

MODULO 6
Didattica dell'arte contemporanea
Prof. Giorgio Nonveiller

**IL CORPO COME POTENZIALITA' SIMBOLICA ED ESPRESSIVA
NELLA RICERCA ARTISTICA CONTEMPORANEA**

1. Premessa didattica:

In primo luogo va tenuto presente a chi s'insegna e in quale tipo di scuola. Nel caso dell'Abilitazione di riferimento A/61, Storia dell'arte, per un modulo su un tema come il corpo nella ricerca artistica contemporanea, mi limito a citare solo due possibili impostazioni didattiche, che possono implicare dalle due alle quattro ore di lezione corredate da immagini: possiamo tener presente lo svolgimento che esse potrebbero avere in un Liceo classico oppure in un Istituto d'arte o in un Liceo artistico.

Nel primo caso la o le lezioni sulla tematica del corpo possono porsi in continuità con l'alveo di carattere umanistico, che caratterizza l'istruzione classica, con apporti che tuttavia possono contraddirlo, segnando piuttosto componenti culturali di discontinuità e, insieme, aperture di tutt'altro segno rispetto ad una certa linea che potrebbe andare dal neoplatonismo rinascimentale al neoidealismo italiano. Si tratta dunque di un complesso confronto che, quanto meno, va tenuto presente in un senso più generale di storia della cultura, non soltanto legata all'arte.

Nel secondo caso invece, per un Istituto d'arte o in un Liceo artistico, la o le lezioni programmabili è bene che accentuino l'aspetto poetico, legato più strettamente a nuove modalità di comunicazione artistica, pur cercando di mantenere un nesso stretto con le implicazioni storico-culturali, insistendo tuttavia sugli aspetti ideativi e progettuali, con i loro risvolti esecutivi o 'performativi'. In questo modulo non si intende dare una dimostrazione applicativa del suo sviluppo didattico, ma piuttosto fornire dei materiali rivolti ai docenti o ai futuri docenti affinché essi stessi costruiscano un percorso adeguato a quelle ineludibili contingenze culturali e ambientali che sono proprie ad ogni situazione scolastica (collocazione geografica, esistenza di gallerie d'arte o musei d'arte moderna e contemporanea, tipo di accesso all'informazione sul mondo dell'arte, contesto culturale, ecc.).

2. Implicazioni storico-culturali:

Come si può impostare un percorso didattico che tenga conto delle ricerche artistiche che tendono a porre la centralità del corpo nella ricerca espressiva contemporanea?

E' una questione che non è soltanto interna a tale ricerca, né basta scegliere una ricognizione fenomenologica (soprattutto quando la si riduca ad una constatazione meramente descrittiva delle varie manifestazioni cui ha dato luogo), ma occorre orientarsi in qualche modo anche verso una dimensione antropo(-socio)logica, filosoficamente innervata sulla complessa tematica del corpo e, quindi, occorre interrogarsi sui motivi che hanno posto in maniera esplicita l'esigenza di una problematica siffatta, entro un più ampio insieme di istanze culturali e comunicative, nonché la sua graduale emergenza in ambiti diversi, coinvolgendo in pieno la scena artistica contemporanea.

Una prima implicazione è già ben presente negli ultimi decenni dell'Ottocento, nella tendenziale estetizzazione della vita, forse non circoscrivibile alla mera dimensione 'decadentistica': sul piano letterario da Ruskin a Wilde, a Walter Pater, da Baudelaire a Mallarmé, a Stefan George, da D'Annunzio a Marinetti e ad ogni altra successiva manifestazione che recuperi o tenda a recuperare la "vita come arte". Nelle arti figurative molte implicazioni e avvisaglie sono reperibili nella cultura preraffaellita, e più in generale in quella simbolista da Gustave Moureau ad Auguste Rodin, e, poco dopo, in quella secessionista e nell'*Art Nouveau*.

La comparsa di una polivalente immagine femminile come rappresentazione del mondo da Dante Gabriele Rossetti a Gustav Klimt, ad Alphonse Mucha, come acutamente aveva notato Albino

Galvano¹, è investita da una notevole carica erotica che, nella cultura *fin de siècle*, è assolutamente pervasiva.

Ciò si va intrecciando intorno al 1890 con una ricerca del ‘genuino’ e del ‘primordiale’ che ha coinvolto artisti come Paul Gauguin – che riscopre per l’arte occidentale le società ‘primitive’ dei mari del sud -, Émile Bernard e il Gruppo dei Nabis che scoprono il paesaggio quasi intonso della Bretagna e i suoi antichi costumi (e, in una diversa declinazione, lo stesso Vincent Van Gogh nel Mezzogiorno di Francia, poi Edvard Munch tra Pont Aven e la Norvegia). Successivamente, dai primi del Novecento, i *Fauves*, e direi soprattutto l’Espressionismo tedesco, esercita una forte critica culturale e di costume nei confronti della società guglielmina.

Del resto, proprio a livello di costume, l’interesse per il corpo si manifesta negli stessi anni verso le pratiche naturistiche e salutistiche accomunando le culture di vari paesi del nord europeo.

La scoperta delle “civiltà primitive” o addirittura “selvagge”, aprendo un capitolo che pone esplicitamente la questione delle ambivalenze del corpo che possiamo seguire, in qualche misura, anche attraverso gli sviluppi dell’etnologia e dell’antropologia culturale da Bronislaw Malinowski a Margaret Mead, da Lucien Lévy Bruhl a Marcel Mauss, ad Alfred Métraux. Né si possono trascurare le ricerche parallele nell’ambito della storia delle religioni, sul piano dei culti e dei riti delle civiltà preelleniche, e non solo, a partire da Károly Kerényi e Mircea Eliade.

Già questi pochi cenni basterebbero per segnalare l’origine complessa del fenomeno culturale. Sul piano più strettamente filosofico vorrei richiamare una pagina di Friedrich Wilhelm Nietzsche (Röcken 1844 – Weimar 1900), che precede quanto abbiamo accennato, reperibile nel *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, nella prima parte de “I discorsi di Zarathustra”(1883), un breve capitolo dedicato a *Gli sprezzatori del corpo*, di cui riprendo in questo caso la traduzione di R. Giani (Milano, Fratelli Bocca, 1944, a pp. 22-23)²:

“Agli sprezzatori del corpo voglio ora dire il mio pensiero. Io non pretendo che imparino e insegnino cose diverse da quelle che hanno imparate e insegnate fin qui; bensì che dicano addio al proprio corpo – e si tacciano.

“Io sono corpo ed anima”; così parla il fanciullo. E perché non dovremo parlare come i fanciulli? Ma l’uomo desto e cosciente dice: Io sono corpo e niente altro al di fuori di ciò: e l’anima non è niente altro che una parola per significar qualche cosa che si trova nel corpo.

Il corpo è un grande sistema, una cosa molteplice con un senso solo: è guerra e pace, gregge e pastore.

Uno strumento del tuo corpo è anche la tua piccola ragione, fratello mio, che tu chiami “spirito”: un piccolo strumento e trastullo della tua grande ragione.

“Io”, dici tu, e vai superbo di questa parola. Ma più grande ancora – e tu non vuoi crederlo – è il tuo corpo e il suo sistema; esso non dice “Io”, ma è “Io”.

Ciò che percepisce il senso e intende lo spirito non ha mai fine in sé stesso. Ma senso e spirito vorrebbero persuaderti che essi sono fine ad ogni cosa, tanto sono vani.

Stromenti e trastulli sono sensi e spirito: dietro a loro si cela il proprio essere, il quale cerca con gli occhi dei sensi e ascolta con gli orecchi dello spirito.

E sempre sta in ascolto il proprio essere e cerca: confronta, soggioga, conquista, distrugge. Domina ed è anche dominatore dell’”Io”.

Dietro ai tuoi pensieri ed ai tuoi sentimenti, o fratello, sta un potente dominatore, un savio ignoto – che si chiama il proprio essere. Egli abita il tuo corpo: è il tuo corpo.

V’ha maggior ragione nel tuo corpo, che non ne contenga la tua migliore sapienza. E chi sa mai perché il tuo corpo ha proprio bisogno della tua migliore sapienza?

¹ Cfr. A. Galvano, *Dal simbolismo all’astrattismo* (uscito in “Galleria di arti e lettere”, nn. 4-5, 1953), ora in A. Galvano, *La pittura, lo spirito e il sangue*, a cura di G. Mantovani, Torino, Il Quadrante, 1988, pp. 71-90.

² Più agevolmente si può vedere la traduzione in generale filologicamente più rigorosa di Mazzino Montinari nelle ediz. Adelphi, Milano, 2001²², a pp. 33-34. Il brano che qui riprendo in altra versione è tuttavia egualmente ben tradotto.

Il tuo essere si ride del tuo Io e dei suoi salti orgogliosi: Che cosa significano questi salti e voli del pensiero? Un sentiero soltanto per giungere al mio scopo. Io sono il filo che guida l'Io: quegli che gli suggerisce i suoi concetti.

L'essere dice all'Io: "Qui prova dolore". E allora esso soffre e pensa come potrebbe liberarsi dal dolore – e appunto per far ciò *deve* pensare.

L'essere dice all'Io: "Qui prova piacere". Ed esso allora si compiace e pensa a gustare quel piacere – e appunto a ciò esso *deve* pensare.

Agli sprezzatori del corpo voglio dire una cosa. Il loro disprezzo è il loro modo di valutare. Chi creò il pregio e il disprezzo, i valori e la volontà?

L'essere li creò a sé stesso.

Il corpo si creò per sé lo spirito come una mano della sua volontà.

Persino nella vostra stoltezza e nel vostro diletto, o sprezzatori del corpo, voi siete servi del vostro essere. Io vi dico: Il vostro stesso essere vuol morire e si discosta dalla vita.

Egli non può far più quello che amerebbe far sempre: creare all'infuori di sé stesso. Ecco ciò che con ogni ardore vorrebbe fare.

Ma ormai è troppo tardi per lui: - il vostro essere vuol perire, o sprezzatori del corpo.

Il vostro corpo vuol perire: perciò diveniste sprezzatori del corpo! Giacché nulla v'è possibile creare all'infuori di voi stessi.

E perciò voi odiate la vita e la terra. Una stolta invidia traspare dal torvo occhio del vostro disprezzo.

La vostra strada non è la mia, o sprezzatori del corpo! Voi non siete i ponti che guidano al superuomo!"³.

Così parlò Zarathustra.

Sarebbe lungo commentare compiutamente le molte implicazioni storiche, religiose, antropologiche, filosofiche e psicologiche di questa pagina straordinaria. Sicuramente era ben nota a Sigmund Freud (Freiberg, Moravia 1856 – Londra 1939) e a Carl Gustav Jung (Kesswil, lago di Costanza 1875 – Küsnacht, lago di Zurigo 1961) che, come molti altri studiosi, ne hanno tenuto conto: basti pensare alle limitazioni del primato dell'Io e al problema del Sé che qui sono messi in piena evidenza, soprattutto alla luce di quanto le scienze umane, e non solo, hanno potuto rielaborare da questa e altre pagine di Nietzsche da quando sono state pubblicate.

Mi basti soltanto citare una frase di Freud: "L'Io è innanzitutto un Io corporeo, non è soltanto un essere di superficie ma è esso stesso la proiezione di una superficie" (*Das Ich und das Es*, 1922-23). Nella traduzione inglese del 1927, approvata dallo stesso Freud, risulta anche un'altra frase:

L'Io è in ultima analisi derivato da sensazioni corporee, principalmente da quelle che nascono dalla superficie del corpo. Esso può quindi essere considerato come una proiezione mentale della superficie del corpo oltre al fatto [...] che esso rappresenta la superficie dell'apparato mentale.

Credo che la frase di Nietzsche: <<"Io" dici tu, e vai superbo di questa parola. Ma più grande ancora – e tu non vuoi crederlo – è il tuo corpo e il suo sistema; esso non dice "Io" ma è "Io".>> abbia una gravitazione più ampia di quanto non dica Freud, ma illumina anche quanto lo psicoanalista viennese ha affermato più volte, dato che egli ha pure il grande merito di aver elaborato un'articolatissima teoria dell'Io come istanza psichica a livello psicologico e meta-psicologico.

L'unità tra corpo e anima rivendicata da Nietzsche ha sicuramente forti implicazioni creative e certamente l'odio della vita e della terra non è compatibile con la concezione dell'arte del filosofo tedesco, ma non è nemmeno compatibile con l'esperienza artistica in generale, salvo particolarissime forme di ascesi, nonché di nevrosi e di psicosi.

Il motivo per il quale ho accentuato la "potenzialità simbolica" del corpo è per sottolineare il fatto che dal corpo deriva ogni sorta di modalità comunicativa mimetica, posturale, gestuale le quali

³ Gianni Vattimo, a proposito dell'Überschmen, preferisce tradurre Oltreuomo anziché Superuomo, poiché l'accentuazione potrebbe cadere solo su un di più, su un potenziamento, piuttosto che sull'esigenza di andare *oltre* l'uomo quale si è andato delineando nella civiltà e nella cultura dell'umanesimo. Cfr. G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, Milano, Fabbri-Bompiani, 1974 e Id. *Introduzione a Nietzsche*, Bari, Laterza, 1984.

possono accompagnare o non accompagnare le *performance* linguistiche. Non solo alludo ai modi di indicare, emettendo altresì segnali e segni verbali e non verbali, aspetti che sono strettamente di pertinenza semiotica, ma vere e proprie modalità di simbolizzazione tra ritualità, mito e altre dimensioni che possono anche geneticamente precedere il linguaggio verbale e i modi stessi di concettualizzare.

L'arte tende a porsi in una dimensione nella quale accade che si instaurino nuove forme di codificazione, dove il significato non è mai dato preliminarmente, ma è il risultato di un'apertura di senso, cioè quando possiamo parlare più propriamente di 'evento'.

È il caso che ora ci soffermiamo sul concetto di simbolo, proponendo una pagina di Carl Gustav Jung molto significativa ai fini di quanto andrò esponendo in seguito, a proposito del simbolo del Sé in un capitolo sulla *Psicologia dell'archetipo del fanciullo* (1940), che desumo da un'opera a quattro mani di C. G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1941) (tr. it., Torino, Boringhieri, 1972, pp. 165 e ss.):

I simboli del Sé nascono dalla profondità del corpo ed esprimono tanto la materialità di questo quanto la struttura della coscienza che percepisce. Il simbolo è corpo vivo, *corpus et anima*. Perciò il fanciullo è una formula così appropriata al simbolo. La singolarità della psiche è una dimensione che non si realizza mai completamente, ma è sempre in divenire ed è, in pari tempo, fondamento indispensabile d'ogni coscienza.

Gli "strati" più profondi della psiche, più sono profondi e oscuri, più perdono in termini di singolarità individuale. "Sotto", cioè man mano che si avvicinano ai sistemi funzionali autonomi, essi assumono un carattere sempre più collettivo, al punto che nella materialità del corpo, e precisamente nei corpi chimici, diventano universali e insieme si estinguono. Il carbonio del corpo è in definitiva carbonio. Perciò, "in fondo", psiche è mondo. In questo senso io do perfettamente ragione a Kerényi, quando dice che nel simbolo parla il "mondo stesso". Più arcaico, più "profondo", vale a dire più fisiologico è un simbolo, più collettivo, universale e quindi "materiale". Più astratto, differenziato e specifico è, più si avvicina al carattere della singolarità e univocità coscienti e più perde in natura universale. Nella conoscenza il simbolo, esposto com'è ad ogni possibile tentativo di spiegazione razionalistica, corre pienamente il rischio di trasformarsi in mera allegoria, comunque incapace di trascendere l'ambito del pensiero cosciente.

Il simbolo in Jung è concepito come l'antecedente del segno e come un'azione che compone i distanti. *Symbállo* è "metto insieme" due metà di un oggetto che, spezzato può essere ricomposto per cui ogni metà diventa un segno di riconoscimento. Come ricorda Umberto Galimberti "*Symbolon* era la tessera ospitale, quel cocchio di pietra che, spezzato, testimoniava il legame tra due persone, due famiglie in procinto di separarsi. Ognuno portava con sé il segno di una comunione, di un patto amichevole che la distanza non poteva annullare". L'eventuale ricongiungimento prevedeva la ricomposizione delle due metà, ottenendo l'unità dopo l'assenza, "un'intimità ininterrotta, un legame che non era stato spezzato".

Il simbolo, come indica la parola greca *sym-bállein*, è composizione, mentre il segno è disgiunzione: *día-bállein*, che è propria della procedura discorsiva che risponde al *ti ésti* ("che cos'è" o "che cosa significa"). Il simbolo invece non significa e non interpreta: come il "Mana" significa tutto e niente - come avverte ancora Galimberti - esso può caricarsi di qualsiasi significato e poiché è caratterizzato dalla eccedenza semantica "designa questo ma anche quello", non si inserisce come il segno in un ordine, ma tra gli ordini perché aduna.

Il segno nasce invece come un dispositivo d'ordine tra significato e significante, mentre quando esso fallisce e non riesce a stabilire l'appartenenza ad un suo oggetto, diventa simbolo. Secondo Jung quando dal simbolo si perviene al significato, quando è stata reperita la formula della cosa che è stata oggetto d'indagine, attesa o presentita, il simbolo 'muore' e conserva solo un valore storico. Da questo punto di vista non v'è opposizione tra segno e simbolo ma circolarità. Un tratto importante del simbolo è l'ambivalenza, la sua relazione con l'ignoto e, aggiungerei, con gli aspetti enigmatici dell'esperienza.

L'esperienza ideativa, immaginativa, e la stessa pratica dell'arte hanno molto a che fare con queste dimensioni, quando esse si avventurano in direzioni nuove e affatto inedite. La pagina di Jung che abbiamo riportato è notevole per più motivi: "i simboli del Sé" che "nascono dalla

profondità del corpo ed esprimono la materialità di questo quanto la struttura della coscienza che percepisce”; la singolarità e l’incompletezza della psiche; il fatto che tanto più ci si muove verso le dimensioni arcaiche e “profonde” della psiche, tanto più esse sono legate alle dimensioni fisiologiche e ‘materiali’. Vedremo che certi esiti della *Body Art* non sono affatto lontani da queste premesse.

D’altra parte qui non posso dimenticare che vi sono altri contributi di ambiti psicoanalitici, non ortodossi, interessanti per il nostro tema come quello di Georg Walther Groddeck (Bad Kösen, Weissenfels 1866 – Zurigo 1934) che, osservando i disturbi somatici, intende perfettamente come le malattie organiche e funzionali siano in qualche modo creazioni simboliche dell’*Es*, una forza inconscia dalla quale il malato è vissuto. La stessa coscienza non ne sarebbe che una delle manifestazioni. Nel *Libro dell’Es* (1923) e in una serie di scritti postumi Groddeck espone queste vedute con grande ricchezza di intuizioni circa la genesi delle malattie fisiche e i loro risvolti, per l’appunto, creazioni simboliche. Groddeck arriva a contestare la distinzione tra psiche e soma, uno dei motivi per cui viene considerato il fondatore della medicina psicosomatica. Dal *Libro dell’Es*, Groddeck ripropone un concetto di origine nietzschiana, che poi Freud riprende nel saggio su *L’Io e l’Es* (nello stesso 1923). Le allusioni alle implicazioni corporee dei conflitti psichici in Groddeck sono piuttosto esplicite. In italiano tutta una serie di scritti postumi sono stati tradotti col titolo: *Il linguaggio dell’Es. Saggi di psicosomatica e di psicoanalisi dell’arte e della letteratura*, Milano, Adelphi, 1969, e rappresentano la fase più matura del suo pensiero.

I contributi di Groddeck non sono così indiretti sul tema del corpo come potrebbe sembrare: anzi mettono in piena evidenza la dimensione corporea in ambito psicoanalitico, cogliendone sul piano clinico la complessità, direi squisitamente olistica, delle sue implicazioni. Da origini culturali diverse si diparte il contributo di Wilhelm Reich (Dobrzynica, Galizia 1897 - Lewisburg Pennsylvania 1957) che ha in comune una partenza psicoanalitica e merita qualche considerazione in quanto la sua *Funzione dell’orgasmo* (1927) fonda una teoria bio-psichica nella quale appunto la teoria dell’orgasmo, la teoria del carattere e la tecnica relativa all’analisi del carattere sono le componenti essenziali. L’analisi della ‘corazza caratteriale’ identifica le resistenze muscolari a livello corporeo dalla testa, al tronco al bacino del paziente – e relative segmentazioni - che costituiscono altrettanti blocchi emozionali legati alla stasi dell’energia sessuale o libido inibita. Reich considera la libido l’espressione fondamentale dell’organismo vivente, connettendola alla eziologia della nevrosi. Un’efficace continuatore dell’opera di Reich è oggi Alexander Lowen.

Da un approccio pluridimensionale neurofisiologico, gestaltistico, psicoanalitico e sociologico prende le mosse Paul Schilder (Vienna, 1866 – New York 1940) nel suo fondamentale contributo sull’*Immagine di sé e schema corporeo* (1935) [tr. it. Milano, Franco Angeli, 1986], che tuttavia mantiene una notevole attualità, ove il corpo si pone come “un vero e proprio articolarsi dello spazio interumano”, anticipandone appunto la problematica fenomenologica e antropologica.

Tra gli apporti più originali del dopoguerra su questa problematica, entro una dimensione evolutiva, vi è l’indagine psicoanalitica approfondita di Françoise Dolto (Parigi 1908-1988), che riprendendo alcune impostazioni non solo di Freud, ma anche di Jacques Lacan, in *L’immagine inconscia del corpo. Come il bambino costruisce la propria immagine corporea* (1984), tr. it. Milano, Bompiani, 1998 (2001²), attraverso una ricca casistica clinica insiste soprattutto sui cambiamenti che subisce l’immagine del corpo rispetto al vissuto, allo sviluppo psicosessuale a alle fasi di crescita del bambino.

Dopo le fondamentali concezioni di Nietzsche, non mancano successivi contributi filosofici tra fenomenologia ed esistenzialismo, in particolare alcune elaborazioni che provengono dalla fenomenologia di E. Husserl, per il quale il corpo è un’esperienza vivente, e l’ontologismo di M. Heidegger dai quali derivano gli importanti sviluppi dell’opera di Maurice Merleau-Ponty, segnatamente nella *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1965, e in *Il visibile e l’invisibile* (opera postuma, 1964), tr. it., Milano, Bompiani, 1969, che oltre a

un'attenzione per il sensibile, rivendica l'aspetto originario della percezione nell'esperienza e nella comunicazione per cui le 'vie del corpo' sono all'origine di ogni significazione. Non mancano nel filosofo francese interessantissimi riferimenti alle arti visive: mi basti qui ricordare le acutissime osservazioni sull'opera di Paul Cézanne.

3. Il corpo nelle avanguardie e nelle neo-avanguardie:

Un antefatto importante di un modo nuovo di investire il corpo nell'arte ha qualche inizio nel Futurismo italiano in certi spunti della scultura di Boccioni, nelle provocatorie serate futuriste, in certe forme di intervento sulla società dell'epoca, nel teatro e persino nelle declamazioni poetiche (fig. 1). Sta di fatto che le avanguardie immediatamente successive si richiameranno proprio al Futurismo italiano.

Un più diretto investimento corporeo lo troviamo senz'altro in Dada e in certe manifestazioni che implicano degli sconfinamenti teatrali in artisti e scrittori: da Tristan Tzara a Hans Jean Arp, da Hugo Ball a Francis Picabia, da Marcel Janco a Georges Ribemont-Dessaignes, a Richard Hülsenbeck (per fare alcuni nomi) nel Cabaret Voltaire di Zurigo, tra il 1916 e il 1918, che, pur nella radicale negazione delle idee sull'arte – o addirittura praticando l'anti-arte come fa Picabia - e di ogni tecnica e tradizione, riprendono le manifestazioni futuriste in una contestazione della guerra e della società industriale (fig. 3).

Da un certo punto di vista un seguito è ravvisabile nel Surrealismo che si proponeva di capovolgere gli statuti dell'arte e della letteratura, di cui André Breton fu il teorico, sovvertendo attraverso il sogno e l'inconscio le consuete sequenze temporali, proponendo mediante le teorizzazioni di S. Freud sulla sessualità le ambivalenze della libido come questioni attinenti al desiderio, alle radici delle dimensioni oniriche e del fantastico. Così si gioca sul narcisismo dell'artista, su particolari autoritratti fotografici e pittorici come vere e proprie manipolazioni della propria immagine (basti pensare a certe opere di Marcel Duchamp o di Salvador Dalí) o del proprio corpo, giocando quindi sulle dimensioni liminari della stessa identità personale. Ma viene anche tematizzato il senso di estraneazione dell'individuo in una società di massa (dalle anticipazioni della Pittura metafisica di un De Chirico, a certe formulazioni del Dada berlinese di un G. Grosz, ad esempio), oppure gli artisti enfatizzano i sintomi del lato patologico della società e degli stessi rapporti interpersonali, nei quali il voyeurismo o l'esibizionismo con i correlati comportamenti sadici, masochisti o feticisti vengono sottolineati, oppure legati alla totale anomia o indifferenza rispetto ad un più ampio contesto sociale.

Un capitolo importante è ben presente nelle avanguardie russe, soprattutto in due città come Mosca e San Pietroburgo (fig. 2). Non alludo tanto al 'congelamento' plastico di certe sculture successive alla Rivoluzione Russa degli anni Trenta, ma al grande fermento creativo che si esprime nella danza, negli spettacoli teatrali e nel costume, dai primi anni del Novecento agli anni Venti, dove il linguaggio del corpo, del gesto e della mimica trova forme nuove d'espressione. Ed è una vicenda che coinvolge soprattutto la componente femminile, e certe figure androgine o di virago ben presenti nell'élite colta delle due capitali della cultura artistica russa. Si pensi ad una figura come Ida Rubiņštejn, con i tratti perversi tipici della cultura simbolista, tra i primi nudi che compaiono nel teatro di San Pietroburgo, con forti anticipazioni nei confronti di tutto in filone di danze sperimentali che si svilupperanno nei due decenni successivi.

L'altra grande figura è la danzatrice Isadora Duncan, mentre, negli Stati Uniti, Martha Graham parte da premesse culturali diverse (come il folklore americano), ma si può dire che entrambe realizzino codici coreografici che tendono a svincolarsi dal balletto classico con l'abbandono di certe pose rigide sulle punte, prediligendo i piedi nudi e usando ad esempio dei velari che ostentano una nuova concezione del corpo e del movimento.

Occorre infine accennare alle sperimentazioni teatrali sviluppate all'interno del Bauhaus intorno alla seconda metà degli anni Venti del Novecento, ove va ricordato lo straordinario apporto di

Oskar Schlemmer (Stoccarda 1888 – Baden Baden 1943)⁴, nel ripensamento di un possibile ‘teatro totale’ (si pensi altresì alle idee di Piscator) dove architettura, scenografia, coreografia, in un permeabile rapporto con la pittura e la scultura hanno dato un contributo di prim’ordine a certi sviluppi del secondo dopoguerra. Si vedano di Schlemmer, ad esempio, lo spettacolo dedicato alla *Danza delle verghe* del 1927, una specie di prolungamento geometrizzante del corpo e del movimento attraverso assicciolate lignee opportunamente legate agli arti (fig. 4), o la *Metal Dance* del 1929 che prefigura il ricorso a effetti e tecnologie sofisticate (fig. 5).

4. Anticipazioni nella stagione dell’Informale

Nel secondo dopoguerra, dopo l’ampio sviluppo che le poetiche dell’informale hanno avuto in Europa e negli U.S.A. tra il 1945 e la fine degli anni Cinquanta del Novecento, per un buon quindicennio, sicuramente fino alla mostra dedicata a “Vitalità dell’arte” dell’estate del 1959, legata alle vedute di un grande critico francese, Michel Tapié, a Palazzo Grassi a Venezia, e alla XXX Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale di Venezia del 1960, che considero due manifestazioni culminanti, fintanto che questo insieme di poetiche non cominceranno ad entrare in crisi, mentre si andranno delineando nuove modalità di ricerca artistica in ambito internazionale, che del resto erano già in atto.

In certi sviluppi della “scrittura automatica”, che nasce nell’alveo surrealista, di un André Masson che è forse il primo artista a ricorrere ad una pittura gestuale, prima e durante il suo soggiorno newyorkese, - assieme ad altri importanti artisti europei -, a cui si riallaccerà Jackson Pollock tra il 1946 fino alla morte nel 1956, dopo una fase picassiano-espressionista, praticando il *dripping* cioè spandendo direttamente i colori nelle tele disposte nel pavimento per “essere dentro il quadro” (fig. 6), ed altri artisti americani come Wilhelm De Kooning, Franz Kline, Sam Francis che praticavano l’*Action Painting* o l’“Espressionismo astratto”. Il coinvolgimento nello spazio fisico del dipinto attraverso il gesto corporeo è sicuramente un antefatto importante.

Ma vi sono state varie situazioni europee parallele, a partire dal francese Georges Mathieu (Boulogne-sur-Mer 1921), pittore nel quale è ravvisabile una priorità intorno al 1945 nell’usare macchie e grafie segniche con una grande velocità esecutiva (tanto che si è parlato per questa ed altre manifestazioni artistiche di *Tachisme*). Nelle sue ‘sedute’ di pittura Georges Mathieu dipingeva su tele anche di grande formato, appoggiate alla parete, spremendo direttamente i tubetti a olio sulla superficie della tela, ed erano quasi delle vere e proprie *performance*, con precisi aspetti rituali: una camicia bianca per ogni nuova opera, mobilità del gestire – come uno spadaccino - impiastrandosi le vesti di colore. L’artista aveva teorizzato che “il segno precede il significato” (fig. 7). Altri francesi da ricordare sono Hans Hartung – il cui gesto era più ponderato ma irrevocabile -, la forte ascendenza materica di un Jean Fautrier, e pittori come Soulages e Schneider.

Tra gli artisti del gruppo COBRA (Alechinsky, Appel, Corneille e Jorn) ricorderei la forte carica espressionista dei dipinti di Asher Jorn e Karel Appel, nonché qualche installazione di quest’ultimo.

Tra gli europei ricorderei ancora il pittore tedesco Karl Otto Götz (che faceva parte della Bauhaus immaginista), due artisti italiani come Mattia Moreni ed Emilio Vedova, e gli spagnoli Antoni Tàpies, Antonio Saura e Manolo Millares.

5. Ives Klein e Piero Manzoni

Ma soprattutto andrebbe ricordato Ives Klein (Nizza 1928 – Parigi 1962), rilevante esponente del neodadaismo, fondatore nel 1960 assieme allo scultore Jean Tinguely e al critico Pierre Restany del Nouvelle Réalisme, il cui assunto era quello di trasformare oggetti della vita quotidiana, i rottami, i rifiuti e gli scarti della nostra civiltà consumistica in opere d’arte. La pittura di Klein è iniziata nel 1946, i suoi dipinti monocromi blu sono di poco precedenti il 1957, portando la pittura a dimensioni immateriali, togliendo ogni vincolo di forma, seguendo una forte componente mistica. L’idea era

⁴ Per l’opera di Schlemmer, anche per eventuali ricerche, si veda O. Schlemmer, *Scrittura sul teatro*, a cura di Marina Bistolfi, pref. di G. C. Argan, Milano, Feltrinelli, 1982 (con abbondante apparato illustrativo).

che la tela monocroma blu poteva estendersi indefinitamente, come traduzione dell'infinito cosmico.

Tra le sue anticipazioni vi sono una serie di *performances*, che rispondevano all'esigenza in Klein di mantenere un certo distacco dalla superficie dipinta. La prima esperienza la fece ideando una tecnica che prevedeva venisse spalmato di colore blu oltremare il corpo umano nudo di una modella, la quale si trasformava in una sorta di 'pennello vivente', che lasciava le proprie impronte in un grande foglio bianco steso sul pavimento, davanti ad un pubblico ristretto nel 1958, nell'appartamento parigino di Robert Godet (fig. 11). Poi Klein ripeté l'operazione anche con fogli e tele disposte verticalmente, creando appunto delle *Antropométrie* (fig. 14).

Due anni dopo, collaborando con Maurice d'Arquian, direttore della Galerie Internationale d'Art Contemporain di Parigi, Klein allestì uno spettacolo intitolato *Anthropométrie de l'époque blue* per un centinaio di artisti appartenenti ad una cerchia sceltissima, dando una dimostrazione dei propri dipinti antropometrici dirigendo tre modelle ignude con il corpo intinto nel blu usato dall'artista (fig. 12), le quali lasciavano le proprie impronte su grandi fogli di carta appesi al muro e su una tela stesa sul pavimento (figg. 10 e 13) in una sorta di concerto per archi nel quale i musicisti suonavano la *Symphonie Monotone*, scritta da Klein medesimo, che consisteva nella stessa nota ripetuta per venti minuti, cui seguivano venti minuti di silenzio. Come si vede, la *performance* con la messa in scena della propria arte fu documentata da vari fotografi, le cui immagini hanno tramandato la memoria di questo particolare evento.

Ives Klein era anche un esperto di judo e credeva che il corpo fosse al centro dell'energia fisica, sensoriale e spirituale, da cui vengono appunto varie esperienze legate anche a pratiche esoteriche (si veda anche la fig. 8). Klein aveva pure un interesse per i fenomeni della levitazione (proprio nel periodo in cui venivano mandati i primi satelliti in orbita attorno alla terra o sulla luna), ed era convinto che si potesse levitare col corpo e quindi tentare direttamente l'esperienza del volo. Dopo essere saltato da un secondo piano dalla casa di un amico ferendosi un paio di volte, Klein decise di creare la 'prova' dell'evento, saltando nuovamente ma guarnito da un tappeto elastico che gli avrebbe evitato altre fratture, quindi facendo operare un perfetto fotomontaggio dal proprio fotografo e pubblicandolo titolò sopra l'immagine "Un uomo nello spazio!", e sotto "Il pittore dello spazio salta nel vuoto" (fig. 9). Quello che qui importa è sottolineare i molti spunti e le anticipazioni di Klein che poi porteranno altresì al Concettualismo e alla Body Art.

Proprio in questo senso va ricordata l'esperienza artistica messa in gioco da Piero Manzoni (Soncino 1933 – Milano 1963) la cui prima mostra importante è quella dell'"Arte Nucleare" alla Galleria San Fedele di Milano del 1957, rimanendo particolarmente vicino a Lucio Fontana. Dopo aver visto i *Monocromi blu* di Ives Klein esposti a Milano alla Galleria Apollinaire nello stesso anno, elabora gli *Achromes*, grandi superfici bianche di colla e caolino (cioè l'argilla bianca usata nella ceramica). Nel 1958 espone con Fontana ed Enrico Baj e inizia a collaborare con Enrico Castellani e Agostino Bonalumi (che abbiamo visto nel modulo precedente). Nel 1959 fonda la rivista "Azimuth" e la Galleria Azimut a Milano, la cui breve durata è tuttavia caratterizzata da mostre fondamentali, estremamente tempestive su quanto – pur quasi ignorato – si muoveva nel campo dell'arte internazionale⁵.

Manzoni, nel suo radicalismo, trasforma oggetti fuori da ogni schema preesistente in opere d'arte: celebri sono rimaste le linee tracciate su lunghissime strisce di carta (anche chilometriche) arrotolate e chiuse in rotoli di cartone; l'emissione di banconote d'artista firmate; il *Fiato d'artista* in palloncini gonfiati dall'artista; la *Merda d'artista* in 90 scatolette del '61 pagate a peso d'oro.

⁵ La rivista "Azimuth" Manzoni l'ha fondata assieme a Enrico Castellani e Vincenzo Agnetti, in contrapposizione alla rivista "Il Gesto" fondata dagli artisti nucleari, dove pubblica Udo Kultermann, *Nuova concezione della pittura*, che parla dei recenti *Tagli* di Fontana, i *Blu* di Yves Klein, le tele imbottite di Bonalumi e quelle sfondate di Dadamaino, le prime superfici trapuntate di Castellani e le *Linee* di Manzoni, e inoltre presentano Robert Rauschenberg e Jasper Johns, ancora ignoti in Italia. La galleria Azimut Manzoni l'ha fondata con Bonalumi e Castellani diventando un centro di tempestiva informazione sull'arte in atto sia pure solo dal dicembre 1959 al luglio 1960, esponendo opere di Manzoni, del Gruppo GRAV, di cui alcuni facevano parte del tedesco Gruppo Zero.

Ma ciò che qui ci interessa specificamente sono due *performances*: le *Sculture viventi* e le *Basi magiche*.

Per la prima, si tratta di una *performance* alla Galleria La Tartaruga di Roma del 1961, dove Manzoni trasforma il pubblico in opera d'arte, formando le *Sculture viventi*: modelle e persone autografate dall'artista (fig. 15) e accompagnate da un attestato di autenticità. Poi su ogni documento l'artista appose un proprio timbro: se di color rosso, la persona era per intero un'opera d'arte e sarebbe rimasta sempre tale; se giallo tale 'status' era limitato a certe parti del corpo; se verde era vincolato a particolari attività come dormire o correre; se porpora, quando l'artisticità del corpo era stata comperata.

Per la seconda la *performance*, sempre del '61, elevava lo spettatore a opera d'arte finché permaneva sopra la *Base magica*, cioè un piedestallo di legno. Il vincolo temporale viene rimosso dalla *Base del mondo* (fig. 16), cioè un piedestallo capovolto che sorregge il mondo, per cui tutto ciò che lo abita può essere considerato opera d'arte.

6. Tra New Dada e Fluxus

Un altro antefatto è il New Dada newyorkese, che presenta una maggiore continuità con le successive manifestazioni della Body Art, ed è connesso agli *Happenings* (accadimenti): azioni estemporanee, spesso gestuali, legate ad interventi sulle cose, accompagnate da azioni teatrali di tipo mimico, pittorico o musicale (figg. 19 e 24). Alan Kaprow (Atlantic City 1927) è il creatore dello *Happening* e dell'*Environment* e avrebbe voluto riallacciarsi a Pollock. Allievo di John Cage, l'ambizione di Kaprow era quella di creare un'opera d'arte che rinsaldasse l'arte alla vita, anzi tenesse conto degli accadimenti più 'normali' nella loro valenza estetica. Egli ha collaborato con Cage, coinvolgendo artisti come Robert Rauschenberg, John Dine, Claes Oldenburg (questi due ultimi saranno tra i protagonisti della Pop Art statunitense), Robert Morris e il coreografo Merce Cunningham.

A queste modalità faranno ricorso da noi Michelangelo Pistoletto (Biella 1933) con ingegnose opere specchianti, alle quali sono state applicate le sagome fotografiche di uno, due o più personaggi a misure al vero, ove la superficie riflettente mostra volta a volta l'ambiente circostante e i suoi visitatori. L'opera riceve e rispecchia le modifiche dell'ambiente circostante nel quale l'opera medesima è immessa, pur nella sua relativa 'stabilità'. A modalità affini farà ricorso anche il coreano Nam Jun Paik e gli artisti che si riferiranno a "Fluxus", un movimento artistico *inter-media* fondato nel 1962 da George Maciunas (Kaunas 1931 – Boston 1978) secondo il quale "L'artista non deve fare della sua arte una professione... Tutto è arte e tutti possono farne. L'arte deve occuparsi di cose insignificanti, dev'essere divertente, accessibile a tutti...". A "Fluxus" parteciperanno appunto John Cage, Nam Jun Paik, George Brecht, Ken Friedman, Wolf Vostell, Daniel Spoerri, Yoko Ono, Joseph Beuys, Silvano Chiari, e altri ancora. A parziale documentazione di tale clima di ricerche artistiche ho ripreso vari spezzoni da *videotapes* tra il 1972 e il 1990, comprendenti anche coeve manifestazioni teatrali, musicali e della danza, sulle quali si vedano le figg. 19-23⁶.

Ma nel contempo anche le assunzioni concettualiste, come quelle di un Joseph Kosuth, e più debolmente quelle del gruppo inglese di *Art & Language* hanno avuto un qualche peso nella situazione storica che porterà alle *performance* degli artisti in musei e gallerie.

Un importante artista tedesco come Joseph Beuys (Kleve 1921 – Düsseldorf 1986) si diparte da un periodo oggettuale con 'opere povere', che presentano una certa vicinanza con le opere minimaliste, offrendo degli *happenings* improntati alla "Selbstdarstellung" (rappresentazione di sé), approssimandosi sempre più negli anni Settanta alla Body Art.

Nelle sue *performance* pubbliche mette in gioco il suo corpo, ma anche un modo insieme sobrio e caratterizzato del vestire: giubbotto di fustagno, bianco o grigio, camicia bianca, calzoni scuri, un

⁶ Riprodotti nel catalogo della XLV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, *Punti cardinali dell'arte*, Venezia, Marsilio, 1993, vol. I, Luciano Giaccari, *Museo Elettronico (MUEL)*. pp. 52-57.

cappello grande marrone, che fa parte dell'opera dell'artista (fig. 17): gestendo, chinandosi, partecipando con vari comportamenti dell'azione per aiutare la comprensione dello spettatore, con una deliberata missione predicatoria (nei suoi ultimi anni) come una sorta di sacerdote laico, persuadendo il suo uditorio su principi etico-estetici e politico-spirituale interessanti, permeati sempre da profonda convinzione. In un dei suoi scritti, che rispecchiano il suo dire, Beuys osserva tra l'altro:

[...] impossibile l'attività artistica senza una presa di coscienza della natura, della terra su cui camminiamo. Penso di discendere dal romanticismo tedesco, linea interrotta dal positivismo: la borghesia, il capitalismo si sono impossessati della scienza, hanno realizzato la rivoluzione industriale e hanno così codificato la loro supremazia.

Non sono contro la scienza, ma contro la distinzione arte-scienza. Ho scritto una partitura in cui affermo che arte è uguale a uomo che è uguale a creatività che è uguale a scienza.

Beuys lottava negli anni Settanta contro la mercificazione dell'arte, con metodo diretto, - nella sua stessa arte - e contro un'impostazione o eccessivamente marxistica o eccessivamente capitalistica della medesima attraverso la difesa dei valori "spirituali" (Geistlich) con una indiscutibile qualità teatrale e istrionistica. Vi è nella sua cultura una dimensione teosofica che connette certe assunzioni teoriche dell'artista ad una peculiare ascendenza legata al romanticismo tedesco.

Vi è nelle *performance* di Beuys un aspetto quasi sciamanico che potrebbe essere suscettibile di qualche approfondimento.

7. Il Wiener Aktionismus

Un artista che costituisce una premessa importante al Wiener Aktionismus è Arnulf Rainer (Vienna 1929), che fotografa il proprio corpo e le proprie espressioni facciali fino alle smorfie più parossistiche, per poi intervenire con segni a grafite, a tempera o altre tecniche (figg. 27-30) togliendo la dimensione naturalistica all'immagine, nel tentativo di far appello ai sentimenti profondi della propria percezione di sé e del corpo, cercando di dar forma anche agli aspetti subliminali del modo di sentire - anche sul piano motorio - per l'appunto il proprio corpo. Tutto ciò è correlato al rapportarsi con l'altro, soprattutto dando la prevalenza alle modalità identificatorie, come nella stessa tensione erotica verso la donna, ben esemplificata dall'artista dall'opera ripresa nella fig. 31.

Resta comunque nel lavoro di Rainer l'esigenza di esercitare una libera attività grafica di ascendenza gestuale su immagini di sé e di altri - ma soprattutto di sé -, che viene anche dall'esperienza dell'Espressionismo astratto, praticato precedentemente dall'artista, apportando alle immagini fotografiche, costruite mimando stati d'animo tra passione, disperazione e annichilimento delle modifiche grafico-pittoriche, le quali non sono affatto minime o di poco conto. Una serie di *Maschere mortuarie* in gesso fotografate, cui si sovrappongono gli interventi grafici di Rainer, prefigurano la fine nostra e altrui, con risultati che sono di un certo impatto - non solo percettivo - e che mostrano l'inesorabile deteriorarsi della nostra vita, verso uno stato espressivo e patognomico cristallizzato, che diverrà affine a stati come quello vegetale rinsecchito o addirittura minerale (fig. 33).

Il Wiener Aktionismus è caratterizzato da aspetti rituali piuttosto violenti, spesso scioccanti e repulsivi, in una trasgressione che supera i limiti stabiliti nelle nostre società - non solo europee - di ogni limite della 'decenza' e del buon gusto toccando i vari termini che vanno dal sesso, alla nutrizione, ai rapporti intimi, alle secrezioni corporee. Intorno al 1960 gli Azionisti Viennesi sono Otto Mühl, Günter Brus, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler⁷. Il gruppo ufficialmente si forma nel 1965.

⁷ Il caso più estremo è quello di Rudolf Schwarzkogler (Vienna 1940-1969) suicidatosi durante una *performance* (che in realtà confinava con l'*happening*) attraverso una sequenza di sei azioni, fotograficamente fissate qualche anno prima,

Più legato ai misteri pagani, con il richiamo al sacrificio esercitato sugli animali, ma anche alla passione cristiana, con *performance* legate a crocifissioni e squartamenti di animali è Hermann Nitsch (Vienna 1938), che si accosta all'idea di un' "opera d'arte totale"⁸ che vorrebbe avere finalità catartiche e liberatorie e darà poi luogo al *Das Orgien Misterium Theater* (1973) (Teatro delle Orge e dei Misteri), dove giovani partecipanti (e talora spettatori) si imbrattano il corpo ignudo con le interiora sanguinanti strappate soprattutto ad agnelli, uccisi in una sorta di messa nera parossistica, sia in gallerie d'arte che all'aperto, in spazi pubblici. Alcune tele di Nitsch sono costituite dal sangue animale rappreso, colato nella superficie del 'dipinto'. Lo stesso Nitsch aveva scritto:

La commedia diventerà un mezzo per accedere alla simbologia più profonda e sacra attraverso la blasfemia e la dissacrazione. La provocazione blasfema è devozione [...], bisogna interpretare il sacrificio come estasi e fonte di ispirazione per gli esseri viventi, Il sacrificio è un desiderio al contrario e nasce negli stati alterati della coscienza, nell'inconscio. Le pulsioni sessuali alterano la crudeltà del sacrificio e si riflettono in essa. Accetto l'esultanza assoluta dell'esistenza, fondata sull'esperienza della croce.⁹

Non va dimenticato che nella *Azione 1*, 1962, fatta a Vienna nell'appartamento di Otto Mühl, Nitsch aveva messo in scena una sorta di crocifissione indossando un abito bianco, come una tunica sacerdotale, rimanendo legato ad alcuni anelli a muro. Mühl gli schizzò e versò del sangue sulla testa, che scorreva giù dal viso e dalla tunica bianca. Un servizio fotografico documentò l'azione. L'intento dell'artista era quello di raggiungere una redenzione estatica, per mezzo dell'esperienza del sangue e la sua potenza emotiva, assumendo il ruolo di Cristo.¹⁰ In questo caso il corpo è al centro dell'opera e, sia pure nell'effimera sequenza degli accadimenti, sostituisce la tela dipinta con l'esplicita assunzione di dipingere con i colori del sangue, poiché "il corpo poteva guarire attraverso un rituale pagano-cristiano".

Nelle successive performance pubbliche Nitsch sostituisce la figura di Cristo, incarnata dall'artista, con un agnello macellato, scuoiando e sventrando il cadavere e spargendone il sangue e le interiora su se stesso e sugli spettatori, al fine di provocarne una reazione viscerale e spontanea che ne liberi le emozioni (fig. 34).

L'opera di Nitsch si pone in una dimensione in qualche modo regressiva – sicuramente di grande impatto - e opposta rispetto a quella di Beuys che era invece propria ad un artista interessato a connettere l'uomo alla sua matrice naturale, nella sua appartenenza all'ambiente e al cosmo, facendo appello alla sua originaria attitudine creativa.

Günter Brus (Ardning, 1938) tematizza la repressione delle pulsioni umane, con chiaro riferimento alla sessualità. In una delle azioni Brus si era fasciato come una mummia per interrompere la normale comunicazione tra corpo e ambiente.

Otto Mühl (Grodnau 1925) è più vicino a Nitsch nel dar vita invece a *happennigs* di gruppo, dove è grande il coinvolgimento emozionale, mescolando in un certo caos corpi umani viventi, ovviamente, con oggetti e materiali diversi imprimendo al tutto una forte carica vitalistica, con una chiara finalità catartica.

8. Tra Arte ambientale e Body Art: Vito Acconci. Le "sculture viventi" di Gilbert & George

Vito Acconci (New York 1940) è di tutt'altra gravitazione culturale e si diparte dalla poesia, con qualche merito nell'Arte ambientale, si veda l'installazione *Seedbed (Letto di seme)*, 1972, alla Sonnabend Gallery di New York, che prevedeva una rampa di legno integrata al pavimento, mentre sotto la rampa Acconci rimase nascosto, masturbandosi ai ritmi dei passi dei visitatori, descrivendo

con indagini sul proprio corpo incentrate su eros e morte, con la *mise en scène* di interventi chirurgici, paradossali perché sostanzialmente dannosi.

⁸ Tra pittura, teatro, musica e fotografia che verrebbero integrate nella 'Gesamtkunstwerk'.

⁹ Hermann Nitsch, *The Blood Organ*, 1962.

¹⁰ Non mi pare che sia stata notata finora la parentela tra questa esperienza e quella percorsa da Georges Bataille, esplicitata in *Lagrime di eros* (1961), tr. it. A. Salsano, Torino, Boringhieri, 1995, tuttavia con ben altro spessore di pensiero.

attraverso un microfono le proprie fantasie sui corpi sconosciuti, come ad esempio: “[...] Adesso sei alla mia destra [...] ti allontani ma spingo il mio corpo contro il tuo [...] nell’angolo abbassi la testa su di me [...] spingo lo sguardo tra i tuoi capelli [...] adesso lo sto facendo con te [...]”, ecc. Forse più interessanti come installazioni sono *Leveling*, 1975, Sonnabend Gallery di New York, e *Venice Belongs to US.*, nel settore Ambiente/Arte alla Biennale di Venezia del 1976, intesi come prolungamenti corporei vitali di sé nell’architettura¹¹.

L’interesse di Acconci verte sulla consapevolezza cognitiva e mentale circa le zone ‘estetiche’ del corpo: la faccia e la sua mimica, la sessualità e la dimensione auditiva, cercando di dar loro la massima espressione corporea. Nella sua ricerca Acconci è interessato a esplorare i confini tra corpo e ambiente circostante: il corpo è un ‘luogo’ che può penetrare o essere penetrato, in cui operano, per mezzo di convenzioni comunicative e valori i limiti fisici e sociali entro i quali ciascuno delinea la propria autonomia. Esemplicherei attraverso due immagini di altrettante *performances*: l’una che verte sulla difficoltà di salire su un piccolo sgabello per attuare l’equilibrio corporeo che permetta di trovare un punto di stasi (fig. 38, sopra); l’altra che mostra come da una relativa deprivazione della vista, agendo bendati, vi sia una certa difficoltà ad interagire con l’ambiente circostante (fig. 38, sotto).

Al polo opposto rispetto a queste esperienze estreme, con tratti di dandismo e di estetismo che fanno parte della tradizione inglese, Gilbert & George (Gilbert Proesch, San Martino 1943; George Passmore 1942), sempre con uno stile impeccabile nell’abbigliamento e nel comportamento, con *humor* inimitabile e una notevole carica d’ironia, come è stato detto, identificano la vita con l’arte (e non viceversa), proponendo la loro esistenza come fossero delle “sculture viventi”, al punto che ogni vicenda quotidiana diventa *Living Sculpture*. La prima *performance* che ci sia nota è del 1969 e s’intitola *Our new Sculpture* (1969) in cui ben vestiti, con la faccia dipinta d’oro, Gilbert & George si muovono su un tavolo come fossero due automi, al suono di una vecchia canzone inglese, con effetti esilaranti. In una ulteriore *performance*, intitolata *The singing Sculpture* (*La scultura canterina*) del 1970, cantano loro stessi (fig. 25)¹². Spesso pubblicano la rielaborazione delle loro fotografie, come in *Street* (fig. 26), o addirittura ricompongono con rielaborazioni fotografiche a colori le loro riprese di *performances*, in grandi composizioni di una notevole ricchezza immaginativa, con gusto inappuntabile, come le abbiamo viste esposte al Padiglione della Gran Bretagna per la Biennale di Venezia del 2005.

9. Tra femminismo e Body Art

Le istanze del femminismo hanno avuto un ruolo notevole negli anni Sessanta e Settanta e oltre del secolo scorso, mettendo appunto in scena il corpo in una varietà di valenze diverse: frammentato, martoriato oppure come momento di scontro verso barriere sociali consolidate che hanno nel portamento e nel costume le abitudini che ne consolidano i rapporti di potere e di classe, nonché di genere legate al sesso di cui il soggetto artista è egli/o ella portatore/portatrice.

Alcune donne artiste sono state in prima linea nel tentativo di andare alle radici di certi comportamenti sociali legati a forme di violenza verso le donne. In primo luogo citerei Gina Pane (Biarritz 1936 – Parigi 1990), incentrata sul problema del dolore interno, che diventa ferita e potrebbe anche essere una forma di elevazione spirituale, in maniera affine ad una tradizione religiosa medioevale. I suoi primi lavori sul corpo risalgono al 1968, ma la prima azione in cui si ferisce è del 1971, e s’intitola *Escalade* tagliandosi con lamette in varie parti del corpo, ma anche l’orecchio, la lingua o le mani. In altre *performances* si piantava spine di rose nelle braccia, un modo per esprimere l’angoscia di un doloroso rapporto d’amore, come in *Azione sentimentale* (1973), a Milano alla Galleria Diagramma (fig. 5, a destra).

¹¹ Per le installazioni del 1975 e 1976, si veda G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, cat. cit., p. 131 e figg. 336-37 e 373.

¹² Quanti sono gli “artisti di strada” nelle piazze e nelle strade europee che li imitano, non certo con lo stesso acume e le finezze del modello? Sono moltissimi, basta girare per le capitali europee e, da noi, nelle zone nevralgiche del Sestiere di San Marco a Venezia.

Chi ha seguito direttamente tale *performance*, racconta che Gina Pane si fletteva davanti agli spettatori, a dimostrazione della sua sottomissione e disponibilità, recando con sé delle rose gialle in segno di devozione e amicizia, mostrando tuttavia vulnerabilità, fragilità e debolezza. Ella aveva ‘lavorato’ sull’aggressività dello spettatore, proponendosi come priva di difese – come si è visto ferendosi con le spine di rose – portando tale aggressività a manifestarsi, al fine di rivelarne la gratuità e l’insensatezza.

In una installazione dell’anno prima, il ’72, data per la prima volta a Parigi: *Le Lait Chaud (Latte caldo)*, in occasione di una ripresa a Los Angeles Gina Pane elaborò una installazione il cui tema era “Il bianco non esiste”: la artista era vestita completamente di bianco, e diede le spalle al pubblico (fig. 5, a sin) e iniziò a incidersi con una lametta la schiena, lasciando che il sangue sgorgasse dalla sua camicia. Come smise di ferirsi iniziò a giocare con una palla da tennis, creando appunto un notevole contrasto con la violenza del gioco precedente. Sentiamo il seguito nel racconto della Pane:

All’improvviso mi voltai verso il pubblico e avvicinai la lametta alla faccia. La tensione era palpabile ed esplose quando mi tagliai entrambe le guance. Tutti gridavano: ‘No. No, la faccia no!’ Avevo toccato un nervo scoperto: l’estetica delle persone. La faccia è tabù, è il cuore dell’estetica umana, L’unico luogo che mantiene un potere narcisistico.

Dopo essersi tagliata il viso la Pane puntò la telecamera sul pubblico in modo che gli spettatori vedessero le proprie reazioni e “comunicassero con se stessi”¹³.

Una artista più giovane è Marina Abramovič (Belgrado 1946) ed ha iniziato a esibirsi con varie *performances* nel 1972 che costituiscono delle esplorazioni che toccano il dolore e la resistenza fisica in situazioni di disagio, più o meno procurate. Del 1974 è la *performance* serale *Rhythm 0*, tenutasi presso lo Studio Morra a Napoli, che verte sulla sopportazione passiva di un’aggressione, la Abramovič restò in piedi, vestita, di fianco a un tavolo piuttosto guarnito di oggetti d’offesa davanti agli spettatori, che sono stati invitati dalla *performer* a fare qualsiasi cosa del suo corpo utilizzando tali oggetti. Una scritta a parete recitava: “Sul tavolo vi sono settantadue oggetti che potete usare su di me come preferite, Io sono un oggetto”.

Tra questi oggetti vi era una pistola, un proiettile, una sega, un’accetta, una forchetta, un pettine, una frusta, un rossetto, una bottiglia di profumo, della vernice, alcuni coltelli, dei fiammiferi, una piuma, una rosa, una candela, dell’acqua, delle catene, chiodi, aghi, forbici, miele, grappoli d’uva, intonaco, zolfo e olio d’oliva. Successe di tutto poiché alla fine della *performance* gli spettatori l’avevano spogliata completamente, tagliandole i vestiti; poi era stata ferita, dipinta, lavata, decorata, coronata di spine (della rosa, evidentemente) e le era stata puntata la pistola carica alla tempia. Dopo sei ore gli spettatori turbati interruppero la *performance*.

Dal 1976 al 1988 ha collaborato con un artista tedesco Uwe Laysiepen (Solingen 1943), in arte Ulay, con indagini e situazioni imperniate sulle relazioni tra i corpi, onde rivelare al pubblico stesso le proprie reazioni. Forse la prima *performance* in coppia è legata alla Biennale del 1976, nello spazio delle ex Officine Meccaniche della Giudecca a Venezia, che implicava uno scontro tra i due corpi ignudi della Abramovič e di Ulay, legati da un lungo elastico che in qualche modo cadenzava i movimenti di allontanamento da quelli di avvicinamento e di scontro tra i due corpi, che erano di una certa violenza, diciamo pure di un raggelato erotismo.

Nel 1977 la coppia propone la *performance* intitolata *Imponderabilia*, alla Galleria Comunale d’Arte Moderna di Bologna, in occasione della inaugurazione di una mostra. I due *performer* si sono collocati completamente nudi, l’una di fronte all’altro, nella porta d’ingresso principale per accedere a quella esposizione, sicché gli invitati erano costretti a passare per lo strettissimo spazio che restava in mezzo tra i due corpi (fig. 36). L’imbarazzo, lo sconcerto, il più o meno lieve disagio dei singoli e qualche raro atteggiamento divertito dei componenti del pubblico veniva registrato da

¹³ Cfr. Gina Pane, *Performance of Concern: Gina Pane discusses her work with Effie Stephano*, 1973.

una telecamera nascosta e proiettato su due monitor che erano posizionati nelle vicinanze della *performance*¹⁴. Poiché lo spazio era ristretto, per lo più occupato dai corpi dei due *performer*, si entrava necessariamente di fianco, quindi la scelta preliminare di ciascuno era quella di decidere su quale fianco voltarsi, verso la femmina o verso il maschio, e le proprie reazioni nei confronti delle differenze di genere, cioè della sessualità e del corpo dell'altro. L'intervento dei due artisti come "porte viventi" del museo nell'ideazione della *performance* doveva durare tre ore, ma è stata interrotta dall'arrivo della polizia dopo un'ora e mezza.

Ho di proposito riprodotto *Cutting the star*, 1997 (fig. 37), che risale allo stesso anno di *Balkan Baroque*, la *performance* presentata alla XLVI Biennale di Venezia, un segno di lutto e di pacificazione dei Balcani, drammatizzato dall'artista in maniera non poco ambivalente. *Cutting the star* è una sorta di ossimoro della Abramovič che connette le istanze violente di un'incisione sanguinosa sul suo ventre, con le istanze della generazione. Proviamo a riflettere: il massimo esponente del Realismo ottocentesco, Gustave Courbet, ha dipinto un'opera come l' *Origine del mondo*, uno splendido quadro in piccolo formato, che è stato anche di proprietà di Jacques Lacan¹⁵, e che mostra un organo femminile in primo piano, offrendolo alla visione nella maniera più diretta possibile, cioè facendo un uso rivoluzionario del Realismo, costruendo un'immagine che ha lo stesso impatto del reale in carne ed ossa.

L'immagine riprodotta alla fig. 37 della Abramovič non credo sia una risposta a Courbet, poiché il pittore francese, per la sua epoca mostrava un'immagine dell'organo generativo femminile senza quegli stratagemmi idealizzanti né illusivi, che erano invece tipici della pittura del suo tempo, e senza alcuna enfattizzazione, come invece risulta nell'artista serba, eppure l'opera di Courbet era sicuramente trasgressiva per quella società, anzi rivoluzionaria poiché non è un caso che essa sia rimasta nascosta fino a circa una ventina d'anni fa, e più di un secolo e mezzo da quando è stata dipinta.

La Abramovič forse si richiama allo sterminio degli ebrei prima e durante la seconda guerra mondiale, ma accidentalmente (o volutamente) ricorda anche la stella a cinque punte, che allude ad altre violenze remote e recenti¹⁶. Se Courbet riesce a mantenere un forte impatto, che non è solo legato al soggetto, ma all'artisticità e allo stile col quale è stato formulato, l'immagine della Abramovič può soddisfare istanze sado-masochiste, o la regressione masturbatoria, pur essendo emblematica del nostro tempo. Certo, si potrebbe osservare, non è detto che l'arte debba dare indicazioni circa una sessualità più o meno matura o genitale, ma al contrario, le istanze distruttive e quelle più prossime alle spinte liberatorie possono essere inestricabilmente embricate e, quindi, *Cutting the star* mantiene tutta l'ambivalenza del caso, ma è anche emblematica delle ambivalenze ideologiche che la caratterizzano¹⁷ che resta, a mio avviso, l'unico punto difendibile di quest'immagine.

Chiuderei questo modulo con una artista dell'ultima generazione: Vanessa Beecroft (Genova 1969), che si diploma a Milano, all'Accademia di Belle Arti di Brera in Scenografia nel 1983. Vive e lavora a New York. La sua scelta espressiva, che pare avesse maturato fin da giovanissima, è quella di realizzare delle *performances* che prendevano lo spunto dall'iconografia delle bagnanti (dal Realismo al Simbolismo e oltre) e dal tentativo – indubbiamente narcisistico – della ripetizione di sé, nella ricerca di una propria bellezza, evidentemente con l'ossessione di avere un corpo che rispondesse a dei canoni accettati, con i tipici problemi legati all'ingestione del cibo. Quindi utilizza corpi femminili di giovani donne più o meno nude, elaborando coreografie molto precise, entro una

¹⁴ Una scritta era stata collocata vicino ai monitor, ed era di questo tenore: "Imponderabili/fattori umani tanto imponderabili/come la personale sensibilità estetica/l'importanza prioritaria/dell'imponderabile/nel contatto umano".

¹⁵ Che lo psicoanalista francese teneva dietro ad una tenda e mostrava a pochi amici.

¹⁶ Va notato infatti che inizialmente poteva essere una freccia che voleva enfatizzare l'attributo femminile, poi la sovrapposizione di un triangolo l'ha resa estremamente ambigua. A questo punto è indifferente se il tracciato sia dovuto all'artista o a uno o più spettatori di una *performance*, poiché l'immagine è stata in effetti selezionata e pubblicata come opera d'arte.

¹⁷ Ideologia anche nel senso premarxiano, cioè nell'accezione introdotta da Destutt de Tracy alla fine del Settecento.

sorta di scacchiera invisibile, chiedendo però a ogni partecipante di una determinata *performance* una serie di norme di comportamento e di posture inderogabili che l'artista, come regista, impone fin dall'inizio.

Tale raggruppamento di donne si muove secondo un preciso programma coreografico, con i commenti musicali del caso e una ben studiata variazione delle luci. La Beecroft riprende l'idea dei *tableau vivant* settecenteschi, in maniera molto particolare, componendo appunto dei veri e propri "quadri viventi" da esporre in musei e gallerie d'arte contemporanea.

La Beecroft pone così, al centro delle proprie ricerche il tema dello sguardo del voyeur che, com'è ovvio, è legato al desiderio e lo connette al mondo effimero e volubile della moda. Come giustamente è stato notato, le donne nude o seminude delle *performances* dell'artista sono private di ogni possibilità di dialogo o di relazione, come in ogni *tableau vivant* che sia effettivamente tale, esse appaiono 'congelate' al di là di una sorta di barriera che, in questo caso, separa nettamente lo spettatore da chi sta sulla 'scena'. Nel contempo, però, l'isolamento e il mutismo di queste figure producono il curioso effetto di far 'rimbalzare' lo sguardo – più o meno 'desiderante' – di chi guarda su di sé, creando una certa situazione di disagio.

In una delle prime opere della Beecroft trovo interessante, sia pure entro una connotazione post-surrealista, il modo in cui sono stati collocati alcuni manichini di nudi femminili negli spazi di un'installazione arricchita dal gioco speculare di pareti e soffitti, che duplicano indefinitamente gli spazi ristretti entro i quali tali simulacri del nudo femminile sono stati immessi, segnati da alcuni dischi rossi che dal pavimento rimbalzano sui manichini, saturando la percezione dell'ambiente (fig. 39). Per la fig. 40 riproduco un'immagine di una *performance* del 1997, tenutasi alla Galleria Lia Rumma di Napoli.

10. Conclusione

Il presente *excursus* evidentemente non può essere 'completo' entro il limite di un modulo su un tema legato alle problematiche artistiche del corpo, poiché esso non può comprendere una panoramica artistica - di per sé molto ampia - di protagonisti e di ascendenze culturali che ormai sfiorano il mezzo secolo. Il modulo non poteva non essere basato su una campionatura abbastanza significativa delle varie oscillazioni che la ricerca artistica, legata all'espressione e alle dimensioni simboliche del corpo ha attraversato, dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento ad oggi, mettendo in luce quelli che ritengo essere alcuni dei suoi maggiori protagonisti.

Non ho voluto complicare la presente esposizione includendo i tentativi di alterazione e modificazione dell'identità personale attraverso le trasformazioni facciali, con ripetute operazioni di chirurgia estetica (come la Orlan), poiché mi sembrano esorbitare dalla tematica che qui mi ero prefissato. Altrimenti il modulo dovrebbe trasformarsi in un corso monografico vero e proprio. Ho tralasciato altresì la questione delle protesi elettroniche del corpo (come Stelarc), poiché il discorso si sarebbe complicato di molto, rendendo necessario dimensionarlo entro le moltissime altre protesi legate al nostro corpo che la modernità da gran tempo ha ideato e costruito. Ciò che invece ho ritenuto essenziale era il fatto di poter capire meglio le implicazioni culturali del passaggio dalla pittura e la scultura alla Body Art.

Questo tema va affrontato in una ultima classe liceale in maniera piuttosto aperta e chiara, tenendo conto che vi sono aspetti delicati, legati alla stessa formazione etica e sociale dell'adolescente e quindi deve stare al di là di improponibili moralismi. Bisogna tuttavia essere in grado, proprio sul piano didattico, di dare risposte congruenti rispetto alle molte curiosità che il tema del corpo può sollecitare, in modo che possa diventare un'occasione di crescita, se condotta intelligentemente e con una buona dose di sensibilità verso i tipici problemi dell'età. Quindi il docente che affronti questa tematica dev'essere non solo competente sulla materia trattata, ma particolarmente attento e ben guarnito nel somministrarla nella maniera dovuta.

11. Esercitazioni didattiche

1. Nelle premesse storico culturali di ordine filosofico, antropologico, sociologico, psicologico e psicoanalitico molte sono le interazioni con le arti e l'estetica, di cui è possibile tracciarne un aspetto legato alle dimensioni corporee, già alle origini stesse delle avanguardie artistiche, tra il Simbolismo e le Secessioni di Vienna o di Monaco.
2. Il corpo tra simultaneismo, velocità e compenetrazione nel Futurismo.
3. Il corpo tra la pittura, il teatro e la danza nelle avanguardie russe e sovietiche negli anni Dieci e Venti.
4. Il corpo tra espressionismo e dadaismo, con riferimento alla situazione berlinese,
5. Il corpo nel Bauhaus attraverso le ricerche di Oscar Schlemmer.
6. L'investimento corporeo nella 'Pittura d'azione' in Europa e in America.
7. Tra New Dada e Body Art.
8. Tra Arte ambientale e Body Art.
9. Ricognizione sull'opera di un artista rilevante che abbia praticato la Body Art.

Immagini di riferimento per la Body Art

1. Sopra a sin.: Disegno satirico di una serata futurista, 1913 (di Umberto Boccioni). Sopra a destra: *Caricatura di Armando Mazza* di U. Boccioni; Manifesto della serata al Teatri Costanzi di Roma per l'esecuzione di *Musica Futurista - Inno alla vita* di Francesco Balilla Pratella, che ha diretto l'orchestra il 21 febbraio e il 9 marzo del 1913, suscitando le reazioni violente del pubblico e della critica; cui è succeduta la declamazione di F. T. Marinetti di poesie di P. Buzzi, A. Palazzeschi, L. Folgore e dello stesso Marinetti, mentre Umberto Boccioni avrebbe parlato di Pittura e scultura futurista; Di fianco: Valentine de Saint Point durante la danza futurista *Poema dell'Atmosfera*, alla Comédie de Champs-Élysées a Parigi, il 20 dicembre 1913. Sotto a sin.: *Luigi Russolo e Ugo Piatti nello studio di via Stoppani a Milano con gli intonarumori*, 1914; più in basso: Marinetti in una serata Futurista con F. Cangiullo; Copertina del libro di Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, Milano, 1914. Sotto a destra: Scena di opera teatrale futurista di Enrico Prampolini e Franco Casavola: *Il mercante di cuori*, del 1927.

2. Sopra a sin.: David Burljuk con Vladimir Majakovskij, 1914; Sopra a destra: Una serie di pose dagli Esercizi bio-meccanici di Mejerchol'd, desunti dai *16 Studi* per il training dell'attore; Sotto a sin.: Matjušin, Malevič e Kručnych in Finlandia nel 1913, rispettivamente il compositore, il disegnatore e l'autore della prima opera Futurista *Vittoria sul sole*, presentata nello stesso anno; Sotto a destra: Kasimir Malevič, *Disegni per i costumi di Vittoria sul sole*, 1913.

3. Sopra a sin.: Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, 1916, Zurigo, dipinto nel quale si vedono, sopra il podio, da sin. a destra: Hugo Ball al pianoforte, Tristan Tzara con le braccia tese in avanti, Jean Arp, Richard Hülsenbeck (dietro Arp), Marcel Janco. Sopra a destra: Hugo Ball sul palcoscenico del Cabaret Voltaire, mentre recita parole e fonemi senza senso, leggibili sul cartello intitolato "Karawane", 1916. Sotto a sin.: *Inaugurazione della prima mostra Dada a Berlino*, alla Galleria Buchard il 5 giugno 1920; da sin. a destra si riconoscono: Raoul Hausmann, Hanna Höch (seduta), Otto Bärard, Johannes Bader, Wieland Herzfelde, Signora Herzfelde, Otto Schmalhausen, George Grosz, John Heartfield; appesi al muro sulla sin.: Otto Dix, *Mutilati di guerra*; alla fine del muro: George Grosz, *Germania: un racconto di fate* (1917-19), sospeso al soffitto, un pupazzo in finta uniforme, prende il comando come testimone d'accusa di Grosz e Herzfelde. Sotto a destra: George Grosz vestito come Dada Morte, in costume da passeggio nella Kurfürsterdamm di Berlino, 1918; Di fianco un testo di Wieland Herzfelde.

4. Oskar Schlemmer, *Danza delle verghe*, eseguita da Manda von Kribig, al Teatro del Bauhaus nel 1927.

5. Sopra: Oskar Schlemmer, *Pantomima di scena*, Teatro del Bauhaus, 1924; Sotto a sin.: Oskar Schlemmer, *Danza del metallo*, Teatro di Basilea, 28 aprile 1929; In mezzo a destra: a. *Delineazione dello spazio egocentrico*, illustrazione per: *Mensch und Kunstfigur* di Oskar Schlemmer, Mainz, 1924; b. Oskar Schlemmer, *Figura umana nello spazio in movimento con piano geometrico e delineazione dello spazio scenico*, ballerino Werner Siedhoff, Teatro del Bauhaus, 1927; Sotto a destra: Oskar Schlemmer, *Danza nello spazio (Delineazione dello spazio con figura)*, esposizioni fotografiche multiple di Lux Feininger, Teatro del Bauhaus, durante una messa in scena dimostrativa, 1927.

6. Jackson Pollock nel suo studio a Long Island mentre dipinge nel 1950.

7. Georges Mathieu durante l'esecuzione del ciclo della *Battaglia di Lepanto* in cinque grandi dipinti alla Galleria del Cavallino di Venezia in autunno del 1959 e ivi esposte.
8. Yves Klein, *Le Croisé*, 1961.
9. Yves Klein, *Saud dans le Vide (Salto nel vuoto)*, 1960, fotografia e montaggio di Harry Shunk, pubblicata in "Dimanche", 17 novembre 1960, Journal d'un seuljour (numero unico).
10. Yves Klein, *Antropométrie de 1 époque blue*, 1960, *performance* con modelle impregnate di colore che lasciano la loro impronta sulla tela, Galerie International d'Art Contemporaine, Parigi. Con ogni probabilità, in quella occasione è stata eseguita la *Symphonie Monochrome*, composta dall'artista.
11. Yves Klein, Preparazione nello studio dell'artista di un'impronta per una: *Antropométrie in blue*, 1960.
12. Yves Klein, *Antropométrie de 1 époque blue*, 1960, cit. supra fig. 10, altra immagine della serata.
13. Yves Klein, *Antropométrie de 1 époque blue*, 1960, cit. supra fig. 10, altra immagine della serata.
14. Yves Klein, *Antropométrie in blue*, impronte corporee su carta intelata, 1960, collezione privata.
15. Piero Manzoni, *Scultura vivente*, 1961. Roma, Galleria La Tartaruga.
16. Piero Manzoni, *Base del mondo (ovvero: Piedestallo capovolto che sorregge il mondo intero)*, 1961.
17. Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo Noi*, fotografia scattata durante una *performance*, negli anni Settanta.
18. Joseph Beuys, Varie fotografie scattate durante una *performance* alla Kunstakademie di Düsseldorf nel 1973.
19. Fotogrammi da sei *performances*: Sopra da sin.: Name June Paik, 1973; Allan Kaprow, Milano, 1971; Christo, *Impacchettaggio di Porta Pinciana*, Roma 1974. Sotto da sin.: Joan Jonas, *Roma contemporanea*, 1974; Joseph Beuys, *Conversazione alla Galleria Marconi*, 1974; Vito Acconci, Roma attico, 1973.
20. Fotogrammi da tre spettacoli teatrali e una *performance*: Sopra da sin.: Gerry Grotowski, Milano CTR, 1979; Robert Wilson, *Parigi Art Service*, 1974. Sotto da sin.: Richard Foreman, Milano Triennale, 1980; Magazzini, Milano PAC, 1983.
21. Fotogrammi di musica, teatro e uno happening: Sopra da sin., John Cage, *Ferrovia Milano Bologna*, 1978; La Monte Young, *Venezia Fluxus*, 1990; Steve Reich, Roma attico, 1972. Sotto da sin.: Philip Glass, Roma attico, 1972; Mauricio Kagel, Milano Musicalia, 1982; Living Theater, Venezia Biennale, 1975.

22. Immagini da Videotapes: Sopra da sin.: Luciano Frabro, 1972; Giuseppe Chiari, 1970; Dennis Oppenheim, 1972; Sotto da sin.: Vettor Pisani, 1972; Mario Merz, 1973; Richard Serra, 1973.
23. Fotogrammi da musica e danza: Sopra da sin.: Wolf Vostell, Milano galleria Multipla, 1975; Steve Paxton, Roma attico, 1973; Lucinda Childs, Trento, 1983. Sotto da sin.: Reinhild Hofmann, Roma teatro Olimpico; Suzanne Linke, Roma teatro Spaziozero, 1982; Carole Armitage, Roma teatro Trianon, 1982.
24. Allan Kaprow, *Just standing*, 1959 ca., *happening* in galleria.
25. Gilbert & George, *The Singing sculpture (La scultura canterina)*, 1970.
26. Gilbert & George, *Street*, Immagine manipolata di una *performance* degli anni '70.
27. Arnulf Rainer, "*Faces – Farces*", 1969-75.
28. Arnulf Rainer, "*Body poses*", 1971-76.
29. Arnulf Rainer, *Disegni*, 1971-73.
30. Arnulf Rainer, "*Body poses*", 1971-73.
31. Arnulf Rainer, "*Body poses*", 1971-76.
32. Artista Anonimo, *Punto di equilibrio*, anni Settanta.
33. Arnulf Rainer, *Maschere mortuarie*, 1978.
34. Hermann Nitsch, *Azione I*, Vienna, 1962.
35. Gina Pane (a sin.), *Le lait Chaud (Latte caldo)*; Gina Pane (a destra:), *Azione sentimentale*, 1973, Milano, Galleria Diagramma.
36. Marina Abramovič – Ulay, *Imponderabile*, 1977, Galleria Civica d'Arte Moderna, Bologna.
37. Marina Abramovič, *Cutting the star*, 1997.
38. Vito Acconci (sopra), *Performance con uno sgabello*, anni Settanta; Vito Acconci (sotto), *Performance dell'artista bendato*, anni Settanta.
39. Vanessa Beecroft, *Installazione con manichini*, primi anni Novanta.
40. Vanessa Beecroft, *Performance*, 1997, Galleria Lia Rumma, Napoli.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1. Oltre alle molte pubblicazioni citate nel testo e nelle note, per considerazioni sul corpo di ordine generale: U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1983 (2000^{1o}). Sul concetto di simbolo: U. Galimberti, *La psicologia analitica nell'età della tecnica*, in AA.VV., *Presenza ed eredità culturale di Carl Gustav Jung*, Milano, Cortina, 1987, pp. 129 e ss.
2. Da un punto di vista legato all'estetica fenomenologia, con riferimenti a Husserl e a Merleau-Ponty, e largamente informata ai movimenti artistici contemporanei: D. Formaggio, *L'arte*, Milano, ISEDI, 1973 (in particolare Parte II, § 3. La parte intuitiva sensibile del corpo, pp. 86-111).
3. Per un ampio e informatissimo repertorio si veda: M. Corgnati, F. Poli, *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001. Per una panoramica recente dell'arte contemporanea: G. Dorfles, A. Vettese, *Arti visive. Il Novecento: percorsi tematici*, vol. 3, tomo 3 A e B, Bergamo, Atlas, 2000.
4. Con la valenza di una riflessione critica militante, riprendendo scritti redatti in 'presa diretta' sulla stampa quotidiana, negli anni 1967-78, a ridosso delle varie *performance* e manifestazioni affini, di veda: R. Barilli *Informale Oggetto Comportamenti*, vol. II: *La ricerca artistica negli anni '70*, Milano, Feltrinelli, 1978; R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani, 1974.
In una dimensione tra proposte teoriche e di poetica: A. B. Oliva, *Il territorio magico*, Firenze, Centro Di, 1971; L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Milano, Prearo, 1974; L. Vergine, *Dall'informale alla body art*, Torino, Forma, 1976.
5. Da una prospettiva più storica: U. Kultermann, *Arte e vita*, Milano, Görlich, 1972.
Da una prospettiva più estetologica: E. Migliorini, *Conceptual art*, Firenze, Il Fiorino, 1972.
Ancora su un piano di critica militante, non senza tentativi di storicizzazione: G. Dorfles, *La Body Art*, Milano, Fabbri, 1975; F. Menna, *L'arte concettuale*, Milano, Fabbri, 1975; M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978; E. Crispolti, *Extra nedia. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Torino, Forma, 1978; Più legato alle connessioni con la video-arte: V. Fagone, *Camere incantate*, Milano, 1980; AA.VV., *Il logos del corpo vivente*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli, Milano, Charta, 1996.
6. La sitologia in *internet* è talmente vasta, che qui sarebbe lunghissima da riportare. Giova comunque digitare su *Google* i nomi dei singoli artisti attinenti alla Body Art, da dove si può attingere anche un ricco materiale iconografico.