

TRA SCRITTURA E ORALITÀ: LE PAROLE DELLA PERFORMANCE ART ITALIANA NEI DECENNI SESSANTA E SETTANTA

di Daniele Vergni

Introduzione

Le neoavanguardie letterarie e poetiche degli anni Sessanta e Settanta hanno cercato di far deflagrare la parola tendendola, dissezionandola, ingolandola, cercando di far emergere, svelandola, la lingua letteraria come «fenomeno patologico»,¹ per utilizzare le parole del poeta e critico Alfredo Giuliani durante il dibattito d'apertura del primo incontro del Gruppo 63 a Palermo. Successivamente, il poeta e artista Emilio Isgrò cancella le parole che scrive. Le annulla, come fa nel 1972 il critico Mario Diacono, estendendo questa posizione alla critica d'arte. Nello stesso momento l'altra arte che veicola parole, il teatro (musicale e non), procede ad esacerbare il rapporto scena-drammaturgia verbale attraverso diversi metodi, dalla scomposizione fonetica (Luigi Nono, Giuliano Scabia) all'adozione del puro nonsense (dal *grammelot* di Dario Fo alle estenuanti azioni «canore» di Gianni Colosimo) fino ad arrivare all'assenza di espressione verbale (Remondi e Caporossi).² Come in un movimento riflesso, quell'«artefatto cognitivo complesso»³ che è la parola, frammentata, masticata ed espulsa, viene assunta nelle arti visive in modalità molto eterogenee. Ci sono le registrazioni delle discussioni private di Emilio Prini nei secondi anni Sessanta, le sonorità vocali dei *Quadri parlanti* di Remo Bianco e le riflessioni parlate di Luca Maria Patella nei *Muri parlanti* e nel *Boschetto di alberi parlanti* nei primi anni Settanta, descrizioni analitico-surreali che diventano nel tempo una produzione costante dell'artista, raccolte anche in libri (*Io sono qui*, 1975). Infatti, tra le produzioni degli artisti visivi si afferma anche il «libro d'artista».

¹ *Il dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963*, in N. Balestrini, A. Giuliani, R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di) *Gruppo 63. L'antologia. Critica e teoria*, Milano, Bompiani, 2013, p. 781. Il Gruppo 63 si costituisce durante la *IV Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo (Il Gruppo 63 a Palermo, «Marcatrè»*, I, 1, 1963, pp. 5-13) e avvia in Italia una discussione organica sul concetto di «neoavanguardia», con ricadute sull'ideologia e l'impegno etico-sociale della figura dell'autore-artista.

² Giuliano Scabia ci ha raccontato di come la scomposizione fonetica dello spettacolo *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* (1965) sia nata dalla precedente esperienza con Luigi Nono per *La fabbrica illuminata* (1964). Colloquio con Giuliano Scabia di Daniele Vergni 11 luglio 2017. Fin dagli anni Cinquanta la sperimentazione vocale nelle ricerche musicali ha intaccato radicalmente le modalità d'utilizzo del testo verbale. Cfr. D. Vergni, *Nuovo Teatro Musicale in Italia (1961-1970)*, Roma, Bulzoni, 2019. Sulle nuove drammaturgie nelle eterogenee esperienze del Nuovo Teatro italiano, vedi V. Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 143-160.

³ Espressione utilizzata da Lia Formigari per spiegare la funzione strumentale delle parole, dove appunto la parola è intesa come «artefatto cognitivo complesso: un dispositivo, o meglio un insieme di dispositivi, che favorisce e rafforza i processi di conoscenza e memorizzazione; che ci consente di coordinare e pianificare azioni, ricevere istruzioni e ripetercele interiormente, mettere a fuoco aspetti dei problemi, emanciparci dal contesto occasionale del ragionamento e dell'azione (pensare cose assenti, ad esempio, cose mai viste, cose impossibili). Consente di fare dei nostri pensieri l'oggetto del pensiero altrui e, per una sorta di metacognizione, anche del nostro stesso pensiero». L. Formigari, *Introduzione alla filosofia delle lingue*, Bari, Laterza, 2007, p. 13.

In particolare però sono le pratiche della performance art ad avviare più stretti rapporti con la parola scritta e/o detta, anche se ad un primo sguardo non sembrano esserci molti punti di contatto tra loro. Pensando alla performance e alla *body art* storica le immagini ricorrenti sono quelle di corpi silenti, le cui espressività sono spesso veicolate da condizioni radicali, sotto il profilo della resistenza fisica tanto quanto quello degli enunciati concettuali che sottendono. Il focus delle azioni performative, sull'evento o sul corpo come materiale, sembra perlopiù abdicare sia al linguaggio verbale sia a quello scritto nelle loro possibili declinazioni. In realtà, i punti di contatto sono molteplici e riguardano diversi aspetti. Ad esempio, possiamo riscontrare come l'avvio della performatività nelle arti degli anni Sessanta avvenga spesso attraverso la parola: il passaggio dall'azione musicale a quella performativa nella musica gestuale è contraddistinto dall'abbandono del codice musicale in favore della descrizione puramente verbale (Giuseppe Chiari, Walter Marchetti), le performance di Chris Burden non hanno disegni preparatori ma accurate descrizioni verbali delle azioni da compiere. Nella performance *Oracle* (Galleria Schema, Firenze 14 maggio 1975) Burden, nascosto dietro delle tende, racconta lo svolgimento di una sua performance precedente. Lo *script* di una passata performance diviene così “testo” della nuova. Altre volte la concisione dello *script* permette di trasformarlo nel titolo della performance (*Fare qualcosa con il corpo e il muro* di Giuseppe Chiari, 1967).⁴ Il passaggio dal disegno, dal codice musicale, dal più classico copione, allo *script* puramente descrittivo è uno dei segni della cosiddetta *performative turn* su cui non ci si è abbastanza soffermati a nostro avviso. Guardando oltre però, e riferendoci al filosofo Andy Clark, i processi cognitivi sottesi al linguaggio verbale riguardano la corporeità e il suo rapporto con ciò che la circonda (dall'ambiente agli altri soggetti). La tensione tra questi elementi solca tracce mnestiche, disloca e spazia i processi di conoscenza incorporati nelle pratiche motorie che le rendono possibili.⁵ Così la scrittura si fa azione (performativa).

Per comprendere le intermittenze linguistiche ed operative che i nessi tra verbalità/scrittura e pratiche della performance art mostrano e veicolano, possiamo suddividerle in due macro-categorie: scrittura e oralità. Nella prima includiamo le parole scritte e/o dipinte durante le performance (azioni-scrittura) e le scritture corporali che incarnano le possibilità del linguaggio verbale (o le rifiutano). Pratiche molto eterogenee che hanno spesso in comune una messa in immagine della parola. Nella seconda inquadriamo invece le parole dette e i diversi tipi di formati che designano (letture, dibattiti, conferenze, discussioni, telefonate ecc.) e i rapporti che instaurano con forme precise di scrittura come la fiaba e il mito. Scrittura e oralità sono i due elementi in gioco riguardanti quest'assunzione della parola nelle vicende della performance art che in questo saggio intendiamo indagare, soffermandoci sul contesto italiano tra i decenni Sessanta e Settanta del Novecento.⁶

⁴ Sul passaggio dall'azione musicale a quella performativa nella musica gestuale degli anni Sessanta in Italia, cfr. D. Vergni, *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)*, «Arabeschi», 2022, <http://www.arabeschi.it/>. Riguardo la performance di Chris Burden presso la Galleria Schema, cfr. D. Ventroni, *La galleria Schema a Firenze. Azioni e Comunicazioni (1972-1976)*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 98, 2009, pp. 37-48. È possibile consultare alcuni *script* di Burden in B. Radice, *Chris Burden*, «DATA», IV, 12, 1974, pp. 106-109 mentre lo *script* citato di Giuseppe Chiari è in G. Chiari, *Musica senza contrappunto*, Roma, Lercici, 1969.

⁵ Cfr. A. Clark, *Dare corpo alla mente* (1997), trad. di S. Levi, Milano, McGraw-Hill Education Italia, 1999.

⁶ È la prima volta che si tenta un'analisi e lettura comparata dei due fenomeni. Alcune analisi di azioni ed opere sono frutto di sopralluoghi negli archivi privati degli artisti. Ringraziamo Hannah Mandel, curatrice del CCS Bard Archives (Center for Curatorial Studies Bard College Annandale-on-Hudson, NY), per aver messo a disposizione in remoto i materiali riguardanti la rassegna *Discussion*; Germana Agnetti che ci ha ospitato nell'Archivio Vincenzo Agnetti di Milano dove abbiamo potuto consultare i video delle performance dell'artista; l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico che ha messo a disposizione on line il video de

Scrittura

Se c'è un dato che coinvolge internazionalmente la prima generazione di performer è l'acquisizione del gesto pittorico nell'azione performativa. Tale assunzione si configura sia come verifica della tenuta pratica quanto teorica del media, sia in quanto sua messa in variazione. Il gesto pittorico comincia ad essere praticato dal vivo dagli artisti nelle “azioni-pittura”, pensiamo ad esempio a Günter Brus ed Hermann Nitsch che hanno agito con i modi della pittura informale sui propri corpi e su quelli altrui. Sono performance in cui carne e colore si fanno materiali di ridefinizione dei corpi, immaginati e prodotti. In Italia invece è soprattutto l'immagine composta in differenti forme di *tableau vivant* a caratterizzare il rapporto immagine-azione performativa (Jannis Kounellis, Luigi Ontani, Gino De Dominicis i più noti). Scompare il gesto e in risalto viene portato un discorso prossemico: di vicinanza e distanze tra oggetti e corpi immobili.

Nel frastagliato panorama italiano del “comportamento”⁷ si registrano però alcuni casi in cui l'azione-pittura si dà come “azione-scrittura”. È interessante considerare il caso di Guglielmo Achille Cavellini (1914-1990) che il 6 aprile 1976 presso la Galleria Il Diagramma di Luciano Inga-Pin a Milano presenta *Azione di scrittura sul corpo*. Nell'occasione specifica scrive pagine di enciclopedia sul corpo di Marco Luchetti, modello nudo, rivolto verso la parete della galleria, con le spalle verso gli spettatori. Cavellini gli scrive addosso con un pennarello, partendo dalle spalle e scendendo. In questo modo l'artista si emancipa da uno dei due condizionamenti del discorso scritturale indicati da Michel de Certeau, ovvero da quello di dover predeterminare una fine.⁸ Qui è la spazializzazione della superficie corporea e assieme le contingenze dell'evento a sancire l'interruzione. Sempre seguendo l'antropologo e linguista francese, potremmo dire che Cavellini tenta di far fallire il sistema scritturale grazie a questa marcatura corporea che non identifica l'altro ma disperde sé. Così, «senza una separazione fra il testo da incidere e il corpo che lo storicizza, il sistema non funziona più».⁹ I passi dell'enciclopedia che l'artista imprime sul corpo di Marco Lucchetti sono sempre uno stralcio, un dato parziale che invalida l'impresa (e pretesa) enciclopedica, anche perché le parole non sono date né alla lettura né all'ascolto degli spettatori, ma si trasmettono solo tra i

L'analisi del giornale La Nazione di Giuseppe Chiari; Angelo Pretolani che ci ha ospitato presso il suo archivio privato a Genova. Ringraziamo poi Piero Cavellini, Alessandro Jasci e Gianfranco Notargiacomo per i colloqui concessi. Recentemente il fenomeno delle performance incentrate sull'oralità e la verbalità, e più precisamente sulle conferenze e discussioni come performance nel contesto italiano, sono state oggetto di studio in F. Gallo, *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia*, Milano, Mimesis, 2022 e in D. Vergni, *Discussioni e conferenze come performance negli anni Settanta*, «Sciami|Ricerche», V, 10, 2021, <https://webzine.sciami.com/>.

⁷ Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta in Italia comincia ad essere utilizzato il termine “comportamento” e l'espressione “azione di comportamento” per indicare diverse procedure ed operatività praticate dagli artisti visivi che includono la performance (evento) ma anche l'opera. Solo successivamente, dal 1977, il termine performance verrà utilizzato in modo ampio. I due termini non sono sinonimi pur condividendo molte pratiche. Ho trattato questo oggetto in D. Vergni, *Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive*, «Biblioteca Teatrale», 137, luglio-dicembre 2022, pp. 195-220.

⁸ Cfr. M. de Certeau, *L'altro nella scrittura della storia*, in Id. *La scrittura dell'altro*, S. Borutti (a cura di), Milano, Raffaello Cortina, 2005, p. 96. Ringraziamo Piero Cavellini, figlio dell'artista, per aver condiviso in remoto documentazioni fotografiche digitalizzate relative alla performance presentata presso Il Diagramma.

⁹ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. di M. Baccianini, Roma, Edizioni Lavoro, 2005, p. 211.

due, una parola la volta sulla pelle di Lucchetti che ne diventa archivio da un lato, dall'altro repertorio effimero dei gesti trasmessi.¹⁰

Far deragliare biografie attraverso la scrittura è quello che invece fanno in modo diverso Mimmo Germanà e Fernando De Filippi. Durante la *7e Biennale de Paris* (settembre 1971) Germanà (1944-1992) affida totalmente alla scrittura (numerica questa volta) la sua azione: «seduto a un tavolo, si è messo a computare, con la pazienza di un antico amanuense, tutti i giorni della propria vita a partire dalla nascita fissando in questa specie di tabella cronologica il flusso della sua esistenza»,¹¹ scrive Filiberto Menna. Fernando De Filippi (1940) si appropriava dei testi di Lenin non solo attraverso la memorizzazione ma attraverso l'esatta riproduzione della sua grafia che nel tempo ha imparato a scrivere; successivamente attraverso il trucco assumerà anche la fisionomia di Lenin, in un'azione che ha avuto diversi output: film, libro, serie fotografica stampata su diversi materiali (*Sostituzione*, 1974). Il gesto scritturale non ha solo il fine di riprodurre i testi, ma di incarnare un'individualità altra, di avviare un desiderio di relazione che passa attraverso la scrittura dell'altro. Alla base del lavoro c'è una vera e propria ossessione biografica, non per Lenin però, spiega l'artista:

Ho scelto di vivere per due anni accanto all'immagine di Lenin [...]. È stato un modo che mi ha permesso d'instaurare un rapporto quasi fisico, oltre che concettuale, con il personaggio [...] al quale in seguito mi sono sostituito. [...] Facevo scorrere il mio tempo, la mia esistenza, stabilendo i miei umori con il divenire di questa immagine [...]. Il processo sostitutivo è parte di un rituale privato: [...]. Quel volto non è più il ritratto storico, ma diventa il mio, la sua scrittura diventa la mia, le sue idee le riscivo con la mia mano.¹²

In *Compagni, operai andiamo all'ultima decisiva battaglia* (studio privato, 13 giugno 1974, Milano)¹³ De Filippi scrive con la grafia di Lenin i suoi testi indagando il tema dell'identità come assunzione, appropriazione e trasfigurazione che gli permette di trasformare in materiale i suoi gesti, quelli della mano ripetuti per acquisire la grafia di Lenin, un aspetto di superficie e insieme intimo in cui la comunicazione viene deviata e arricchita da un'esperienza non-comunicabile insita nella scrittura stessa. Questo il tratto su cui il giovane Walter Benjamin si era soffermato nel saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (1916), tra le cui tesi, afferma: «La lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile».¹⁴ È il "rituale privato" il pattern comportamentale dello scrivere, l'azione-scrittura a diventare vera e propria incorporazione di parole che non possono essere né solo restituite né semplicemente consumate. In modo diverso, il corpo che incarna il linguaggio è al centro delle opere del ciclo *Scrittura vivente* (1976) di Bianca Pucciarelli Menna (1931), conosciuta come Tomaso Binga. In queste opere incarna le lettere dell'alfabeto col suo corpo nudo dando così materialità tattile e sensoriale

¹⁰ Cfr. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham Duke University Press, 2003, parz. trad. in Id., *Performance, politica e memoria culturale*, F. Deriu, (a cura di), Roma, Artemide, 2019, pp. 19-90 e 119-51.

¹¹ F. Menna, *Gli artisti italiani alla Biennale di Parigi*, «Il Mattino», 10 novembre 1971, ora in Id., *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, A. Tolve, S. Zulliani, (a cura di), Macerata, Quodlibet, 2017, p. 68.

¹² *Conversazione tra Fernando De Filippi e Angela Madasani*, in *Fernando De Filippi. La rivoluzione privata 2*, catalogo, 8 gennaio-6 febbraio, Fondazione Mudima 2015, Milano, Prearo, 2015, pp. 22 e 26.

¹³ Abbiamo potuto consultare la digitalizzazione della documentazione filmica di *Compagni, operai andiamo all'ultima decisiva battaglia* presso Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna, nel maggio 2021.

¹⁴ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (1916), in Id., *Opere Complete I*, E. Ganni, (a cura di) Torino, Einaudi, 2000, p. 295.

alle parole e assieme afferma il corpo della donna nel linguaggio alfabetico.¹⁵ Non si tratta più di approdare alla propria biografia ma di permetterne di nuove. Con de Certeau possiamo dire che «Ormai non si scrive più sul corpo. È il corpo che deve trasformarsi in scrittura».¹⁶

La scrittura nelle performance può diventare presenza fugace o contraddistinguere una presenza per noi inafferrabile. Nel primo caso abbiamo la sparizione della scrittura: Fernando De Filippi a Capo Speranza scrive sulla sabbia in riva al mare, scrittura effimera inevitabilmente cancellata dalle onde (*Scritti sull'arte*, Isole Salomone agosto 1976).¹⁷ Angelo Pretolani (1953) durante *Azione* presentata nella Galleria Artetre di Genova il 26 luglio 1975 scrive su un foglio bianco la parola “azione” con l'inchiostro cosiddetto “simpatico”, che scompare nel tempo, e la durata dell'azione è data proprio dalla temporalità chimico-fisica dell'inchiostro.¹⁸ Nel secondo caso, il pugliese Armando Marrocco (1939) in *Rivelazione 1* (Seconda Scala, Roma 10 maggio 1975) è seduto su una sedia dietro a un grande tavolo antico dove si trova per scrivere la data del giorno, il nome e il simbolo dell'angelo indicato in un libro di magia bianca che ha portato con sé utilizzando come inchiostro il bromuro, una scrittura invisibile (resa a tratti visibile da un rilevatore fotografico). Alessandro Jasci (1946) invece, grazie al testo scritto introduce la dimensione onirica operando all'interno della galleria una forte densità temporale a noi interdotta coscientemente: in *Sogni* (galleria LP220, Torino 21 novembre 1970) quattro individui dormono sul pavimento della galleria, avvolti ognuno in un lenzuolo bianco, mentre sulla parete frontale sono riportati su ognuno di loro i testi di quattro sogni dell'artista.¹⁹

Come è avvenuto per le neoavanguardie letterarie citate all'inizio, anche nelle arti visive c'è chi tende a trasformare il linguaggio verbale e la parola scritta in iscrizioni “altre”, in direzione di una sfibratura del linguaggio. Ad esempio Armando Marrocco agisce iscrizioni dirette da bocca a foglio, le chiama *Carte masticate* e le comincia a produrre nel 1969.²⁰ Durante *Informazione 70*, organizzata e curata da Luciano-Inga Pin nella sua galleria Il Diagramma a Milano, l'artista si riempie la bocca di inchiostro di diversi colori e mastica la carta. La restituzione è una marcatura del linguaggio attraverso una nuova segnicità. Si tratta di utilizzare una parte rilevante dei trasformatori del suono dell'apparato fonatorio (denti, labbra, lingua, palato) per produrre iscrizioni “primordiali” che fanno a meno delle mani quanto della voce. È una scrittura che emerge come incomunicabilità. Questa mancanza di dialogo e di comunicazione è il perno su cui ruotano alcune delle performance realizzate dal gruppo informale nato in occasione delle discussioni attorno la realizzazione della rivista «e/o», curata dal critico Mario Diacono.²¹

Il gruppo, formato oltre che dal critico anche da Sandro Chia, Ferruccio De Filippi, Franco Gozzano, Eliseo Mattiacci e Gianfranco Notargiacomo, si esibisce il 9 marzo 1972 presso gli Incontri Internazionali di Palazzo Taverna a Roma durante la rassegna *Critica in atto*. Gli

¹⁵ Scrive Raffaella Perna: «Il corpo in carne e ossa della donna è ritratto nel momento in cui si adegua a forme linguistiche e simboliche della cultura patriarcale, che ne plasmano l'identità». R. Perna, *Arte fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013, p. 44.

¹⁶ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, p. 274.

¹⁷ Nel maggio 2021 abbiamo potuto consultare la digitalizzazione della documentazione filmica della performance presso Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

¹⁸ Ringraziamo Angelo Pretolani che ci ha accolto nel suo archivio privato di Genova nell'ottobre 2022.

¹⁹ I quattro testi sono stati riportati in *Situation Concepts*, catalogo, 09 febbraio-04 marzo 1971 Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1971.

²⁰ Per un approfondimento maggiore sulla scrittura nell'opera di Marrocco si veda S. Fontana, *Armando Marrocco. La scrittura come processo e ricerca antropologica*, «piano b. Arti e Culture Visive», 5, 2, 2020, <https://pianob.unibo.it/>

²¹ Ringraziamo Gianfranco Notargiacomo per questa informazione. Colloquio avvenuto via telefono il giorno 26 aprile 2021.

interventi sono incentrati sulla fallibilità della comunicazione, non solo verbale, e la contemporaneità delle azioni dà forma ad una sovrascrittura di messaggi. Eliseo Mattiacci (1940-2019) seduto dietro un tavolo da conferenziere assume un linguaggio incomprensibile soffiando in diversi richiami per uccelli; mentre si concentrano sulla scrittura Cesare Tacchi (1940-2014) che stila le sue sensazioni direttamente su una lavagna luminosa rendendole effimere, e Mario Diacono (1930) che annulla il suo intervento barrandolo. Gianfranco Notargiacomo (1945) invece adotta un linguaggio incarnato, delegando ad un dattilologo ingaggiato presso l'Istituto Sordi di Roma, la lettura di un capitolo di *Strutture logiche del significato* di Noam Chomsky, da realizzare con una mano sola però, rendendo così la comunicazione impossibile.²² La sfiducia nella comunicazione – in quanto azione artistica e critica – avviene attraverso la negazione del testo verbale barrato da Diacono, il suo sabotaggio per mezzo dell'adozione di altri linguaggi (Notargiacomo), la sua condizione impermanente (Tacchi).

Un'ultima declinazione del rapporto scrittura-performance art che ci resta da considerare è la scrittura privata, che può rimanere tale o farsi pubblica. Vincenzo Agnetti (1926-1981) in azioni fulminee inciampa mentre porta con sé un gran numero di lettere, rovesciandole a terra. Subito dopo si alza e se ne va, lasciando agli spettatori la possibilità di leggerne il contenuto (*Il corpo del reato*, Settimana della Performance, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977 e *La lettera perduta*, The Art of Performance, Palazzo Grassi, Venezia agosto 1979).²³ La scrittura privata si fa pubblica nelle performance nate all'interno del progetto *Scritti d'amore* (1979-1985) di Anna Oberto (1934), fin dagli anni Sessanta poeta visiva assieme al compagno Martino Oberto. In *Il rituale dei doni*, presentata nel giugno 1982 presso il proprio appartamento a Genova, l'artista scrive su un taccuino e successivamente legge agli spettatori estratti di un diario personale in cui ha accumulato riflessioni sul rapporto «tra scrittura e identità femminile, inframmezzato da lettere d'amore e riflessioni sulla vita come viaggio sentimentale».²⁴ Il diaframma pubblico privato salta, l'intimità di un gesto come la scrittura privata diventa necessaria comunicazione con altre ed altri.

Oralità

L'altro versante del rapporto parola/performance art riguarda l'oralità e più in generale il prendere parola, un modo di presentarsi e soprattutto di agire per artisti ed artiste. Non bisogna dimenticare che dibattiti, discussioni ed assemblee caratterizzano la politica dal basso e la partecipazione sociale a livello collettivo tra la fine degli anni Sessanta e la fine del decennio successivo. Negli anni Cinquanta invece, John Langshaw Austin formula l'ipotesi degli enunciati performativi, nei quali a determinate condizioni l'enunciazione è azione in quanto produce materialmente ciò che dice.²⁵ Come segnala Annalisa Sacchi, questi enunciati Austin li regola attraverso una serie di normatività tra cui la condizione di “sincerità”, cosicché «l'uso performativo del linguaggio risulta, in questa fase, confinato ai discorsi non-fictional».²⁶ La gabbia austiniana sugli enunciati performativi non ci fa escludere però le

²² La ricostruzione della giornata è fatta dallo stesso Diacono in M. Diacono, *Due co-azioni* [1972], ora in Id., *KA Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Milano, Postmedia Books, 2013, pp. 99-100.

²³ Abbiamo potuto consultare la video-documentazione delle due performance presso l'Archivio Agnetti di Milano nel giugno 2022.

²⁴ F. Gallo, *Intimacy and emotions at the dawn of Performance Art in Italy*, «Study of Modern Italy», 26, 3, 2021, p. 11. Traduzione a cura di chi scrive.

²⁵ J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, trad. it. di C. Villata, Torino, Marietti, 1987 (2019), p. 9.

²⁶ A. Sacchi, *Imperdonabili* (inedito). Ringraziamo la professoressa Annalisa Sacchi per la consultazione del saggio.

pratiche che qui stiamo indagando, infatti il discorso fictional era stato già superato negli event Fluxus di inizio anni Sessanta e successivamente nella performance art.

Ci sono azioni parlate che nascono da un atteggiamento analitico e di denuncia del linguaggio scritto dell'informazione, come il *Giornale parlato* che Eugenio Miccini agisce col megafono nelle vie del centro storico di Firenze tra gli ultimi anni Sessanta e i primi anni Settanta, e *L'Analisi del giornale la Nazione* (Teatro Verdi, Trieste 6 febbraio 1968) di Giuseppe Chiari (1926-2007), azione in cui il musicista fiorentino analizza a voce i titoli editi sul giornale toscano facendo emergere l'ideologia di fondo del quotidiano. Più dirette e meno analitiche invece le letture pubbliche praticate dagli artisti: in *Angelo Artista* (Bolzano 16 maggio 1971) Alessandro Jasci si appropria delle autobiografie che legge pubblicamente riportando tutto a suo nome.²⁷ Di nuovo un elemento che devia l'autobiografia, come avviene anche in *In questo modo vorrei fare l'autobiografia* (1972) di Luciano Fabro (1936-2007), film-performance in cui l'artista enuncia il titolo mentre mangia una mela col volto rivolto verso un albero, facendo mal comprendere le parole. In questo modo l'autobiografia è sempre deviata dalla comprensione relativa dei termini detti con la bocca piena durante l'atto di masticare.²⁸

Oltre ci sono le “opere” telefonate o trasmesse via radio, come quelle di Michelangelo Pistoletto (1933) e quelle di Marisa Merz (1926-2019). *La reincarnazione* (1975) di Pistoletto consiste nella chiamata di Maria Pioppi ad Alberto Faetti il 15 giugno per “telefonare” due opere, narrarle in una comunicazione privata. Sono due opere infattibili dice Maria nel testo redatto da Pistoletto, una è *Un'opera dal passato*, quindi impossibilitata al presente, l'altra è *Un'opera sotto terra*, posta in uno spazio non visibile. Annullamento spaziale e temporale viene a riformularsi così nella comunicazione verbale telefonica immediata e interpersonale.²⁹ Marisa Merz, nella rassegna *Gennaio 70. Comportamenti, progetti, meditazioni*, utilizza la comunicazione telefonica per dettare a Tommaso Trini la misura delle righe orizzontali da tracciare su una serie di fogli bianchi (*Trentacinque metri di grigio orizzontale telefonati da Krefeld a Milano il 24.01.1970*).³⁰ Comunicazioni interpersonali sono anche quelle agite nel *Senza titolo* (Palazzo Taverna, Roma 4 dicembre 1972) di Gianfranco Notargiacomo: azione delegata a due ragazzi suoi assistenti, situati in stanze diverse, in piedi al centro della sala e che si comunicano il X canto dell'*Inferno* di Dante Alighieri attraverso una ricetrasmittente, ogni verso accompagnato da un “passo” che segnala l'*interplay* tra i due.³¹

²⁷ Colloquio con Alessandro Jasci a cura di Daniele Vergni, in remoto il 17 aprile 2021.

²⁸ *In questo modo vorrei fare l'autobiografia* è una film-performance girata da Gerry Schum nel 1970 per la rassegna 'Gennaio 70. Comportamenti, progetti, meditazioni', purtroppo oggi perduta. L'azione è stata poi nuovamente registrata per video da Luciano Giaccari nel 1972. La video-performance prodotta da Luciano Giaccari nel 1972 è stata possibile consultarla nel maggio 2022 durante la mostra *Il video rende felici*, curata da Valentina Valentini presso il Palazzo delle Esposizioni e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM) di Roma.

²⁹ M. Farano, M. C. Munduci, M. T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni*, Torino, Edizioni Fondazione Torino Musei, 2005, p. 144.

³⁰ *Gennaio70* è una rassegna importante per le vicende delle pratiche performative italiane. Questa III edizione della Biennale Internazionale della giovane pittura, ospitata presso il Museo Civico Archeologico di Bologna e promossa dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA), è infatti quella in cui non solo il video fa pubblicamente il suo ingresso nell'arte italiana, ma il “comportamento” entra definitivamente nelle vicende istituzionali dell'arte italiana. Per una ricostruzione della mostra A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano, Postmedia Books, 2014, pp. 133-158. Si veda anche *3a Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo, a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, 31 gennaio-28 febbraio 1970 Museo Civico di Bologna, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA), Alfa stampa, Bologna 1970.

³¹ Colloquio telefonico con Gianfranco Notargiacomo a cura di Daniele Vergni in data 26 aprile 2021. Una fotografia della performance realizzata da Massimo Piersanti è possibile consultarla in B. Corà (a cura di),

Un caso particolare è *Roma-Urbe*, sempre di Marisa Merz, un'operazione-azione, qualcosa di ibrido in cui l'oscillazione tra opera e azione performativa è tutta nel processo impiegato, che passa anche per la parola. Il 28 febbraio 1970 l'artista torinese assieme al marito Mario Merz e al gallerista Fabio Sargentini sono all'eliporto ed aeroporto privato Roma-Urbe, situato al nord della città. Lo sappiamo da alcune foto scattate da Claudio Abate, una sequenza che ci mostra Marisa Merz salire assieme ad un co-pilota su un Cessna F172G, affittato per l'occasione, e partire in volo. Dal Cessna Marisa Merz detta a Sargentini, collegato da terra in contatto radio, i dati relativi ad altitudine e velocità che il gallerista segna su un grafico poi esposto in galleria. L'azione è quindi finalizzata alla creazione di un'opera concettuale, oppure potrebbe essere letta come azione-esperienza landartistica il cui documento esposto è fotografico e grafico, come accade nei viaggi del *land artist* Hamish Fulton.³²

Negli anni Settanta si sviluppano due formati specifici di azioni verbali, le conferenze e le discussioni agite come performance.³³ Conferenze e discussioni sono due formati diversi attraverso i quali però gli artisti realizzano uno scopo preciso: si presentano e prendono parola. Le differenze tra i due formati riguardano soprattutto gli spazi di relazione che instaurano e negoziano con l'uditorio: nelle conferenze c'è un momento preciso per il dibattito, quello finale, nelle discussioni invece la possibilità d'interazione con gli spettatori è più immediata e disponibile. Le urgenze personali degli artisti, i modelli di comunicazione assunti e la possibile presenza di oggetti e media distinguono poi più specificatamente gli artisti coinvolti nella produzione di questi formati orali, in Italia in particolar modo Giuseppe Chiari, Luca Maria Patella e Vincenzo Agnetti. Ma conferenze e discussioni coinvolgono anche artisti internazionali, tra cui Joseph Beuys che agisce diverse conferenze in Italia, e Ian Wilson che intende le discussioni come scultura e chiama la sua produzione «arte parlata».³⁴ Quello che appare chiaro è che a differenza degli altri formati agiti dai performer italiani in questi anni – come il *tableau-vivant* – conferenze e discussioni orientano la loro necessità nella comunicazione verbale diretta e immediata che prende il posto della messa in immagine.

Le più diffuse sono le conferenze concettuali dove la dimensione analitica è preminente e la parola viene assunta spesso per la sua capacità di definire strutture formali. In Italia sono praticate soprattutto da Luca Maria Patella e Vincenzo Agnetti. Patella presenta in diverse occasioni quelle che chiama «manifestazioni-lezioni-laboratorio»,³⁵ delle conferenze-test

Incontri 1972. catalogo, Quaderni degli Incontri Internazionali d'Arte, 10 aprile-18 dicembre 1972 Palazzo Taverna, Roma; Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1980, p. 115.

³² Scrive Elio Grazioli: «Nel caso di Furlon invece l'opera è il viaggio stesso, il compiere il viaggio, di cui la fotografia, insieme a mappe e altri materiali, è la testimonianza dell'accaduto e del percorso: paesaggio-passaggio, si potrebbe sintetizzare, dunque fotografia-passaggio». E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 260.

³³ Interessante notare come contemporaneamente la conferenza viene assunta anche nel Nuovo Teatro Musicale, in *Sylvia Simplex (Ornitoscopia)* (Biennale di Venezia, Palazzo Grassi, Venezia 10 settembre 1972) di Francesco Pennisi, e nella musica gestuale nelle diverse conferenze presentate durante il decennio Settanta da Giuliano Zosi. In questi casi però la conferenza viene utilizzata all'interno di ricerche di forme a-narrative particolari (come anche quella del catalogo), con lo scopo di superare le forme drammatiche classiche. Cfr. D. Vergni, *Nuovo Teatro musicale*, p. 59.

³⁴ *Intervista con Ian Wilson*, a cura di T. Trini, «Data», 1, 1, settembre 1971, p. 32. «I have chosen to speak rather than sculpt», afferma I. Wilson in *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogo, The New York Cultural Center, New York 1970, p. 33.

³⁵ L. M. Patella, *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, Roma, Martano, 1978, p. 103. Tra le conferenze di Luca Maria Patella: *Analisi di psico-vita o finta concorrenza*, Centro Apollinaire, Milano maggio 1971; *Una "Analisi di psico vita" (reattivo di intercoinvolgimento culturale, psicologico, ecc.)*, Palazzo Taverna, Roma 16 maggio 1972; *Polvere di proiezione iperconnotativa*, Palazzo Taverna, Roma 14 dicembre 1972; *Presentazione e presente azione di una "performance proiettiva di Luca"*, Galleria Luca Palazzoli, Milano dicembre 1975; *Feedback*, Studio Trisorio, Napoli 17 novembre 1975; *Porci in alto: non è il caso!*, Studio G 7,

mixed-media basate sulla forma della conferenza scientifica, sviluppate come una lezione, perlopiù in modo frontale, con l'artista coinvolto nell'utilizzo degli strumenti più vari: bacchette per indicare, lavagne, proiezioni di film, diapositive e immagini statiche (fotografie, complessi diagrammi concettuali). Patella supera la conferenza come presentazione (di una poetica, di un modo d'agire ecc.) per avviare uno scambio continuo tra esaminato ed esaminatori, tra artista, spettatori e professionisti coinvolti (spesso critici d'arte, ma anche sociologi e psicologi).³⁶ L'indagine sul e attraverso il linguaggio scientifico moltiplica i segni visivi e quelli orali, così si crea uno spazio linguistico complesso fatto di segni visti parole dette in continua tensione tra la teoria (i diversi schemi concettuali) e la prassi (la narrazione). Il formato conferenza subisce un vero e proprio stress mixed-media senza appiattirsi però nell'inverosimilità di alcune discussioni medialità "chiuse" presentate durante la rassegna *Discussion*, rassegna di pratiche verbali orali "come" performance ideata e curata da Annina Nosei Weber nel maggio del 1977 presso il Campus della New York University in Washington Square. Nella rassegna l'impianto mediale spesso subentra all'assenza del conferenziere, proponendo quindi formati medialità impossibilitati al dibattito, come le trasmissioni video di discussioni pre-registrate (quelle del Loeb Student Center e di Tom Wolf).³⁷

Un discorso diverso è quello praticato da Giuseppe Chiari nelle sue *Discussioni*,³⁸ dei veri e propri dispositivi di sabotaggio nei confronti del reale. A differenza delle conferenze spesso formalizzate in discorsi almeno approntati, le discussioni di Chiari si avviano tutte da una domanda che il musicista fiorentino fa agli spettatori "per favore, una domanda", eliminando la potenzialità di un avvio sicuro su discorsi già preparati. Chiari fa a meno dei numerosi oggetti di Patella e dalle sue discussioni non rimane nulla se non qualche fotografia e registrazione parziale, a differenza di Joseph Beuys che firma le lavagne utilizzate nelle sue conferenze trasformandole in oggetti d'arte. Riguardo le discussioni di Giuseppe Chiari abbiamo già avuto modo di scrivere come la parola parlata si trasformi in parola "parlante":

se la parola parlata corrisponde alla sedimentazione culturale della parola, il suo significato verbale, la parola parlante è un gesto espressivo originale del soggetto corporeo, sfugge alla scrittura e la sua incontenibilità affiora altrove, nelle pose assunte, ad esempio, quelle che implicano gestualità e prossimità nel discorso verbale, spazializzando così le arti del dire.³⁹

Bologna 14 gennaio 1977; *A fare in cielo*, Galleria Martano, Torino 25 gennaio 1977; *Senza titolo*, Sala Polivalente, Ferrara 14 aprile 1977; *Semanticamente/Se ma antica mente*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna giugno 1977.

³⁶ Questo aspetto auto-analitico è stato già messo in rilievo da Ida Panicelli in I. Panicelli (a cura di), *La fotografia di Luca Patella 1964-1978. Protoesempi di semiologie analitiche e interdisciplinari*, catalogo, 7 giugno-30 luglio 1978 Casa del Mantegna, Mantova, Assessorato Pubblica Istruzione e Attività Culturali, 1978, p. 6.

³⁷ Ringraziamo Hannah Mandel, curatrice del CCS Bard Archives (Center for Curatorial Studies Bard College Annandale-on-Hudson, NY), per aver messo a disposizione in remoto i materiali riguardanti *Discussion*. Si veda anche A. Nosei (a cura di), *Discussion*, catalogo, 9-20 may 1977, New York, Out Of London Press, 1980.

³⁸ Tra le discussioni di Giuseppe Chiari: *Per favore una domanda*, Kunsthalle, Colonia 7 luglio 1974; *Discussione*, Incontri Internazionali d'Arte, Palazzo Taverna, Roma 24 gennaio 1975; *Discussione*, Studio Trisorio, Napoli 19 ottobre 1976; *Discussion*, Lesman Hall, Campus New York University, New York 17 maggio 1977; *Discussione sulla struttura e sulla sovrastruttura*, Sala Polivalente, Ferrara 5 ottobre 1977; *Discussione*, Galleria Peccolo, Livorno 27 maggio 1978.

³⁹ D. Vergni, *Discussioni e conferenze*, p. n. n. Il concetto di "parola parlante" è di Maurice Merleau-Ponty. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965. Antonio Firenze ci ricorda come per Merleau-Ponty l'Essere è «punto di incrocio nel quale si effettua senza soluzioni di continuità la metamorfosi del corpo in parola e della parola in corpo», ovvero la parola parlante

Secondo Michel de Certeau per trasformare una conversazione in tattica bisogna manipolare i luoghi comuni e aprire alle possibilità incondizionate dell'imprevisto: «giocare con l'inevitabile degli avvenimenti per renderli "abitabili"»,⁴⁰ scrive. È quel che accade nelle discussioni di Chiari, dove l'occasionalità della situazione è insita nella richiesta iniziale del musicista all'uditorio, indirizzata a creare una fitta tessitura nelle trame del discorso. Nelle sue *Discussioni* ci troviamo di fronte a continui *shift* tra mosse tattiche e contropartite con cui Chiari riesce a capovolgere prospettive convenzionali con la disinvoltura di una discussione quotidiana. Durante la *Discussione* del 24 gennaio 1975 presso Palazzo Taverna a Roma gli viene chiesto se porta il numero 43 di scarpe. Chiari risponde di non esserne sicuro e tale affermazione trasforma la chiacchierata in un crescendo senza climax, per gli spettatori infatti sembra inaccettabile non saper conoscersi come unità di misura normalizzata. È quantomeno "strano". Ed ecco come la situazione viene rovesciata da Chiari: «che misura di capello ha?».⁴¹ Un ribaltamento prospettico che trasfigura la banalità del numero delle scarpe in una contropartita, in quella manipolazione dei luoghi comuni attraverso l'imprevisto indicato da Michel de Certeau. In questo modo le *Discussioni* di Giuseppe Chiari attraverso la parola segnano una precisa modalità di praticare il tempo. Sono delle "tattiche del discorso" vere e proprie, ovvero quelle

procedure che valgono grazie alla pertinenza che conferiscono al tempo, alle circostanze che l'istante preciso di un intervento trasforma in situazione favorevole, alla rapidità di movimenti che modificano l'organizzazione dello spazio, ai rapporti fra momenti successivi di una "mossa".⁴²

Accanto alle conferenze e alle discussioni si sviluppano anche i dibattiti, come quello presentato da Fabio Mauri (1926-2009) durante la rassegna *Telemuseo (Dibattito)*, Palazzo dell'Arte al parco, Torino 14 maggio 1970). L'azione è registrata in video in presa diretta e vede Achille Mauri, Gino Marotta, Pierre Restany, Paolo Scheggi, Tommaso Trini e una ragazza, allungati in singole vasche da bagno mentre Fabio Mauri avvia il dibattito sul tema dell'Arte Povera.⁴³ Veri e propri dibattiti assembleari sono *Escluso l'ingresso agli uomini* di Cloti Ricciardi (1939) e *Dibattito* del Collettivo Fiore-Varroni-Gramagli-Artisti, azioni presentate nel dicembre 1972 presso Palazzo Taverna in occasione della rassegna *Roma Mappa 72*. Cloti Ricciardi utilizza lo spazio e il tempo che ha disposizione per indire un'assemblea con le compagne del suo collettivo femminista (29 dicembre); il Collettivo Fiore-Varroni-Gramagli-Artisti il 6 dicembre avvia un dibattito attorno al tema delle controculture e sulla necessità di una politicizzazione dell'arte, temi presenti nella rivista «Dismisura»⁴⁴ curata dal Collettivo assieme ad altri operatori locali della provincia di Frosinone.

Alcune artiste e artisti hanno utilizzato il discorso fictional all'interno delle pratiche performative cercando però di sfiarlo piegandolo alle urgenze quotidiane. Maurizio Beneduti – in quegli anni coinvolto con Tullio Catalano e Franco Falasca nelle operazioni

come «gesto esistenziale fondamentale [che] riproduce il potere indefinito di significare il mondo che caratterizza il corpo proprio». A. Firenze, *Il corpo e l'impensato*, Milano, Mimesis, 2011, p. 248 e 159.

⁴⁰ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, pp. 19-20.

⁴¹ G. Chiari, *Discussione*, in *Incontri 1974-'75*, catalogo, a cura di A. Bonito Oliva, Quaderni degli Incontri Internazionali d'Arte, novembre 1974-giugno 1975 Palazzo Taverna, Roma, Milano, Mondadori, 1980, p. 34.

⁴² M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, p. 75.

⁴³ Cfr. T. Trini, *Il telemuseo*, «Domus», 488, luglio 1970, p. 80.

⁴⁴ Cfr. «Dismisura», I, 1, gennaio 1973.

trasversali dell'Ufficio per l'immaginazione preventiva – il 16 dicembre 1972, sempre durante *Roma Mappa 72* presenta *Armi improprie: il potere ai congiurati/ Progetto forse per una favola*, in cui lo vediamo col volto coperto da qualcosa di simile ad una calza di nylon mentre è seduto dietro ad un tavolo che sorregge un registratore. Affianco a lui un ragazzo. Dal registratore si ascolta il *Progetto per una favola*, in cui si racconta di un re rinchiuso nella sua reggia, inespugnabile, fin quando un giovane del tutto somigliante a lui, grazie all'arma impropria, la somiglianza, riesce a coglierlo di sorpresa nei suoi spazi e così ucciderlo.⁴⁵ È una favola di quelle che potrebbe trovarsi nelle riviste satiriche dei movimenti che in quegli anni circolano ciclostilate, ponendo la questione di un'azione violenta, sdoppiandone la dimensione in quella simbolica della favola e nella voce concreta e acusmatica della registrazione. Bisogna tenere conto che negli anni Settanta molti artisti praticano registrazioni e il disco in vinile diviene un oggetto d'arte.⁴⁶

Più complessa *Il vaso di Pandora*, performance agita dal Gruppo Donne/Immagine/Creatività durante il *Festival Popolare Vesuviano* a Napoli il 4 giugno 1977. In questo caso infatti troviamo diverse pratiche verbali, fictional e non, tese entrambe ad un preciso scopo politico: «comunicare con le altre donne soprattutto con quelle che non hanno ancora preso coscienza della nostra condizione di oppresse e del grado della nostra oppressione».⁴⁷ L'azione è ideata da cinque artiste (Mathelda, Eia, Rosa, Bruna, Anna) e si svolge come un racconto da donne a donne. Ciò che viene messo in discussione è la costruzione dei miti, non una loro rilettura o reinterpretazione. La messa in questione dei miti è la messa in questione del pensiero occidentale e non può che cominciare dalla parola. Il mito è quello di Pandora: la prima donna al di fuori delle dee cui gli dei fanno doni smisurati, fino al più letale ed imponente, quello di Zeus, il vaso contenente tutti i mali, che Pandora, arrivata sulla terra, apre facendoli spargere per il mondo. I mali del mondo, sono “colpa” di una donna istruita da Zeus. In occasione del giugno Popolare Vesuviano il gruppo, con l'aiuto di una “compagna” prende contatto con le donne del luogo e racconta un altro mito:

Noi capovolgiamo il mito; abbiamo costruito il vaso con le nostre mani, e sarà riempito dei mali che raccoglieremo andando in giro per il mondo. Giriamo per le case e le strade, parliamo con le donne, non accettiamo la leggenda maschile che vuole la donna rovina dell'umanità; i mali sono stati creati direttamente da Zeus che ne fece clono [*sic!* n.d.a.] al mondo e soprattutto alle donne; ma noi donne vogliamo rimandargli indietro il regalo, e una volta riempito il vaso dei mali che siamo riusciti a raccogliere dopo lunga ricerca, lo rispedito all'olimpico con una lunga corda e una carrucola, lasciando sulla terra la Speranza per tenerla sempre con noi come arma nel caso qualche altro male che non siamo riuscite a trovare e ci fosse sfuggito e vaghi ancora per il mondo.⁴⁸

I mali restituiti sono quelli “raccolti” – un termine che contiene l'accoglienza – nell'inchiesta con le donne del luogo, nelle parole che si sono scambiate. Così il mito viene riscritto dai racconti di esperienze vissute, da memorie. L'azione si svolge nel quartiere La Zabatta a San Giuseppe Vesuviano e il procedimento operativo coinvolge l'intero quartiere attraverso indagini nel contesto sociale svolte dal basso, senza nessuna presa di distanza dall'oggetto indagato, in favore di un'appartenenza al contesto e alle sue mutazioni in atto.

⁴⁵ Il testo è riportato in *Benvenuti, Catalano, Falasca*, «DATA», VIII, 30, gennaio-febbraio 1978, pp. 52-53.

⁴⁶ Germano Celant dedica un saggio su questo fenomeno. Cfr. G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Bari, Dedalo, 1977.

⁴⁷ A. Trapani, B. Sarni, R. Panato, *Il vaso di Pandora*, «effe», V, 10, settembre-ottobre 1977, <http://efferivistafemminista.it/2014/11/il-vaso-di-pandora/>.

⁴⁸ *Ibidem*.

Nella rivista femminista «effe» le artiste del gruppo scrivono di «intervento politico nel quartiere»,⁴⁹ a partire dalla scelta del luogo, inteso come spazio comune e collettivo d'incontro, scambio e azione. Così il gruppo fa conoscenza delle altre donne e con loro costruisce un grande vaso con carta pesta, garza, colla e lustrini. Il racconto del nuovo mito viene scritto e comunicato sia su fasce di garza sia a voce, pensando precisamente ad una forma di trasmissione memoriale, quella orale:

Il sistema della trasmissione orale appartiene tradizionalmente alle donne: le nenie, le favole, le canzoncine, le ninne nanne, le storie sono state raccontate e trasmesse di generazione in generazione. Vogliamo recuperare questo tipo di comunicazione, più immediato e partecipativo, accoppiandolo al messaggio scritto e all'immagine, come fanno i cantastorie.⁵⁰

Conclusioni

Questa mappatura non esaustiva ma significativa delle diverse declinazioni della scrittura e dell'oralità nelle vicende della performance art italiana degli anni Sessanta e Settanta ci ha mostrato un panorama ricco e fenomenologicamente eterogeneo, dove non solo si affiancano azioni, operazioni ed opere – tipico del “comportamento” italiano – ma dove si sperimentano anche formati come conferenze, dibattiti, letture, discussioni, telefonate, comunicazioni via radio, dove anche dei temi tendono a svilupparsi “come” formati – ad esempio l'autobiografia in Fabro, Jasci, Germanà, De Filippi – indicando nella scrittura e nell'enunciazione verbale gli strumenti privilegiati di queste esplorazioni. La scrittura come trascrizione, come comunicazione privata, come incomunicabilità e come sparizione sembra rispondere alla verbalità come didattica, come intervento politico, come territorio di intermittenze tra discorso fictional e non-fictional. Più la parola scritta viene disarticolata (ad esempio dal suo spazio fisiologico in Cavellini) maggiore sembra la sua fuoriuscita nell'orale, declinata sempre in un parlato colloquiale e diretto alla comprensione più che ad una ricerca puramente vocale. Non sono però movimenti irreversibili, la parola riaffiora nelle pratiche performative come *script*, come oggetto, come immagine, come corpo incarnato nelle posture del tronco e degli arti quanto nella voce – sempre effimera nel suo tragitto dalla presenza alla sparizione. E proprio questa performatività del dato orale e di quello scritturale, questa loro promessa di scomparsa, permettono di mettere in tensione i poli, sia quelli politici del “pubblico” e del “privato” sia quelli linguistici del rapporto tra discorsi fictional e non-fictional, tra autobiografia e racconto, conferenza e telefonata, diario personale e lettera privata, scrittura scientifica. Queste pratiche sembrano posizionarsi agli estremi del dibattito teorico, pienamente novecentesco e assieme proiettato all'oggi, che sonda i rapporti tra le possibilità del verbale e la performance (Austin, 1955) e tra i modi della scrittura e la performance (Phelan, 1997).⁵¹

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ P. Phelan, *Mourning Sex: performing public memories*, London, Routledge, 1997.

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email: redazione.giornaledistoria@gmail.com