

Informare, osservare, agire: riviste, *performance* e artisti

I molti artisti e i non pochi critici sedotti dalla Performance Art, per una breve ed intensa stagione, ricca di proposte varie per forme e motivazioni

A performance is like a perfect day
(Marc Chaimowicz, 1978)

Nell'accostarsi alla *performance* in Italia emergono con chiarezza alcuni aspetti che vale la pena riassumere. Innanzitutto, parallelamente all'esplosione internazionale del fenomeno si registra la presenza dei protagonisti della Body Art nel nostro paese, dove il loro lavoro è documentato anche dalle riviste di settore. Si svolge a Venezia, ad esempio, uno dei primi *happening* europei, dedicato da Jean-Jacques Lebel all'*Enterrament de la chose de Tinguely* (1960) e a questo seguono le apparizioni di Marina Abramovic, Vito Acconci, Eleanor Antin (fig. 1), Laurie Anderson, Joseph Beuys, Chris Burden, Gilbert & George, Joan Jonas, Michel Journiac, Allan Kaprow, Urs Lüthi, Charlotte Moorman, Hermann Nitsch, Gina Pane, Klaus Rinke, Takako Saito, Ben Vautier, Wolf Vostell e Robert Whitman. Senza dimenticare le principali ricerche afferenti alla danza, condotte, tra l'altro, da Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, Deborah Hay o Yvonne Rainer, anche loro note in Italia.

Il secondo aspetto peculiare della scena nazionale è il consistente numero di italiani che, almeno occasionalmente, si sono cimentati in questa particolare forma d'arte, coincidente prevalentemente con la presenza dell'autore davanti al pubblico. A fronte di ciò, tuttavia, le experien-

1. Eleanor Antin, in «Flash Art», 1976.



ze sembrano essere state condotte senza troppa convinzione, tanto da essere abbandonate rapidamente, una volta passato il momento di maggiore *appeal* di tali pratiche. Dopo le precoci sortite di Piero Manzoni (1960-61) e Pino Pascali (1965), alcuni *happening* improvvisati da Achille Perilli e Gastone Novelli (1967) e le episodiche esperienze della cosiddetta Pop romana (in particolare di Franco Angeli, Giosetta Fioroni, Renato Mambor e Cesare Tacchi), si osserva infatti lo sfrangiarsi di iniziative che coinvolgono la galassia *Fluxus* e la mobile costellazione della poesia sonora, nonché la pattuglia allargata dei poveristi che aderisce con generosità alle sollecitazioni dell'esporre se stessi o altri esseri umani: penso soprattutto a Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis e Jannis Kounellis¹. A queste si sommano le azioni di autori come Cioni Carpi, Guglielmo Achille Cavellini, Claudio Cintoli, Feruccio De Filippi, Toni Ferro, Mimmo Germanà, Enrico Job, Ketty La Rocca, Federica Marangoni, Armando Marrocco, Eliseo Mattiacci e Luca Patella, per limitarsi ai nomi che ricorrono con maggiore frequenza in una ricognizione ancora *in progress*. Se sommati, questi due macro dati – presenze straniere in Italia e attività degli italiani – farebbero presupporre una certa fertilità dell'arte d'azione nel nostro paese. Se tale interpretazione è corretta dal punto di vista estensivo, sotto il profilo intensivo, al contrario, è quasi impossibile – con l'eccezione di Michele Sambin di cui si dirà in chiusura – individuare un italiano che sia prevalentemente *performer*, sia negli anni delle neoavanguardie, sia in seguito, nonostante i coefficienti performativi variabili delle inaugurazioni, delle manifestazioni di carattere evenemenziale oppure limitrofe al teatro.

Insomma, un primo interrogativo riguarda le motivazioni per cui, dal brulicare di iniziative e personalità che la cronaca restituisce con una certa generosità, non emergano figure di *performer* o body-artisti italiani a tutto tondo. È probabile che la debolezza del sistema nazionale dell'arte contemporanea abbia contribuito a tale mancato radicamento, pur a fronte di una consistente apertura verso tali forme d'arte, sia da parte di alcune gallerie di punta – fra tutte, L'Attico e Schema², Diagramma e lo Studio Morra, Il Cavallino e LP 220 – sia da parte di mostre collettive come l'inaugurale *Teatro delle mostre* (1968), *Contemporanea* (1973-74), le varie edizioni della Biennale di Venezia, quelle della *Settimana internazionale della performance*, o le iniziative del Centro Video Arte e Attività Visive di Palazzo dei Diamanti, accanto a rassegne come *Filmperformance* (1972), *Venezia-Revenice* (1978) o *The Art of Performance* (1979) per ricordare solo le più celebri³, molte

delle quali, inoltre, sono un'ulteriore occasione di confronto internazionale.

Tale dato sistemico è enucleato tra le caratteristiche della Performance Art italiana in uno dei rari contributi critici mirati, pubblicato su «Studio International» nel 1976⁴. In quest'occasione Caroline Tisdall evidenzia anche la natura elitaria e rarefatta delle azioni, individuando, infine, nei riferimenti alla storia, all'arte e alla letteratura una terza peculiarità. Soprattutto quest'ultima notazione – particolarmente pertinente – permette di intravedere una precoce attitudine autoreferenziale, citazionista e, in definitiva, una minore urgenza emotiva e fisica, nelle pratiche performative di diversi italiani, segnate piuttosto dal disimpegno nei confronti dell'attualità.

MOLTA INFORMAZIONE, POCA CRITICA

Neppure la stampa specializzata si sottrae alla fascinazione per questa nuova modalità operativa. La rubrica che «Flash Art» dedica alla *performance*, dal 1978 al 1980, può essere considerata il coronamento di un diffuso interesse che coinvolge «marcatré», «Data» e «NAC», passando per «Bolaffiarte» e «Qui arte contemporanea»⁵. La rivista diretta da Tommaso Trini, in particolare, è tra le prime a sintonizzarsi sulla riscoperta della vita 'primaria' e sugli interessi psicanalitici in arte, tanto da dedicare nel 1974, anno cardine per la storia che qui si tratteggia, un numero al 'corpo', considerato nel campo allargato della cultura, delle arti visive e del teatro. Nel fascicolo si notano una lunga intervista a Joseph Beuys e una più mirata a Lea Vergine, in cui la studiosa ribadisce la distinzione fra la Body Art internazionale e l'arte di comportamento, peculiarità italiana in cui paiono prevalere interessi cognitivi, più che liberatori⁶: una valutazione pienamente condivisibile ancora oggi. «Data», inoltre, risulta fra tutte, la rivista più vicina alle posizioni espresse da Lea Vergine, anche perché fa propria un'idea tematica – più che formale – di Body Art, cioè tende a considerare autori che impiegano il corpo, anche tramite la mediazione della fotografia, del film o del video, più che focalizzarsi esclusivamente su coloro che si esibiscono davanti al pubblico. Se nel caso di «Data» o di «Flash Art», quindi, l'interesse per questo settore di ricerca è connotato alle scelte militanti rivolte verso le nuove tendenze artistiche, nel caso di «Bolaffiarte», ad esempio, il dato è meno scontato, soprattutto considerando che il periodico si occupa di collezionismo e mercato, dall'antichità al contemporaneo. La rivista diretta da Umberto Allemandi, tuttavia, apre un inaspettato spiraglio sulla *performance* in coinci-

denza con il coinvolgimento di alcuni artisti per copertine e cartelle serigrafiche, di pari passo con la fase di maggiore popolarità del genere. Infatti, si inizia in concomitanza con *Opera e comportamento*, la mostra curata da Renato Barilli e Francesco Arcangeli per la Biennale di Venezia del 1972, e si procede fin quasi agli anni Ottanta.

Al di là della fedeltà alla cronaca del periodo, emergono due aspetti, fra loro in rapporto dialettico. Il primo è il tentativo di sostenere il collezionismo di lavori non-oggettuali, obiettivo reso arduo – ed è il secondo aspetto – da una sorta di mancato incontro fra fotografia e *performance*. A proposito del collezionismo della *performance*, l'esperto intervistato – di nuovo nel 1974 – non poteva essere che Renato Barilli che, pur declinando il termine 'comportamento' come sinonimo di neoavanguardia, ricorda che i video sono il mezzo più adatto a conservare l'arte d'azione, consentendone la fruizione ripetuta e collettiva. Tale 'traduzione' dell'azione in forma permanente, ricorda inoltre Barilli, si riconnette alla natura implicitamente moltiplicata di film, video e libro, i supporti tipici dell'arte concettuale latamente intesa. «Non c'è comportamentista o 'concettuale', oggi, che non abbia saggiato le vie della *film-performance* (per lo più con pellicole a 16 mm o super 8), o dei video-nastri. È appunto si può prevedere che per tali prodotti ci sarà presto un mercato di massa, quando le videocassette diventeranno comuni al pari di ogni altro elettrodomestico. Ci sono solo da superare residue difficoltà tecnico-economiche [...] ma soprattutto difficoltà psicologiche, occorre cioè convincersi che anche questa è arte, e della migliore, anche se non se ne sta ieraticamente immobile, ma anzi scorre via, dimostra di avere una natura fluenziale»⁷.

Da questo momento e fino al 1976, «Bolaffiar-te» concede un discreto spazio agli artisti implicati nelle pratiche performative – si susseguono le interviste a Joseph Beuys, Wolf Vostell⁸, Eliseo Mattiacci e Michelangelo Pistoletto – mentre in seguito gli interessi della rivista verso quest'area paiono appiattiti sulla cronaca. Se il risalto dato alle azioni di Beuys e di Vostell è più che legittimo, lo è meno quello per i due italiani, nella cui attività prevalgono opere-oggetti. Nel caso di Pistoletto, la scelta appare orientata sia da alcuni aspetti di poetica, sia dal clamore suscitato dalle attività de *Lo Zoo*. Meno scontata, invece, è l'enfasi posta sulle azioni di Mattiacci. La copertina del primo numero del 1976 (fig. 2), firmata da Eliseo, è dedicata a una *Sostituzione rituale* (1974) con il pesce. Nell'intervista, Mattiacci esplicita il nesso fra le sculture di tubi flessibili e i primi *happening*, quelli eseguiti al Circo Massimo nel 1969: un nesso co-



2. Eliseo Mattiacci, *Sostituzione rituale. I pesci*, copertina del n. 56 (1976) di «Bolaffiar-te».

stituito dal bisogno di occupare lo spazio, di allargarsi oltre il singolo oggetto. Il ragionamento sta a riprova della fertilità di quella zona intermedia fra scultura, *environment* e azione, praticata dagli italiani – fra cui certamente anche Pino Pascali – sebbene in maniera più occasionale di quanto non avvenga negli *happening* del New Dada americano. Successivamente, continua l'artista, il corpo assume maggiore centralità: Mattiacci si espone infatti direttamente davanti al pubblico, oppure ottiene dei calchi del proprio volto che il pubblico può indossare, allo scopo di immedesimarsi con l'autore. Questa seconda fase, in antitesi con la precedente, sembra centrata sulla riduzione della presenza autoriale: se prima si voleva dilatare lo spazio occupato, adesso sembra necessario dividerlo con altri, e quindi comprimere la tendenza espansiva dell'autore. Esempio è la mostra a L'Attico, in cui Eliseo si presenta vestito di bianco, con busto e braccia ingessate da bende ortopediche (*Esperienza fisiologica*, 1971, fig. 3): «andavo alla mia mostra come se fossi un visitatore di me stesso, era un'esperienza riduttiva al massimo, di non mettere nient'altro in galleria, proprio per togliere ogni oggettività e spostare del tutto l'attenzione sul ruolo e sul comportamento. [...] Mi



3. Eliseo Mattiacci, *Esperienza fisiologica*, 1971, azione.

4. Luigi Ontani, *Busto di giovane*, in «Bolaffiarte», 1982, p. 115.



muovevo liberamente [...] non ero che uno dei tanti visitatori»⁹. Anche Mattiacci, come molti in quegli anni, basa la distinzione fra le proprie pratiche performative e il teatro sull'assenza di 'prove' precedenti l'esecuzione, oltre che sul desiderio di stabilire un rapporto più intimo con il pubblico, che è naturalmente più selezionato di quello teatrale¹⁰.

Il secondo dato che emerge dalla lettura di «Bolaffiarte», si è detto, è il mancato incontro fra fotografia documentaria e *performance*: si tratta di un elemento particolarmente significativo, sia perché la rivista sostiene i nuovi interessi storici e collezionistici nei confronti della fotografia¹¹, sia perché corrisponde a una strana reticenza – tutta italiana, si direbbe – da parte degli artisti a fare un uso consapevole delle foto delle azioni, non solo a fini documentari, ma anche come traccia oggettuale dell'opera. A riprova di tale debole interesse si registrano il prevalere della fotografia storica, che segue una più consolidata tendenza degli studi e delle preoccupazioni conservative, e il singolare oblio, ad esempio, dei *tableaux vivants* di Luigi Ontani, a favore delle foto che l'artista colora a mano (fig. 4)¹². Uno slittamento abbastanza diffuso, in definitiva, visto che diversi autori implicati nell'arte di azione hanno in qualche misura prediletto l'impiego della fotografia come arte, piuttosto che come documentazione, con il risultato di sottrarre coefficienti performativi alla rappresentazione del sé: è il caso di Giuseppe Penone e di Enrico Job, di Ketty La Rocca e di Luigi Ontani, appunto, ma anche di Franco Vaccari e Luca Patella, per fare qualche esempio.

Coerentemente con la fisionomia della rivista, risulta assente il dibattito critico vero e proprio. Tuttavia, in concomitanza con la *Settimana internazionale della performance*, svoltasi a Bologna nella prima settimana di giugno del 1977, in occasione di Arte Fiera, «Bolaffiarte» traduce un testo comparso sulla stampa americana e dedicato a Chris Burden. In esso, Dorothy Seiberling propone una lettura psicanalitica, basata sulla biografia dell'artista, alla luce della componente autopunitiva e masochista. Da sottolineare la chiamata a correo implicita nel lavoro di Burden, le cui azioni – scrive Seiberling – mettono a disagio gli astanti che si interrogano sull'opportunità di intervenire o meno, dato che l'artista rischia la propria incolumità, pur non desiderando morire. Tuttavia, il dato che dovrebbe più interessare i lettori della rivista italiana è la notazione sul successo ottenuto da Burden e le alte quotazioni delle 'relique' delle azioni¹³. Per certi versi legato alla *Settimana internazionale della performance* è anche il più tardo articolo dedicato a Robert Kushner, che il

pubblico bolognese aveva visto esibirsi, nel 1977, in un'improbabile sfilata di moda con stravaganti abiti realizzati dall'artista medesimo. Nel testo, Kushner si definisce una 'scultura vivente' proprio in virtù della capacità di trasformare se stesso in arte, attraverso una creativa interpretazione dell'abito. L'autore ha eroso il confine fra arte pura e arte applicata, in quanto le sue composizioni possono essere tanto esposte come tele, quanto indossate¹⁴.

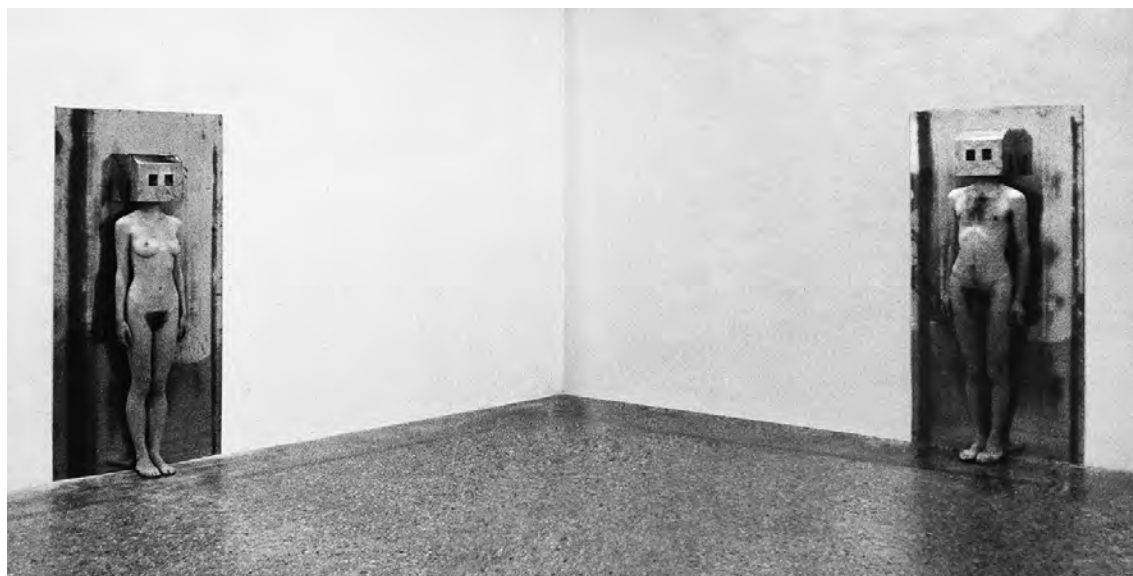
A questo proposito, è interessante notare sia la sottolineatura dell'esplicito e consapevole superamento della tradizionale suddivisione modernista delle arti – peculiare di quest'area espressiva all'incrocio fra *happening*, azione, musica e ambiente – soprattutto da parte di quella critica di area bolognese fedele alle pratiche performative, sia la precocità nel registrare che «alla povertà e alla rarefazione della riscoperta del corpo nudo della *performance* degli anni Sessanta si sostituisce la ricchezza e la decorazione della *performance* 'vestita'»¹⁵, come scrive Roberto Daolio, citando una fortunata espressione di Francesca Alinovi. Tale definizione suscita anche echi metaforici, visto che gli italiani piuttosto che cimentarsi in prove di resistenza o in esibizionismi estremi, preferiscono indossare 'altri panni', personificare situazioni ed espressioni, esercitarsi nella traduzione da un codice all'altro. E, nel far ciò, rappresentano di certo una peculiare declinazione dell'arte d'azione. Contenuti prevalentemente mediati e sedimentati, piuttosto che violentemente liberatori, sono

precipui della *performance* italiana e – lo si è già ricordato – paiono altrettanti indizi di un precoce clima citazionista e postmoderno.

Di siffatte modalità Luigi Ontani è probabilmente il più convinto e assiduo interprete, in *tableaux vivants* intesi come conscia alternativa sia all'*happening*, sia alla *performance* vera e propria. Ma nella predilezione per la staticità e la frontalità si ritrovano diversi italiani, fra cui Jannis Kounellis e Gino De Dominicis, quest'ultimo aduso a delegare ad altri la presenza fisica davanti al pubblico. Le medesime caratteristiche si riscontrano anche in alcune azioni di Eliseo Mattiacci, come *Duomo-Donna* (1977, fig. 5), presentata alla Biennale di Venezia del 1978, oppure in *Ascolto* (1977) di Michele Sambin, a riprova di una specificità che pare aver indirizzato le pratiche performative verso un dialogo privilegiato con la scultura e la pittura: la prima richiamata dal confronto fra corpo e statua, la seconda mediante riferimenti iconografici.

In maniera puntale, d'altronde, il nesso fra *performance* e nuova pittura viene immediatamente colto proprio da quella critica militante che si era entusiasmata per la Body Art. Ad esempio, in uno dei primi numeri del 1982, Helena Kontova evidenzia il nesso che lega i due *media* in autori come Mario Merz, Gina Pane, Gilbert & George, Luigi Ontani o Braco Dimitrijevic¹⁶, dimenticando tuttavia che tale legame è originario sia in ambito statunitense, sia in area mitteleuropea¹⁷. Nel considerare l'attenzione suscitata dalla *performance*

5. Eliseo Mattiacci, *Duomo-Donna*, 1978, Biennale di Venezia.



sulla stampa specializzata, infatti, «Flash Art» è quasi agli antipodi, rispetto a «Bolaffiarte». La rubrica curata da Kontova può apparire tardiva (1978-80)¹⁸ solo trascurando che essa arriva a conclusione del precoce e puntuale resoconto che il periodico milanese dedica alla vivace situazione tanto internazionale, quanto italiana. Sintomaticamente, nel 1980, la rubrica cambia titolazione e diventa «Performance e teatro», seguendo l'evoluzione del genere in un momento in cui la scena teatrale d'avanguardia cannibalizza le ricerche performative del decennio precedente, assimilandone la struttura antinarrativa e la centralità iconica¹⁹.

Anche alla luce delle ultime ricerche condotte sulla situazione italiana, la *performance* cade infatti in letargo negli anni Ottanta, per riemergere con maggiore convinzione nei Novanta, sia per la riscoperta delle neoavanguardie, operata dalle generazioni più giovani, sia grazie agli stimoli che provengono dalla scena internazionale. Nel novero degli elementi fertilizzanti, infatti, va considerata anche la coerenza di figure del calibro di Marina Abramovic, di Joseph Beuys e di Hermann Nitsch, che nel nostro paese hanno ricevuto crescenti riconoscimenti negli ultimi due decenni del XX secolo.

FLASH ART PERFORMANCE

Tornando al periodico fondato e diretto da Giancarlo Politi, esso registra regolarmente la diffusione dell'arte di comportamento, almeno dall'anno canonico 1972²⁰, con una formula diffusa e peculiare di questa stagione, ovvero pubblicando l'ampia documentazione fotografica – per lo più aliena da certa crudezza iconica, tipica invece della stampa generalista – spesso accompagnata solo da lapidarie didascalie o da brevi testi degli autori, piuttosto che da vere e proprie recensioni o riflessioni critiche, che compariranno più tardi. Già nel primo numero del 1978 trova spazio uno speciale sul *Pericolo in arte*, dedicato per l'appunto alla familiarità con il rischio, fisico e non, dei *performer*, e in cui si pubblicano conversazioni con Bas Jan Ader, Abramovic & Ulay, testimonianze di Stelarc e Peter Weibel, tra gli altri, nonché una nota in cui Jindrich Chaloupecky condivide le letture psicanalitiche e antropologiche in riferimento sia al teatro, sia alle arti visive, tanto da parlare di artisti che si propongono come *agnus dei*. Nel medesimo fascicolo, anche François Pluchart ribadisce che «L'utilizzazione artistica del rischio si è rapidamente precisata con le prime importanti affermazioni dell'arte corporale»²¹.

La rubrica *Flash Art Performance* ha un taglio internazionale e prevalentemente informativo,

che spazia dalla scena newyorkese a quella polacca e cecoslovacca, ripercorrendo anche le vicende della galassia *Fluxus* con le testimonianze di alcuni aderenti²². Vale la pena, inoltre, sottolineare come – in continuità con la rubrica dedicata al femminismo in arte – Helena Kontova segnali l'operato delle donne, saldamente presenti nella Body Art, menzionando anche le poche italiane, oggi altrimenti quasi del tutto dimenticate²³.

Flash Art Performance sposa gli esiti del pionieristico impegno storicizzante condotto da Rose-Lee Goldberg in *Performance Art from 1909 to the Present* (1978), ancora oggi un classico. Nella lunga intervista, l'autrice ribadisce la natura sfuggente del genere e quindi la difficoltà di delimitarne identità e caratteristiche, se non in maniera molto ampia, definendola *ultravanguardia*, intesa come estremo avamposto della ricerca artistica. La studiosa americana, infatti, sostiene che per futuristi, dadaisti e surrealisti la *performance* ha rappresentato l'uscita di sicurezza rispetto a griglie stilistiche troppo definite²⁴, il che equivale all'implicito riconoscimento della natura anti-modernista dell'arte d'azione.

Invece, nei confronti della critica d'arte italiana che si espone su questo campo artistico con intenti di documentazione o di resoconto critico, *Flash Art Performance* ha toni poco lusinghieri. Kontova non risparmia critiche al quadro teorico avanzato da Renato Barilli, in occasione del catalogo della prima edizione della *Settimana internazionale della performance*, contestando in particolare l'individuazione della etimologia latina del termine, da cui consegue una certa enfasi sull'idea di forma chiusa e perfetta, decisamente aliena dalle pratiche del comportamento. Analogamente, si prendono le distanze dalla sistematizzazione proposta da Gillo Dorfles (1975), così come si contesta l'impianto del libro di Luciano Inga-Pin *Performance happenings actions, events, activities installations* (1978), soprattutto relativamente al ruolo di apripista che l'Azionismo Viennese avrebbe svolto, anche rispetto alle proposte d'Oltreoceano. Non va meglio neppure alla celebre antologia di Lea Vergine, accusata di sollecitare più la «pruderie borghese» che di fornire informazioni. Inoltre, il libro appare poco rappresentativo, forse più condizionato dalle dirette conoscenze dell'autrice, che non volto a un'esauritiva mappatura. In tal modo, continua Politi – autore della ruvida recensione – s'incontrano artisti che hanno svolto *performance* solo in casi eccezionali, oppure che si sono limitati a film e video in cui il corpo è centrale; mentre mancano all'appello alcune artiste molto celebri, come Abramovic, Moorman, Export, Schneemann, Rosenbach e

Natalia Lechowicz – al contrario sostenute da «Flash Art» (fig. 6) e, sovente, attive anche in Italia – nonché alcuni *performer*-danzatori come Cunningham, Palestine, Forti, Rainer, Child²⁵.

Al di là dell'antagonismo e della vena polemica, tipica della critica militante, a distanza di quarant'anni l'analisi risulta per molti versi condivisibile, pur tenendo conto che il *focus* era appunto l'arte del corpo, più che la *performance* strettamente intesa. Vergine non ha alcuna pretesa di sistematizzazione, ma propone piuttosto una chiave di lettura basata sull'assunto che «l'accento posto sulla 'natura' [...] tenta di emarginare la 'cultura'»²⁶, che oggi appare un po' univoco e riduttivo. Inoltre, la fiducia riposta nella strumentazione psicanalitica è più pertinente all'Azionismo viennese che alla messe di autori citati, in particolare per la selezione italiana. Il testo, ancora oggi molto utile per quanto riguarda artisti altrimenti poco noti – come Cioni Carpi, Enrico Job o Gianni Pisani, ad esempio – elude sia l'*happening*, sia le pratiche neodadaiste centrate sul corpo, sfiorando appena quelle di area *minimal*. Coglie invece nel segno sia nel rammentare i preludi delle avanguardie storiche, l'importanza del teatro di Antonin Artaud, le precoci esperienze di Yves Klein e di Piero Manzoni, sia nel suggerire il prevalere degli interessi cognitivi negli italiani, in Joseph Beuys e in Richard Serra, ad esempio.

A ridosso della pubblicazione di *Il corpo come linguaggio* (*Body Art e storie simili*), Vergine interviene brevemente dalle pagine di «NAC», mettendo a fuoco le macro aree all'interno delle quali raggruppare i diversi artisti considerati, dal biografismo al travestimento, dal sadomasochismo al narcisismo²⁷. In seguito, la rivista diretta da Francesco Vincitorio pubblica alcuni estratti dalla presentazione milanese del volume. È interessante notare come, in tale occasione, Paolo Fossati ribadisca il valore metaforico che il corpo ha in molte delle ricerche citate da Vergine, motivo per cui le interpretazioni psicanalitiche e libertarie risultano esorbitanti. In tale occasione, Gina Pane è l'unica a sostenere l'interpretazione di Vergine, ricordando che «la liberazione del corpo e la sua valorizzazione sarebbe illusoria e ambigua se non cercasse di demistificare nell'immagine del corpo il mito dell'individualità»²⁸. Nel rivendicare la centralità del riferimento ad Artaud e alle sue pratiche estreme, Pane conferma il posto centrale occupato dal corpo nelle relazioni affettive, evidenziando, inoltre, quanto gli atteggiamenti erotici abbiano un retroterra sociale e non possano, pertanto, essere rubricati semplicemente nella sfera del privato. È questa la ragione per cui «noi dobbiamo fare una lotta perché siamo accerchiati da gente condizionata dalla cultura, con



6. Ulrike Rosenbach, in «Flash Art», 1975, p. 52.

il corpo a pezzi, che non possono più ricostruire il modello culturale del corpo. Perché loro pensano che questo modello culturale sia statico mentre non è statico. Il corpo è una permanente creazione e una continua costruzione; non è *gestalt* fissa ma è una formazione di un processo di tipo creativo di relazione sociale»²⁹. Nessuna vera polarità, quindi, fra natura e cultura, ma piuttosto una perenne dialettica.

All'inizio del 1979, su «Flash Art» cominciano a comparire anche saggi critici, il primo dei quali è dedicato al *Ritorno dell'esistenzialismo nella performance*. L'autore, Peter Gorsen, sottolinea la natura trascendentale del soggetto che viene messo in scena nella *performance*: «The living of life made stageable through performance is certainly not a naturalistic repetition of everyday events, but their symbolic interpretation»³⁰. Nel numero successivo, invece, Jürgen Schilling – ricordando le origini avanguardistiche di tali ricerche – distingue fra *happening* e *performance* e suggerisce, sulla scorta degli studi di Michael Baxandall, uno stimolante paragone fra la gestualità *live* e quella della retorica sacra e della danza, così come rappresentate nella pittura italiana del Quattrocento³¹. Si potrebbe dire che, a questo punto, siamo alle soglie del

riassorbimento della fragranza dell'azione nelle più tranquillizzanti e consuete categorie interpretative delle belle arti e, in particolare, della pittura, che sta ormai riguadagnando la centralità che aveva perso nel corso degli anni Settanta.

Si è già ricordato che, oltre ai critici, non di rado artisti e galleristi, dalle pagine delle riviste, non si limitano a informare, ma suggeriscono anche letture interpretative. È il caso di Luciano Inga-Pin che, su «Gala International», condivide le interpretazioni psicanalitiche della Body Art, individuando riferimenti al mito e a valori ancestrali. Tale impegno 'teorico' è, per esplicita ammissione, anche una reazione all'abbandono della *performance* da parte della critica, a vantaggio di quei *media* meglio integrati con il mercato³². «Gala International» dedica ampio spazio alla moda e al design, oltre che alle arti visive; e il gallerista vi collabora fin dall'inizio. Si deve infatti alla sua passione la tendenza ad accompagnare testi di argomento vario, non di rado dedicati al disagio della società contemporanea, con foto di azioni particolarmente violente o scioccanti. Assicurando, secondo un *cliché* fortunato³³, visibilità a lavori estremi, ma certo non così rappresentativi, sia rispetto al panorama nazionale, sia riguardo alle molteplici sfaccettature del *medium*.

Lo stesso Inga-Pin, d'altronde, aveva evidenziato l'ispirazione proveniente dai misteri teatrali, riconoscibile nel prevalere del registro iconico su quello verbale. Tuttavia, a suo avviso, il corpo è inteso «come spazio totale estensibile all'infinito o all'interno di un rito da sperimentare in gruppo, in un cerchio di azioni ripulsive, privatamente mai affiorate in superficie»³⁴; mentre le posture presentano «analogie con i rituali orientali [...]». Linguaggio dei sordomuti. Con le altre estremità: gambe e braccia, analogia con gli schizofrenici o i catatonici: assenza della ragione, estrinsecazione dell'io, paresi muscolare e difficoltà psicomotoria. Un racconto espresso mediante i refusi della mente. Abulia. Paranoia. Verso il linguaggio dello sguardo: roteazione delle pupille. Il corpo: non più armonia, spesso rifrazione muscolare. [...] Spesso posizione fetale o letale: ricostruzione della propria nascita e della propria morte. Espulsione di peccati, di complessi. Edipo. Mimica facciale: dall'ironia alla repulsione, dal cinismo alla gioia»³⁵.

FENOMENOLOGIE ED ESEMPLIFICAZIONI

Se, allo stato attuale degli studi, non è ancora possibile proporre letture complessive delle varie

7. Claudio Cintoli, *Crisalide*, 1972, azione (foto di Pino Abbrescia).



anime italiane che si muovono nel campo delle pratiche performative, è particolarmente utile e stimolante riflettere su alcune esperienze e metterle tra loro a confronto. L'interesse per una sorta di ritorno a un rapporto più autentico e spontaneo con oggetti, contesti e persone caratterizza, ad esempio, alcune azioni di Eliseo Mattiacci e, soprattutto, di Armando Marrocco. Mentre nella breve esistenza di Claudio Cintoli, i comportamenti sembrano dialogare proficuamente con l'esposizione del sé: l'artista al lavoro diventa una variante della mostra di opere. Si pensi a *Colare colore*, la mostra-azione all'Attico, alla fine del 1969; o ancora, nel medesimo anno, ad altre mostre-azioni, in cui Cintoli annoda corde o si fa avvolgere in posizione fetale dentro un grande gomitolo. Una premessa di rinascita, esplicitata in seguito nella *performance* più nota, *Crisalide* (1972, fig. 7), documentata da un filmato che ne ha assicurato la memoria facilitandone la visibilità, seppure riducendo alcuni elementi 'patetici', peculiari dell'azione *live*, dato che Cintoli si apre a fatica un varco nel bozzolo appeso, da cui doveva uscire a testa in giù. Nel corso degli anni Settanta, infine, il filo rosso della rigenerazione è declinato dall'artista attorno al tema dell'uovo, oggetto che compare in altre azioni – questa volta eseguite dall'alter ego *Marcanciel Stuprò* – e in alcuni dipinti³⁶.

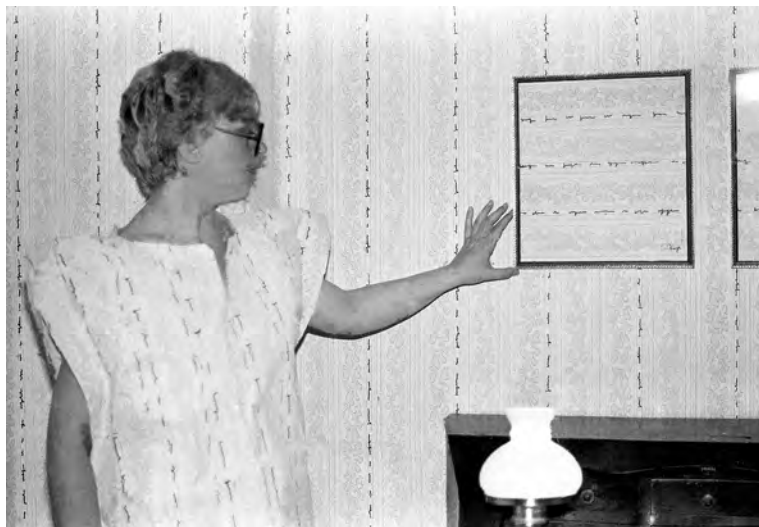
Diverso il caso di Fabio Mauri, autore di quelle che all'epoca sono classificate come *'performance differite'*, intendendo con questo la delega della presenza scenica ad altri *performer*, istruiti dall'autore. Un simile sottrarsi dell'artista è meno isolato di quanto non si possa immaginare: basti pensare alle sculture viventi ideate da Gino De Dominicis, che si presenta in prima persona solo in quelli che Barilli definisce *sketches* per la ripresa video³⁷, affidando a figure più o meno consapevoli della natura concettuale dell'operazione la presenza nei *tableaux vivants*: come in *Lo zodiaco* (1970), o in *Senza titolo Immortalità* (1971). Mentre, nella prima versione di *Gemelli* (1972) uno dei due giovani legge la lettera sull'immortalità e l'altro fissa una foto sul tavolo: da intendersi forse come metafore della possibilità di sopravvivenza oltre la morte, a cui allude il titolo³⁸. Le azioni ideate da Fabio Mauri – con l'eccezione del celebre *Happening* televisivo del 1972 – hanno una forte dimensione teatrale e immersiva: il pubblico è chiamato quasi a rivivere, con la stessa carica emotiva dell'autore, situazioni esemplari dell'Europa degli anni Trenta e dell'Italia fascista. La contiguità con il teatro, determinata dalla preponderanza delle scenografie e dei costumi, nonché dall'iterazione delle esibizioni, è funzionale alle finalità narrative e quasi pedagogiche tipiche di certe ricostruzioni



8. Enrico Job, *La confessione*, 1975, copertina del n. 54-55 (1975) di «Flash Art».

d'ambiente, proposte da Mauri. Tali peculiarità risultano più sfumate in *Ebrei* (1971) e in *Intellettuale* (1975) che, sebbene replicate, sono focalizzate sull'immagine e su un protagonista unico. *Ebrei*, in particolare, si basa sulla scioccante esibizione di alcuni esiti dell'antisemitismo, disturbanti nella loro quotidianità: cioè le suppellettili dell'ambiente dove si esibisce la donna nuda che si taglia i capelli e con le ciocche compone una stella di David. Sedie, finimenti, schettini e gioielli sono eseguiti 'con' ebrei, recitano le didascalie, a ricordare le ripugnanti pratiche naziste³⁹.

Per certi versi vicine a quelle di Mauri sono le azioni ideate da Vettor Pisani, il cui complesso universo simbolico affonda nell'alchimia e nella psicanalisi, e la cui produzione è intessuta di rimandi incrociati alle opere di altri artisti. Come Mauri restio a mostrarsi direttamente in azione, Pisani ricorre di solito a figure femminili che, come modelle, abitano messe in scena in cui oggetti e animali vivi sono spesso in contrasto. D'altronde anche le *performer* sono per lo più presenze statiche, o meglio compiono azioni ripetute: camminano odiosamente legate al cavo d'acciaio che minaccia di spezzare loro il respiro, declamano



9. Tomaso Binga, *Carta da parato*, 1977, azione (courtesy dell'artista).

versi in tedesco, battono i piatti acustici. La nudità, in alcuni casi, non fa che accentuare la natura passiva di tali figure, anodine, impersonali, sottomesse a pratiche inutili, se non sgradevoli e umilianti.

Fra le anomalie della *performance* in Italia, c'è da segnalare anche la scarsa presenza delle artiste: le

10. Federica Marangoni, *Box of Life*, 1979, azione (foto di Guido Cegnani).



donne compaiono per lo più come *performer* nel lavoro di altri, appunto, alla stregua delle modelle dei pittori e dei fotografi (fig. 8), ma si espongono di rado, a differenza di quanto succede in ambito internazionale dove, invece, proprio la Body Art registra un forte incremento di autrici «che hanno meno paura di conoscere il proprio corpo, che non lo censurano. Esse fanno dei tentativi di riscoperta al di là dell'acculturazione. Queste donne hanno fatto esperienze politiche, sono passate poi ad esperienze di tipo femminista che hanno loro fornito una chiave per deculturizzare il rapporto convenzionale con il corpo»⁴⁰. Attiva con sistematicità in questo campo è Tomaso Binga (alias Bianca Menna, fig. 9), mentre puntiforme è la presenza di Cloti Ricciardi, Ketty La Rocca, Federica Marangoni (fig. 10) o Sandra Sandri, accomunate dalla ritrosia verso una vena di esibizionismo e di estremismo che connota le artiste d'Oltralpe. A voler proporre qualche ragione, non è da escludere che ai tabù della cultura cattolica e patriarcale nei confronti del corpo – e della nudità femminile, in particolare – si siano sostituiti i sospetti e le remore femministe verso l'uso strumentale ed eterodiretto della bellezza e dell'erotismo, con il risultato di demotivare il protagonismo femminile su tale scivoloso terreno espressivo. Le *performance* di Binga, ad esempio, come per certi versi quelle di Luca Patella, fanno perno prevalentemente sulla parola, declamata o scritta, in cui risuonano gli echi della destrutturazione futurista del linguaggio verbale, misti ad accenti surrealisti, intessuti di ironia e di autobiografismo. In Binga, ad esempio, la nudità è relegata alla fotografia, più che esibita in pubblico. Altro caso singolare è la pratica performativa di Anna Oberto (fig. 11), legata anch'essa alla parola, ma in chiave di

11. Anna Oberto, *Scritture d'amore. Il rituale dei doni: Ritratto (i). La mia stanza poetica*, 1982, azione (foto di Mario Parodi).



autoconsapevolezza interiore⁴¹, importante anche perché rara testimonianza della vitalità del genere negli anni Ottanta, una fase in cui la *performance* si eclissa quasi ovunque.

Le azioni di Vincenzo Agnetti – ugualmente centrate sulla parola – mimano, invece, la prassi della comunicazione scientifica, del discorso unidirezionale, con valenze didattiche e dimostrative, per certi versi vicine ai modi dell'Arte concettuale; oppure mutuano prassi teatrali, sfruttando però la registrazione fonica e iconica per evidenziare l'assenza della fonte, cioè dell'autore, come in *In allegato vi trasmetto un audiotape della durata di 30 minuti* (1973), oppure nella registrazione di un improbabile discorso, come quello che confluisce nella celebre installazione *Progetto per un Amleto politico* (1973). In questo senso, forse non è da escludere una qualche parentela con l'implosione del coefficiente performativo in Vito Acconci che, negli anni Settanta, ricorre alla registrazione della voce al posto della propria presenza. In diversi casi, infatti, Agnetti sembra voler evidenziare una sottrazione, come ne *Il corpo del reato* (Bologna, 1977), il cui titolo allude alla tela bianca abbandonata sul pavimento. L'azione, invece, è condensata in un subitaneo apparire dell'artista che lascia cadere per terra un centinaio di buste indirizzate 'a tutti e a nessuno', ritirandosi subito dopo. Si assiste a un mancato contatto fra mittente e destinatario, al naufragio della comunicazione nell'anonimato: il pubblico si deve accontentare di raccogliere le buste e di leggerne il contenuto. L'artista, infatti, si è sottratto al contatto, *punctum* peculiare della *performance*: tanto che Roberto Daolio parla di «non-azione»⁴². Una medesima movenza sottrattiva sembra presiedere alla *performance La lettera perduta*, eseguita a Venezia nel 1979 (fig. 12)

nell'ambito della rassegna internazionale *The art of performance*⁴³.

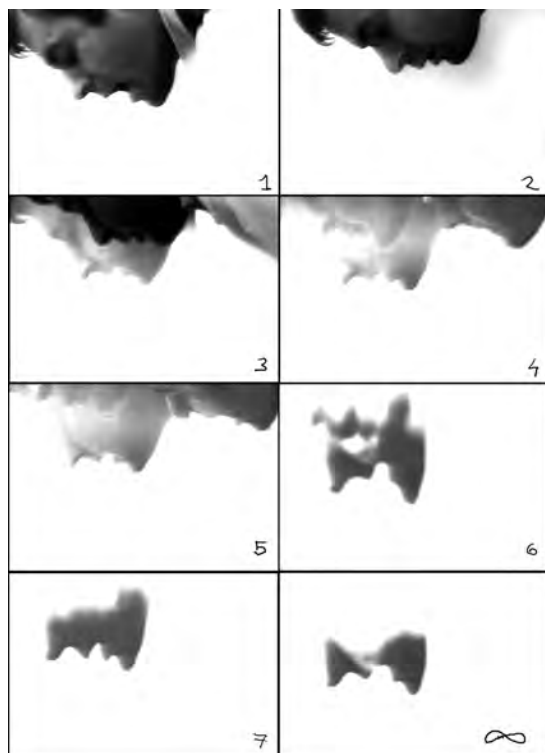
In realtà, già in alcuni dei primi lavori di Agnetti si rintraccia un certo coefficiente performativo. È il caso della celebre *Macchina drogata* (1968), in cui il pubblico è invitato a usare una surreale calcolatrice, trasformata dall'artista in una singo-

12. Vincenzo Agnetti, *La lettera perduta*, 1979, azione.





13. Cristina Kubisch, *Emergency Solos*, 1975, in «Flash Art», 1975.



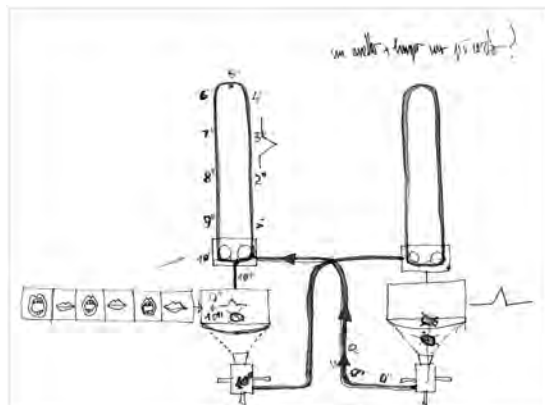
14. Michele Sambin, *Da uno a infinito*, frame dal video *Per voci*, parte della videoinstallazione presentata alla mostra *Camere incantate*, Milano, 1980 (courtesy dell'artista).

lare macchina da scrivere, e i cui elaborati entrano a pieno titolo nella mostra: «elementi di critica del linguaggio, critica politica, rappresentazione teatrale si intrecciano, sono aspetti inscindibili dall'opera, che rimane comunque un oggetto estetico in sé e una prima operazione di 'teatro statico'»⁴⁴. L'attrazione verso un'arte evenemenziale, in Agnetti, si dipana in molteplici direzioni, una delle quali è la musica, o meglio la registrazione del silenzio e delle pause. A tal proposito è stato notato quanto la dimensione dialogica, che connota i lavori di Beuys, assuma piuttosto movenze monologanti in Agnetti: un artista in equilibrio fra le modalità riflessive dell'arte concettuale e una vena poetica vagamente attirata dalla declamazione⁴⁵.

Sul crinale fra azione e musica lavorano diversi autori, tra cui Giuseppe Chiari, Christina Kubisch (fig. 13), anche in coppia con Fabrizio Plessi, Michele Sambin. In Kubisch è di particolare interesse la mediazione tecnologica – sia video, sia audio – tanto che rappresenta uno dei rari casi, insieme a Chiari, in cui l'impiego di dispositivi atti a produrre suoni nell'azione *live* coincide con la produzione di *long play* e di *videotape*. È il

caso del *Concert/Video/Performance*, presso lo Studio Marconi a Milano, nel 1976, costituito da «4 azioni realizzate mediante l'utilizzazione di diversi media: voce, flauto in sol, vibratore elettrico, getto d'acqua, steel drum, fisarmonica, violoncello amplificato, flauto a coulisse, ventilatore preparato, metronomi elettrici, nastri videotapes. Il senso di tutta l'operazione non può prescindere dall'utilizzazione del video che integra lo spazio musicale e frammentarizza la percezione visiva. Non viene, cioè, proposto un evento nella sua integrità, ma una serie di dettagli trasmessi contemporaneamente dai diversi *monitor*. Dall'altra parte, gli stessi suoni vengono frantumati, amalgamati, alterati in modo tale da diventare elemento trainante»⁴⁶.

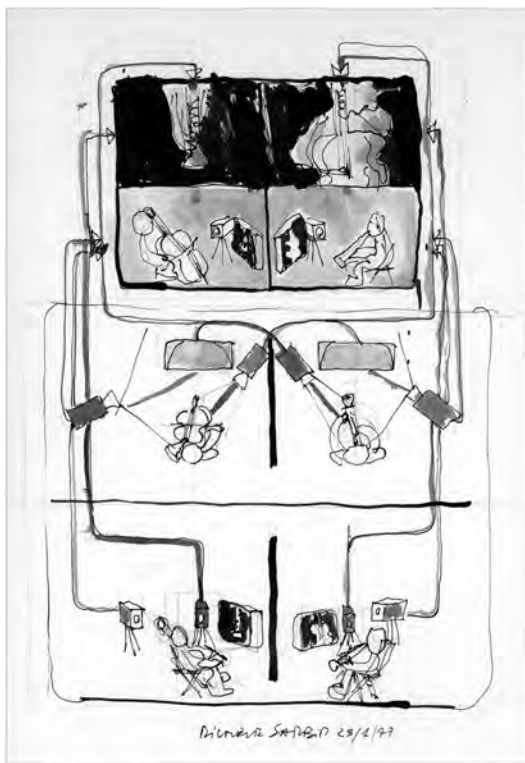
La contiguità fra *performance*, strumentazione musicale e riprese video è un dato consolidato nel gruppo di artisti attivi attorno alla Galleria del Cavallino, a Venezia: dalla polimorfa creatività di Michele Sambin, addensata attorno ai concetti di dialogo, riflesso, eco, sdoppiamento, e che approderà, infine, al teatro di ricerca, alle azioni analitiche di Claudio Ambrosini, centrate su strumenti sonori improvvisati, compreso il respiro, e la cui attività evolverà, invece, in ambito esclusivamente



15. Michele Sambin, *Un anello più lungo, uno più corto*, 1977 ca., disegno su carta (lavoro non realizzato, courtesy dell'artista).

musicale. Le *performance* di Sambin sono prevalentemente centrate sul dispositivo video, grazie al quale la presenza autoriale si scompone e si rifrange in un caleidoscopio di emittenti sonore e visive, in cui istanti temporali successivi tendono a convivere, grazie a un creativo innesto fra il circuito chiuso telecamera-monitor e il *loop* video⁴⁷. Sambin dialoga o duetta dal vivo con la propria immagine registrata qualche istante prima, oppure traduce in enunciati sonori le riprese video o, ancora, evidenzia visivamente lo scorrere del tempo tramite una sorta di obsolescenza accelerata di immagini e parole (fig. 14), metafora della strenua lotta del soggetto contro la mutevolezza del reale e l'evanescenza del tempo esistenziale.

Sambin rappresenta un caso unico in Italia, non solo per l'egemonica vocazione performativa, ma anche per la complessità nell'impiego del video, non semplice testimone dell'azione, ma componente attiva sia a livello concettuale che formale di opere totalmente identificabili con le modalità performative, anche se non sempre di fronte al pubblico e più spesso davanti alla telecamera. L'audiovisivo diventa un dispositivo analitico e compositivo, creativamente innestato su un'originale acculturazione nel campo della musica elet-



16. Michele Sambin, *Progetto complesso*, 1977, disegno su carta (lavoro non realizzato, courtesy dell'artista).

tronica (figg. 15, 16). Appartato rispetto al *main stream* dell'arte contemporanea italiana, Sambin ha sviluppato un coerente *corpus* di lavori sgranati lungo gli anni Settanta, dal 1980 sfociati nella ricerca teatrale, secondo un percorso in sintonia con una nuova fase, in cui anche in ambito internazionale il palcoscenico assorbe diverse esperienze situate sul crinale ambiguo e mobile tra arti visive, arti della scena e comportamenti.

Francesca Gallo
Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo,
Sapienza Università di Roma

NOTE

1. Si vedano, in questo stesso numero, rispettivamente i saggi di Giorgio Zanchetti *et al.*, di Daniela Lancioni e di Claudio Zambianchi. In particolare gli afferenti all'Arte povera sono, insieme a Luigi Ontani, gli artisti che ricevono tempestivi riconoscimenti internazionali in questo

campo: cfr. R. Goldberg, *Performance Art from 1909 to the Present*, London, 1978.

2. In attesa di poter delineare meglio gli interessi di tali spazi privati verso l'arte di azione, si rimanda a F. Pola, *Spazi e azioni di una creatività veloce*, in *L'Attico di Fabio Sargentini (1966-1978)*, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Milano, 2010, pp. 101-145; D. Ventro-

ni, *La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni* (1972-76), in «Ricerche di Storia dell'arte», 2009, 98, pp. 37-48.

3. Alcuni aspetti della *performance* in Italia, sorvolati nel presente contributo, sono stati oggetto di precedenti interventi, tra cui F. Gallo, *Performance e arti figurative in Italia: metodi, generi e temi in dialogo*, in *Contemporanea. Studi per Iolanda Covre*, a cura di I. Schiaffini e C. Zambianchi, Roma, 2013, pp. 275-281; Ead., *Il video nelle mani del performer: uno sguardo alla situazione italiana*, in *L'immagine tra materiale e virtuale. Studi in onore di Silvia Bordini*, a cura di Ead. e C. Zambianchi, Roma, 2012, pp. 125-135; Ead., *Il video al museo: il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara negli anni '70 e '80*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2006, 88, pp. 47-62.

4. Cfr. C. Tisdall, *Performance Art in Italy*, in «Studio International», 1976, 979, pp. 42-45.

5. Per l'attenzione all'*happening* e alla *performance* in senso lato su «marcatré» e «Qui arte contemporanea», si rimanda rispettivamente a F. Gallo, *Istanze collettive: critica e arti visive su «marcatré» (1963-1970)*, in *La consistenza dell'effimero*, atti del convegno, a cura di N. Barrella, R. Cioffi, Napoli, in c.d.s.; Ead., «Qui arte contemporanea»: il presente nel solco della modernità, in «TeCLa», 2012, 5, pp. 58-73.

6. Cfr. *Parliamo della Body Art. Intervista di Daniela Palazzoli a Lea Vergine*, in «Data», 1974, 12, pp. 50-55.

7. R. Barilli, *Si può collezionare l'arte di comportamento?* Intervista a Renato Barilli, in «Bolaffiarte», 1974, 38, p. 62. Il nesso fra video e azione è d'altronde originario, basti pensare a *Identifications* di Gerry Schum, oppure alle azioni registrate in *videotape* in occasione della storica mostra *Gennaio 70*: tra i molti riferimenti bibliografici si rimanda a *Videoarte in Italia*, a cura di S. Bordini, «Ricerche di Storia dell'arte», 2006, 88, e a V. Valentini, *Cominciamenti*, Roma, 1988.

8. Cfr. J. Beuys, *Joseph Beuys superstar. Intervista a cura di U. Allemandi*, in «Bolaffiarte», 1974, 41, pp. 50-53; *Wolf Vostell. Sapevate di avere una doppia vita? Quella normale più l'happening*, intervista a cura di U. Allemandi, in «Bolaffiarte», 1975, 53, pp. 48-53.

9. E. Mattiacci, in *Eliseo Mattiacci. Giochiamo agli indiani*, intervista a cura di U. Allemandi, in «Bolaffiarte», 1976, 56, p. 51.

10. *Ibidem*, pp. 48-51, 119.

11. Cfr. I. Bignamini, *La fotografia: un mezzo di comunicazione specifico per la ricerca artistica*, in «Flash Art», 1976, 64-65, pp. 20-29; R. Perna, *Il rapporto tra fotografia e neoavanguardia negli speciali fotografici degli anni Settanta*, in Gallo, Zambianchi, *op. cit.*, pp. 69-80.

12. Cfr. L. Cabutti, *Avanguardia. Sette artisti giocano al Lotto*, in «Bolaffiarte», 1982, 115, pp. 52-57; mentre meno di dieci anni prima Barilli aveva correttamente riassunto l'iter creativo dell'artista (cfr. R. Barilli, *Il comportamento frequenta il museo*, in «NAC», 1973, 12, p. 18).

13. Cfr. D. Seiberling, *Il contenuto della mia mostra è: Guardatemi mentre muoio*, in «Bolaffiarte», 1977, 70, pp. 50-55.

14. Cfr. R. Kushner, *Io, Kushner*, in «Bolaffiarte», 1981, 104, pp. 72-76.

15. R. Daolio, *Tutte le arti tendono alla performance*, in

«Flash Art», 1981, 104, p. 53; F. Alinovi, *La performance vestita*, in «La tradizione del nuovo», 1981, 15, pp. 10-11.

16. Cfr. H. Kontova, *La pittura che viene dalla performance*, in «Flash Art», 1982, 107, pp. 14-19.

17. Tra le voci dell'epoca critiche su questo aspetto si veda, ad esempio L. Inga-Pin, *Il corpo viennese*, in «Data», 1974, 12, pp. 60-63; mentre per la conferma di tale lettura storiografica si rimanda, da ultimo, a *Il corpo dell'artista*, a cura di T. Warr, London, 2006; *A Bigger Splash. Painting after Performance*, catalogo della mostra, a cura di C. Wood, London, 2012.

18. Dal n. 82-83, del maggio-giugno 1978, per una decina di numeri; poi, dal n. 94-95 del gennaio-febbraio 1980, la rubrica è dedicata a *Performance e teatro*, fino al n. 98-99 dell'estate 1980, data oltre la quale tale sezione scompare, nonostante il periodico continui a occuparsi di tematiche inerenti.

19. Esemplificativa, a questo proposito, la recente antologia *The Twentieth-Century Performance Reader*, a cura di M. Huxley, N. Witts, New York, 1996 (II ed. 2002).

20. Tanto che compaiono articoli, recensioni, foto, interviste di Eleanor Antin, Vito Acconci, Gunter Brus, Chris Burden, Braco Dimitrijevic, Dan Graham, Dennis Oppenheim, Urike Rosenbach, Klaus Rinke, Carolee Schneemann, Katharina Sieverding, Valie Export; oppure dedicati ai concerti-happening di Hidalgo e Marchetti; o, ancora, alle *performance* danzate di Lucinda Childs, di Yvonne Rainer e di Simone Forti.

21. F. Pluchart, *Il rischio come pratica del pensiero*, in «Flash Art», 1978, 80-81, p. 38 (poi in *The Art of Performance. A Critical Anthology*, a cura di G. Battcock, R. Nickas, New York, 1984, pp. 125-134), secondo il consolidato approccio del critico francese: cfr. *Entre émulation et instrumentalisation*, in *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, a cura di J. Begoc, N. Boulouch, E. Zabunay, Rennes, 2010, pp. 63-77.

22. Cfr. «Flash Art», 1978, 84-85, *passim*.

23. Cfr. *Flash Art Performance*, a cura di H. Kontova, in «Flash Art», 1978, 82-83, pp. 9-13.

24. *The Unconscious History. Interview with RoseLee Goldberg*, in «Flash Art», 1979, 90-91, pp. 31-33.

25. Cfr. G. Politi, *La Body Art e storie simili*, in «Flash Art», 1974, 48-49, pp. 11-12; I. Bignamini, *La Body Art e il marxismo*, *ivi*, p. 12.

26. L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (Body Art e storie simili)*, Milano, 1974, p. 8.

27. Cfr. *Body Art*, a cura di L. Vergine, in «NAC», 1973, 12, pp. 23-26; fin dal 1969, Vergine era stata interrogata a proposito di *Irritarte*, la mostra da lei promossa presso la Galleria Milano, già rivolta verso l'azionismo viennese e le pratiche del comportamento: cfr. *Irritarte. Intervista a Lea Vergine*, in «NAC», 1969, 24, p. 13.

28. G. Pane, *Il corpo come linguaggio. Dibattito*, in «NAC», 1974, 11, p. 2.

29. G. Pane, *ibidem*.

30. P. Gorsen, *The Return of Existentialism in Performance Art*, in «Flash Art», 1979, 86-87, 52, poi in *The Art of Performance. A Critical Anthology*, pp. 135-141.

31. Cfr. J. Schilling, *Verso una storia evolutiva della performance*, in «Flash Art», 1979, 88-89, pp. 21-22.

32. Cfr. L. Inga-Pin, *I camaleonti mangiano le rondini*, in «Gala International», 1974, 64, pp. 38-39. L'interesse per le pratiche performative coincide, anche per «Gala International», con gli anni 1972-79, per mitigarsi in seguito, a favore del teatro e della danza, secondo una tendenza ricorrente.

33. Cfr. S. Delpeux, *Deuil de l'événement/avènement de l'image*, in J. Begoc, N. Boulouch, E. Zabunay (a cura di), *op. cit.*, pp. 27-33; S. Mokhtari, *Une contre-mémoire pour la performance*, in *ibidem*, pp. 49-61; S. Delpeux, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, 2010.

34. L. Inga-Pin, *Body, nervosi e travestiti*, in «Gala International», 1974, 65, p. 32.

35. *Ibidem*.

36. Cfr. Claudio Cintoli, *La solidità del volo*, catalogo della mostra, a cura di D. Fonti, Città di Castello, 2008.

37. Cfr. R. Barilli, *Le persuasioni. De Dominicis all'Attico*, in «NAC», 1970, 37, pp. 12-13.

38. Cfr. I. Tomassoni, *Gino De Dominicis. Catalogo ragionato*, Milano, 2011.

39. Cfr. Fabio Mauri, *Opere e azioni 1954-1994*, catalogo della mostra, a cura di C. Christov-Bakargiev e M.

Cossu, Roma, 1994; Fabio Mauri, *Ideologia e memoria*, a cura dello Studio Fabio Mauri, Torino, 2012.

40. L. Vergine, *Parliamo di Body Art*, cit., p. 54. Una prima riflessione in questo senso si trova in F. Gallo, *Temi di genere nelle pratiche performative delle artiste, in Italia, in Il gesto femminista*, a cura di I. Bussoni, R. Perna, Roma, 2014.

41. Cfr. Anna Oberto, catalogo della mostra, a cura di S. Solimano, Genova, 1993.

42. R. Daolio, *Vincenzo Agnetti*, in *La performance oggi*, catalogo della *Settimana internazionale della performance*, Pollenza (Mc), 1978, pp.n.n.

43. Cfr. G. Verzotti, *Vincenzo Agnetti*, in *Vincenzo Agnetti*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, G. Verzotti, Milano, 2008, pp. 27-35. Ringrazio Germana Agnetti e l'Archivio Agnetti per aver richiamato la mia attenzione su questo lavoro.

44. G. Agnetti, «Quando mi vidi non c'ero». *Una biografia di Vincenzo Agnetti*, in *Vincenzo Agnetti*, cit., p. 39.

45. Cfr. J. Bell, *Il perché delle cose e dei gesti* (1974), ora in *Vincenzo Agnetti*, cit., pp. 171-173.

46. Christina Kubisch & Fabrizio Plessi, in «Flash Art», 1977, 70-71, p. 10.

47. Cfr. F. Gallo, *Pratiche performative e caleidoscopio tecnologico*, in Michele Sambin, *Performance tra musica, pittura e video*, a cura di S. Lischi, L. Parolo, Padova, 2014.