

I luoghi dell'arte performativa in Italia tra il 1967 e il 1982

Giulia Oddi*

La *performance art* si diffonde come pratica alternativa all'arte tradizionalmente intesa, quella visitabile nei musei – ma non solo –, che si distingue per la produzione di oggetti collezionabili e talvolta vendibili¹. La *performance* pone il corpo dell'artista e le relazioni socio-spaziali che questo costruisce al centro della «scena»: in una galleria, in casa o in una piazza. Un ruolo centrale nel percorso di documentazione di queste pratiche artistiche è svolto dalla creatività di persone che, per passione o per mestiere, realizzano fotografie o collezionano locandine e materiali di altro genere. Allestire una mostra presuppone un lavoro di raccolta e organizzazione dei materiali da esporre; allestire un'esposizione di arte performativa in un museo significa dover recuperare tracce materiali di esibizioni che, per natura, non intendono lasciare segni visibili del loro passaggio.

Il 20 ottobre 2022, presso il Maxxi – Museo nazionale delle arti del XXI secolo², è stata inaugurata la mostra *Territori della performance: percorsi e pratiche in Italia (1967 – 1982)* curata da Lara Conte e Francesca Gallo, docenti di Storia dell'arte contemporanea presso gli atenei di Roma Tre e La Sapienza.

L'esposizione racconta i luoghi e le molteplici declinazioni delle pratiche performative in Italia³, tra il 1967 e il 1982, attraverso la raccolta di oltre cento

* Roma, Università Roma Tre, Italia.

¹ WHEELER B.B, «Institutionalization of an American Avant-Garde: Performance Art as Democratic Culture, 1970-2000», in *Sociological Perspectives*, 46, 4, 2003, pp. 491-512.

² Il Maxxi è situato nel quartiere Flaminio, nel quadrante settentrionale della città di Roma. Dovendo partire dalla periferia orientale, ho utilizzato metropolitane e autobus di linea e attraversato alcuni quartieri per raggiungere il museo. Il mio corpo, camminando, ha collegato spazi eterogenei della città. Alcuni luoghi attraversati ospitano quotidianamente *performances* artistiche: nella fermata San Giovanni della metropolitana, ad esempio, un artista suonava la chitarra; nell'omonima piazza, anni fa, una donna invitava i passanti a ballare un tango della durata di un semaforo rosso. Seguendo la tematizzazione degli spazi messa a punto per la mostra, le curatrici potrebbero definire la fermata della metropolitana San Giovanni e l'omonima piazza come «luoghi informali e spazi alternativi» della *performance*. Le autrici distinguono questi spazi dalle gallerie, dai musei, dai luoghi istituzionali, e anche dalle abitazioni private, come sarà possibile approfondire nelle prossime pagine.

³ Per approfondimenti sull'arte performativa è possibile consultare, tra gli altri, i testi di BARILLI R., «La *performance* oggi. Tentativi di definizione e di classificazione», Bologna, Pol-

contributi. Per documentare quindici anni di sperimentazioni artistiche – che le curatrici definiscono «effimere» perché sfuggenti «ai processi lineari di storicizzazione⁴» – sono state utilizzate fotografie, schizzi, locandine, stralci di riviste, pubblicazioni dell'epoca, video, testimonianze orali e appunti, provenienti da archivi e raccolte private, come quelli della storica galleria d'arte L'Attico di Roma⁵. La parete espositiva si presenta così come un *patchwork* colorato di materiali storici da osservare, leggere e interpretare seguendo la linea del tempo riportata in alto (fig. 1).

Tutto il materiale raccolto e messo in mostra per l'occasione è "situato" in una carta d'Italia, collocata dinanzi il lungo pannello principale (fig. 2). Grazie alla mappa è possibile apprendere alcune informazioni che integrano le didascalie dei contributi esposti. Ad esempio, è possibile sapere che la *performance* dal titolo *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta*, 1970, di Alighiero Boetti (fig. 3):

- a) è stata realizzata nella città di Torino;
- b) ha preso vita nell'abitazione dell'artista.

E ancora, che l'artista Gina Pane ha elaborato il dattiloscritto *Action Sentimentale*, 9 novembre 1973, a Milano, nella galleria Diagramma. Lara Conte e Francesca Gallo utilizzano quattro colori per classificare i luoghi specifici dove è avvenuto il gesto performativo: il verde per evidenziare «gli studi e gli ambienti domestici» che hanno ospitato le azioni di Renato Mambor, Marisa Merz, Vettor Pisani; l'arancione per «le gallerie» che hanno svolto un ruolo pionieristico per la diffusione della *performance*, grazie anche alle azioni di Vito Acconci, Jannis Kounellis, Meredith Monk, Luigi Ontani e Gina Pane; il grigio viene utilizzato per evidenziare «i luoghi informali e gli spazi alternativi» che hanno accolto le esibizioni di Laurie Anderson, Giuseppe Desiato, Joan Jonas e ORLAN; il giallo per «i contesti istituzionali» dove si sono esibiti artiste e artisti come Marina Abramovic, Tomaso Binga, Yayoi Kusama e Carolee Schneeman.

lenza, 1978; AUSLANDER P. (a cura di), «Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies», London and New York, Routledge 2003; HOWELL J., «Art Performance: New York», in *Performing Arts Journal*, 1, 3, 1977, pp. 28-39; KAPROW A., «Postmodernism and Performance», Hampshire and London, The MacMillian Press, 1994.

⁴ Quale metodologia adottare per situare azioni effimere?

⁵ La galleria L'Attico di Roma, diretta da Fabio Sargentini, ha rappresentato uno dei luoghi principali delle azioni artistiche degli anni Settanta del Novecento (<https://www.fabiosargentini.it/oldsite/>).



Fig. 1 – Non solo fotografie: *patchwork* espositivo.

Fonte: fotografia dell'autrice.

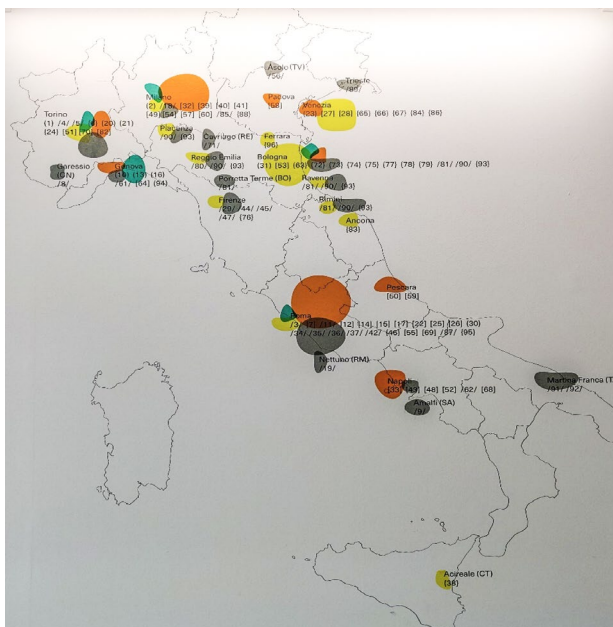


Fig. 2 – Localizzazione delle *performances* documentate.

Fonte: fotografia dell'autrice.



Fig. 3 – *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* di Alighiero Boetti, 1970.

Fonte: fotografia dell'autrice.

Questo esercizio di localizzazione del materiale si è dimostrato utile sia per avere una panoramica generale sulla diffusione della *performance art* in Italia sia per conoscere le realtà locali artisticamente più attive. La maggior parte delle esibizioni documentate dalle curatrici sono state realizzate in città che, stando alle affermazioni di esperte ed esperti, rappresentano da sempre «il luogo privilegiato per la produzione e il consumo di arte e cultura (Hannigan, 2003; Whybrow, 2011)⁶». La città offre la possibilità di recarsi in musei, cinema, teatri, gallerie, ma anche di assistere a esibizioni artistiche in spazi non convenzionali come centri commerciali, piazze, giardini, strade, stazioni della metropolitana, eccetera⁷. Nonostante nella carta primeggino le città come Roma, Milano, Bologna, Venezia, Torino e Napoli, le due curatrici sot-

⁶ Cristina Lo Presti fa questa affermazione nel saggio «Arte e spazio pubblico. Il caso delle poesie di strada a Firenze», in *Rivista Geografica Italiana*, 124, 2016, pp. 401-416, citando i lavori di a) HANNIGAN J., «Symposium on Bringing, the Entertainment Economy and Urban Place Building: Introduction», in *International Journal of Urban and Regional Research*, 27, 2003, pp. 352-360; b) WHYBROW N., «Art and the City», London, Tauris, 2011.

⁷ Anche gli ambienti non urbani offrono la possibilità di «consumare» arte (es. Land Art), ma sicuramente con modalità e frequenza differenti rispetto alla città. Con l'affermazione riportata nel testo, non si intende segregare l'arte all'ambiente urbano, ma riconoscere il ruolo centrale di questi contesti nella diffusione delle pratiche artistiche.

tolineano la volontà di non volersi limitare a documentare eventi che hanno preso vita nei grandi centri dell'arte del Novecento, ma di riportare un quadro generale del movimento in Italia:

abbiamo voluto dar conto della ricchezza di esperienze, di manifestazioni ed eventi che hanno avuto luogo in Italia, nei grandi centri dell'arte, come Roma e Milano, ma anche in molti altri contesti più periferici e marginali, con una convergenza di artisti e artiste italiani e di protagonisti della scena internazionale. In questa prospettiva la mostra fa emergere una costellazione di realtà, anche attraverso un serrato confronto dialettico che si attiva tra le ritualità collegate ai "luoghi" e l'apertura verso il dialogo transnazionale⁸.

La carta mostra asimmetrie nella distribuzione delle *performances* tra le regioni del nord, del centro e del sud Italia. La maggior parte delle azioni documentate hanno avuto luogo nelle città settentrionali della Penisola; Roma "monopolizza" il panorama artistico del centro Italia, mentre le regioni del sud presentano pochi punti a Napoli, Villafranca, Amalfi e Acireale. La Basilicata, la Calabria e la Sardegna, invece, appaiono completamente bianche. Queste asimmetrie possono essere considerate come il riflesso di una maggiore vivacità dell'arte performativa nell'Italia centro-settentrionale oppure come il risultato di una maggiore difficoltà, riscontrata dalle curatrici, nel reperire documentazione nelle città meridionali? Nonostante le curatrici si siano impegnate per dimostrare la presenza della *performance art* anche nei territori «periferici e marginali», la rappresentazione cartografica mostra un territorio diviso in aree centrali e periferiche, per quanto concerne la diffusione di questa tipologia di arte.

Nei piccoli centri come Geressio (Cuneo), Cavriago (RE), Asolo (TV), Porretta Terme (BO), Trieste, Nettuno (RM), Amalfi (SA) e Martina Franca (TA), sono documentati solo eventi e manifestazioni effettuati in «luoghi informali e spazi alternativi». Uno spazio alternativo è uno spazio non predisposto per ospitare *performances* e manifestazioni; uno spazio che non è stato progettato, pensato e inaugurato per accogliere l'arte, come possono essere ad esempio gallerie e musei. Rientrano in questa categoria sia spazi all'aperto sia spazi al chiuso. In *Smania di uccidere*, di Angelo Pretolani e Roberto Rossini, sono raffigurati due uomini in una stanza, anonima. Ferruccio de Filippi (19), in *Antropologica (Volume del mio corpo che si getta in acqua)* (fig. 4), cattura il suo tuffo, al mare, in uno spazio aperto e pubblico. Per indicare queste azioni artistiche che prendono forma in luoghi pubblici si può forse utilizzare l'espressione «arte pubblica»⁹? L'assenza di gallerie e spazi istituzionali, nelle

⁸ È possibile consultare l'intervista integrale realizzata da Maria Gaia Redavid per Exibart al seguente link: <https://www.exibart.com/arti-performative/nei-territori-della-performance-1967-1982-la-mostra-al-maxxi-di-roma>.

⁹ ZUKIN S., «The Cultures of Cities», Cambridge, Blackwell, 1995; MILES M., «Art, Space and the City», London, Routledge, 1997; ZEBRACKI M., «Public Art as Conversation Piece: Scaling

piccole realtà, spingeva artiste e artisti a utilizzare spazi alternativi per potersi esibire? L'uso di luoghi informali può essere letto come conseguenza di una carenza di spazi adibiti all'arte o può essere considerato esclusivamente come una scelta personale dell'artista?

GEOFRAME

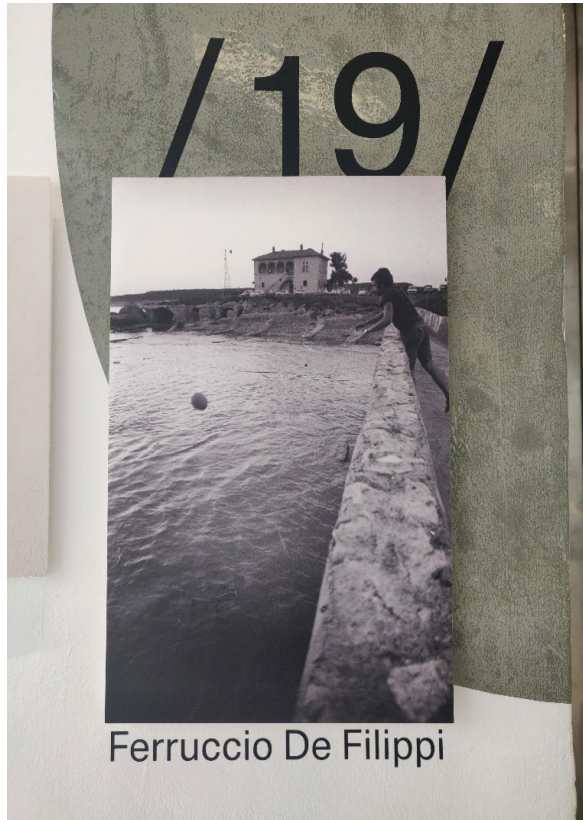


Fig. 4 – *Antropologica (Volume del mio corpo che si getta in acqua)* di Ferruccio De Filippi.

Fonte: fotografia dell'autrice.

Le fotografie presentano una carrellata di corpi statici e in movimento che si trovano in spazi pubblici e privati, all'aperto e al chiuso. Corpi maschili e femminili, giovani e adulti, nudi e vestiti, magri e paffuti, spogli e acconciati. I corpi sono intenti in azioni individuali e/o collettive: mentre una persona si tuffa in mare, un'altra parla con il megafono in una piazza gremita di persone (fig. 5). Attrici e attori protestano e mettono in scena azioni legate all'identità,

Art, Public Space and Audience», in *Belgeo: Belgian Journal of Geography*, 14, 2014; PERELLI L., «Public Art. Arte, interazione e progetto urbano», Milano Franco Angeli, 2006.

alla politica, alla violenza, alla sessualità – come ribadito più volte dalle curatrici – ma anche legate alla collaborazione, alla spiritualità e alla solitudine. Numerosi sono gli spazi domestici utilizzati da artiste/i e catturati nelle fotografie che rappresentano un'arte dolce e intima che non ha bisogno di “mettersi in piazza” per farsi pubblica e concreta. Marisa Merz, in *La Conta*, 1967, filma l'appartamento dei coniugi; per l'epoca, anche questo poteva essere considerato come rivoluzionario: far entrare una telecamera nella quotidianità di una coppia e documentare piccole azioni, apparentemente insignificanti, considerandole come un'opera d'arte, come qualcosa che merita di essere registrato e offerto al pubblico.

Alcuni filmati si alternano quindi a fotografie, locandine e documenti scritti. Niente di quello che è appeso al muro appare immobile: anche le fotografie, che catturano un momento specifico, sembrano essere in movimento, mostrando un'azione, una pratica, un'esibizione che si sta svolgendo o che si è appena svolta.



Fig. 5 – *Giornale parlato* di Eugenio Miccini, 1971.

Fonte: fotografia dell'autrice.

Questi corpi eterogenei e in movimento si sono “appropriati” degli spazi del Museo nazionale delle arti del XXI secolo, anche solo per alcuni mesi. Chissà cosa sarebbe successo nel momento dell'inaugurazione della mostra, se quei corpi – appesi alla parete – si fossero materializzati nelle sale del museo o nello

spazio esterno antistante all'ingresso principale per mettere in scena quelle stesse *performances* documentate nelle fotografie. Chissà come avrebbe reagito il pubblico presente: alcune persone, forse, avrebbero partecipato all'esibizione, lasciandosi trascinare dal momento, altre invece avrebbero afferrato immediatamente lo smartphone per documentare l'accaduto. L'uomo con il megafono (fig. 5) sarebbe forse riuscito a radunare un gruppetto di persone propense ad ascoltarlo e Ferruccio De Filippo avrebbe potuto sfruttare la fontana del giardino per il suo tuffo. Lo spazio esterno del Maxxi somiglia a una piazza cittadina che si presta ad accomodare spettatrici e spettatori e ad accogliere azioni performative capaci di portare corpi «in movimenti» in uno dei luoghi istituzionali della cultura per eccellenza.

