è ormai tramontato e con l’avvento dell’era digitale si cerca di ri-tracciarne uno alternativo. Ma la complessità dell’informazione, dell’immaterialità che ci sovrasta, rende ancora abbastanza oscuro questo ambito. Di fatto la progettualità artistica in questo settore si muove con più agilità perché dotata di minor peso nella ricaduta economica del mondo e quindi riesce a dare il proprio contributo libera da implicazioni.



CAPITOLO QUARTO

4.1. L'estetica di massa dal Futurismo all'antipsichiatria.

Più avanti, nei capitoli successivi, si chiarirà come esistono casi nei quali l'emozione gioca un ruolo essenziale; ad esempio, quando i futuristi dicono: marciare non marcire! Proclamando al mondo il loro interventismo, o per rimanere nell'ambito, quando Gabriele D'Annunzio, "bombarda" Vienna con migliaia di volantini che tendono a scoraggiare il nemico e a rinforzare la volontà italiana verso la vittoria, si costituisce qualcosa di più di un semplice humus. Il grido fascista Eia-alalà, era il grido dei futuristi e di quanti proclamavano Trento e Trieste italiane, ben prima che Mussolini ipotizzasse la nascita del Fascismo. Stesso discorso, vale per quella che possiamo definire "l'estetica Riefenstal". Che giri "Il trionfo della volontà" o fotografi i Masai in Kenia, l'estetizzazione del soggetto operato dall'autrice è palese, come palesi sono i risultati in termini di comunicazione, nel senso che si tratta non di arte ma di propaganda. La propaganda è pubblicità e comunicazione politica al servizio del potere con forti connotazioni estetiche. Sul versante dell'ideale opposto, nessuno penso oggi può dubitare delle capacità dei suprematisti o dei costruttivisti russi di esaltare la Rivoluzione di Ottobre. Ad esempio, Tatlin con il Monumento alla III Internazionale entra nell'immaginario collettivo. Altrettanto fa Majakovskij come pubblicitario oltre che come poeta, lo stesso vale per El Lissitskij. Il *ПРО ЭТО*, di Questo in italiano con la foto di Lili Brick è un'immagine famosa quanto lo Charlot di Charlie Chaplin. La Bauhaus non fu da meno, né lo furono personalmente in maniera originale artisti come Pablo Picasso o Salvador Dalí. Certo che dopo la fine della II Guerra Mondiale, *fine atomica* per essere precisi, le "adunate oceaniche e plebiscitarie" per qualche decennio furono appannaggio dei Paesi del Terzo mondo e di un Sudamerica dato in pasto al famigerato "Piano Condor". Chiamare con la propaganda masse adoranti sottoposte al Leader, al Caudillo, al Duce, al Capo, non sembra andare d'accordo con l'estetica di base della Democrazia. Bisogna aspettare il Situazionismo, poi le rivolte nere e studentesche americane alla fine degli anni '50 ed in Europa il '68, per vedere a cavallo delle cerimonie di massa dei Beatles e dei Rolling Stones, un'estetica psichedelica, pop nel senso di popolare, colorata, anzi variopinta, dove la varietà e le differenze individuali sono un valore opposto sia all'uniforme del *libretto rosso* di Mao che alle divise verde oliva delle polizie dittatoriali. In qualche modo

CUARTO CAPÍTULO

4.1. La estética de masa del Futurismo a la antipsiquiatría.

Más tarde, en los siguientes capítulos, vamos a aclarar que hay casos en los que la emoción juega un papel esencial; Por ejemplo, cuando los futuristas dicen *marciare non marcire!* Proclamando al mundo su intervencionismo, o para permanecer en el contexto, cuando Gabriele D'Annunzio, "bombardea" Viena con miles de papeles que tienden a desalentar el enemigo y fortalecer la voluntad italiana a la victoria, es algo más que un simple humus. El grito fascista *Eia-alalá*, fue el grito de los futuristas y de todos los que proclamaron Trento y Trieste italianos, mucho antes de Mussolini supongamos que no fue el nacimiento del fascismo. El mismo discurso se aplica a lo que podríamos llamar "la estética Riefenstal". Qué gira "triumfo de la voluntad" o fotografía a los Masai en Kenia, el esteticismo de la asignatura operado por el autor es obvio, tan obvio son los resultados en términos de comunicación, en el sentido de que no es arte, sino propaganda. La propaganda es la política de la publicidad y la comunicación al servicio del poder, con fuertes connotaciones estéticas. En el lado opuesto del ideal, creo que hoy nadie puede dudar de la capacidad de los supremacistas rusos constructivistas o exaltar la Revolución de Octubre. Por ejemplo, el *Monumento de Tatlin a la Tercera Internacional* entra en lo colectivo. Lo mismo ocurre con Maiakovski como publicitario más que que como poeta, lo mismo sucede en El Lissitzky. El *ПРО ЭТО*, de este en italiano con fotos de Lili Brick es una imagen famosa como el Charlot de Charlie Chaplin. La Bauhaus no fue la excepción, ni lo fueron de manera original artistas, como Pablo Picasso y Salvador Dalí. Por supuesto después de la II Guerra Mundial finalmente atómica para ser precisos, los "encuentros grandes y plebiscitarios" para algunos decenios eran prerrogativas de los países del Tercer Mundo y de una Sudamérica dada como alimento a la infame "Operación Cóndor". Llamar con la propaganda a las masas adorando sojuzgadas a los líderes como el Caudillo, el Duce, a la cabeza, no parece llevarse bien con la estética básica de la democracia. No fue hasta los situacionistas, y a continuación, los disturbios de estudiantes estadounidenses y los negros en la década de los 50 y en Europa en el 68, para ver a caballo de las ceremonias masivas de los Beatles y los Rolling Stones, psicodélica estética, pop en el sentido de los popular, colorido de hecho, donde la diversidad y las diferencias individuales son un valor



si inaugura un percorso parallelo sia di grandi manifestazioni per i diritti, che di grandi concentrazioni legate a dei consumi di massa. Coniugare diritti e consumi è un vero cerimoniale delle democrazie occidentali. In quel tempo tra Stati Uniti ed Europa, si fa strada una corrente di pensiero che è riduttivo inscrivere solo nella storia della medicina: l'antipsichiatria. Per mezzo di Laing, di Cooper, ma anche di Szasz, di Guattari e di Basaglia, si comincia dall'interno delle istituzioni psichiatriche, a contestare l'epistemologia stessa della malattia, e quindi lo statuto stesso di malattia mentale. Il 26 febbraio 1973 esce dall'ospedale psichiatrico S. Giovanni a Trieste, un cavallo di cartapesta di color azzurro chiamato Marco Cavallo a testimonianza dell'apertura reciproca tra l'istituzione manicomiale e la città. Ed è proprio in quell'occasione che avviene il primo incontro pubblico tra malati, operatori del settore e città. Il cavallo azzurro, da quel momento diviene simbolo del processo di liberazione dal quale non sarà più possibile tornare indietro, quel processo che vedrà attuare i primi passi della Legge 180 di cui Basaglia è stato il massimo mentore. Ma questo processo avviato ormai tanti anni fa non è a tutt'oggi ancora concluso. Se è vero che i manicomi sono stati chiusi, il tessuto urbano e sociale non è stato sempre capace di trasformarsi in modo adeguato. Le strutture delegate ad accogliere con una rete di servizi la sofferenza delle persone, nonostante gli sforzi attuati non sono ancora sufficienti a offrire opportunità a tutti. Una cosa è certa, tanto dolore è stato in parte lenito ma quello che è più interessante osservare dal nostro punto di vista in questo scritto, è che le variopinte parate di allora si specchiano in alcune manifestazioni e *parade* contemporanee come quelle contro il G8 o contro la video sorveglianza, i Gay-Pride piuttosto che i cortei dei giorni memorabili di Porto Alegre. Queste espressioni collettive sono entrate *estheticamente* nel lessico di molte generazioni. Quello che intendo dire è che, alle immagini delle tristi e oceaniche adunate di Piazza Venezia inneggianti la guerra ed il duce durante il fascismo, fanno da contrappunto ben altre manifestazioni non meno oceaniche in difesa dei diritti dei singoli e dei gruppi.

4.2. Performance: tecniche e cenni storici.

La performance si può definire come qualcosa che è meno di un teatro e più di un gesto, qualcosa di più attivo e partecipativo dell'assistere ad uno spettacolo qualcosa di meno che occupare la scena. la performance è un quadro con un'intenzione ulteriore, è una forma di pittura con i corpi vivi ma in un modo

opuesto come el uniforme del pequeño libro rojo de Mao y los uniformes verde oliva de la policía dictatorial. De alguna manera se abre un camino paralelo a demostraciones de los derechos y grandes concentraciones vinculadas al consumo masivo. Combinando derechos y consumo es un acto real de las democracias occidentales. En ese tiempo entre los EE.UU. y Europa, que se abre paso una corriente de pensamiento que es reductiva en la historia de la medicina: la anti-psiquiatría. Por Laing, Cooper, sino también Szasz, Guattari y Basaglia, empezamos desde el interior de los instituciones psiquiatricas, para desafiar a la epistemología de la enfermedad en sí, y luego el estado de la enfermedad mental. El 26 de febrero 1973 sale del hospital psiquiátrico San Juan en Trieste, un caballo de cartón piedra azul llamado Marco Cavallo que refleja la apertura mútua entre la institución y la ciudad. Y es en esa ocasión que tiene lugar el primer encuentro público entre los pacientes, la industria y las ciudades. El caballo azul, desde ese momento se convirtió en un símbolo del *Proceso de la liberación* de la que ya no se puede volver atrás, el proceso que va a poner en práctica los primeros pasos de la Ley 180 de los que Basaglia fue el mentor final.

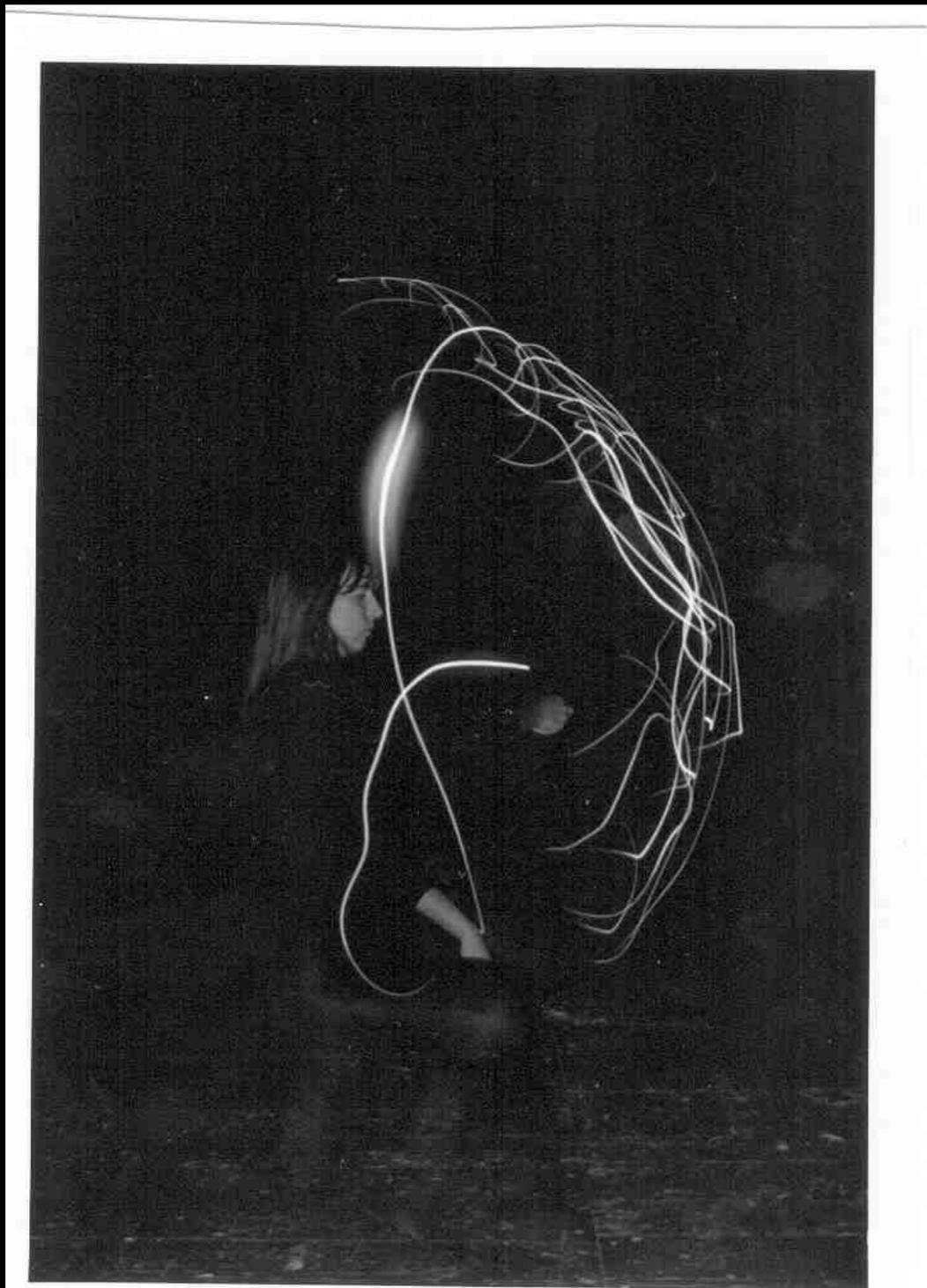
Pero este proceso que comenzó hace muchos años todavía no está todavía completado. Mientras que los hospitales mentales estaban cerrados, el tejido urbano y social no siempre ha sido capaz de transformarse correctamente. Las estructuras delegadas a aceptar con una red el sufrimiento de la gente, a pesar de los esfuerzos implementadas aún no son suficientes para proporcionar oportunidades para todos. Una cosa es cierta, el dolor fue parcialmente aliviado pero lo que es más interesante para ver desde nuestro punto de vista en este trabajo, es que los coloridos desfiles de la época se reflejan en algunos acontecimientos contemporáneos y desfiles como aquellos contra el G8 o en contra la videovigilancia, la Marcha del Orgullo Gay son mejores que los desfiles de los días memorables de Porto Alegre. Estas expresiones colectivas han entrado estéticamente en el léxico de muchas generaciones. Lo que quiero decir es que las imágenes de los mítines tristes y obedientes de Piazza Venezia para glorificar la guerra y Mussolini durante el período fascista, son un contrapunto enfrente de otros eventos no menores para defender los derechos de los individuos y grupos.



diverso dallo stare nei Tableaux Vivants. Esaminiamo ora l'aspetto performativo, la presenza del corpo nel panorama della storia dell'arte, dividendo l'analisi in tre filoni principali: in primo luogo esaminando alcuni determinanti aspetti del corpo ossia dello statuto proprio del corpo così come è indagato dalla filosofia, in secondo luogo prendendo in esame le tecniche di questo genere artistico nelle varie declinazioni; in terzo luogo, esaminando il rapporto più vasto che la performance stabilisce col mondo degli oggetti, per come questi assumono significato nell'epoca del consumismo. Innanzi tutto mi preme sottolineare come il termine stesso di performance sia stato definito. *Cosa significa "performance"? Cosa vuol dire "performativo"?* Il punto di vista etimologico rivela che il termine "performance" deriva dal francese antico "parformance", traducibile con il concetto di "compiere", che si rifà a sua volta al tardo latino "performāre", dove il prefisso "pēr" sta per "fino in fondo". *Il termine latino è quindi traducibile con l'espressione "formare fino in fondo" (Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, II edizione 1999. Voce: performance). Alla voce "performance" del Dizionario Moderno. Parole straniere nella lingua italiana si descrivono una gran varietà di accezioni tra le quali:*

1. *spec. nello spettacolo o nello sport, prestazione, esibizione, spec. Di particolare valore: la performance di un attore, di un atleta, di una squadra, di un trombettista jazz.*
2. *affermazione nel mercato di un prodotto: il nuovo detersivo ha avuto un'ottima p. /rendimento finanziario: questi titoli hanno registrato p. piuttosto mediocri/ rendimento di una macchina: la p. del prototipo ha dimostrato l'ottima qualità della nostra équipe.*
3. *TS arte e teatro, forma artistica nata negli anni '70 con intenti di dissacrazione estetica e protesta sociale, basata sull'improvvisazione dell'artista e sul coinvolgimento del pubblico, con evidenti punti di contatto con la body art.*
4. *TS ling. Nella terminologia chomskiana, uso effettivo della lingua da parte del parlante, distinto dal sapere potenziale o competenza. (2001: Voce: Performance)*

Come mostrano le diverse definizioni da dizionario "performance" è diventato sempre più un termine ombrello che comprende ad esempio: un certo tipo di evento scenico denominato performance (performance art), un tipo di pratica di scrittura (performance writing), una caratteristica dei rapporti della vita quotidiana che si descrivono come performativi (come in *The Presentation of Self in Everyday Life* di Ervin Goffman pubblicato nel 1959), e addirittura un paradigma del cambia-



mento sociale che è stato denominato “paradigma della performance” (Deriu 1988). In alcuni casi la performance sta ad indicare un’opposizione con una competenza virtuale (come nella linguistica generativa di Chomsky), in altri indica una prestazione (la “performance” di un cavallo nell’ippica), altre si riferisce ad azioni fatte coscientemente per essere percepite da un pubblico (la performance” di un jazzista) Così, la performatività insita nella parola performance promuove l’instabilità semantica che si traduce in una mancata convenzione su ciò che il termine denota. Il termine performance sarebbe, da questo punto di vista, un termine autoriflessivo che commenta il suo stesso significato. Questo panorama rende davvero arduo il compito di tratteggiare i modelli, appartenenti a diverse discipline sociali ed umane, che hanno affrontato le tematiche della performatività. Cercherò di fornire qualche indicazione sui discorsi più rilevanti che, secondo il mio parere, si rivelano più fertili. Più che una rassegna storica esauriente, l’operazione di recupero che realizzo ha senso nella misura in cui ci porterà successivamente a delimitare più in dettaglio l’ambito della pratica performativa. Turner (in sede antropologica riferito alla centralità della vita culturale) parla di *Homo performatans*, caratterizzando l’essere umano come un animale il cui compito prediletto è l’auto-rappresentazione. Secondo l’antropologo questo bisogno culturale si realizza in modo prevalente a partire dalla performance: rappresentandosi l’essere umano si rivela a se stesso. Tutti i generi di performance risponderebbero quindi al bisogno socioculturale della specie umana di rappresentazione riflessiva. Vorrei sottolineare altresì che se di rappresentazione riflessiva si tratta essa include in se il periodo storico in cui è prodotta portando così in luce aspetti politici, geografici, sociali, artistici, estremamente complessi. Bataille d’altra parte ci ricorda come l’arte primitiva si debba considerare ignota, ma ignota non vuol dire inesplorabile, vuol dire solo che l’aspetto “scientifico” della dimostrazione, della costruzione di un paradigma sperimentale ripetibile e verificabile, non è un metodo perseguibile. Innanzi alle produzioni primitive, come per altri versi innanzi all’arte astratta come alla performance artistica, è bene abbandonare ogni supposta verità e guardare, con i propri occhi, e sentire con tutti i sensi, senza pretesa del conseguimento di una “verità”. Perché la verità, risiede nel porsi in relazione con l’opera e per mezzo dell’opera con l’autore e per mezzo dell’autore, con l’epoca che lo ha prodotto. La performance funziona allora come un dispositivo che s’interroga sui valori e genera quindi valori altri che generalmente nelle performance artistiche sono



meta-riflessioni e direi anche illuminazioni su eventi futuri, si pensi solo alla famosa performance di Marina Abramovic "Balkan Baroque" dove l'azione è un emblema o un simbolo di ciò che accade alla Jugoslavia.

4.3. Corpo e Gesto.

L'esperienza quotidiana delle azioni svolte dal corpo è ricca di eventi involontari o subcoscienti, è segnata da forme di automatismo, infatti molti dei nostri comportamenti sono di fatto autonomi rispetto alla nostra coscienza: guidiamo l'automobile, andiamo in bicicletta beviamo un bicchiere d'acqua, senza mai chiederci come facciamo a fare quel che facciamo. Se dovessimo concepire e preparare ogni nostra azione probabilmente riusciremo a eseguire soltanto una piccolissima parte delle nostre azioni. L'automatismo dell'agire è un risultato evolutivo che ci permette una condotta efficace. Quindi, anche se è vero che la vita sociale è fatta con il corpo e la consapevolezza, è anche vero il contrario, e cioè che la vita si svolge a partire dalla dimenticanza dello stesso corpo. Il corpo emerge solo in alcuni particolari contesti e ci rendiamo conto della sua presenza soltanto se stimolato da una qualche emergenza. Un caso di emergenza del corporeo è il dolore. Ma il più delle volte, in assenza di dolore, *lapses* ed errori, di stimoli o condotte emergenziali, il corpo vive inavvertitamente e non si distingue nel flusso continuo delle percezioni ordinarie. Anche se ci sono delle circostanze dove l'emergenza del corpo è assoluta per esempio nelle relazioni intime, nel sesso, nell'arte, la vita quotidiana trascorre per la maggior parte delle persone nell'oblio della propria presenza corporea. Studiando la radice etimologica del termine persona, scopriamo che è un prestito dal greco *prósopon*, vuol dire viso, faccia e designa anche la maschera teatrale. Nel teatro greco antico, ogni personaggio è contraddistinto da una maschera, allora il termine *persona* indica anche il personaggio, la *drammatis personae*. Il latino e poi l'italiano conservano nella parola *persona* queste sue origini etimologiche e riportano fino ai nostri giorni le sue accezioni originali. Il fatto che il termine *persona* indichi in prima istanza il viso e poi la maschera è un indizio importante della concezione del corpo in quanto contenitore individuale. Il corpo si rivela come materia visibile e come tale funziona come maschera o facciata della persona, dell'individuo. La faccia, la maschera, si porta come un vestito, si abita, e mostra e allo stesso tempo nasconde qualcosa che "sta dietro" è un velo che vela e rivela qualcosa di intimo. La concezione di *persona* è

4.3. Cuerpo y Gesto.

La experiencia diaria del cuerpo está marcada por el automatismo, muchos de nuestros comportamientos son, de hecho, independiente de nuestra voluntad y de la cognición: conducimos el coche sin pensar en cómo cambiar de marcha, vamos en bicicleta sin tener que preguntarnos cómo se coordinan nuestras piernas al pedal, no hay necesidad de programar voluntariamente cada bocado o el gesto de comer para llevar el tenedor a la boca, masticar, tragar. Si tendríamos que concebir y preparar todo lo que hacemos, posiblemente seríamos capaces de realizar sólo una muy pequeña parte de nuestras acciones. El automatismo de la acción es el resultado evolutivo que nos permite realizar un comportamiento eficaz. Así que si bien es cierto que la vida social se hace con el cuerpo y la conciencia, también es cierto a la inversa, y es que la vida se cumple con el olvido del propio cuerpo. El cuerpo aparece sólo en algunos contextos particulares, y nos damos cuenta de su presencia sólo cuando estimulado por alguna emergencia. Un caso de emergencia del cuerpo es el dolor. Pero más a menudo en la ausencia de dolor, *lapses* y errores, de estímulos o llevado emergencias, el cuerpo vive inadvertidamente y no se sostiene en el flujo continuo de percepciones ordinarias. Aunque hay circunstancias en las que la situación de emergencia del cuerpo es absoluta, por ejemplo, en las relaciones íntimas, en el sexo, en el arte, se la vida cotidiana pasa para la mayoría de la gente en el olvido de la presencia corporal. Mediante el estudio de la etimología del término persona se descubre que se trata de un préstamo del griego *prósopon*, que significa el rostro, la cara y también designa la máscara teatral. En el antiguo teatro griego, cada carácter está marcado por una máscara, entonces el término indica también el carácter de la persona, el *drammatis personae*. El latino y luego el italiano conserva en la palabra *persona* sus orígenes etimológicos y traen hasta nuestros días sus significados originales. El hecho de que el término *persona* indique, en primer lugar la cara y luego la máscara es una pista importante en la concepción del cuerpo como contenedor individual. El cuerpo se revela como la materia visible y, como tal, funciona como una máscara o fachada de la persona, del individuo. La cara, la máscara, se lleva como



allora intimamente vincolata all'idea della fisicità come contenitore e dei pensieri e dei sentimenti come contenuto. Le principali prassi operative di una performance, si possono analizzare e classificare; innanzitutto il luogo ove la performance si realizza ed il tipo di relazione tra azione e pubblico. La stessa tipologia di azioni, per strada o in casa propria, in un spazio deputato dell'arte o in un teatro, assume caratteristiche radicalmente diverse perché se è vero che il "quadro" proposto, è il medesimo, il "quadro di riferimento" del fruitore risulta fortemente modificato dal contesto ospite. Ovvio che l'attore di teatro sul palcoscenico e il performer in galleria, si corrispondono nel collocarsi ciascuno nel proprio ambito linguistico, all'interno cioè di un codice noto sia ai protagonisti che al pubblico. Diverso è quando l'azione si svolge in ambienti invertiti, non sempre "pronti" a recepire il codice di linguaggio specifico, ovvero teatro in galleria o arte in teatro... Chiaro che questo discorso non ha niente a che vedere con le noiosissime mostre nel foyer dei teatri che sfruttano appunto la noia del pubblico in attesa, per somministrare qualche "perla di saggezza". Va inoltre aggiunto che, a grandi linee, l'attore si muove in un ambito disciplinare di tipo professionistico, nel senso settecentesco del termine, perché l'attore è un *professionista*, fa ciò che fa per professione, chiede un compenso allo spettatore, è normato e regolamentato fin nel midollo osseo dalla normativa antincendio, dal borderò, dalle uscite di sicurezza e da come queste vengono indicate, mentre l'artista, anche il più famoso e acclamato, è sempre un *dilettante*, che fa ciò che fa per diletto. A prescindere da quale sia il genere, l'attore è una persona che ha studiato dizione e recitazione, che sa tutto della tempistica e della drammaturgia anche quando tende, per ragioni di scena a dimenticarla; il testo, la storia, hanno sempre un ruolo anche quando sono del tutto assenti, perché l'atto, di cui l'atto(re) è portatore, l'atto retorico del "dire", anche quando si tratta solo di mimica, costruisce una *realtà* per mezzo di una *finzione* mediante un'esperienza narrativa che non esclude affatto la componente dello "spettacolo"; di contro, l'artista è assai spesso alla ricerca di una possibilità di fuga dalla *questione dello spettacolo*, primo nemico di ogni seria ricerca artistica. Inoltre la recitazione, la scenografia, il suono, la drammaturgia, le luci del teatro, mirano a penetrare la coscienza del fruitore per indirizzarlo verso un qualcosa, anche e soprattutto attraverso un'esperienza estetica ed emotiva (eredità dell'Oratorio di Monteverdi e del Barocco), mentre l'artista tende in definitiva a mettere in "crisi" il suo "spettatore", a ribaltarne la coscienza, a disturbarlo, a perturbarlo, a sedurlo

un traje, se vive, y muestra y al mismo tiempo oculta lo que queda "detrás", es un velo que vela y revela algo íntimo. El concepto de *persona* está tan íntimamente atado a la idea de lo físico como recipiente y de pensamientos y sentimientos como contenido. Las principales prácticas de una performance, se pueden analizar y clasificar; ante todo, el lugar donde la ejecución se realice y el tipo de relación entre la acción y el público. El mismo tipo de acciones, en la calle o en su propia casa, en un espacio de arte o en un teatro, adquiere características radicalmente diferentes, ya que aunque sea cierto que la "estructura" propuesta es la misma, la "estructura de referencia" del espectador está fuertemente modificado por el contexto huésped. Obviamente, el actor de teatro en la escena y los artistas en galería, se colocan cada uno en su campo de lenguaje, es decir, dentro de un código conocido a ambos jugadores y al público. Diferente es cuando la acción tiene lugar en entornos invertidos, no siempre "listos" para ejecutar el código de lenguaje específico, o sea el teatro en la galería de arte o la galería de arte en el teatro... Claro que este discurso no tiene nada que ver con las exposiciones aburridas en los foyer de teatro que aprovechan precisamente del aburrimiento del público en espera para administrar algunas "perlas de la sabiduría". También hay que añadir que, en términos generales, el actor se mueve en un área temática de tipo profesional, en el sentido del término del siglo XVIII, debido a que el actor es un *profesional*, él hace lo que hace para ganarse la vida, la carga se hace por el espectador, es estandarizada y regulada hasta la médula ósea por la normativa contra incendios, el borderò, las salidas de seguridad y la forma en que se enumeran, mientras que el artista, incluso el más famoso y aclamado, es siempre un *aficionado*, él hace lo que hace por diversión. No importa cuál sea el género, el actor es una persona que ha estudiado dicción y actuación, que sabe todo acerca de la oportunidad y el drama aun cuando tiende, por razones de escena olvidarlo; el texto, la historia, siempre tienen un papel, incluso cuando están completamente ausentes, ya que el acto de que el acto(r) es un portador, el acto retórico de "decir", se construye una *realidad* a través de la *ficción* a través de una experiencia narrativa que no excluye la parte del "show"; por contra, el artista es muy a menudo en busca de una oportunidad de escapar de la *cuestión del espectáculo*, el primer enemigo de cualquier investigación artística seria. Además la recitación, la escenografía, el sonido, el teatro, las luces del teatro, el objetivo de penetrar en la conciencia del espectador para dirigirlo hacia algo, aun y sobretodo a través de una estética y emocio-



ma solo per poterlo meglio abbandonare. Infatti, esistono infiniti generi di teatro dalla commedia alla tragedia, dal grottesco al comico al musical al varietà mentre non esiste nella performance un solo minuto di relax, di tregua, un momento comico oppure la semplice possibilità dell'intrattenimento. La catarsi, semmai arriva, si consegue attraverso una serie di esperienze plurisensoriali piuttosto impressionanti giocate sullo sfondo di una ancestrale memoria di violenza. In questa prassi, esiste un riferimento potente a riti iniziatici di carattere esoterico che raccolgono un *arousal* onirico, violento e sessuale che ritroviamo esplicitamente nei contributi rosacrociani di Vettor Pisani. La performance appartiene sempre ad una dimensione terribilmente drammatica, pur non operando necessariamente attraverso drammatizzazioni. L'unica eccezione è stata quella di una certa parte di happening collettivi che si sono sviluppati negli anni '60 come ultime propaggini di temi carnevaleschi³⁸. Nella performance inoltre esiste sempre inevitabilmente una questione sessuale spesso iscritta in un rapporto Eros/Tanatos, pur differentemente articolata a seconda dei casi, ma è evidente però che la violenza, quando espressa è reale, le fucilate, le rasoiate, le cicatrici, le combustioni, i pericoli, le ferite o le botte sono vere come vera è l'esposizione, la sensibilizzazione dei genitali, lo sfregamento, la masturbazione, il coito, l'interazione con il pubblico, su questo piano rappresenta il confine insieme alla morte, più volte varcato nell'ambito artistico (Arthur Craven, Arnold Swarzkogler, Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Orlan, John Lennon e Yoko Ono, Jeff Koons e Ilona Staller, Franko B), e in tal senso la performance si specchia sia nell'eredità culturale di Lautremont, del Marchese De Sade, che nell'individualismo poetico arte/vita di Trakl, di Bataille, di Campana, di Majakovskij di Esenin, e degli altri *poeti pazzi* e *poeti suicidi*. Altro aspetto caratteristico è il processualismo; chiunque minimamente attento, nel partecipare ad un evento, ad un'azione performativa, comprende immediatamente che la performance non nasconde nessuno degli "artifici di scena". Quello che in teatro è considerato un *effetto speciale* o un trucco scenico, in ambito artistico è palesemente lo *svelamento* di un meccanismo (soprattutto di linguaggio, di potere); il performer opera cioè informando lo spettatore del *cosa* e soprattutto del *come*. La questione sinestetica inoltre avvolge come l'aria che si respira la performance artistica che, infatti, diviene di volta in volta luogo dei sensi, del gusto, del tatto, dell'odore, della vista e dell'udito simultaneamente. Il coinvolgimento del pubblico non è agito

38 Im passim Heers J., *Le feste dei folli*, Guida, Napoli, 1990

nal (herencia del Oratorio de Monteverdi y del Barroco), mientras que el artista tiende en última instancia, poner en "crisis" su "espectador" para anular la conciencia, perturbar, molestar, para seducirlo pero sólo para poder abandonarlo aun mejor. De hecho, hay clases infinitas de teatro, desde la comedia a la tragedia, de lo grotesco al cómico, del musical al variedad no hay un sólo minuto para relajarse, para dar un respiro, un momento cómico o simplemente la posibilidad de entretenimiento. Catarsis, si algo similar viene, se concede a través de una serie de experiencias multisensoriales bastante impresionantes jugadas en el fondo de una memoria ancestral de violencia. En esta práctica, hay una referencia a poderosos ritos de iniciación de carácter esotérico que recogen un *arousal* onírico, violento y sexual que encontramos en las contribuciones del rosacruziano Vettor Pisani. La performance siempre pertenece a una dimensión terriblemente dramática, pero no necesariamente trabajando a través de drammatizaciones. La única excepción fue la de una cierta parte de los acontecimientos colectivos que se han desarrollado en los años 60 como vástagos de temas de carnaval¹⁶. En la performance también es siempre una cuestión sexual, inevitablemente, registrada en un informe Eros/Thanatos, aun articulada de forma diferente dependiendo del caso, pero está claro, sin embargo, que la violencia, cuando se expresa es real, los disparos, la navaja, las cicatrices, las combustiones, los peligros, lesiones o golpes son verdaderos como verdad es la exposición, la conciencia de los genitales, el roce, la masturbación, el coito, la interacción con el público en este plano es la frontera junto a la muerte, más a veces cruzada en lo artístico (Arthur Craven, Arnold Swarzkogler, Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Orlan, John Lennon e Yoko Ono, Jeff Koons e Ilona Staller, Franko B), y en este sentido la performance refleja tanto el patrimonio cultural de Lautremont, el Marqués de Sade, que el individualismo poético del arte/vita de Trakl, de Bataille, de Campana, de Mayakovsky de Esenin y de los otros *poetas locos* y *poetas suicidas*. Otro rasgo característico fue el processualismo; alguien minimamente atento en asistir a un evento, a una acción de tipo performativo, inmediatamente entiende que la performance no esconde ninguno de los "trucos escénicos." Lo que en el teatro se considera un *efecto especial* o una trampa escénica, en el arte es claramente la *revelación* de un mecanismo (especialmente del lenguaje, de poder); el actor hace esto informando al espectador de *qué* y sobre todo de *cómo*. El tema sinestésico envoltura también como el aire que respiramos la

16 Im passim Heers J., *Le feste dei folli*, Guida, Napoli, 1990

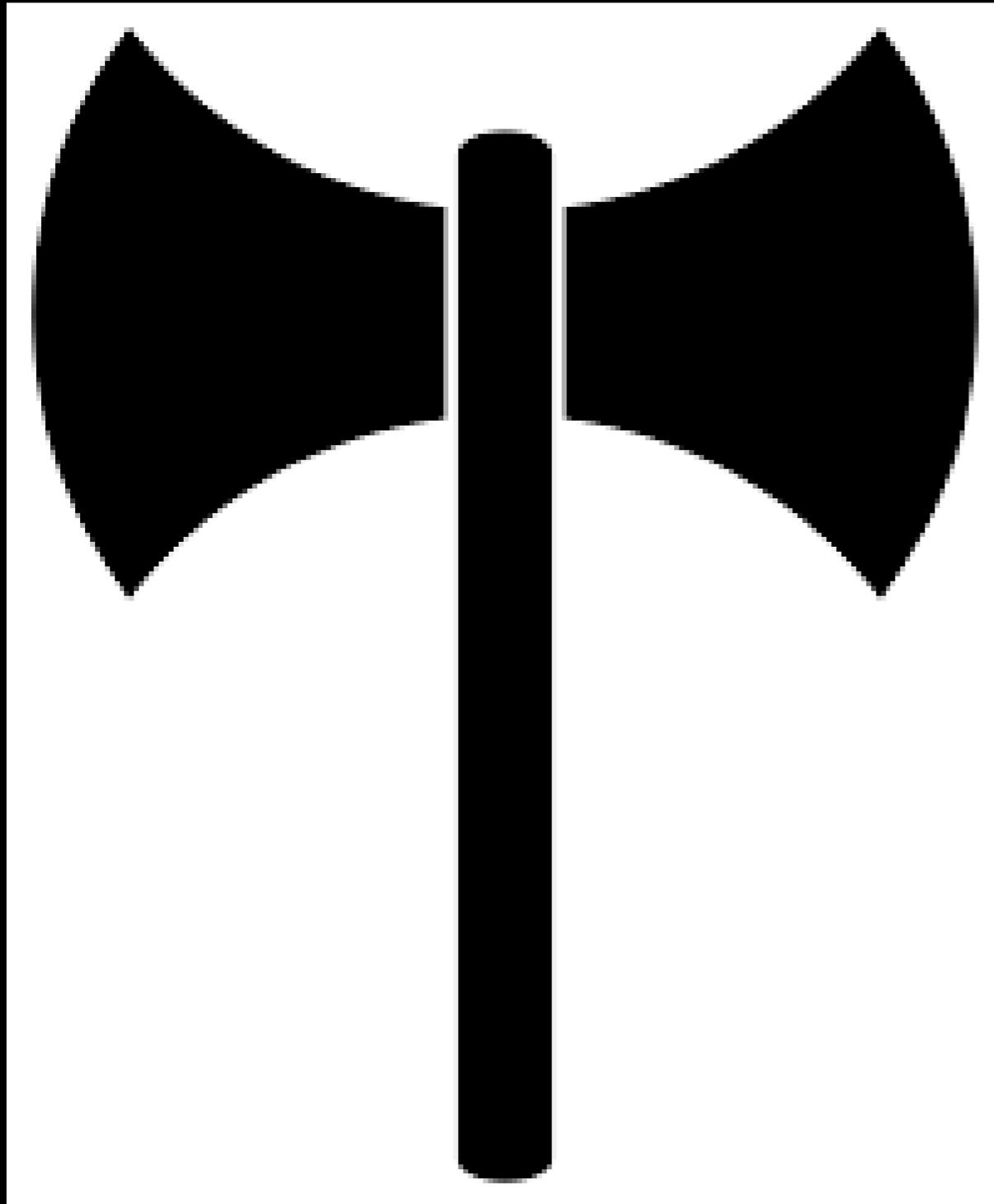


infatti su un piano metaforico ma avviene esplorando la fisicità e la corporeità dello spettatore quanto del performer. Di un ruolo speciale sono investiti gli oggetti impiegati nelle performance: sia che si tratti di poche povere cose, sia di veri e propri allestimenti di grande complessità, va rilevato che gli oggetti assumono una importanza grandissima in quanto *simboli* o per meglio dire, *sintomi*, di determinati stati di coscienza, di determinati traumi, di determinati “eventi sessuali”. Alcuni esempi sono: le maschere sensoriali e gli oggetti relazionali della Clark, il corpo nudo: *O corpo è a obra* di Antonio Manuel, le ossa scarnificate e la spazzola d'acciaio della Abramovic, le lamette di Gina Pane, i secchi pieni del proprio sangue di Franko B. La questione nasce a mio avviso nell'ambito di un processo di *sensualizzazione oggettuale*, di *erotizzazione dell'inorganico-merce* che accompagna la nascita della vetrina e l'esordio di un capitalismo trionfante. Ovvero, quanto veniva accennato all'inizio, sulla discendenza della performance come arte dalla *wunderkammer* e dai *tableaux vivant*, qui può essere chiarito; *wunderkammer* e *tableaux vivants* sono entrambe a mio avviso da considerarsi come performance allo stato embrionale, sono due facce della stessa medaglia e, non è un caso che nell'originale francese de “La filosofia nel boudoir”, proprio De Sade usi il termine *tableaux* ovvero quadro, o dipinto, per indicare le *composizioni dei corpi e degli oggetti* in orgia.

4.4. Una nota ulteriore sull'oggetto.

Questa biologizzazione dell'inorganico e cristallizzazione del vivente in un “quadro”, questa pietrificazione in una epifania mediante un investimento affettivo ed emozionale, è un fenomeno che riaggancia eredità arcaiche legate all'animismo e alla cultura primordiale magico religiosa, mitico-epica e la coniuga con strumenti più moderni di comunicazione; un coacervo di irrazionalismo dai caratteri mistificatori, in quanto, la trasformazione dell'oggetto da *oggetto d'uso a cosa senziente*, stravolge l'orizzonte relazionale tra uomini e cose, stravolge la funzione e l'uso, stravolge il significato stesso degli oggetti nel mondo e, sarebbe da considerarsi assai deplorabile, fuori dal recinto “sacro” dell'arte. Da Reich W. : *L'irruzione della morale sessuale coercitiva - Der einbruch der sexual moral, 1935*, traduzione inglese *The invasion of compulsory sexuality, 1971*: “...nell'inverno del 1926 il Roheim mi fece visita e discutemmo per alcune ore di questioni etnologiche. Fra l'altro, non ci intendevamo su un punto fondamentale. Par-

performance artistica que, de hecho, se convierte a su vez lugar de los sentidos, del gusto, del tacto, del olfato, de la vista y del oído simultáneamente. La participación del público no es, de hecho, actuado en un nivel metafórico, sino que se lleva explorando el aspecto físico y la corporalidad del espectador como del intérprete. Un papel especial que invierte objetos utilizados en la performance: sea que se trate de pocas cosas malas, o de producciones reales de gran complejidad, cabe señalar que los objetos adquieren una gran importancia como *símbolos* o más bien, como *síntomas*, de ciertos estados de conciencia, de ciertos traumas, de ciertos “eventos sexuales”. Algunos ejemplos son: las máscaras sensoriales y los objetos relacionales de la Clark, el cuerpo en *O corpo è a obra* di Antonio Manuel, los huesos descarnados y el cepillo de acero de la Abramovic, las hojas de rasura de Gina Pane, los baldes llenos de su propia sangre de Franko B. La cuestión surge en un proceso de *sensualización objetual*, de *erotismo de lo inorgánico-artículo* que acompaña el nacimiento de la vitrina y el inicio de un capitalismo triunfante. Es decir, como se ha mencionado al principio, aquí se puede aclarar la discendencia de la performance como arte de la *Wunderkammer* y de los *tableaux vivants*; *Wunderkammer* y *tableaux vivants* en mi opinión, deben de considerarse como una actuación en una fase embrionaria, son dos caras de la misma moneda, y no es casualidad que en el original francés de “La filosofía en el boudoir”, sólo De Sade utiliza el término *tableaux* o sea cuadro o pintura, para indicar las *composiciones de cuerpos y objetos* en orgía.



lavamo dell'interpretazione dei simboli, e, correlativamente, dell'interpretazione analitica degli utensili. Io sostenevo che un'ascia, innanzitutto, fu costruita per motivi razionali, ossia per tagliare più facilmente la legna; e che, secondariamente, poté acquisire un valore simbolico, benché non lo acquisisca necessariamente. Un albero, un bastone, possono significare, nel sogno, un fallo, ma non necessariamente. Dicevo inoltre che una scorretta manipolazione dell'interpretazione simbolica porge un appiglio ai denigratori della psicoanalisi specialmente quando si tratti di attività biologico-sociale, razionale; gli aerei vengono costruiti per un dominio più perfetto sul tempo e lo spazio; che, poi, nei sogni possano diventare simboli fallici ha importanza individuale, ma non sociologica. Il Roheim invece era dell'opinione che l'ascia fosse simbolo di pene e venisse costruita con tale fine, solo secondariamente servendo ad un fine razionale: essere, cioè, in realtà tutta la produzione di utensili null'altro che una proiezione di simboli dell'inconscio. Io debbo a questa discussione un fecondo chiarimento della relazione fra ciò che è razionale e ciò che è irrazionale, chiarimento che resi pubblico alcuni anni dopo (in *Materialismo dialettico e psicoanalisi*, II ediz. 1934, edizioni di sessuopolitica). Ma allo stesso tempo mi si manifestò l'abisso che separa irrimediabilmente la psicoanalisi metafisica e quella scientifica. In fondo ancora oggi si lotta per la questione medesima: se cioè un'ascia sia solamente un simbolo del pene e null'altro che questo o, al massimo in via secondaria, un utensile per la produzione; o invece se il motivo della sua creazione sia in primo luogo di natura razionale, ossia intesa a dominare un pezzetto di mondo. E dietro questa lotta per <l'essenza della scure> si svolge la dura battaglia di due concezioni ideologiche, le quali non possono convivere senza conflitto una accanto all'altra, e di cui UNA SOLA³⁹ può essere quella giusta, cioè atta a comprendere e conquistare, correttamente, il mondo. La conseguenza di tutto ciò è la lotta fra ideologia funzionale e scientifica e, dall'altra parte, metafisica, fascista, dittatoriale, mistificatrice, lotta che è costata milioni di vittime umane (l'esponente più impressionante della suddetta concezione è la prostituzione politica che ha assunto quelle che una volta furono le grandi idee di Marx). Si tratta di vedere se il Roheim abbia ragione quando riassume così la sua critica alla mia ricerca etnologica: <non è così come dice Reich, che la civiltà (il capitalismo) nasca per motivi economici e cagioni poi le nevrosi, bensì il contrario; la nevrosi collettiva chiarisce, condiziona e crea l'organizzazione socia-

³⁹ Tutto maiuscolo nel testo dell'autore come anche l'uso delle francesi nell'ediz. Italiana, Sugarco, Milano 1981



le, la religione, l'economia il diritto e tutto il resto>. E donde viene allora la <nevrosi collettiva?> Evidentemente dall'eternità... Questo stralcio lo ritengo importante, intanto perché si riferisce al colloquio tra uno psicanalista ed un antropologo nel 1926, ossia proprio negli anni in cui Avanguardie e Psicoanalisi, marxismo, sociologia, antropologia, si incontrano, e si incontrano proprio sull'essenza dell'ascia, della scure ossia sul fascio, sull'ascia bipenne, sulla ruota solare-svastica, sulle questioni simboliche e sulle merci, sul valore d'uso e sul loro plusvalore... Mentre il Roheim investe l'ascia di un valore che precede l'uomo, in poche righe Reich dice che l'oggetto ascia nasce nel desiderio di conquistare di comprendere di dominare un pezzetto di mondo, il tempo e lo spazio, accusa l'URSS di rappresentare la prostituzione politica, (nel 1926 Lenin è morto da 2 anni e, si può immaginare Stalin che clima avesse introdotto in Unione Sovietica...) insomma bastano poche righe e si intravede la conflittualità ideologica della Modernità, l'opposizione mortale che le due concezioni ingaggiano... Ovvio che l'ascia è un utensile ma che tra gli utensili assume un ruolo simbolico particolare, anche prima del fascismo, perché serve da sempre, a tagliare le teste, non solo la legna, poi chiaro che può essere un surrogato o un simbolo fallico e tuttavia, Moderno è scegliere in primo luogo di individuarla come utensile, è un percorso dialettico, è funzionalismo, ossia riconoscere le cose in ordine alla loro funzione evidente. Possiamo anche ragionare sul fatto che (dico ragionare in termini analitici), se è vero che la nostra vita inconscia è prevalente, che il nostro inconscio ci governa dando spazio e luogo a "die triebe", alle "spinte" o pulsioni istintuali provenienti dal substrato biologico, anche il Roheim non è un ingenuo, sa bene che materiale ha per le mani, ma credo che questo piccolo spunto sia utile a chiarire alcune cose. Se noi trattando *l'oggetto oggi*, come i due nostri trattavano *l'oggetto ascia*, possiamo utilizzare un certo numero di categorie, e per esempio, possiamo domandarci se è lecito cercare una sintesi dialettica tra le due posizioni, oppure "post-storicamente" conciliare le due in un processualismo che, allungando il brodo di coltura dell'ideologia, lo rende via via sempre più annacquato ma ne moltiplica esponenzialmente la quantità. Dico questo, perché le ragioni del Roheim, si comprendono apparentemente meglio alla luce della formulazione successiva di Bateson, ovvero che *due definizioni sono meglio di una*, ma solo una è quella giusta e a mio avviso, perché la natura di un chilogrammo di cianuro, non cambia anche se lo si diluisce in un litro d'acqua o nel mare, cambia invece l'effetto.



4.5. Pensare Moderno.

Ma se per un momento, proviamo ad essere scientifici nel senso Moderno del termine, ci troviamo necessariamente a dover rintracciare le categorie del momento storico che andiamo ad indagare. Per capirci, Spengler forse inaugura un percorso con *il tramonto dell'occidente* del 1922, Benn con gli altri espressionisti tedeschi parlano di *post storia* negli stessi anni, Toynbee nel 1934 riprende ancora la questione *post storia*, ma veramente nessuno avvia una riflessione su un'ipotesi di postmodernità in quegli anni; questo per dire che, se vogliamo veramente capire la Modernità, dobbiamo pensare alla maniera *ideologica Moderna*, non a caso Reich, intitola il Primo Capitolo del suo "Psicologia di massa del Fascismo" esattamente: "l'ideologia è una forza materiale"; sarebbe allora opportuno guardare Habermas, e meglio ancora Adorno ma anche Levinas o Benjamin, ma solo quello che scrivono negli anni analizzati per circoscrivere le riflessioni in ordine al tempo. Concetti di informazione e retroazione cari alla Scuola di Palo Alto, oppure la scismogenesi batesoniana, forse coniugano intuitivamente ambiti diversificati, dalla robotica all'elettronica, dalla psicologia alla comunicazione ma si rivelano spesso insufficienti ad affrontare la complessità delle relazioni tra viventi. In che senso? Un efficace esempio del limite toccato da autori quali Watzlavich è il seguente che spiega la differenza tra la psicodinamica freudiana e la teoria della comunicazione: se do un calcio a un sasso quello rotola, si sposta si arresta, se lo do a un cane, quello reagisce perché non riceve solo un passaggio di energia ma informazione. La teoria freudiana lavora ancora su uno sfondo dinamico fisico "dell'energia"- l'altra, quella della comunicazione, introduce l'informazione. La prima controlla una energia data, la seconda, attraverso un corretto feed back di informazione permette di predisporre aggiustamenti e perfezionamenti dinamicamente stabili, da cui abbiamo la nascita della cibernetica e dell'informatica. Si passa da un sistema di causa/effetto a un mondo dove non solo si può risalire alla causa partendo dall'effetto ma ricostruire nuove cause per deviare verso nuovi effetti- retroazione. La retroazione può a sua volta essere positiva o negativa, quella positiva genera cambiamenti o adattamenti, quella negativa genera stabilizzazione di relazioni, in entrambi i casi, positivo e negativo non hanno un valore "morale" ma solo dinamico infatti si tratta sempre di complementarietà. Non posso fare a meno di osservare che l'esempio a mio avviso è surrettizio. In quanto tra sasso e cane, esistono differenze tante e tali da rendere nul-



la l'argomentazione. Ovvero, se dessi un calcio a un sasso o a un ramo secco entrambi riceverebbero solo energia non informazione, oppure a un sasso e a un ramo di un albero flessibile, invece che dare il famoso calcio al cane, il ramo verde, in virtù della sua caratteristica flessibilità ed elasticità, potrebbe rimbalzarmi contro senza dover pensare che l'albero o il suo ramo stiano "reagendo". Eppure anche in questo caso, la distanza sasso e ramo, rimane incommensurabile. In seguito autori quali Vezio Ruggeri⁴⁰, affrontando le cose da un punto di vista psicofisiologico, hanno forse contribuito a chiarire meglio alcuni processi, soprattutto in riferimento all'arousal. Per un esperto di cibernetica per esempio, il feedback (cioè quella che si chiama retroazione) e l'elaborazione delle informazioni, servono da descrizione scientifica onnicomprensiva di come gli organismi anticipano e di come rispondono ai cambiamenti delle condizioni nel corso del tempo. Un dato organismo vivente non è più considerato come una forma permanente o cristallizzata, non è stereotipata nella sua condotta ma sempre temporaneamente in un dato stato, come dire l'essere vivo, è qualcosa statisticamente in certe posture ma sempre suscettibile di variazioni di comportamento, quindi non più una cosa <stabile> ma piuttosto come una rete di attività potenziali. Da questo punto di vista, la definizione della vita stessa, l'esser vivi e non minerali, come il significato dell'esistenza ne escono radicalmente modificati. L'effetto Dolly, seguito alla prima clonazione (dichiarata) di un essere vivente, nel 1997, ha creato molto sconcerto nell'opinione pubblica, irrazionalmente però, perché quelle ricerche in realtà erano già avviate da molti anni. Si schiudono da allora territori senza mappa, i cui contorni vengono disegnati in migliaia di laboratori di bio-tecnologia sparsi per il mondo in una continua ridefinizione. Ancora incontriamo un ridisegno ed il disegno, al centro di una dinamica sociale immensa ed in via di definizione temporanea: *...I grandi cambiamenti economici nella storia avvengono quando forze sociali e tecnologiche si uniscono per creare una nuova matrice operativa*, afferma Jeremy Rifkin. La pratica 'politica' del corpo. L'impossibilità di pensare un corpo umano come un ente naturale indipendente dalla cultura che lo definisce è stato ripetutamente ribadito nell'ambito degli studi di critica culturale. Michel Foucault è stato forse uno degli autori che ha più enfatizzato la natura artificiale e costruita del corpo. Foucault sostiene che il corpo nelle società occidentali si trova ad essere regolato e manipolato dalle strategie discorsive, un Logos che prevale su Bios e su Zoe. Insiste, nella gran parte

⁴⁰ Ruggeri, V. *Semeiotica di processi psicofisiologici e psicosomatici, il pensiero scientifico*, Roma, 2000



della sua produzione teorica, a sottolineare la *non naturalità* del corpo che è, invece, sempre investito da una produzione discorsiva modificante, Judith Butler la chiamerà poco dopo <performante>... Il corpo ubbidisce e si sottopone al potere politico nel tempo storico che gli tocca, che a sua volta determina i modi attraverso i quali ci si esprime, si percepisce, si sente e si gode, si soffre, in altre parole, si vive. Si producono così corpi *docili e disciplinati* (1975) che rispondono alle esigenze della “macchina di potere”. Ogni tipo di discorso a questo punto, da quello economico a quello psichiatrico, dalla criminologia alla fisiologia, dall’orientamento desiderante al tempo libero così come in quelli relativi alla sessualità producono dei “giochi di verità” che legittimano il sistema politico di potere, legittimano anche un modo di “costruire” il corpo: *il corpo è [...] direttamente immerso in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, l’investono, lo macchiano, lo addestrano, lo suppliziano. Lo costringono a certi lavori, l’obbligano a delle cerimonie, esigono da lui segni [...] ciò vuol dire che può esserci un sapere del corpo che non è esattamente la scienza del suo funzionamento e una signoria delle sue forze che è più forte delle sue capacità di vincerle: questo sapere e questa signoria costituiscono quello che potremmo chiamare la tecnologia del corpo [...] Si tratta in qualche modo di una microfisica del potere che gli apparati mettono in gioco* (Foucault). In questo modo, la microfisica del potere non solo va a disciplinare il corpo, ma in modo radicale lo produce lo riproduce e lo conserva. I dispositivi di potere letteralmente *producono* i corpi che (obbedientemente) prendono parte a a questo o a quel sistema politico. La coercizione che la macchina di potere esercita sul corpo è visibile attraverso numerose tattiche: il controllo del tempo (tramite procedure di regolarizzazione che applicano al corpo schemi anatomico-cronologici), poi per mezzo della pedagogia, la quale segmenta i processi di apprendimento fissando una determinata unità di tempo, poi le mortificanti routine del lavoro (che determinano anche il tempo libero), le pratiche mediche che distinguono la normalità dall’anormalità, le istituzioni religiose che a partire da una politica della confessione controllano i comportamenti e le strutture familiari imponendole come modello e norma, infine con sanzioni economiche, col carcere e la pena di morte. Foucault poi, svela il modo con cui alcune pratiche cosiddette pedagogiche della società occidentale, indirizzano anche nel dettaglio il comportamento e il vissuto ripensato del nostro proprio corpo. Queste strategie sono finalizzate a far convergere tutte le soggettività all’inter-



MESSALINE DANS LA LOGE DE LISISCA

no di un tessuto che si mantiene sempre sotto il controllo biopolitico esercitato da chi ha più potere. La critica di Foucault svela la conformità con cui i corpi aderiscono a queste tattiche: l'identità soggettiva cerca di integrarsi con le altre soggettività tramite l'adesione a questi processi di omogeneizzazione. In *La volontà de savoir. Histoire de la sexualité*, Foucault ripropone la sua lucida critica dei discorsi sulla sessualità, anch'essa concepita come un dispositivo completamente costruito e tenuto in vita dal potere stesso: L'importante sarà ancora sapere sotto quali forme, attraverso quali canali, insinuandosi in quali discorsi il potere possa arrivare al controllo dei comportamenti più minuti e più individuali, quali vie gli permettono di raggiungere le forme rare e appena percettibili del desiderio, come penetra e controlla il piacere quotidiano. La sessualità ed il corpo diventano così alcuni degli ambiti particolarmente sensibili all'esercizio del potere che, come una corrente sotterranea, invade ogni ambito della vita dei soggetti culturali. Foucault descrive il corpo come il luogo a partire dal quale ricostruire la genealogia dell'anima moderna così come è nata e si è sviluppata nella società occidentale. Attraverso lo studio delle discipline e tecniche del corpo è possibile tracciare la storia dell'occidente: il corpo in questa ricerca diviene la superficie dove si iscrive la memoria. Foucault inaugura quel paradigma critico che va a contestare l'ontologizzazione del corpo, da questo punto di vista il corpo è un oggetto (quindi costruito) e non una "cosa". Più di recente anche una parte della teoria femminista ha criticato insistentemente la concezione positivista e ontologizzante del corpo. In generale nell'ambito femminista la discussione sul corpo verte attorno al problema dell'esistenza dei "sessi naturali". Le autrici che si sono occupate di corpo sono tante e ognuna ha enfatizzato un determinato modo di confrontarsi con questo tema. Il compianto storico dell'arte italiano Filiberto Menna a proposito dell'arte degli anni 60/70 sottolineava, «la transizione di un fattore estetico in eventi sociali [...] con l'apporto dei modelli alternativi dell'arte e con l'esigenza sempre più diffusa di una pratica politica che facesse perno intorno al nuovo bisogno di soggettività». E ancora.. «Si celebra l'intesa tra le diverse minoranze - artistiche, giovanili, intellettuali, politiche - impegnate nella difficile opera di contestazione della società contemporanea e nella ancora più ardua formulazione di proposte alternative». Negli stessi anni teorici come Guy Debord con *La società dello spettacolo* intuirono con grande anticipo la involuzione in corso della società di massa. Slogan come "l'immaginazione al potere" rilanciarono il valore delle indi-



cazioni dadaiste coniugandolo con una militanza politica radicale. «L'arte - ribadisce con forza Herbert Marcuse - *rappresenta una sfida al principio della realtà corrente: rappresentando l'ordine della sensualità, essa invoca una logica repressa - la logica della soddisfazione contro quella della repressione*». In questo orizzonte possiamo così vedere come le scelte degli artisti in particolare nella contemporaneità siano sempre più portatrici di un messaggio che proprio a partire dal corpo si è interrogato sulla società e in particolare pone interrogativi a questa società capitalista. Mi riferisco al lavoro da un lato di Santiago Sierra, Democracia, Nuria Güell, etc. dall'altro a quelle pratiche come nel caso del brasiliano Edoardo Kac, che agendo in maniera anche differente nelle prassi riportano in primo piano delle discussioni accese su temi che hanno a che vedere con questioni di etica.



CAPITOLO QUINTO.

5.1. Polis e Civitas.

È di Cacciari un libro molto interessante, *la città* (Pazzini, 2004) che espone la distinzione tra *polis* e *civitas*, dove la *polis* è la costruzione urbana di uno spazio sostanzialmente chiuso, dove vive infatti la cultura greca costituita di tante *polis*. Quando la *polis* raggiunge un “limite” di crescita, ovvero un limite dimensionale territoriale, una parte di cittadini lascia la città per fondare altre *polis*. Sostanzialmente la *polis* è legata a qualcosa che è un valore in sé, la propria misura che è anche la propria armonia. La *civitas* al contrario è qualcosa di diverso, è la città che cresce, è la città che non ha confini, o meglio che viola i confini, la città che si espande, corpo collettivo, identità collettiva. I Greci non costruiranno un impero, Roma lo farà. L’idea di colonia pensata greicamente o romanamente è qualcosa di molto diverso. La *civitas*, in queste modificazioni, nelle sue illecite espansioni non ha appunto la caratteristica della *polis* che si fonda rispetto a un Altro che è un barbaro, sempre vissuto come negativo tuttavia da intendersi proprio nella sua Alterità ma invece, la romanizzazione è quella necessità di orientare a forza territori violando continuamente soggettività diverse. Giustamente Cacciari osserva che il modello della Chiesa Cattolica si fonda su questo movimento. Quando la città cresce, lo fa rimettendo continuamente in discussione il suo interno e i suoi confini, e contemporaneamente lo fa attraverso l’espansione dei traffici e delle merci e delle guerre, questa contrapposizione tra *polis* e *civitas* entra a far parte di tutta la storia della città moderna dal Settecento in poi, che ha un ulteriore nucleo identitario fondante anche nella città rinascimentale, e che in qualche modo, tutti gli sviluppi dei contesti urbani occidentali derivano da una dialettica interna tra logiche di *polis* e logiche di *civitas*. La cultura istituzionale prevalentemente si ispira alla *polis*, mentre è sempre attiva invece una dimensione che è continuamente in trasformazione secondo il modello della *civitas*. Mi sembra che nella nostra riflessione il Rinascimento sia fondamentale: nel Rinascimento, che è appunto il nucleo genetico dell’Umanesimo occidentale, si può stabilire una perfetta analogia tra la *polis* e la città rinascimentale, che viene costruita urbanisticamente nei termini della chiusura. D’altra parte la città rinascimentale ha altri elementi che sono della *civitas*, come le modalità di accoglienza, o comunque le sue dimensioni espansive. Altra caratteristica delle culture rinascimentali è il riferimento a un corpo umano



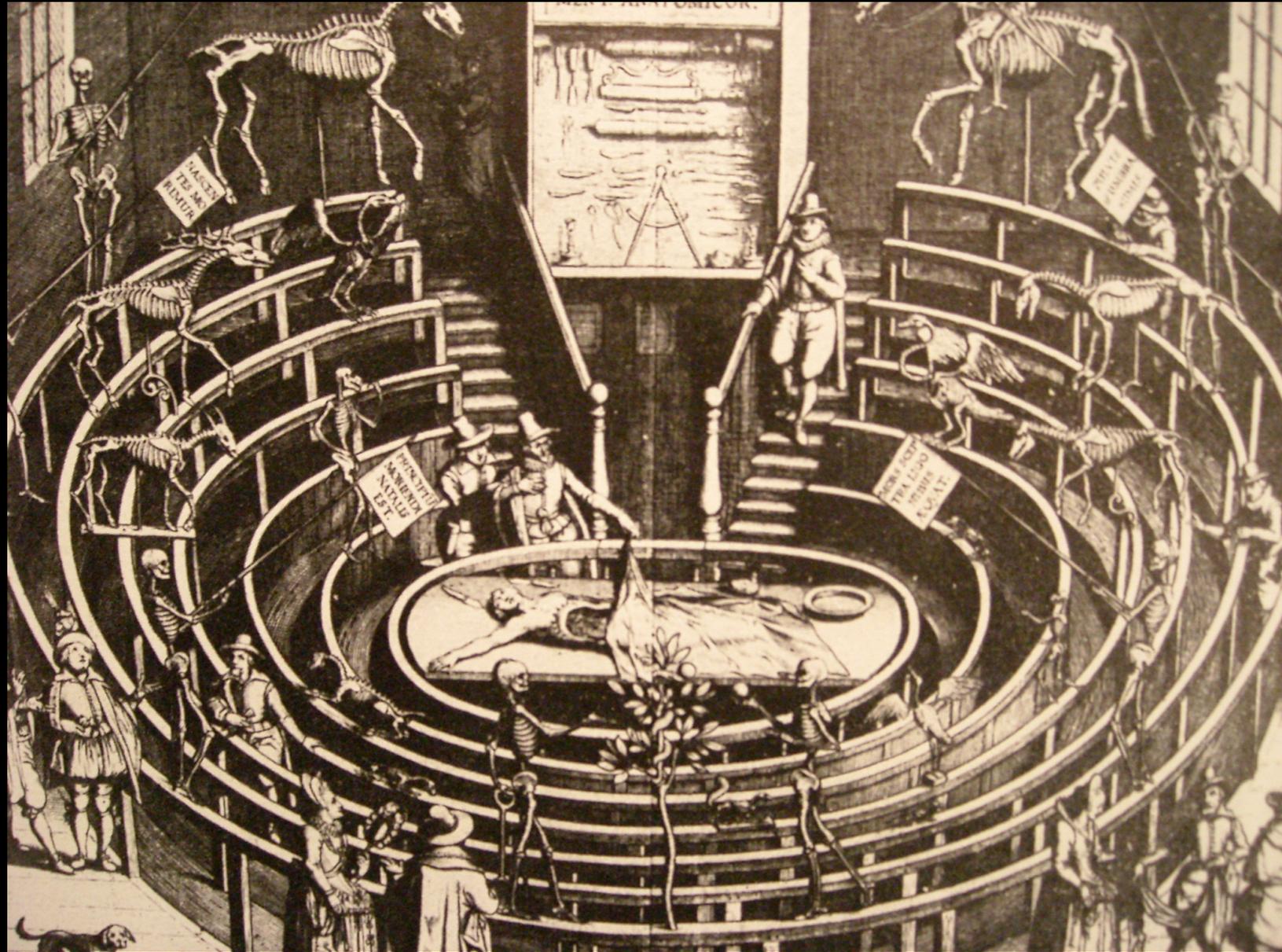
che è appunto il corrispondente della città terrena, e che lo è dal punto di vista strutturale. Abbiamo in mente le tante immagini che costruiscono una specularità tra il corpo della città e il corpo umano. Ma come osserva Andrea Cavalletti, le grandi pestilenze seicentesche, influirono immensamente sulla maniera di pensare e ripensare la città, sulla maniera di costruire e decostruire spazialità, cosicché l'urbanistica affonda le proprie radici proprio nei regolamenti di polizia e di salute pubblica. Anche in questo caso però, teniamo in mente questa stretta analogia corpo-città, perché determina infatti la contrapposizione tra un'idea di corpo chiuso in sé all'interno della propria pelle, e un'idea di un corpo che si espande continuamente.

C'è un corpo politico e c'è un corpo che invece cresce continuamente su se stesso, al di là di se stesso, che si espande continuamente, quello che ha a che vedere con l'ultima fase delle forme di comunicazione. Abruzzese per esempio, è un autore che da sempre offre una lettura di questi fenomeni che è ricondotta ai mezzi di comunicazione, alle piattaforme espressive, e che mette in discussione la democrazia, tutta riferita ai corpi e al corpo sociale. Mi sembra che in questo modo si possano costruire alcuni riferimenti utili in un ragionamento in questo senso. Naturalmente ragionare sul corpo pone immediatamente una questione fondamentale anche per ragionare sulla democrazia e sull'urbanistica, e per ragionare appunto su quell'interrogativo iniziale. Ad esempio, siamo civili noi, e incivili i Paesi che si stanno sviluppando, oppure ormai questa questione non regge più tanto?

Siamo fuori da questo termine perché poi *civitas* significa appunto civiltà-cittadinanza-civilizzazione, e tanti temi cari al pensiero occidentale e al pensiero democratico. Quanto razzismo e quanto classismo sottendono la premessa dell'innocente domanda: siamo civili noi?

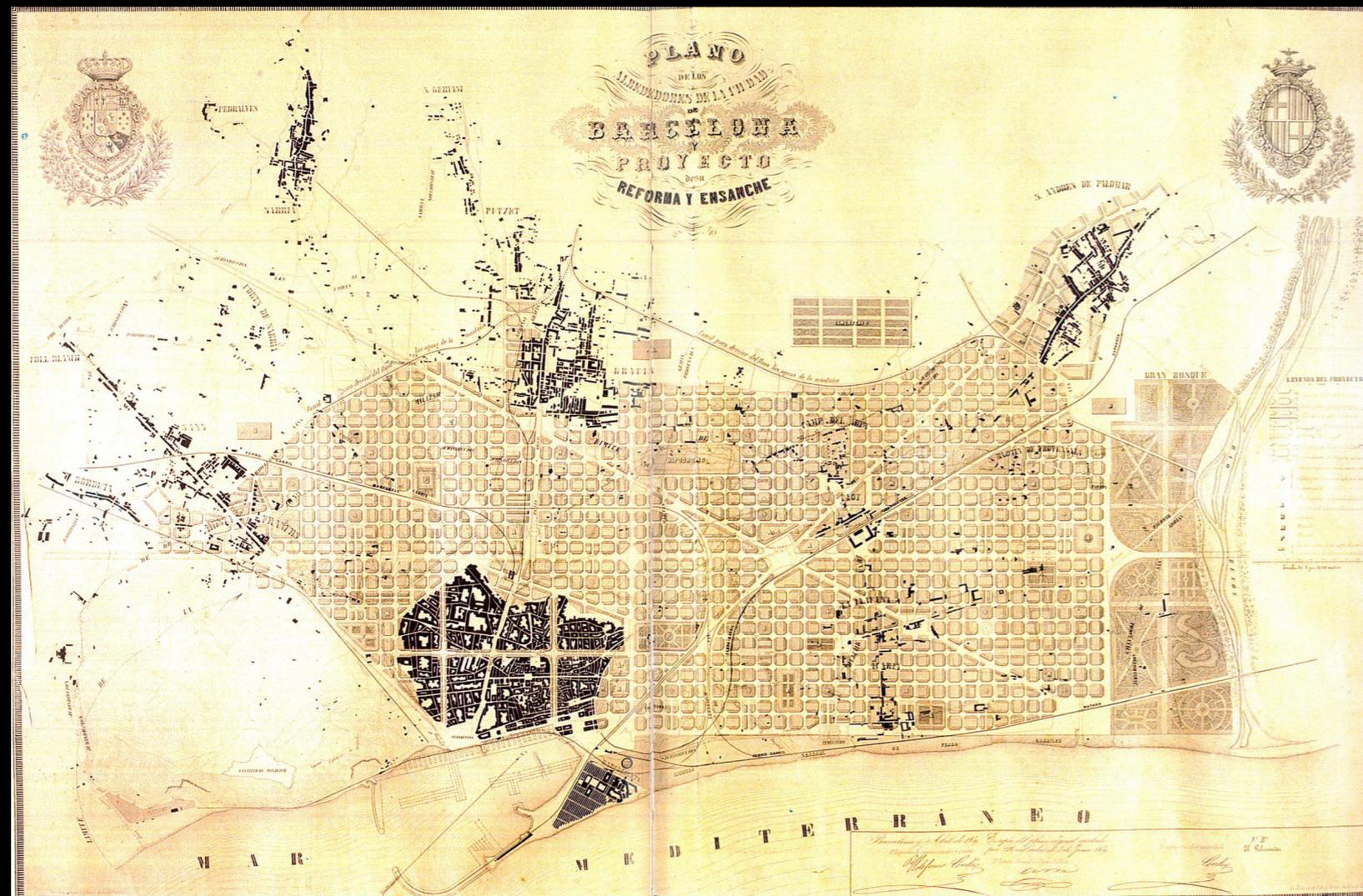
5.2. Corpo e carne.

Corpo: la tradizione vede il corpo (morto), oggetto di studi anatomici condotti da medici e da artisti, talvolta in modo palese altre volte nel più assoluto segreto, più spesso nella "tolleranza tacita accordata dalle autorità". Da Leonardo a Vesalio (*De humani corporis fabrica* è del 1543), dal Falloppia a Fabrizio d'Acquapendente che fonderà a Padova il celebre teatro anatomico nel 1589, il corpo inteso come carne è soggetto all'analisi; nell'insieme, la carne come corpo aspetta l'esordio più grandioso che è la parallela nascita di tableaux vivants a cavallo della Rivoluzione Francese. Molto interessante è an-



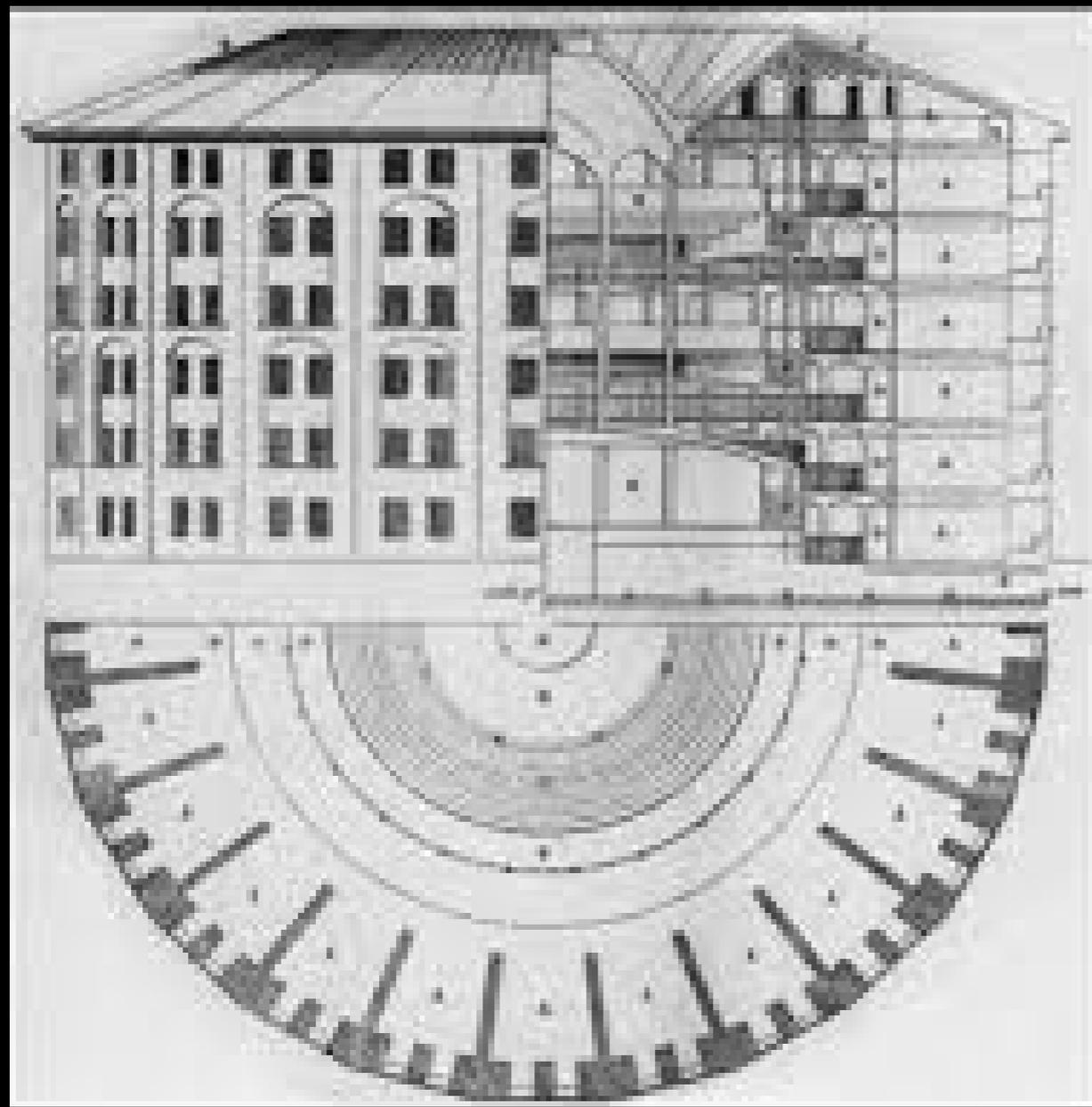
che la riflessione di Giorgio Agamben che in “L’aperto, l’uomo e l’animale pag. 26-27” mette i luce la diatriba che si crea a proposito dell’identità tra copro risorto e corpo in vita e in particolare sull’integrità del corpo risorto. Dice “Nel corpo dei risorti, le funzioni animali resteranno “oziose e vacue” esattamente come, secondo la teologia medioevale, dopo la cacciata di Adamo ed Eva, l’Eden resta vuoto di ogni vita umana. Non tutta la carne sarà salvata e, nella fisiologia dei beati, l’oikonomia divina della salvezza lascia un resto irredimibile”⁴¹. L’integrità del corpo già nei trattati medioevali è oggetto di riflessione. ma per tornare ai tableaux già Leonardo allestiva scene simili con persone e anche con automi, la Chiesa anche da prima aveva una lunga tradizione di macchine sceniche per processioni (Barocco), ma da allora, i temi, divengono sempre più laici fino alla estetizzazione sadiana dell’orgia appunto detta “quadro” o “scena”: il corpo vivo finalmente esposto, dopo secoli e secoli di esposizione *da morto* mista ad esposizioni di più o meno sacre reliquie e segrete dissezioni anatomiche alternate a veri e propri teatri anatomici, e dopo questo, merci; merci che dalla vetrina ci guardano, ci chiamano, ci (chi) amano?.. Ecco che l’architettura, la politica, la spazialità, le gerarchie, le persone e le cose, il valore di scambio, si confrontano in un universo relazionale legato a doppio filo al desiderio. Se è vero che de-siderare, significa etimologicamente cessare di guardare le stelle a scopo augurale,” *L’etimologia della parola desiderio ci rimanda al De bello Gallico: i desiderantes erano i soldati che stavano sotto le stelle ad aspettare quelli che dopo aver combattuto durante il giorno, non erano ancora tornati. Da qui il significato del verbo desiderare: stare sotto le stelle ed attendere. Galimberti*” ne consegue che il desiderio è appunto un motore che conduce i corpi all’azione, alla mobilità, all’impegno muscolare. Due questioni fondamentali: lo sguardo, la percezione interiore, e lo sguardo esteriore. Perché il corpo umano pone immediatamente la questione. Questa è la matrice, tutta la storia della civiltà si esprime continuamente nei termini del rapporto fra interno ed esterno. Lo sguardo dell’artista in particolare è sempre uno sguardo che sa andare oltre e fare connessioni apparentemente illogiche e che ben conosce questo meccanismo.. Oliver Sacks noto scrittore e neurologo nel suo ultimo viaggio della vita descrive con l’incanto di fronte ad un cielo stellato molta chiarezza.” *Qualche settimana fa, in campagna, lontano dalle luci della città, ho visto il cielo intero spolverato di stelle.... Questo splendore celeste mi ha fatto improvvisamente capire quanto*

⁴¹ Agamben, G. *L’aperto*, Bollati Boringhieri, Torino 2002



poco tempo e quanta poca vita mi siano rimasti.... Fin da piccolo ho avuto la tendenza ad affrontare le perdite, la scomparsa di persone a me care rivolgendomi al non umano. Quando mi mandarono in collegio all'età di sei anni, all'inizio della seconda guerra mondiale, i numeri diventarono i miei amici; quando tornai a Londra, a dieci anni, gli elementi e la tavola periodica divennero i miei compagni. E ora in questo frangente, in cui la morte non è più un concetto astratto mi sto di nuovo circondando, come feci quando ero ragazzo di metalli e minerali, piccoli emblemi di eternità. All'estremo della mia scrivania ho l'elemento 81..... ⁴² L'urbanistica ovviamente è un elemento che non fa eccezione. Proprio Abruzzese osserverà come e quando Benjamin affermando che l'urbanistica è interessante perché riguarda la distrazione, Benjamin utilizza proprio il fatto che comincia a sottrarre l'urbanistica dalla dimensione dell'esteriorità e incorpora lo stesso sguardo, anzi lo manda altrove, nel (sovra) pensiero o nello smarrimento. Mi sembra essenziale per ragionare oggi riconoscere che la città moderna nasce proprio alla fine del Settecento, con i processi di industrializzazione. In genere il pensiero sociologico, il pensiero storico, il pensiero politico, leggono questi fenomeni lungo una linea progressiva, però si può anche ritenere che dalla fine del Settecento ad oggi ci troviamo davanti a una serie di forme dell'abitare (anche il corpo) radicalmente diverse. Il primo territorio che si viene a costituire è quello della metropoli, e ritengo anche qui che se non si ragiona sulla metropoli non si capisce nulla di tutto quello che è avvenuto dopo. È veramente il momento fondante della modernità, e naturalmente quello della civitas, della città, che appunto non tollera nulla e si espande, e di un corpo che si sta modificando enormemente. Un corpo che si trasforma, sempre mutevole. Del resto la letteratura rende conto di queste mutazioni, con la figura ricorrente del mostro, dell'instabilità del cosmo, etc. Secondo me, una figura chiave in questo processo fu l'abate Johann Joseph Gassner, esorcista, ultimo esponente di una "tecnica" di suggestione fortemente ancorata ad una fede "tradizionale" quella in Gesù Cristo nello specifico caso, in un certo senso, l'ultimo degli antichi guaritori... Tecnicamente l'esorcismo di Gassner non si differenzia troppo dalle pratiche mesmeriane sul magnetismo animale, a parte l'aspetto laico del secondo. Osserva Abruzzese infatti, c'è un momento nel Settecento che è stato fondamentale: è da due autori come Bentham e Mesmer che giunge la rivelazione sul come l'esordio della modernità sia interessato soprattutto a regolamentare

⁴² Oliver Sacks, in La Repubblica anno 40 n.191



le azioni tra i corpi, a istituire quella società disciplinare descritta da Foucault nella sua celebre Antologia (pag 81 e sgg). Bentham si inventa il panopticon, e quindi costruisce una teoria di controllo sul corpo basata sulla visibilità e sull'immagine; Mesmer col magnetismo animale inventa una clinica del corpo basata invece sul contatto fisico. Mentre Bentham deve separare i corpi, Mesmer necessita della vicinanza dei corpi. Quindi lavorano in base allo stesso principio: la salute sociale e fisica per Bentham (che serve a non creare la malattia morale e fisica delle carceri, che serve a costruire buoni ospedali, buone caserme, e così via); la malattia personale che Mesmer deve curare (finché ad un certo punto si arriva a Freud, il quale pure deve risanare la persona umana perché essa possa convivere con la società). Questo è un passaggio straordinario, incredibilmente importante, perché mentre Bentham ci serve per seguire perfettamente l'evolversi dei mezzi di comunicazione e dei media (quindi secondo la mia lettura l'evolversi di diverse piattaforme, il passaggio, il transito lo sconfinamento, via, via in diversi territori, che ci fa arrivare sino alla televisione), Mesmer, invece, è e resta sottotraccia continuamente, costituisce uno sfondo, e ci è utile rivedere le cose che a Mesmer possono essere collegate adesso con i linguaggi digitali (considerato anche che, a mio modo di vedere, la fase attuale di negoziazione del senso della rete è tutta appunto su un conflitto tra chi appartiene o meno a Bentham). La rete viene, come del resto anche la cibernetica nata negli anni '50 dopo la bomba atomica, dal tentativo di avere la massima trasparenza sul mondo in modo che sia impossibile il disastro (da qui anche tutto il dibattito sulla doppiezza dei media). C'è proprio un mondo irrisolvibile visto dalla parte di Bentham; dall'altra parte la negoziazione passa, ne abbiamo molti segni, attraverso la chimica del corpo, e cioè oggi attraverso la capacità dei linguaggi digitali. Questo viene rilevato dalle arti, dalla possibilità che hanno di lavorare non sul corpo sociale ma sulla carne, e quindi siamo in quella dimensione del discorso che definiamo *postumano*. Deleuze e Guattari sono quelli che rileggono la teoria del corpo senza organi, già anticipata da Antonin Artaud come un'esigenza di riconfigurazione liberatoria: «aprire il corpo a connessioni che suppongono tutto un concatenamento, circuiti, congiunzioni, suddivisioni e soglie, passaggi e distribuzioni d'intensità, territori e deterritorializzazioni. Dell'organismo bisogna conservare <quanto basta perché si riformi a ogni alba>. Sono così gettate le basi di una identità nomade, costantemente in transito. La speculazione filosofica trova una singolare corrispondenza nella ricerca



scientifico con la nascita e lo sviluppo, a partire dagli anni quaranta del Novecento, di discipline quali la teoria dell'informazione ad opera di Claude Shannon e Warren Weaver, la cibernetica di Norbert Wiener e l'intelligenza artificiale (IA), il cui padre è da considerarsi Alan M. Turing. Va detto che questi pensieri "radicali" sono stati di fatto accolti anche perché conformi ad un ideale di consumatore globale medio, flessibile e neutrale. La questione del postumano, è stata invece per altro, al centro del dibattito critico sulla ricerca artistica dagli anni '90, ed è stato un tentativo parzialmente riuscito di fornire una interpretazione a tanti diversificati fenomeni che spaziano dall'azionismo viennese a Burden, a Orlan. Parzialmente riuscito perché molti di quegli artisti hanno svolto le loro attività in un modo assai più radicale e personalistico mentre paralleli fenomeni di comunità virtuali o nomi collettivi del tipo di Luther Blisset, hanno rappresentato forse ancor meglio questa espansione del corpo individuale. Tra i tanti modi di salutare l'uscita dalla società industriale, dalla società di massa, dei grandi sistemi forti occidentali, postumano è il termine secondo Abruzzese più felice, ormai più rassicurante nonostante invece l'inquietudine che può ancora suscitare. Postumano piuttosto che postmoderno che invece è ormai un termine legato a tanti e tali delitti che presto sarà nella storia come un insulto dei peggiori. Quello che mi pare fondamentale cogliere nella metropoli è appunto questa straordinaria capacità della *civitas*, di inglobare diversità in qualche modo; il laboratorio ottocentesco della metropoli è fondamentale appunto per garantire l'estensione del capitale e l'espansione dell'occidente. Per alcuni interpreti della metropoli è stato possibile intuire molto riflettendo già sulla metropoli ottocentesca nei primi decenni del XX secolo. Questa interpretazione della metropoli ottocentesca non è un'invenzione radicale, ma in qualche modo era già inscritta, era già nel codice genetico della metropoli.

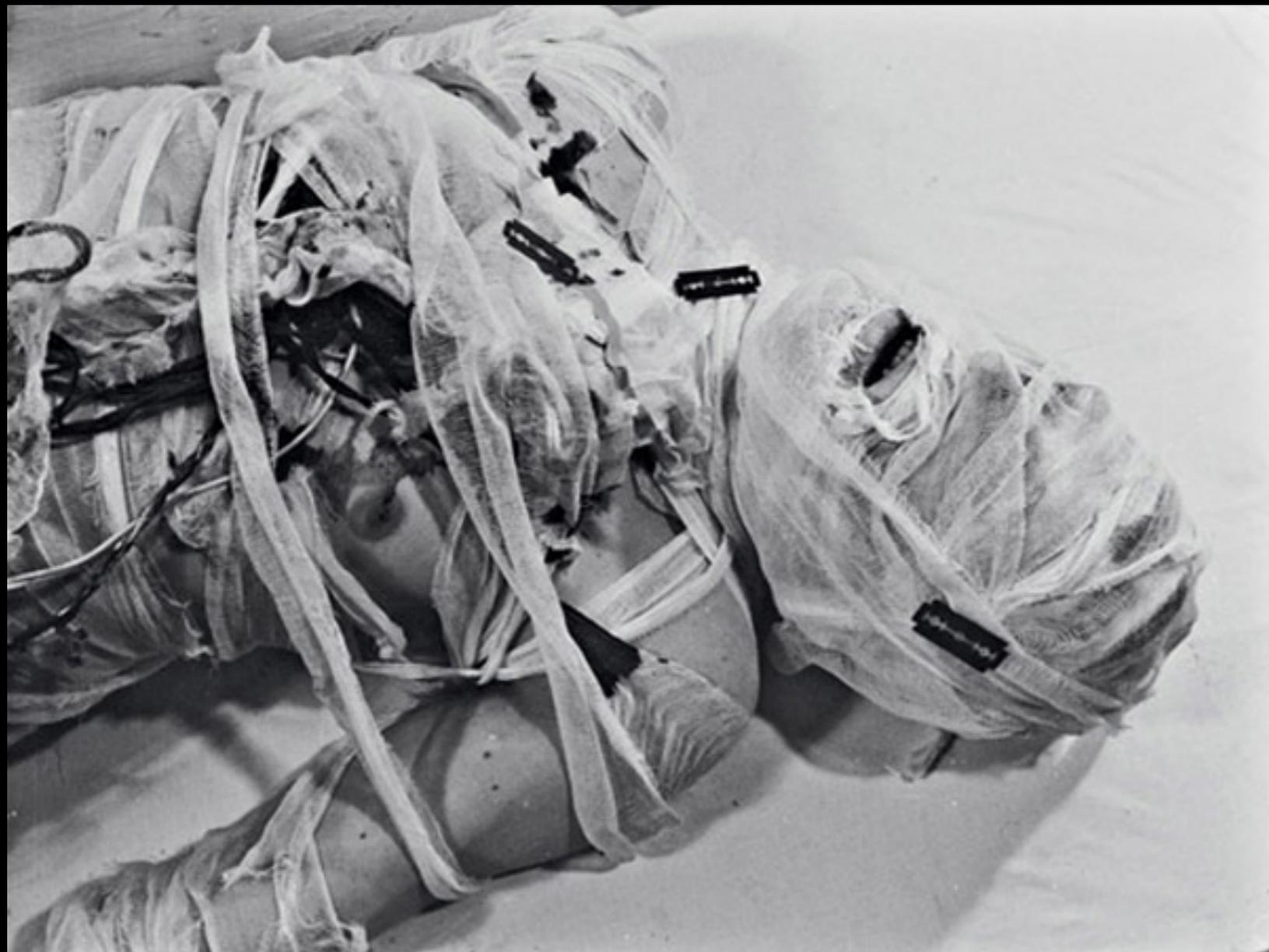
5.3. Sex appeal dell'inorganico.

Ripensiamo alla frase di Benjamin ripresa poi da Mario Periniola sul "Sex-appeal dell'inorganico" si comprende come nell'Ottocento accada una cosa fondamentale: in qualche maniera la vetrina crea una situazione prima inconcepibile. Fino ad allora l'oggetto non viveva di vita propria, ma era sottoposto allo sguardo del corpo umano, corpo che decideva lui come guardare questo oggetto, come percepirlo, e come coglierlo. La vetrina è invece l'organizzazione in oggetti della vetrina, e questo implica in qualche modo che gli oggetti incomincia-



no a guardare l'osservatore. È un ribaltamento, un capovolgimento straordinario, è lì che si può dire appunto "il sex-appeal dell'inorganico": il sexappeal, che è una proprietà umana, diventa invece una qualità degli oggetti. Un altro passaggio di straordinaria importanza. Questa esperienza metropolitana è un'esperienza di un eccezionale laboratorio di modalità, che vengono in qualche modo elaborate e che hanno una lunghissima durata fino ai giorni nostri, e contemporaneamente è però un'esperienza che può essere integralmente pratica soltanto attraverso l'esperienza metropolitana stessa. Naturalmente c'erano i romanzi che raccontavano della metropoli, c'erano gli almanacchi delle grandi esposizioni che facevano vedere l'immagine della metropoli e quello che accadeva in questa sorta di bolla, di elaboratore straordinario di futuro in cui si prefigurava l'espansione successiva della vita metropolitana. Ma la vera capacità di trasformare l'esperienza che la metropoli ha avuto nell'Ottocento poteva praticarsi soltanto attraverso l'abitante della metropoli, chi abitava effettivamente la metropoli. Ricordiamo come esempio il film *Metropolis* di Fritz Lang. All'origine di tutto questo c'è stato un fatto molto importante dal punto di vista culturale e sociale, cioè la nascita, l'impiego su scala industriale, della vetrina ovvero la comparsa della vetrina sulla scena sociale. Fino quasi alla metà del '700, la vetrina quasi non esisteva, le botteghe non l'avevano e ogni vendita avveniva normalmente nell'esterno della bottega, nel senso che la bottega è un luogo di produzione artigianale e la vendita avveniva all'esterno o sull'uscio, c'era dunque un rapporto molto personale e molto diretto tra il venditore e l'acquirente perché tutto si basava su rapporti personali e fiduciari. Nel '700 invece nasce questo nuovo strumento, ma non è solo un artificio di vendita, la vetrina è uno strumento che crea spazio là dove prima non esisteva, uno spazio che ponendosi intermedio tra l'interno e l'esterno, fa arretrare la relazione diretta venditore acquirente in favore di una diretta e sensuale relazione tra merce e consumatore. Il venditore passa in secondo piano e la merce che viene esposta e messa in scena, curata nei suoi caratteri espressivi e soprattutto in grado di dialogare direttamente con il consumatore. Progressivamente, a mio avviso, succede che la vetrina che è poi uno strumento di possibile dialogo tra la merce e il consumatore, trasmette nella società, a partire dal Settecento in poi, quel preciso modello di rappresentazione, quel modello culturale per cui attraverso il vetro e la sua caratteristica trasparenza, progressivamente il modello di esposizione della merce passa al corpo del consumatore che sta dall'altra parte e passa all'intera società, noi

tutti oggi, abbiamo assunto e nostro malgrado quel modello di (sovra)esposizione. C'è un percorso interno al mondo del consumo per cui la vetrinificazione si estende prima ai luoghi del consumo, quindi dalla singola vetrina passiamo via via alla aggregazione di più vetrine, e nascono le prime gallerie commerciali, siamo all'inizio dell'800. Quindi che cosa succede, non più solo la vetrina è uno spazio di messa in scena ma tutto lo spazio diventa di messa in scena, di vetrinizzazione. Il *passage* come insieme di vetrine diventa l'archetipo e ancora oggi gli architetti peggiori che sono poi la maggioranza assoluta, usano i *passage* come archetipi per i nuovi centri commerciali, spesso citando esplicitamente le architetture di quei primi *passages* parigini della prima metà dell'800. Il modello attuale dello shopping center è dato da un grande iper-mercato e una serie di corridoi commerciali che sono esattamente sul modello dei *passages*, anche le grandi gallerie monumentali, come quella di Milano, dove aumentano le dimensioni ma il modello rimane sempre quello. Il *passage* quindi, è uno spazio né interno né esterno, è uno spazio di sogno dove non è percepibile se siamo nell'interno o se siamo nell'esterno, perché è uno spazio interno che riproduce uno spazio esterno, è uno spazio con un'illuminazione particolare anche quella onirica, ma tutto l'ambiente è particolare come in realtà sono diventati tutti gli altri luoghi del consumo sviluppatisi successivamente, soprattutto quelli forti, quelli importanti come i centri commerciali a tema, sono luoghi particolari rispetto alla realtà, nella sua volontà ostinata di evitare qualunque contaminazione con la realtà esterna e quindi dare a chi vi entra la sensazione di entrare in un'altra dimensione. Ma tutti questi luoghi hanno questo progetto implicito, di consentire di evadere dalla realtà e la chiave del loro successo è proprio questa. Anche quando si celebra il rito della spesa della famiglia media del sabato pomeriggio, la spesa per tutta la settimana, è forse una necessità ma è anche e soprattutto evasione dal quotidiano, evasione dalla realtà. Attraverso questo banale processo, la vetrina e lo scaffale sono uno spazio di sogno, di evasione, di erotizzazione, di immaginazione ma anche di nevrotizzazione, di ossessione di compensazione di ogni impotenza personale e sociale, ricondotta attraverso un consumo a volte compulsivo; e progressivamente dalla vetrina, quel piccolo spazio di intercapedine tra interno ed esterno, quello spazio si allarga sempre di più, lo spazio interno diventa uno spazio di vendita, si allarga sempre di più dai *passage* ai grandi magazzini e via via verso al modello del centro commerciale americano del '900 che è poi stato esportato in tutto il mondo. Questo modello di



vetrinizzazione, io penso, non solo si espanso sempre di più in termini di luoghi del consumo, ma si espanso anche in termini di società, di città, di rapporto con la città. Quindi l'intera città diventa una vetrina, e i cittadini merci con assorbimento progressivo di questo o quel modello; note le ricadute sugli abitanti, di non poca rilevanza.. Dice Codeluppi: ...*Vivere in una città «disneyzzata» è dunque un po' come vivere in una specie di reality show. L'ha dimostrato Andrew Ross (2002) nella sua ricerca sociologica sugli abitanti di Celebration, dalla quale è emerso come le persone che risiedono in questa cittadina si sentano costantemente in vetrina. E lo stesso accade nelle nuove realtà urbane che seguono il modello disneyano, dove ci si sente sempre sotto osservazione da parte degli altri ed incentivati perciò a cercare di offrire la migliore performance possibile.*⁴³ L'individuo è però costretto a pagare le conseguenze della sua sempre maggiore esposizione sociale con una crescita dell'insicurezza psicologica. Robert Castel (2004) ha sostenuto che questo risultato deriva dalla sostituzione dei legami comunitari tradizionali (che definivano per tutti delle precise regole di comportamento e quindi creavano anche un sistema di protezioni) con il dovere individuale di prendersi cura di sé e di fare da sé (che produce inevitabilmente insicurezza e paura rispetto alle intenzioni del prossimo). Così, gli individui potenziano le loro connessioni comunicative con l'intera cultura planetaria, ma al tempo stesso si rinchiudono a livello locale dietro barriere e sistemi di sicurezza. La città, che era nata per dare sicurezza ai suoi abitanti, è perciò sempre più vissuta come il luogo del pericolo, come una trappola.

5.4. Biopolitica.

La *tropicalizzazione* dell'Europa che si sta realizzando, favellizzazione, la cosiddetta brasilianizzazione della classe operaia europea, la emarginazione dei poveri, nascita di quartieri residenziali "chiusi e sorvegliati" (cfr. Roma Olgiata, Milano, Santa Giulia ecc.) sbarre alle finestre, vigilantes, videosorveglianza, poliziotti di quartiere sul modello anni '60 delle metropoli latinoamericane, feroce repressione della microcriminalità invece che educazione e scolarizzazione, trionfo del crimine organizzato, mafie ecc. è uno dei risultati di questo affermarsi come legittimo di spazi di separazione. Perché è la legittimità di dividere e separare che la proprietà privata ed il capitalismo egemone oggi affermano incontrastati mediante le Leggi. Ogni fascismo del resto, ma ogni autoritarismo

⁴³ Codeluppi V. *la città in vetrina*, conferenza alla Facoltà di Architettura Valle Giulia, Roma del 17 Aprile 2007

5.4. Biopolitica.

La *tropicalización* de Europa que se está produciendo, la favelización, la brasileñización de la clase obrera europea, la marginación de los pobres, la creación de los barrios residenciales "cerrados y vigilados" (cf. Roma Olgiata, Milán Santa Giulia etc.) rejas en las ventanas, vigilantes, video vigilancia, agentes de policía en el estilo de aquellos en los años 60 en las metropolis de Latino América, la feroz represión de los delitos menores en lugar de la educación y la enseñanza, el triunfo de la delincuencia organizada, las pandillas, etc. son algunos de los resultados de este surgimiento legítimo como espacio de separación. Por qué la propiedad privada y el capitalismo hegemónico de hoy reclaman incontestados, mediante las leyes, la legitimidad de dividir y separar. Cada fascismo del resto, y toda autoridad arbitraria en general, se apoya en la base de



in genere, poggia su queste gerarchie, separazione di sesso, di censo, di classe, e lo spazio dell'architettura e, soprattutto lo spazio del lavoro, sono gli ambiti dove la sperimentazione delle possibilità di incidere sul comportamento umano a fini utilitaristici di tipo economico, si fanno maggiormente pervicaci. Si tratta a mio avviso di forme sadiche, oppure di meccanismi di compensazione, di forme di repressione e impotenza che portano, al delirio di onnipotenza o comunque al desiderio perverso di sottomettere un altro, possibilmente il più debole. La retorica è sempre patriottarda, identitaria, e l'identità non si realizza per quello che è, ovvero la somma di cose ereditate alcune delle quali vengono da ciascuno negoziate e assunte, sommata ad altre pratiche di comportamento, identità acquisite, scelte, dunque dinamiche e in un certo senso performative.. ma viene data come calata dal cielo una volta per tutte, producendo separazioni, gerarchie e tutto ciò che ovviamente ne consegue. Non ho scelto di nascere donna, di nascere nel 1964, di nascere in Italia, di conseguenza sono madrelingua italiana, più tardi ho scelto di essere artista e poi insegnante, e poi di fare ricerca etc. questa seconda parte costituisce lo stesso bagaglio identitario. Ma avrei potuto cambiare sesso o nazionalità, non re-identificarmi con la prima identità ricevuta come avrei potuto anche scegliere di guardare il mondo in altro modo e fare il pompiere.. Quello che voglio dire è che dal no! nascono elementi di individuazione, dall'imitazione degli altri impariamo quella che riteniamo essere la <nostra lingua>, dalle proiezioni decidiamo di diventare qualcuno che si occupa di una data cosa, etc. etc. sembrerebbe dunque che l'identità sia piuttosto un comportamento mobile e non una cosa cristallizzata.

5.5. La spina del comando disegna le relazioni.

Questa è la materializzazione della "spina del comando" evocata da Elias Canetti in *massa e potere* nelle pagg 380 e segg. Ovvio che nessuna prospettiva corporea può accettare e, tanto meno in ambito educativo, terapeutico, artistico o culturale, posizioni e prassi che minano la salute e la creatività dell'uomo, che lo meccanizzano, che lo riducono in ogni aspetto della sua vitalità. Eppure, nonostante il buon senso, vediamo comunque l'affermarsi di molti atteggiamenti dubbi. La questione è il linguaggio verbale e corporeo, perché attraverso i meccanismi di "doppio legame"⁴⁴ osservati e descritti a suo

⁴⁴ Il doppio legame è un concetto psicologico elaborato dall'antropologo Gregory Bateson, e utilizzato in seguito da altri membri della Scuola di Palo Alto. Il d. l. indica quella situazione in cui, tra due persone unite da una relazione emotivamente forte, la comunicazione dell'uno verso l'altro presenta delle incongruenze tra il

estas jerarquías, la separación de sexo, de riqueza, de clase y el espacio de la arquitectura y, sobre todo, el espacio de la obra, son las áreas en las que la experimentación de posibilidades a influenciar el comportamiento humano con finalidad utilitarista económica, son más tercios. Se trata, según mi punto de vista, de formas sádicas o de mecanismos de compensación, de formas de represión y de impotencia que conducen a la megalomanía o por lo menos a un deseo perverso de subyugar a otra persona, posiblemente los más débiles. La retórica es siempre patriótica, identitaria, y la identidad no se realiza por lo que es, o sea la suma de las cosas, algunas de las cuales se heredan de cada negociado y adoptado, sumado a otras prácticas de comportamiento, identidad adquirida, opcionalada, por lo tanto, dinámica y en un sentido performante, sino se da como caída del cielo una vez por todas, produciendo separaciones, jerarquías y todo lo que, obviamente, sigue. Yo no elegí nacer mujer, en 1964, en Italia, soy nativa italiana y en consecuencia mi lengua madre es el italiano, más tarde decidí ser artista y luego enseñé, y luego hago la investigación, etc. esta segunda parte es la misma herencia de identidad. Pero podría cambiar de sexo o nacionalidad, no volver a identificarme con la primera identidad que recibí o mejor hubiera podido también ver el mundo de otra manera y ser un bombero. Lo que quiero decir es que desde un no! nacen elementos de identificación, de la imitación de los demás aprendemos lo que creemos sea < nuestro idioma >, de las proyecciones deciden convertirse en alguien que se ocupa de una cosa determinada, etc. etcétera Por lo tanto, parecería que la identidad es más bien un comportamiento móvil y no algo cristalizado.



*Ernst Jünger und Carl Schmitt auf dem Lac de Rambouillet (1941).
Mit dem Staatsrechtler verband Jünger eine spannungsvolle Freundschaft.*

tempo da Bateson, si costruisce una situazione relazionale patogena. Quel che la società afferma quello che l'Università afferma, quel che l'individuo afferma a livello verbale, è istantaneamente contraddetto al livello del corpo e viceversa. La questione spesso dimenticata è che la vita sociale, la vita di un gruppo in un dato territorio è indissolubilmente legata al concetto di popolazione. Gli esseri umani producono innanzitutto altri esseri umani ben prima di produrre beni e servizi. Così la crescita e lo sviluppo di ogni gruppo, l'educazione e le leggi, l'organizzazione spaziale e le norme, in una sola parola la politica, sono in realtà tarate su questa risorsa primaria che è la generazione. In questo senso la politica non può non essere biopolitica in ogni sottoinsieme in ogni dettaglio della sua organizzazione. La crescita e l'organizzazione delle città dunque è talmente correlata alla crescita e allo sviluppo della popolazione. Ciò che va perso progressivamente nell'ordine del tempo è quel carattere di singolarità che l'individuo rappresenta, perché, come ben chiarisce Foucault, con la nascita e lo sviluppo della società disciplinare (Beccaria, Bentham, Brissot e Le Peletier de Saint-Fargeau), parallela alla Rivoluzione industriale, alla nascita dell'urbanistica, alla nascita della politica, dell'istruzione e della cura come fatti di massa, ci si lascia alle spalle il concetto di "peccato", di cui l'individuo si macchiava innanzitutto davanti a Dio e dal quale poteva redimersi mediante il pentimento. In questo contesto nuovo *beccariano*, chi commette un "reato" si macchia di una colpa

livello del discorso esplicito ed il livello metacomunicativo e la situazione sia tale per cui il ricevente il messaggio non abbia la possibilità di decidere quale dei due livelli, che si contraddicono, accettare come valido, e nemmeno di far notare a livello esplicito l'incongruenza. Come esempio Bateson riporta l'episodio della madre che, dopo un lungo periodo, rivede il figlio, ricoverato per disturbi mentali. Il figlio, in un gesto d'affetto, tenta di abbracciare la madre, la quale si irrigidisce; il figlio a questo punto si ritrae, al che la madre gli dice: "Non devi aver paura ad esprimere i tuoi sentimenti". Nonostante a livello di comunicazione implicita (il gesto di irrigidimento) la madre esprima rifiuto per il gesto d'affetto del figlio, a livello di comunicazione esplicita (la frase detta in seguito), la madre nega di essere la responsabile dell'allontanamento, alludendo al fatto che il figlio si sia ritratto non perché intimorito dall'irrigidimento della madre, ma dai suoi stessi sentimenti; il figlio, colpevolizzato, si trova impossibilitato a rispondere. Bateson, rifacendosi anche ai suoi studi sui livelli di apprendimento, ipotizza come possibile causa della schizofrenia l'esposizione cronica a situazioni di doppio legame in ambito familiare, in particolare nei rapporti con la madre. Tale esposizione comporterebbe nello schizofrenico l'incapacità di saper valutare correttamente i legami tra comunicazione esplicita ed implicita adoperati dalle persone normali. Ad esempio, lo schizofrenico, posto di fronte a semplici domande quali "come stai oggi?", "cosa stai facendo?", non riuscirebbe ad accettarle come domande prive di doppi fini non contraddittori. Oltre al doppio legame come situazione patogena, Bateson propone l'uso, in psicoterapia, di forme di doppio legame "positivo", in grado di sbloccare le situazioni di discomunicazione in cui lo schizofrenico precipita costantemente.



che è intesa come danno sociale, come infrazione alle regole condivise e pertanto si costituiscono quattro ordini di pene. Queste sono nell'ordine: l'esilio, lo scandalo e la pubblica disapprovazione (umiliazione, gogna ecc.) volte a causare vergogna nel colpevole, il lavoro forzato, con lo scopo di fornire un servizio di pubblica utilità e pena del taglione. Queste quattro categorie punitive furono presto soppiantate da un'unica modalità: la prigione. E questo avvenne in considerazione del fatto che per diverse ragioni, i quattro percorsi punitivi sopra descritti erano spesso di difficile applicazione mentre, studiando le questioni si arrivò ben presto a comprendere che esisteva una potenzialità criminale, diciamo pure delle condizioni criminogene e che pertanto lo Stato poteva cercare di prevenire l'insorgere di tali fenomeni. Ecco allora nascere simultaneamente la prigione e l'ospedale, il manicomio e la scuola, l'asilo e l'ospizio, la caserma e il cimitero, che infatti, spesso si confondono o per meglio dire si sovrappongono l'una sull'altra anche grazie all'architettura e all'urbanistica che forniscono le spazialità materiali specifiche a ciascuna istituzione, ma sempre seguendo un unico principio ispiratore. Infatti, non è raro constatare al giorno d'oggi, che molti edifici nati come caserme, divengano poi scuole o viceversa, che molti caseggiati dei quartieri dormitorio di cui le periferie sono costellate, ricalcano l'organizzazione dei fornelli cimiteriali che infatti di notte con i loro lumini, appaiono come condomini più che come necropoli. Allora il criminale diviene un nemico interno della società, e per evitare questo, la società si organizza per l'educazione. Da qui, dal concetto di nemico interno all'individuazione del nemico politico di cui abbiamo il più lugubre esempio nelle aberranti dottrine di Carl Schmitt, legislatore e teorico del Terzo Reich, il passo è breve. Che cosa accade al corpo in queste condizioni? Quando la scelta si articola tra un modello mutuato dall'Inquisizione e uno nuovo che comunque è fortemente coercitivo? Quando ci si viene a trovare davanti a false alternative? Quel che accade è Storia. Il Capitalismo si organizza a difesa dei propri interessi con ogni mezzo, le masse sfruttate e oppresse si auto organizzano in società di mutuo soccorso, sindacati e partiti politici, avvengono un certo numero di scioperi, di repressioni, di emigrazioni, di massacri, di guerre, alcune rivoluzioni, alcune riforme, alcune dittature, alcuni campi di concentramento, alcuni stermini; vengono messi a punto alcuni efficaci sistemi di distruzione di massa, vengono perfezionati alcuni sistemi di propaganda di massa, tuttavia l'insieme avviene all'interno di quel paradigma normativo-disciplinare di cui sopra e pur tuttavia ogni individuo, nella li-



bertà, può rifiutare queste scelte se le riconosce come false alternative.⁴⁵ Si tratta di una situazione simile a quella descritta da Watzlavich nel Capitolo 7 - Il paradosso in psicoterapia- in Pragmatica della comunicazione, quando indica l'illusione di alternative. Chaucher nel suo racconto della comare di Bath, racconta dello stupro ad opera di un cavaliere ai danni di una fanciulla incontrata per la via. Rischia la condanna a morte ma Re Artù lascia decidere alla regina (che vorrebbe risparmiarlo) della sorte del criminale. Avrà salva la vita se entro un anno e un giorno, risponderà alla domanda: cosa desiderano di più le donne? Allo scadere del tempo, non avendo trovato risposta, il criminale incontra una strega orrenda che gli offre la soluzione a patto che s'impegni a fare una cosa per lei. Lui medita e accetta, La risposta è: le donne desiderano il dominio sopra i mariti e nelle cose d'amore. Infatti avrà salva la vita e dovrà pagar pegno con la strega che vuole essere sposata, lui però fatica a vincere l'orrore.. a quel punto, la strega, come già la regina (rispondi o morrai) e come già lei stessa (ti do la risposta ma dovrai fare una cosa per me) gli offre una ulteriore alternativa: accettami come sono e ti amerò e rispetterò, oppure mi trasformo in una bellissima fanciulla ma ti tradirò.. A quel punto, posto per la terza volta innanzi ad una alternativa "falsa" egli risponde: non scelgo nessuna delle due! E la strega si trasforma in una splendida e devota fanciulla. Questo racconto esemplifica quel caso specifico di *illusione di alternativa* a suo tempo indicato da Jackson e Weakland cui lo schizofrenico si trova sempre innanzi. Se potesse fare la cosa giusta non sarebbe costretto a scegliere tra due alternative di cui almeno una è falsa.. la soluzione sarebbe uscire fuori dal modello di un simile sistema. Utile rivedere *le carceri* di Piranesi, rivederle e ancora rivederle e perdersi e ritrovarsi in quelle prospettive, poi pensare daccapo a questi temi.

⁴⁵ Watzlavich P., *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, Roma, 1971



CAPITOLO SESTO

6.1. Letterature e critica d'arte.

Possiamo iniziare questo sesto capitolo dichiarando che, al di là di ogni "letteratura specialistica" sull'argomento, oggi i fatti dell'arte sfuggono alla critica completamente. I letterati, gli intellettuali, i poeti, a volte intuiscono, o inciampano in alcune parziali verità, ma una sistematizzazione, una lettura organica e non motivata da interessi economici ma solo culturali è ancora lontana, soprattutto in quel ramo del sapere che si chiama storia e critica d'arte. Ossia, la critica d'arte, soprattutto dall'avvento della *Controriforma del post modern*, nei casi migliori travisa la realtà, più spesso riscrive la storia surrettiziamente per piegare parti di complessi discorsi di molti autori portandoli ad un unico dettato: il mercato è l'unica via. Il mondo, l'umana esperienza di vivere, precede di gran lunga le attuali relazioni economiche. L'umanità ha creato civiltà di altissimo profilo e cose d'arte, capolavori che ancora ci incantano, situandosi completamente fuori da una visione capitalista. Dell'arte, se è vero che nessuno sa tutto, gli artisti sanno poco, quello che più da vicino li riguarda, gli altri ne sanno pochissimo o niente. Pertanto quanto segue, è frutto di una analisi personale dei fatti, di dialoghi con gli artisti, di studio di materiali di prima mano. Si tratta ovviamente di una interpretazione personale e come tale va vista, la personale verità assoluta, la testimonianza dell'esperienza diretta. Tuttavia, è interessante rilevare che l'arte, anche in funzione di propaganda, o di espressione e deposito dei segni di un'epoca interessa invece a molti.

6.2. La guerra fredda culturale.

Il celebre volume di F. S. Saunders⁴⁶, *La guerra fredda culturale*, Roma 2004, uscito in seguito alla periodica declassificazione di documenti riservati degli archivi federali, ha finalmente svelato al mondo, per altro senza alcuna conseguenza, quello che gli artisti sapevano da sempre. Negli anni che seguirono la fine della 2^a Guerra mondiale, i Federal Project nati nel New Deal rosveltiano per ospitare artisti esuli dall'Europa in balia del nazifascismo, divennero luogo privilegiato della CIA per sperimentare quella che essi definirono la guerra fredda culturale in Europa e nel Mondo. Attraverso un massiccio finanziamento pubblico a colossi privati, si aprirono importan-

⁴⁶ Saunders, F. *la guerra fredda culturale*, Roma 2004

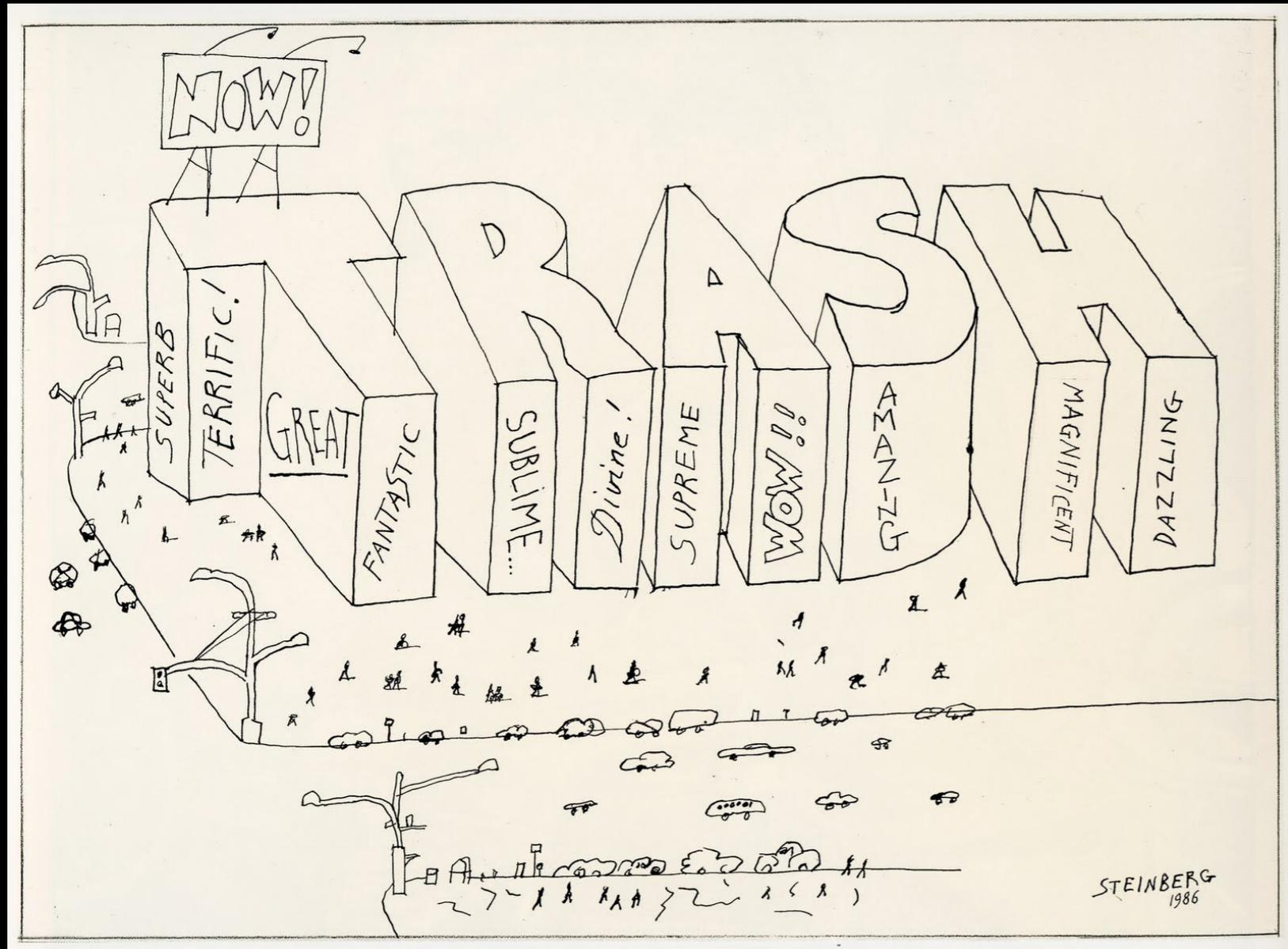
SEXTO CAPÍTULO

6.1. Literatura y crítica de arte.

Podemos iniciar este sexto capítulo declarando que, más allá de toda "literatura especializada" sobre el argumento, hoy en día los hechos artísticos se escapan completamente de la crítica. Los literatos, los intelectuales, los poetas a veces intuyen o se tropiezan con ciertas verdades, pero una sistematización, una lectura orgánica y solo motivada por los intereses culturales en vez de los económicos es aun lejana; sobretodo en aquella rama del saber llamada historia y crítica del arte. Es decir, la crítica del arte, sobretodo tras el advenimiento de la contrarreforma del postmodernismo, que en los mejores casos tergiversa la realidad y más a menudo reescribe la historia disimuladamente para juntar partes de discursos complejos de diferentes autores llevándolos a un único dictado: el mercado es la única vía. El mundo, la experiencia humana de vivir, precede históricamente las actuales relaciones económicas. La humanidad ha creado una civilización con un perfil superior y objetos de arte, obras maestras que nos encantan y están totalmente situadas fuera de una visión capitalista. Del arte, si bien es cierto que nadie sabe todo, los artistas saben poco, eso que se relaciona más estrechamente con ellos, y el resto saben poquísimo o nada. Por lo tanto, cuanto sigue es un fruto de un análisis personal de hechos, diálogos con los artistas, de estudio de los materiales de primera mano. Se trata obviamente de una interpretación personal y se ve como tal, la verdad personal absoluta, el testimonio de la experiencia directa. No obstante, es importante revelar como a muchos el arte les interesa también a modo de propaganda o expresión y testimonio de los signos de una época.



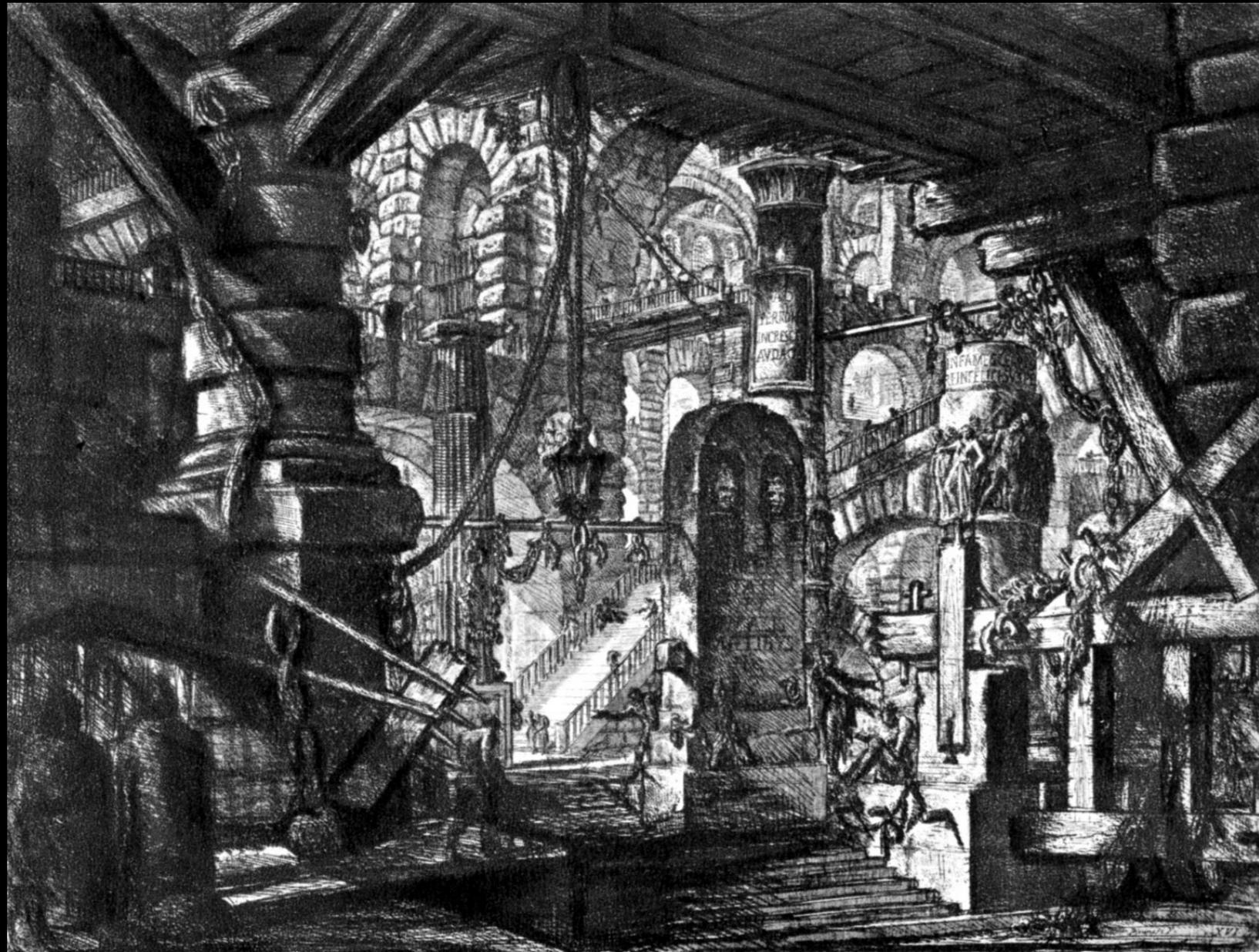
ti fondazioni e musei che finanziarono artisti e correnti, imponendoli al mercato e al pubblico dibattito a suon di dollari. Fin qui, niente di diverso, da un Goethe Institut, da un'Accademia di Francia o da un Istituto Italiano di Cultura.. Quello che invece è stato diverso, riguarda l'approccio Controriformista.. La domanda che si posero oscuri quadri dirigenti in Alabama o nel Dakota fu: cosa contrapporre al potente apparato propagandistico del Realismo Socialista dell'Unione Sovietica? Dapprima ingenuamente si dedicarono a coltivare l'Arte Astratta Americana.. Esilarante.. Tra Pollock che viveva di psicofarmaci e alcol Ad Reinardh, forse più comunista dello stesso Lenin, non ebbero grande successo. Gli astrattisti americani, morivano come mosche, incidenti d'auto catastrofici, overdose, suicidi, coi dollari si ubriacavano, e si drogavano meglio e più di prima, male rappresentando il sogno americano della *sunshine family*, seduta a tavola a dire la preghiera prima dei pasti, bevendo latte e mangiando bistecche.. Ma piano piano, arrivarono all'Eureka!! Come disse della Pop Gerard Richter, il Realismo Consumista!!! Pop Art... Cioè, l'immondizia dell'occidente, ripescata dai bidoni della spazzatura o presa dallo scaffale del più anonimo *store*, elevata a sistema estetico, etico, politico. Il trionfo della merce. Barattoli di conserva e detersivi, icone del cinema e comics.. Nel 1964, alla Biennale di Venezia approda o per meglio dire sbarca, come pochi anni prima sbarcarono i *Marines* ad Anzio, Sua Altezza Imperiale, la Pop Art Americana.. Chi l'ha introdotta? Un certo Gian Alberto Dall'Acqua recentemente scomparso... E chi è costui? No anzi... Chi era costui nel 1964? Forse un importante critico o storico dell'arte? Non di certo il più importante, piuttosto un funzionario statale che però, chissà perché, dirigeva la Biennale di Venezia. Noi, l'Italia, il Paese di Cesare Brandi, di Ragghianti, di Formaggio, di Manfredo Tafuri, di Lionello Venturi, di Giulio Carlo Argan, di Federico Zeri.. Mentre l'Internazionale Situazionista proclamava criticamente la Società dello Spettacolo, retrocedevamo dalla posizione di *provincia* a quella di *colonia* e questo però sembrava un grande successo a molti! Ma siccome i guai non arrivano mai da soli, presto oltreoceano compresero che lo spazio dell'arte nella società *americanizzata* è veramente esiguo tuttavia, compresero che la costruzione della società dello spettacolo era possibile, col permesso dell'Europa. Allora spesero una decina d'anni per trovare il nome giusto al movimento che avrebbe dovuto ripetere i fasti della Pop Art in architettura.. Perché architettura vuol dire costruzioni, industria, edilizia, aria condizionata, impianti, ascensori ovvero lavoro, edifici, spazi e



controllo. I primi nomi scelti in ordine al desiderio di proclamare la democrazia americana furono: Populismo, ma non andava bene, soprattutto in America Latina con il Peronismo trionfante non aveva una bella aurea; di seguito provarono con Localismo, Architettura Vernacolare, e altri sinonimi.. Ma faceva apparire la cosa patetica se non addirittura naif. Il paradosso è che gli Stati Uniti, avevano sviluppato una grande scuola architettonica, sia come design che come tecnologia, i grattacieli ne sono l'esempio più eclatante. Tuttavia, l'ingerenza governativa, fu tale da riuscire a condizionare lo svolgimento delle naturali ricerche e delle logiche evoluzioni stilistiche in ambito architettonico. Infine il termine Post Modern, venne coniato, ufficialmente nel 1979 da Lyotard e, la Contro-rivoluzione, volta a smantellare un secolo di progressi sociali ebbe inizio. In realtà il termine era già in uso nel dibattito architettonico da almeno 5 o 6 anni a partire dalle riflessioni di Robert Venturi e Denis Scott Brown, perchè dobbiamo ricordare che l'architettura, è il vestito buono della speculazione edilizia, dei fondi di investimento, e di altre attività speculative. L'indotto è gigantesco e la questione economica sempre motore di supposti movimenti culturali. Il Postmoderno è un neoconservatorismo e forse il peggiore della storia. Gli alfieri di questo in Italia, furono per l'architettura Paolo Portoghesi, e per l'arte Achille Bonito Oliva con la sua Transavanguardia. Il ritorno, dopo 30 anni sperimentazioni che avevano mantenuto l'Italia, culla dell'arte, alla mesta figurazione, alla forma quadro più retriva e nostalgica, corrispondente a Strapaese e al Ritorno all'Ordine degli anni '20, ma senza l'etica che comunque avevano un Carrà o un Sironi. Proviamo a cercare oggi qualcuno che abbia "eticamente", la statura di Pagano. Per quanto riguarda l'architettura è ormai lampante che secondo il dettato pop di Gianni Morandi *uno su mille ce la fa*. Così abbiamo ancora in televisione Mike Bongiorno, Maurizio Costanzo, Pippo Baudo e la Raffaella Carrà, quelli di canzonissima e del tuca tuca, quelli del secolo scorso, quelli che erano già vecchi nel secolo scorso. Lo stesso nella critica d'arte, ancora Achille Bonito Oliva, ancora Germano Celant, ancora Enrico Crispolti, ancora delle mummie, culturalmente parlando. Così abbiamo due sole archistar italiane, Piano e Fuksas che però sul suolo americano costruiscono pochissimo, (l'uno con la Schlumberger-De Menille, l'altro con Armani) quasi niente e in compenso, una Scuola d'architettura ormai alla frutta. Infatti non esce niente di nuovo e del resto, come potrebbe?.. L'ultima novità è stato appunto Fuksas, che è nato nel 1944, e che è approdato al successo prima in Francia e solo



molto tempo dopo in Italia, e comunque resta ai margini dell'Impero. In Arte, dopo la sbornia della Transavanguardia, ovvero dopo gli anni '80, non è successo più niente, che sia stato riportato seriamente nel dibattito storico critico.. Mercato asfittico, Istituzioni Pubbliche latitanti; in compenso non si sa più niente della nostra tradizione più recente, come se dal dopoguerra ad oggi, nessuno avesse più fatto arte nel Belpaese. Eppure gli anni '50, '60 e '70 erano stati fondamentali per il contributo italiano all'arte... A parte il nome, Pop, Transavanguardia, Poverismi, Storicismo o Anacronismo, sono la stessa cosa: Postmoderno, sostituzione della verità con l'opinione, ma la gara tra opinioni è truccata, perché una sola opinione deve vincere, quella del trionfo della merce e dello spettacolo e dell'intrattenimento, è proposta e premiata e sostenuta contro tutte le altre, così si realizza un pensiero unico, del libero mercato (di Stato), nel senso che le grandi truffe dal dopo terremoto in Irpinia a calciopoli, dal MOSE alla TAV, come Parmalat, Cirio, Bond Argentini, ecc, le paghiamo noi mica le banche o le imprese; il trionfo dell'apparenza invece che della sostanza, della televisione e della pubblicità, della sensualità senza sesso, più volte descritta da Galimberti, nella bocca socchiusa che non dice nulla pur essendo aperta. Il corpo umano, le sue ragioni, i suoi sintomi, la costellazione simbolica che lo illumina, il desiderio, la spinta verso il futuro, tutto è sottoposto a questa dittatura di (non) significanti. E le filosofie? Filosoficamente, molte scuole di pensiero hanno affiancato il pensiero degli artisti nelle diverse epoche: Occam, Spinoza, Montaigne, hanno lasciato un segno nell'arte olandese che l'arte olandese ha trasmesso in altre aree, così come il vitalismo, il trascendentalismo, il pansessualismo slavo, hanno per molti versi posto le basi di alcune riflessioni che sono divenute prassi operative secoli dopo. L'anarcosindacalismo di Durruti in Catalogna è stato subliminalmente, forse l'unico ideale, l'unica *filosofia* che veramente abbia influenzato gli artisti Moderni, pure se indirettamente ma la totale soppressione fisica degli anarchici nella guerra civile spagnola ha praticamente cancellato tutto. Questa filosofia o questa prassi, nella sua radicalità, quel modo diciamo diretto di affrontare gli antagonismi sociali, lo spirito ribelle e libertario, l'anticlericalismo, la mancanza assoluta di senso pratico unita ad un coraggio fisico ineguagliabile, l'antimilitarismo, l'antiautoritarismo, hanno avuto qualcosa a che vedere con l'arte come azione corporea... Ma entriamo nel dettaglio...



6.3. Alcune esperienze tra corpo e territorio.

Umberto Galimberti nel suo saggio *Il corpo*, mette ben in evidenza quanto non si possa prescindere da uno status corporeo e come il corpo sia da intendersi come pro-tensione verso il mondo ed il mondo come punto d'appoggio del corpo. Le *performances* di Hermann Nitsch (*Orgien und Misterien Theater*) per esempio dove sangue, visceri, pulsioni sadiche sono vissute nella scena sia dal *performer* che dagli spettatori che non possono sottrarsi agli innumerevoli stimoli sensoriali, hanno il duplice scopo di una *supersignificazione linguistica* e di una *liberazione simbolica*, dove l'attualità del gesto compiuto del *qui e ora* riporta ad antichi e atavici riti sacrificali ed espiatori con il corpo vissuto come corpo comunitario e scambio simbolico. Quando Nitsch mette in atto scene cruente, in fondo vuole testimoniare di quella realtà che il genere umano stesso produce, quindi l'ipocrisia dello scandalo che spesso ha accompagnato tali esperienze, non è altro che la disgiunzione operata dalla cultura occidentale tra corpo e verità, che con Platone si inaugura e che segnerà il corso della costruzione delle nostre società. Non ci può essere liberazione del corpo se ci si ostina a rimuovere la parte "cruente" che ne è una componente ineliminabile insieme alla parte "buona". Galimberti nella prima parte del saggio affronta proprio questa peculiarità mettendo in luce come alla primitiva ambivalenza, allo scambio simbolico si è invece sostituito l'equivalente generale del valore di scambio che passa come vera realtà. Nell'agire performativo (drammaturgico secondo Goffman- *encounter e performance* sono i concetti chiave - e qui mi riferisco alla tecnica psicodrammatica affrontata anni fa a Venezia nel Master), si opera per ricostruire quell'unione tra corpo ed esistenza turbata spesso da eventi nefasti, o comunque "traumi" nel senso di fatti rilevanti per il soggetto ed è interessante vedere come il corpo attraverso la *messa in scena* di un vissuto dove lo scambio simbolico che si rappresenta è il protagonista, e dove lo sfondo di proiezione, è la relazione stessa con il mondo. Ovvero, il Mondo oggi, è il Territorio globale e anche il Corpo, con la sua capacità di essere creativo (sia culturalmente che biopoliticamente), rende possibile questa coincidenza tra noi ed il territorio. Come osserva il celebre geografo Beppe Dematteis del Politecnico di Torino⁴⁷: *...Oggi capita che questa diversità è fortemente minacciata, perché i processi di interazione, di coevoluzione, non sono più locali ma c'è stato un*

⁴⁷ Dematteis G., *politica e territorio*, conferenza alla Facoltà di Architettura Valle Giulia, Roma del 4 Aprile 2007



salto di scala a livello globale. Questo non perché la nostra identità culturale non dipenda più dal territorio, ma perché le tecnologie attraverso cui noi regoliamo il nostro rapporto con l'ambiente sono diventate tecnologie universali, che si applicano allo stesso modo in tutti i territori, per cui non interagiamo più con tanti territori diversi, ma con un unico territorio che si identifica con l'intero pianeta. Quando un territorio locale non riesce ad adattarsi alle tecnologie viene eliminato, perché le tecnologie sono a loro volta regolate dal ritorno del capitale investito. Si potrebbero sviluppare delle tecnologie appropriate, di interazione con territori specifici, ma questo comporterebbe dei costi maggiori e ciò fa sì che il mercato mondiale selezioni il tipo di tecnologie che sono più generalmente applicabili. La conseguenza è però l'eliminazione delle diversità cioè l'interruzione di quei rapporti co-evolutivi che in passato hanno creato la varietà culturale del pianeta. Certamente questo è un modo per vedere il problema nei termini più estremi però sicuramente abbiamo una costante perdita di valori legati alla varietà culturale che ci permettono sempre meno di affrontare le situazioni future.⁴⁸

Ma il futuro di tipo incerto, si specchia in un presente che più che certo è inesorabile. Quello che viene riconosciuto come “in atto” è una sorta di guerra. Guerra commerciale, guerra di copyright, diritti in internet, diritti sul genoma o sulle sementi, sul feto o sulle staminali. Avviene che oggi, il linguaggio d'impresa, ha imposto al gergo più comune un tale appiattimento che, la performance, è sportiva, scolastica, sessuale, sul lavoro, dell'uomo o del motore, ormai tutto è performativo, tutto è rappresentazione, e la realtà che fine ha fatto? Cioè, che fine facciamo fare noi, ognuno di noi alla realtà? Pongo questi interrogativi perché voglio ricordare che non è a caso che le sperimentazioni di Moreno che portarono alla nascita dello Psicodramma, muovono i primi passi in un universo concentrazionario e coercitivo della galera. Come dobbiamo avere in mente che alcuni sviluppi di quelle pratiche, mi riferisco soprattutto a Mayo e Kurt Lewin⁴⁹ continuano ad essere la base filosofica oltre che materiale su cui poggia ogni sottomissione in ambito lavorativo. Tutte le storie sul rendimento, sull'ambiente di lavoro comunicativo o accogliente, sono di fatto azzerate nell'ordine da: trasformazione progressiva dei beni in servizi. Riduzione del potere di acquisto dei salari. Promozione di nuove e più insinuanti forme di conformismo. Riduzione dei diritti, licenziamenti altrimenti detti eufemisticamente

⁴⁸ Ivi

⁴⁹ In Amerio P., *Teorie in psicologia sociale*, Il mulino, Bologna, 1982



flessibilità in uscita. Competizione con il Terzo settore reaganiano (associazioni e cooperative di servizi), ovvero lavoratori, che però sono travestiti da “volontari” che svolgono senza alcuna trattativa o accordo sindacale le stesse funzioni a prezzi inferiori rinunciando “volontariamente” a contributi e garanzie pur di avere uno straccio di lavoro. Distruzione dello Stato Sociale. Privatizzazione della Sanità, dell’acqua e dell’energia. Commercializzazione dell’istruzione e della formazione. La domanda che è rimossa in ogni counseling è: *perché e fino a che punto il lavoratore sfruttato ha il dovere di essere produttivo?*

6.4. Mondi vecchi e nuovi.

Viviamo ancora l’eredità dei tre concetti chiave di utilità della coscienza, adattamento e progresso, impliciti nella cultura europea dell’era vittoriana ma moltiplicati in modo esponenziale da alcune forme di “psicologia sociale” o di “psicologia dei gruppi” nate in ambito nordamericano. Cosa intendo dire? Intendo rilevare che l’utilitarismo inglese di Jeremy Bentham, mediato dal pensiero di Jhon Stuart Mill, il darwinismo, ed il positivismo evolucionista di Herbert Spencer, il pragmatismo di William James e il funzionalismo, creano negli Stati Uniti delle condizioni molto specifiche e particolari, che in funzione del carattere egemonico della politica americana divengono linee guida di organizzazione di tipo imperiale. Nell’*Introduction to Principles of Moral and Legislation* del 1798 Bentham poneva alla base della condotta umana due motivazioni principali: *...il dolore ed il piacere.. Essi ci governano in tutte le nostre azioni, in tutte le nostre parole, in tutti i nostri pensieri: ogni nostro tentativo di liberarci dal giogo non servirà ad altro che a dimostrarlo e a confermarlo...* Il principio di utilità che Beccaria aveva già enunciato in *dei delitti e delle pene* del 1794, è il regolatore della vita umana individuale e sociale e consiste nella massima felicità per il maggior numero di persone, come fosse la base oggettiva o il principio naturale che trascende le contingenze storiche e ambientali. Nel Nuovo Mondo, i valori europei trasfigurano perché mentre la Rivoluzione Francese tende a distruggere un passato e a costruirne, in qualche modo uno in Stato nuovo, la Rivoluzione Americana, è già una conservazione e la difesa di diritti acquisiti di classi già egemoni in quel territorio, cui la sudditanza all’Inghilterra risultava sconveniente. Tuttavia molteplici sono le correnti e le sfumature, Stuart Mill è certamente diverso da Franklin o da Jefferson, ed è innegabile che il diffuso senso associativo di

carattere democratico come la reale possibilità di mobilità sociale sono stati veramente stati principi diffusi enormemente in quel contesto rispetto all'Europa, come testimonia Toqueville al ritorno dal suo *viaggio americano*. Ovvero l'ambiente nordamericano è un grande e contraddittorio laboratorio di sperimentazione, dove convivono nello stesso habitat, temi utopistici che trovano mentori tra grandi letterati e forme creative (Thoreau, Emerson, Whitmann, fino al primo Ezra Pound), in grado di esprimere concetti come quello di "speranza", abbastanza alle corde in Europa, il luogo dove si sviluppa il contributo di Mead e allo stesso tempo il luogo dove Mayo, Coley, Moreno, pur con le migliori intenzioni, fanno esperimenti nelle fabbriche e nelle carceri, come con i topi in laboratorio. L'America come luogo dove il behaviorismo di Watson poco si distingue dagli esperimenti di Skinner e Pavlov, dove l'associazionismo e il volontariato sono promossi e diffusi ma appena l'associazione diviene sindacato, viene stroncata, perché antagonista agli interessi dell'impresa. Comunque, emerge che un certo interesse maggiormente marcato per l'interazione e per le dinamiche di piccoli gruppi a scapito dell'analisi dell'istituzione e della mediazione ideologica del sociale, la grande attenzione concessa al dato empirico a discapito dell'analisi critica, la preferenza accordata a fenomeni a partire dal dato individuale più che al contesto situazionale conducono ad un conformismo, ad un semplicistico quanto ideologico schema apolitico, molto funzionale al capitale che trova in Peirce e James forse i maggiori mentori. Si distingue in questo panorama Mezirow. La sua ambizione è stata quella di insegnare a pensare, a riflettere, ragionare con la propria testa soprattutto quando condizioni critiche eventi difficili si presentano alla nostra porta, in un certo senso, trasformare le menti non per condizionarle, ma per liberarle. Mezirow vuole dimostrare che ciò è possibile. Egli è un sostenitore della necessità di non disperdere quella tradizione nata con Dewey, il primo filosofo dell'educazione degli adulti nella quale si riconosce, tradizione avvilita più volte negli Stati Uniti soprattutto dopo la seconda metà del secolo scorso. Volontà trasformatrice personale, e confronto necessario per crescere. Già al finire del XIX secolo nacque negli Stati Uniti *L'adult Education* come orientamento ideale verso i ceti più svantaggiati per la diffusione dell'istruzione di base, ma in essa si è poi ravvisata la tendenza utilitaristica tipica del capitalismo (doppia anima). Produttività, efficienza scopi utilitaristici-competizione rappresentano l'altra faccia dell'educazione degli adulti. Mezirow salda il pensiero del Dewey con gli assunti che delineano gli scopi

dell'azione comunicativa di Habermas ribadendo il proprio legame con la cultura europea, affinché chi fa educazione degli adulti non sia un tecnico qualsiasi, ma venga dotato di un'ampia cultura filosofica capace di arricchire le stesse conoscenze in psicologia dell'apprendimento. L'azione riflessiva secondo Mezirow, Bruner, Schön, prima o poi rompe i gusci difensivi per aprirsi a nuove prese di decisione. L'educazione degli adulti secondo Mezirow è il paziente lavoro di ricostruzione del proprio essere stati ed essere divenuti; l'educazione degli adulti non si limita ad insegnare, ma piuttosto pone domande dall'impossibile risposta che fanno migrare menti non più pigre verso nuovi orizzonti. Possiamo pensare a forme di obbedienza cadaverica. Quando insisto sulla questione spaziale, sulle gerarchie che governano la relazione corpo-fabbrica, e più in generale corpo-ambiente di lavoro e socialità, mi torna alla mente l'opera performativa (di cui si può vedere il video all'indirizzo www.maurofolci.it) dell'artista Mauro Folci rispettivamente *Kadavergehorsam*, e *effetto Kanban*⁵⁰. Scrive Folci: *Ci sono alcune parole che indubbiamente posseggono un peso specifico di senso "aggiunto", capaci più di altre di raccontare storie, evocare narrazioni, dire: kadavergehorsam, grazie anche ad un'ammaliante estetica fono-grafica, è certamente tra queste. L'analisi etimologica è uno storyboard della civiltà cristiana e occidentale: dall'obbedienza come quella di 'un corpo morto' di San Francesco (Tommaso da Celano) che risponde alla Legge di Dio, al perinde ac cadaver (allo stesso modo di un cadavere ndr) di S. Ignazio in riferimento all'ordine gerarchico ecclesiastico (Controriforma), fino all'"obbedienza cadaverica" di Eichmann che descrive lo stato di "cieca obbedienza" del popolo del terzo Reich alla Legge (di Hitler ndr). Un percorso che mostra come il processo di secolarizzazione abbia trasformato un concetto appartenente alla sfera spirituale, religiosa, in categoria politica, o meglio, per essere più pertinenti, come, attraverso i paradigmi della contemporaneità e dell'azione "Kadavergehorsam", lo abbia trasposto in categoria economica. In un mondo plasma-*

⁵⁰ Folci M., *effetto kanban*, in *Com. plot City, meeting point*, Roma 2004, il *kanban*, letteralmente "cartellino", è il principio chiave del toyotismo (vedi Ohno, *lo spirito Toyota*) per realizzare la produzione flessibile adottata nello stabilimento Sata della FIAT di Melfi. E', nella pratica, la scheda che il cliente compila dal concessionario con tutte le opzioni per la sua auto e che successivamente, entrando in fabbrica dalla stazione dell'assemblaggio finale, stabilisce il piano di produzione. Si configura da un punto di vista organizzativo come sistema di comunicazione per realizzare <just in time>, ma che, producendo un effetto di occultamento dei comandi, in quanto spinge a vedere all'inverso la determinante dell'ordine, dal cliente invece che dalla direzione, funziona strategicamente da forza regolatrice dei rapporti sociali e quindi ideologica.

to dalla ragione produttiva, dalle leggi del mercato che riducono l'individuo a soggetto economico, in un contesto di liberalizzazione del mercato del lavoro e di competizione selvaggia, l'essere obbediente corrisponde a una condizione senza la quale si è privi dell'accesso. La nuova layout del sistema di produzione, in cui l'informazione assume un ruolo strategico, impone strutturalmente la flessibilità e la precarietà, e contemporaneamente collaborazione e fedeltà all'impresa secondo una logica servile in cui ogni idea di conflitto di interessi è rimossa. Un aspetto servile del lavoro che identificandosi con quello comunicativo fa sì che il tempo di lavoro non è più circoscritto e separato dal resto delle attività ma invade l'intera esistenza, dove il "lavoro morto" ha totalmente assorbito a sé il "lavoro vivo", mettendo all'opera tutte le "risorse umane", la creatività, la vita. E' il linguaggio della forma, lo stesso dell'arte, a organizzare la produzione e la distribuzione delle merci. Le immagini, le parole, sono diventate mezzi di produzione, capitale fisso e circolante come le sensazioni, le emozioni, gli affetti; i tribunali – scrive Robert Reich, consigliere economico e ministro del lavoro per Clinton, – si trovano sempre più spesso di fronte a contenziosi su chi ha inventato che cosa e quando. Calvin Klein, per esempio, afferma che il profumo Romance di Ralph Lauren imita la sua acqua di colonia Eternity. Ma cos'è esattamente un aroma, ed è possibile possederne uno? Un profumo è anche uno stato d'animo, un'immagine, uno stile. Come estrarlo da tutto ciò che lo circonda e trasformarlo in una proprietà? Il general intellect, quella conoscenza diffusa, che alimentandosi di solo lavoro vivo si sottraeva alla cristallizzazione in capitale fisso, oggi è capitalizzato, ridotto a lavoro morto non fissato nelle macchine ma nella comunicazione trasformata in una sorta di catena di montaggio linguistica. Oggi si producono merci a mezzo di linguaggio, meglio, si produce ricchezza a "mezzo di comunità" perché essa si identifica con il concetto di lavoro linguistico; ma se il carattere di feticcio della merce è dato, come nell'analisi marxista, dal nascondimento, dall'invisibilità, nello scambio delle cose (merci), dei rapporti sociali di produzione, e se oggi è la stessa comunità, la società dei cittadini-consumatori che creano e veicolano valore in quanto parlanti, allora sono gli stessi rapporti sociali ad avere il carattere di feticcio. Ecco, Kadavergehorsam è l'immagine mortifera di una comunità linguistica che riproduce se stessa in quanto società inesorabilmente capitalistica, è una direct sul pensiero unico, un fotogramma neorealista che descrive un paesaggio desolante, antibiotico, un frame che testimonia l'assoggetta-

mento cadaverico alla logica economicistica. Un grido d'attenzione perché il progetto neoliberista ha raggiunto una sofisticazione tale che ai più sfugge il carattere totalitario e ideologico così mistificato da una presunta naturalità del linguaggio. Kadavergehorsam è un segno per non dimenticare mai che il capitale ha un unico impulso vitale, quello di generare plusvalore, di assorbire la più grande massa di plusvalore che sia possibile attraverso il lavoro morto sottratto (al lavoro vivo) alla vita. Ripeto alla vita. Kadavergehorsam è un canovaccio situazionista che aspira essere stimolo di riflessione, di ricerca e d'azione in una prospettiva necessariamente rivoluzionaria della "trasformazione della quantità in qualità", che tenga sempre in mente l'essenza ultima dell'umano che è quella della "libera creazione", ripensando quella "natura umana" che non può essere solo economica, ripartendo da l'unico elemento utopistico del marxismo e scopo della rivoluzione, di emancipare l'uomo dal lavoro. La-liberazione-dal-lavoro appunto, il solo capace di connettere un pensiero critico, pertinente e libertario da troppo tempo in stand by, l'unico capace di prospettare un mondo nuovo, sociale e creativo... Tutto il resto è rosolio.

6.5. Immaginario dell'arte, immaginario della politica.

Questa lunga digressione, vuole tornare al corpo, al tema dei linguaggi non verbali, alla vetrina come simulacro della merce, infine come simulacro di dio. Correnti artistiche e filosofiche si sono cimentate nell'elaborazione di teorie e prassi, per tutto il XX secolo. Cosa ci rimane di quelle esperienze? Ci rimangono l'Espressionismo in senso lato, la Gestalt, il Marxismo, l'Esistenzialismo sia dal versante di Heidegger che di Sartre, la Fenomenologia di Husserl, che hanno non ispirato, piuttosto fatto da sfondo alle *figure retoriche* che gli artisti hanno prodotto prima durante e dopo i loro scritti. Va anche rilevata una certa contiguità tra arte astratta-poesia visiva-performance che deriva dal comune desiderio di costruire Politicamente la Polis sulla terra, sia attraverso la Rivoluzione (Costruttivismo, Suprematismo, Majakovskij) che attraverso una prassi mai disgiunta dalla teoria (Bauhaus). Normalmente però, ciò che è rimosso nella coscienza comune è che è stato il Futurismo a gettare le basi del Fascismo e non il contrario... Parmenide certamente, ma è stata l'abbagliante bianchezza di Moby Dick di Melville a introdurre una poetica della cecità per troppa luce, Hölderlin con l'Apollo che acceca precede Merleau Ponty, Severino, e tutti quelli che seguono e seguiranno. Sono *le vocali*

6.5. Imaginario del arte, imaginario de la política.

Esta larga digresión, quiere volver al cuerpo, a la cuestión del lenguaje no verbal, la ventana como un simulacro de las mercancías, por último, como un simulacro de Dios. Artístico y filosófico se han aventurado en el desarrollo de las teorías y prácticas, a lo largo del siglo XX. ¿Qué queda de esas experiencias? Allí permanecerá el Expresionismo ampliamente, Gestalt, el marxismo, el existencialismo es desde el lado de Heidegger Sartre, la fenomenología de Husserl, que no han inspirado, más bien el telón de fondo de las figuras del lenguaje que los artistas han producido primero durante y después de sus escritos. También se debe detectar una cierta contigüidad entre arte abstracta-poesía visual-performance que proviene del deseo común de construir políticamente la Polis en la tierra, sea por medio de la Revolución (constructivismo, suprematismo, Majakovskij) sea a través de una práctica nunca separada de la teoría (Bauhaus). Normalmente, sin embargo, que se retira de la conciencia común es que el futurismo era sentar las bases del fascismo y no a la inversa ... Parménides sin duda, pero era la blancura deslumbrante de Moby Dick de Melville para introducir una ceguera poética por el exceso de luz, Hölderlin con Apolo que ciega antes de Merleau-Pon-



di Rimbaud, la poesia *coda di topo* di Lewis Carroll a gettare le basi dello strutturalismo e del post strutturalismo e non il contrario; perché è grazie ai puntini di sospensione di Celine in *Viaggio al termine della notte* che lo stile costruttivo/decostruttivo dei testi di Galimberti è leggibile. L'arte è inutile forse, ma sempre gravida di ricadute. Joseph Beuys nel suo continuativo rapporto relazionale con gli elementi naturali (grasso, burro, feltro, alberi, animali, grassello, olio di oliva, vino ecc.) lascia intravedere una sintesi di correnti di pensiero diverse, Goethe, innanzi tutto ma anche Steiner, oltre a influenze pansessualiste slave derivanti da Sorokin, Rozanov e Florenskij ma che si coniugano nel nostro artista, al trascendentalismo americano di Thoreau di *vita nei boschi* così come Richard Long risente di *Camminare*, e più recentemente pensiamo a Murray Bookchin, alla democrazia diretta, alla disobbedienza civile, alla costruzione politica di una società ecologica. Beuys contribuirà alla fondazione dei *Grünen* in Germania e svolgerà sempre una attività politica militante. Ossia, il rapporto Arte Politica, è sempre all'ordine del giorno. Paul Virilio, che è uno studioso attentissimo, nel suo *La procedura silenzio*⁵¹, riflette sull'eredità dell'apparato propagandistico nazista. L'estetizzazione della morte, la messa in scena museificata, dell'olocausto, della bomba sul treno, dell'attentato all'aereo, lo porta a riflettere sull'amara verità: il nazismo ha perso la guerra ma ha vinto la pace. Ha vinto nella sua estetica, Lefi Riefenstal, ha vinto attraverso il suo: *trionfo della volontà*, ha vinto con la *leaderizzazione* della politica democratica, e con il ritorno delle adunate plebiscitarie, ha vinto nell'affermazione quasi incontrastata dell'intolleranza, nella caccia al "nemico interno" sia esso lo zingaro, lo slavo, il negro, la prostituta, quello che fu allora l'ebreo. Quando l'Abramovic, spolpa e lava una montagna di ossa (*Balkan Baroque* è il titolo), alla Biennale di Venezia del 1997 colleghiamo questa esperienza ai tragici fatti della guerra che recentemente ha distrutto la Jugoslavia? E se sì, come facciamo a bombardare Belgrado? Il fatto corporeo performativo, tende a ridurre al minimo fino a cancellare il dato di un'esperienza metaforica piuttosto, tende a rendere un'esperienza simile alla vita, più alla vita che alla sua rappresentazione, per chi vi partecipa. Altri autori hanno composto delle performance altrettanto suggestive e potenti utilizzando metodologie tra le più disparate: ne cito alcuni scelti proprio in ordine alle diversificazioni formali: Stelarc indaga un rapporto antico tra uomo e macchina e dopo le "sospensioni", quando era appeso con ganci da macelleria, è passato al terzo braccio

⁵¹Virilio P., *La procedura silenzio*, Asterios, Trieste, 2001

ty, Severino, y todos los que siguen y siguen. Son la vocales de Rimbaud, la poesía cola de ratón de Lewis Carroll a sentar las bases del estructuralismo y post-estructuralismo, no al contrario; porque es gracias a la elipsis de Celine en *Viaje al fin de la noche* que se puede leer el estilo constructivo/deconstructivo de los textos de Galimberti. El arte es quizá inútil, pero siempre lleno de recaídas. Joseph Beuys en sus continuas relaciones con los elementos naturales (grasas, mantequilla, fieltro, árboles, animales, cal apagada, aceite de oliva, vino, etc.) revela una síntesis de diferentes corrientes de pensamiento, de Goethe, en primer lugar, pero también Steiner, así como las influencias pansessualistas eslavas derivadas de Sorokin, Rozanov y Florenskij que se combinan en nuestro artista, al trascendentalismo de vida americano de Thoreau en *vita nei boschi*, así como Richard Long se ve afectado por *Camminare*, y, más recientemente, pensamos en Murray Bookchin, a la democracia directa, la desobediencia civil, la construcción política de una sociedad ecológica. Beuys contribuir a la fundación de los *Grünen* en Alemania y jugará una actividad política cada vez más militante. Es decir, la relación entre la política y el arte, es siempre en el orden del día. Paul Virilio, que es un estudioso atento, *La procedura silenzio*¹⁷, reflexiona sobre el legado del aparato de propaganda nazi. El esteticismo de la muerte, la museificata puesta en escena, el Holocausto, la bomba en el tren, el ataque al avión, lo lleva a reflejar sobre la amara verdad: los nazis perdieron la guerra, pero ganaron la paz. Ganó en su estética, Lefi Riefenstal, ganó a través de su triunfo de la voluntad, ganó con leaeralización de la política democrática, y con el regreso de las reuniones plebiscitarias, ganó en la afirmación casi sin oposición de la intolerancia, de la caza al "enemigo interno" ya sea el gitano, el eslavo, el hombre negro, la prostituta, entonces lo que una vez fue el judío. ¿Cuando Abramovic, quita la pulpa y lava una montaña de huesos (*Balkan Baroque* es el título), a la Bienal de Venecia de 1997, conectamos esta experiencia a los trágicos acontecimientos de la guerra que recientemente destruyó Yugoslavia? Y si es así, ¿cómo podemos bombardear Belgrado? El hecho del cuerpo performativo, tiende a minimizar hasta borrar el valor de una experiencia bastante metafórica, y tiende a hacer una experiencia similar a la vida, y aun mas a la vida que a su representación, para aquellos que participan. Otros autores han compuesto performances igualmente sugestivas y poderosas utilizando las más variadas metodologías; cito unos pocos elegidos precisamente para diversificaciones

¹⁷Virilio P., *La procedura silenzio*, Asterios, Trieste, 2001



la forma della relazione

milano, fabbrica del vapore, workshop su temi di ecologia sociale e arte

artificiale, teleguidato mediante internet... qui l'interazione mette in gioco lo spettatore/fruitor che diventa attore in quanto agisce il corpo dell'artista. Anche Marceli Antuñez Roca della Fura del Baus, ha avviato una sperimentazione per certi versi analoga, ma si trattava di una simulazione; le macchine attraverso le quali il pubblico poteva "torturarlo" un poco, erano comunque sotto controllo, non un teatro della crudeltà ma una pantomima. Raffaello Sanzio Societas, ha messo in scena obesi, vecchi, anoressiche, figure limite, attori con la voce trasformata da inalazioni di *gas Elio* che modificano il timbro fino a renderlo simile ad un cartone animato, e ancora giocolieri, acrobati e virtuosi. Diverso, più sottile dal punto di vista linguistico ma non per questo meno incisivo il lavoro di Orlan sia quando "vende baci" sia quando si sottopone ad interventi chirurgici che trasformano radicalmente il suo corpo, instaurando una dialettica con il tema del "mostruoso" ma anche con quello della *Chimera*. Gina Pane, tagliuzzandosi, era in questa linea che possiamo ricondurre ad un generico espressionismo, al *Teatro della crudeltà* di Antonin Artaud, ma anche un poco alla mai veramente raccolta eredità di Bataille. Vito Acconci, ha dichiarato in molte occasioni che la sua ricerca muove dalla letteratura, e più precisamente dalla poesia, specialmente dalla poesia visiva per cui, come i puntini di sospensione, i simboli, si compongono sul foglio delle sue prime prove, in un tentativo di costruzione/decostruzione della forma della parola e dell'immagine, allo stesso modo, marcare il proprio corpo con un morso oppure uscire dal foglio, (cfr *fare il punto*, video *on line* all'indirizzo www.complotsystem.org) attraversare prima il tavolo, poi il piano del pavimento della stanza e della casa, e fare le scale attraversare la soglia di casa e uscire, anima e corpo, seguire i passanti, nascondersi, lasciare di sé solo sperma o suono, e poi ancora avviare l'Acconci studio e passare all'architettura, rientra in un unico processo cognitivo. Possiamo per questo veramente dire che Acconci sia in qualche modo un cognitivista? Oppure è ancora solo un poeta che fa oggi l'architetto per guadagnarsi da vivere? Penso a quel "giardino" dell'Acconci Studio, a Monaco di Baviera in Germania, dove un enorme cuscinetto a sfera interrato, alimentato da pannelli solari, ruota impercettibilmente sul proprio asse, muovendo con sé panchine e alberi per 60 metri di diametro... Così, un visitatore all'oscuro dell'opera (che è di fatto invisibile), sedendosi in questo piccolo giardino a leggere il giornale, dopo mezz'ora si ritroverebbe con palazzi e prospettive assai diverse innanzi agli occhi! In questo caso, la performance, è delegata al "passante inconsapevole", al "prossimo", che

formales: Stelarc esplora una antigua relación entre el hombre y la máquina, y después de las "suspensiones", cuando él estaba colgando de ganchos carnicero, pasó a su tercera prótesis de brazo, con mando a distancia a través de Internet ... aquí la interacción pone en juego el espectador/usuario se convierte en actos de actores como el cuerpo del artista. Incluso Marceli Antuñez Roca Fura del Baus, ha iniciado un experimento en cierto modo similar, pero era una simulación; las máquinas a través de las cuales el público podía "torturarlo" un poco, aún estaban bajo control, no un teatro de la crueldad, sino una pantomima. Raffaello Sanzio Societas, que puse en escena obesos, ancianos, anoréxicos, figuras al límite, actores de la voz transformada por la inhalación de gas helio que cambian el timbre vocal para que sea similar a un dibujo animado, e incluso malabaristas, acróbatas y virtuosos. Diferente, más sutil en términos de lenguaje, pero no menos incisivo el trabajo de Orlan cuando performa "la venta de besos" o bien cuando se somete a una cirugía para transformar radicalmente su cuerpo, estableciendo un diálogo con el tema del "monstruoso", pero incluso con el tema de la Quimera. Gina Pane, cortándose, fue en esta línea y podemos reconducirla a un expresionismo genérico, el Teatro de la crueldad de Antonin Artaud, pero también un poco a la nunca verdaderamente coleccionada herencia de Bataille. Vito Acconci, ha declarado en muchas ocasiones que su investigación sale desde la literatura, especialmente la poesía, la poesía visual y, como una elipsis, los símbolos se componen en la hoja de sus primeras pruebas, en un intento de construir/deconstruir la forma de la palabra y de la imagen, y de la misma manera, marca su cuerpo con una mordedura o salir de la hoja, (cf. hacer un balance, el vídeo en línea en www.complotsystem.org) cruz antes de la mesa, entonces el plan del piso de la habitación y la casa, y tomar las escaleras para cruzar el umbral de la casa y fuera, alma y cuerpo, seguir adelante, la clandestinidad, quedándose solamente esperma o sonido, y luego otra vez iniciar el Acconci Studio y la arquitectura de conmutación, es parte de un proceso cognitivo único. ¿Realmente podemos decir de alguna manera que Acconci sea una cognitivo? ¿O es todavía sólo un poeta que ahora hace el arquitecto para ganarse la vida? Pienso en aquel "jardín" del estudio Acconci en Mónaco de Baviera en Alemania, donde lleva bajo tierra un enorme cojinete de bolas, alimentado por paneles solares, rueda imperceptiblemente sobre su eje, moviéndose con bancos y árboles a lo largo de 60 metros de diámetro ... De este modo, un visitante que no tiene ni idea de la obra (que en realidad es invisible), sentado en este



ne ricava un certo stupore ed un certo senso di estraniamento pur tuttavia modulato secondo un canone poetico estetizzante. Al contrario di questo placido approccio, Chris Burden, in tutti i suoi lavori, ha messo in campo il suo corpo in situazioni estreme di pericolo, facendosi sparare addosso, dandosi fuoco, facendosi accoltellare. Non si tratta nel suo caso di qualcosa di simile a Swarzkogler, che si evirerà e morirà in seguito alle sue cruente azioni, si tratta invece di un lavoro sul “limite” sul coraggio, sulla relazione che certe azioni innescano ad esempio con le forze dell’ordine. Un’indagine mirata a mettere a fuoco le possibilità espressive del corpo e l’interazione che si scatena con soggetti più o meno inconsapevoli.

pequeño jardín para leer el periódico, después de media hora se encontraría con palacios y perspectivas muy diferentes ante sus ojos! En este caso, la performance se delega al “pasante inconsciente”, al “prójimo”, que consigue un poco de sorpresa y un sentimiento de alienación, sin embargo, modulada de acuerdo con un canon estético poético. En lugar de este enfoque pacífico, Chris Burden, en todos digo todas las obras, envió su cuerpo en peligro extremo, haciéndose disparar, dando fuego a su cuerpo, haciéndose apuñalar. No se trata en este caso de algo así como Swarzkogler, que se evirerà y morirá como resultado de sus acciones sangrientas, es más bien un trabajo sobre el “límite”, el valor, sobre la relación que ciertas acciones desencadenan como por ejemplo con las fuerzas del orden. Una encuesta dirigida a centrarse en las posibilidades expresivas del cuerpo y la interacción que rompe con los sujetos más o menos inconscientes.



CAPITOLO SETTIMO

7.1. Quattro passi di danza.

Giustamente va messo in rilievo il coinvolgimento degli elementi di spazio, tempo, corpo e relazione con il pubblico, tutti importantissimi nella performance. Certo che, anche una consapevolezza del fare distingue un comportamentismo *spontaneista* con margine di casualità, da un'azione *intenzionale progettata* volta ad instaurare relazioni che, possono essere tese sia ad indagare moti profondi dell'essere, che ad esprimere conflitti o far emergere tabù e/o convenzioni sociali o ancora a creare artisticamente. E' il caso di tante azioni *performative*. Ed è proprio sulla consapevolezza che volevo mettere l'accento. La riflessione sui processi mentali che portano alla costruzione di senso come nella *body art* è in fondo, la realizzazione in chiave visiva di un concetto, quasi un modo per negare quella separazione mente-corpo, per affrontare in definitiva quella perdita di *ambivalenza simbolica* cui siamo esposti che Galimberti indica ampiamente sia ne: *La terra senza il male*⁵² che ne: *Il corpo*⁵³. Il *processualismo* evidenziato nell'atto *performativo* insieme alla sua ripetibile-irripetibilità mostra un fare teso a dissolvere, nella coincidenza autore - opera "l'oggetto artistico" inteso in senso tradizionale come nel caso di un dipinto o di una statua, cristallizzate nella loro forma. La *performance*, proprio per la specificità del suo intervento svolge comunque una funzione relazionale, anche nel caso dell'utilizzo di dispositivi elettronici che negano la presenza di un pubblico ma che registrano la transitorietà dell'evento rimandando ad un tempo successivo la fruizione. Si tratta di prassi che seppure non sono in ogni caso filosofiche, si danno sempre e comunque almeno come antropologiche. Negli ambiti specifici del Master il corpo è il protagonista, ed anche nelle differenze dei contesti operativi, nelle teorie che ne confermano e sostengono le prassi, rimane pur sempre come Galimberti afferma, la nostra esposizione al mondo così come il mondo si offre al corpo. Zumthor⁵⁴ nel testo "La presenza della voce" rinvia all'idea dell'unione delle espressioni artistiche piuttosto che ad una loro specializzazione, un poco come nella funzione dei rituali primitivi dove un universo sensibile è corpo collettivo. Zumthor, riferendosi alla poesia orale dice: *...non si può ridurre tutto al solo uso della voce. L'oralità in fondo abbraccia tutto ciò, che di noi, si rivolge all'altro: sia pure un*

52 Galimberti U., *La terra senza il male*, Milano

53 Galimberti U., *Il corpo op. cit.*

54 Zumthor P. *La presenza della voce*, Bologna, 1984

CAPÍTULO SEPTIMO

7.1. Cuatro pasos de danza.

Justamente con razón hay que destacar los elementos de espacio, tiempo, cuerpo e relación con el público, todos importantes en la performance. Es claro también que una conciencia del hacer distinguir un conductismo *spontaneista* con margen de casualidad, desde una acción *intencional proyectada*, para establecer relaciones que, pueden ser tensas sea para investigar movimientos profundos del ser, que expresar conflictos o llevar a cabo tabúes y/o convenciones sociales o incluso para crear artisticamente. Es el caso de tantas acciones *performativas*. Y es justo la conciencia que quiero resaltar. La reflexión sobre procesos mentales que conducen a la construcción del significado como en el *body art* es, al fin, la realización en clave visual de un concepto, casi una manera de negar la separación entre mente y cuerpo, para hacer frente a la pérdida definitiva de la ambivalencia simbólica en la cual estamos expuestos como Galimberti indica ampliamente sea en *La terra senza il male*¹⁸ que en *Il corpo*¹⁹. El *procesualismo* evidenciado en el enunciado *performativo* junto a su repetibilidad-norepetibilidad muestra una actitud tendiente a disolver, en la coincidencia autor-obra "el objeto artístico" en su sentido tradicional, como en el caso de una pintura o una estatua, cristalizadas en su forma. La *performance*, precisamente por la especificidad de su intervención cumple una función relacional, incluso en el caso del utilización de elementos electrónicos que niegan la presencia de un público pero que registran el evento transitorio postergando a un momento posterior la fruición. Estas son prácticas que aunque no sean filosóficas, siempre se dan o pueden llegar a ser antropológicas. En los ámbitos específicos del máster el cuerpo es el protagonista, y también en las diferencias de los contextos operativos, en las teorías que confirman y apoyan la práctica, todavía permanece como afirma Galimberti, nuestra exposición al mundo así como el mundo se presenta al cuerpo. Zumthor²⁰ en el texto "La presencia de la voz" se refiere a la idea de unión de las expresiones artísticas en lugar de su especialización, un poco como en la función de los rituales primitivos donde un universo sensible es cuerpo colectivo. Zumthor, refiriéndose a la poesía oral dice: *...non si può ridurre tutto al solo uso della voce. L'oralità in fondo abbraccia tutto ciò, che di noi, si rivolge all'altro: sia pure un*

18Galimberti U., *La terra senza il male*, Milano

19 Galimberti U., *Il corpo op. cit.*

20 Zumthor P. *La presenza della voce*, Bologna, 1984



gesto muto o uno sguardo. Ed è bello ricordare proprio come Federico Garcia Lorca rivendichi l'origine magica delle arti il cui strumento è il corpo, e che solo uno sviluppo tardivo ha dissociato: danza, musica poesia. Con la danza i corpi dei primitivi compongono simbolicamente l'ordine della natura con quello della cultura, col respiro accordano l'interno con l'esterno, lo spirito con la materia (vedi Galimberti *Il corpo*, pag. 36). Per questa ragione sia nella psicomotricità che in musicoterapia quanto nella performance, si rintraccia quella comune intesa sulla risonanza corporea che costituisce un "campo relazionale ed energetico" che successivamente ritroviamo sia in ambito educativo, terapeutico ed espressivo perché è questo "campo" che diventa comune denominatore di un sistema teso alla relazione come vero oggetto-soggetto di conoscenza.

7.2. Brasile, lo scena culturale e artistica e l'avvento del Movimento Moderno.

Secondo molti studiosi delle arti plastiche in Brasile, come Gonçalves, fu esattamente durante la prima metà del XX secolo che il modernismo artistico si costituì in quel Paese. Si trattò di un processo complesso, graduale, molto diverso da quello europeo e che va per questo va inteso in tutta la sua specificità socioculturale. Innanzitutto si vede che la modernizzazione avvenuta in campo politico in questo periodo non riuscì immediatamente a scuotere la scena culturale nei due centri più importanti di allora, ovvero Rio de Janeiro e São Paulo. In realtà, come ci la ricorda Amaral, tra il XIX e il XX secolo il Brasile si trovava in una fase di adeguamento politico ai cambiamenti introdotti dalla transizione da Impero a Repubblica ma anche con questo cambiamento istituzionale, pochi cambiamenti sarebbero stati percepiti nella quotidianità e nella vita artistica e culturale della capitale federale Rio de Janeiro come a São Paulo. Infatti nei primi venti anni dopo la proclamazione della Repubblica, analizzando la situazione artistica di Rio de Janeiro, viene considerata il polo culturale del Brasile, ma il centro di un'arte a servizio dei governanti e gelosa delle sue tradizioni, la capitale federale ruotava intorno ai canoni stabiliti dall'Accademia Imperiale delle Belle Arti. Anche agli occhi dei numerosi stranieri presenti, Rio de Janeiro era ancora il centro d'attrazione del Brasile con la sua Scuola Nazionale di Belle Arti, i Saloni annuali e i Premi, che costituivano una struttura sostanzialmente dipendente dal mecenatismo ufficiale (generosità degli oligarchi). Infatti l'Accademia, fondata all'inizio del secolo XIX, segnò profondamente la forma-

gesto muto o uno sguardo. Es bueno recordar como Federico García Lorca reclame el origen de las artes mágicas cuyo instrumento es el cuerpo y que solo un desarrollo tardío ha disociado: danza, música, poesía. Con la danza los cuerpos de los primitivos componen simbólicamente el orden de la naturaleza con lo de la cultura, con el respiro acuerdan el interno y el externo, el espíritu con la materia (vedi Galimberti *Il corpo*, pag. 36). Por esta razón sea en la psicomotricidad, que en la musicoterapia así como en la performance, hacen un seguimiento el entendimiento común sobre la resonancia corporal que constituye el "campo relacional y energético" que más tarde se encuentra sea en el ámbito educativo, terapéutico y expresivo, ya que es este "campo" que se convierte en el común denominador de un sistema tenso a la relación como un verdadero objeto-sujeto de conocimiento.

AAA



SEMINÁRIO O PERCURSO CRÍTICO DE MÁRIO PEDROSA 4 NOV NO IFCS

Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro
Av. Ipiranga Dom Henrique 85
Parque do Flamengo
mamorj.org.br
facebook/museudemodernarj
twitter/mamrj

Parceiros
Bolsa de Arte do Rio de Janeiro
Credit Suisse Hedging-Griffin
Investidor Profissional
Revista Piauí
Selta Editores

Educação e Arte
Petrobras, Governo Federal

Museu de Arte Moderna
NUSC/Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura PPGSA/ UFRJ
apresentam o seminário
O PERCURSO CRÍTICO DE MÁRIO PEDROSA
4 de nov 2015, 9h, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais UFRJ
sala Sala Evaristo de Moraes Filho 109

Organização
Luiz Camillo Osorio (PUC Rio, Curador AAA), Gláucia Villas
Bôas (PPGSA/UFRJ) e Tarcila Formiga (CEFET-RJ)

9h Abertura

9h30 Depoimento de Vera Pedrosa

10h30 Mesa redonda OS LUGARES DE PEDROSA NA CRÍTICA
Luiz Guilherme Vergara Curador Diretor MAC PPGCA/UFF, debatedor
Flavio Rosa de Moura Editor Companhia das Letras, palestrante
Tarcila Formiga CEFETRJ, palestrante
Sabrina Parracho PPGCS/UFRRJ, palestrante

14h30 Debate sobre o filme *Formas do afeto. Um filme sobre Mario Pedrosa*, direção Nina Galanternick, coordenação e pesquisa
Gláucia Villas Boas, 33 minutos
debatedores
Fernando Gerheim PPGAC/UFRJ
Nina Galanternick Montadora e mestre em Comunicação e Cultura/UFRJ
Sílvia Cáceres Fundação Osório

mantenedores



PETROBRAS



Bradesco Seguros



Light



Organização Teófilo

realização



Fundação Casa de Rui Barbosa

zione artistica che da subito aveva privilegiato l'importazione culturale con il consueto ritardo proprio delle colonie, delle correnti europee neoclassiche. Pensiamo dunque, alla fondazione e la realizzazione dell'Accademia Imperiale delle Belle Arti, creata nel 1816 grazie all'influenza della Missione Culturale Francese che sbarcò in Brasile invitata dal Re Dom João VI. Si vuole sottolineare inoltre l'importanza dell'Accademia nella formazione della classe artistica brasiliana di allora, caratterizzata da una tendenza propria all'importazione di stili europei e dalla dipendenza dalla classe dominante, che forniva lavoro e guadagno. L'Accademia cominciò a funzionare con regolarità solo a partire dal 1840 (con l'inizio del Secondo Regno, che durò fino al 1889), restando attiva per tutta la Prima Repubblica (1889-1930). Alcuni evidenziano che dal 1858 all'Accademia vennero organizzati i primi concorsi e, ancor prima, dal 1855 fu dato il via, alla regolamentazione del "pensionato", una vera e propria "artist residence" ante litteram, un sistema grazie al quale alcuni degli artisti locali erano inviati per due anni in Europa presso gli atelier e le scuole di Parigi, Roma e Firenze. Questi sistemi durarono circa per i 30 anni successivi e, per causa loro, l'arte brasiliana subì un'influenza molto marcata dell'arte europea, tardando a sviluppare la sua autentica radice. São Paulo, dal canto suo, pur essendo più grande e più ricca rispetto a Rio, si mostrava ancor più provinciale dal punto di vista culturale e legata a doppio filo agli stili più conservatori. In questo periodo, lo scenario culturale della città era controllato da gruppi dell'aristocrazia del caffè, i quali mantenevano con gli "artisti" un rapporto di controllo. Erano i guardiani delle mode europee. Così l'accademismo della fine del XIX secolo regnava incontrastato nella pittura con l'arte di Almeida Júnior, Benedito Calixto, Pedro Alexandrino e Oscar Pereira da Silva a São Paulo e, dei pittori João Batista da Costa, Artur Timóteo da Costa, Belmiro de Almeida e Rodolfo Amoedo e dei paesaggisti come Castagneto a Rio de Janeiro, artigiani servili e per fortuna pressoché dimenticati. Quello che veniva da Parigi non era mica l'impressionismo, il post-impressionismo, l'espressionismo, il fauvismo o il cubismo, piuttosto era quanto di più accademico e trito, come per esempio ciò che veniva insegnato negli atelier di professori quali Horace Vernet, Alexandre Cabanel, Antoine Vollon. Accademismo. Le illustrazioni e le foto per la propaganda e per la pubblicità seguivano i modelli accademici, non presentavano alcun carattere sperimentale e ancor meno un linguaggio indipendente ed autonomo. Secondo Amaral, la creatività propria comincia a farsi notare con le prime vignette



umoristiche che illustravano messaggi pubblicitari, ricordiamo che il cinema brasiliano, nacque nel 1898, sviluppando lentamente la sua produzione e vedendo il suo pubblico aumentare gradualmente, già nel secondo decennio del XIX secolo quando iniziò a sostituire i drammi storici e i film d'attualità con tematiche che promuovevano un sentimento nazionale e/o nazionalista – risentendo del clima determinato dalla Prima Guerra Mondiale – e anche i temi storici venivano adattati per il grande schermo. Già da allora, tuttavia, la produzione brasiliana sentiva la difficoltà di penetrare il circuito delle sale dove erano preferite le produzioni straniere, preferenza che sarebbe sopravvissuta fino ad oggi. Questo spiega come nei primi anni del Novecento, la popolarità del cinema e di altri tipi di intrattenimento interferirono molto sull'interesse degli abitanti di Rio de Janeiro verso i saloni annuali della Scuola Nazionale di Belle Arti, che già vecchi come erano, si trovarono con un pubblico ridotto, sancendo così la fine dell'epoca di queste esposizioni. Da quel momento il pubblico davvero interessato alle esposizioni di arti visive cominciò a ridursi fino a diventare un gruppo veramente esiguo di frequentatori di musei. Un'altra importante questione che non deve essere dimenticata per poter comprendere il contesto storico-artistico del Brasile riguarda, le differenze allora esistenti tra la capitale della provincia paulista, São Paulo, e la capitale federale della Repubblica, Rio de Janeiro, differenze che fecero sì che l'arte e i processi culturali si sviluppavano in modo diverso nelle due città, conferendo a São Paulo l'appellativo di culla del modernismo artistico in Brasile. Rio de Janeiro, capitale federale, centro del potere politico e dell'amministrazione e centro culturale del Brasile ufficiale. al tempo della Vecchia Repubblica, Rio era il modello per gli altri Stati brasiliani ed era la sede delle istituzioni culturali più importanti del Paese, come "l'Accademia Brasiliana delle Lettere, la Scuola Nazionale di Musica, la Biblioteca Nazionale, l'Istituto Storico e Geografico, l'Ufficio Portoghese di Lettura, il Teatro Comunale e la Scuola Nazionale di Belle Arti etc., le quali, con l'appoggio diretto del governo, assorbivano le scarse risorse disponibili mantenendo così l'egemonia della città in campo culturale in modo artificiale. Al contrario, l'autentica cultura popolare prodotta dalla popolazione emarginata dal potere non subiva limitazioni, ma non godeva della benché minima considerazione ufficiale e per fortuna questo determinò la sua salvezza. La città di São Paulo, centro di forte industrializzazione e urbanizzazione anche se con una vita sociale blanda rispetto a quella di Rio, aveva invece attratto un grande numero di immigrati di diverse



etnie, i quali garantivano un certo cosmopolitismo sempre in crescita e una notevole diversità culturale, fattori, molto importanti per la costruzione di una cultura brasiliana. Oltre alla Scuola Nazionale di Belle Arti di Rio de Janeiro, ossia l'antica Accademia Imperiale di Belle Arti, e all'Accademia di Belle Arti di Bahia, fondata nel 1877, nel periodo imperiale, durante le prime quattro decenni della Nuova Repubblica cominciarono a svilupparsi negli altri Stati, istituzioni votate alla formazione artistica come l'Istituto di Belle Arti di Porto Alegre e la Scuola di Disegno e Pittura di Curitiba nel 1908; la Scuola di Belle Arti di São Paulo nel 1925 e una scuola di arti a Belém del Pará. Queste scuole, furono iniziative di breve durata e incerti risultati ma incisive per maggiore libertà creativa e di pensiero. Sono proprio questi aspetti, ossia la mancanza di legami vincolanti verso le autorità ufficiali e di conseguenza, una maggiore libertà espressiva, che determinarono il fatto per cui solamente nell'ambito delle arti plastiche São Paulo riusciva a superare Rio. D'altra parte, la città non poteva contare sulle agevolazioni e sulle prebende federali, che erano concentrate nella Capitale. Gli artisti quindi, dipendevano dalla buona volontà dell'oligarchia locale della quale in realtà, molti di loro facevano parte. Il fatto che i gruppi intellettuali della città paulista fossero legati completamente alla borghesia, conferiva loro un carattere omogeneo che, sempre facilitò la formazione di un movimento modernista specifico. Amaral, a sua volta, rafforza questi caratteri, dicendo ad esempio che la crescita di São Paulo e la valorizzazione della sua identità, insieme alla mancanza di scuole d'arte ufficiali, costituivano un ambiente propizio per fare della capitale paulista un centro di rinnovamento culturale. La pittrice Anita Malfatti in una conferenza del 1951, parlò della situazione artistica della São Paulo di quel periodo: *“Di critici d'arte, il Brasile allora non ne aveva. Non c'erano musei dedicati solo all'arte, non c'erano studi specialistici di critica costruttiva, cosa che ci è proprio mancata”*.

7.3. Le prime manifestazioni anti-accademiche.

Ancora durante gli anni '20 del Novecento, in una fase di transizione dall'accademismo al modernismo, quegli artisti e intellettuali più legati alla tradizione consideravano *autentica arte brasiliana* solo quella realizzata sotto la supervisione dei maestri dell'Accademia. Nel frattempo, già a metà degli anni Dieci, erano emerse alcune opinioni opposte a questa posizione, come quella di Oswald de Andrade, scrittore e lette-



rato paulista che, nel 1915, scrisse un articolo per la rivista O Pirralho (da lui stesso fondata nel 1911) nel quale difendeva *un'arte nazionale libera dalla sottomissione alle regole imposte dall'Accademia*, notoriamente influenzata dal modello d'insegnamento francese. In seguito avrebbe persino dichiarato che l'influenza francese aveva deformato la creatività nazionale in funzione di un modello internazionalista vecchio e superato. In questa fase pochi gli artisti brasiliani iniziarono a farsi avanti inserendo la luce "impressionista" nei loro quadri. Tra questi, Amaral cita Artur Timóteo da Costa e Eliseu Visconti; ricordando che l'inizio di questo "interesse impressionista" prende vita in Brasile con quasi mezzo secolo di ritardo rispetto alla nascita dell'Impressionismo a Parigi e in un momento in cui questo stile si presentava in Francia già superato. In realtà, il predominio del Neoclassicismo sul gusto nazionale brasiliano era già eroso a partire dal primo decennio del nuovo secolo perfino all'interno della stessa Scuola Nazionale di Belle Arti che cominciò ad essere criticata per i suoi orientamenti esterofili. Alcuni studenti, in un clima di contestazione all'accademismo, cominciarono a difendere un insegnamento libero dalla burocrazia e dal nepotismo, opponendosi al controllo rigoroso che veniva fatto sui lavori degli studenti che avevano vinto la borsa per l'estero, volendo facilitare a questi studenti il contatto con i nuovi movimenti d'avanguardia che stavano proliferando in Europa. Secondo il parere di quegli artisti che simpatizzavano con le Avanguardie, i pittori accademici di Rio de Janeiro peccavano di "servilismo tematico e tecnico". Contestavano inoltre la difficoltà di questi celebrati pittori intrisi di accademismo a comprendere e a riflettere sull'importante trasformazione che si stava verificando nelle arti visive a Parigi a partire dagli ultimi anni del XIX secolo grazie all'Impressionismo. Questi primi segnali di una contestazione rivolta al mondo accademico mostravano la necessità di lasciare i vecchi modelli estetici vigenti per abbracciare nuovi linguaggi espressivi. Anche se i poteri all'interno dell'Accademia cambiarono con il golpe repubblicano del 1889, molti artisti che sostenevano gli ideali rivoluzionari repubblicani restarono comunque fedeli ai canoni accademici, in ambito artistico. Inoltre, la mancanza di proposte culturali alternative da parte del nuovo regime politico per l'insegnamento e la pratica delle belle arti contribuì alla decadenza della Scuola Nazionale di Belle Arti che, già nel 1885, si presentava esaurita in fatto di risorse per le borse di studio e i viaggi premio. Bisogna ricordare tuttavia che, le iniziative "di rottura", che prendevano piede a Parigi nello stesso periodo



in cui gli studenti vincitori della borsa vi si trovavano, erano legate a “un’arte che cominciava ad esser realizzata e a circolare in ambiti socialmente molto diversi da quelli che potevano esser effettivamente frequentati dagli studenti dell’Accademia di Rio de Janeiro di allora, considerate le differenze economiche, sociali e di dominio linguistico”. Parallelamente al movimento studentesco contestatore, c’era un gruppo sempre più grande dell’élite paulista legata al caffè e all’industria nascente che, pur con un gusto ancora molto legato ai modelli estetici europei tradizionali, vedeva un’opportunità nella possibilità di distinguersi attraverso la promozione di un’arte nuova, nel senso di non accademica. Così, si cominciarono a realizzare e a sostenere azioni culturali che li distinguessero dall’élite tradizionale e che li avvicinassero alle avanguardie delle élites europee, riuscendo in questo modo anche a legittimarsi come nuova classe dominante. Questa “nuova élite” era costituita da circoli dell’alta borghesia paulista che, alcuni anni più tardi, aiutarono a promuovere la Settimana dell’Arte Moderna del 1922, un ristretto numero di “ambasciatori e ricchi agricoltori ed esportatori di caffè” che diventarono gli “intermediari della trasposizione di un’estetica attualizzata”. È strano ma vero, un raro caso di sinergia.

7.4. Il modernismo a São Paulo.

All’inizio del XX secolo cominciò ad apparire una produzione artistica che dimostrava una maggiore indipendenza della pittura rispetto a una istituzione d’insegnamento unica e centralizzata, come era l’Accademia Imperiale. Ci fu anche, un aumento dell’immigrazione volontaria di artigiani e artisti europei i quali, grazie al raggiungimento di quest’indipendenza dalla pittura nazionale, cominciarono ad esser maggiormente accettati in Brasile. Olívia Guedes Penteado, appartenente all’élite paulista, incentivò enormemente il modernismo in Brasile e fu amica di artisti chiave del movimento come Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Heitor Villa-Lobos. Paulo Prado, discendente di una delle famiglie pauliste più influenti, come i suoi antenati e parenti produttore di caffè, investì in ambito bancario, industriale e immobiliare e anche in arte. José Freitas Valle, avvocato, deputato e poi senatore del partito repubblicano, ma anche influente intellettuale, poeta e mecenate del periodo fece altrettanto. Nel 1904 comprò una fattoria in città che chiamò Villa Kyrial, con il proposito di renderla una roccaforte culturale, ispirata alla moda dei “saloni europei”. Oswald de Andrade, scrivendo sulla rivista *Academia*, defini

le riunioni di Villa Kyrial come una “mescolanza che ben descriveva quell’epoca. Uomini del futuro, uomini del passato, politici, intellettuali e pseudo-intellettuali, stranieri, locali, artisti, vincitori di borse di studio per l’Europa, una popolazione intera senza direzione attorno all’ospitalità del senatore poeta”. Subito dopo la Prima Guerra Mondiale, il flusso verso l’Europa di turisti e studenti aumentò esponenzialmente, al punto che i giovani delle famiglie più ricche iniziarono a trascorrere metà dell’anno a São Paulo e l’altra metà a Parigi. È opportuno non scordare che la provenienza da classi sociali differenti determinava poi a Parigi differenti esperienze tra gli studenti vincitori di una borsa, altri studenti, gli artisti, gli intellettuali. Come ricorda la Amaral, anche se raramente, ci furono dei brasiliani benestanti che tenevano uno spazio espositivo aperto a Parigi, come fece Olívia Guedes Penteado, il quale appariva come “un’ambasciata brasiliana” frequentata da artisti ed intellettuali che là vivevano o erano di passaggio, così come da ambasciatori brasiliani in viaggio in Europa. Anche così, le notizie che arrivavano dall’Europa riguardanti le nuove tendenze artistiche erano molto frammentarie a causa della distanza e, più tardi, della guerra, periodo durante il quale le relazioni con l’Europa rimasero praticamente paralizzate. Lina Bo Bardi, in modo molto ironico, cerca di descrivere la modernizzazione “all’europea” che stava prendendo piede in Brasile, raccontando che: “molte persone aggiornate continuavano ad abbonarsi a *Revue de deux Mondes* ma pochissimi di loro sapevano dell’esistenza di Eliot e Pound, dei fauvisti, di Kandinsky e di Stravinsky, ma questo era già qualche cosa di importante. Il risultato di questo scambio intercontinentale più celere, nel 1913 fu l’esposizione paulista di Lasar Segall, in un salone in affitto in Rua di São Bento, come era d’abitudine in quell’epoca. Questo giovane, arrivato in Brasile nel 1913 per motivi familiari, si trasferì a São Paulo solo in seguito, nel 1923, dove prese residenza e diventò uno dei più importanti pittori di arte moderna brasiliana. La sua mostra del 1913 è considerata la prima esposizione di pittura “non accademica” in Brasile. Dopo la guerra, con il fine del realismo, l’arte astratta di matrice lespressionista sono stati il tema principale del dibattito artistico internazionale. Sia in Brasile, sia in Francia come negli Stati Uniti e mentre il Realismo aveva ricevuto molte critiche, l’arte astratta si configurava come un percorso possibile dell’arte moderna. L’origine di questo processo d’allontanamento strategico per l’arte moderna della battaglia ideologica tra gli stati nazionali comincia nel 1938. Il Manifesto per un’Arte Rivoluzionaria Indipendente di Trotsky e



Breton è la prima difesa dell'indipendenza dell'arte contro l'uso strumentale dell'arte per la politica dello stato nazionale. Quando si chiuse il dibattito sul Fronte Popolare negli Stati Uniti, che in quella circostanza ha unito comunisti e liberali nella stessa schiera, non esisteva più alternativa al Realismo Socialista nelle arti visive così si ipotizzò quel che poi divenne il Realismo Consumista. Molti intellettuali anche per via della caccia alle streghe di mc Carthy decisero di lasciare il Partito Comunista degli Stati Uniti d'America. Critico d'arte americano, protagonista di questa fase del dibattito di New York sul Marxismo ed Estetica, fu Clement Greenberg, una figura centrale dell'arte negli Stati Uniti durante gli anni '40 e '50. Difendendo l'indipendenza dell'arte ed l'allontanamento della politica, Greenberg è responsabile del cambiamento della capitale mondiale dell'arte moderna di Parigi al New York perché lui promosse l'ingresso di artisti americani e dell'artista Jackson Pollock come ipotetici rappresentanti della nuova pittura internazionale. Certamente Greenberg ha difeso quest'allontanamento dell'arte, questa indipendenza dell'arte per fare fronte alla politica degli stati nazionali di ispirazione comunista che strumentalizzavano l'arte come propaganda. In una testimonianza alla fine della sua vita, Greenberg diceva che il manifesto di Trotsky e Breton ha influenzato la generazione di giovani critici e intellettuali americani e che il manifesto è diventato un consenso che il modello per l'arte non sarebbe il Realismo socialista, promosso dallo stalinismo nell'Unione Sovietica. Ma in America, il Manifesto di Breton e Trotskij forniva elementi per la critica estetica dell'arte in una società di consumo capitalista; preoccupazione espressa dai critici d'arte - come Greenberg, nel suo saggio *Avanguardia e Kitsch* dell'anno 1939. A suo dire, l'arte moderna era un mezzo di resistere al livellamento della cultura prodotta nella società dei consumi emergente e dinamico degli Stati Uniti. Non solo per critici d'arte e intellettuali ma anche per molti artisti l'espulsione o la separazione del Partito Comunista e il contatto con il manifesto di Breton e Trotskij hanno prodotto cambiamenti significativi. Molti artisti iniziarono un'indagine di percorsi alternativi per l'arte. Tre fattori caratterizzano il dominio dell'espressionismo astratto negli Stati Uniti: il primo fu la critica del realismo che serviva come propaganda di regimi totalitari e principalmente del governo Roosevelt, il secondo, il divieto del lavoro dei muralisti messicani negli Stati Uniti e infine il terzo, l'immigrazione di molti artisti europei in America, che avevano connessione con l'arte astratta europea. In maniera diversa dai muralisti messicani, i muralisti negli Stati



Uniti sono stati pagati dall'amministrazione Roosevelt con il proposito di pubblicizzare il lavoro del governo per la ricostruzione del nazione dopo la crisi del 1929. I rappresentanti del governo Roosevelt difesero in quella fase il realismo fino agli anni finali della guerra, quando l'interesse per il realismo venne superato dall'interesse per l'arte moderna. Questo cambiamento avvenne nell'anno di 1943 perché era d'importanza strategica per Roosevelt opporsi alla politica di Hitler e alla sua mostra sull'arte degenerata del 1937. Con la vittoria della Guerra, comincia il confronto tra Stati Uniti ed Unione Sovietica. Per evitare l'espansione del comunismo in paese come Francia, Italia e Germania, il governo americano concepì piani di supporto economico per la Europa. Mentre questi piani economici non sono sufficienti per conquistare le coscienze ed allontanare l'opzione comunista. In questo momento la CIA (central intelligence agency) ha fatto un sondaggio di opinione per sapere cosa pensavano gli europei degli americani (Francia specialmente). Il risultato è stato un forte antiamericanismo che ancora oggi si percepisce. Secondo gli analisti della Cia, gli Stati Uniti avrebbero dovuto promuovere una massiccia campagna dell'american way of life in grandi città europee, conquistare i cuori era lo slogan della Guerra Fredda Culturale.. trasformando costumi e valori a favore della società capitalista di consumo.

7.5. Il contributo di Mario Pedrosa.

La diagnosi ha indicato il finanziamento delle case della cultura, di manifestazioni di cultura americana in Europa, etc. Purtroppo Greenberg è stato il promotore principale di Pollock in Europa. La diffusione del lavoro di Jackson Pollock in Europa come l'ultima fase dell'avanguardia è un elemento di propaganda ideologica dell'Occidente *libero* contro il dogma del realismo socialista. Per un'azione dello stato americano, la arte rivoluzionaria de Pollock e la critica di Greenberg diventarono armi contro-rivoluzionarie dell'occidente "libero", ma capitalista. Greenberg e la CIA (Central Intelligence Agency) hanno lavorato insieme per la promozione degli Stati Uniti e dell'American Way of Life nell'Europa e nel resto del mondo dopo la Guerra. La CIA sapeva del rafforzamento dei partiti comunisti specialmente in Francia ed Italia e bisognava offrire una visione positiva e piacevole della cultura americana. Il primo esempio di un'alternativa alla tendenza dell'arte moderna espressionista è stata presentata dal brasiliano militante e critico d'arte Mario



Pedrosa. Egli, dopo una breve permanenza in Francia per la IV Internazionale, ha viaggiato negli Stati Uniti ed è rimasto a New York fino alla fine del 1938. Lì ha stretto contatti con militanti trotskisti americani e molti artisti, scrittori e critici d'arte che sono venuti dal trotskismo, come Alexander Calder o Meyer Schapiro. Tornato in Brasile nel 1945, Pedrosa ha lottato per la diffusione della tendenza costruttiva. A differenza del suo collega americano Greenberg, Pedrosa ha sostenuto l'arte di Calder e le tendenze artistiche costruttive. La fondazione della Biennale di San Paulo ha coinciso con l'iniziativa di Pedrosa a promuovere l'arte della tendenza costruttiva in Brasile del 1950. Come ha affermato Mario Pedrosa, in quel momento, "Il Brasile è condannato al moderno" (Pedrosa, 1981, p. 321) – cioè il Brasile per essere una nazione giovane è luogo privilegiato per la sperimentazione politica e sociale - questo potrebbe essere spiegato come la conformazione del rapporto tra locale e globale, dal periodo coloniale fino ad oggi. Pedrosa è stato anche l'ispiratore di Lula, non dimentichiamolo.

Secondo Pedrosa, la sostituzione di modelli consolidati nella periferia del capitalismo è stata fatta secondo la logica del tentativo di aggiornare l'importazione dei valori consumisti a favore del capitale e a discapito della gente. Tale importazione accentua la tensione di due pre-condizioni di inserimento del Brasile nei nuovi rapporti internazionali: arcaismo e modernizzazione. Il focus di questo processo è stato irrimediabilmente lo sviluppo ineguale, oppure "lo sviluppo ineguale e combinato", aggiornamenti su tutte le attività sociali offrono la possibilità di emancipazione locale nel corso di cambiamenti internazionali. Tuttavia, come ogni aggiornamento, il suo inserimento può o non superare le condizioni pre-esistenti e in seguito invertire il processo di dipendenza locale. Questi concetti sono stati ampiamente espressi dal geografo Milton Santos, un pilastro della cultura del XX secolo. Dopo l'impulso dato per la formazione del primo nucleo degli artisti astratti a Rio de Janeiro nel 1948, Pedrosa criticò la opera Tiradentes (un eroi della indipendenza brasiliana) da Candido Portinari nel contesto della controversia tra realismo e astrazione. A livello nazionale, fra gli anni '30 e '50, l'arte realista era stata coinvolta nella retorica della dittatura di Getulio Vargas e poi nel sostenere la causa del Partito Comunista Brasiliano (di orientamento stalinista). Portinari rappresentò il culmine della grande tradizione figurativa in Brasile e, di conseguenza, la critica di Pedrosa aveva risonanza tra coloro che hanno intravvisto un nuovo inizio per l'arte moderna con l'arte astratta e coloro

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguicosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficas na direcção do homem. Sem nos a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Oú Villeganthon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catechizados. Vive-mos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo arecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o comunismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiã Notiã Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinha-mos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticas.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7



Desenho de Tarella 1928. De um quadro, que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar comissao. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que comecam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisao. Só a maquina. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas.

Contra a verdade dos povos miseraveis, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetaes.

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tinha-mos Politica que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tédiosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas—falta de imaginação—sentimento de authoridade ante a procuriosa.

É preciso partir de um profundo ateismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

O objectivo creado reage como os Anjos da Queda. Depois Moysés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portuguezes descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Creatura-illustrada pela contradicção permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catechizados. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala thermometrica do instinto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de catechismo — a inveja, a usura, a calunnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianizados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céo, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI: — Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. É preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciarías do matriarcado de Pindorama.

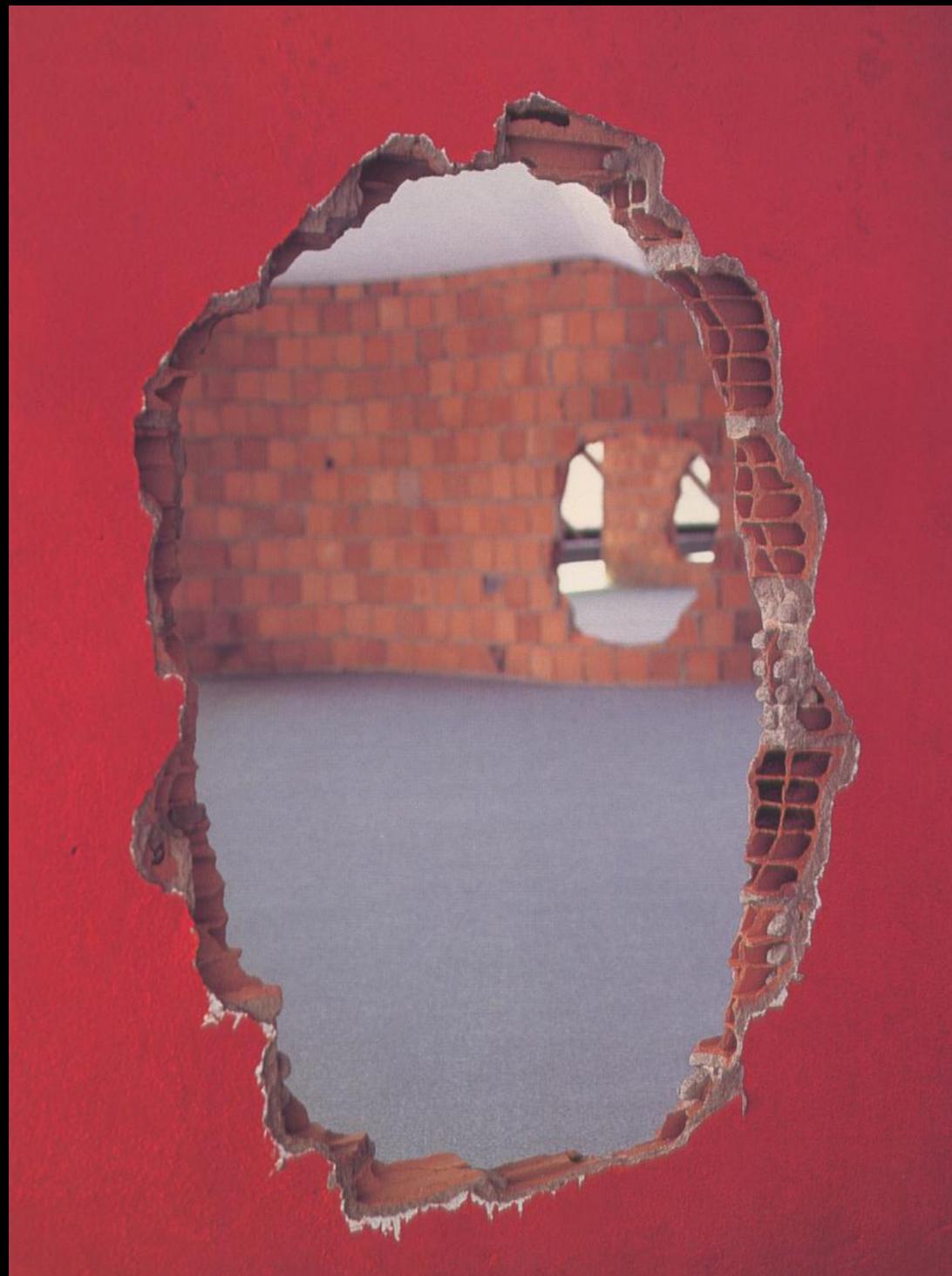
OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga. ALMO 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

che hanno difeso la continuazione del realismo figurativo aulico celebrativo. Mario Pedrosa organizzò la prima mostra dell'opera di Calder a Rio de Janeiro in 1948 e questa mostra fu un punto di riferimento dell'introduzione dell'arte astrata in Brasile. Alla prima mostra dell'artista negli Stati Uniti nel 1944, Pedrosa è entusiasta con del lavoro e dedica una serie di tre articoli. In essi troviamo la maturazione teorica di Mario Pedrosa, che abbandona l'arte di agitazione e propaganda Agit-Prop a favore dell'arte autonoma brasiliana. Contro il pragmatismo americano esasperato, Calder denunciava la necessità dell'arte di spostare qualcosa...

Altri fatti importati per la diffusione dell'arte astratta sono la mostra di Max Bill al Museo d'Arte di San Paolo, organizzato da Pietro Maria Bardi (oriundo della città di La Spezia, Liguria), in 1950 e la fondazione della Biennale di São Paulo, Brasile, in 1951. La mostra di Calder a Rio de Janeiro rappresenta la nuova espressione dell'arte demistificata di quei giorni. Quanto a Max Bill, il suo lavoro è il risultato intriso degli sviluppi dell'arte costruttiva in Europa. La loro esposizione fornì agli artisti brasiliani un impulso all'amore per le forme geometriche come metafora di Razionalismo, la ricerca cromatica e la costruzione dello spazio topologico. Quello che seduceva i pittori brasiliani in questa arte era la dichiarazione di anti-romanticismo, la voglia di fare una arte matematicamente calcolata, costruita su un'idea perfettamente definita ed esposta, e non su momenti vaghi e soggettivi di ispirazione per i quali non poteva esserci criteri precisi. La mostra di Max Bill a Sao Paulo, nel 1950, è stata veramente determinante in questo senso, perchè ha fornito nuove direzioni all'avanguardia brasiliana. A San Paolo, con l'arrivo di Waldemar Cordeiro provenienti da Roma si costituì il gruppo ruptura (rottura) nel 1952. Altri, anche a Sao Paulo, svilupparono un'arte costruttiva come Kazmir Fejer, scultore interessato alla produzione industriale dei materiali, Geraldo de Barros e la sua "Fotoforma", Luigi Sacilotto, progettista di cornici in alluminio, etc.. La Biennale di São Paulo, 1951, è stata senza dubbio il coronamento della tendenza costruttivista: Ivan Serpa ottiene il premio per il giovane artista con la sua pittura "Forme", Mavignier espone il loro lavoro e Palatinik sua macchina kinechromatic che sembra la luce come mezzo di espressione artistica di Moholy-Nagy. Il gran premio di scultura è ottenuto da Max Bill. In generale, il grande evento è stato vinto dall'arte costruttivista contro la moda internazionale, sia negli Stati Uniti e in Europa, rappresentata dal espressionismo astratto e dopo per l'arte Informale. Sao

che hanno difeso la continuazione del realismo figurativo aulico celebrativo. Mario Pedrosa organizzò la prima mostra dell'opera di Calder a Rio de Janeiro in 1948 e questa mostra fu un punto di riferimento dell'introduzione dell'arte astrata in Brasile. Alla prima mostra dell'artista negli Stati Uniti nel 1944, Pedrosa è entusiasta con del lavoro e dedica una serie di tre articoli. In essi troviamo la maturazione teorica di Mario Pedrosa, che abbandona l'arte di agitazione e propaganda Agit-Prop a favore dell'arte autonoma brasiliana. Contro il pragmatismo americano esasperato, Calder denunciava la necessità dell'arte di spostare qualcosa...



Paulo ha dato la preminenza alla forma costruita nella struttura dell'opera.

Ma se Max Bill era influente a São Paulo, Calder era più importante a Rio de Janeiro. In questo modo, l'arte costruttivista di Rio de Janeiro è stata da allora più legata ad elementi poetici, al lirismo e la preponderanza di elementi artistici che la dimostrazione di formule scientifiche. Questa differenza tra São Paulo e Rio de Janeiro ha stimolato una derivazione di arte costruttiva in Brasile chiamata arte neoconcreta. La arte neoconcreta è un contributo brasiliano al costruttivismo internazionale.

L'arte Neoconcreta incarna l'azione percettiva dell'uomo. Secondo il manifesto de 1959 del gruppo neoconcreto, l'opera d'arte supera il "meccanismo di materiale su cui si basa" per trascendere i rapporti meccanici (l'obiettivo della Gestalt) e crea un significato implicito mutuando il pensiero di Merleau-Ponty. Il neoconcretismo promuove il decondizionamento del modo di vita moderna con la valorizzazione assoluta dei sensi e del corpo. L'arte neoconcreta apporta nuovi significati sopra lo spazio e tempo reali, producendo un rapporto tra spettatore e opera potenzialmente interattivo, un approccio esperienziale. Agendo nel tempo e nello spazio esperienziale, l'artista cerca di trovare nuovi significati del mondo e ampliare l'esperienza multisensoriale dell'uomo.

L'arte neoconcreta, come vedremo bene anche in seguito, non coltiva il lavoro di progettazione meccanica delle leggi ottiche, nel senso della Gestalt, ma propone un approfondimento esperienziale. Non l'uomo astratto, ma l'uomo concreto è capace di vivere l'esperienza estetica. L'uomo concreto è il suo corpo proprio che si permette un rapporto diretto con l'opera e questo rapporto non si realizza secondo un concetto teorico di tempo ma come una nozione di tempo, ora ciò che conta è il tempo reale, il tempo vissuto. La durata è l'elemento chiave del neoconcretismo. E il primo caso di Time Specific in arte.

Il gruppo Neo Concreto era costituito da Amilcar de Castro, Ligia Pape, Lygia Clark, Helio Oiticica e Ferreira Gullar. Le esperienze individuali di questi grandissimi artisti si sono evolute in diverse direzioni ma sempre con osservazione sull'introduzione della nozione di corpo e di tempo reali. In Gullar e altri artisti si può notare una preoccupazione per le problematiche sociali in modo più chiaro, ma tutti gli artisti del gruppo metteranno in discussione il ruolo istituzionale di arte e i valori fondati sulla virtù dell'esecuzione dell'artista e il prodotto della sua esecuzione. In realtà, la Clark sarà la prima artista del gruppo neoconcreto a lasciare definitivamente

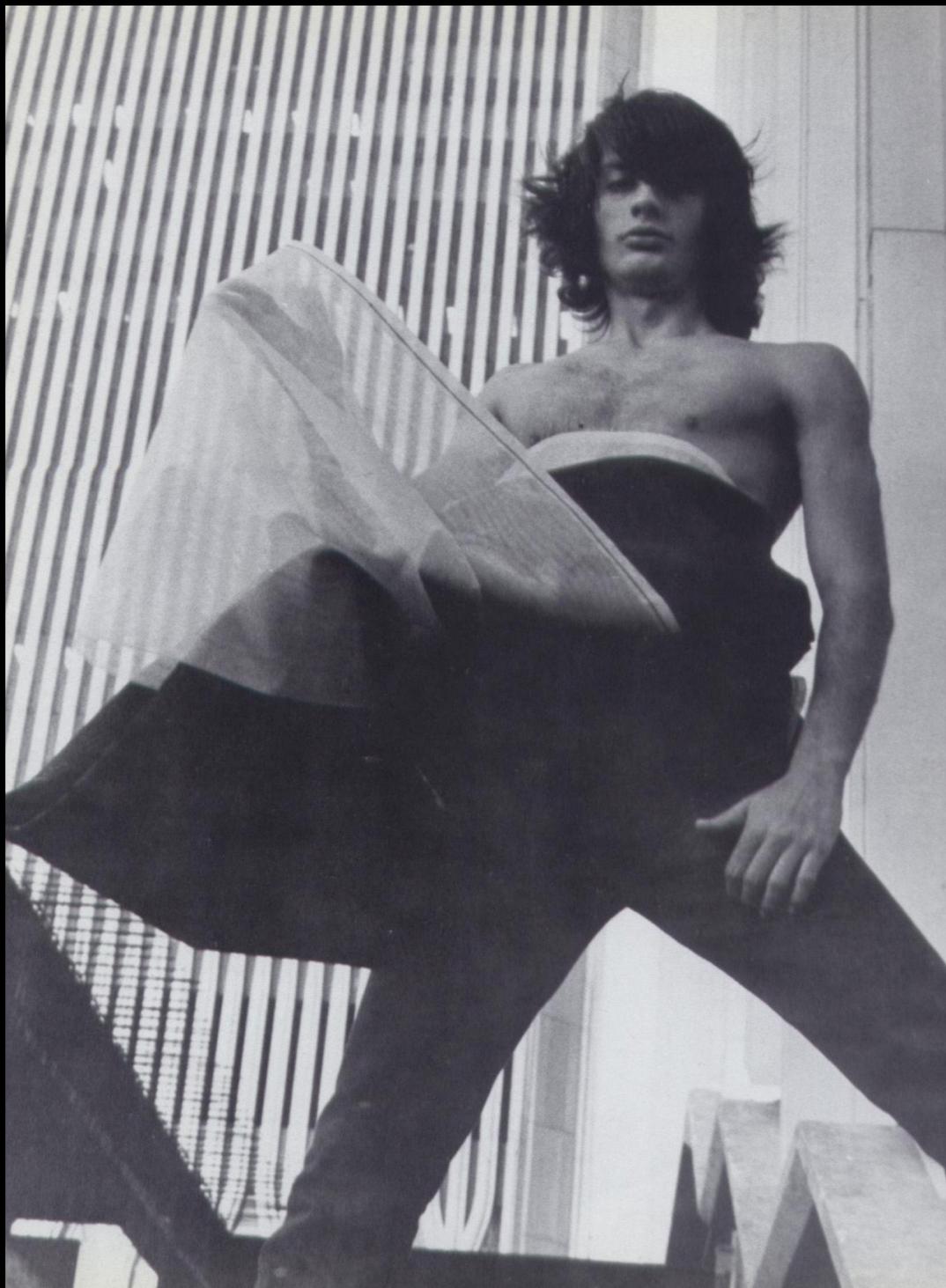
THE TRANSFERRABILITY OF CAPITAL CANNOT
ANY INDIVIDUAL CAN ACCUMULATE FOR HIS OWN
AND ABUSE ALL THE CAPITAL THAT CAN BE
THROUGH COMPETITION WITHIN THE RIGID
NEITHER GOING AGAINST NOR ESCAPING TO
AVOIDING POLICE AND COURTROOMS IN A
IS NON-CUMULATIVE BECAUSE INDIVIDUAL

la struttura convenzionale dell'arte basata sui mezzi tradizionali di comunicazione dell'arte: forme, materiali, etc. La Clark svolgerà una ricerca un lavoro preciso che dopo la incorporazione del tempo reale, della durata farà dell'incorporazione dello spettatore come partecipante della realizzazione finale dell'opera d'arte, il suo obiettivo. Lygia Clark ha chiamato sue opere di *bichos* (animali), essi erano nati in una progressiva astrazione della pittura e della forma radicali di sculture ma non erano pitture neanche sculture; certamente essi richiedono la partecipazione attiva dello spettatore per rivelare il numero di problemi impliciti nella struttura dell'opera. I *bichos* della Clark ricordano l'idea centrale della discussione estetica fatta da Umberto Eco in suo libro *l'opera aperta* e risentono dell'eredità di Bruno Munari e del MAC Movimento Arte Concreta italiana. Lo stesso spirito è l'opera in corso di Helio Oiticica, con i suoi *parangolés*, che richiedono l'azione di uno o più danzatori oppure semplicemente di una persona comune, per esistere come un'espressione artistica. Il *Parangolé* di Oiticica segna il cambiamento dell'arte di espressione strettamente visive per una arte nominata ambientale (Pedrosa, 1981, p. 207), cioè dall'esperienza di *Parangolé*, Oiticica concepisce le proposte di un programma ambientale che ha cercato di coinvolgere lo spettatore in un gruppo di sensazioni non solo visiva ma anche tattile, uditive, olfattive. Il *Parangolé* è una pratica artistica inscritta nell'approccio con la prassi quotidiana, mentre non crede nel cambiamento sociale senza trasformazione estetica della società. L'arte di Helio Oiticica era un'azione contro repressione sociale del corpo. Partendo dal costruttivismo, le proposte artistiche di Lygia Clark e Helio Oiticica diventarono sperimentalismo con aperture corporee, negli anni 70 con enfasi sulla costruzione che unì rivoluzione politica e rivoluzione del comportamento.

Credendo nell'apertura delle tendenze storiche che avrebbero potuto portare in modo soddisfacente la modernizzazione brasiliana, Mario Pedrosa non ha lasciato di individuare le contraddizioni insite nella realizzazione della costruzione di Brasilia, come segno della modernizzazione brasiliana, 1961: "Fatalmente isolata dal popolo (...) Brasilia sarebbe una specie di bunker impermeabile del rumore esterno, del dibattito di opinione" (Pedrosa, 1981, p. 306). Il ciclo economico brasiliano di svolgimento è finito nei primi anni del 1960, l'architettura brasiliana moderna fu un segno della trasformazione internazionale che non è accaduta. La capitale Brasilia è diventata segno della modernizzazione conservatrice del mondo. Mario



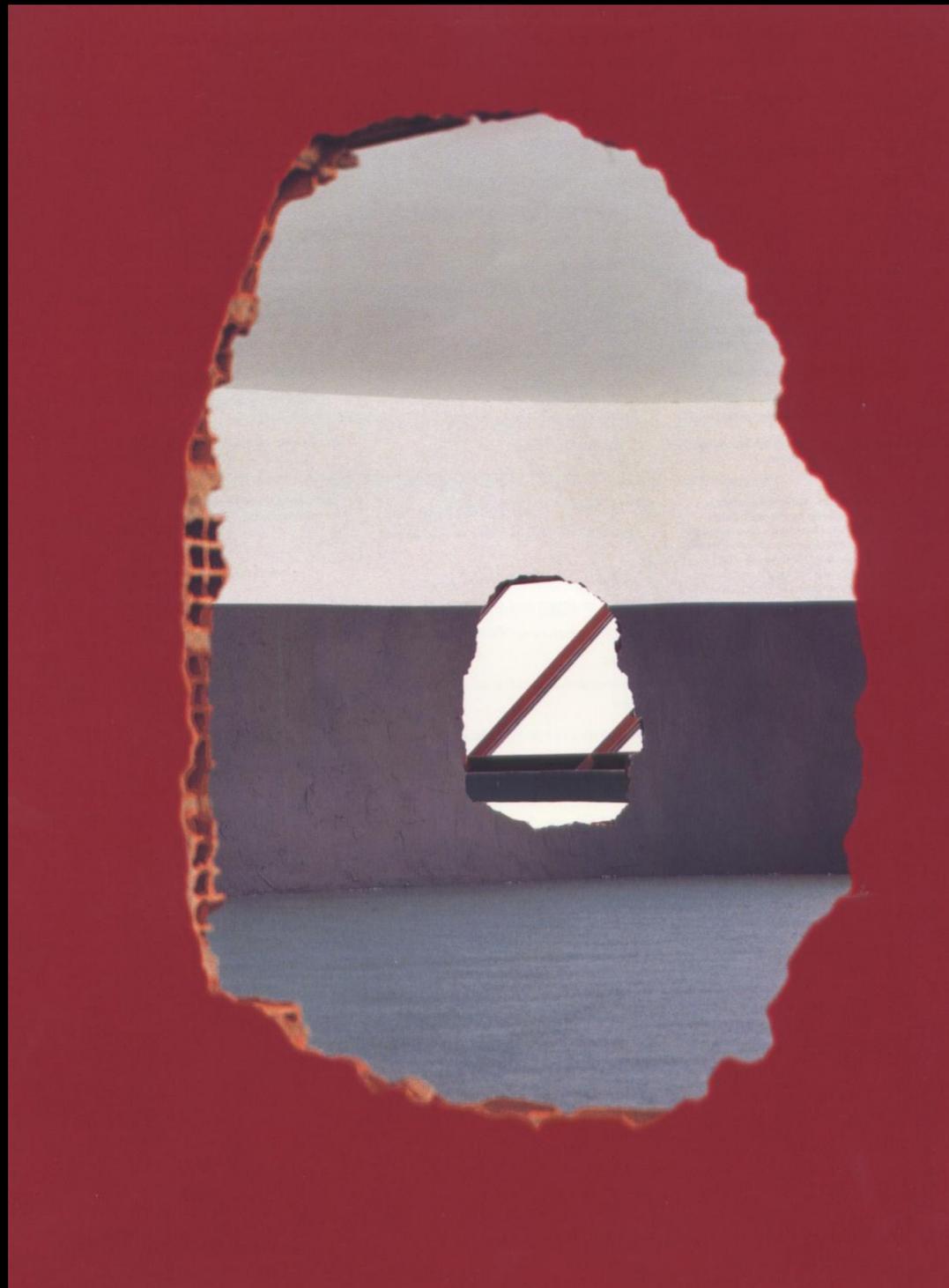
Pedrosa ha osservato che l'avvento della Biennale di Sao Paulo non solo ha promosso la formazione del gusto Moderno in Brasile, ma anche ha fornito una discussione di su gusto locale e internazionale dell'arte. Se la Biennale era un simbolo di modernizzazione del Brasile, è diventata infatti parte della modernizzazione contraddittoria che non ha superato i problemi sociali; La Biennale faceva parte della modernizzazione che ha istituito, sia il mantenimento di rapporti di dominio, come la prevalenza e l'accentuazione delle disuguaglianze. La Biennale de São Paulo che era stata sul suo inizio come segno di modernizzazione, oggi è diventata parte del sistema internazionale di promozione di corporazione internazionale, di eventi pubblicitari di aziende e anche di un modo di vivere secondo le regole del capitalismo culturale.



CAPITOLO OTTAVO

8.1. Le radici antropofaghe.

Già nel 1909 João do Rio (1880/1921) aveva espresso alcuni dei temi propri della successiva affermazione del movimento, ma la piena maturità si ha con i partecipanti alla “settimana”: Aranha, Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado ecc. Le esperienze di riferimento furono il Futurismo italiano, Apollinaire, Cendrars. Il luogo prediletto, la metropoli paulista. I temi, quelli della velocità, l’industrializzazione, l’incontro tra le differenti razze e culture. Oswald de Andrade si pose a capo del un gruppo più radicale per scelte estetiche, quello degli “antropofagi” (1928), la cui bibbia sarà Cobra Norato di Raul Bopp, e intorno cui si raccolsero tra le migliori personalità dell’avanguardia e del modernismo letterario brasiliano, che avevano scelto la libertà di espressione come unico programma d’azione. Una seconda fase vide nuovi e diversi apporti: Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo. Oswald de Andrade. Nato a São Paulo nel 1890 (morto nel 1954), nelle raccolte poetiche *Legno Brasile* (*Pau Brasil*, 1925), *Primo quaderno dell’alunno di poesia O. de Andrade* (*Primeiro caderno do aluno de poesia O. de Andrade*, 1927), espresse la necessità di un ritorno alle più autentiche origini della storia e della cultura del paese. Nel 1928 è la pubblicazione con Bopp del manifesto dell’antropofagia, rifiuto polemico e beffardo dell’Europa e riscoperta della cultura autoctona. Della sua attività di narratore si ricordano: la “trilogia dell’esilio”: *I condannati* (*Os condenados*, 1922), *La stella d’assenzio* (*A estrela de absinto*, 1927), *La scala rossa* (*A escada vermelha*, 1934); due romanzi “sentimentali”: *Memorie sentimentali di João Miramar* (*Memórias sentimentais de João Miramar*, 1923) e *Limite zero* (*Marco zero*, 1943), complesso ritratto della società brasiliana. Interessante il suo teatro d’avanguardia, per anni considerato troppo letterario e negli anni successivi riscoperto con successo: *Il re della candela* (*O rei da vela*, 1937), *L’uomo e il cavallo* (*O homem e o cavalo*, 1934), *La morte* (*A morte*, 1937). Solo l’Antropofagia ci unisce”, recita l’incipit del famoso “Manifesto Antropofago” di Oswald de Andrade. Antropofagia come poetica dell’assimilazione e ri-creazione della cultura europea, e della sua sintesi con le componenti più marcatamente autoctone della cultura brasiliana in cerca di una sua specifica identità. È il principio di quel meticcio culturale che si specificò all’interno di una



delle avanguardie di ricerca meglio riuscite d'allora.

8.2. Manifesto Antropofago.

Solo l'Antropofagia ci unisce. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Unica legge del mondo. Espressione mascherata di tutti gli individualismi, di tutti i collettivismi. Di tutte le religioni. Di tutti i trattati di pace

Tupi or non tupi that is the question.

Contro tutte le catechesi. E contro la mamma dei Gracchi. Solo mi interessa ciò che non è mio. Legge dell'uomo. Legge dell'antropofago.

Siamo stanchi di tutti i mariti cattolici sospettosi inseriti nel dramma.

Freud ha finito con l'enigma donna e con le altre paure della psicologia impressa.

Ciò che calpestava la verità era il vestito, l'impermeabile tra il mondo interiore ed il mondo esteriore. La reazione contro L'uomo vestito. Il cinema americano insegnerà.

Figli del sole, madri dei viventi. Incontrati e amati ferocemente, con tutta l'ipocrisia

della nostalgia, dagli immigrati, dai trafficanti e dai turisti. Nel paese del grande serpente.

Fu perchè non avemmo mai grammatica, nè collezioni di vecchi vegetali. E mai

sapevamo che cosa era urbano, suburbano, frontaliero e continentale. Pigri sul

mappamondo bel Brasile.

Una coscienza partecipante, una ritmica religiosa.

Contro tutti gli importatori di coscienza inscatolata. L'esistenza palpabile della vita. E la mentalità pre-logica per studiare Sr. Levy-Bruhl.

Vogliamo la Rivoluzione Caraiba. Più grande della Rivoluzione Francese. L'unificazione di tutte le rivolte efficaci nella direzione dell'uomo. Senza noi l'Europa non avrebbe nemmeno la sua povera dichiarazione dei diritti dell'uomo.

L'età dell'oro annunciata dall'America. L'età dell'oro. E tutte le girls.

Filiazione. Il contatto con il Brasil Caraiba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne.

L'uomo naturale. Rousseau. Dalla Rivoluzione Francese al Romanticismo, la Rivoluzione Bolscevica, la Rivoluzione Surrealista e al barbaro meccanizzato di Keyserling. Camminiamo... Mai fummo catechizzati. Viviamo tramite un diritto sonnambulo. Abbiamo fatto nascere Cristo a Bahia. O a Be-



lem do Parà.

Ma mai ammettiamo la nascita della logica tra noi.

Contro Padre Vieira. Autore del nostro primo prestito, per avere un incarico. Il re analfabeta gli disse: "metti questo sulla carta ma senza molto inganno. Si fece il prestito. Si registrò lo zucchero brasiliano. Vieira lasciò il denaro in Portogallo e portò a noi l'inganno".

Lo spirito si rifiuta di concepire lo spirito senza corpo. L'antropomorfismo. Necessità del vaccino antropofago.

Per l'equilibrio contro le religioni del meridiano. E le inquisizioni estere.

Solo possiamo prendere in considerazione il mondo orecular (qui si intende, importanza dell'ascolto)

Abbiamo la giustizia codificata della vendetta. La scienza codificata della Magia.

Antropofagia. La trasformazione permanente del Tabù in totem.

Contro il mondo reversibile e le idee oggettivate. Cadaverizzate. Lo stop del pensiero

che è dinamico. L'individuo vittima del sistema. Fonte delle ingiustizie classiche. Delle ingiustizie romantiche. E la dimenticanza delle conquiste interiori.

Rotte. Rotte. Rotte. Rotte. Rotte. Rotte. Rotte.

L'istinto Caraiba.

Morte e vita delle ipotesi. Dall'equazione io parte del cosmo all'assioma cosmo parte di io.

Sussistenza. Conoscenza. Antropofagia.

Contro le elite vegetali (le elite che copiavano gli Europei). In comunicazione con il solo.

Mai siamo stati categorizzati. Facemmo il Carnevale. L'indios vestito da senatore. Fingendo di essere Pitt.

O rappresentato nelle opere di Alencar pieno di buoni sentimenti portoghesi.

Già abbiamo avuto il comunismo. Già abbiamo avuto la lingua surrealista. L'età dell'oro.

Catiti Catiti

Imara Notia

Notia Imara

Ipeju

La magia e la vita. Abbiamo avuto la relazione e la distribuzione dei beni fisici, dei beni morali.

E sappiamo andare oltre il mistero e la morte con l'aiuto di alcune



forme grammaticali.

Chiesi ad un uomo che cos'era il diritto. Lui mi rispose che era la garanzia dello esercizio della possibilità. Quest'uomo si chiamava Galli Mathias. Mangiai

Solo non c'è determinismo dove c'è mistero. Ma cosa centriamo con questo?

Contro le storie di uomini che cominciano nel Cabo Finistera. Il mondo non datato. Non rubricato. Senza Napoleone. Senza Cesare.

Lo stabilirsi del progresso tramite cataloghi e apparecchi televisivi. Solo il macchinario.

E i trasfurosi di sangue.

Contro le sublimazioni antagoniste. Portate nelle caravelle. Contro la verità dei popoli missionari, definita dalla sagacia di un antropofago, il

Visconte de Cairu: "È menzogna molte volte ripetuta".

Ma ciò che portarono non furono cruzados (antica moneta). Furono fuggitivi di una civiltà che stiamo mangiando, perchè siamo forti e vendicativi come Jabuti. Se Dio è la coscienza dell'Universo Increato, Guaraci è la madre dei viventi. Jaci è madre dei vegetali. Non avemmo speculazione. Ma avemmo divinazione. Avemmo Politica che è la scienza della distribuzione. E un sistema social planetario. Le migrazioni. La fuga dagli stati tediosi. Contro le sclerosi urbane. Contro i Conservatori e il tedio speculativo.

Di William James e Voronoff. La trasfigurazione del Tabu in totem. Antropofagia.

Il pater familias e la creazione della Morale della Cicogna: Ignoranza reale delle cose + parlare della immaginazione + sentimento dell'autorità davanti la prole curiosa.

E' necessario partire da un profondo ateismo per arrivare all'idea di Dio. Ma la caraiba non aveva bisogno. Perchè aveva Guaraci.

L'obbiettivo creato reagisce con la Caduta degli Angeli. Dopo Mosè delira. Che centriamo noi con questo?

Prima che i Portoghesi scoprissero il Brasile, il Brasile aveva scoperto la felicità.

Contro l'indios della torcia. L'indios figlio di Maria, figlioccio di Caterina de Medicis e genero di D. Antonio de Mariz.

L'allegria è la prova del nove.

Nel matriarcato di Pindorama



Contro la Memoria fonte di abitudine. L'esperienza personale rinnovata.

Siamo concretisti. Le idee prendono cura, reagiscono, bruciano le persone nelle piazze pubbliche.

Sopprimiamo le idee e le altre paralisi. Per le regole. Credere nei segnali, credere

negli strumenti e nelle leggi.

Contro Goethe, la madre dei Gracchi, e la Corte di D. Joao VI.

L'allegria è la prova del nove.

La lotta contro ciò che si chiamerebbe Increato e la Creatura - illustrata dalla contraddizione

permanente dell'uomo e il suo Tabù. L'amore quotidiano e il modus vivendi capitalista.

Antropofagia. Assorbimento del nemico sacro. Per trasformarlo in totem. La umana

avventura. La terrena finalità. Tuttavia, solo le pure elite riusciranno a realizzare la

antropofagia carnale, che avvicina il più alto senso della vita e evita tutti i mali

identificati da Freud, mali della catechesi. Ciò che si ottiene non è una sublimazione dell'istinto

sessuale. E' la scala termometrica dell'istinto antropofago.

Da carnale, diventa elettivo

e crea l'amicizia. Affettivo, l'amore. Speculativo, la scienza.

Si devia e si trasferisce.

Arriviamo al disonore. La bassa antropofagia fusa ai peccati del catechismo -

invidia, l'usura, la calunnia, l'assassinio. Piaga dei cosiddetti popoli colti e

cristianizzati, è contro lei che stiamo agendo. Antropofagici.

Contro Anchieta cantando alle 12 mila vergini del cielo, nella terra di Iracema, - il patriarca Joao Ramalho fondatore di

San Paolo.

La nostra indipendenza ancora non fu proclamata. Frase tipica di D. Joao VI: - Figlio mio, metti questa corona sulla tua testa, prima che qualche avventuriero lo faccia! Espelliamo la dinastia. E' necessario espellere lo spirito da brigante,

gli ordini e il tabacco da fiuto di Maria de Fonte.

Contro la realtà sociale, vestita ed opprimente, classificata da Freud - la realtà senza

complessi, senza pazzia, senza prostituzioni e senza carceri del matriarcato di

Pindorama.



8.2. Lygia Clark, Helio Oiticica, Antonio Manuèl.

Lygia Clark è forse tra le poche autrici che ha sistematizzato la sua opera, la sua ricerca, cercando di costruire (anche con il contributo dell'indimenticabile Helio Oiticica) un percorso che riconnettesse arte astratta, performance, psicoterapia di gruppo. Vanno visti unitamente nell'ambito del Neoconcretismo e del Neoggettualismo, *parangolè* (Oiticica), *riattivazione della sessualità genitale, oggetti relazionali*, modelli di sculture e di architetture, quadri geometrici (Clark), il tutto recuperando il *cannibalismo* brasiliano di Oswald de Andrade del 1928. come osserva sia la Macrì che Do Campos riprendendo e commentando il manifesto originale⁵⁵: *l'antropofagia è la teoria della deglutizione del testamento culturale universale, elaborato non certo a partire dalla prospettiva sottomessa e riconciliata del "buon selvaggio", ma, secondo il punto di vista disincantato del "cattivo selvaggio", mangiatore di bianchi, antropofago: questo non include una sottomissione (una catechizzazione) ma una trasculturazione, meglio ancora una "transvalutazione": una visione critica della storia come funzione negativa (nel senso di Nietzsche), dunque atta tanto all'appropriazione quanto all'espropriazione, alla gerarchizzazione, alla decostruzione...* In sostanza sessanta anni prima della Spivak esisteva già una letteratura postcoloniale⁵⁶ solo che non era abbastanza "esotica" per noi europei e, soprattutto, era Moderna, non post moderna. Ultimo erede di questa tradizione brasiliana è senzaltro il mio caro amico Antonio Manuèl. Ma entriamo nel merito di alcune opere della Clark. Disintegrare, riconcettualizzare l'oggetto d'arte trasformando questa attività ad un'azione che sia irriducibile all'illusionismo della rappresentazione. Molti artisti tra gli anni '50 e '60 sentirono questo impulso, innumerevoli furono le iniziative volte a rinnovare lo spazio pittorico, investendolo di vita vera, altrove chiamata concettualismo e partecipazione corporea. La traiettoria artistica di L. Clark iniziò con la sua formazione in Rio de Janeiro con Roberto Burle Marx nel 1947; dopo gli studi in Europa, a Parigi, con Fernad Leger, tornò in Brasile nel 1952. Negli anni '50 si distinse con ricerche che indagavano il "piano" nel solco della tradizione dell'astrazione internazionale inaugurata dalle Avanguardie Storiche. A queste seguì una concezione formalista fortissima, geometrica, a volte strutturata in pattern policromi più tardi estremamente sintetici anche se fu tra i primi, ad estendere l'analisi dei

⁵⁵ *Manifesto dell'antropofagia*, stralci, in: Macrì T., *Il corpo postorganico*, Costa e Nolan, Genova, 1995

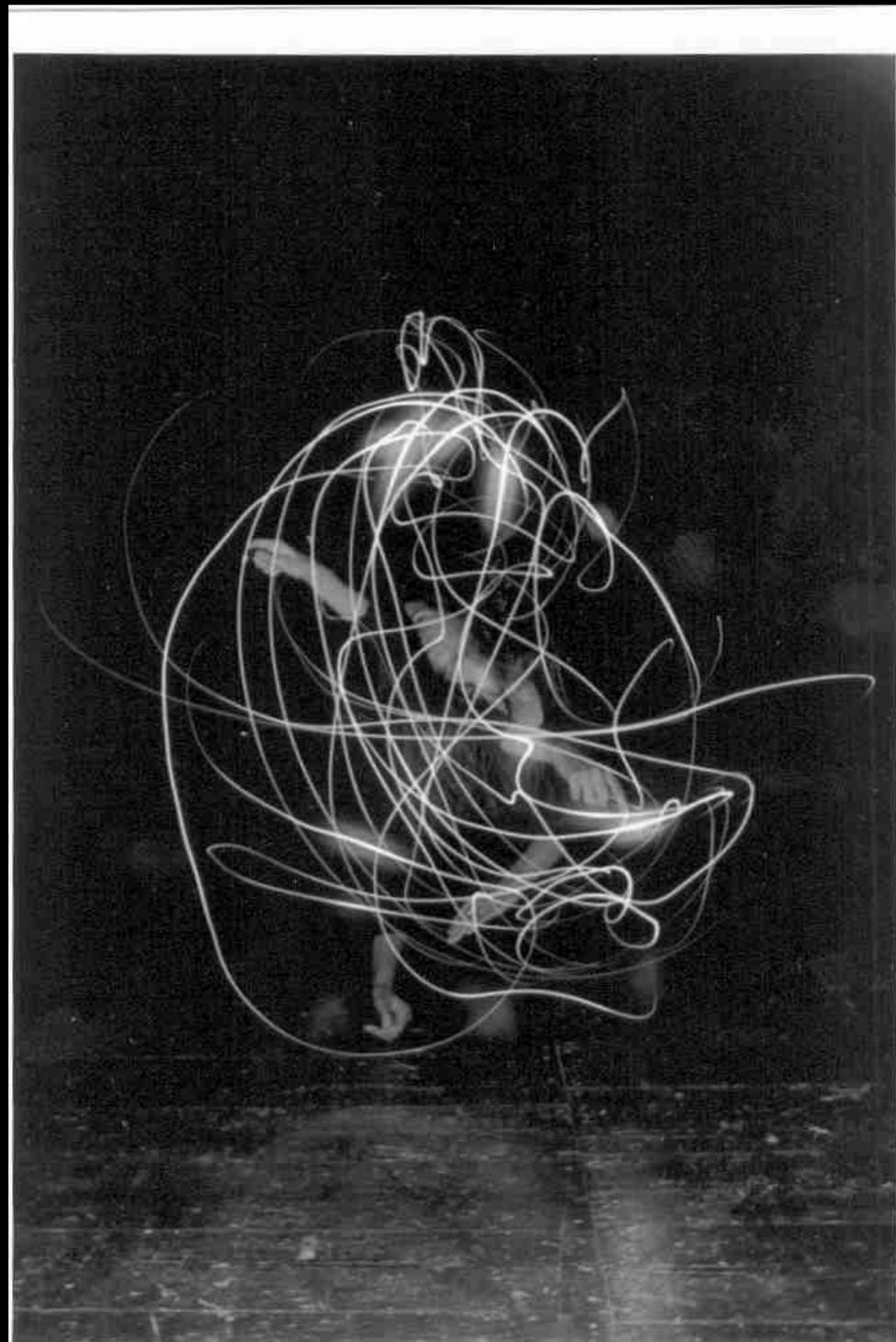
⁵⁶ Spivak G. C., *Critica della ragione post coloniale*, Roma, Meltemi, 2004



fondamenti del Moderno, conducendo una analisi critica e costruttiva, per evitare la sclerotizzazione in “accademia” di tali principi. Dagli anni ‘60 la ricerca plastica si concettualizzò ulteriormente in una produzione che ella intitolò bicho-animale- sculture di alluminio anodizzato snodabili, simili per alcuni aspetti alle *sculture da viaggio* di Bruno Munari che però sono del ‘58; sculture pieghevoli, cui seguì una produzione plastica, costituita di volumi curvilinei, dall’impiego di materie morbide o elastiche, sempre e costantemente definite in una estetica razionalista. A queste si accompagnò un percorso poi poco sviluppato, credo per ragioni economiche..Una vasta produzione di disegni, dipinti e modelli che si intitolano architettura fantastica. Si tratta di progetti di sculture di dimensioni architettoniche, ma va detto che “o bicho”, è la scultura che si può e si deve toccare ed articolare, “fecondare attraverso la manipolazione” come dice Ricardo Nascimento Fabbrini, introduce non solo la mutevolezza delle forme, un richiamo naturalistico al vivente (basti pensare a concetti come l’ossatura, le cerniere, gli snodi, la pelle di superficie, ma introduce l’Atto, l’Azione dell’autore in questa trasformazione, come quella del pubblico. Una scultura che finalmente cessa di porsi come veicolo di qualche ideologia e provoca un impegno corporeo da parte di chi la incontra. Stesso discorso per le opere caminando, sul nastro di Moebius. L’invito, diventa esplicito. Come ci rammenta Fabbrini stesso, gli artisti europei Hans Hartung e Pierre Soulages e gli americani Arshile Gorky, Willem De Kooning e Jackson Pollock, insieme a molti altri della stessa generazione, esplorarono tra gli anni ‘40 e ‘50 il “movimento corporeo” connesso alla pittura, in modo che lo spettatore, innanzi al “geroglifico di vitalità” di questi artisti gestuali, si trovasse nella condizione tale da ricostruire l’esperienza dell’intenzione, mediante l’immaginazione e la visione, certo, senza partecipare alla realizzazione dell’opera. Il libero gioco delle associazioni di segni, rimane una esperienza quasi totalmente percettiva per chi guarda. Ovviamente col Bicho, assistiamo ad un fenomeno radicalmente diverso.. Lo spettatore diviene parte attiva, parte integrante dell’opera, e la sua formalizzazione temporanea, ma io vorrei sottolineare la novità del toccare e manipolare l’oggetto, la continua ri-configurazione, rompe finalmente una barriera millenaria tra opera autore e pubblico. Bisogna riflettere sul fatto che è il razionalismo della formazione dell’autrice, profondamente Moderno che evolve, non è un entrare in crisi, come un ripensamento o un pentimento, è invece la riflessione originaria sul piano, che è un sentimento fisico, che è la base delle ricerche Moderne a svilupparsi. Il



fine ultimo delle Avanguardie, come il fine ultimo dell'Anarchia, del Comunismo o del Situazionismo, è liberare l'uomo dal lavoro (morto), è l'ingresso nella creatività totale anima e corpo. Non è un'esperienza "ludica" come un orpello decorativo, come il riposo segue il lavoro ma è la costruzione di uno sguardo nuovo su se stessi e sul mondo. Difficile oggi realizzare la distanza siderale che esiste tra la ricerca di una qualità totale della vita perseguita dall'arte e la così detta *qualità totale del toyotismo*, che insegue un prodotto di consumo sulla pelle del lavoratore e, oggi, vediamo finalmente con quali paradossali risultati. Del resto, il potere, quanto è più violento tanto più sa esprimere una certa sgradevole involontaria ironia, come sul cancello di Auschwitz campeggia la scritta *Arbeit macht frei*- il lavoro rende liberi. La Clark non ha mai considerato la sua, un'arte di elites piuttosto che un'arte popolare; invece l'ha sempre considerata una "proposta vivente, o esistenziale" in quanto, quello che produce è innanzitutto un nuovo sguardo sul mondo e immediatamente dopo, una possibilità di affrontare realmente delle spazialità in modo inedito. Se immaginiamo una dicotomia di pensiero che contrappone l'essere delle cose al loro divenire, se attribuiamo a queste due strade una vena sommariamente essenzialista (le cose sono in sé) ed una sommariamente esistenzialista (le cose sono nel loro divenire), non riusciremo ad "incasellare" la nostra artista in queste due pur vaste categorie, perchè la proposta della Clark si può riassumere in una attribuzione essenzialista del divenire: cioè, l'essenza profonda delle cose risiede nei loro sviluppi più che negli utilizzi attuali. Ovvero, la forma e la funzione si determinano a vicenda, la geometria e l'istanza progettuale fondano il "senso" delle cose che tuttavia si auto-trascende emancipandosi dall'uso e dalla forma originarie per ridefinirsi in un approdo all'esistenza tout court, a nuove forme e nuovi usi. Camminare, è un atto antagonista della meccanizzazione ripetitiva del lavoro in fabbrica o nei campi, e allo stesso tempo, è libertà di sguardo. Il grande intellettuale brasiliano Mario Pedrosa, sopra ogni altro, cercò di tessere una trama interpretativa in ordine agli scritti di Maurice Merleau Ponty e alla relazione tra questi e il lavoro della Clark e con buoni risultati anch'è il lavoro della Clark, soprattutto questo essere totale che giunge dall'analisi del piano alla sua ridefinizione, dal formalismo geometrico al non verbale, alla fase sensoriale e, successivamente terapeutica volge anche oltre tale orizzonte. Ritengo però Bateson, sia per alcuni versi un autore calzante per la definizione dell'orizzonte culturale della Clark. Infatti la prospettiva batesoniana come quella clarkiana, ri-



specchiano un approccio razionale anche quando non vuole essere “scientifico”. Le ipotesi, nascono dall’osservazione del dato naturale e si specchiano nel panorama culturale della tradizione, aggiungendo qualcosa al bagaglio, senza semplificazioni. Si può parlare di una metodologia autoriformatrice, di un continuo processo di ridefinizione che si svolge progressivamente e mai per strappi. Va però osservato che questo enorme lavoro dell’autrice che l’ha condotta dall’approccio dal “piano libero” di Le Corbusier a tali e così diversificate formalizzazioni, nasce e si sviluppa sempre nel solco della Modernità; mi spiego: al contrario delle presunte visioni *neo liberiste del postmodern*, che sono di fatto l’incarnazione dei pensieri più retrivi, la modernità si mette in “crisi” da sé nella infinita onestà intellettuale che la alimenta. Il “piano” precede il volume, come è preceduto dal punto e dalla linea. La retta precede la curva, il cerchio precede l’ellisse (altrimenti detta conica da Talete) in quanto frutto dell’intersezione di un piano con un cono. Queste riflessioni per così dire “geometriche”, vogliono indicare un processo di tipo razionale, alla base dell’arte, della politica e della società. Più avanti, nel colloquio con Antonio Manuèl, quando parlerà dell’opera “deserto”, troveremo le stesse istanze Moderne. Gli oggetti relazionali, sono lo sviluppo dei dispositivi sensoriali, maschere sensoriali e altre opere, restituendo ancor di più al corpo il ruolo di medium per l’appropriazione (autoappropriazione) del fatto percettivo, della percezione del mondo. Qui si ha veramente un approccio *terapeutico* basato sul contatto corporeo col corpo del paziente. Va osservato, che la Clark, ebbe una esperienza di insegnamento a Parigi, alla Sorbona negli anni 1972/1976; lei stessa parlerà del rapporto con gli studenti come di una specie di psicoanalisi dei loro vissuti condotta mediante l’analisi di oggetti super-significativi che essi portano. Erano anche gli anni in cui l’influenza di Merleau Ponty, ma anche di Guattari di Deleuze di Foucault era forte nella cultura francese e si trattò di influenze di lunga durata⁵⁷. Il Maggio era trascorso da poco e molte speranze confluivano a formare un humus di riflessione e prassi consistente sia nelle scienze sociali che nella politica. Al suo ritorno in Brasile nel 1977 le esperienze francesi confluirono in una serie di lavori ancor più marcatamente relazionali intitolati appunto *oggetti relazionali*. Resta comunque il fatto che la Clark con l’idea della *scoperta del sé*, ha aperto una strada in modo pionieristico, istituendo un percorso effettivo di arte e terapia perché ritengo che la “cura” della persona della *società dei gruppi*, sia una delle istanze profonde della Moderni-

⁵⁷ Basti vedere *Molecular revolution in Brazil* di Guattari F. e Rolnik S. C., ed. Semiotext(e), Londra, 2007



tà. Per capire bene quegli anni, la Clark ma anche Oiticica come il processo che stiamo descrivendo, va ricordato che il Brasile viveva dal 1964 una dura dittatura militare e può essere utile riportare i punti cardine della "Nova Objectividade brasileira tratta dall'originale edito a Rio de Janeiro nel 1967"⁵⁸.

Escuema general de la Nueva Objectividad tratto da Helio Oiticica, catalogo Fondazione Antoni Tapies, Barcelona 1992:

Schema generale.

Si tratta di uno "stato" tipico dell'arte brasiliana di avanguardia le cui caratteristiche principali sono:

- 1- Volontà costruttiva generale.*
- 2- Tendenza dell'oggetto all'esser negato e superato (pittura da cavalletto).*
- 3- Partecipazione dello spettatore (corporea, tattile, visuale, semantica ecc.).*
- 4- Presa di posizione in relazione a problemi politici, sociali ed etici.*
- 5- Tendenza alle proposte collettive e conseguente abolizione degli "ismi" caratteristici della prima metà del secolo.*
- 6- Rinascita e nuove formulazione del concetto di antiarte.*

La Nova Objectividade vuole essere avanguardia sia in Brasile che a livello internazionale differenziandosi dalle altre grandi correnti di oggi Pop, Op, Nuovo Realismo e Strutture primarie. La Nova Objectividade è uno "stato d'animo" non un movimento dogmatico estetizzante (come per esempio furono il Cubismo, e gli altri "ismi" costituiti come una unità di pensiero e di stile) piuttosto una chiamata costituita da molti caratteri importanti e l'unità di questo concetto della Nova Objectividade è senza dubbio una constatazione della multitendenza raccolta in un'unica tensione verificata. Volendo possiamo incontrar similitudini col Dada tenendo conto delle debite differenze e delle distanze.

1-Volontà costruttiva generale.

Nella tradizione brasiliana, esiste una caratteristica unica che ha accomunato ogni movimento culturale innovativo e che consiste in una marcata volontà costruttiva. Già nel movimento del '22 questa volontà condusse Oswald de Andrade alla celebre conclusione per la quale- la nostra cultura è una cultura "antropofaga" - che è come dire una specie di riduzione a modello nazionale brasiliano delle influenze esterne mediante incorporazione [...] in tal senso l'antropofagia è la difesa

58 AA. VV Helio Oiticica, Mostra itinerante europea, Rotterdam 1992 - sintesi e traduzione Rosete de Sa Leitao



che abbiamo contro il dominio esterno e la principale arma creativa della volontà costruttiva brasiliana [...]

2- Tendenza dell'oggetto all'esser negato e superato.

Il fenomeno della negazione e del superamento del quadro da cavalletto è conseguente al processo della creazione successiva di rilievi, di antiquadri, fino al conseguimento delle strutture spaziali e ambientali come anche alla formulazione degli oggetti ed il loro conseguimento fino al 1954; da allora si definisce in vario modo fino agli sviluppi di oggi che derivano dall'esperienza di Lygia Clark che nel movimento Neoconcreto ha smontato le strutture della forma quadro.

3- Partecipazione dello spettatore.

La questione della partecipazione dello spettatore è assai complesso giacchè questa partecipazione pur essendo un inizio, che si oppone alla contemplazione trascendentale, si manifesta in diversi modi. Oggi vi sono due maniere ben definite di partecipare: la prima si sviluppa in "manipolazione o partecipazione sensoriale e corporea", l'altra che chiede una partecipazione di tipo semantico. Questi due modi cercano una partecipazione fondamentale, una partecipazione totale non frazionata sviluppando processi significanti che non si riducono al puro meccanismo di partecipare se non si concentrano verso nuovi significati, differenziandosi dalla contemplazione. Da questo nasce una terza proposta per così dire "ludica" verso una proposta semantica che mira alla "parola pura" e oltre la parola e nell'oggetto e nelle opere narrative che approdi oltre la protesta politico/sociale, in sostanza quel che cerchiamo è un modo obiettivo di partecipazione.

4- Presa di posizione in relazione a temi politici, sociali ed etici. *Oggi in Brasile è necessario prendere posizione rispetto a problemi politici sociali ed etici e diviene ogni giorno più urgente farlo perchè questo è al centro delle problematiche in campo creativo: arte chiamata plastica, letteratura ecc. In questa linea evolutiva il coinvolgimento dello spettatore irrompe sulla scena secondo Schemberg che l'ha chiamata gruppo realista a partire dalle esperienze di Escosteguy del '63 e noi raccogliamo questa esperienza[...] Il punto cruciale di questa idea di partecipazione secondo Gullar non corrisponde all'artista tratta..... la modificazione in campo estetico come se questo fosse una seconda natura bensì una ricerca che si svolge mediante una partecipazione*



totale che muove le basi della totalità culturale cooperando trasformazioni profonde della coscienza dell'uomo che da spettatore passivo diviene su se stesso autore e utilizzatore dei mezzi che gli corrisponderanno: la rivolta, la protesta e il lavoro costruttivo per avviare queste trasformazioni sociali. Prima di questo l'artista e l'intellettuale erano ridotti ad una posizione sempre più alienante e gratuita al persistere della bieca posizione estetizzante, per noi oggi trasformazioni formali e sociali coincidono. Le vecchie posizioni estetizzanti ci riducono e ci condannano o ad un eterno colonialismo culturale o a riassumere e tentare di rianimare parti di grandi idee del passato che però sono già morte da tempo.

5-Tendenza ad un'arte collettiva.

Oggi esistono due maniere di pensare a un'arte collettiva: la prima sarebbe porre la produzione individuale col pubblico della strada, l'altra di proporre l'attività creativa a questo stesso pubblico nella autocreazione di un'opera. In Brasile, questa tendenza è quella che interessa maggiormente gli artisti di avanguardia. Oggi, fare questo è come una fatalità programmatica. L'origine risiede nella necessità della partecipazione dello spettatore che va trattato con un programma che lo segua e lo metta in condizioni di esprimersi. Dopo le esperienze del gruppo Neoconcreto come il mio Parangolè o Caminando de Lygia Clark, è indispensabile e urgente produrre opere aperte e diverse[...]da questo nasce la necessità di cercare in ambiti popolari questo pubblico, come ad esempio in un lavoro nelle favelas, nelle periferie, nelle scuole di samba o negli stadi di calcio, mescolando l'attività artistica a quelle necessità espressive proprie della cultura brasiliana. Abbiamo qualcosa da imparare dalla sinestesia delle scuole di samba per avviare questo processo. Non sarebbe dunque strano se teniamo in conto che gli artisti in generale vadano a cercare in questa direzione come per esempio Frederico Morais che realizzò nell'Università de Minas Gerais con altri un interessante esperimento collettivo, mise insieme persone che crearono "opere mie" cercando nel paesaggio urbano cose e oggetti ed elementi somiglianti a quelle che io stesso avrei utilizzato, realizzando happening importantissimi per introdurre lo spettatore impreparato all'aspetto fenomenologico delle opere.

6- rinascita della questione dell'antiarte. *Cerchiamo di tracciare il profilo del problema dell'antiarte che oggi assume un ruolo importante e nuovo. Si tratta della stessa questione*



sentita da Mario Pedrosa quando si trova a dover biforcare le esperienze precedenti dalle nostre ricerche iscrivendole in un criterio di post moderno. Il Brasile è un paese in via di sviluppo, come giustificare questo attivismo degli artisti? Come dare una posizione agli artisti nella società? Togliendo per esempio l'aspetto elitario al fare artistico perchè l'artista ha una esigenza di fare arte ma una maggior esigenza di comunicare con qualcuno e questa comunicazione tende a porsi sempre in una scala maggiore. Praticamente l'unica via per avere una posizione è quella di dichiararsi fuori della tradizione - antiarte-, assumere un ruolo da proponenti da impresari o da educatori, per non incorrere nelle situazioni già verificatesi nei tempi precedenti.

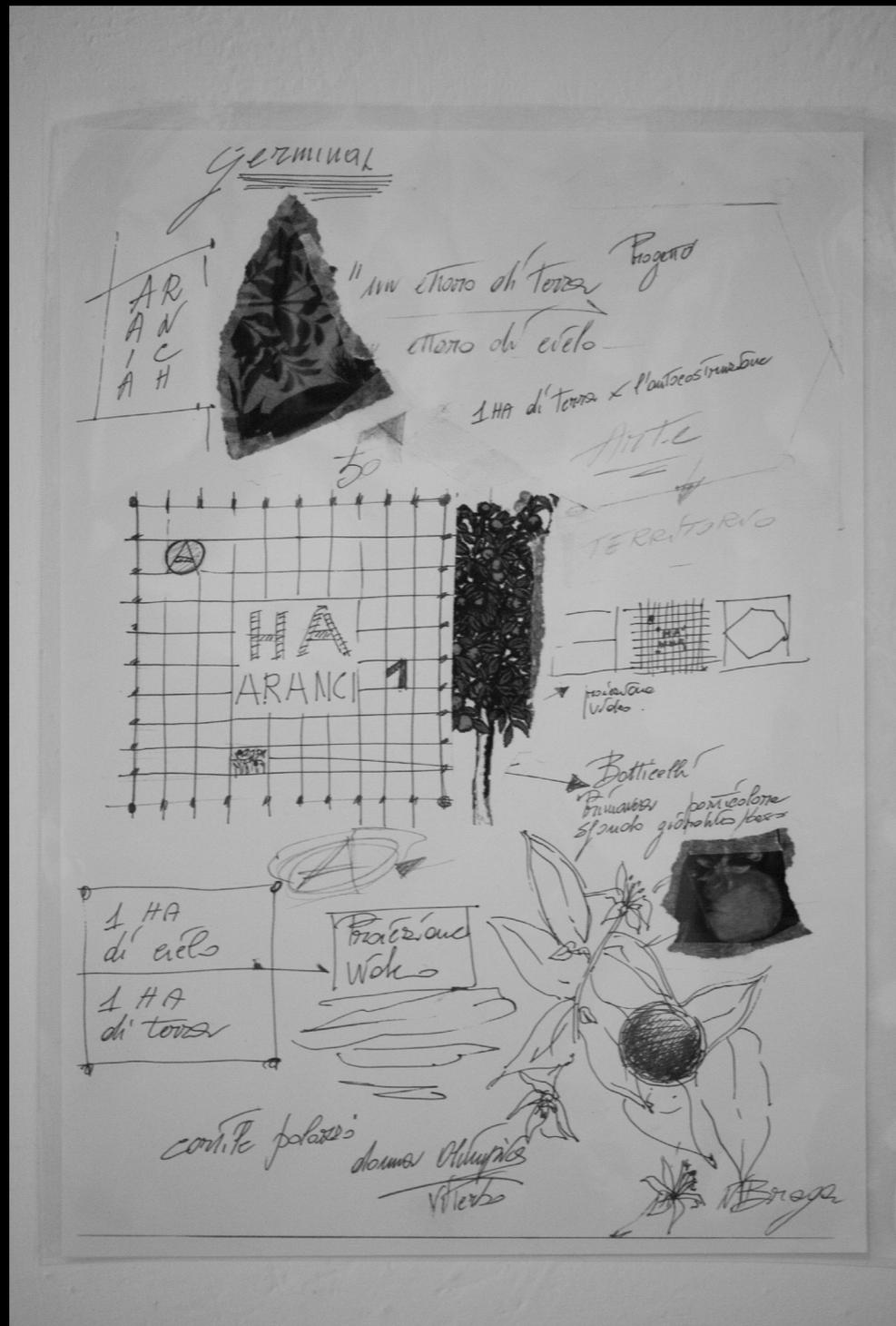
Conclusioni.

Il manifesto della Nova Objectividade, non sviluppa tutti i punti programmatici, li indica e si conclude riassumendo la posizione critica che è rappresentativa di tutti gli intellettuali brasiliani: DE AVERSIDADE VIVIMOS! Delle avversità viviamo!

Se riflettiamo, è impressionante vedere come un gruppo di artisti ed intellettuali resiste ad una dittatura, come elabora processi per la gente proponendosi di andare ad intaccare le strutture cristallizzate e utilizzando l'idea di coinvolgimento del pubblico in un processo che si dichiara di rivolta e orientato a sviluppi sociali; tuttavia, il clima dittatoriale è un interlocutore da aggirare, e non sarebbe potuto essere altrimenti. Dichiararsi *antiarte*, permise agli artisti di sfuggire quasi sempre ai pur numerosi arresti e persecuzioni che in quegli anni ebbero luogo. Da notare però che l'adesione ad un non meglio specificato postmoderno ha dato una patente di non pericolosità al movimento, la promozione strategica dell'idea di artista impresario, o quella di educatore di massa, è apparsa in definitiva meno pericolosa agli occhi del potere più reazionario, rispetto alla piena rivendicazione di autonomia dell'arte in senso Moderno, ovvero costruttivo e rivoluzionario. Antonio Manuel, chiude questa felice triade di autori impegnati artisticamente e socialmente. Parliamo di un artista nato in Portogallo nel 1947 e trasferitosi in Brasile nell'infanzia. Con una formazione da autodidatta ma che lo portò dalla filosofia alle Belle Arti, iniziò con un lavoro grafica e pubblicità dal quale si allontanò ben presto per dedicarsi all'arte totalmente. Di quella esperienza iniziale resta una



traccia fortemente comunicativa nei suoi lavori, resta un gusto quasi artigianale nella costruzione delle pagine dei giornali riportanti false notizie, una cura che estetizza perfino gli oggetti più banali e quotidiani che normalmente trasfigura mediante il suo operare. In parallelo, è un grande pittore ed uno scultore raffinatissimo che non ha mai avuto paura di confrontarsi con spazi potentissimi come quelli architettonici o naturali. Come tutti gli artisti della sua generazione, ha lavorato sia come film maker che come performer, incorrendo spesso nella censura. La sua doppia identità di portoghese e brasiliano lo salvò più volte dalle maglie della repressione dittatoriale ma del clima di quegli anni abbiamo già parlato. Quello che è essenziale ricordare è che una generazione straordinaria si trovò a Rio nella metà degli anni '60 attorno alla figura del celebre intellettuale Mario Pedrosa, La Clark, Oiticica, Manuèl, ma anche Lygia Pape, Cildo Mereiles, Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Caetano Veloso, e molti altri, a sviluppare i temi di Burle Marx e di Max Bill, a raccogliere l'eredità MA-DI oltre ai contributi di Lina Bo Bardi, di Gastone Novelli (in Brasile in quegli anni), ma bisogna ricordare che i migliori architetti italiani, epurati dalla Repubblica per aver svolto lavori in epoca fascista, finirono tutti in Sudamerica da Mazzoni a Moretti, sviluppando temi di congiunzione tra geometria, funzionalismo e razionalismo tipici del Moderno italiano. La dittatura opera sempre una corruzione dei costumi (autocensura), non solo una repressione (botte e galera) e quella brasiliana non fece eccezione; così istanze progressiste su indicazione strategica di Pedrosa, dissimulavano la loro aspirazione in una strada ora "individualista" marcatamente utopica, altre volte in uno "scandalistico uso dei media", cercando di porsi come sperimentazioni linguistiche nel panorama internazionale. Mi riferisco ad esempio ai lavori di Oiticica *matou o cerro* oppure a *O corpo è a obra* del nostro Antonio Manuèl. Egli ha sempre espresso una critica radicale alle repressioni poliziesche, cosa che ha causato il sequestro delle opere, la chiusura delle mostre, ed in alcuni casi la distruzione come nel caso delle foto con *flan Guevara*, o della polizia che picchia gli studenti-*repressão outra vez*. I video hanno tutti una carica politica fortissima, indimenticabili *semi-otica e cultura-locura*. Con la democrazia e la ritrovata libertà, la carica polemica diminuisce e diviene ancora più chiaro il passaggio tra pittura astratta, scultura costruita, relazione interattiva col pubblico, relazione con lo spazio urbano, e naturale. Vedi ad esempio *fantasma, occupazione e scoperta* a Niteroi, due lavori che vivono della partecipazione del pubblico. Il progetto irrealizzato *deserto*



è forse quello che esprime meglio la visione dell'artista, la esprime proprio perché è irrealizzato, restituendo la visionarietà e l'utopia al nostro autore; ma voglio dirlo con le sue parole⁵⁹:

...Deserto per me ha una connotazione politica ed estetica, del vuoto del pieno, della memoria; ha sangue ed acqua. Il lavoro parte da un'idea poetica su ciò che è in grado di avere infinite trasformazioni, memorie ancestrali. Un piano, una installazione in progress che si autoalimenta e si rinnova all'infinito...

Quello che ho voluto evidenziare è che gli artisti Moderni, sull'affinità elettiva che del Moderno è propria, svolgono le loro ricerche in un serrato processualismo che li porta ad affrontare con molti mezzi espressivi le situazioni sociali e politiche del caso, ma che tuttavia, la Maestra la divinamente bella- la natura, resta infine l'orizzonte ideale del paesaggio culturale che essi producono.

8.3. APPENDICE al paragrafo, una conversazione di Nicoletta Braga con Antonio Manuè

N. B. qual'è il tuo punto di vista sull'arte, sulla politica, sulla società?

A. M. credo che l'arte sia una condizione di estremo privilegio propria dell'uomo per conseguire uno sguardo straordinario sul mondo. Le circostanze storiche hanno sempre creato condizioni sfavorevoli per l'artista, tranne rare eccezioni, penso al mecenatismo dell'Umanesimo per esempio. Nonostante questo, niente ha veramente impedito che il lavoro degli artisti, emergesse nel tempo, perchè l'arte è una condizione propria dell'umanità dell'uomo.

N. B. vuoi dire che il flusso creativo è inarrestabile?

A. M. esattamente! Quando ripenso agli anni della mia gioventù, a quanta creatività era allora in circolazione, al tentativo nostro di mediare tra una istanza politica e sociale che dichiaratamente si opponeva alla dittatura, capisco quanto noi fossimo forti allora e quanto i militari fossero deboli. Quando l'uso della Bandiera e dell'Inno nazionale furono vietati per legge, in quanto prerogativa dell'esercito, la nostra risposta di cantare la "marsigliese" nel video cultura- locura fu più che eloquente senza esporci a tragiche conseguenze.

⁵⁹ Intervista ad Antonio Manuè a cura di Lucia Carneiro e Ileana Pradilla, Editore Lacerda, Rio de Janeiro, 1998



N. B. nei lavori tuoi ma anche in Oiticica, come in Lygia Clark, si vede l'uso di molti medium, una forma di eclettismo?

A. M. *non parlerei di eclettismo... è un termine che non amo, legato al colonialismo, ad una idea decorativa dell'arte. Per me, ma sento di poter rispondere anche a nome di altri artisti quali quelli che hai citato, si è trattato esattamente del contrario. Il Neoconcretismo, cui tutti abbiamo partecipato, ha assunto anche forme di "estrema purezza" sia morale (rifiuto della galleria e del mercato, sia sociale e politica incidere sulle strutture sociali nel senso del progresso); la Nuova Oggettività nei testi, nelle azioni, è stata esplicita su questo punto! L'impiego di mezzi diversi quali il cinema, il video, le vignette, la pittura analitica e geometrica, un tipo di scultura non modellata o scolpita, ma anche la performance con il coinvolgimento del pubblico... Azioni diverse ma volte a raggiungere lo stesso risultato: un'arte nuova per una società nuova.*

N. B. cosa ha significato *O corpo è a obra*, tu, ventenne, nudo, esposto attraverso un blitz in una cerimonia ufficiale... cosa ha significato sia per te che per il pubblico?

A.M. *O corpo è a obra è stato appunto questa rivolta giovanile, vitalistica, entusiasta e liberatoria... uno schiaffo al buon gusto e al conformismo... non una semplice provocazione ma un atto politico.*

8.4. Come si coniuga arte e politica nell'esperienza brasiliana.

La grande eredità dell'antropofagia, del neoconcretismo, delle idee di Pedrosa, delle vite e delle ricerche degli artisti elaborate dagli anni '60 in America Latina, è ancora molto viva in Brasile e fornisce argomenti di discussione e crescita sociale e politica al giorno d'oggi. Ultimamente l'Italia sta dedicando molta attenzione alle culture sudamericane e in particolare a quanto arriva dal Brasile, forse perché la nostra società sta vivendo sia una nuova <favelizzazione> delle nostre città, sia perché le ultime orrende riforme del mercato del lavoro hanno prodotto quella che la letteratura internazionale di scienze politiche chiama <brasilianizzazione della classe operaia>, ovvero crisi, disoccupazione, miseria. Giusto un anno fa veniva esposto Cildo Meirelles all'Hangar Bicocca proprio in questi giorni c'è una importante mostra su Anna Maria Maiolino a Palazzo Reale a Milano. E non è un caso che nelle ultime Biennali veneziane, il Padiglione Brasile abbia mostrato artisti come

8.4. Como se conjuga arte y politica en la experiencia brasileña

La grande herencia del canibalismo, del neoconcretismo, de las ideas de Pedrosa, de las vidas y búsquedas elaboradas por los artistas a partir de los años 60 en América Latina, está todavía viva en Brasil y proporciona argumentos de discusión y crecimiento social y político hoy en día. Ultimamente Italia está dedicando mucha atención a las culturas suramericanas y en particular a lo que llega de Brasil, tal vez porque nuestra sociedad está viviendo una nueva <favelización> de nuestras ciudades sea debido a las últimas horribles reformas del mercado laboral, que han producido lo que la literatura internacional de ciencias políticas llama <brasilianización de la clase obrera> o sea crisis, desocupación, miseria. Hace apenas un año Cildo Meirelles se exhibía al Hangar Bicocca y en estos días hubo una importante exhibición sobre Anna Maria Maiolino en el Palacio Real en Milán. Y no es una casualidad que en las últimas Bienales de Venezia, el Pabellón Brasil han

N I C O L E T T A B R A G A

O M A G G I O A M A J A K O V S K I J

O T T A N T A A N N I D O P O
L A P R I M A E D I Z I O N E D E L

ФЛЕЙТА - ПОЗВОНОЧНИК
FLAUTO DI VERTEBRE

1916

1996



C o m u n e d i S i e n a
A r c i n o v a
G a l l e r i a D i d e e

Artur Barrio, Max Bill, Ligya Clarck, o Antonio Manuel. Segno evidente che quelle esperienze Moderne, sono ancora vitali e hanno qualcosa da dire nel tempo postmoderno di oggi. Cosa accade alla Biennale di Venezia può fornire un paradigma di comprensione globale, essendo la stessa Biennale, la più antica e accreditata Rassegna internazionale di Arte.

Io stessa proprio quest'anno, con Massimo Mazzone dell'Ufficio relazioni internazionali dell'Accademia di Brera ho contribuito ad organizzare una <open lesson> il giorno dell'inaugurazione della Biennale di Venezia, ospiti tra gli altri, Luiz Camillo Osorio Direttore del Padiglione Brasile e Antonio Manuel uno degli artisti esposti nel Padiglione quest'anno, proprio su <Politica e Politiche Culturali> all'Arsenale.

<http://www.accademiadibrera.milano.it/it/brera-open-lesson-biennale-sessions-2015.html>

Successivamente il network internazionale Transnational Dialogues per esempio, ha organizzato in collaborazione con il S.A.L.E. Docks e il Padiglione brasiliano, un interessantissimo seminario dal titolo <BRECHA DEMOCRATICA>, proprio sulle relazioni attuali tra arte e politica in Brasile.

<https://transnationaldialogues.eu/td-2015-2016-activities/brecha-democratica-programme/>

<https://www.youtube.com/watch?v=FkIVeXO8smw&index=7&list=PLdvH4tPHvBJ8WHrS-TOsQBJ9abPUssSCR>

<https://www.youtube.com/watch?v=-u8Ov8CV1TQ&list=PLdvH4tPHvBJ8WHrS-TOsQBJ9abPUssSCR&index=8>

Già noi, come gruppi di lavoro Cantieri d'Arte e Com.plot S.Y.S.tem, avevamo fatto nel 2006 sempre in Biennale nel Padiglione Bolivariano del Venezuela diretto da J. P. Posani e D. Urbina, un progetto che si intitolava <Edifici concettuali e architetture, i modelli di rappresentazione della città utopica e della città reale> con una formidabile rassegna video denominata <Altre Visioni, Libertà Politica e Territorio> dove venivano proiettati 3 magnifici film di Antonio Manuel, ovvero <Cultura e Loucura> del 1973, <Semi Ótica> del 1972 quest'anno riproposto nel Padiglione Brasile, e <Ocupações / Descubrimientos> del 1998.

I tre film erano proiettati insieme ad altri interessantissimi di forte connotazione politico/sociale come quelli di GLAC Grupo Latinoamericano Arte Contemporaneo, di Mauro Folci, di Alberto Zanazzo, di Massimo Mazzone, oltre che miei, proprio per leggere nello schema Libertà Politica e Territorio,

mostrato artisti come Artur Barrio, Max Bill, Ligya Clarck, o Antonio Manuel.

Esto demuestra claramente que esas experiencias modernas, siguen siendo vitales y tienen algo que decir en el tiempo postmoderno de hoy. Lo que sucede en la Bienal de Venecia puede proporcionar o ser paradigma de comprensión global, siendo la misma Bienal, la exposición internacional más antigua y acreditada del arte.

Este año con Massimo Mazzone de la Oficina de Relaciones Internacionales de la Academia de Brera, ayudé a organizar una <open lesson> el día de la inauguración de la Bienal de Venezia, entre otros invitados Luiz Camillo Osorio Director del Pabellón Brasil y Antonio Manuel uno de los artistas en exhibición en el Pabellón este año, precisamente en <Política y Políticas Culturales> al Arsenal.

<http://www.accademiadibrera.milano.it/it/brera-open-lesson-biennale-sessions-2015.html>

Posteriormente, la red internacional Transnational Dialogues por ejemplo, ha organizado en colaboración con el S.A.L.E. Docks y el Pabellón brasileño, un interesante seminario titulado <BRECHA DEMOCRATICA>, sobre las relaciones actuales entre arte y política en Brasil.

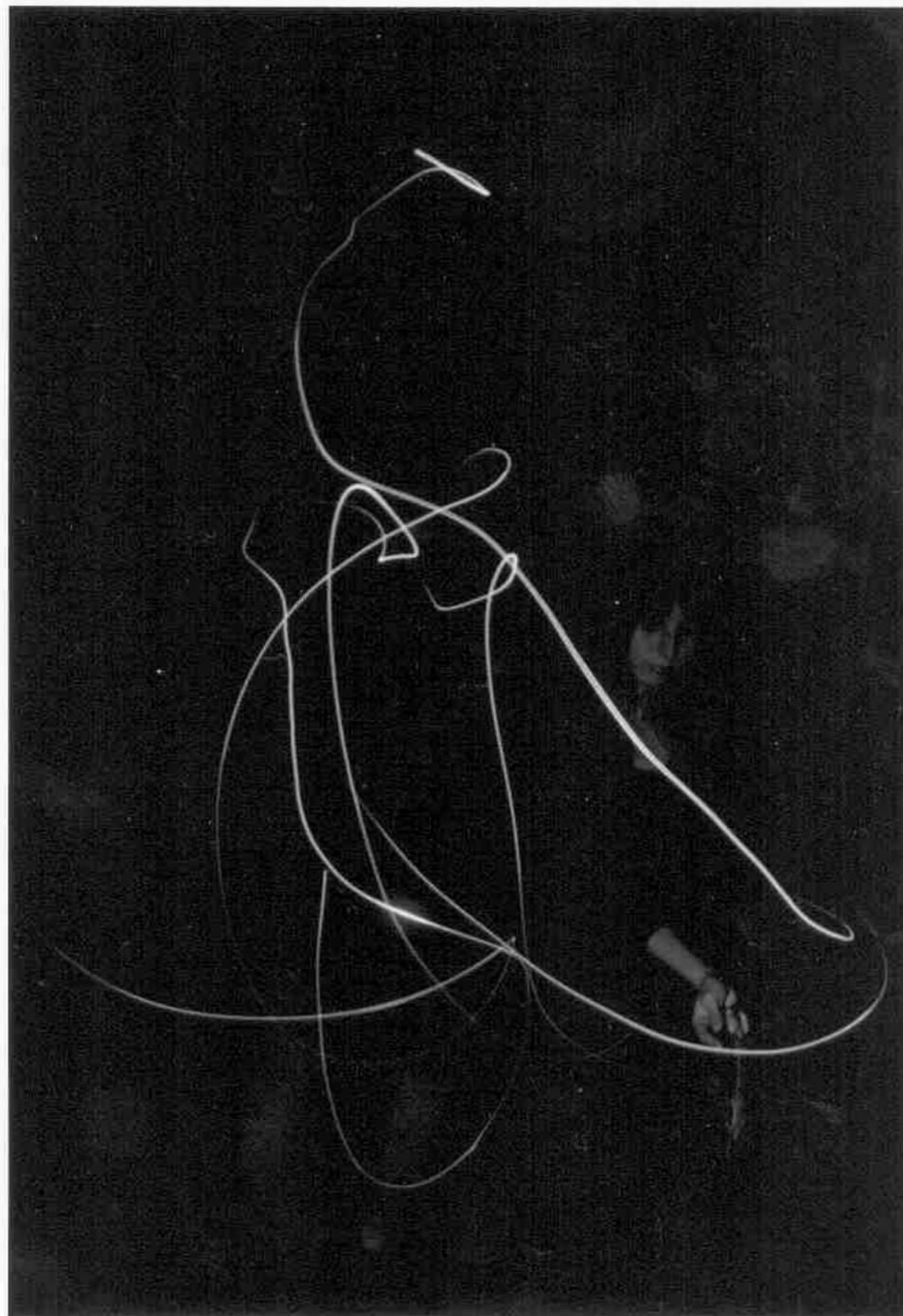
<https://transnationaldialogues.eu/td-2015-2016-activities/brecha-democratica-programme/>

Incluso nosotros, con los grupo de trabajo Cantieri d'Arte y Com.plot S.Y.S.tem, hemos hecho en el 2006 siempre en la Bienal en el Pabellón Bolivariano del Venezuela dirigido por J. P. Posani e D. Urbina, un proyecto que se llamaba <Edificios conceptuales y arquitecturas, los modelos de representación de la ciudad utópica y de la ciudad real> con una revisión de video denominada <Otras Visiones, Libertad Política y Territorio> donde se proyectaron 3 magnificas películas de Antonio Manuel, o sea <Cultura e Loucura> del 1973, <Semi Ótica> del 1972 este año revivido en el Pabellón Brasil y <Ocupações / Descubrimientos> del 1998.

Las tres películas eran proyectadas junto a otras connotaciones politica/social como los de GLAC Grupo Latinoamericano Arte Contemporáneo, de Mauro Folci, de Alberto Zanazzo, de Massimo Mazzone, así como, mi derecho a leer el diagrama Libertà Politica e Territorio, este mapa artografico, rizomaticos procesos siendo constantemente redefinido.

<http://complotsystem.org/download/10.Biennale%20di%20Venezia%202006.pdf>

De hecho, la libertad, la política y como el mismo territorio, se definen en el paso del tiempo, se ganan o se pierden derechos,



questa mappatura artografica, rizomatica di processi in via di continua ridefinizione.

<http://complotsystem.org/download/10.Biennale%20di%20Venezia%202006.pdf>

Infatti, la libertà come la politica e come lo stesso territorio, si ridefiniscono nel corso del tempo, si acquisiscono o perdono diritti, si crede o si cessa di credere ad alcuni ideali, le mappe e i confini vengono continuamente ridisegnati dalle avventure della politica. Questo perché una lettura rizomatica risulta essere appropriata per analizzare i fenomeni dell'arte, dove le personalità, le <identità> sono sempre molteplici. Attualmente gli artisti brasiliani hanno sposato delle cause di protesta sociale contribuendo con grande creatività a dare voce alla piazza, cercando di opporsi ad una diffusa violenza poliziesca che causa ogni anno un numero impressionante di rapimenti, uccisioni, lesioni contro chi manifesta pacificamente. Inoltre, rivendicando la società meticcia, contro una crescente ondata di razzismo borghese che vede il <negro> e il <povero> come spazzatura sociale da eliminare fisicamente, un fenomeno inquietante di razzismo abbastanza sorprendente in un Paese mulatto come è il Brasile. La didattica in questo gioca un ruolo fondamentale, nell'educare alle diversità al rispetto e in definitiva alla democrazia. Questo elemento <sociale> della pedagogia è molto forte e condiviso, non dimentichiamo che José Oiticica, il nonno di Hélio Oiticica è stato un illustre pedagogo anarchico che tanto ha fatto per seminare principi libertari nella società brasiliana, mentre il padre fu un importante fotografo. Un nostro amico e compagno del gruppo <Escuela Moderna/Ateneo libertario>, l'artista messicano Juan Pablo Macias, ha recentemente tradotto in inglese <a doutrina anarquista ao alcance de todos> proprio di José Oiticica, sempre continuando una disseminazione rizomatica una germinazione di principi pedagogico-libertari che poi naturalmente si coniugano in arte anche nelle sue meravigliose installazioni e performances.

Va anche ricordato Milton Santos, il compianto "geografo" ma si tratta nel suo caso di un gigante della cultura Moderna, un filosofo e un intellettuale dello spessore di un Benjamin o di Gramsci, che fu ispiratore delle poco applicate riforme sociali del primo governo Lula, prima che i sogni di libero mercato, di Olimpiadi, di Mondiali di calcio etc, inquinassero gli ideali socialisti di quella classe dirigente.

se cree o se deja de creer en ciertos ideales, los mapas y los límites son constantemente rediseñados por las aventuras de la política. Esto porque una lectura radical resulta ser adecuada para analizar los fenómenos de arte, donde las personalidades, las <identidades> son siempre múltiples. Actualmente los artistas brasileños han abrazado las causas de protesta social contribuyendo con gran creatividad para dar voz al pueblo, tratando de oponerse a la generalizada violencia policial que causa cada año un impresionante número de secuestros, homicidios, lesiones contra los que manifiestan de manera pacífica. También, incluyendo que la sociedad mestiza, en contra de una creciente ola de racismo burgués en el cual se ve <negro> y el <pobre> como basura social para eliminar físicamente, un fenómeno preocupante del racismo bastante sorprendente en un país mulato como lo es Brasil. La didáctica juega un papel clave en la educación de la diversidad de respetar y en última instancia a la democracia. Este elemento <social> de la pedagogía es muy fuerte y compartido, no olvidemos que José Oiticica el padre de Hélio Oiticica fue un destacado anarquista educador que hizo difundir los principios libertarios en la sociedad brasileña. Un amigo y compañero del <Escuela Moderna/Ateneo libertario>, el artista mexicano Juan Pablo Macías, ha recientemente traducido al Inglés <a doutrina anarquista para todos> propio de José Oiticica, mientras continúa la difusión radical de germinación de pedagogías en principios libertarios.

También hay que recordar a Milton Santos, el fallecido "geógrafo" considerado un gigante de la cultura moderna, un filósofo y un intelectual del espesor de un Benjamin o Gramsci, que inspiró las reformas sociales no aplicadas del primer gobierno de Lula, antes de que los sueños del libre mercado, de juegos olímpicos, de mundial de fútbol, contaminaron ideales socialistas de aquella clase dominante.



8.5. Le esperienze brasiliane relazionate al contatto arte / arte terapia.

Come abbiamo introdotto nel paragrafo 8. 2. Lygia Clark fu pioniera dell'arte terapia. Nella sua prassi operativa l'artista trasportò anche l'*approccio Sapir* come sistema di congiunzione tra arte e terapia con risultati duplici, interessanti per un certo verso, e troppo faticosi per altri versi. Come scrivono Raquel Carneiro e Tatiana Fecchio Conçalves⁶⁰, nel 1981 Lygia comincia a perdere interesse per la pratica, diminuendo gradualmente il numero di sessõe perché assorbiva troppo la carica emozionale dei suoi "pazienti". Passò quindi a preparare altri terapeuti interessati al suo metodo. Alla fine del 1984 interrompe l'attività del consultorio, come constata l'articolo di Schild nel *O Jornal do Brasil* de 06/12/1984: "parei porque fiquei contaminada pelos clientes. Toda psicose deles passava para mim, era um processo pré-verbal, sem palavras para elaborar as coisas que aconteciam. Comecei a ficar doente, vi que não dava mais conta. Parei", ma dal 1977 a inizio anni '80 realizzò molte sessioni ed esperimenti in questo ambito, sviluppando le ricerche partite dagli <oggetti relazionali>. Le sue <performance> sul corpo condiviso e corpo collettivo restano un faro che illumina ogni artista che voglia dedicarsi a queste tematiche. In questo senso risulta fondamentale la catena logica che raccoglie elementi grafici e geometrici, il loro sviluppo tridimensionale nei <bichos/animali>, sculture col nome animato, i progetti di sculture praticabili, dunque attraversabili, gli <oggetti relazionali>, le azioni di corpo condiviso. Disegno, pittura, scultura, architettura, corpo e spazio, performance e terapia, linguistica pre verbale, corporeità come dimensione significativa.. Tutto questo è stata Lygia Clark. Tra il 1968 ed il 1977 partecipa al clima della contestazione parigina e alla fine di questo intenso periodo Lygia Clark, è decisa a fuggire dal sistema mercantile dell'arte contemporanea tradizionale, quando viene invitata alla Sorbona per tenere un corso dal nome suggestivo: "Il gesto e la comunicazione". Le sue lezioni furono tenute nel clima ancora agitato della contestazione e coinvolgeranno un gruppo di 60 studenti e consteranno di esperimenti performativi e collettivi inclusivi ma non aper-

60 Raquel Carneiro Amin e Tatiana Fecchio Conçalves, *LYGIA CLARK: NO PRESENTE-AGORA DO ATO. UM ESTUDO SOBRE O FAZER, A GESTALT E A ARTETERAPIA*, Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Arteterapia apresentado à Universidade São Marcos Campus Paulínia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Especialista em Arteterapia, sob orientação da profa. Ms. Tatiana Fecchio Gonçalves. Raquel Carneiro Amin Formada em Artes Visuais-Design, Especialista em Arteterapia pela faculdade São Marcos, Mestranda do Instituto de Artes da Unicamp. E-mail: raquel.amin@gmail.com.

8.5. Las experiencias brasilianas relacionadas con el contacto arte/ arte terapia

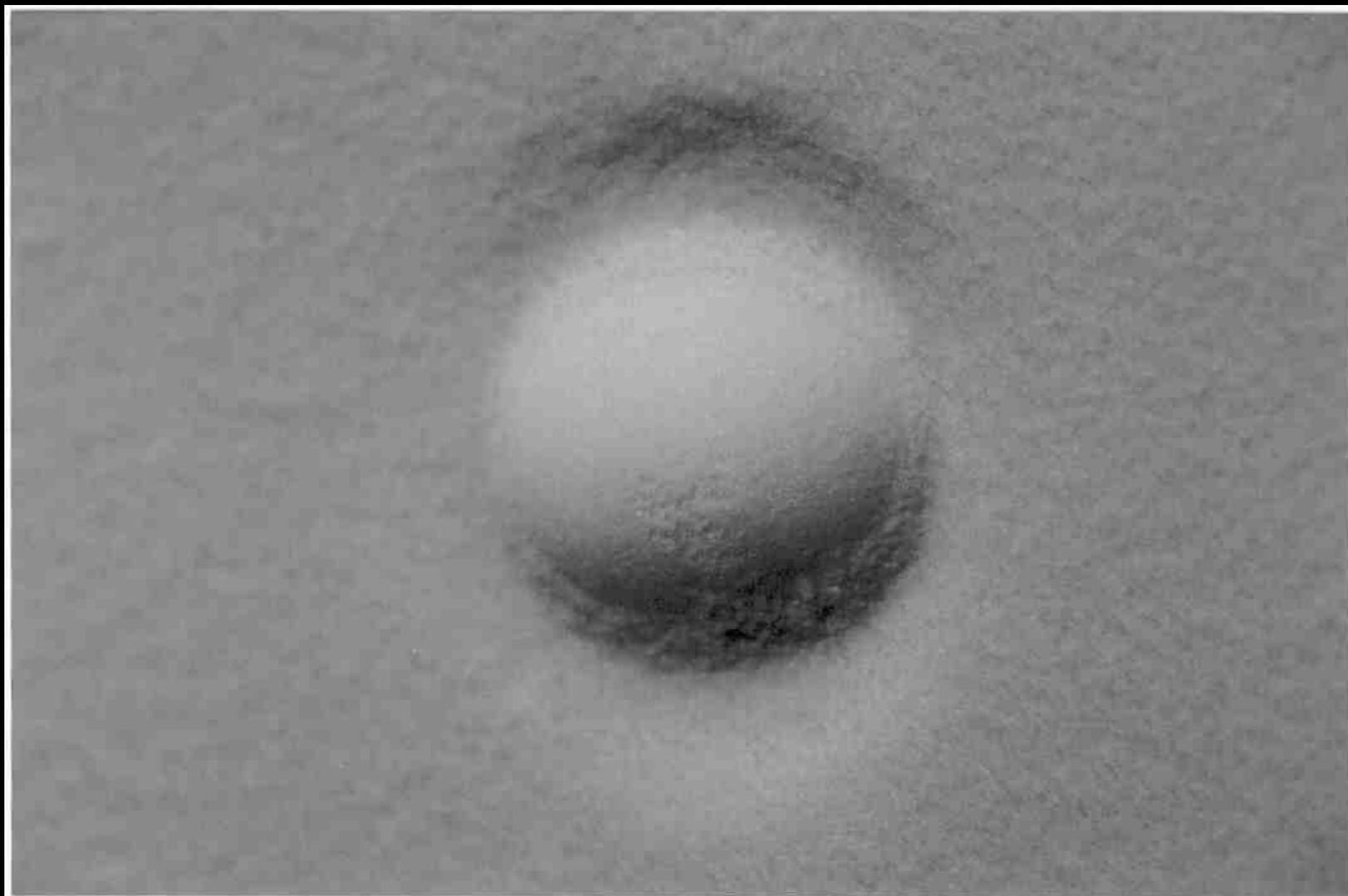
Cómo ya habíamos comentado en la sección 8. 2. Lygia Clark fue pionera en la terapia de arte. En sus prácticas operativas ha llevado un enfoque l'*approccio Sapir* como un sistema de conjunción entre el arte y la terapia con resultados dobles, interesantes en ciertas medidas, y demasiado exigente de otras maneras. Cómo escribe Raquel Carneiro y Tatiana Fecchio Conçalves⁶¹, en el 1981 Lygia comienza a perder interés en la práctica, disminuyendo gradualmente el número de sessõe, ya que estaba absorbiendo demasiado la carga emocional de sus "pacientes". Luego pasó a preparar otros terapeutas interesados en su método. A finales de 1984 interrumpió las actividades de la clínica, como señala el artículo de Schild nel *O Jornal do Brasil* de 06/12/1984: "parei porque fiquei contaminada pelos clientes. Toda psicose deles passava para mim, era um processo pré-verbal, sem palavras para elaborar as coisas que aconteciam. Comecei a ficar doente, vi que não dava mais conta. Parei", pero a partir del 1977 a principios de los 80 se dieron cuenta de muchas sesiones y experimentos en este campo, desarrollando investigaciones que coinciden con <objetos relacionales>. Sus < performance> sobre el cuerpo compartido y el cuerpo colectivo quedan como un faro que ilumina a todo artista que quiera dedicarse a estos temas. En este sentido, es esencial la cadena lógica que recoge elementos gráficos y geométricos, su desarrollo tridimensional en los <bichos/animales>, esculturas con nombres animados y proyectos de esculturas accesibles, por lo tanto transitables los <objetos relacionales>, las acciones del cuerpo compartidas. Dibujo, pintura, escultura, arquitectura, el cuerpo y el espacio, performance y terapia, el lenguaje pre- verbal, el lenguaje corporal como dimensión significativa. Todo esto era Lygia Clark. Entre 1968 y el 1977 participa en el clima de protesta en París y al final de este intenso periodo Lygia Clark, decidida a escapar del sistema mercantil del arte contemporanea tradicional, fue invitada a impartir un curso en la Sorbona desde el sugerente nombre: "el gesto y la comunicación". Sus conferencias se celebraron

21 Raquel Carneiro Amin e Tatiana Fecchio Conçalves, *LYGIA CLARK: NO PRESENTE-AGORA DO ATO. UM ESTUDO SOBRE O FAZER, A GESTALT E A ARTETERAPIA*, Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Arteterapia apresentado à Universidade São Marcos Campus Paulínia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Especialista em Arteterapia, sob orientação da profa. Ms. Tatiana Fecchio Gonçalves. Raquel Carneiro Amin Formada em Artes Visuais-Design, Especialista em Arteterapia pela faculdade São Marcos, Mestranda do Instituto de Artes da Unicamp. E-mail: raquel.amin@gmail.com.



ti al pubblico. Secondo alcune lettere di Lygia la volontà era quella di “annullare il significato d’opera d’arte e di accentuare l’importanza dell’esperienza comune nella creazione”. Superare il linguaggio verbale, di certo. Perdita della cognizione del spazio-temporale, vortice multisensoriale, forza creativa vitale e sessuale, ritualità, partecipazione, linguaggi artistici della scultura, dell’installazione.. questi gli elementi chiave della sua pratica. a cui vengono sottoposti è un denominatore comune dei racconti fatti. Emblematico a questo proposito il riferimento al rito del Mandala, che Lygia richiama in una lettera, dove è presente la forza di un rito iniziatico che contribuisce ad una crescita ed un arricchimento interiore e il rimando implicito alla simbologia dell’effimero dei cicli naturali di vita e morte ma anche di eternità come rinascita. In una lettera del 20 Maggio 1975, Lygia cita espressamente il termine <Mandala> “...I sent him some photos, but it’s a pity because two marvelous mandalas that I made, and I consider to be the best thing from this phase still have’t been photographed! One is enormous and needs 15 people to set it up. Circles in layers of plastic bags, connected by elastic bands around them. In the centre three bags with three people holding the opening for penetration. Everyone stands around, huddled together like in rugby scrum, and when they lift up the layers of plastic a noise comes out like a great ha...ha...ha.... As if a great lung opened its folds and began to live breathing. In the other one, only two layers of plastic, the people go in through the leg of those who hold up the structure and they get shocks with the movements of the plastic, which produces static electricity... E chiaro quanto il coinvolgimento dell’artista sia anche emotivo, non solo razionale, nel produrre le sue prassi. In altre forme anche noi del Biennio di Terapeutica Artistica a Brera abbiamo le forme del Mandala come importante riferimento culturale, e il suo disegno, accompagna proprio il senso di essere parte di qualcosa di meraviglioso ed effimero, come la vita, qualcosa che appunto si <vive> come esperienza diretta e non narrativa dell’esistenza. Quello realizzato per il Padiglione Tibet, padiglione non ufficiale della Biennale veneziana, viste le tristi sorti di un Tibet occupato dal gigante cinese, è forse il più rappresentativo e significativo anche sul piano politico.

en un clima agitato de protesta involucrando a un grupo de 60 estudiantes con experimentos performativos y colectivos incluso pero no abierto al público. De acuerdo con algunas cartas la voluntad era el “cancelar el significado de una obra de arte y enfatizar la importancia de la experiencia común en la creación “.Superar el lenguaje verbal , sin duda. Pérdida del conocimiento del espacio-tiempo, vorágine multisensorial, fuerza vital creativa y sexual, rituales, la participación, los lenguajes artísticos de la escultura, la instalación, estos son los elementos clave de su práctica, a la que están sometidos, es un denominador común de las historias contadas. Emblemático a este proposito la referencia al ritual del Mandala, que Lygia recuerda en una carta, que es presente la fuerza de un rito de iniciación que contribuye al crecimiento y un enriquecimiento interior y la referencia implícita del simbolismo del efimero de los ciclos naturales de la vida y la muerte, así como el renacimiento de la eternidad. En una carta del 20 de mayo de 1975 Lygia menciona específicamente el término <Mandala> “...I sent him some photos, but it’s a pity because two marvelous mandalas that I made, and I consider to be the best thing from this phase still have’t been photographed! One is enormous and needs 15 people to set it up. Circles in layers of plastic bags, connected by elastic bands around them. In the centre three bags with three people holding the opening for penetration. Everyone stands around, huddled together like in rugby scrum, and when they lift up the layers of plastic a noise comes out like a great ha...ha...ha.... As if a great lung opened its folds and began to live breathing. In the other one, only two layers of plastic, the people go in through the leg of those who hold up the structure and they get shocks with the movements of the plastic, which produces static electricity... está claro cómo la implicación del artista sea también emocional, no sólo racional, en la producción de sus prácticas. En otras formas nosotros tambien del Bienio de Terapeutica Artistica de Brera tenemos las formas de Mandala como importante referente cultural, y su diseño, acompaña su sentido de ser parte de algo maravilloso y fugaz, como la vida, algo que se <vive> como experiencia directa y no narrativa de la existencia. El Pabellon Tibet, Pabellón no oficial en la Bienal de Venecia, muestra el triste destino del Tíbet ocupado por el gigante chino, es quizás el más representativo y significativo en el nivel político.



Conclusioni della prima sezione di Tesi.

In questo scritto, ho cercato di rendere leggibili alcuni processi alla base di eventi inseriti in quadri di riferimento. Quello che volevo dimostrare, è che è impossibile non collegare una miriade di fatti, avvenimenti che contribuiscono alla formazione ed alla nascita di nuove idee, prese di posizione siano esse politiche, poetiche, formali ecc... Certi fenomeni si leggono solo alla luce di contesti talvolta molto controversi. Il linguaggio del corpo dice molto di più nel suo essere azione. La performance parla con un linguaggio che si spinge oltre l'idea di rappresentazione, di spettacolo; manifesta un passaggio volto alla sperimentazione ed apre la via ad un sistema relazionale di segni interagenti. La condivisione delle esperienze, la partecipazione specialmente quella attiva crea la possibilità affinché il mutamento sia possibile. Ed è alla luce di questo che si può parlare di un'arte relazionata alla terapeutica.

Conclusiones de la primera sección de la tesis.

En este trabajo, he intentado hacer legible algunos procesos en la base de unos eventos incluidos dentro de marcos. Lo que yo quería mostrar, es que es imposible no conectar un gran número de hechos y acontecimientos que contribuyen a la formación y el surgimiento de nuevas ideas, opiniones ya sean políticas, poéticas, formales etc ... Ciertos fenómenos son de sólo lectura a la luz de los contextos a veces muy controvertidos. El lenguaje corporal dice mucho más en su ser acción. La performance habla un lenguaje que va más allá de la idea de representación, de espectáculo; manifiesta un pasaje a la experimentación y abre el camino a un sistema relacional de signos que interactúan. El intercambio de experiencias, sobre todo la participación activa crea la posibilidad de que el cambio sea posible. Y es a la luz de esto que podemos hablar de un arte relacionado con la terapéutica.



SECONDA SEZIONE

le mie esperienze di artista, ricercatrice, insegnante.

In questa seconda sezione di Tesi si analizzano cose apparentemente lontane ma strettamente collegate tra loro da un unico disegno. Dalla città e dalla dimensione della vita urbana fino alla geografia del corpo, dall'abitare lo spazio pubblico fino allo spazio dell'espressione, dalla poesia visiva o concreta fino alla performance ed al teatro.

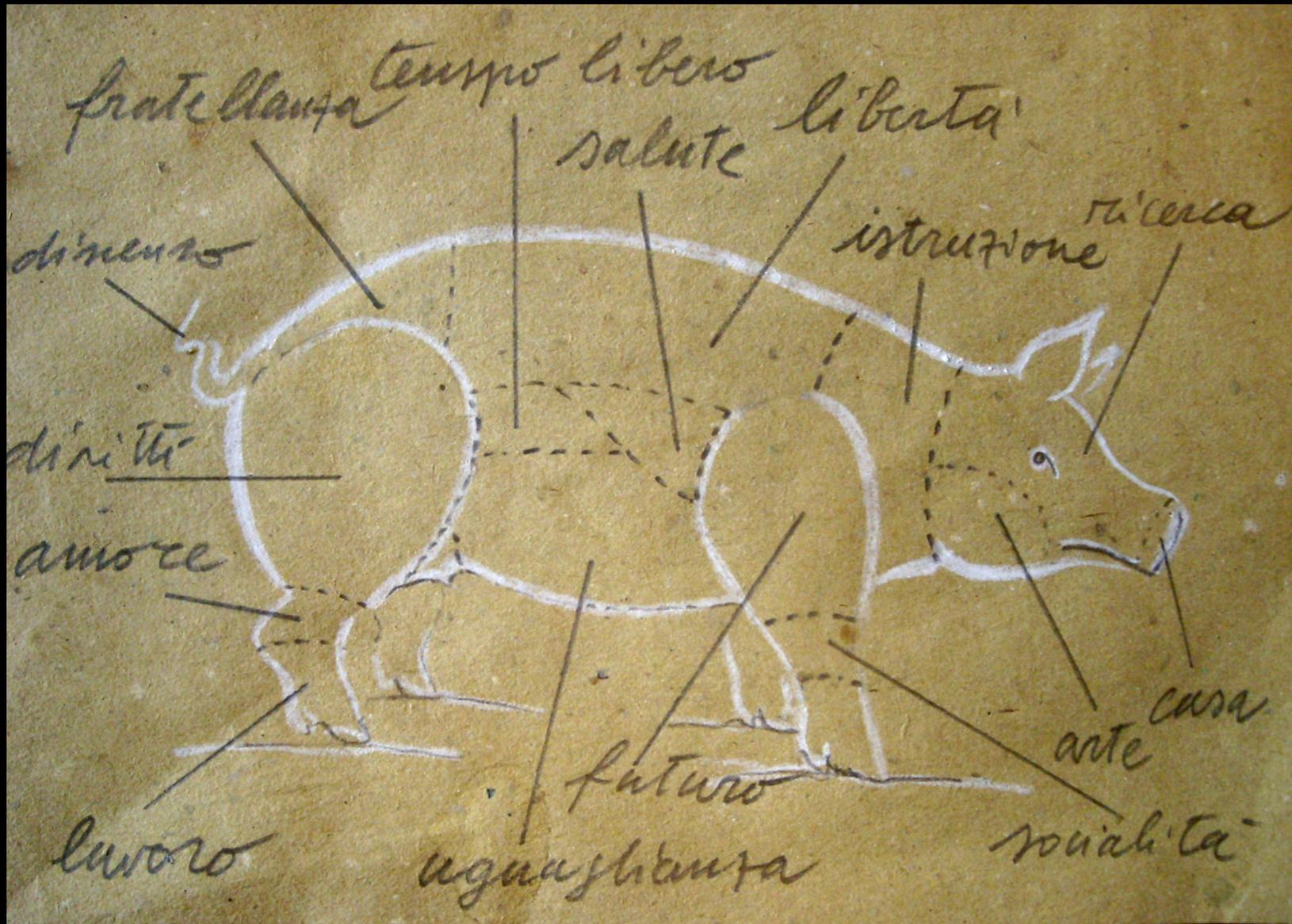
In primo luogo presento il progetto <Immediato> il teatro senza spettacolo. Un lavoro per un teatro senza spettatori, chiusi fuori dalle porte che potevano solo spiare, sbirciare e intravedere nell'oscurità come i miei gesti disegnavano forme e volumi nello spazio vuoto.

Nel progetto <Flauto di Vertebre-omaggio a Majakovskij>, realizzo una cartella di monotipi che mescolando parole disegni segni e superfici, riattualizza il capolavoro del poeta, presentando anche una traduzione appositamente realizzata per la mostra. Il volume è catalogato nella Biblioteca del Museo Majakovskij a Mosca. Nel progetto <Osmos City> per il concorso città Terzo millennio della Biennale Veneziana del 2000, il tema della città dell'osmosi, dell'immaginario e del segno, si realizza attraverso disegni e manoscritti coniugati a immagini del Beaubourg (primo ordigno espositivo, macchina da spettacolo urbano) e ricordi personali. Il tema del segno e del gesto, del corpo e dello spazio, della poesia visiva e della sinestesia delle arti ha piantato un seme che mi ha condotta alla necessità di intraprendere una ricerca.

Questa indagine si basa su attività di ricerca svolte nell'ambito di diversi gruppi di lavoro: con *com.plot S.Y.S.tem* ho calibrato la mia attenzione alla dimensione corporea, intima, trasportando la riflessione comune compiuta sulla città, sulla politica e sull'arte e l'architettura contemporanee verso la sperimentazione di nuovi livelli di lettura ed espressione.

Nell'organizzare il Post Lauream gratuito Interfacoltà *Arte, architettura e territorio*, e la stagione *Transiti* con il Teatro della Contraddizione, oppure la performance <Alla Repubblica Spagnola, Braga> nella mostra "*la Esquela Moderna. Omaggio a Francisco Ferrer i Guardia nel centenario della Setmana Tragica 1909/2009*" alla Galleria H2o di Barcellona, ho espresso una progettualità comune, condivisa, che continua ad interrogarsi sul rapporto tra corpo individuale e corpo sociale, architettura, spazio fisico e immaginario.

Uno spazio plurimo, collettivo e aperto, un dispositivo, quello



messo in atto che è la progettazione e la realizzazione di uno spazio scultoreo, costruito sulle relazioni, in cui l'autorialità viene condivisa e diventa *open source*. In poche parole disegnare un atto Politico.

L'atto critico, rispetto al sistema dell'arte e al mondo delle archistar, del capitalismo finanziario e della globalizzazione, diventa processo artistico teso ad invertire, dall'interno e con gli strumenti a disposizione, gerarchie e modelli dei classici percorsi di apprendimento e formazione nell'ambito degli istituti preposti.

Con *Arte, architettura e territorio*, percorso didattico e artistico in cui ogni singolo studente diventava protagonista della sua autoformazione, e successivamente con *Transiti*, spazio di espressione performativa, si snoda un processo artistico democratico, orizzontale, che si lega alle istituzioni formative (Facoltà Universitarie, la DARC-PARC o la Biennale di Venezia) con proposte inconsuete e fuori dagli schemi predeterminati, originando, in questo modo un dispositivo aperto e partecipativo che è la vera **Scultura Sociale** di cui parla Francesco Cellini nel catalogo della mostra, messa a punto negli anni dal gruppo com.plot S.Y.S.tem. Una questione di democrazia. E a proposito di democrazia, la mostra-manifesto su questo tema è stata **"Rex, Lef, Lex"**, realizzata alla Galleria Comunale di Arte Contemporanea di Arezzo negli spazi della chiesa sconsecrata S. Ignazio, con Massimo Mazzone, Alberto Zanazzo, Mauro Folci nel 2007. In quella occasione nel serrato dialogo tra video, testi, filigrane e immagini e nella relazione simbolica tra Rex (sovrano, corpo simbolico dello stato e metafora del potere), Lef (acronimo del motto Liberté, Egalité, Fraternité) e "Lex" (codice normativo), si rintraccia la ricerca del collettivo sui concetti di potere, democrazia e *polis*. Il *vocabolario sintetico di arte e autonomia* esposto in quella occasione chiariva la riflessione che il gruppo ha portato avanti e che in quel luogo diventava testo, segni, citazione, immagini, video. Il percorso affrontato, quindi, passa dall'autoformazione collettiva rispetto ai temi della politica e della globalizzazione, dell'architettura e dell'arte, della concezione della *polis* moderna in relazione a quella greca, per diventare spazio di espressione corporea e gestuale, dando spazio a interpretazioni performative, di temi di genere, di problematiche di carattere politico-sociale che emergono e diventano momenti e spazi entro cui il gesto si verifica. Nel contesto teatrale, attraverso l'antinarrazione che la performance materializza, si restituisce un'architettura complessa di suggestioni ed evocazioni che strutturano un piano di riferimenti all'arte, alla politica e alla mitologia classica.

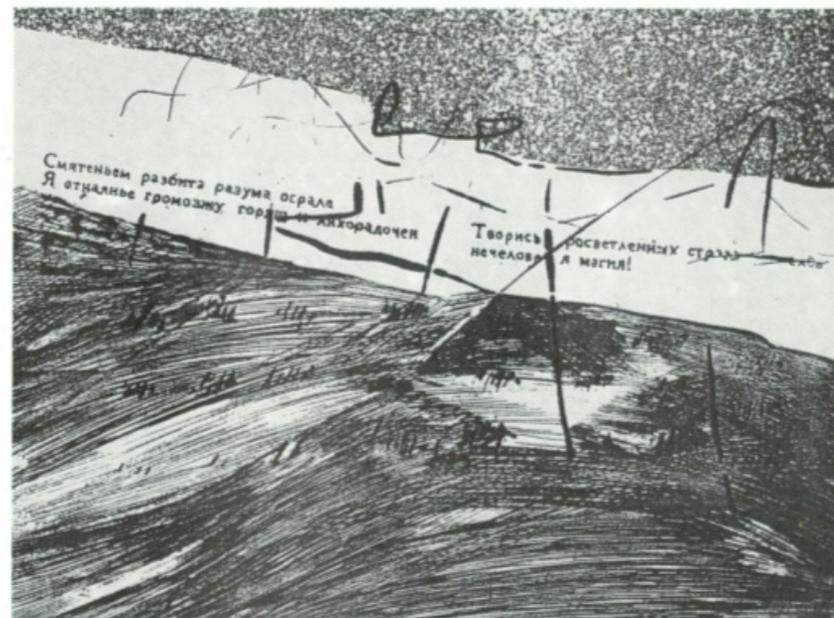


Con la performance **“Medusa”** ad esempio, ho voluto mostrare come il gesto performativo si è organizzato all’interno di un’architettura di segni, rimandi simbolici ed evocativi che concorrono a costruire un insieme complesso e polisensoriale che allude alle sensazioni destinate dall’immagine della Medusa. Una costruzione in chiave corporea minimalista astratta dove io stessa sono anche il solo pubblico, mentre gli spettatori, si ridefiniscono *in scena* come attori che compongono l’immagine per me sola, spettatrice della mostruosa inquietudine destinata della Gorgone. La *performance* è scena vivente e costruita, qualcosa in più di un *living picture*, in cui coesistono immagini, presenze vive e riflessi: diversi livelli si intersecano e allargano lo spazio della rappresentazione dando luogo ad un’atmosfera sinestetica. L’utilizzo della performance è una scelta di carattere “politico”, in contrasto con la logica di mercato, la performance è atto ed esperienza unica e irripetibile, dichiaratamente momento libero e anarchico che interroga nel profondo la possibilità di un’arte indipendente, non assoggettata alle dinamiche di potere e di mercato ma atto critico e fendente dialettico. Allo stesso modo, nell’opera proposta a Barcellona alla *Galeria H2O*, dal titolo **“...alla Repubblica [Spagnola]-Braga”**, reinterpretazione dell’indimenticabile **“a Marat, David”**, i valori della Rivoluzione Francese e dell’Illuminismo, tornano prepotentemente ad occupare la scena come radice di ogni Modernità. Questo testo oggi, si offre come introduzione alla seconda sezione della Tesi che, per dirla con Vito Acconci, *mette il punto* a certe riflessioni svolte nel corso degli ultimi anni da molti autori. Come abbiamo detto, nelle riflessioni di *com.plot*, un primo serrato confronto si apriva tra artisti, attori, registi, architetti, storici e geografi sulle implicazioni che le rispettive azioni avevano o potevano avere sul territorio reale. Dunque, dal progetto al Ex Mattatoio di Roma a Cantieri d’Arte, alle Biennali veneziane, le sedi espositive, non sono state uno spazio metaforico ma un banco di prova e un luogo di confronto da cui sviluppare nuove strategie operative.

Tutti i giorni i mass media usano la parola performance in relazione alle cose più diverse; si parla di performance sessuali, di performance in pista del nuovo motore della data casa automobilistica, di performance di materiali, si parla di performance nello sport, nel lavoro, nello studio e così via. A margine di tali ambiti, mi piace ricondurre il termine al suo alveo, quello artistico, dove il concetto nasce, come un qualcosa che è meno di un teatro e più di un gesto, qualcosa di più attivo e partecipativo dell’assistere ad uno spettacolo e qualcosa di meno che occupare la scena. La performance, è un *quadro*, è



una forma di “pittura” realizzata con altri mezzi, con i corpi vivi, che però non *stanno* semplicemente come nei *tableaux vivants* bensì tentano di dire col corpo qualcosa di ulteriore. Il senso dell’anche, dell’oltre e dell’ulteriore è forse una delle chiavi di lettura che si possono abbracciare per tentare di sistematizzare questo Moderno genere artistico. *Ulteriore* in quanto la semplice esposizione del corpo o la sola interpretazione di una scena o di un atto, può senza dubbio esser delegata ad altro genere di artisti che non pittori e scultori. Il racconto, quando c’è, è un cantare sotto la doccia, è un parlare tra sé e sé, la presenza del pubblico assolutamente gradita ma non indispensabile. Per essere precisi, nella performance artistica, il ruolo dell’autore e del pubblico coincide nella stessa persona. I “presenti”, spettatori, attori, tecnici ecc., sono in sostanza dei “figuranti”, delle comparse più o meno attive, che infatti si dispongono nella e attorno alla scena, secondo le indicazioni dell’autore. In sostanza la performance, materializza/visualizza all’esterno dell’autore una scena interna. Come effetto collaterale, la performance può essere un’esperienza esistenziale e cognitiva per chi partecipa a realizzarla oppure un lavoro o ancora un’esperienza metaforica. I temi, sempre politici, oscillano dai più intimi, quelli legati all’identità di genere, alla proprie vicissitudini, fino alla dimensione sociale, includendo in questa la “maniera greca” dell’appartenenza etnica alla polis o la “maniera romana” della civitas, per citare il Cacciari de *la Città*. Chiaro che l’esperienza di questo genere artistico muove da necessità profonde che poco hanno a che vedere con il denaro, la performance infatti, non essendo teatro non ha alcuna possibilità di presentarsi come una forma di spettacolo, inoltre è praticamente invendibile come oggetto d’arte, in questo si pone in aperto contrasto con ogni logica di mercato. In questo, inoltre rivela il suo carattere polemico, perché il *performativo artistico*, sfugge ad ogni sistematizzazione, eppure si pone contemporaneamente sia come fatto estremamente privato che come pubblica assunzione di una posizione ideologica, si pone in sostanza come azione locale e globale, nel solco di una nobile tradizione critica rispetto a poteri costituiti. Lo stesso discorso è valido sia per la performance alla Triennale di Milano <*Cambiamento di Stato*> che per la performance e i video intitolati <*Global Project Frame*3>. Nell’accogliere la prospettiva Artografica, presento anche 3 progetti realizzati nell’ambito del Corso di Fenomenologia del corpo all’Accademia di Brera, per mostrare come la stessa attitudine sia presente sia nel mio lavoro di artista che nel mio lavoro di insegnante.



FLAUTO DI VERTEBRE n. 7
mm. 150 x 200, acquaforte, 1996



FLAUTO DI VERTEBRE n. 8
mm. 150 x 200, tecnica mista, 1996

ALCUNE SCHEDE SUL MIO LAVORO

Di seguito riporto un elenco di azioni, performances e altre cose legate alla produzione delle Arti Visive.

IMMEDIATO, il teatro senza spettacolo, Piccolo Teatro, Due, Siena, 1995

FLAUTO DI VERTEBRE, OMAGGIO A MAJAKOVSKIJ, Galleria Didee, Siena, 1996

OSMOS CITY, Biennale di Venezia Architettura, Venezia, 2000

MONDO, poesia visiva, Bunker Poetico, Biennale di Venezia, Arte, 2001

REX LEF LEX, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo, 2007

ALLA REPUBBLICA SPAGNOLA, BRAGA, Galeria H²O Barcelona, 2009

MEDUSA, Teatro della Contraddizione, Milano, 2007

CAMBIAMENTO DI STATO Triennale di Milano, 2011

ARQUETIPO IMAGINARIO Y MITOS Biennale di Venezia Architettura 2008

GLOBAL PROJECT FRAME|3 Galleria Amy-D, Milano 2012

e Teatro Marinoni Venezia 2013

P.I.G.S. Atene Nosotros Social Centre, Barcelona Ars Santa Monica, Lisboa B.O.E.S.G., Roma Spazio Arte Auditorium, 2015.



QUATTRO PROGETTI DIDATTICI A BRERA

SECONDA SEZIONE SCHEDE

**le mie esperienze di artista, ricercatrice, insegnante.
ELENCO ALCUNE SCHEDE SUL MIO LAVORO**

Di seguito riporto un elenco di azioni, performances e altre cose legate alla produzione delle Arti Visive.

ASSOCIAZIONE TEATRODUE SIENA,

Contesto: stagione teatrale: titolo: *<Immediato, il teatro senza spettacolo>*,

di Nicoletta Braga,

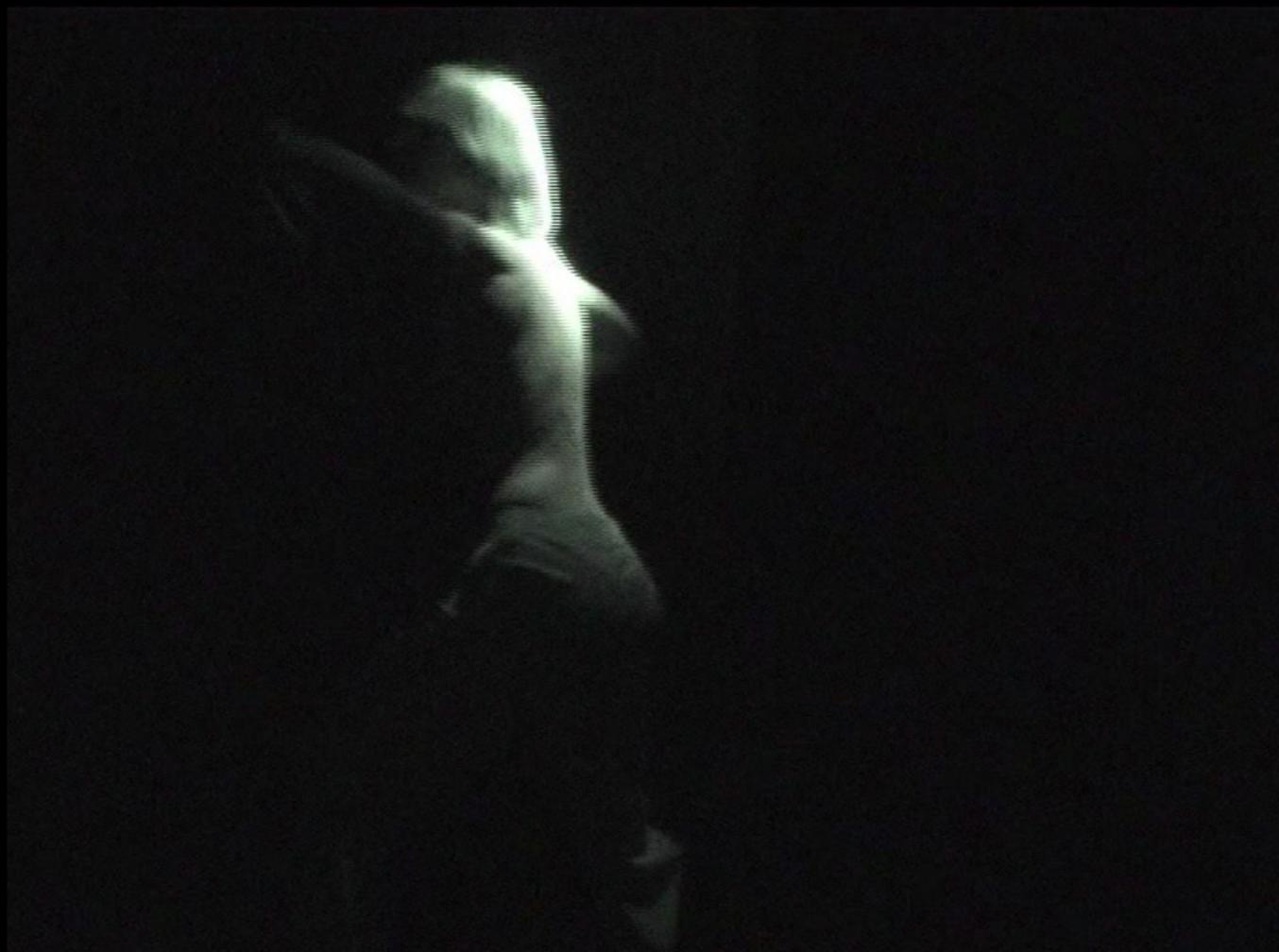
location: Piccolo Teatro di Siena, 1995

in catalogo: Edizioni Pistoiesi, Siena 1995

video on line all'indirizzo: <http://nicolettabruga.it/index.php/performances/video/item/71-immediato>

IMMEDIATO, Nicoletta Braga.

Tracciare dei segni (linee, punti, superfici, ed altre strutture) ha molto a che vedere con la danza, con il corpo. Non solo con le mani e con i piedi, ma anche con il ventre, il cuore, la testa; viene messo in movimento verso l'esterno il punto di vista interiore, l'esperienza trasformante, così da creare sempre nuovi impulsi visivi. Il rapporto corpo mente, la profonda identità tra processi mentali e processi corporei, la continua trasformazione riorganizzazione del nostro essere che ruota attorno alla inesauribile sorgente interna di sensazioni, pensieri, energie, immagini è parte integrante dell'esistenza. Il corpo come punto di partenza, come centro delle nostre esperienze, come superficie ricca di segni. Vedente e visibile, il corpo che chiamo mio, emerge, si manifesta, il gesto diventa segno, memoria nel tempo, espansione, rarefazione. Le linee che i movimenti del corpo descrivono in uno spazio illimitato, cosmico e che disegnano i percorsi dell'immaginario, non sono altro che suoni del profondo, segmenti di ritmo, sono respiro, rapporto tra inspirare- espirare. I solchi incisi sulla superficie della lastra, sono memoria di un corpo vibrante, voce interiore, sfida continua a se stessi; volontà di rendere visibili le tracce di un gesto e l'infinito del suo brevissimo presente. L'opera d'arte come possibilità di un mondo dentro un mondo, come amplificazione del desiderio, come un cielo pieno di eventi.



GALLERIA DIDEE SIENA

contesto: stagione espositiva 1996

location: Galleria Didee, Siena

progetto: mostra personale di Nicoletta Braga

titolo: <**FLAUTO DI VERTEBRE, OMAGGIO A MAJAKOVSKIJ,**

a ottanta anni dalla prima edizione 1916-1996>

in catalogo

7. BIENNALE DI VENEZIA ARCHITETTURA, Less
Aesthetics, More Ethics, 2000

Direttore Massimiliano Fuksas,

Progetto: Concorso Città Terzo Millennio,

titolo: <**Osmos City**>,

di Nicoletta Braga e Leonardo Chiantini,

location: Padiglione Italia ai Giardini, Venezia 2000,

in Catalogo volume 2: ACTAR Barcelona 2000 pag.

49. BIENNALE DI VENEZIA ARTE,

progetto: Bunker Poetico,

direttore: Marco Nereo Rotelli

contesto: poesie per la Biennale

location: Arsenale Orsogrill

poesia visiva multiplo xerox titolo: <**Mondo**> di Nicoletta
Braga

On Line all'indirizzo:

*scruto negli occhi degli altri cercando
un mondo diverso da me*

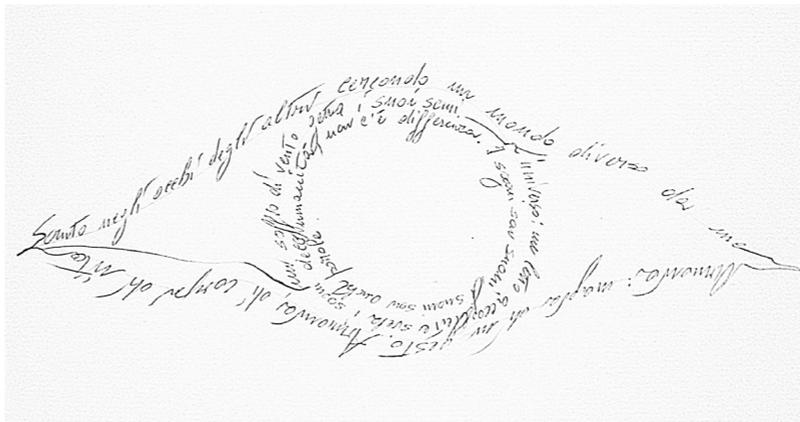
armonia: magia di un gesto

*armonia, di corpi, di vita; un soffio di
vento getta i suoi semi.*

*L'universo: un letto accogliente svela i
sogni dell'umanità,*

non c'è differenza

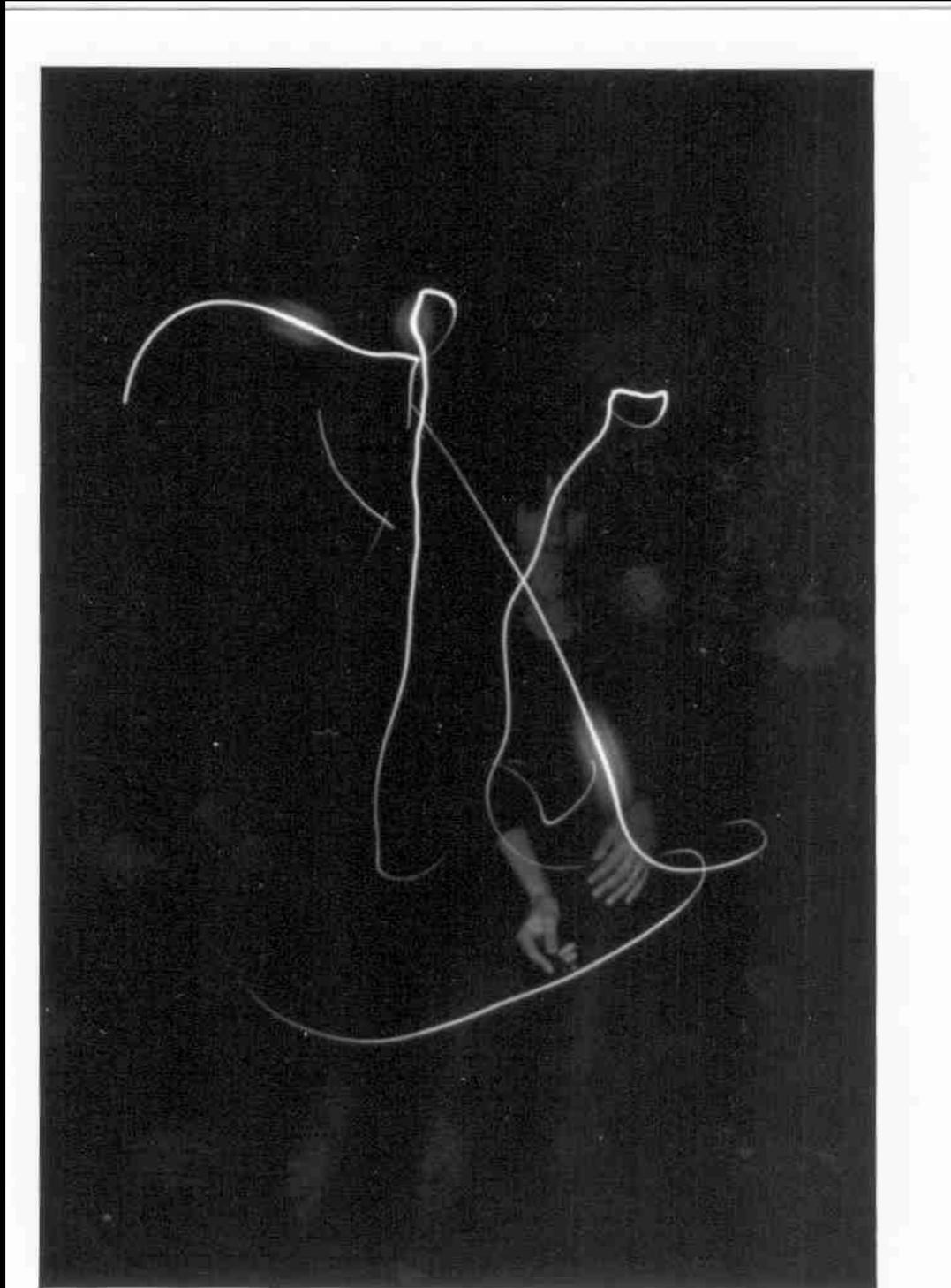
i sogni son suoni, i suoni son anche parole.



Stagione Teatrale Europea, Teatro della Contraddizione, Milano.

Contesto: Rassegna <Transiti/Confini Contemporanei>
Direttori: Marco Maria Linzi e Massimo Mazzone,
Progetto: performance +installazione multimediale interattiva,
titolo: <**MEDUSA**>,
di Nicoletta Braga,
location: Teatro della Contraddizione, Milanovideo On Line
all'indirizzo: <http://nicolettabraga.it/index.php/performances/video/item/70-medusa>

Rassegna Transiti/Confini Contemporanei
stagione teatrale europea 2008/2009
Teatro della Contraddizione Milano
diretta da: Marco Maria Linzi e Massimo Mazzone
elenco eventi e luoghi:
medusa di nicoletta braga (teatro della contraddizione)
hopa idemo! di mirko nikolic et al (tdc)
arquetipos imaginario y mitos
(11.biennale di venezia architettura-padiglione venezuela)
fedra/aracne (tdc)
spazi interni di pietro zucca et al (tdc)
..ancora senza titolo, installazione + vita vera
di laura cazzaniga et al (tdc)
lo spazio archetipo della solitudine di antonella conte et al (tdc)



La rassegna *Transiti/Confini Contemporanei*, si basa sulle possibili interazioni tra le arti, lo spazio del Teatro della Contraddizione di Milano, viene riconfigurato molte volte cambiando i termini del discorso, uscendo da una pura messa in scena, come anche da un semplice allestimento d'arte contemporanea in luogo <altro>. L'intenzione, non priva di una certa dose di contraddittorietà interna, si presenta come un vero e proprio esperimento sulla linea di confine dei linguaggi attuali. La prima il 18 ottobre, *Medusa* di Nicoletta Braga. Si svolge indagando il poderoso portato figurativo di questa figura mitologica, e articola numerose azioni nello spazio totalmente buio del teatro, presentando delle <scene> che appaiono brevemente per poi sparire mentre le persone presenti vengono riprese a infrarossi da una camera mobile e le immagini simultaneamente proiettate sulle pareti. L'unico vero spettatore diventa l'autrice stessa, mentre i performer e il pubblico, si trovano consapevolmente/inconsapevolmente a comporre le scene che l'artista ha predisposto per loro in un ribaltamento semantico che la videocamera rivela.

La seconda l'8 novembre. Parliamo di *Aracne* di Fedra, che presenta la metafora della tela di ragno che ci avvolge con un misterioso coro proveniente dal pubblico, mentre il 18 novembre abbiamo avuto *Arquetipos imaginarios y mitos*, che invece si è realizzato <fuori teatro>, nella meravigliosa cornice del Padiglione Carlo Scarpa della Repubblica Bolivariana del Venezuela alla 11. Biennale di Venezia Architettura.. In questa occasione si sono svolte molte azioni simultaneamente che hanno indagato alcune configurazioni relative ad archetipi immaginario e miti della cultura classica. Il 23 dicembre, abbiamo avuto *Hopa Idemo!* di Mirko Nikolic, una performance che si è materializzata attraverso un cabaret zingaro, una grande cena balcanica, con musica dal vivo della Max Maber Orkestar. Anche in questo caso il pubblico non ha assistito a una rappresentazione quanto piuttosto partecipa attivamente all'evento, mangiando, ballando, cantando... Il quinto appuntamento il 10 gennaio, è stato *Spazi Interni* di Pietro Zucca. Qui l'indagine spaziale si fa serrata nella figurazione e riconfigurazione di allestimenti di scena possibili, di azioni e parole possibili, setacciando le diverse possibilità espressive presenti. Il 31 gennaio abbiamo avuto *..ancora senza titolo, installazione+vita vera* di Laura Cazzaniga. In questo caso, lo spazio centrale del teatro, appare occupato da una struttura di garze di notevole complessità, attorno alla quale si dispongono gli spettatori. La storia viene narrata tre volte e per tre volte il pubblico esce e rientra dal tetro cambiando posizione, assistendo dunque da punti di vista diversi alla stessa storia, con musica dal vivo e una disseminazione di azioni e oggetti di scena molto suggestiva. Chiude la Rassegna il 10 febbraio, *Lo spazio archetipo della solitudine*, di Antonella Conte. Il teatro in questo caso accoglie invece un solo spettatore alla volta, che si trova proiettato all'interno di un labirinto di specchi; ad attenderlo



naturalmente, <la bestia>, il <mostro>, il Minotauro..in un incontro intimo, personale e segreto. On line si può vedere *Arte Architettura Territorio H2o*, un film di Massimo Mazzone che rimonta alcune parti di questa sequenza di azioni.

<http://www.youtube.com/watch?v=fFD1bjtHZR4>

<http://www.youtube.com/watch?v=pO1wLnb8A4k>

Medusa schema:

Teatro della contraddizione

Cerchio in terra bianco con croce Greca. Le misure sono in proporzione al quadro di Caravaggio.

Il pubblico è seduto in terra su dei cuscini. Il taglio della croce greca serve da passaggio per i performer e per l'istallazione di telecamera ecc.

1 scena- musica di Kurtag (Grabstein fur Stephan 1989)" in memoria di Stefan Stein marito della psicologa Marianne Stein. Durata del pezzo min.9.17.

utilizzo del palco 1- illuminazione luce di vood o in alternatica lampade del teatro schermate con gelatina blu o viola- la scena si svolge al buio.

Due o più persone si muovono come serpenti. Abiti da verificare bianco e nero.

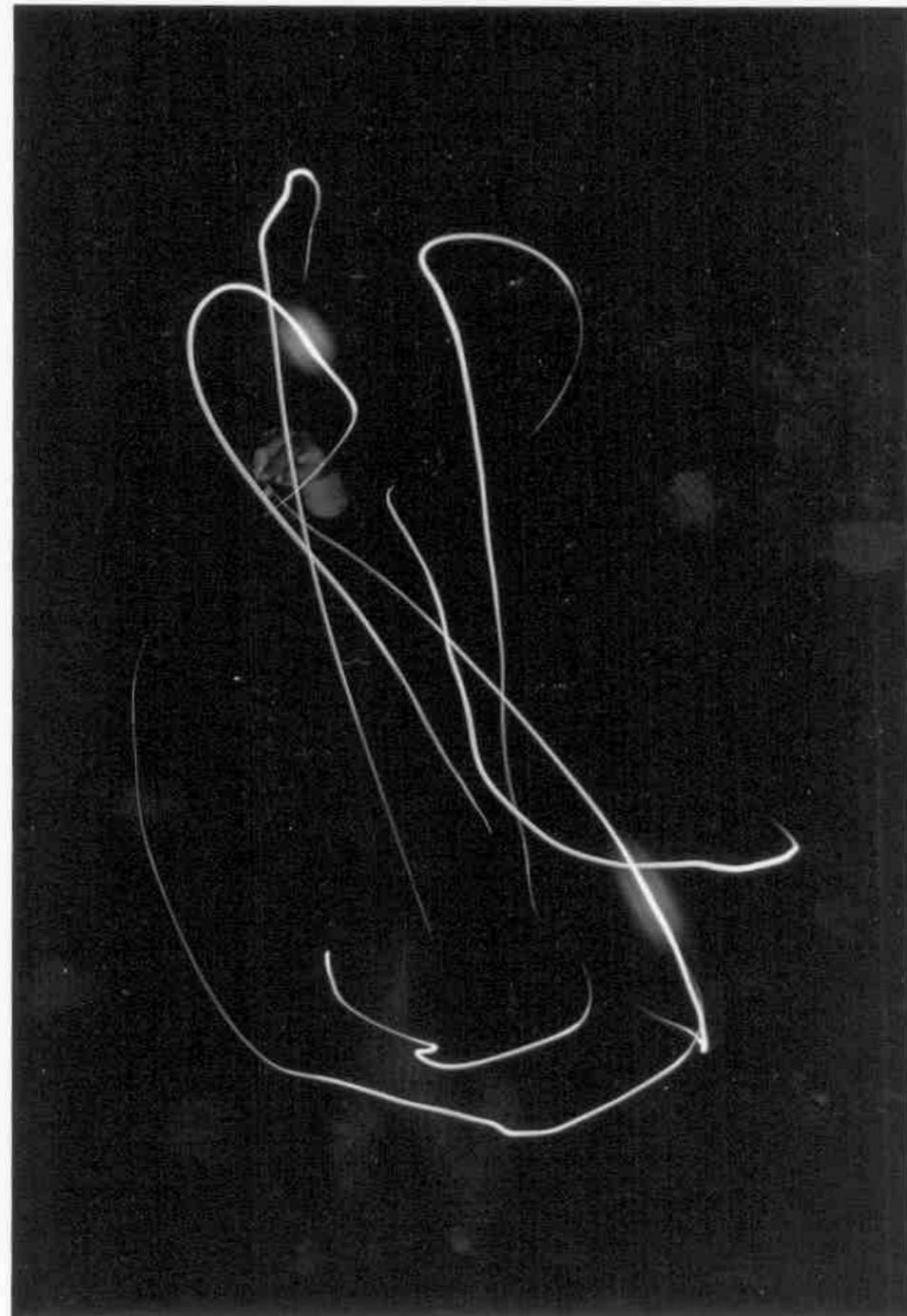
Il senso deve essere di profondità con il risultato di un intreccio di segni astratti. Durata 5 minuti.

Dopo lo sfumare della musica altre persone girate di spalle e vestite di nero entrano tenendo dei calici di cristallo che producono un suono attraverso lo strofinio del dito.(eventuale uso del microfono per aumentare il suono) durata totale circa 9 minuti.

2 scena- palco 3 illuminazione a giorno, i termosifoni che si vedono sono coperti con delle strutture come gonne bianche ancorate ai term. dove può stare dentro una persona..Appena si illumina la scena chi stà dentro la gonna inizia a muoversi lievemente producendo un suono dato dai sacchetti di plastica . (possibili fori nella gonna da dove escono o le mani o i piedi. (piedi portano alle dita delle palline da ping pong dipinte con degli occhi. Oppure dei capelli.

l'allestimento della scena è costituito da uno schermo di proiezione. e una sorta di gabbia costituita da delle panche che il teatro mette a disposizione. Questa struttura è ricoperta di barchette di carta che portano all'interno scritte, poesie, brani sull'inquietudine sulla paura, sull'angoscia. All'interno della struttura due persone sedute l'una di fronte all'altra su delle sedie leggono o cantano i brani prendendo dalla struttura interna le barchette. La telecamera inquadra parte dei loro volti che emergono dalle feritoie . si mescolano voci suoni canti. Possibile uso di due registratori . Sotto il mento le due persone hanno una gronda retta su un piedistallo con dell'acqua . una volta ultimata la lettura le barche vengono avviate all'altra persona soffiando.

Durata 15 minuti circa. Una cassa di legno servirà a conservare le bar-



chette.

3 scena- palco 2 lo spazio è allestito con a terra gesso o altro rosso e verde a scisce. due performer immobili guardano il pubblico per 2 minuti (Andrea e Monica), suono o meglio canto mentre si svolge la scena , un performer entra attraversa la croce e posizione un acquario con delle murene a circa 70 cm .da terra. Dopo qualche minuto di buio totale un urlo terrificante invade lo spazio , vengono illuminate le murene e la telecamera le proietta nello schermo posto palco 3 la scena. Viene inoltre inquadrato il pubblico. Che diventa alternativamente protagonista della scena.

Durata totale 7 minuti

SCENA 4 – PALCO 1 ILLUMINAZIONE DI VOOD O CON FARI SCHERMATI SUL VERDE UNA VIOLINISTA SUONA: ENTRA UNA PERFORMER NUDA (IO?) COPERTA DI ARGILLA BIANCA SIMILE CRETTO DI BURRI SI POSIZIONA NELLO SPAZIO E CON LA TESTA APPOGGIATA AL PALCO RIVOLTA VERSO IL PUBBLICO RIMANE IMMOBILE. LA MUSICA SFUMA. POSSIBILE ISTALLAZIONE DI FILI DI NYLON CON APPESI CARBONI NERI OPPURE CATENARIE STILE SAGRADA FAMILIA DI GAUDI,- MODELLO STORICO-.

Durata totale 6 minuti.

11. BIENNALE DI VENEZIA ARCHITETTURA, Architecture beyond building, 2008

Direttore: Aaron Betsky,

Progetto, performances, titolo: <Arquetipos imaginario y mitos>

location: Padiglione Bolivariano della Repubblica del Venezuela, Venezia Giardini.

Direttori: Juan Pedro Posani e Domingo Alvarez, in collaborazione della Direzione del Padiglione Italiano, prof. Arch. Francesco Garofalo,

in catalogo Stampa Alternativa, Roma, 2008

EXPOLIS, Festival delle Arti, edizione 2011

Direttori: Marco Maria Linzi e Massimo Mazzone

contesto: La città fuori della città,

location: TRIENNALE DI MILANO, 28 Maggio 2011

progetto: performances nel giardino,

titolo: <Cambiamento di Stato>

di Nicoletta Braga

in catalogo Expolis 2011,

video On Line all'indirizzo: <http://nicolettabraga.it/index.php/performances/video/item/69-cambiamento-di-stato>

“Attraverso la cosmogonia, la cosmologia, la scienza, la letteratura e l'arte, quel che anima la riflessione occidentale è l'antitesi tra due principali e formidabili modelli, alternativi e



irriducibili fra loro: la mappa e il globo. L'intera modernità è stata costruita sulla prima, attraverso la riduzione ad essa del mondo, ed è in tal modo che la cultura occidentale ha inventato la Terra. Ma oggi il funzionamento del mondo non dipende più dallo spazio e dal tempo, che per la scienza esistono soltanto nella forma in cui esistono sulle mappe. Oggi dobbiamo fare i conti direttamente con il globo, senza nessuna delle tradizionali mediazioni. E poiché tutti i nostri modelli sono stati, direttamente o indirettamente di natura cartografica, ciò vuol dire che dobbiamo urgentemente procedere alla reinvenzione della Terra."

(F. Farinelli, L'invenzione della terra)

Progetto: mostra personale di Nicoletta Braga, performances e Video

titolo: *<Global Project Frame|3>*

Galleria Amy-D Arte Milano 2011/2012
Progetto, El derecho a la ciudad y las praxeis del Arte

titolo: *<Global Project Frame|3>*

location: Teatro Marinoni Bene Comune, Venezia Lido, 2013

Progetto: mostra personale di Nicoletta Braga, performances e Video

titolo: *<Global Project Frame|3>*

Galleria Amy-D Arte Milano 2011/2012

Nicoletta Braga, Docente all'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

Dei servi e dei padroni.

Vorrei provare a dare un contributo alla discussione sulle relazioni tra arte e mercato, arte e rappresentazione dell'arte, arte tra Pubblico e privato. Vorrei richiamare innanzitutto la necessità di una coscienza critica su certe cattive *maniere* a volte presenti nel catalogare, distinguere, dividere, in una logica binaria, utile solo a mantenere le esperienze degli artisti (e i dibattiti sull'arte) nel solco della tradizione servile delle arti meccaniche. La visione dell'artista analfabeta, ispirato, mero strumento del divino, mi parrebbe finalmente superata dalla storia.

Parlo della logica *on/off*, del *in/out*, il *dentro/fuori*, le logiche di *apartheid* culturale, espresse sempre in ordine a buoni sentimenti postmoderni, apparentemente democratici quanto



edulcorati e falsi nella sostanza che li forma.

Professionisti e dilettanti.

Tra le due opzioni, mi dichiaro assolutamente dilettante, in senso Illuminista, Libertino, Ateo e Materialista, quello che faccio, chiaro, e' per diletto.. stazione eretta dunque, che si distingue dalla posizione inginocchiata e a quattro zampe, dei cosiddetti professionisti, quelli che fanno ciò che fanno per professione, ovvero per denaro.. Talvolta si alzano su due zampe, e abbiamo i cosiddetti *dalmata*, simpatica razza di scodinzolanti cani da salotto, li vediamo a volte con un bicchiere nella zampetta ai vernissage, e i salatini nell'altra zampetta.. Guaiscono alla vista del padrone, annusano mani e leccano piedi. Entriamo dunque nel merito del tema dell'essere professionisti in altro modo.. potrebbe essere quello di misurare dal reddito, corrispondente alla bontà delle ricerche artistiche.. oppure la presenza in accreditate rassegne internazionali, o conseguire una certa fama e rispettabilità nel proprio ambiente, in maniera auto referenziale.. ma la maniera corrente, risulta in prevalenza quella di conseguire un qualche finanziamento di Stato o Parastato o da altri segmenti di Istituzioni Europee e/o da Fondazioni. Obiettivamente, questa pratica si potrebbe anche chiamare *assistenzialismo* oppure *parassitismo* o ancora peggio *Arte di Stato*.

Storia.

Ma ciascuno di noi, che si sia avvicinato un minimo alla storia dell'arte, sa che ogni innovazione si e' scontrata con il blocco accademico preesistente.. Gli Impressionisti ce li ricordiamo mentre solo gli specialisti rammentano un Cabanel o Bouguereau.. Stessa storia con le Avanguardie Storiche, conosciamo oggi l'opera dei protagonisti del Futurismo, del Cubismo, del Costruttivismo, del Surrealismo, etc. mentre sono giustamente dimenticati quelli che allora erano i pittori ufficiali e ancor più gli scultori accademici.. Qualcuno confonderà ancora Carrà con Raffaella? Ma ancora di più si rammenta il nome di Andreotti il politico e non di certo quello dello scultore..

Avvicinandoci ai nostri giorni, le cose non cambiano.. Non risulta un grande esito commerciale della Poesia visiva, o del neoconcretismo, del MA DI, della Body Art o di tante produzioni concettuali che sia stato contemporaneo al farsi delle opere. Cosa significa questo? Semplicemente che la Modernità artistica, che sempre si connota come atto politico di indagine sulla realtà del mondo e ipotesi di costruzione di un mondo



differente, si fonda nella innovazione continua, nella sperimentazione e nella ricerca capace di presentare un modello di rappresentazione nuovo, non di certo nell'ottenere un qualche incarico.

Ad ottenere gli incarichi, a servire il potere, sempre troviamo l'arte accademica, che si riconosce dalla vacuità, dal fashion che scimmiotta, dall'imitazione maldestra di paradigmi pubblicitari e di propaganda, dal decorativismo, dalla nostalgia cui si aggrappa, e in un certo senso, anche dall'immediato successo di critica.

Dunque l'arte che maggiormente amiamo si presenta come quella che ha avuto quasi nessun riscontro nel suo prodursi, ed il massimo riscontro nelle epoche successive. Vermeer, ha dipinto una trentina di quadri in tutto, il Maestro e' vissuto producendo carte geografiche, Rembrandt dopo alti e bassi clamorosi, era un autore dimenticato alla fine dell'Ottocento, pensiamo ai casi di Van Gogh o Gauguin, Soutine, Modigliani.. e poi ancora Colla, Licini, Lo Savio, Fluxus, il Situazionismo, Cintoli, Jürgenssen, lo stesso Fabio Mauri, vi sembrano artisti o movimenti di successo? Nel senso commerciale del termine.. no, eppure hanno contribuito in maniera decisiva a disegnare lo scenario nel quale arriviamo noi oggi, a tentare di aggiungere un granello di sabbia al deserto della storia.

Ricerca.

La ricerca sembrerebbe invece connotarsi in un carattere politico, critico, e in una istanza visionaria di progettazione di un mondo nuovo per una umanità nuova.. Senza idee ed ideologia, abbiamo solo tappezzeria ed *entertainment*.. Chi fa ricerca, deve allo stesso tempo, inventare una cosa mai vista, tuttavia si deve anche riconoscere in qualcosa di esistente per essere leggibile e, come ci hanno insegnato i padri e nonni, inventare una nuova destinazione per le proprie opere, e cooperare con una critica che sia critica verso l'attuale e proiettata in senso costruttivo. Non stupisce dunque che l'artista oggi in questo senso sia una rarità. Ma non un animale in via di estinzione, piuttosto un soggetto ben presente nel mondo quanto spesso escluso dal sistema di comunicazione. Quello che i cosiddetti no global preannunciavano a Seattle o Porto Alegre, coincide con la crisi attuale, che chiarisce parafrasando John Holloway, quanto il capitalismo sia un sistema di relazioni che noi stessi riproduciamo nella nostra quotidianità. Allora innanzi a questa dittatura, la disubbidienza, la dissidenza, la costruzione di ambiti relazionali diversi, antieconomici o meglio ancora altro/



economici, diviene una necessità e un progetto di vita.

L'Accademia e l'accademismo.

Che cosa sono l'accademia e l'accademismo oggi? L'accademia di oggi è la committenza, si riconosce nelle gallerie, e più sono alla moda più sono accademiche, nelle fiere, nei musei pubblici, nella pubblicità sulle riviste patinate e specializzate, nel *site specific* pagato dal denaro pubblico per favorire carriere di soggetti privati, nelle residenze per giovani artisti, luoghi di ammaestramento al conformismo, sono anche i monumenti orribili sulle rotatorie, e nei porti, sulle piazze e nelle caserme, quelli fatti con la famigerata Legge del 2%, sono anche quelle gallerie che si presentano come negozi o istituzioni culturali private che invece ricevono direttamente e indirettamente finanziamenti pubblici, sono i bandi europei, sono le prefazioni e le postfazioni sui libri e i cataloghi che somministrano alcuni Enti preposti, sono la massa di giovani stagisti a scrivere gratis nei musei, cose che firmano i loro sfruttatori, i loro datori di lavoro temporaneo, inutili e dannosi, utili solo a costruire pubblicazioni per funzionari che sono già pagati per finanziare tali progetti. Ma ancora più in generale, l'accademismo corrisponde all'atteggiamento servile di chi desidera essere accreditato ad un qualche livello da qualcun altro, il difendere le idee dominanti invece di pensare nuove idee, il conformismo, l'amore per la gerarchia, il collaborazionismo con Enti e soggetti inqualificabili. Parlo apertamente di collaborazionismo, perché il nostro stile di vita consumista, al di sopra delle nostre reali possibilità economiche, ci viene consentito da quel che resta degli Stati Nazionali, attraverso le guerre, il razzismo, lo sfruttamento indiscriminato delle risorse planetarie a beneficio di pochi, e a discapito di moltissimi. Questo capitalismo finanziario e di Stato, incarna il nazismo dei nostri tempi, ecco perché parlo apertamente di collaborazionismo. La ricerca artistica autentica vive sul bordo esterno di queste realtà e fuori da queste, costruendo altre reti, reti sociali, reti politiche.

Volatilità.

I mercati si dice siano volatili, lo stesso capita al valore, che l'opera d'arte materializza: il valore, imprevedibile, istintivo, sfugge a regole certe e calcolate. Infatti, vediamo innanzi al nostro sguardo, operare anonimi investitori, capitali senza volto, che seguono il profitto, secondo la loro natura, e altrettanto



imprevedibili e istintivi, vediamo sorgere movimenti, culturali e politici, oggi, alcuni segmenti industriali, alcuni investitori, alcuni gruppi di controcultura, operano secondo le stesse modalità *just in time!* Chiaro, i primi inseguendo il profitto, gli altri inseguendo relazioni sociali ugualitarie e Ideali. Tuttavia, mi sembra un fenomeno molto interessante da osservare. Alla stessa maniera, Istituzioni private, cercano di formare delle *elites*, offrendo una cultura adeguata alle nuove esigenze della globalizzazione, ma allo stesso tempo, alcune Università Pubbliche inventano Master *on line* a prezzi stracciati, e si riaffacciano sulla scena mondiale, esperimenti di Pedagogia Libertaria nati oltre un secolo fa, scuole libere di pensiero quali LUM/ESC e scuole di arti e mestieri municipali, che non hanno nulla a che vedere con l'intrattenimento, anzi.. E troviamo anche Academic earth e personalità quali David Harvey che offre gratis 13 lezioni sul Capitale di K. Marx scaricabili. Allora, il lavoro *just in time*, la flessibilità, nel senso vero del termine, quando questa significa produzione di pensiero e di innovazione, abita contemporaneamente luoghi insospettabili, e tuttavia luoghi che sono effettivamente antagonisti e rispettivamente alternativi.

contesto: P.I.G.S. Rassegna internazionale d'arte

titolo: <*Global Project Frame*5>

locations: Lisboa, B.O.E.E.S.G., Atene, Nosotros Social Centre, 2015

Roma Spazio Arte Auditorium Parco della Musica 2015.

Barcelona, Ars Santa Monica, 2015

Nicoletta Braga per P.I.G.S. Lo sfondo visionario: PIGS, un processo dentro e fuori dalle regole.

Degli artisti ormai è acclarato da tutti che siano considerate persone un poco "strambe". Questa definizione così apparentemente superficiale ha in sé invece una nota di profonda verità cioè che questa sorta di stranezza nei modi, nelle azioni, nella vita in generale sia invece uno sguardo assai più profondo nelle questioni della società in virtù di una maggiore dicamo sensibilità negativa verso la preoccupazione dell'umano. Umani o Animali? una dicotomia che ha asserraglio pensatori, filosofi di tutti i tempi al quale enigma proprio in virtù del carattere enigmatico non è stata trovata risposta se non parziale. Bichat⁶¹ sostiene che è come se in un organismo superiore convivessero due animali, due componenti e cioè una vita or-

⁶¹ Bichat Xavier, recherches physiologiques sur la vie et la mort, Flammarion, Paris 1800



ganica caratterizzata da una ripetizione di funzioni prive di coscienza (respirazione, escrezione, assimilazione ecc) e una vita animale che viene definita attraverso la relazione con il mondo esterno. Secondo Bichat questi due animali coabitano ma non coincidono. La non coincidenza è quella che genera oggi soprattutto nelle questioni di etica le più serrate controversie e che trattata dalla politica e dalle aree più o meno religiose offre spunti di riflessione di grande interesse. Tutto ciò per ritornare a ragionare sulle questioni dell'uomo animale artista nella società, cioè in quello che si definisce Stato Moderno dove la vita delle persone è importante in quanto fonda la possibilità come più volte ha sottolineato Foucault del biopotere. Di questi animali voglio parlare, dei maiali onnivori personaggi dei quali però non si butta via niente, prima si ingrassano per poi banchettare sulla loro pelle (penso agli ultimi avvenimenti della Grecia). D'altra parte la filmografia ci ricorda la memorabile scena nella pellicola "Il vecchio e il nuovo" di Eizenstein nella scena dei maiali squartati con cruenta lucidità. Si proprio i maiali sono i protagonisti da sempre nell'immaginario comune, la mitologica Circe che trasforma uomini in porci e così via. Ma la nostra storia è anche la nostra cultura e la civiltà contadina per lo meno in occidente ha osannato il maiale senza il quale magri furono i pasti!! Nel lessico odierno il porco ancora occupa un posto di prestigio. L'arte in un'epoca così tristemente poco sensibile ai suoi valori più alti ha ancora di più un messaggio da dare, qualcosa da mettere in gioco la carta vincente che parla ad un futuro, una platea di batteri unici sopravvissuti a questa umanità estinta fatta solo di menzogne. A tal proposito mi piace ricordare come la letteratura, la poesia, la musica, le arti hanno nei vari tempi cantato, urlato, descritto amato attraverso metafore il valore proprio delle loro creazioni che sono state sempre inclusive e piene di verità. Artisti "uomini dell'avvenire" che hanno "condotto gli studenti all'assalto delle accademie" e combattono "per un'arte che sia costruzione della vita" così si esprimeva l'illustre Majakowskij. Il poeta rivoluzionario per eccellenza nel suo lavoro teatrale " la cimice" 1928 ci narra una storia ricca di suggestioni tra passato e futuro che oggi è più che mai attuale. La commedia in nove quadri è una riflessione su una mentalità piccolo borghese. La storia è quella dell'operaio Prisytkin che vuole elevarsi socialmente: abbandona l'innamorata Zoja Berezkina, rinnega i compagni, si fida con la figlia di una parrucchiera, Elzevira Renaissance. Alla festa di nozze tutti muoiono in un incendio, eccetto Prisytkin che, congelato dai getti d'acqua dei pompieri, è ritrova-



to cinquant'anni dopo in una lastra di ghiaccio e riportato in vita dall'Istituto di rianimazione. Nel mondo asettico e cristallino del futuro e una gioia per lo spaesato Prisytkin trovarsi una cimice nel colletto e ubriacarsi di birra, indifferente del disgusto che suscita. Nel blocco di ghiaccio è rimasta imprigionata anche una cimice, animale ormai estinto: quando il raro parassita viene portato allo zoo, Prisytkin chiede e ottiene di essere rinchiuso a sua volta in gabbia, in quanto ultimo esemplare di «borghesius vulgaris»... A una folla attonita il direttore dello zoo mostra i due parassiti. Anche la commedia *Il bagno* (1929) sempre dello stesso autore descrive con crudele ironia un mondo popolato di burocrati e filistei, eterni persecutori del poeta. La storia è quella di Cudakov che ha costruito una macchina del tempo, ma non riesce a ottenere dai burocrati il denaro per ultimarla. Se non fosse per l'amico Velosipedkin che persevera, avrebbe già ceduto il brevetto allo straniero Pont Kitsch. Visto che invano riescono a avvicinare il pomposo burocrate Pobe donosikov, gli mettono la macchina davanti al portone di casa. Mentre Pobedonosikov rientra, la macchina si mette a funzionare e spunta, proveniente dal 2030 la Donna Fosforescente che ha 24 ore di tempo per pilotare nel futuro alcuni volontari. Si forma una lunga fila di aspiranti, tra cui Pobedonosikov, ma quando sono partiti la macchina espelle la zavorra: Pobedonosikov fa ritorno, insieme al segretario Optimistenko, Pont Kitsch e altri, rimanendo alla fine umiliato e solo. Questi due esempi per tracciare in pratica l'inutilità dell'esperienza umana solo tesa approvvisionare se stessa, a nutrire il proprio egoismo, a non concedere o arretrare anche solo di un passo in virtù della voracità o sete di potere a scapito della condivisione fermo restando l'epilogo che nella trattazione letteraria avvia una risposta. La visionarietà questa mi pare oggi forse la sola formula capace di oltrepassare la miriade di ostacoli di un mondo ormai impalpabile che ci sfugge di mano. E in questo senso l'arte e gli artisti oggi possono guardare con positività alle questioni più urgenti con l'incanto dei bambini offrendo se non soluzioni vere e proprie delle suggestioni meravigliose delle vere e proprie stanze delle meraviglie dove condividere esperienze, dove parlare apertamente, dove osservare con cura dove costruire una nuova etica ed estetica. Ma il mondo è pieno di zecche sempre pronte a lanciarsi sulla loro prossima vittima. Che possiamo dire delle zecche interessantissimi animali molto ben descritti da Uexkull. Esse sono cieche e sorde, hanno solo sensibilità all'odorato, percepiscono l'odore dell'acido butirrico emanato dai follicoli sebacei dei mammiferi e si lasciano cadere alla cieca in direzione del-



la preda succhiandogli lentamente il sangue. Si potrebbe pensare che abbiamo il senso del gusto molto sviluppato ma non è così perché esse sono totalmente sprovviste del senso del gusto, assorbono invece avidamente liquidi che abbiamo però una temperatura corrispondente ai 37 gradi cioè la temperatura corporea dei mammiferi. Di buono c'è che dopo aver ben banchettato la zecca deve iniziare a preparare il suo rito funebre in quanto non le resta che farsi cadere al suolo, deporre le uova e morire. Di queste zecche purtroppo ce ne sono tante e il destino che lasciano alle future generazioni è sempre più in salita. Un universo di animali, maiali, cimici, zecche e così via, certo un mondo popolato o diciamo sovraffollato dove le emergenze sono terreno fertile per l'arte che sa interrogarsi. E se l'arte più interessante oggi non occupa le pagine dei quotidiani, della televisione lo dobbiamo ad un certo attivismo che in qualità delle sue proposte occupa "le scene quotidiane" quelle intrise di vita vera, di sofferenza, di desiderio di affermazione che non è solo esibizionismo. Meyerhold a proposito della morte di Majakowskij dirà: la morte del poeta è una trasgressione alle leggi sulla tutela del lavoro, proprio nel settore produttivo che presenta i maggiori pericoli per la vita, quello della poesia. E gli artisti che ruolo hanno oggi nel panorama di una disgregazione geografica, economica sociale che vede sempre più affermarsi di valori come il denaro (Gigolò di turno) pronto a darsi in cambio di tassi di strozzinaggio alquanto imbarazzanti come unica possibilità di vita lasciando senza respiro l'umano o meglio l'umanità? In questo senso il progetto Pigs o meglio il processo Pigs (nome assegnatoci dai paesi nord europei a Portogallo, Italia, Grecia, Spagna) oppone un costante osservatorio nelle frange rivoluzionarie delle componenti sociali offrendo spunti di riflessione ma anche oggetti, puri oggetti estetici che nella loro inutilità posseggono l'eleganza, la maestria di sapore antico ma soprattutto la visionarietà di una proposta compresa nel futuro. Diceva Ejzenstejn: "La rivoluzione mi ha presentato all'arte e l'arte a sua volta mi ha portato alla rivoluzione"

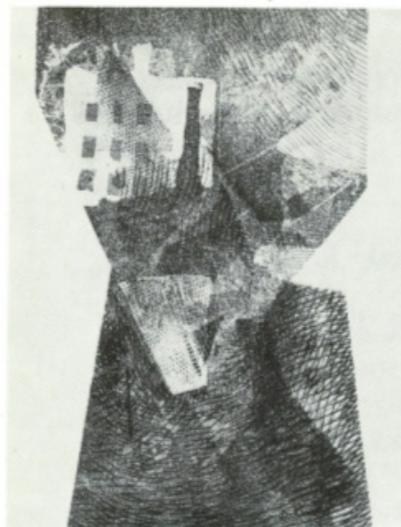
QUATTRO PROGETTI DIDATTICI

CALEIDOSCOPIO

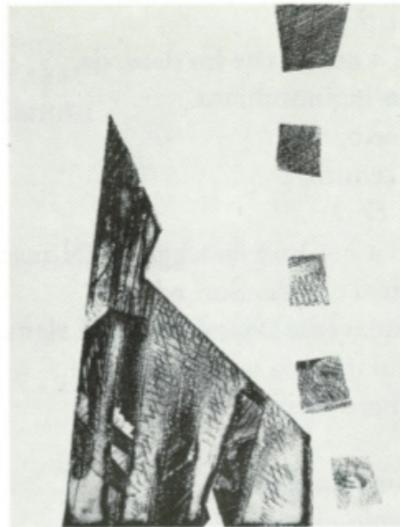
FENOMENOLOGIA DEL CORPO

FORME E REL-AZIONE

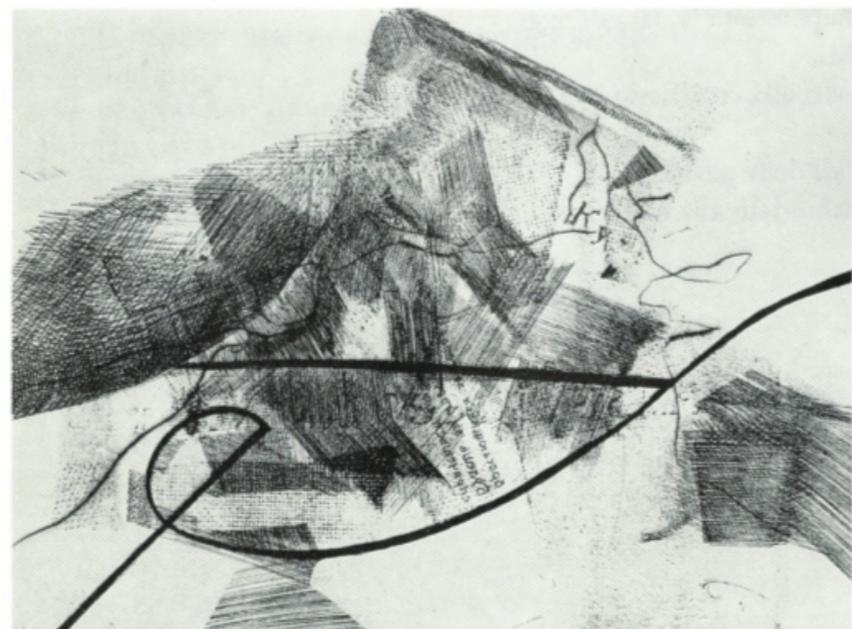
CORPO SPAZIO MOVIMENTO



FLAUTO DI VERTEBRE n. 10
mm. 200 x 150, acquatinta puntasecca, 1996



FLAUTO DI VERTEBRE n. 11
mm. 200 x 150, tecnica mista, 1996



FLAUTO DI VERTEBRE n. 2
mm. 150 x 200, tecnica mista, 1996

Conclusioni della Tesi.

Con questo lavoro di ricerca ho voluto trattare l'esperienza artistica ed in particolare il disegno come principio generativo di ogni processo artistico. Il disegno e la poesia soprattutto la poesia visiva va considerato la base imprescindibile sulla quale prendono avvio le moltitudini di forme e di espressioni che gli artisti da sempre hanno tracciato.

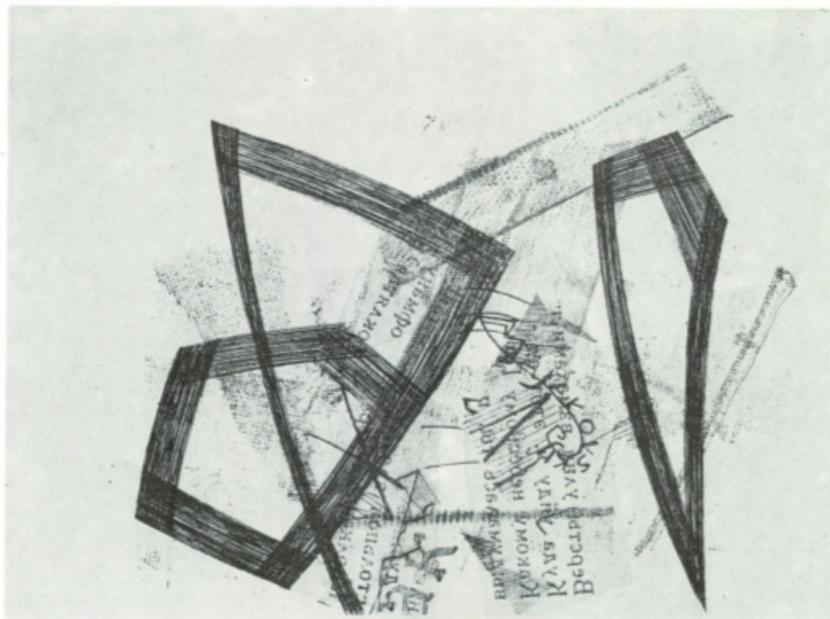
Il punto di vista che ho cercato di privilegiare è stato in primis quello dell'artista (On the Artist Side è infatti il titolo della sezione congiunta nel progetto Marie Curie denominato NACCA New Approach for Conservation of Contemporary Art in corso con la Facoltà Roma Tre Architettura, Accademia di Brera e MAXXI). Ho cercato altresì di focalizzare una necessaria cornice di riferimento senza la quale ogni processo cognitivo o esperienziale risulterebbe privo di significato. Gli ambiti che ho analizzato talvolta più sociali così come geografici, artistici e più specificatamente teatrali mi sono stati necessari per definire meglio il punto di vista su un panorama che dal disegno inteso in senso più tradizionale del termine portano alla modernità e contemporaneità. L'identità dell'artista che partendo dal disegno sceglie la performance come modalità espressiva, è una dichiarazione di etica politica, nel suo essere in una posizione di trasversalità di linguaggio delinea di volta in volta gli ambiti sociali in cui interviene tracciandone così il proprio tratto distintivo. Emergono quindi delle criticità che sono lo specchio della nostra condizione attuale. Ho voluto sottolineare nella prima parte della tesi come segno e disegno viaggino costantemente insieme e non scisse dal gesto dell'uomo che le ha prodotte, e come il gesto che è necessità vitale non sia altro che una traccia impressa nella nostra mente di una serie infinita di stratificazioni di azioni come la nostra storia antropologia dimostra. Le immagini che ne derivano anche quando sembrano dettate dalla nostra parte più inconscia o automatica narrano di un qualcosa che non sappiamo ben definire ma che sicuramente è la nostra appendice più lontana ma non per questo meno viva. Questo indecifrabile è la porta tra il mondo invisibile e il mondo visibile. La metodologia che ho utilizzato per costruire questo percorso ha come capisaldi due autori. Da un lato la scelta è ricaduta su Aby Warburg, per il carattere sperimentale della sua ricerca di cui Mnemosine rappresenta una vera e propria opera d'Arte. Dall'altro versante il metodo Artographia che in qualche modo trova la struttura di connessione tra le pratiche e le teorie. Di fatto, tutto il percorso della tesi si può leggere se pur nelle svariate contaminazioni come

Conclusiones de la Tesis: Síntesis y resumen.

Esta investigación trata del experiencia artística a partir del dibujo. Considerando el dibujo junto a la poesía (y sobretodo a la poesía visual) los padres de las artes. El punto de vista es lo del artista... es decir... on the artist side... así se titula el proyecto actual de Brera en el "Marie Curie Program", en el cual estoy involucrada con la red NACCA-New Approach for Conservation of Contemporary.

Quería crear un marco teórico que se moviese entre geografía, movimiento sociales, antropología y también poniéndolo en paralelo a la ARTOGRAPHY, allí donde ser Artista, ser Investigador, ser Profesor, va a dotar de / colocar en una perspectiva única el proceso rizomático mutuo por Deleuze y Guattari. La Artographia es un método que constituye / articula de alguna manera la estructura de conexión entre las prácticas y teorías. De hecho, todo el desarrollo de la tesis se puede leer, incluso si en las diversas contaminaciones, como un archipiélago de rastros de signos a veces fragmentarios, pero no menos importantes, una especie de mapa conceptual que sigue el ritmo del pensamiento, pero es también la realidad en que se desarrollaron los hechos, yendo de la mano con la praxis proyectual. También la metodología warburgiana, y la análisis comparada han sido de inspiración a la investigación.

También traté de enfocar el necesario marco de referencia sin el cual todo proceso cognitivo o experiencial no tendrían sentido, entre ámbito teatral y de artes visuales. Los ámbitos que he analizado a veces más sociales y geográficos, artísticos y más específicamente teatrales, van a descubrir una vida que vive escondida, un fuego bajo la cenizas... La identidad del artista que, en una época mercantilizada elige la performance como una forma de expresión, es una declaración de la ética política, en su colocarse en una posición transversal del lenguaje que define cada vez los entornos sociales en los que interviene trazando así su propias líneas distintivas. En la primera parte de la tesis quise subrayar como signo y dibujo viajan constantemente juntos y no divididos por el gesto del hombre que lo produjo, y como un gesto que es necesidad vital, no sea nada más que una estela grabada en nuestras mentes de una serie infinita de estratificaciones de acciones, como nuestra historia antropológica demuestra. Las imágenes que derivan desde ese substrato, incluso cuando parezcan dictadas por nuestra parte más inconsciente o automática, narran de algo que no sabemos definir completamente, pero que sin duda es nuestra nuestro apéndice más lejana pero no por se menos



FLAUTO DI VERTEBRE n. 3
mm. 150 x 200, tecnica mista, 1996



FLAUTO DI VERTEBRE n. 4
mm. 150 x 200, tecnica mista, 1996

un arcipelago di tracce di segni a volte frammentari ma non per questo meno significativi, una sorta di mappa concettuale che segue il ritmo del pensiero, ma anche le realtà in cui sono calati i fatti, andando per mano con la prassi progettuale. le vicinanze temporali, culturali, gli avvenimenti che sono il terreno reale e immaginario del nostro vivere, così come le dissonanze le fratture, le contraddizioni intere sono parte di quel vasto terreno energetico, emotivo che è il fare l'arte.

La seconda parte della tesi parla di progetti.

Ho sempre ritenuto importante l'insegnamento nel senso della responsabilità e dedizione nonché entusiasmo che un professionista mette nello sviluppo delle potenzialità delle nuove generazioni. La mia personale ricerca nel campo dell'arte e in particolare modo nell'articolazione di questa tesi dottorale si è sempre svolta unendo teoria e pratica, si è sempre calata coinvolgendo gli studenti nei progetti proprio perché credo che l'insegnamento migliore provenga sempre da un buon esempio. Trasmettere a qualcun altro vuol dire farlo partecipare anche in prima persona, lavorarci fianco a fianco in un continuo dialogo di interscambio di posizioni, ragionamenti, punti di vista. Vuol dire donare le proprie potenzialità ed esperienze, il proprio tessuto connettivo in favore di uno sguardo futuro. Il ragionamento batesoniano attraverso il quale si possono tentare modi differenti per riuscire a trovare la struttura che connette cose apparentemente molto lontane tra loro mi è servito per gettare dei punti interrogativi nella parte più invisibile, per far lavorare la fantasia ed il ragionamento attraverso dei nuovi punti di contatto. Il disegno, il corpo, il gesto sono stati il filo conduttore di tutta la ricerca. Un quadro denso e con mille sfaccettature, una finestra sul mondo. Alcuni dei progetti delle Biennali di Venezia anno coinvolto anche i miei studenti ma come artisti giovani non solo come studenti. Abbiamo così potuto attuare quel dialogo generazionale tanto importante nell'attuale situazione della formazione universitaria. La prassi necessita di teoria così come la teoria è sostenuta dalla prassi. La didattica è quel ponte che unisce questi due punti; è un modo fondamentale nella trasmissione del sapere nonché un pezzo di storia senza il quale tutto perde significato. E' disegno, progetto progettualità è lasciare traccia del proprio cammino nell'infaticabile ricerca del lavoro che l'artista compie ogni giorno credendo nell'impossibile. Il risultato di questa ricerca consiste proprio in questo è una forma triangolare dove i vertici sono rappresentati interscambiabilmente da didattica,

viva. Este indescifrable es la puerta de enlace entre el mundo invisible y el mundo visible. Al final, luego de mostrar proyectos propios y imágenes de artista de renombre, he puesto en campo el trabajo didáctico. Transmitir a otra persona significa que esta será participe en primera persona, trabajar juntos en un diálogo continuo de intercambio de posiciones, argumentos y puntos de vista. Significa donar el potencial y experiencia de que se dispone, el tejido conectivo propio en favor de una perspectiva futura. Porque los jóvenes son nuestro futuro, el futuro del arte, el futuro de nuestra sociedad. El diseño, el cuerpo, el gesto fue el tema subyacente de toda la investigación. Un marco denso, con muchas facetas, una ventana abierta al mundo. Algunos de los proyectos han sido expuestos a la Trienal de Milán y a la Bienal de Venecia y allí mis <estudiantes> son jóvenes artistas, no solo estudiantes.. Así que es posible poner en práctica que el diálogo generacional tan importante en la situación actual de la educación universitaria. La necesidad práctica de la teoría, así como la teoría es apoyada por la práctica. La enseñanza es el puente entre estos dos puntos; Es una forma clave en la transmisión de conocimientos, así como una parte de historia, sin la cual todo pierde sentido. El resultado de esta investigación es precisamente esta, es una forma triangular, donde los vértices están representados indistintamente para la enseñanza, la investigación, el trabajo artístico. Pero también es el tetraedro a partir de las innumerables posibilidades de construcción.



ricerca, lavoro artistico. ma è anche il tetraedro dalle innumerevoli possibilità costruttive.

FINE.



BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Le origini dell'astrattismo, verso nuovi orizzonti del reale*, Silvana, Milano, 1979.

AA.VV., Raquel Carneiro Amin e Tatiana Fecchio Conçalves, *Lygia Clark: no presente-agoradato. Um estudo sobre o fazer, a gestalt e a arteterapia*, Rio de Janeiro, 2008

AA.VV., Springlay, S. Irwin, R.L., *Being with A/r/tography*, Leggo, C. Gouzouasis, P. Editor, Rotterdam, 2008

Abruzzese, A., *Analfabeti di tutto il mondo uniamoci*, Costa & Nolan, Genova, 1996

Alfano Miglietti, F., *Mondi delle passioni : incontri, scontri e tensioni nell'arte contemporanea*, Shira, Milano, 2007

Alfano Miglietti, F., *Arte pericolosa*, Prearo Editore, Milano, 1991

Alfano Miglietti, F., *Nessun tempo , nessun corpo*, Skira, Milano, 2001

Amerio, P., *Teorie in psicologia sociale*, Il mulino, Bologna, 1982.

Arent, H., *Che cos'è la politica*, Edizioni di Comunità, Milano, 1995

Arnheim, R., *Entropia e arte*, Einaudi, Torino, 1989

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

Artaud, Antonin, *Per farla finita col giudizio di dio*, Stampa alternativa, Roma, 2001

Artaud, A., *Il teatro della crudeltà*, Abete, Roma, 1980.

Augé, M., *Nonluoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 1996

Barba, E., *La corsa dei contrari. Antropologia Teatrale*. Fel-

trinelli, Milano, 1992

Barba, E., *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale, Il Mulino*, Bologna, 1993

Barba, E., “Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell’attore”. In *Drammaturgia dell’attore. A cura di M. De Marinis, Bologna, I quaderni del Batello Ebro*, Bologna, 1997

Barilli, R., *Informale, oggetto, comportamento*, Feltrinelli, Milano, 1979

Barthes, R., “Diderot, Brecht, Ejzenstejn”, in *L’ovvio e l’ottuso, in Saggi Critici III*, Einaudi, Torino, 2002

Bataille, G., *L’erotismo*, Es, Milano, 1991

Bataille, G. *Lascaux. La nascita dell’arte*, Mimemis, Milano, 2007.

Bateson, G., *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1984.

Baudrillard, J., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 2004

Beccaria, C., *Dei delitti e delle pene*, Mondatori, Milano, 1991

Bech, J., *Il Living Theatre, De Donato*, Bari, 1968

Benjamin, W., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966

Berger, J., *Sul disegnare*, Scheiwiller, Torino, 2007

Berger, J., *Modi di vedere*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004

Binswanger, L. Warburg, A., *la guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, Neri Pozza, Vicenza, 2005

Boeri, S. *L’anti città*, Posseweb, 2007

Bronson, A.A., *Performance by Artist, Art Metropole*, Toronto, 1979

- Brusatin, M., *Storia delle linee*, Einaudi, Torino, 2001
- Brusatin, M., *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino, 2002
- Buñuel, L., *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano, 1991.
- Cacciari, M., *La città*, Pazzini, Rimini, 2004
- Canetti, E., *Massa e potere*, Adelphi, Milano, 1981.
- Carrieri, R., “*La dinamica degli equivalenti fisici*”. In *Drammaturgia dell'attore, a cura di De Marinis, M. Bologna, I Quaderni del Batello Ebbro, Bologna, 1997*
- Carlino, A., *La fabbrica del corpo*, Einaudi, Torino, 1994
- Carotenuto, A., *La strategia di Peter Pan*, Bompiani, Milano, 1995.
- Castelluci, C. e Castelluci, R., *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta al super-icona*, Ubulibri, Milano, 1992
- Cavalletti, A., *La città biopolitica, mitologie della sicurezza*, Mondadori, Milano, 2005.
- Clark, L., *Catalogo Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997*
- Codeluppi, V. *la città in vetrina*, conferenza alla Facoltà di Architettura Valle Giulia, Roma, del 17 Aprile, 2007.
- Debord, G., *La società dello spettacolo, Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2002
- De Duve, T., “*La Performance hic et nunc*”, in *catalogo La Performance*, Parigi, 1989
- De Kerrkhove, D., *La pelle della cultura*, Costa&Nolan, Genova, 1996
- Deleuze, G & Guattari, F., *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Istituto Treccani, Roma, 1987
- De Marinis, M., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano, 1982

De Marinis, M., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987

Dematteis, G., *politica e territorio, conferenza alla Facoltà di Architettura Valle Giulia, Roma del 4 Aprile 2007*

Dematteis, G., *Le metafore della terra. La geografia umana tra mito e scienza*, Feltrinelli, Milano, 1985

Derrida, J., *Memorie di cieco, Abscondita*, Milano, 2003

De Sade, D. A. F., *La filosofia nel boudoir*, ES, Milano, 1995.

Dragosei, F., *Contemporary British Poetry*, Principato, Milano, 1991.

Eco, U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975

Eco, U., *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano, 1997

Elias, N., *La società degli individui*, Il mulino, Bologna, 1987.

Engels, F., Marx K., *Manifesto del partito comunista*, Londra, 1848.

Enzenberger, H. M., *La breve estate dell'Anarchia*, Feltrinelli, Milano, 1973.

Esposito, R., *Bios, biopolitica e filosofia*, Einaudi, Milano, 2004

Fabbrini, R. N., *O espaço de Lygia Clark*, Atlas, São Paulo, 1994.

Farinelli, F., *Geografia: introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2004.

Florenskij, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, 1995

Focillon, H., *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, 1990

Foucault, M., *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1993

Galimberti, U., *La terra senza il male*, Feltrinelli, Milano,

1984.

Galimberti, U., *Il corpo, Feltrinelli*, Milano, 1997

Goldberg, R., *Performance Art, from futurism to the present*, Thames and Hudson, Londra, 1988

Gombrich, E. H., *Il linguaggio delle immagini*, Einaudi, Torino, 1994.

Gomez Molina, Y.J., *las lecciones de el dibujo*, Catedra ediciones, Madrid, 1995

Goody, J., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Franco Angeli, Milano, 1981

Grotowski, J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.

Grotowski, J., "Esercizi" in *Flaschen, L. & Pollastrelli, C. (a cura di) Il teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969* Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 1980

Guattari, F. e Rolnik S. C., *Molecular revolution in Brazil* Editore Semiotext(e), Londra, 2007

Hardt, M., Negri A., *Impero*, Mondadori, Milano, 2001.

Heers, J., *Le feste dei folli*, Guida, Napoli, 1990.

Artaud, A., *Il teatro e il suo doppio altri scritti*, Einaudi, Torino, 1972

Heidegger, M., *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova, 1979

Helleberger, H. F., *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Voll. I, II, Torino, 1976.

Husserl, E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologia*, Einaudi, Torino, 1965

Kaprow.A., *Assemblages, Environments, Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1966

Kaprow, A., *Postmodernism and Performance*, The MacMillian Press, Hampshire and London, 1994

Kumiega, J., *Jerzy Grotowski, la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, La Casa Usher, Firenze, 1989.

Inga Pin, L., *Performance, Happenings, Action, Events, Activities, Installations*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1978

Irwin, R.L., *A/r/tography, Rendering Self Through Arts-Bases Living Inquiry*, Irwin e Cosson Editors, Vancouver, 2004

Leroi-Gourhan, A., *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1977

Macrì T., *Postculture*, Meltemi, Roma, 2002

Majakovskij, V., *La nuvola in calzoni*, Marsilio, Venezia, 1992

Manuèl, A., *Catalogo di Pharos-Centre for Contemporary Art 2006*

Manuel, A., intervista a cura di Lucia Carneiro e Ileana Pradilla, Editore Lacerda, Rio de Janeiro, 1998.

Mauss, M., *“Le tecniche del corpo” in teoria generale della magia*, Einaudi, Torino, 1991

Mazzone, M., *Corpo scultura architettura*, Ferro di cavallo, Roma, 1999

Mazzone, M., *Dispense del corso*, Accademia di Belle Arti di Brera, 2006/07, Imprimatur, Roma, 2006.

Mazzone, M., *Dieci lezioni per una concezione spaziale*, Imprimatur, Roma, 2007.

Mazzone, M., *Arte Architettura Territorio, Stampa Alternativa*, Roma, 2008.

Menna, F., *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1983

Merleau Ponty, M., *La natura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.

Merleau Ponty, M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969

Merleau Ponty, M., *fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965

Moreno, J.L., *Manuale di psicodramma*, Astrolabio, Roma, 1985.

Munari, B., *Arte come mestiere*, Laterza, Roma, 1989

Munari, B., *Fantasia*, Laterza, Roma-Bari, 1995

Negri, A., *Dalla fabbrica alla metropoli*, datanews, Roma, 2008

Nancy, J.L., *Corpus*, Cronopio, Napoli, 1995

Oiticica, E., *Catalogo di Oiticica, traduzione e sintesi in italiano di Rosete de sa Leitao*

Ong, W., *Oralità e scrittura*, Il Mulino, Bologna, 1986

Ortega Y Gasset J., *La ribellione delle masse*, SE, Milano, 2002.

Padoan, I., *Il docente come professionista riflessivo*, dispense del Master, Venezia, 2008.

Perniola, M., *Del sentire*, Einaudi, Torino, 1991

Pignotti L., *I sensi delle arti*, Dedalo, Bari, 1993.

Pulli, G., *Un'arte della trasparenza*, Ripostes, Napoli, scritto nel 1987, pubblicato nel 1995.

Reich, W., *L'irruzione della morale sessuale coercitiva*, Sugarco, Milano, 1978.

Reich, W., *Psicologia di massa del Fascismo*, Sugarco, Milano, 1984.

Ruggeri, V., *Semeiotica di processi psicofisiologici e psicosomatici*, il pensiero scientifico, Roma, 2000.

Sassen, S., *Le città nell'economia globale*, Il mulino, Bologna, 2003.

Saunders, F. S., *La guerra fredda culturale, la CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi, Roma, 2004.

Savoca, G., *Arte estrema: dal teatro di performance degli anni '70 alla Body Art estrema degli anni novanta*, Castelvechchi, Roma, 1999

Scarpetta, G., "Erotique de la performance", in catalogo *La Performance*, Parigi, 1989

Schechner, R., *La teoria della performance*, Bulzoni Editore, Roma, 1984

Schön, D.A., *Il professionista riflessivo*, Dedalo, Bari, 2006.

Sorokin, P. A., *La crisi del nostro tempo*, Arianna, Bologna, 2000.

Spengler, O., *Il tramonto dell'occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Guanda, Milano, 1991

Spinoza, B., *Etica*, Editori Riuniti, Roma, 1988.

Staid, A., *I dannati della metropoli*, Milieu edizioni, Milano, 2014

Stanislawskij, W., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Roma-Bari, 2000

Stanislawskij, W., *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Roma-Bari, 1988

Starobinski, J., *1789 i sogni e gli incubi della ragione*, Garzanti, Milano, 1981

Todorov, T., *Elogio dell'individuo*, Apeiron, Roma, 2002.

Tolstoj, Lev. N., *Sonata a Kreutzer*, Feltrinelli, Milano, 1991

Turner, V., *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986

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

Van Gennep, A., *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Tori-

no, 1999

Vergine, L., *Il corpo come linguaggio, la Body-art e storie simili*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1973

Vergine, L., *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Il Saggiatore, Milano, 2005

Virilio, P., *L'arte dell'accanimento*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.

Virilio, P., *La procedura silenzio*, Asterios, Trieste, 2001

Warburg, A., *El ritual de la serpiente*, Sextopiso, Madrid, 2008

Warburg, A., *Mnemosyne, L'atlante della memoria*, Aragno, Torino, 2002

Warburg, A., *Immagini permanenti. Saggi su arte e divinazione*, Archetipolibri, Bologna, 2012

Warburg, A., *Arte e Astrologia nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, Abscondita, Milano, 2006

Watzlawich, P., *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, Roma, 1971

Zumthor, P., *La presenza della voce*, BUR, Bologna, 1984.