

Lisa Giombini
(Università degli Studi di Roma Tre)

NEL GESTO, NELL'ATTO L'ARTE DELLA PERFORMANCE TRA OPERA E EVENTO

1. Introduzione

La vita umana, dicevano gli antichi, è breve. L'arte, invece, è lunga, immortale: sopravvive alle generazioni degli uomini che, come foglie, nascono e dileguano nel tempo di un mattino. Se c'è un aspetto veramente caratteristico nella storia dell'arte contemporanea, è di aver polemizzato con ogni mezzo contro questo adagio secolare. Nei primi anni Sessanta la polemica è poi divenuta manifesto: l'arte deve farsi breve, effimera, fuggente come la vita; di più, deve farsi vita essa stessa. È questa la 'svolta *live*', di cui parla la studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte (2008): un fenomeno pervasivo che ha condotto in pochi decenni alla fluidificazione dei confini tra le singole arti, alla sperimentazione tecnica in ogni ambito, al rifiuto di quella che Greenberg chiamava la 'purezza del medium', ma ha soprattutto dato i natali ad un genere artistico nuovo, la performance art.

Tra tutte le espressioni artistiche novecentesche per vocazione 'marginali' – il teatro sperimentale, le installazioni visive, interattive, esplorative, le opere concettuali, ambientali, virtuali – la performance art rimane tuttora una delle più inaccessibili allo spettatore medio: discutibile, oltraggiosa o ridicola per alcuni, secondo altri non meritevole di essere considerata *arte*. Certo, tutte le avanguardie storiche, agli esordi, sono state giudicate incomprensibili, offensive, e persino pericolose, e tuttavia l'oltraggio di ieri è diventato presto l'istituzione di oggi.¹ Se la performance art,

¹ Pensiamo a un dipinto famoso come *'Un enterrement à Ornans'* di Gustave Courbet. Al pubblico che riempie oggi le sale del Musée d'Orsay, a Parigi, riesce difficile comprendere come il quadro abbia potuto suscitare un tale scandalo tra i critici e i visitatori che lo videro esposto per la prima volta al Salon del 1851. Eppure, con un po' di senso storico, non stupisce che gli spettatori di metà Ottocento possano esserne stati tanto scossi. Nonostante la reazione iniziale, tuttavia, il dipinto è in breve divenuto un riferimento arti-

diversamente dagli altri movimenti d'avanguardia, fatica ancora a essere assimilata nei ranghi della storia ufficiale dell'arte, è perché le sfide che essa pone in atto non sono soltanto più complesse o articolate, ma più dirompenti. Si tratta di sfide, in altre parole, che agiscono non solo a livello estetico, ontologico, sociale, politico, ma scuotono dalle fondamenta il nostro concetto di arte: come ambito, cioè, che rivendica la propria fondamentale autonomia dal mondo della vita.

Prendendo le mosse dalla concezione tradizionale di arte come opera/oggetto, in questo saggio indagheremo alcuni aspetti caratteristici dell'arte della performance attraverso la categoria di 'gesto performativo'. A differenza del gesto dell'arte tradizionale, che è creativo in relazione a un oggetto che esso crea fuori di sé, e al gesto teatrale, che è creativo in relazione a ciò che esso imita o rappresenta, il gesto della performance art è creativo in relazione soltanto a sé stesso. In questo senso, esso non produce, non riproduce, non rimanda ad alcun 'altrove' (estetico, artistico, politico), ma si radica nella pura presenza fisica dell'artista e del pubblico uniti nel qui e ora della performance, uno spazio dove mondo dell'arte e mondo della vita si fondono e confondono.

2. Il paradigma tradizionale e la performance art

Partiamo da una assunzione di fondo: per comprendere l'arte e relazionarsi positivamente ad essa – fruirne, cioè, in modo soddisfacente – c'è bisogno di una idea, seppur generale, di cosa l'arte sia o implichi. Non si tratta, ovviamente, di possedere una teoria dell'arte compiuta e coerente, ma di avvalersi di alcuni presupposti di natura generale, capaci di fornire una risposta, anche approssimativa, a domande come: che tipo di cose sono le opere d'arte? Qual è la loro funzione? E quale il modo corretto di interagire con esse?² Il motivo per cui riusciamo a rapportarci in modo così facile, immediato, e direi etimologicamente *s-pensierato* alle opere d'arte 'tradizionali'³ risiede proprio nel fatto che possedia-

stico imprescindibile, al punto che esso può senz'altro essere citato, oggi, tra gli esempi classici di arte tradizionale.

² Il caso dell'arte è paradigmatico, ma lo stesso vale per altri ambiti dell'esperienza umana. Pensiamo al cibo: parte del piacere che proviamo nel mangiare qualcosa deriva dal *sapere* che si sta mangiando quella certa cosa. Arthur Danto lo spiega chiaramente: «Nel piacere che si ricava dal mangiare certe cose è implicita la credenza che si tratti davvero del tipo di cose che si crede di mangiare [...]» (Danto 1981, 14)

³ La dizione 'arte tradizionale' qui e di seguito fa riferimento alle opere dell'arte moderna e rinascimentale che incontriamo appese alle pareti bianche delle *Kunsthalle* o nei corridoi barocchi dei musei ottocenteschi. Vengono parimenti escluse, con questo ter-

mo, pur senza esserne coscienti, una concezione implicita di cosa sia un'opera d'arte. Chiamiamo questa concezione 'paradigma tradizionale'. Tale paradigma ci consente, in condizioni normali, di fruire della maggior parte delle opere d'arte: esso costituisce il fondamento e il garante concettuale della nostra esperienza estetica; ci dice cosa dobbiamo aspettarci da un'opera e cosa fare quando ci relazioniamo ad essa. Nel caso dell'arte tradizionale, la presenza di un retroterra di questo tipo ci appare talmente ovvia che esso non viene in genere neanche percepito, ma il suo ruolo non è per questo meno rilevante.

Proviamo ad analizzare più nel dettaglio il modo in cui il paradigma tradizionale influenza la fruizione artistica prendendo spunto da uno dei quadri che costituiscono il vanto della famosa Galerie Belvedere di Vienna, *Il Bacio* di Klimt. Ci troviamo di fronte a un caso paradigmatico: osservandolo, sappiamo subito di essere in presenza di un'opera d'arte (di più, di un capolavoro⁴). Esso ci appare come un oggetto separato e chiaramente distinto dagli altri che gli sono affiancati nella sala: il muro che lo circonda non gli appartiene, né gli appartiene, in senso proprio, la cornice che lo contiene, o la targhetta che lo contrassegna. Diamo anche per scontato, a diritto, che il quadro possa essere trasferito ed esposto altrove, nel caso per esempio di una mostra temporanea. Presupponiamo così, in modo quasi del tutto implicito, una ontologia. Ma non basta, perché, senza dovercene preoccupare troppo, sappiamo anche quale sia il modo corretto per fruire dell'opera. Si tratta di osservare *Il Bacio* da una posizione frontale, possibilmente centrale e non troppo ravvicinata: toccarlo, quand'anche fosse permesso, sarebbe irrilevante. Sappiamo inoltre che il dipinto ci chiama a una forma particolare di attenzione, che non ha analoghi nell'esperienza quotidiana: esso merita di essere contemplato con lo sguardo speciale, unico, immersivo, che si riserva solamente all'arte. Questo sguardo, che presuppone un tipo di interesse del tutto peculiare (e che non a caso definiamo 'estetico'), è necessario per cogliere il significato artistico profondo dell'arte. Abbiamo così, pronta all'uso, una epistemologia dell'arte.

mine, molte opere contemporanee o relative alla cosiddetta arte pre-moderna. Per questo uso mi rifaccio a Belting (1990).

⁴Secondo una interpretazione piuttosto accreditata in letteratura (si veda in primis Cahn 1979), la nozione stessa di 'opera d'arte' deriverebbe per estensione dal termine 'capolavoro' usato per indicare uniformemente tutti i prodotti artistici.

Questi presupposti ontologici ed epistemologici, posti alla base del paradigma tradizionale, ci aiutano grandemente nella fruizione di opere d'arte come *Il Bacio*. Ovviamente tale paradigma non deve essere inteso alla stregua di un *datum* metafisico, un repertorio di concetti e modi di fare necessario e naturale. Esso è piuttosto il risultato di una complessa serie di processi storici, sociali e culturali che hanno preso piede a partire dal Rinascimento per sistematizzarsi poi, definitivamente, nell'Europa borghese di metà Settecento.

Consideriamo adesso una *pièce* performativa. Estate 1970: l'artista statunitense Dennis Oppenheim posa per cinque ore sotto i raggi del sole di Jones Beach, New York, con un libro poggiato sul petto. Al termine del tempo stabilito la sua pelle chiara ha assunto il tipico colore rossastro dell'ustione; sul busto si delinea chiaramente, per contrasto con il corpo abbronzato, la sagoma pallida del libro. Nasce così un classico della performance art: *Reading Position for a Second-Degree Burn*.

È probabile che ancora oggi, a quasi cinquant'anni dalla sua realizzazione, molti siano ancora portati a chiedersi perché dovremmo *veramente* chiamare arte questa performance, e in caso, che *tipo* di arte sia, e *come* debba essere fruita. Dove dobbiamo cercare l'opera? Nella scottatura sulla pelle di Oppenheim? Nel contorno grafico del libro disegnato dal sole? E cosa dovremmo apprezzare in essa? Il contrasto di colori? La purezza delle linee? Non abbiamo, di primo acchito, alcuna risposta chiara a queste domande: il paradigma che ci consentiva, per opere come *Il Bacio*, una fruizione 'senza pensieri', in questo caso sembra non esserci d'aiuto. Non c'è infatti, in *Reading Position*, alcun prodotto che possa costituire il focus della fruizione estetica: non c'è un artefatto, non c'è un oggetto vero e proprio separabile dal corpo di Oppenheim⁵; di più, a ben vedere non c'è nemmeno una 'creazione artistica' in senso stretto. Lo sguardo distaccato della contemplazione estetica appare qui del tutto fuori luogo. D'altronde, se apprezzare una performance come *Reading Position* ci riesce così difficile non è certo perché essa rappresenta ancora un fenomeno culturale troppo recente (dopo tutto ha ormai compiuto quaran-

⁵ A un esame più attento, ovviamente, la performance di Oppenheim appare invece ricca di suggestioni. L'artista stesso ce ne spiega alcune: il suo corpo, come una tela, è una superficie in grado di accogliere il 'disegno' del sole. Come un fotografo, egli è in grado di «regulate its intensity through control of the exposure time. Not only do the skin tones change, there is a change in the sensory level as well. I feel the act of becoming red» si legge nel testo di accompagnamento originario (1970).

tutto anni!). Piuttosto, il punto è che essa sembra voler mettere in discussione non soltanto ciò che pensiamo l'arte possa fare e come debba farlo – i contenuti, cioè, della produzione artistica e le modalità di tale produzione – ma destituire dalle fondamenta l'architettura sottesa alla nostra idea di creatività artistica, le sue forme espressive e i suoi scopi. E lo fa, inoltre, in modo anarchico, sarcastico, derisorio.⁶

Per fruire di una performance come quella di Oppenheim, quindi, è necessario mettere da parte quanto il paradigma tradizionale ci insegna sull'arte. Meglio ancora: si tratta di uscire dal paradigma stesso e osservarlo dall'esterno – con distacco ironico, si potrebbe dire. Nel caso specifico questo è evidente: *Reading Position* si spiega solo se la si legge all'interno della polemica nei confronti della visione tradizionale che interpreta l'arte come insieme di oggetti di contemplazione auratici e senza tempo. Per contrasto, essa realizza qualcosa di sfuggente e irripetibile, giacché legato intrinsecamente alla fisicità dell'artista: un fenomeno, un'esperienza, un '*gesto*' irriducibile al modello borghese di feticizzazione e mercificazione dell'arte.

3. Definire la performance art

Tra le prime difficoltà che si incontrano quando ci si appresta ad uno studio filosofico della performance art c'è quindi l'identificazione dell'oggetto stesso (o anche della categoria di oggetti) d'indagine. I mezzi espressivi impiegati dai performer sono talmente disparati e multiformi che ogni tentativo di sistematizzazione sembra destinato a fallire, al punto che ci si può chiedere se il carattere specifico dell'arte della performance non consista proprio, in fondo, nel suo essere irriducibile a ogni forma di definizione. Così sostiene infatti Roselee Goldberg (2001), nota studiosa della performance e autrice di uno studio divenuto ormai classico sul tema. Secondo Goldberg, la performance art non accetta di essere categorizzata all'interno di una tipologia definita di produzione artistica proprio perché essa *si basa* sull'idea che i mezzi creativi siano potenzialmente illimitati.

A complicare ulteriormente le cose c'è il fatto che la performance art è un'arte che nasce già ibrida dall'incontro tra arte figurativa e teatro sperimentale, e che poi per vocazione gioca con i confini tra discipline e generi, arte visiva e teatro, teatro e rito, rito

⁶ Vale a dire, non è possibile comprendere il senso di quest'arte se non si comprende anche contro quale oggetto essa è diretta.

e vita. Un elemento 'ignoto', 'esplosivo', 'enigmatico', scrive Goldberg, è insito in essa; per questo tentarne una *reductio ad unum* è a tutti gli effetti una impresa impossibile.⁷ Questo non significa tuttavia che si debba abbandonare in partenza ogni progetto di analisi filosofica della performance art, ma certo bisognerà rinunciare da subito alla pretesa di rintracciare per essa condizioni necessarie e sufficienti che ne identifichino rigidamente i criteri di identità.⁸

A riprova del fatto che la performance art offra invece terreno fertile a indagini concettuali di ampio respiro, basti considerare l'abbondante letteratura dedicata ad essa dagli ambiti teorici più disparati, dalla critica d'arte alla storia del teatro, passando per i *performance studies* e la filosofia di genere.⁹ Tratto comune alla maggioranza di questi studi è l'idea che il carattere principale dell'arte della performance consista nel porre come focus estetico la presenza fisica dell'artista e del suo pubblico, rinunciando intenzionalmente a ogni altro strumento di intermediazione artistica tra autore e fruitore. Fischer-Lichte (2008, 165) scrive a questo riguardo che la performance art rimpiazza «l'artefatto con processi fuggevoli, unici e irripetibili»; essa resiste alla tentazione di «produrre opere d'arte alla stregua di manufatti e merci e le sostituisce con la creazione di eventi effimeri».

Se la performance art possiede uno statuto specifico, allora, è quello di dar vita ad una sorta di 'anti-paradigma' che, come è evidente nel caso della performance di Oppenheim, agisca in modo di destrutturare dalle fondamenta il paradigma tradizionale. Mi riferisco in particolare all'idea che la creatività artistica si manifesti principalmente nella produzione di artefatti, feticizzati come oggetti di valore economico e culturale. La creatività propugnata dalla performance art è invece una forza umana universale, un'energia vitale che permette a ciascuno, con qualunque mezzo egli disponga, di 'divenire ciò che è'. Poco importa quale forma assuma, alla fine, questo *conatus*; tutto infatti può farvi parte: l'intero mondo della vita ne è oggetto, nel suo più comune dispiegarsi in routine, abitudini, atteggiamenti e attività banali come mangiare, scrivere, parlare, sedersi, camminare. Opponendo alla

⁷Per citare Arthur Danto (1981) la definizione è incompatibile con la rivoluzione.

⁸Almeno in questa prospettiva, d'altronde, la performance art si avvicina all'arte tradizionale; cercare di definire l'arte (in generale) è sempre una impresa disperata, nonostante gli sforzi di molti filosofi analitici.

⁹Si vedano, tra gli altri, gli studi di Lippard (1972); Vergine (1974); Sayre (1989); Carlson (1996); Auslander (1997, 1999); Wark (2006).

produzione di opere/oggetti durevoli nel tempo la realizzazione di eventi performativi effimeri ed irripetibili, il fare al creare, l'essere all'esibire, la performance art può dirsi fondata quindi sulla centralità del gesto come unico medium artistico. E quello cui gli artisti performativi aspirano è un gesto puro, privo di scopo estetico, che non pretende di essere diverso da ciò che è: un gesto, per usare una formula di sapore goodmaniano, che esprime senza significare, o esemplifica senza rappresentare. In questo senso è da intendersi la peculiare qualità della 'liveness' che, come scrive Philip Auslander (1999), ne definisce l'essenza.

4. Performance, eventi, azioni

Ma in che modo il carattere anti-paradigmatico della performance art si declina nella ideazione, pianificazione e realizzazione di un gesto performativo? Esaminiamo più da vicino la nozione di performance. In senso ampio, le performance sono azioni o serie di azioni. Come nota giustamente David Davies (2011), tuttavia, non tutte le azioni sono performance. Il mio battere sulla tastiera del computer in questo momento, pur essendo senz'altro un tipo di azione, non si qualifica per questo come performance. Ma, e questo è il punto, *tutte le azioni possono essere performance*, qualora vengano rispettati due criteri: quando esse siano intenzionalmente mirate ed eseguite in vista di uno scopo (1) e destinate ad essere mostrate o presentate ad un pubblico (2) (Davies 2011, 4).

Soffermiamoci sul primo criterio. Dire che le performance sono azioni che hanno uno scopo significa dire che esse sono naturalmente eventi intenzionali, implicitamente o esplicitamente finalizzati ad un certo risultato. In questo senso esse differiscono dalle azioni involontarie o dai semplici movimenti corporei automatici, i riflessi: sono 'gesti' (inglese *gestures*, tedesco *Gebärden*) in contrasto con mere gesticolazioni (inglese *gesticulation*, tedesco *Geste*). Ma le performance sono anche e soprattutto azioni che si fanno per essere esibite, mostrate, presentate a qualcuno; sono compiute cioè nell'ambito semantico del verbo inglese 'to display'. Come sottolinea Barbara Kirshenblatt-Gimblett, una performance «non è solo un fare, un eseguire o un portare a termine qualcosa in modo intenzionale, ma anche e soprattutto un metter in mostra, un esporre un'azione o un comportamento» (Kirshenblatt-Gimblett 1999, 1-2). In altre parole, si può parlare di performance solo quando l'azione compiuta sia destinata ad un pubblico che la osserva e la valuta dal proprio punto di vista. Una performance, nota

al riguardo Paul Thom (1993), consiste infatti di due funzioni alternative e complementari, mostrare e guardare; nel concetto stesso di mostrare è implicito che vi sia qualcuno che guardi: qualcuno al quale l'azione, qualunque essa sia, è appunto rivolta.

Si comprende allora perché, come si accennava, anche i compiti quotidiani, le routine della vita di tutti i giorni, i gesti più banali¹⁰ possano a pieno titolo qualificarsi come performance fintanto che, però, siano eseguiti *per* degli spettatori, nel senso etimologico del termine. Posta questa condizione, non vi è altro limite che sancisca i confini del performativo; tutto può legittimamente farvi parte: i riti religiosi, il gioco, lo sport, la messa in atto di ruoli legati alla professione, al genere, alla razza e alla classe. Sono performance, insomma, anche quelle abitudini, quegli usi, costumi e prassi sociali che Pierre Bourdieu (1984) riuniva sotto il termine-ombrello di *habitus*.

Sebbene, per definizione, le performance richiedano la presenza di un pubblico, non tutte però sono parimenti *dirette* al pubblico. In un evento performativo come una partita di calcio, la partecipazione attiva dei tifosi può influenzare il punteggio finale, ma solo come uno tra i tanti fattori secondari che influiscono sul risultato: l'energia e l'attenzione dei giocatori si concentrano sempre in primo luogo sul gioco e sugli altri calciatori, non sugli spettatori che siedono sugli spalti. Le azioni degli artisti performativi, invece, sono guidate dalla presenza (e spesso anche dalle reazioni) del pubblico. La specifica medialità 'dal vivo' (la 'liveness' sopracitata) della performance art consiste nell'incontro interattivo (a volte persino conflittuale) tra performer e spettatori. Da questo incontro origina il meccanismo che Fischer-Lichte denomina 'feedback loop': il processo sempre aperto di co-creazione dell'evento per mano di artisti e pubblico insieme, un aspetto che la performance art condivide d'altronde con tutte le arti dello spettacolo, e in particolare con il teatro.

Non a caso la relazione tra queste due forme d'arte è strettissima: si pensi soltanto al contributo fornito dal teatro speri-

¹⁰A dire il vero, quasi ogni forma di attività è stata oggetto di esplorazione da parte dei performer: camminare, dormire, mangiare, bere, cucinare e così via. Si pensi, a titolo puramente esemplificativo, all'evento organizzato da Tom Marioni nel 1969 all'Oakland Museum: una 'festa della birra' con il titolo un po' dada *'The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art'*, o anche a *'Sedersi ancora'* (1970) in cui l'artista statunitense Bonnie Sherk sedeva ferma per ore, nel suo vestito da sera, in vari luoghi di San Francisco, vicino a una discarica dei rifiuti o accanto al Golden Gate Bridge.

mentale degli anni Cinquanta e Sessanta – da parte di gruppi come il *Living Theater*, il *Performance Group*, e personaggi come Jodorowsky, ecc. – allo sviluppo della performance art, e, parallelamente, all’influenza che la performance art ha oggi sul teatro. In molti casi è possibile distinguere uno spettacolo di teatro sperimentale da una performance (e vice versa) solo sulla base del luogo in cui viene eseguito.

5. Performance e finzione

Se esiste tuttavia una differenza tra teatro e performance art, tale da permetterci a buon diritto di ragionare separatamente sui due ambiti, essa consiste in alcuni aspetti che caratterizzano in modo non contingente le due pratiche. Tra questi, il fatto che gli attori in teatro portino generalmente in scena dei personaggi – in tal senso diciamo ad esempio che Benedict Cumberbatch *interpreta* Amleto e così via – mentre ciò, al contrario, non accade (quasi) mai nel caso della performance.

Sul palcoscenico, gli artisti performativi non ‘rappresentano’ altri che sé stessi, anche qualora l’intento performativo sia di lasciare che la pluralità discorde degli *io* si dispieghi davanti al pubblico. Quando un performer interpreta un personaggio, sostiene infatti l’artista cileno Guillermo Gómez-Peña, «lo fa sempre volutamente in modo parziale, muovendosi dentro e fuori dal ruolo senza mai abbandonare del tutto la propria identità di persona singola» (Gómez-Peña 2005, 76). E un’altra nota performer, Annie Sprinkle, aggiunge al riguardo, commentando il proprio lavoro: «Sul palco condivido semplicemente col pubblico quello che sono, il che significa un sacco di cose diverse che molte persone sono propense a giudicare male e a odiare; un’ex-prostituta, una pornografa, una strega, un’ebrea, una lesbica, una femminista, e sì...una performer» (Sprinkle 2011, 54).

Questo non significa certo che non vi siano esperienze teatrali, diverse dalle rappresentazioni più tradizionali, in cui gli attori siano chiamati a uscire dalla parte per interpretare sé stessi.¹¹ Quel che è davvero necessario all’esistenza del teatro, infatti, non è che vi siano interpretati drammaturgicamente dei ruoli: è invece che si dia una qualche sorta di *finzione scenica*, ad ogni possibile

¹¹ Si consideri, tra i numerosi esempi possibili, la commedia ‘Noises Off’ di Michael Frayn, che data 1982. Nei tre atti dello spettacolo gran parte della comicità emerge dall’interazione sottile di ogni attore che passa dall’interpretare un personaggio all’essere sé stesso.

livello: a livello dei personaggi, del tipo, luogo e tempo dell'azione inscenata, del pubblico presente in teatro, e così via. Ovviamente, quando, nell'atto III di Amleto Benedict Cumberbatch attraversa il palcoscenico del National Theatre per dirigersi verso il lato opposto della scena, non sta solo facendo finta di camminare: sta veramente compiendo quest'azione. Il suo gesto è effettivo, e tuttavia acquista il suo significato teatrale solo nel contesto della finzione; è tale finzione che permette allo spettatore di *vedere* Amleto procedere sconvolto verso la camera di Gertrude, e non semplicemente un attore che si sposta da un punto all'altro del palcoscenico. Sia gli interpreti che il pubblico sono consapevoli di tale finzione, e accettano di 'giocare' con essa nel processo che Kandall Walton (1990), com'è noto, denomina di *make-believe*.¹² Non serve infatti al teatro che questo: un accordo reciproco tra attori e spettatori. Esso può esistere senza un edificio, senza una scena, senza luci, costumi o musica, senza parole e sceneggiature: ma nell'assenza di tale patto condiviso la realtà scenica non può prendere forma.¹³

Se torniamo adesso alla performance art, vediamo facilmente che non vi è in essa spazio per dispositivi immaginativi di questo tipo. Nella maggior parte delle performance non si dà pretesa di simulazione – non nel contesto, non nel ruolo del performer, non, soprattutto, nell'azione. Questo significa che mentre il gesto teatrale è sempre ancorato ad un 'come se', ad un travestimento, ad un trucco¹⁴, il gesto performativo, al contrario, è 'reale', è gesto che accade nello spazio e nel tempo della vita, *hic et nunc*. Nelle parole di una indiscussa campionessa della performance art, Marina Abramović:

l'arte della performance consiste nel gesto con cui l'esecutore, con la propria idea, si pone, nella propria esistenza fisica mentale, davanti al pubblico in un determinato momento. Questo non è teatro: nel teatro si

¹² Secondo Walton, un'opera d'arte è un «prop in a make-believe process» (Walton 1990, 11), un supporto all'interno di un processo di 'far-finta'. L'attività di *make-believe* consiste nell'immergersi nel mondo fittizio che viene a delinarsi sulla base delle direttive codificate nell'opera d'arte, intesa appunto come *prop*, come supporto.

¹³ Questo è quanto si è soliti chiamare, in inglese 'enactment' teatrale; per una trattazione più estesa della nozione e sulla questione della finzione in teatro si vedano Osipovich (2006) e Hamilton (2007).

¹⁴ Sanguineti lo spiega bene: «Se dovessi dare una definizione del teatro [...] direi: che cos'è il teatro? È travestirsi. Qualcuno sta per un altro. In fondo, è il mettersi in maschera, il mimare (anche nel senso del parodiare), qualunque situazione di alterità, questo scambio di persone. È questo il teatro. Non è la scena. Se l'elemento corporeo ha questo primato, è per questa ragione: perché è un trucco, è truccarsi. Il teatro è falsificazione» (in Vazzoler 2009, 43).

ripete, nel teatro si gioca a essere qualcun altro: il teatro è la scatola nera. *La performance art è reale*. In teatro, quando ci si taglia con un coltello e c'è del sangue, né il coltello né il sangue sono reali. Nella performance, il taglio, il coltello e il corpo del performer sono reali.¹⁵

L'intera esperienza, estetica ed emotiva, che sperimentiamo nell'immergerci nel mondo fittivo delle opere d'arte tradizionali sembra venire meno nel caso della performance art. Nel suo rifiuto di giocare con la finzione scenica, essa mira esplicitamente ad essere anti-teatrale. Questa rinuncia a far proprio il meccanismo di *make-believe* – che detta le regole della fruizione di moltissime altre forme d'arte – è senza dubbio uno dei tratti più significativi della performance art, e forse anche quello che maggiormente influisce sulle reazioni del pubblico. Alla luce di ciò si spiegano infatti le difficoltà di molti 'non addetti ai lavori' nel relazionarsi a essa (ricordiamo ancora una volta le perplessità suscitate dalla performance di Oppenheim: «Come siamo chiamati ad apprezzarla?»). L'assenza di una demarcazione netta tra l'ambito del reale e l'ambito dell'artistico, d'altra parte, è ciò che rende, secondo il noto artista Joseph Beuys (2003), *la vita* il più grande strumento artistico del performer e *la società* la sua più grande opera d'arte. In questo senso, la performance art assume il carattere utopico della *Gesamtkunstwerk* ottocentesca, ma ne inverte radicalmente il segno.

6. Gesto performativo e ontologia della presenza

Le azioni compiute nelle performance, i materiali che vi si utilizzano, gli effetti che ne derivano non pretendono di essere null'altro da ciò che sono: essi sono 'brutalmente' reali, sono *veri*. Il loro significato è contenuto in altre parole in una autenticità che non inganna, non finge, ma semplicemente si *manifesta* sulla scena.

Cos'è allora il gesto performativo? Si tratta di un gesto che potremmo definire di '*realtà aumentata*'. È un gesto reale, qualunque, che non imita né rappresenta, né intende esprimere nulla all'in fuori di sé stesso: non ha alcuna funzione comunicativa o estetica o narrativa nel senso abituale del termine, né rimanda ad alcun testo, significato, o codice. Ma l'esperienza del gesto performativo non è neppure riducibile a quella ordinaria della vita quo-

¹⁵ Trascrizione e traduzione dell'autrice tratta dalla video-intervista di Marina Abramović realizzata per il MoMa, e disponibile al seguente link:

<<https://www.khanacademy.org/partner-content/MoMA/artist-interview-performance/v/moma-Abramović-what-is-performance-art>>.

tidiana. Mettendo in scena il gesto nella sua pura immanenza, la performance art gli attribuisce infatti una realtà più vivida, più netta, per questo 'aumentata'. Il gesto performativo realizza una sorta di 'realtà virtuale', che somiglia in tutto e per tutto alla vita, ma ha un grado di maggiore intensità e potenza. Questa forza origina da una presenza: l'esserci (fisico, incarnato, corporeo e insieme mentale) di pubblico e artisti insieme, in uno spazio e tempo comuni. In questo senso Peggy Phelan (1993) parla di 'ontologia della presenza', per definire il performativo. «L'unica vita della performance», scrive Phelan, «è nel presente»; essa non può contribuire in alcun modo «alla circolazione di rappresentazioni di rappresentazione» (Phelan 1993, 146). In altre parole, l'essere del gesto performativo è tale in virtù dell'impossibilità della sua stessa reiterazione: la performance rappresenta l'immediatezza irripetibile di un momento di esistenza vissuta e pienamente incarnata. Per questo essa non può essere registrata o documentata (tramite video, foto, raccolta del materiale di scena) senza che se ne contraddicano in qualche modo le premesse: senza tradire cioè la volontà di resistenza alla metafisica, estetica ed economia della riproduzione che essa si prefigge come suo scopo ultimo (Phelan 1993, 146)¹⁶.

Non a caso una delle performance più recenti e popolari di Abramović si intitola proprio *'The Artist is present'*. Per 736 ore e 30 minuti l'artista rimane seduta in una sala del MoMa di New York, immobile e silenziosa, ad attendere che gli spettatori, a turno, le sostino innanzi per qualche minuto, cercando di sostenere il suo sguardo. Vedendo le registrazioni dell'evento, non si può fare a meno di restare colpiti dall'intensità degli occhi di Abramović: il pubblico ne è infatti ammaliato, molti non riescono a guardarla direttamente, altri scoppiano in lacrime.¹⁷ Ecco un buon esempio di quella 'realtà aumentata' del performativo di cui parlavamo: ancora una volta, Abramović non interpreta qui alcun personaggio all'in fuori di sé stessa: la relazione che viene a crearsi tra lei e lo spettatore è un legame autentico tra soggetti; un'intimità impar-

¹⁶Ovviamente è prassi più che comune documentare lo svolgimento delle performance attraverso mezzi audio o video. Tali documenti, poi, (insieme al 'materiale di scena' usato dagli artisti) vengono esposti dai musei e fruiti dai visitatori come opere d'arte 'tradizionali'. Sul dibattito relativo al ruolo della documentazione nell'ambito degli studi sulla performance si veda Auslander (2006).

¹⁷C'è addirittura un Tumblr *'Marina Abramović Made Me Cry'* dedicato esclusivamente a raccogliere foto di persone che hanno pianto sedendo di fronte all'artista in questa performance. <<http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>>

gonabile, per intensità e qualità, alla sim-patia che unisce il pubblico e gli attori di uno spettacolo teatrale. Di fronte alla 'potenza' di questo incontro, si capisce bene quale sia il valore dell'arte live; essa è un gesto vivo, corporeo e spirituale allo stesso tempo: *poetico* in senso letterale.

Questo, d'altronde, ci permette di pensare il gesto performativo come paradigmatico del gesto tout-court, un atto che non è mai un fatto semplicemente materiale, ma unisce corpo e linguaggio, fisicità e pensiero.¹⁸ Una complessità semantica che è già presente nell'etimologia del termine: 'gesto', dal verbo latino *gerere*, significa infatti non solo fare, eseguire, condurre, ma racchiude in sé anche il senso di un *portare* (si pensi al 'portamento' fisico) o di un supportare. In quest'ultima accezione esso rimanda alle capacità generative del corpo, e contiene riferimenti alla ricettività e alla fertilità, al processo del portare in seno – la *gestazione* – ovvero alle modalità di generazione della vita in senso più ampio.¹⁹ Considerando alcune di queste allusioni semantiche, Giorgio Agamben (1996) osserva che nel gesto non si produce o esegue nulla, ma piuttosto si 'sostiene' o 'supporta' qualcosa. In tal modo esso esula dalla distinzione aristotelica tra *praxis*, intesa come un'azione che ha un fine intrinseco, e *pòiesis*, l'azione tecnica eseguita in vista di un fine estrinseco (Agamben, 1996).

Analogamente, il gesto della performance è fertile senza produrre nulla, senza restituire alcun risultato, alcun oggetto, alcuna opera. La performance art sfugge così alla concettualizzazione nei termini di un'arte fine a sé stessa (*art for its own sake*) o di una produzione in vista di uno scopo esterno. Essa è una *pratica* che riunisce in sé, amalgamandole, le due dimensioni. Una delle caratteristiche principali del gesto performativo risiede infatti nella capacità di mettere in discussione e svuotare di significato opposizioni binarie come soggetto/oggetto, significante/significato, artista/spettatore, verità/mimesi azione/rappresentazione. Solo all'interno della negoziazione tra opposte categorie la performance art può esistere come forma d'arte. Una volta 'messe in moto'

¹⁸ Si veda, per questo, la teoria classica di Paget (1964) sulla derivazione del linguaggio umano dai gesti.

¹⁹ Interessante il confronto con la ricostruzione etimologica che Martin Heidegger propone dell'equivalente tedesco della parola 'gesto' *Gebärde*. Il termine (da *bären*: portare, portare) indica un portare avanti qualcosa, ma, come in latino, esso è in connessione con 'gebären', che rimanda alla generazione di un frutto o di un bambino, in generale, all'emergere di qualcosa attraverso dolore e resistenza (Heidegger 2001, 91-117).

«queste dicotomie perdono la loro polarità; iniziano ad oscillare» per dissolversi poi completamente (Fischer-Lichte 2008, 172). Il gesto performativo può essere letto quindi come veicolo delle dinamiche «che destabilizzano lo schema terminologico dicotomico nel suo complesso» (Kraemer e Stahlhut 2001, 56). «Per me», dice infatti il performer Gómez-Peña, «la performance art è un terreno concettuale dal 'clima' e dai confini fluttuanti, un luogo dove la contraddizione, l'ambiguità e il paradosso non solo sono tollerati, ma anche incoraggiati». Gli artisti performativi «convergono in questo terreno dai confini incerti proprio perché esso concede loro libertà speciali, spesso negate in altri ambiti». È infatti soltanto «nei confini sfumati tra le culture, i generi, i mestieri, i linguaggi e le forme d'arte che essi si sentono più a loro agio. Nell'atto di attraversare un confine, essi trovano la propria, temporanea, emancipazione» (Gómez-Peña 2005, 54).

7. Conclusione

Abbiamo iniziato questa analisi sottolineando come il carattere centrale della performance art sia di mettere in discussione alcuni assunti fondamentali, ontologici ed epistemologici, del nostro paradigma tradizionale di arte. Rinunciando all'idea di espressione artistica nei termini di un processo di produzione o riproduzione, la performance art pone nel gesto il focus dell'impulso creativo. Il gesto performativo trae la sua forza dalla co-presenza di artisti e spettatori nell'hic et nunc dell'evento realizzato, e dà vita a esperienze di 'realtà aumentata' che confondono i limiti tra verità e finzione. Nel flusso generativo della performance, la vita si fa arte e l'arte vita.