DOPPIOZERO

La performance, 40 anni dopo

Roberta Ferraresi 19 Ottobre 2017

In questi ultimi anni si è assistito in campo artistico a un vero e proprio ritorno di attenzione, diffuso e massiccio, per la performance, di cui il Leone d'Oro della Biennale Arte 2017 (alla Germania, rappresentata da un lavoro di Anne Imhof) e i *public program* dell'ultima edizione di Documenta, quest'estate, rappresentano solo la punta più luminosa dell'iceberg. Un processo che da diverso tempo si è fatto avvertire anche in Italia: dal premio Live Works, creato da Centrale Fies e Viafarini, ormai alla sua quinta edizione, ai tre anni della sezione Per4m curata da Simone Menegoi ad Artissima, all'ultima ArteFiera, la prima della nuova direzione di Angela Vettese, che ha ospitato una serie di *artist lectures* a cura di Chiara Vecchiarelli, fino alla scelta di molti artisti nazionali di lavorare in questo campo. Ultimo in ordine di tempo, *40° sopra La performance*, il 13 e 14 ottobre negli spazi della bolognese Quadreria di Palazzo Magnani. Questo progetto, però, curato da Fabiola Naldi e Maura Pozzati, non rimanda solo alla *nouvelle vague* performativa che sembra aver travolto l'arte contemporanea negli ultimi anni ma, con uno sguardo lucido e inquieto al passato, richiama direttamente un precedente quanto mai significativo: la celebre *Settimana internazionale della performance*, realizzata alla Gam di Bologna nel giugno 1977, di cui ricorre quest'anno il quarantennale.



Christian Chironi, Eco.

Bologna, '77. La settimana della performance

La settimana, organizzata da un comitato guidato da Renato Barilli, si componeva di 49 performance, strutturate in 7 sezioni tematiche. Corpo, sensi, iperestesia, musica, parola, identità, sociale – il testo in apertura del catalogo a firma del critico e curatore attraversa questo “campionario abbastanza esauriente” dei generi, come lo definisce nella sua introduzione. Lì, oltre che passare in rassegna, area per area, i diversi lavori programmati – relative schede e immagini occupano la seconda parte del volume –, Barilli tenta una prima analisi dell'esperienza, che si rifrange su qualche linea di ipotesi sull'intero fenomeno che stava cambiando irreversibilmente gli scenari dell'arte visiva. Barilli parla di “esserci dentro per intero”, artista e fruitore, in un'epoca sempre più votata alla smaterializzazione dell'esperienza; in più legge la “presenza del corpo” – comprese le sue “funzioni più scopertamente fisiche” – anche rispetto a una “guerra” dichiarata al tempo da parte delle arti all’“illusorietà” che sembrava pervadere sempre più la vita e il lavoro; una lotta che se la prendeva secondo il critico in realtà con l'intera

tradizione e mentalità occidentali rispetto al dogma della conservazione (e, verrebbe da dire poi, anche quello più contingente del consumo).

Questo progetto, come quelli recenti citati in apertura, non è da solo sul crinale fra anni Settanta e Ottanta, non è un caso unico: dopo le aperture performative di Fluxus e Noveau Realisme, con gli estremi della body art appena emersi all'orizzonte e – per fare un esempio italiano – il precedente della grande mostra Contemporanea di Achille Bonito Oliva nel parcheggio sotterraneo di Villa Borghese (che nel '73 aveva visto fra l'altro il debutto di Marina Abramović), anche la *Settimana della performance* bolognese è – ieri come oggi – momento di raccolta e riepilogo di una tendenza che stava già scuotendo l'intero sistema delle arti. E non solo.

Il direttore della Galleria, Franco Solmi, nel testo di presentazione del catalogo parla chiaro: l'esperienza ha travolto l'istituzione come un “uragano”; ma non solo per la “diffidenza quasi biologica” suscitata da creazioni che “riconducono a una legittimità estetica ciò che è 'legittimamente' inconcepibile” (punto caldo della riflessione in materia all'epoca), ma – molto più materialmente – per esempio per “l'assoluta impossibilità per un museo italiano di ospitare simili manifestazioni senza violare l'intera legislazione vigente”. Un'immagine rimasta nella memoria è quella di *Imponderabilia*, che vedeva Marina Abramovic e Ulay, nudi sullo stipite di una porta stretta, con gli spettatori che dovevano passare a pochi centimetri da loro.



Francesca Grilli, Gold, ph. Centrale Fies.

Anni Settanta, il “desiderio” fra performance e politica

Ampliando per un attimo lo sguardo, occorre richiamare qualche elemento di contesto. Che vuol dire il Settantasette, quello che è stato il Settantasette a Bologna. *La settimana della performance* si svolge dall'1 al 6 giugno. Sono solo tre mesi dai fatti di marzo, altrettanti dal definitivo “Convegno nazionale contro la repressione” di settembre. In mezzo, facoltà occupate e assemblee permanenti, interventi mao-dadaisti, fanzine ciclostilate che dilagano e radio che diventano punti di riferimento, manifestazioni, autoblindo per strada, arresti.

Più ancora del Sessantotto, che come testimoniano in molti ha forse gettato le basi, ma non esaurito le potenzialità della rivolta, in Italia è il Settantasette – anche se come hanno detto in tanti è difficile considerarlo omogeneamente come un movimento – a segnare una cesura, un punto di non ritorno. Arriva dopo lo sconfinato – e soltanto apparente – boom degli anni Cinquanta-Sessanta, a segnare un passaggio di crisi economica e non soltanto: sono gli anni del

compromesso storico, del fallimento della rivolta, della sfiducia nelle istituzioni, nei dispositivi di rappresentanza e di potere tradizionali. Sono gli anni – la parola deleuze-guattariana si diffonde presto ovunque – del *desiderio*: di qualcosa di diverso, di altro, di meglio. E sono ancora i giovani, le esperienze spontanee, i piccoli gruppi a condurre il gioco. Il movimento “molecolare” del Settantasette, rispetto alle stagioni precedenti della contestazione, non esprime però alcuna intenzione di prendere il potere o di dialogare con esso, di imporre nuove regole e tendenze: alla crisi delle forme tradizionali non risponde con delle alternative ideali, ma con una presa di distanza micidiale e concreta, un senso di estraneità senza precedenti.

Alla base, c'è l'emersione di una nuova vera e propria classe sociale sia come soggetto produttivo ma anche come target di mercato: i giovani, in gran parte studenti, spesso fuori sede, che, una volta lontani dal proprio nucleo familiare per frequentare l'università nelle grandi metropoli si aggregano in micro-comunità e sperimentano forme (di vita, di socialità, di produzione) alternative. Per esempio, fra le altre cose, con l'organizzazione di performance e happening urbani che accompagnano i movimenti di protesta e però ne prendono anche – in senso “mao-dadaista”, si diceva – le distanze. Emerge così forte il senso e il modo di una performativizzazione a tutto tondo che invade l'arte come la vita, il lavoro come lo svago, la produzione come la fruizione in risposta a una spettacolarizzazione dei consumi che vira – complice il boom tecnologico – verso una sempre più invasiva smaterializzazione dell'esperienza, dei rapporti e della collettività.

È questo il paesaggio – intorno, sotto, a fianco – della *Settimana della performance*. E se qualcuno, anche a distanza di tempo, ha constatato come i fatti di marzo e più in generale la questione politica, caldissima in quei mesi, non rientrasse quasi per nulla nei lavori in rassegna, Barilli dalle pagine del catalogo rilancia: “Basterebbe rispondere con la formula, oggi finalmente abbastanza diffusa, che il personale è politico; e non c'è operazione che più della performance si adoperi per un riscatto radicale del privato-personale”.



JacopoMiliani, Body oh boy nobody!, ph. Ivan Grianti

Bologna, 2017. 40° sopra la performance

Tanti di questi elementi si ritrovano ovviamente nei lavori presentati nel contesto di *40° gradi sopra la performance*, ma, appunto – lo rivendica il riferimento al secondo manifesto *nouveau realiste* di Pierre Restany, che nel 1961 situava il movimento a 40 gradi, cioè 40 anni dopo il dadaismo – tramite una visione che si colloca un bel po' di tempo (o spazio) più in là. E lo scarto che consente da un lato di rintracciare almeno in parte l'eredità della tradizione performativa del secolo scorso e dall'altro di guardare ad alcuni degli orientamenti attuali in questo campo delle arti.

Per esempio il *mixed media* ha ormai fatto il suo corso, insieme allo strutturalismo, e le opere prima di tutto sono molto difficilmente suddivisibili e categorizzabili per tipologie o generi: il suono e la scrittura, anche la lettura, il corpo e il movimento, perfino il disegno e il canto, sono strumenti e livelli che si mescolano nelle diverse performance in programma. Ma si tratta, ancora – com'è visibile anche nelle foto della Gam nel '77 – di lavori che hanno a che fare innanzitutto con una maniera di abitare lo spazio, di riappropriazione umana – a maggior ragione in un luogo storico come la Quadreria – e di viverlo innanzitutto su un piano concreto, materiale, con il corpo (del performer e dello spettatore): su questi fronti insiste soprattutto la minuziosa esplorazione di Jacopo Jenna, in *Body oh boy nobody!* di Jacopo Miliani, che si snoda a pavimento nelle stanze attigue alla Sala dei Carracci, fra tele, parquet, soffitti a cassettoni intarsiati.

Rimane centrale, naturalmente, anche la questione del trattamento del tempo, forse elemento che più di altri ha rifondato il discorso delle arti dal vivo tramite la performance. Dalle durate delle azioni che travalicano la norma alla loro inesausta ripetizione, fra loop che sembrano non finire mai, tornando – apparentemente – sempre uguali, e situazioni che accadono senza preavviso alcuno: è una stratificazione del primo tipo ad alimentare la struttura di *Body oh boy nobody!*, ma anche in *Gold (Gioia e Rivoluzione)* di Francesca Grilli; mentre *Circonvolare* di Sissi si può fruire per alcuni minuti e il richiamo dell'installazione audio di Cristian Chironi (*Eco*) arriva all'improvviso, a interferire e sospendere il fluire della dimensione – performativa o meno – in cui si è calati in quel momento;

a metà, *Don’t shoot at the storm* di Davide Savorani, costruita su un loop di disegno *live* sulla vetrata che dà sul cortile del palazzo in cui ogni tanto intervengono una lettura ad alta voce (*Episodi*, con Laura Bagarella) e un pezzo di movimento parlato (*Basta*, con Massimo Simonetto).



Sissi, Diario di un ventre scavato.

L'approccio alla questione dello spazio e al piano della temporalità conducono a un terzo elemento centrale, ieri come oggi, nel campo della performance: il rapporto, radicalmente diverso, con i modi di fruizione. Anche Barilli, nel catalogo del '77, insisteva sull'importanza che – a differenza del teatro – la performance si fondasse su un accadimento reale, che succede qui e ora, insieme all'artista e allo spettatore. Vari lavori “40 gradi dopo” sembrano lavorare su questa possibilità in

maniera precisa e esplicita: è necessario inseguire Jacopo Jenna – e al contrario talvolta spostarsi, incalzati dal performer – per fruire del suo movimento nello spazio; il canto nel lavoro della Grilli, nella penombra della Sala dell'Ercole, cela il volo libero di alcuni falchi fra il pubblico; la pattinatrice voluta da Sissi fa voltare e poi accerchia il gruppo di visitatori a centro stanza.

Disagio, timore, senso di minaccia, quasi paura: quella che qualcosa accada per davvero – e il senso di differenza profondo della performance, tradizionalmente, risiede proprio appunto nel suo potere trasformativo, capace di travalicare i confini fra arte e realtà. Dall'altro lato questo rimanda alla possibilità che l'esperienza della fruizione non sia predeterminata, ma – in grado maggiore o minore – libera, sia dal punto di vista della visione che dell'interpretazione: cioè che sia costruita *live*, da ogni singolo spettatore, insieme allo snodarsi della performance stessa.

È singolare che in un'epoca – oggi, di nuovo, come sembrava accadere a metà degli anni Settanta – di presunta smaterializzazione della realtà, dell'esperienza, delle relazioni, un linguaggio concreto, anche faticoso, come la performance torni al centro dell'attenzione. In realtà lo diceva anche Barilli, 40 anni (o gradi) prima di noi: era proprio il fatto di trovarsi in quella situazione, sulla soglia di quella che sarà poi la “società dello spettacolo” a fare sembrare la performance un'occasione ultima per rovesciarne la logica. Perché la partecipazione a lavori di questo tipo implica la possibilità di modificare – seppure per poco o non del tutto – chi è coinvolto, artisti e spettatori. E forse, oggi come allora, attraverso di essi, provare a cambiare qualcosa anche all'esterno, nel campo dell'arte o anche in quello della vita.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

LA PERFORMANCE

Bologna, 1977
Galleria comunale d'arte moderna

bologna MUSEI MAMbo