Massimo Tantardini

Performance glitch

Oltre l'azione nell'arte, nelle rappresentazioni e nella comunicazione visuale

FrancoAngeli

Massimo Tantardini

Performance glitch

Oltre l'azione nell'arte, nelle rappresentazioni e nella comunicazione visuale

FrancoAngeli

Ringraziamenti

L'Autore desidera ringraziare Alberto Bentoglio, Francesco Conz, Riccardo Romagnoli, Francesca Rosina, Marco Sorelli e Carlo Susa per il supporto e il costante confronto che hanno permesso la realizzazione di questo volume.

Impaginazione: Francesca Rosina.

In copertina: immagine di Sara Baricelli.

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Quando la *performance* non c'era. Breve nota autobiografica su un fenomeno problematico, di Carlo Susa pag. 9
***Performance* e visività**, di Paolo Sacchini » 17
L'evento aziendale come *performance*, di Marco Sorelli » 23

Introduzione » 25

Affaire performance.
Il problema culturale del concetto di *performance* nelle rappresentazioni, nell'arte e nella cultura visuale » 29

1. Appunti sul corretto campo di indagine e di studio » 29
2. Utilizzo quotidiano e corrente del vocabolo *performance* » 31
3. Alcuni vocaboli derivati: *performer*, *performing*, *performing art*, *performative* » 37
4. Che cosa significa il sostantivo *performance*, nei dizionari d'uso comune e nei motori di ricerca? » 40
5. Un'idea di *performance* nella lingua italiana » 42
6. La sintesi dell'indeterminatezza. La 'cittadinanza' della parola *performance* » 46
7. Teorici e teorie. Alla ricerca della possibilità di rimettere in ordine » 50
8. Che cos'è l'antropologia della *performance*? Un approfondimento nel rito di Victor Turner » 53
9. Compiere un'azione globale. Il movimento dei *Performance Studies* » 63
10. Il Novecento e oltre. «Fra l'attore e il *performer* (e ritorno?)» » 67

11. Alla ricerca di un '*performático* discorsivo'.
Un riordino delle arti dinamiche » 74
12. Pensare, ripensare o (de)pensare la *performance*?
Una breve incursione nelle riflessioni di Freddie Rokem,
tra filosofi e uomini di scena » 79

***Performance clash*. Lo scontro di prestazioni.**
Una 'storia' della *performance*. Il *medium* fra teatro, arte visiva e comunicazione, all'origine della società dello spettacolo nel secolo delle avanguardie (e oltre) » 85

1. Alcune considerazioni sui confini storici della contemporaneità » 85
2. Alla ricerca delle origini di una sorta di spazio extratemporale.
Haussmann e il «Piano di Parigi» (1850-1870) » 87
3. Industria dello spettacolo e *divertissement*: il teatro
e l'arte 'visiva' in Francia nella seconda metà dell'Ottocento » 90
4. Ad un passo dal Novecento (e oltre). E se la vita fosse (come)
una '*performance* d'arte'? Un brevissimo cenno
a Gabriele D'Annunzio » 100
5. Il passaggio della cultura delle arti dal XIX al XX secolo.
Il movimento simbolista, Alfred Jarry, il modello ispiratore
delle avanguardie storiche » 106
6. Prove generali del passaggio ad una nuova 'identità d'artista'
oltre i linguaggi dello spettacolo e del figurativo » 110
7. Il luogo dell'intrattenimento alla 'meno uno', l'anticamera delle
avanguardie europee: varietà e *cabaret* » 113
8. Nel movimento futurista, tutto è *futurismo* » 117
9. 'Sogno e rivoluzione'. Il Futurismo in Russia » 123
10. «Il gesto è tutto?» - «Dada (da) […]» » 128
11. «Cogito 'ego' sum». Dada 2.0? No, il Surrealismo » 138
12. La presenza dell'assenza nel pensiero. Il doppio del teatro
di Antonin Artaud » 141
13. Il teatro politico nella Germania del primo dopoguerra » 144
14. «Metà non è sinonimo di meta». Il momento di sintesi
e dissimulazione (inconscia, ma non per tutti) degli anni
Cinquanta del Novecento » 149
15. La creatività diviene atteggiamento: l'esperienza
del Black Mountain College » 152

16. Il gesto per evidenziare la materia come metafora dello smarrimento dello spazio e del tempo. L'arte come perfetta strategia di comunicazione negli anni Cinquanta » 156
17. La generazione *Beat* e il *reading* poetico » 160
18. Pop Art *invaders* » 165

***Performance crash*. Crollo delle prestazioni? Oltre al gesto, una scena muta? Alla rincorsa di un'altra situazione e di un altro spazio fra: concetti, rivolta, evento, comunicazione, verso la fine del XX secolo** » 171

1. Tendendo alla trasformazione. Il Living Theatre fra onestà intellettuale, la *performance* e lo svelare-nascondere » 171
2. In teatro qualcuno la chiama proprio *performance* e il pubblico rivive esperienze dimenticate. La scena di Jerzy Grotowski » 175
3. Alcune brevi considerazioni sulle 'priorità' delle Neoavanguardie artistiche dopo la Pop Art » 187
4. Fluxus & Happenings. «Io Fluxo, Tu Fluxi, Egli (Ella) Fluxa. Vuoi Fluxare con me stanotte?» » 189
5. Lo "psicologismo collettivo" dell'Azionismo Viennese » 192
6. Body Art. 'Non parlare' o 'senza parole'? Un *excursus* con: Vito Acconci, Luigi Ontani, Leopoldo Fregoli, Gilbert & George, Arnulf Rainer, Urs Lüthi, Katharina Sieverding, Chris Burden, Gina Pane, Valie Export, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Eleanor Antin, Marina Abramović, Ulay » 198
7. Un salto di continuità: Carmelo Bene » 214
8. Un breve cenno agli altri salti di continuità: Allan Kaprow, Pina Bausch, Gino De Dominicis » 217

Conclusioni » 221

Bibliografia » 227

Sitografia » 238

Videografia » 241

Quando la *performance* non c'era. Breve nota autobiografica su un fenomeno problematico

di *Carlo Susa*[1]

Parafrasando il titolo di uno spiritoso libro di Enrico Vaime, posso affermare di essere nato e cresciuto in un'epoca in cui la *performance* non c'era[2].

Nell'ambito dello spettacolo dal vivo, esistevano attori, cantanti, danzatori, cabarettisti, musicisti, oltre ad altre figure più rare legate al mondo del circo e del varietà. Nell'ambito delle arti figurative, esistevano pittori e scultori. C'erano, è vero, anche i cosiddetti 'artisti concettuali' che, pur incontrando molta diffidenza a livello di sentimento popolare, erano collegabili alle altre figure artistiche per il fatto che realizzavano dei prodotti che gli esperti giudicavano essere opere d'arte e che potevano essere esposti, guardati, venduti. Tra questi prodotti, esistevano anche le installazioni, che potevano complicare un po' il discorso; ma erano comunque delle opere d'arte che semplicemente andavano fruite in un modo un po' diverso da quello tradizionale.

A onor del vero, in quegli anni, le *performance* e i *performer* esistevano già; solo che non facevano parte del mio mondo. Esistevano in certi ambienti artistici ed erano conosciuti dagli addetti ai lavori, ma non si vedevano nei musei che frequentavo, o nelle gallerie d'arte, e non comparivano in televisione.

La *performance* è entrata nella mia vita, molto gradualmente, come una sorta di rumore di fondo dell'epoca, via via sempre più forte. Parlo di 'rumore di fondo' perché si diffondeva in ambienti che frequentavo poco o non frequentavo affatto, ma di cui sentivo parlare in modo sempre più insistente. Francamente facevo fatica a capire quale potesse essere l'attrattiva di spettacoli di quel genere. Uso il termine 'spettacolo' perché, nella mia percezione, la *performance* era proprio questo: un evento dal vivo in cui l'artista compie delle azioni interagendo con un pubblico fisicamente presente.

1 Carlo Susa è docente di Storia dello spettacolo e Psicosociologia dei consumi culturali, Capo del dipartimento di Progettazione e Arti Applicate e Coordinatore di Scuola del corso di diploma accademico in Scenografia e Scenografia e tecnologia dello spettacolo presso Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia. Insegna Storia del teatro, Analisi drammaturgica del libretto e Scrittura drammatica presso la Scuola del Teatro Musicale di Novara e Milano. Svolge il ruolo di tutor di stage presso lo S.T.Ar.S. dell'Università Cattolica di Brescia.

2 E. Vaime, *Quando la rucola non c'era*, Aliberti, Reggio Emilia, 2007.

Poi, in una certa fase della mia vita, ho affrontato un complesso percorso di studi che avrebbe dovuto chiarirmi le idee sulla questione, presumibilmente facendole aderire alle posizioni accademiche più accreditate. Il paradosso sta nel fatto che, nonostante questo percorso di formazione, la mia posizione sulla *performance* e sulla sua collocazione nell'ambito delle forme di espressione artistica non è mutata in modo sostanziale.

Questo aspetto da me era vissuto con un certo disagio. Ricordo perfettamente il divertimento e il sollievo che provai quando vidi *Lezioni di vero*, un film di Martin Scorsese il cui protagonista, il pittore Lionel Dobie, dimostrava di avere, nei confronti della *performance* e dei *performer*, un atteggiamento molto simile al mio. In una scena in cui discute animatamente con la sua assistente Paulette dell'artista del quale lei si è innamorata – non essendo ricambiata –, si assiste a questo gustoso dialogo[3]:

> PAULETTE: Gregory Stark!
>
> LIONEL: Chi? Quel cantante, quel comico?
>
> PAULETTE: È un *performance* artist!
>
> LIONEL: Un "*performance* artist"? Ma che diavolo è un *performance* artist? Una persona è un attore, un cantante, un ballerino. Ma allora chi ritira l'immondizia come lo chiami, "operatore ecologico"? Un *performance* artist?! E ha lasciato te! Capito con chi avevi a che fare?

Dal punto di osservazione della disciplina che meglio padroneggio – la storia dello spettacolo –, se si guarda alla *performance* artistica da una prospettiva storico-fenomenica, non si può non constatare come personaggi quali John Cage, Allan Kaprow, Gina Pane, o Marina Abramović abbiano proposto attività più simili a – tanto per fare degli esempi legati all'epoca antica – quelle degli attori di mimo dell'Impero romano piuttosto che a quelle dell'autore della statua equestre in bronzo di Marco Aurelio o degli autori dei ritratti del Fayyum.

Contestualmente, se si cerca di mettere a fuoco le origini e le modalità di affermazione del fenomeno, come Massimo Tantardini fa in modo dettagliato in questo libro, anche in questo caso si constata come la *performance* – prima di prendere questo nome – sia comparsa nell'ambito delle attività artistiche delle avanguardie storiche e come, all'interno di queste, i suoi promotori fossero personaggi che spesso erano stati drammaturghi, registi o comunque uomini di teatro (si pensi, solo per citare i più noti, a Filippo Tommaso Marinetti, a Hugo Ball e al Cabaret

3 *Lezioni di vero* (*Life Lesson*, U.S.A., 1989), regia di Martin Scorsese, sceneggiatura di Richard Price; con Nick Nolte, Rosanna Arquette, Steve Buscemi. Si tratta di uno degli episodi del film *New York Stories* - U.S.A., 1989.

Voltaire, all'influenza di Frank Wedekind e di August Strindberg sull'Espressionismo, o al ruolo di Vsevolod È. Mejerchol'd nei movimenti artistici d'avanguardia russi, o di Antonin Artaud nel Surrealismo dei primi anni).

Semplificando necessariamente il discorso, va ricordato come la funzione di questo processo di teatralizzazione dell'arte fosse duplice: da una parte, abbattere i confini tra le diverse arti, usando il teatro come *medium* (sull'onda delle suggestioni wagneriane); dall'altra sfidare la società borghese facendo irruzione in quello che era divenuto di fatto un suo vero e proprio 'tempio' (il teatro, appunto, che all'epoca era il luogo dove la borghesia andava per soddisfare le proprie esigenze di auto-rappresentazione).

Quando poi, nel secondo dopoguerra, i temi e le modalità di azione delle avanguardie storiche sono stati ripresi, riveduti, corretti e riproposti negli Stati Uniti, la *performance* ha cominciato a essere chiamata in questo modo e a conquistarsi uno spazio sempre più importante, adattandosi alle necessità e alle poetiche contemporanee. Azione di rottura, sperimentazione, o spettacolarizzazione del processo di produzione del prodotto artistico, la *performance* è stata progressivamente affrancata dal mondo del teatro per farne un elemento di novità della proposta artistica delle arti visive. Ciononostante, i legami col teatro non sono mai stati recisi del tutto, anche in ragione del fatto che i movimenti d'avanguardia si sono spesso mossi su percorsi anti-accademici nei quali affermare che qualcosa «è teatro» è altrettanto problematico che affermare che qualcosa «non è teatro». In quest'ottica, parabole artistiche come quelle del Living Theatre o di Jerzy Grotowski – per limitarsi, anche in questo caso, a citare solo i casi più noti – sono state centrali non solo nella storia del teatro, ma spesso anche in quella delle arti visive. Altrettanto importanti possono essere poi considerati i percorsi artistici di personaggi come Bob Wilson, Meredith Monk, o Laurie Anderson, perennemente in bilico tra ambienti legati alle arti visive e forme di espressione quali il teatro, la danza e la musica.

È noto che, tra quelli dati dagli artisti, proprio a Grotowski si debba il contributo teorico più influente riguardante la teoria della *performance* e le differenze tra questa e il teatro. Come accade molto spesso in casi come questi, tuttavia, tale contributo è stato compreso in misura inversamente proporzionale alla quantità di volte in cui viene citato. In estrema sintesi, Grotowski arriva alla *performance* al termine di un percorso di ricerca durato tutta la vita, nel corso del quale ha elaborato un modello teatrale da cui sono stati via via espunti tutti quegli elementi che lui giudicava accessori e sovrastrutturali rispetto a quella che lui considerava essere la vera essenza del teatro. Per questo motivo, il teatro di Grotowski eliminò la musica e gli effetti sonori (non prodotti dagli attori), le scenografie, il trucco, i costumi, l'uso espressivo della luce. Questo processo di sottrazione è stato la base del modello del cosiddetto «teatro povero» che puntava a focalizzare l'attenzione sull'espressività dell'attore e sulla sua interazione con lo spettatore, alla ricerca di una dimensione rituale che il teatro borghese aveva perduto. Quando poi, negli ultimi anni, Grotowski rinunciò anche al testo e al personaggio, per concentrarsi sulle azioni fisiche, coerentemente vennero messi da parte anche termini quali «teatro» e «attore», sostituendoli con «*Performance*» e «*Performer*». In questo contesto, venne

meno anche il concetto di «spettatore», che lasciò il campo a quello di «Testimone», termine che esprimeva l'idea secondo cui chi assiste alla *performance* debba essere una persona consapevole di trovarsi di fronte a un evento nel quale si presenta un lavoro di ricerca (al contrario dello 'spettatore tipico' che, in genere, si reca a teatro per divertirsi o per acculturarsi). Per Grotowski, il *Performer* quindi «non è l'uomo che fa la parte di un altro. È l'attuante, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici. Il rituale è *performance*, un'azione compiuta, un atto»[4].

L'opera di Grotowski in Italia ha avuto un impatto generalmente superiore a quello fatto registrare negli altri Paesi in ragione di vari fattori, tra i quali ricordiamo: le sue frequenti presenze nel nostro Paese nella seconda metà degli anni Sessanta (Padova, Milano, Roma, Spoleto, Venezia ecc.), il ruolo svolto da Eugenio Barba – co-autore del libro manifesto *Per un teatro povero* – nella diffusione del 'verbo' grotowskiano, la fondazione del Workcenter of Jerzy Grotowski a Pontedera – città nella quale il maestro trascorse gli ultimi anni della sua vita – e il fatto che il D.A.M.S. di Bologna sia stato tradizionalmente un importantissimo centro di studi grotowskiani (influenzando anche in questo alcuni dei corsi di laurea analoghi che sono stati istituiti in altre università italiane)[5]. Giova ricordare, in questo contesto, come tale influenza non sia rimasta confinata all'interno degli studi e delle attività teatrali, come dimostra la nascita, negli anni Sessanta, di un movimento artistico chiamato «arte povera», che, sin dal nome, cercò di 'importare' nell'ambito della arti figurative i princìpi guida del «teatro povero».

Come ogni fenomeno culturale complesso, l'eredità di Grotowski e la sua concezione della *performance* hanno prodotto effetti eterogenei; da una parte hanno stimolato valide ricerche teoriche e pratiche, dall'altra hanno creato ambiguità e malintesi sia nel dibattito accademico che nell'attività artistica. Tra questi ultimi vanno senz'altro citati l'uso ipertrofico e inflativo dei termini «*performance*» e «*performer*» e diversi tentativi di loro definizione fondati su presupposti quanto mai incerti e friabili. Oggi tali termini vengono spesso usati in associazione ad artisti che, in qualche modo, si percepiscono come eredi delle avanguardie novecentesche e che svolgono attività di natura 'trasversale' che, nelle loro intenzioni, dovrebbero sfuggire a qualsiasi categorizzazione. In anni più recenti, il termine «*performer*» è stato e viene talvolta usato anche in ambito teatrale in associazione a personalità artistiche che, sul modello del musical americano, siano caratterizzate da abilità attoriali che comprendono anche il canto e la danza (come se il termine «attore» escludesse necessariamente tali competenze).

Tornando al problema del rapporto tra le *performance* artistiche e il teatro, nelle occasioni in cui mi è capitato di confrontarmi con studiosi di storia dell'arte contemporanea o con *performer artist*, la tesi principale al centro della discussione verteva quasi sempre sul fatto che un attore di teatro interpreta un personaggio recitando parole scritte da altri, mentre un *performer* si esibisce portando nell'azione

4 J. Grotowski, *Il Performer*, in «Teatro e Storia», III (1988), n. 1 (aprile), p. 165.

5 Cfr. F. Perrelli, *Un'arte verticale. Grotowski: gli ultimi anni*, in «Castello di Elsinore», LVIII (2008), n. 2, pp. 49-71.

artistica la sua storia, le sue esperienze, la sua poetica. Con una formula un po' abusata, ma in questo caso sicuramente didascalica, la tesi di fondo è che il *performer*, mentre agisce, sarebbe «se stesso», mentre l'attore finge di essere un altro.

Ora, quest'idea, che a prima vista può sembrare chiara e dirimente, in realtà non appare essere altro che una sorta di 'miniatura decontestualizzata' del pensiero di Grotowski. Il principio secondo il quale il teatro sia un'arte della finzione e funzioni come rappresentazione di un testo del quale gli attori interpretano i personaggi sicuramente può dar conto di gran parte delle sue manifestazioni e soprattutto di una certa idea 'canonica' di teatro, ma non del fenomeno teatrale nella sua interezza e complessità. Esistono infatti anche forme teatrali 'minori' o presunte tali – si pensi ad esempio ad alcune forme di varietà o di cabaret, o al cosiddetto 'teatro di narrazione' – che tendono invece a non mettere in atto questi meccanismi, o a metterli in atto solo parzialmente. Non solo: gran parte della ricerca teatrale del Novecento ha combattuto proprio l'idea che il teatro fosse un'arte della finzione, ponendosi come obiettivo quello di arrivare a una «verità della scena» che possa essere molto più significativa di tutto che ciò che si considera «vero» e «reale» al di fuori della scena. È noto che molti grandi attori teatrali giurino che quando interpretano Amleto sono molto più «se stessi» che in ogni altro momento della loro vita (e non ci sono motivi per non credergli!).

Se, per definire quali siano gli elementi fondamentali che costituiscono l'essenza del teatro, ci atteniamo alla celebre definizione di Peter Brook, «un uomo attraversa lo spazio e un altro lo osserva: è sufficiente questo a dare inizio a un'azione teatrale»[6], non possiamo non constatare come l'azione descritta dal grande regista inglese sia più simile a quella che in genere viene chiamata *performance* che non a uno spettacolo teatrale propriamente detto. D'altro canto, se si opta per una definizione di teatro più ristretta, non sussistono motivi oggettivi per escludere la *performance* artistica dal novero degli spettacoli dal vivo.

Vista in questo modo, la *performance* artistica appare quindi essere una forma di ricerca teatrale che, per motivi storici, sociali ed economici, non viene prodotta all'interno di contesti definiti come «teatrali», ma in altri contesti legati al «sistema dell'arte», da persone che non si definiscono attori e rivolgendosi a un pubblico differente da quello teatrale. Naturalmente la questione non riguarda la necessità di mettere certe 'etichette' o altre, ma di inserire un fenomeno all'interno delle tradizioni – e dunque delle istanze e delle problematiche – nelle quali è nato e delle quali fa parte. Il rifiuto di compiere questa operazione può incidere sul livello delle attività che si propongono, per il semplice fatto che la proposta artistica rischierà di ignorare almeno una parte dell'orizzonte tematico e problematico nel quale – volente o nolente – si pone.

Al di là delle discussioni sulle definizioni del fenomeno, credo che una questione centrale della ricerca contemporanea – performativa o teatrale che sia – debba essere necessariamente legata all'esplorazione del concetto di identità. Se ci sfugge il fatto che l'identità umana non è un'entità monadica 'statica' che sem-

6 P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma, 1998, p. 21.

plicemente si 'trasmette' attraverso l'arte, ma un'entità che – almeno in parte – si definisce nell'interazione con gli altri, si rischia di ricadere nell'equivoco di forme di spettacolo che hanno poco a che fare con la ricerca. Pensiamo, ad esempio, a come la televisione spesso funzioni proprio su presupposti analoghi a quelli sopra ricordati. Il telegiornalista, il presentatore, o il concorrente del *reality* o del *talent show* si mostrano a un pubblico, compiendo azioni senza apparenti mediazioni e presentandosi come «se stessi». Molto dell'interesse suscitato negli spettatori da quel genere di trasmissioni risiede proprio nella credenza in questa illusione (uso questo termine perché, al di là del lavoro degli autori di quelle trasmissioni, come ci ha insegnato lo stesso Grotowski, la credenza che chiunque si presenti di fronte a un pubblico – reale o virtuale che sia – possa essere, in quella situazione, la stessa persona che è lontano dal palco, dal set, o dagli studi televisivi non può che rivelarsi illusoria). Spesso, purtroppo, mi è capitato di imbattermi in spettacoli teatrali o in azioni artistiche che cadevano proprio in questo equivoco, usando il concetto di «*performance*» e la sua ambiguità come il proverbiale tappeto sotto il quale si nasconde la polvere[7].

D'altro canto, va ricordato come il concetto di *performance* non sia sfuggente e problematico solo nella prospettiva della riflessione novecentesca sul teatro e sull'arte e come il suo successo dipenda in parte proprio da questa sua ambiguità[8]. Da circa quarant'anni, si è tentato di definirlo e codificarlo, ponendolo in relazione anche alla definizione di aree di ricerca come i *performance studies*, o a forme d'espressione come le *performing arts*, riuscendo tuttavia solo parzialmente ad arrivare a conclusioni condivise. Limitandoci a un esempio tra i moltissimi possibili, se si definiscono le *performing arts* come l'insieme di tutte le attività teatrali, coreutiche e musicali, ci saranno sempre altre attività – che pure vengono definite *performance* – che tendono a non rientrare in questa definizione e i cui protagonisti anelano proprio a rimarcare le differenze tra ciò che propongono e le forme d'espressione sopra citate[9].

Lo studioso che più di ogni altro si è sforzato di risolvere questo problema della 'coperta corta' è stato probabilmente, all'inizio di questo secolo, Jon McKenzie. Significativamente, il suo tentativo di costruire una teoria generale della *performance* passa per l'eliminazione di tutte le problematiche relative alla definizione delle diverse arti. Per lo studioso americano, lo spettro delle attività performative si divide in tre macro-aree: le *performance* culturali (*cultural performance*, nelle quali rientrano quelle artistiche), le *performance* organizzative/gestionali (*management performance*) e le *performance* tecnologiche (*technological performance*)[10]. Per quanto la sistematizzazione di McKenzie sia ampiamente argomentata, sia fon-

7 A titolo esemplificativo, segnalo le due scene di *performance* artistiche che si vedono in *La grande bellezza* (Italia, Francia, 2013), regia di Paolo Sorrentino, sceneggiatura di Paolo Sorrentino e Umberto Contarello; con Toni Servillo, Carlo Verdone, Sabrina Ferilli.

8 Cfr. F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012, pp. 81-110.

9 Cfr. R. Schechner, *Approcci*, in *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 53-94.

10 J. McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, London, 2001.

data sulle teorie di pensatori che vengono considerati veri e propri 'classici contemporanei' e goda di ampio consenso accademico, per i miei studi si dimostra essere di relativa utilità. Personalmente, faccio davvero fatica a svincolare gli aspetti organizzativi e tecnologici da quelli culturali; d'altro canto, gli spettacoli e le opere d'arte che considero più interessanti in genere tendono ad essere trasversali rispetto alle tre macro-aree teorizzate da McKenzie.

Ciononostante, il lavoro del pensatore americano può essere di grande utilità in quanto ci ricorda che, per capire il fenomeno *performance*, è necessario ampliare le prospettive del discorso anche ad ambiti che esulano dai problemi strettamente legati alle teorie sulle arti. Come si può leggere nella prima parte del saggio di Tantardini, nella lingua inglese il termine «*performance*», di origine latina, nasce in ambiti affatto diversi da quelli artistici. Inizialmente, la *performance* è un'azione rituale: il rito presuppone che chi vi partecipa compia atti pre-stabiliti in una certa forma (*per-formare*). Il concetto si sposta poi in ambito tecnologico e si lega a quello di prestazione: la macchina è costruita per svolgere determinate funzioni prestabilite; più soddisfa le attese di chi l'ha progettata, migliore sarà la sua *performance*. L'ingresso nell'ambito artistico avviene nell'epoca nella quale in Inghilterra si sviluppa il mito di Shakespeare 'padre della Patria': l'attore deve recitare il testo sacro shakespeariano come se stesse officiando una liturgia e, in base alla sua efficacia, il critico darà un giudizio sulla sua *performance*. Da qui, come abbiamo visto, si arriva poi alla *performance* artistica, all'inizio del secolo scorso. Come si può vedere, quindi, il campo semantico in cui originariamente nasce e cresce la *performance* si pone all'opposto di quello caratteristico dell'arte, che in teoria sarebbe collegato a concetti quali libertà, creatività e sperimentazione. Senza contare il fatto che il termine comincia ad essere applicato in ambito artistico proprio in relazione a quegli attori che fingono di essere dei personaggi (e dai quali i *performer* di oggi vorrebbero smarcarsi). Come spiegare questo paradosso di senso? Come spiegare il fatto che oggi la *performance* sia diventata addirittura un paradigma dell'espressione artistica efficace, legandosi a concetti quali originalità e trasgressione?

Per rispondere, credo che ci si debba ancora confrontare con i significati più antichi del termine. Oggi viviamo in un'epoca in cui, da tempo, le grandi narrazioni e soprattutto i grandi riti sono in una crisi che appare irreversibile. Persino la Chiesa, dopo il Concilio Vaticano II, ha derogato alla sua funzione di ente promotore e normativo della ritualità. Il rito, tuttavia, non è scomparso, si è semplicemente frammentato e trasformato. In questo contesto, la *performance* artistica è una delle attività che è riuscita a inserirsi nel vuoto rituale-liturgico del nostro tempo (provocatoriamente, potremmo dire che ci sono altre attività che ci sono riuscite anche più efficacemente, come ad esempio le «*performance* sportive»).

D'altro canto, nella nostra epoca, si registra un dominio del paradigma scientifico-tecnologico. Possiamo allora considerare anche l'altro significato del termine. Se ci pensiamo, le vite di tutti noi si compongono di una serie quasi infinita di *performance*. Il nostro lavoro, le interazioni con gli altri, persino i nostri rapporti sentimentali ci appaiono sempre più spesso delle 'costellazioni' di azioni che ven-

gono lette e giudicate da una prospettiva prestazionale, vale a dire performativa[11]. La *performance* quindi ha successo, 'ci convince' perché le *performance* sono intorno a noi, sono dentro di noi. Come forse potrebbe dire oggi Eduardo De Filippo, «le *performance* non finiscono mai».

11 Cfr. M. Gancinato, A. Colamedici, *La società della performance. Come uscire dalla caverna*, Tlon, Perugia, 2018.

Performance e visività

di *Paolo Sacchini*[1]

Nel suo ancor oggi attualissimo *Come studiare l'arte contemporanea*, Enrico Crispolti sottolineava come a suo avviso il momento aurorale della ricerca artistica della nostra epoca non andasse individuato nella pur fondamentale temperie impressionista, ma piuttosto in quell'appena successivo coacervo di esperienze – anche molto differenziate tra loro, eppure per molti versi inaspettatamente tangenti – nel contesto del quale si sarebbero da lì a pochi anni definite le molteplici e stratificate identità del tardo Simbolismo, del Postimpressionismo e della galassia dell'Art Nouveau. Si trattava di una posizione leggermente eccentrica rispetto a quella – per restare in Italia – di Lionello Venturi, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti o dello stesso Giulio Carlo Argan, i quali viceversa collocavano ancora nel contesto del movimento impressionista la svolta epocale che avrebbe condotto alla nascita dell'arte cosiddetta "contemporanea" (secondo Argan, in particolare, perché per la prima volta l'Impressionismo portava l'attenzione sul concetto di "visione", contribuendo in tal modo a spostare il baricentro dell'attività artistica – che ancora all'epoca era prevalentemente interessata al *contenuto*, ovvero al "che cosa" veniva rappresentato o comunque trattato all'interno dell'opera – nella direzione della *forma*, ossia di una ricerca fondamentalmente linguistica che considerava il soggetto poco più che un semplice pretesto per indagare l'efficacia di una modalità espressiva e/o di analisi per così dire "strutturale", profonda e non superficialmente apparente, della realtà).

Per la verità Crispolti non negava affatto all'Impressionismo di aver offerto un contributo assai importante allo sviluppo di una sensibilità estetica proiettata verso il futuro, ma allo stesso tempo – osservandone retrospettivamente le vicende alla luce della conoscenza di quanto si sarebbe sviluppato nei decenni successivi – intravedeva in esso due limiti che a suo parere impediscono di poterlo considerare come l'esperienza capostipite della contemporaneità artistica. Primo limite, importantissimo ma per noi meno rilevante ai fini del discorso che in questa sede cerchiamo di

1 Paolo Sacchini è docente di Docente di Storia dell'arte contemporanea, Storia delle arti applicate, Storia della decorazione e Didattica dei linguaggi artistici, Capo del dipartimento di Comunicazione e didattica dell'arte e Coordinatore di Scuola del corso di diploma accademico in Pittura, Scultura e Arti visive contemporanee presso l'Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia e Direttore della Collezione Paolo VI - Arte contemporanea.

proporre: secondo Crispolti, se è vero che uno degli elementi che contraddistinguono l'arte contemporanea è il carattere spiccatamente soggettivo dell'interpretazione del reale proposta dall'artista, allora l'Impressionismo non può essere il vero *turning point* dell'intera contemporaneità, perché in fondo esso è ancora troppo "oggettivo", troppo interessato alla resa quanto meno credibile – anche se non più, ovviamente, del tutto mimetica – del dato reale, per ambire a questa alta qualifica. Semmai, quindi, dal suo punto di vista la svolta in tal senso si verifica con il lavoro di postimpressionisti come Gauguin, Van Gogh e Cézanne (che rinunciano al naturalismo in maniera ben più evidente rispetto a Monet e compagni e dunque spostano molto più in alto – se non proprio addirittura ad un altro livello – l'asticella dell'individualismo interpretativo) e dei simbolisti più interessati alla ricerca formale (specialmente i Nabis, che in virtù di un credo quasi mistico nei confronti dell'esistenza di una realtà superiore tendono inevitabilmente – e si potrebbe dire linearmente, senza alcuno scossone – ad allontanarsi dal mimetismo, proponendo invece all'osservatore uno sguardo affatto personale sulla realtà). È però il secondo limite individuato da Crispolti, altrettanto significativo, ad essere per noi più utile e interessante ai fini di questa introduzione: a suo avviso, infatti, dal momento che l'Impressionismo è stato un fenomeno esclusivamente pittorico (o al massimo – e già su questo si potrebbe discutere all'infinito – pittorico e scultoreo), esso non può essere considerato come l'esperienza che apre la vera e propria rivoluzione dell'arte contemporanea, perché se si guarda a quest'ultima in senso panoramico non si può non notare come nel suo complesso essa abbia assunto una fenomenologia talmente ampia, variegata e talora indefinibile da imporre giocoforza di considerare *l'ibridazione tra le varie arti (e tra le arti e la vita)* come uno dei principali e più caratterizzanti denominatori comuni della ricerca artistica dell'ultimo secolo e mezzo. E allora, secondo Crispolti, alle origini della contemporaneità intesa in questo senso si possono piuttosto porre l'Art Nouveau (che fonde praticamente tutte le arti in una prospettiva totalizzante che risente anche dell'idea wagneriana di *Gesamtkunstwerk*) e ancora una volta il Simbolismo, che per sua natura è già di per sé intrinsecamente indirizzato verso lo "sconfinamento" da un'arte all'altra (basti pensare, ad un livello solo apparentemente semplice, al larghissimo uso della sinestesia che è stato fatto dai simbolisti e parasimbolisti di ogni disciplina, dalla letteratura al teatro, dalle arti visive alla musica).

Ecco, come si accennava è proprio la riflessione su questa seconda presunta manchevolezza dell'Impressionismo – nell'interpretazione crispoltiana – a risultare più utile per chi, come noi in questo momento, intenda provare a comprendere per quale motivo un *medium* come quello della *performance*, che in tutta evidenza ha caratteristiche più "teatrali" e "spettacolari" che non strettamente "visive", sia invece oggi legittimamente e universalmente riconosciuto – al netto dell'opposizione di nicchie minoritarie di nostalgici dei "bei tempi andati del disegno", incapaci tuttavia di organizzare obiezioni minimamente condivise e scientificamente credibili – come parte integrante di una *storia delle arti visive* in cui ovviamente si parla di Fidia e non di Sofocle, di Michelangelo e non di Shakespeare, di Picasso e non di Beckett; mentre invece, per paradosso, nei manuali di storia del teatro e dello spettacolo non si trova praticamente alcun cenno – se non in qualche nota o in qualche paragrafo

decisamente marginale – in merito alle esperienze pur indubbiamente performative di Marina Abramović o di Bruce Nauman, di Yoko Ono o di Joseph Beuys, di Regina José Galindo o del Wiener Aktionismus, né tantomeno di quei fenomeni non esattamente riducibili alla *performance*, eppure assai strettamente legati ad alcuni dei suoi paradigmi fondamentali, che si possono incontrare – ad esempio – nelle camminate apparentemente di "land art" di Richard Long, nelle esperienze a prima vista "musicali" di tanti artisti Fluxus, nella "pittura" molto agìta di Shozo Shimamoto (ma anche di Pollock o di Mathieu), nelle stesse installazioni "antiformali" di Robert Morris, nonché nei pranzi (pur, è vero, più precisamente "relazionali") di Rirkrit Tiravanija, o ancora nella complessità interattiva – solo apparentemente più tecnologica che non umanistica – degli ambienti sensibili di Studio Azzurro o della "net art" originaria di Olia Lialina o del gruppo Jodi.

Quindi, insomma, la *performance* è questione di storia dell'arte o di storia del teatro? È visiva o spettacolare? Se al di là di ogni considerazione logica ed estetica si dovesse giudicare dai soli dati quantitativi di collocazione editoriale, per ciò che si è detto verrebbe da rispondere che evidentemente oggi – se gli autori e gli editori non sono tutti impazziti – la si intende come una questione fondamentalmente visiva. Detto questo, però, anche solo sfiorando l'analisi delle caratteristiche strutturali del *medium* e dei suoi meccanismi di funzionamento, non si potrà non riconoscere che l'*Azione sentimentale* di Gina Pane o il *Das Orgien Mysterien Theater* di Hermann Nitsch sono comunque più simili a *pièces* teatrali che non a tele dipinte o a sculture; e su questo, al di là di ogni possibile valutazione sulle questioni dell'intonazione espressiva, credo sia impossibile dissentire. E allora perché se ne parla soprattutto nella storia dell'arte, e quasi per nulla nella storia del teatro? Ebbene, indirettamente la risposta sta proprio nel secondo limite individuato da Crispolti nell'Impressionismo: perché di fatto la *performance* è uno degli approdi più radicali e stimolanti che sono derivati dalla tendenza dell'arte contemporanea a superare gli steccati disciplinari tra pittura, scultura, musica, poesia, teatro, danza e così via, giungendo anzi fino ad interagire direttamente con la vita, intessendosi con essa in maniera talmente stretta da rendere quasi impercettibile la linea di confine che in teoria dovrebbe separarle; perché evidentemente nel momento in cui Gilbert & George performano *Singing sculpture*, la loro vita – tanto dal punto di vista fisico e carnale, quanto soprattutto sotto il profilo psicologico – coincide pressoché totalmente con la loro arte, o comunque mantiene rispetto ad essa una linea di separazione labilissima e in ogni caso molto più fragile – proprio per le specifiche caratteristiche del *medium* – rispetto a quella che separa il pittore anche dalla sua opera più coinvolgente e più intimamente vissuta (perché quest'ultima, volenti o nolenti, è pur sempre un oggetto esterno all'artista, e non si sovrappone propriamente con l'artista stesso).

E come si è arrivati, partendo dai *media* tradizionali, alla *performance* così intesa? Rispondere compiutamente in poche righe è impossibile, ma è indubbio che nel momento in cui Picasso e Braque hanno inserito nei loro dipinti, sotto forma di *collage*, i primi lacerti residuali di realtà, di fatto hanno aperto la strada all'inserimento nell'opera d'arte di *qualsiasi cosa*, cosicché non stupisce più di tanto che a

distanza di relativamente pochi decenni dai pionieristici *collage* cubisti si sia giunti ad inserire nell'opera – e anzi letteralmente a fondere/confondere con essa – anche la *vita*, come appunto accade sempre quando si realizza una *performance*.

Dunque, e sia pur semplificando e abbreviando un po' i passaggi (ma, spero, senza giungere a banalizzarli), la *performance* rientra a pieno titolo *anche* nell'ambito delle cosiddette "arti visive", perché ormai queste ultime – parafrasando il titolo di un fortunato libro di Angela Vettese – *si fanno con tutto*; e questo vale ogni giorno di più per il nostro primo scorcio di XXI secolo, in cui si sono ormai affacciate piattaforme digitali che hanno reso concretamente realizzabili – perché consentono di gestire unitariamente e contemporaneamente, con il medesimo linguaggio informatico, immagine, audio, video, luce, parola e quant'altro – certe utopie di "sintesi delle arti" immaginate dai pionieri della contemporaneità a cavallo tra Ottocento e Novecento. E allora sarebbe miope separare la *performance* tanto dal *collage* quanto dalla stessa pittura, perché in fondo le intenzioni estetiche ed espressive degli artisti che vi si sono impegnati – pur nella loro diversità mediale – sono simili. E anzi, da questo specifico e tutt'altro che marginale punto di vista, verrebbe da dire che una *performance* di Carolee Schneemann o di Rebecca Horn è forse più simile all'intensità subitanea dell'*Urlo* di Munch che non alla più estesa narratività di un dramma ibseniano o pirandelliano, sebbene il *medium* performativo in sé – come si diceva in precedenza – sia invece più facilmente assimilabile al teatro.

Peraltro, a questo punto si potrebbe anche aggiungere qualche altra considerazione. A partire dalle teorizzazioni di Lessing, con ottime ragioni si è spesso parlato di una separazione tra *arti del tempo* e *arti dello spazio*, con le arti letterarie – ma inevitabilmente anche la musica e il teatro – dalla parte della temporalità (perché evidentemente si sviluppano e si offrono al fruitore nella durata di un'esperienza che necessariamente richiede tempo) e quelle visive poste invece nel dominio della spazialità (perché, viceversa, quando un pittore o uno scultore intende fissare la vita all'interno di una tela o di un blocco di marmo, inevitabilmente deve interrompere – in maniera artificiale e arbitraria – il flusso continuo del tempo, cristallizzando nello spazio un suo solo e fugace attimo che viene poi colto istantaneamente dall'osservatore).

Per la verità, qualche significativa obiezione rispetto a questa netta suddivisione si potrebbe già proporre anche solo limitando il discorso alla pittura o alla scultura per così dire "tradizionali". La scultura, in particolare, quando è a tutto tondo richiede sempre in realtà – e per forza di cose – una certa tempistica di ricezione, poiché per averne esperienza piena è indispensabile girarle intorno e osservarla da più punti di vista. Ma anche per la pittura si potrebbe opinare, perché – ad esempio – è umanamente impossibile riuscire a cogliere con un solo sguardo tutte le infinite microstorie che Ambrogio Lorenzetti ha condensato nelle sue *Allegorie del Buono e del Cattivo Governo*, poiché gli innumerevoli dettagli da lui dispiegati in tali affreschi offrono all'osservatore una vita brulicante che si svolge per così dire "in profondità di campo", e che dunque necessariamente non può che dipanarsi solo a seguito di una lunga e direi anche meditata analisi visiva (e non solo). Ancora, non si può non sottolineare come anche una tela di Rothko abbia una sua davvero ne-

cessaria temporalità di fruizione, in questo caso non per l'impossibilità di coglierne simultaneamente tutti i dettagli, ma piuttosto per l'esigenza che si prova, dinnanzi ad essa, di lasciarsi avvolgere meditativamente all'interno dell'atmosfera intensa e talora struggente che è in grado di trasudare.

Tuttavia, al netto di queste ultime precisazioni, è comunque chiaro che in linea di principio pittura e scultura si possono dare più o meno compiutamente anche in una tempistica molto ridotta, seppur non sempre immediata. Lo stesso però non vale né per un video (che ha costitutivamente una durata, prima della fine della quale è impossibile dare un giudizio compiuto), né per le stesse installazioni, che pur nella loro estrema variabilità fenomenologica hanno sempre e comunque – contemporaneamente – caratteristiche sia *spaziali* che *temporali*, perché per fare esperienza di esse è necessario percorrerle, attraversarle, e tale esplorazione implica necessariamente una durata (talvolta anche secondo una temporalizzazione precisa e stabilita a priori dall'artista: si pensi, per esempio, ad un ambiente in cui con il passare dei minuti si accendono e si spengono ciclicamente luci di diverso colore). Ed è chiaro allora come in quest'ultima posizione intermedia tra spazio e tempo si trovi di fatto anche la nostra *performance*, che indubbiamente ha una durata ed è dunque senz'altro *temporale*, eppure è assolutamente anche *spaziale*, perché si articola in un ambiente fisico occupandolo e connotandolo, al punto che di fatto – pur senza arrivare agli opposti estremi di *The Lovers* di Abramović e Ulay (che come è più che noto ha implicato addirittura l'intero percorso della Grande Muraglia cinese) e di *Seedbed* di Vito Acconci (che viceversa ha sperimentato l'utilizzo di uno spazio fortemente limitato e costrittivo) – pressoché qualunque *performance* stabilisce anche un rapporto con il luogo che la ospita.

Quindi le arti cosiddette "visive" non sono più davvero, oggi, *solamente* arti dello spazio; e forse, guardando alla questione dall'altro lato, si potrebbe ad esempio aggiungere che anche la musica – ormai da molto tempo arrivata al *soundscape* e alla spazializzazione del suono (persino nella sua versione casalinga e banalizzata del *surround* degli impianti di *home video*) – non è più *solo* un'arte del tempo. E lo stesso, senza nemmeno dover arrivare alla contemporaneità di Bob Wilson e della sua *Odissey*, si può dire anche per il teatro, che almeno dai tempi delle meraviglie scenografiche e coreografiche del teatro secentesco ha fatto largo e consapevole uso di tutti i possibili strumenti della visività.

Siamo dunque, con la *performance*, in un limbo tra due domini differenti ma indubbiamente contigui, e dei quali pertanto occorre scandagliare sia le frontiere frastagliate e irregolari, sia i tanti e audaci ponti che consentono di muoversi agilmente da un ambito all'altro. Ben venga allora uno studio come quello dell'amico e collega Massimo Tantardini, che in virtù della sua sperimentata pendolarità tra arte e teatro riesce ad affrontare l'oggetto del suo studio con uno sguardo accuratamente strabico e, per questo, intuitivamente assai ampio. Del resto, i territori di confine si possono indagare con profitto solamente con un approccio di questo tipo.

L'evento aziendale come *performance*

di *Marco Sorelli*[1]

Noi comunicatori d'impresa li chiamiamo seminari, meeting, riunioni, workshop, tavole rotonde, celebrazioni, feste di anniversario… ma in realtà potremmo riunirli tutti sotto un unico termine: *performance* aziendali. Lo stesso dicasi per la partecipazione ad eventi fieristici ed espositivi: sempre *performance*, con finalità *marketing oriented*, ma pur sempre *performance*. Lo conferma la cultura da cui provengono gli eventi aziendali, la loro struttura organizzativa, lo sviluppo dei programmi e, soprattutto, l'obiettivo fondamentale che si prefiggono: *engagement*. Coinvolgere emotivamente un pubblico (che in questo caso può essere definito correttamente target o cluster) e creare *feeling*. Intrattenere per farsi ricordare. Per distinguersi e gratificare. Per questo è molto importante per si occupa di marketing comunicazionale e creatività applicata considerare bene il concetto stesso di *performance* e porlo come un fattore strategico della propria cultura professionale. Sempre per queste ragioni, il saggio di Massimo Tantardini risulterà utilissimo anche a chi, come me, si occupa di realizzare *performance* con finalità di ingaggio commerciale e valorizzazione della reputation aziendale. Rispetto alle *performance* artistiche, cambiano certamente alcune prospettive, ma i "meccanismi", i canoni, perfino le finalità intrinseche all'agire sono simili, se non addirittura comuni.

Ripercorrere cosa significa "*performance*", quali percorsi sono stati tracciati sull'argomento, è molto più che acquisire conoscenze da "spendere" nel dialogo con i clienti. Dimostrare competenza e preparazione sul tema è sempre utilissimo, ma c'è ancora di più: conoscere cosa ha significato e significa *performance* permette infatti, praticamente, di stendere piani propositivi più mirati e consapevoli su ogni singolo evento, oltre che trovare nuove idee e nuovi spunti di riflessione allorquando un cliente chiede di realizzare un momento di marketing relazionale orientato all'ingaggio emozionale. Perché, a ben vedere, anche il più serioso meeting tecnico-scientifico funziona solo se si riesce a creare con i propri ospiti un dialogo che va oltre i "contenuti" delle relazioni presentate in convegno.

1 Marco Sorelli è Copywriter e consulente per la comunicazione strategica aziendale. È docente di Fenomenologia dell'immagine nel corso di Diploma Accademico di II livello in Grafica e comunicazione, di Scrittura creativa 1 nel corso di Diploma Accademico di I livello in Grafica e di Comunicazione pubblicitaria nel corso di Diploma Accademico di I livello in Web e comunicazione d'impresa, presso l'Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia.

Questa verità non la dicono i comunicatori, ma l'affermano con forza neuromarketing e neuroestetica. Non a caso sono proprio questi i due filoni di ricerca e ricerca applicata che ora più che mai sostengono il processo creativo. Con un elemento ulteriore che va sempre ben ricordato e sottolineato: da anni ormai i cosiddetti "eventi" (le partecipazioni fieristiche prima di tutto) assorbono la maggior parte dei budget di comunicazione delle aziende, in particolare quelle B2B. Fatta salva la parentesi Covid e il momento più duro del lockdown, gli eventi "in presenza" sono tornati prepotentemente alla ribalta, raccogliendo forse ancora maggiore interesse da parte delle imprese, e quindi degli uffici marketing e delle agenzie di comunicazione.

Chi durante il 2020 già ipotizzava la supremazia assoluta del web nel marketing relazionale, diventato in poche settimane necessariamente tutto virtuale, ha dovuto rapidamente ricredersi: la relazione diretta e personale, il vedersi e quasi il toccarsi all'interno degli stand di una fiera, ad esempio, non solo sono tornati a piacere molto, ma proprio grazie allo stress infinito delle *call* digitali hanno rivelato i loro insostituibili plus. Mi diceva recentemente un imprenditore con grandi responsabilità anche di ordine istituzionale: "Quando partecipo ad un convegno, seguo con attenzione i lavori in aula, ma l'elemento che fa la differenza, quello che aspetto e che so che mi sarà più utile, sta in quei momenti, a volte poche decine di minuti, nei quali vedo e parlo direttamente con le persone, prendo un caffè con loro, propongo di rivederci e così via". Andare oltre il virtuale, riconfermando o introducendo in modo nuovo la risorsa "evento" come occasione di marketing relazionale è un investimento che si conferma essenziale in termini di scambio, condivisione e confronto, oltre ad essere un modo per fidelizzare ed entrare in contatto con nuovi interlocutori.

Assodato che la relazione non può essere sostituita integralmente dal "virtuale", vi è però da chiedersi se le condizioni delle "performace aziendali" non debbano essere rimesse in gioco con termini nuovi e scelte originali, sollecitati anche da quanto l'economia e la società hanno subito – e sperimentato – con il Covid. Lo stato emozionale del condividere "in presenza" un evento con altri può essere a sua volta ampliato, sostenuto e organizzato proprio tramite una serie di azioni che anche nell'ambito della comunicazione d'impresa possiamo tranquillamente chiamare "*performance*". Anzi, mi chiedo se proprio una bassa consapevolezza del tema da parte di chi fa marketing e comunicazione possa essere fra le motivazioni per cui gli ingaggi emozionali (dagli intrattenimenti post meeting fino alle feste celebrative per anniversari aziendali) siano generalmente affrontati e gestiti in modo superficiale e, soprattutto, banale.

Ben venga quindi il saggio di Massimo Tantardini, che ha il merito di fornire anche a noi (forse prima di tutto a noi!) professionisti della comunicazione, le basi storiche (e non solo…) di un argomento che possiamo considerare componente strategica del nostro lavoro. Se non altro per uscire dai soliti canoni che pongono la *performance* come accessoria all'evento. Mentre invece è bene domandarsi se non sia proprio la *performance* la più funzionale alla comunicazione e agli obiettivi aziendali. In particolare, ora che tutti stiamo ricercando un nuovo equilibrio fra emozione e ragione, tra presenza e virtualità.

Introduzione

Questo volume nasce da una passione e da un'urgenza culturale[1].

Attraverso tale lavoro mi propongo di avviare un processo di riflessione sull'idea di *performance*, intesa come una delle nozioni più articolate e complesse oggi, non solamente quale pratica nell'ambiente delle arti (sceniche, figurative, visive) ma come fenomeno sempre più presente in modo reale e/o virtuale alla base della creazione e della fruizione dei messaggi narrativi e visuali, quindi anche nel terreno della progettazione della visione prospettica dei possibili nuovi *medium* espressivi di comunicazione.

La ricerca è introdotta da un'analisi terminologica del vocabolo al centro dell'indagine – che apre ed occupa una parte del primo capitolo –, la quale mostra chiaramente come l'argomentazione e le implicazioni coinvolte dalla narrazione siano tutt'altro che lineari. L'approfondimento filologico dimostra che il termine – come le sue derivazioni principali, *performer*, *performing*, *performing art*, *performative* – si manifesta ambiguo sin dalle origini, pienamente contemporaneo e tutt'altro che risolto. Senza questa analisi – che non è da liquidarsi frettolosamente come un'informazione – sono convinto che non sia possibile comprendere pienamente l'idea di spazio post-drammatico – che rappresenta un'acquisizione critica più recente – e quella sorta di 'territorio-palinsesto extratemporale' tipico oggi delle azioni di numerosi artisti, che si trova 'sospeso' fra la narrazione e la creazione e/o distruzione di immagini mediante l'utilizzo dinamico o inanimato del corpo. Nella seconda parte del primo capitolo argomento queste ultime considerazioni, concentrandomi su alcuni elementi teorici essenziali, sulle considerazioni espresse nei *performance studies* e confrontandomi con le riflessioni elaborate da alcuni intellettuali e studiosi che si sono relazionati con entusiasmo e difficoltà a quello che io definisco l'*affaire performance*.

È quando mi muovo scomodando la storia che l'*affaire* produce un conflitto, un *clash*, e l'argomentazione centrale che anima la mia attività si concentra sulla prospettiva di rintracciare i momenti in cui, nel "primo tempo" del contemporaneo, la Storia del teatro e la Storia dell'arte si intersecano generando uno spettacolare

1 Il libro è stato scritto fra il 2016 e il 2018, riveduto in alcune parti e rieditato nel periodo che va dal 2018 al 2021.

scontro di prestazioni fra vuoti di pieno e pieni di vuoto, capaci di evidenziare come anche lo spazio reale possa essere utilizzato quale pretesto per formulare una perfetta strategia di comunicazione; nello specifico, in questo caso, a partire dalle vicende che riguardano il "piano di Parigi" di Napoleone III e del Barone Haussmann. Tramite questa visione arrivo alla traiettoria dei primi sguardi del Novecento, traghettato dal drammaturgo Alfred Jarry, che costituisce il modello di ispirazione delle avanguardie storiche a partire da (e con) Filippo Tommaso Marinetti, il quale inizia il suo percorso nel mondo delle arti lavorando in teatro.

Passo in rassegna alcune delle correnti fondamentali delle avanguardie del Novecento, dedico una particolare attenzione al Dadaismo, per quel legame essenziale con il teatro popolare (basti pensare al Cabaret Voltaire, una sorta di 'cabaret rivoluzionario' dove il gesto o "la *performance* è tutto") e mi soffermo sulle modificazioni prodotte dagli effetti della Seconda Rivoluzione Industriale nella percezione delle visioni prospettiche della scena e della figura; in altre parole, quell'incidente caleidoscopico essenziale che avvia la prosecuzione di un cammino nella prospettiva del reale che, segnando lo *start-up* della progettazione della comunicazione visuale, determina un modo altro di creare sguardi, rinnovando (forse, per alcuni, costringendo ad un rinnovamento) la tradizione delle cosiddette belle arti. Concludo queste argomentazioni riflettendo sulle prime esperienze di 'azione ed estraniamento' (il Black Mountain College) e giungo a due elementi essenziali del cambio di scena sociale – quasi si trattasse di una specie di "fine primo tempo" – analizzando le vicende della *generazione Beat* e della *insurrezione Pop*. Evidenzio come il teatro, lo spettacolo e l'arte figurativa pur percorrendo strade parallele ma distinte, ad un certo punto confluiscano l'uno nell'altra, adagiandosi ed espandendosi, talvolta confondendosi. Questo stimola il passaggio dal figurativo al visivo, un fatto essenziale per cogliere i meccanismi di transizione in tale soglia epocale, i quali coinvolgono non solo le questioni strettamente 'creative' ma anche e soprattutto le dinamiche politico-sociali e storico-antropologiche, spesso connesse direttamente all'ambiente economico, a quello delle discipline della comunicazione e al vocabolo '*design*' come proposta prospettica – quasi un'indicazione – per le generazioni a venire, verso un futuro ancora presente.

Il terzo capitolo è complesso, non può concludersi, ma sospendersi, non-compiersi. Restando nella metafora della scansione ritmica di un'opera cinematografica è il "*continua*" o il "*to be cointinued*". Qui mi concentro sulla fase di chiusura dell'esperienza delle avanguardie novecentesche entrando nel merito di alcuni movimenti concettuali – come Living Theatre, Body art, Fluxus and happenings, Azionismo viennese – e di alcuni personaggi chiave determinanti per l'estetica di fine Novecento, quali Jerzi Grotowsky, Marina Abramović e Carmelo Bene. Lo faccio da funambolo, mi limito cioè a sfiorarli delicatamente nella consapevolezza che da questa chiusura debba necessariamente prendere forma un altro sguardo: potente, vitale e corporeo, *post-punk* prima, globalizzato poi, umanisticamente tecnologico – anzi digitale – ora; dunque, socialmente atteggiato e predisposto all'etica e alla morale. Sottolineo anche un fatto riguardante quei soggetti e quei generi che – in sintonia con l'Abramović – tendono alla *performance* come ad una sorta di 'genere

delle arti' e aprono a quella dimensione *post-* che a mio avviso non è solamente 'un post-drammatico'. Concludo il capitolo con un paragrafo intitolato *Un breve cenno agli altri salti di continuità: Allan Kaprow, Pina Bausch, Gino De Dominicis* (e rimarco che è decisamente e volutamente *breve*, in virtù di quanto appena dichiarato e perché la *question* è tutt'ora in vita). Questo per mostrare come attraverso il primo dei tre, Kaprow, si attui uno scenario di studio-azione nel quale confluiscono il maggior numero possibile di forme artistiche e comunicative, con particolare riferimento alla musica, alla poesia, alla pittura, alla recitazione e all'architettura, dunque all'avvenimento, all'*happening*. Attraverso la Bausch la concentrazione si posa invece su una sorta di antropologia del corpo del danzatore dalla statura museale; la *performance* non eseguita da una *performing artist* ma da una danzatrice, una donna, una narratrice, un corpo rigoroso che è quasi una mimesi dell'immagine e che attraverso tale dimensione impianta una realtà che si materializza nel cosiddetto 'teatro-danza'. Infine, Gino De Dominicis: come un solenne significante visuale, rifiuta le mode e l'idea che una corrente artistica possa fare tendenza e quindi ricerca uno stile, senza sottrarsi al confronto con la Storia. Un artista che guarda come guardano le opere d'arte.

Mi sono immerso in tale ricerca consapevole – in senso buono – che si tratta di una questione intangibile, liquida e tutt'altro che deliberata. Le vicende artistiche della fase contemporanea della storia, viste nell'ottica di questo mio studio, mostrano come la comunicazione necessiti di una consapevolezza visuale (teorica e progettuale) che è tipica dello svolgersi stesso del XX secolo quale fenomeno che avvia un processo. È qui che le idee di corpo, arti, spettacolo, umanesimo, tecnologie, industria, lavoro, genere si trovano posizionate su una traiettoria prospettica comune, che determina – talvolta esclusivamente da questo angolo di visione – la rete di connessione interrelazionale, che può consentirne la sopravvivenza e lo sviluppo reciproco/reciproci. Si tratta di discipline e di azioni umane presenti nello spazio (reale e virtuale) e figlie di questo tempo (esistenziale e digitale). È un indefinito dove l'inconsapevole è certo in quel confine superato che è la soglia fra realtà e rappresentazione, fra memoria e certezza.

Artisti, uomini di scena, professionisti, lavoratori, persone in generale ma anche discipline, automazioni, elettrodomestici, numeri sono valutati alla luce della capacità performativa con la quale si "muovono" all'interno del proprio *habitat*. Non esiste, quindi, un reale risultato finale da perseguire, poiché dopo averlo raggiunto il risultato stesso si rinnova, aumenta la complessità e si richiede una nuova *performance* più articolata della precedente.

Ecco che il corpo diventa una sorta di *mimesis* della visione.

Affaire performance.
Il problema culturale del concetto di *performance* nelle rappresentazioni, nell'arte e nella cultura visuale

1. Appunti sul corretto campo di indagine e di studio

È spesso dichiarato che sia già stato scritto e detto tutto. Il mio parere è che "non lo so, comunque grazie per aver partecipato". Desidero piuttosto partire da una posizione fondamentale senza la quale considero impossibile svolgere questa ricerca. Il terreno di indagine di questa analisi è uno spazio di confine. Tale riferimento è alla condizione in cui l'ambiente delle discipline artistiche versa oggi. Le indagini portano a sostenere quanto siano impercettibili le distanze fra le idee di: spettacolo, arti visive, teatro e *performance*. Si aggiungono all'elenco le imprese, le attività professionali, alla luce dei fenomeni e dei processi innescati dalla cultura visuale nella comunicazione. Tentando di delimitare l'ambito dell'approfondimento, ritengo che siano le forme artistiche del teatro e dell'arte visiva i due contesti principali all'interno dei quali la pratica della *performance* ha il maggior margine di utilizzo, e, proprio da qui, genericamente gli "ambienti di lavoro", nei quali sempre più frequentemente si trasformano in *trend* alcuni elementi di stile e in moda alcuni modi, tipici delle arti e dello spettacolo. Le riflessioni non permettono di ignorare un fenomeno, apparentemente paradossale, tipico della contemporaneità: da una parte si assiste a un'estensione 'debordiana'[1] del raggio d'azione dello spettacolo, dall'altra a un progressivo assottigliamento delle possibilità di lavoro offerte ai protagonisti dello spettacolo. Questo fenomeno va affrontato partendo dalla corretta lettura della realtà che stimoli a ricercare e, soprattutto, a trovare nuove soluzioni in linea con lo spirito del tempo. Non può considerarsi un caso che uno dei concetti al centro di questa ricerca, certamente il principale, quello di *performance*, sia utilizzato anche per definire una sorta di 'valore edonistico' dei mercati finanziari internazionali[2] e come qualità essenziale per la vendita di diversi prodotti di consumo.

1 G. Debord, *La société du spectacle*, Folio, Paris, 2008; trad. it. *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano, 2013. Questa riflessione sorge da un dialogo con l'amico e collega Carlo Susa.

2 Si consulti la definizione *performance bond* in *Oxford English Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, 1989, p. 421.

Esistono molti elementi del teatro del Novecento che si ritrovano nell'arte del medesimo periodo e mai come in questo momento ciò è evidente. È bene considerare come fattori tipici di una certa estetica del XX secolo una forma di teatro senza recitazione, visionario, o comunque privo di una recitazione svolta dagli attori (o comunque attori che non sono definiti in modo chiaro) e un'idea di mostra senza opere d'arte, senza la creazione – a prescindere – di forme visuali che siano il risultato della ricerca, sia formale sia estetica, svolta dall'artista. Nel teatro come nell'arte visiva e nel *management* degli ultimi sessant'anni circa si ha la sensazione che il tutto si possa ricondurre anche alla sola intenzione. Parallelamente va detto che alla critica pare sia negata l'opportunità di svolgere un'analisi storica dei fatti, relegando il solo campo di indagine alla dimensione concettuale. Storicamente, però, lo spettacolo teatrale – così come altre forme di esibizione[3] – non sono esclusivamente *performance* e l'attore non è unicamente un *performer*; affermare il contrario pone a rischio l'intero significante dei concetti di "teatro", "attore", "artista" e anche di "lavoro" tra pensiero, corpo e azione.

Ammetto subito che la tentazione di voler elaborare una personale teoria in merito è irresistibile; tuttavia, credo che il modo più corretto e onesto per contribuire a fare luce su una questione di tale importanza sia provare a riordinare l'esistente rinviando il desiderio di invenzione ad un secondo momento. Il metodo più efficace e serio per iniziare questa ricerca probabilmente è riportare, in modo ordinato e dinamico al contempo, le principali definizioni di *performance*, e, in seguito, svolgere una breve analisi di alcune teorie fra le più rilevanti che siano state elaborate recentemente – o anche solo abbozzate – da parte degli addetti ai lavori, ponendo le basi per poter tracciare un percorso storico dell'evoluzione dei concetti in esame. È opportuno evidenziare inoltre che il vocabolo *performance* non può essere più utilizzato come sinonimo di rappresentazione. Fabrizio Deriu, nell'articolo intitolato *Arti performative e performatività delle arti come concetti 'intrinsecamente controversi'*, scrive: «la formula 'arti performative' non può essere soltanto un'etichetta à la page per raggruppare quelle che fino a ieri venivano chiamate 'arti della scena'»[4]. Condivido questa posizione e aggiungo che il significato che assume nei decenni la parola «*performance*», la connota soprattutto come una pratica tipica del comportamento espressivo degli artisti, da quando questi, da protagonisti della storia dell'arte, si sono declinati in autori di progetti visuali e di comunicazione applicata.

Le prospettive nelle quali va esaminato questo concetto e le relazioni fra teatro e arte visiva attraverso lo stesso sono quelle storico-antropologiche e delle teorie della comunicazione. *Performance* è un vocabolo estremamente diffuso, usato e abusato nel linguaggio attuale, in ambiti diversi e spesso contraddittori e questo fa capire e porta a credere che alla base della rete dei suoi significanti vi sia la volontà strategica di ridurne la portata. L'ambiente stesso nel quale hanno origine le *performance* sono le avanguardie storiche, in altre parole i movimenti artistici che si affer-

3 Danza, opera lirica, concerto, circo, mimo e gli avvenimenti sportivi.

4 F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti 'intrinsecamente controversi'*, in «Mantichora», 1, 2011, pp. 178-192.