

Arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 24



Franz Marangolo, Bitter Campari, anni '60, Galleria Campari

Incontro con Galleria Campari

Le fotografie dei divi compaiono in primo piano su giornali e riviste. La loro vita privata è un fatto pubblico, la loro vita pubblica è un fatto pubblicitario; la loro vita cinematografica è surreale, la loro vita reale è mitica.

Edgar Morin, *Les Stars*, 1957

Musealizzazione della performance

a cura di Alessandra Acocella, Julie Bawin, Maria Elena Minuto



**RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI
SU LETTERATURA E VISUALITÀ**

arabeschi.it

n. 24, luglio-dicembre 2024

ISSN 2282-0876

Direzione

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Giulia Carluccio** (Università di Torino), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **Elena Dagrada** (Università di Bologna), **Massimo Fusillo** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin**† (University of Oxford), **Florian Mussgnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Alba Rosa Suriano** (Univeristà di Catania)

Comitato editoriale

Elisabetta Abignente (Università “Federico II” di Napoli), **Giuseppe Carrara** (Università di Milano), **Cristina Casero** (Università di Parma), **Anna Masecchia** (Università di Firenze), **Raffaella Perna** (Università di Roma “La Sapienza”), **Elena Porciani** (Università della Campania, “Luigi Vanvitelli”), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara), **Beatrice Seligardi** (Università di Bologna), **Giulia Simi** (Università di Sassari)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, Sofia Bordieri, Alessandro Di Costa, Carlo Felice, Doriana Giudice, Federica Malpasso, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Enrico Riccobene, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Ida Scebba, Viviana Triscari

Segreteria di redazione

Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

popeye studio, Salvo Arcidiacono

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016 prot. N. 13/16
ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | **Galleria Campari**

<i>Galleria Campari. Profilo</i> di Giulia Carluccio, Stefania Rimini	9
Giulia Carluccio <i>Archivio Campari: un "organismo dinamico"</i> <i>Intervista a Anita Todesco</i>	15
Stefania Rimini <i>Il cinema nell'Archivio Campari: patrimonio industriale e nuove strategie espositive</i> <i>Intervista a Giulia Carluccio</i>	19
Stefania Rimini <i>Un Campari, s'il vous plaît...</i> <i>A proposito della mostra Red Carpet: il cinema dei sogni</i>	27

The Musealization of Performance art. Acquiring, Conserving, Exhibiting, and Reenacting

Alessandra Acocella, Julie Bawin, Maria Elena Minuto Introduction	43
Tancredi Gusman <i>Tra performance e documento: la dialettica del live al museo</i>	63
Barbara Büscher <i>Performance Art in the Museum Since the 2000s: Key Issues, Curatorial Decisions, Exhibition Constellations</i>	81
Mélanie Boucher <i>Quelle place occupe la performance dans les collections muséales? Requalification au vu de la variabilité des œuvres: le cas du catalogage en ligne au Centre Pompidou, au MoMA et au Musée des beaux-arts du Canada*</i>	103
Anne Bénichou <i>S'exercer aujourd'hui au musée décolonial de demain. L'acquisition d'une installation performative et programmatique autochtone*</i>	125
Hanna B. Hölling, Philip Auslander <i>Acts and artifacts: performance beyond ephemerality</i>	147

Francesca Gallo <i>La performance al museo: qualche esempio a Roma, tra anni Novanta e Duemila</i>	169
Marie Quiblier <i>Pour un musée (vivant) de la danse. Rejouer l'institution, exposer les œuvres chorégraphiques, conserver la danse</i>	197
MISCELLANEA	
Giulia Zanon <i>La predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto, di Gentile e Giovanni Bellini. Un'analisi iconologica della facies bizantina di San Marco</i>	221
DUSE OLTRE	
Eva Marinai, Chiara Tognolotti <i>Introduzione a Duse oltre</i>	243
Lindita Adalberti, Eva Marinai, Chiara Tognolotti <i>Masterclass di Sonia Bergamasco - Università di Pisa, 2 aprile 2025</i>	245
Eva Marinai <i>La danza mancata di Eros e Thanatos. Hofmannsthal, Duse e Craig per Elektra</i>	247
Aline Nari <i>Corporeità danzanti e coreografie d'attrice: Eleonora Duse e la danza</i>	277
Zoom obiettivo sul presente	
Roberta Bello <i>Vite rubate, storie restituite: Goliarda Sapienza e le sue figlie di carta</i>	291
Sofia Bordieri <i>Tre danze del Catania Contemporanea/FIC Fest</i>	307
Ida Scebba <i>Lo sguardo tragico di Edipo. Visualità, metamorfosi e conoscenza nell'Edipo a Colono di Robert Carsen (Siracusa, 2025)</i>	319
LETTURE, VISIONI, ASCOLTI	
<i>Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere</i> , a cura di Gian Luca Farinelli e John Simenon (Beatrice Basile)	337
<i>Tolkien. Uomo, professore, autore</i> , a cura di Oronzo Cilli e Alessandro Nicosia (Roberta Bello)	343

Eloisa Morra, <i>Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento</i> (Gina Bellomo)	349
Elisabetta Modena, <i>Display. Luoghi, dispositivi, gesti</i> (Federica Boragina)	353
Eloisa Morra, <i>La lente di Gadda</i> (Milena Giuffrida)	357
Emma Bond, <i>Curating Worlds. Museum Practices in Contemporary Literature</i> (Chiara Zampieri)	361
GALLERIA <i>Le stanze della scrittura. Percorsi letterari nei musei italiani</i> a cura di Corinne Pontillo	365



INCONTRO CON | Galleria Campari

GIULIA CARLUCCIO, STEFANIA RIMINI

Galleria Campari. Profilo

La complessa tassonomia dei musei aziendali¹ documenta la crescente necessità di molte imprese di custodire il proprio patrimonio, declinandolo attraverso strategie culturali sempre più intrecciate con pratiche pubblicitarie e forme d'arte. La 'visibilità' delle merci, del resto, aveva incarnato uno dei *turning point* della società moderna, da cui sarebbero derivati un nuovo rapporto con lo spazio urbano, il piacere ludico del consumo, l'ebbrezza della *flânerie*. A complicare il corto circuito tra industria e pubblico ci ha pensato poi il dilagante potere dei manifesti, capaci di innescare un vero e proprio «blitz della visione», come sostiene Papakristo, o ancora di propugnare «una nuova forma di fruizione, disturbata, casuale, distratta».² Se è vero che il manifesto è stato ed è «espressione di meccanismi profondi della cultura di un paese, [...] simbolo e documento delle nostre nevrosi»³ allora non può sorprenderci l'investimento di Campari nella direzione di una costante evoluzione del genere, accompagnata da retoriche visive ibride, a mezza via tra pubblicità, marketing, moda e cinema, e comunque in transito verso modelli culturali di grande glamour.

Per cogliere l'effetto di profondità di tale relazione occorre ricordare da un lato la funzione decorativa della bellezza femminile esibita dalla grafica dei manifesti, e in qualche modo connaturata alle logiche della *pop culture*, dall'altra la ridondanza estetica del prodotto commerciale, risolta nel tempo da Campari



Galleria Campari Credits: Marco Curatolo

attraverso calibrati effetti di *lettering* e composizione. Per l'azienda milanese la comunicazione visiva ha rappresentato un segmento produttivo e di stile di primo piano, gestito secondo protocolli e marche in grado di imporre formule riconoscibili e di lunga durata. Quasi «arabeschi dell'immaginario»,⁴ i dépliants e gli almanacchi sponsorizzati da Campari segnano un'epoca, alimentando il mito di un piacere condiviso, grazie all'idea di un 'buon bere' da intendersi come spazio di evasione e intrattenimento. È così che la 'cultura sottile'⁵ contribuisce a forgiare l'immaginario, a costruire tessere di una memoria materiale e immateriale che si deposita e permane, anche perché trova spazio in un luogo che è insieme cornice e storia.

1. Il museo aziendale

Davide Campari non fu l'unico fra gli industriali a cavallo dei due secoli che intuì l'importanza della pubblicità, ma fu uno dei pochissimi che si servirono della pubblicità in modo non saltuario, non episodico: giudicando dalle testimonianze e dai risultati commerciali. Davide Campari aveva compreso che la pubblicità non era una fastidiosa necessità, ma uno strumento essenziale; e che l'immagine del prodotto, stabilita dal messaggio, era ed è un fondamento della fortuna sul mercato.⁶

Fondata nel 2010 in occasione dei 150 anni dell'azienda, Galleria Campari è un museo innovativo che esplora il legame tra Campari, Campari Soda e l'arte della comunicazione visiva dal 1860 ai giorni nostri.

La Galleria nasce nell'ambito del progetto che tra il 2005 e il 2009 ha previsto la trasformazione dello storico sito produttivo di Sesto San Giovanni nella sede attuale degli *headquarters* di Campari Group. Il museo aziendale si trova nella palazzina in stile Liberty del primo stabilimento, inaugurato da Davide Campari nel 1904, oggi integrata nell'architettura contemporanea del nuovo complesso firmato da Mario Botta.

Basta leggere il compendio di Guido Vergani⁷ per attraversare il lungo raggio d'azione dell'azienda, indispensabile per cogliere tutti i nessi di un'operazione di consolidamento e rilancio del brand come quella della fondazione del Museo. La forma dello spazio sintetizza la trazione contemporanea della Galleria: la collezione permanente dei lavori pubblicitari originali è in dialogo con contenuti digitalizzati, per offrire un'esperienza unica tra opere grafiche, oggetti storici e di design, *video-wall* e proiezioni. Grazie a questo calibrato incrocio di materiali e dispositivi, i visitatori possono immergersi nella storia e nella comunicazione artistica di Campari in tutte le sue declinazioni.

Il punto di forza della Galleria è l'Archivio storico Campari, che custodisce oltre 5.500 opere su carta: fanno parte della collezione *affiche*

originali della Belle Époque, manifesti e grafiche firmate da artisti come Marcello Dudovich, Leonetto Cappiello, Fortunato Depero, Guido Crepax, Bruno Munari, Sergio Tofano e Ugo Nespolo, tra i



Galleria Campari Credits: Marco Curatolo

maggiori esponenti dell'arte pubblicitaria.⁸ Questi materiali rappresentano una preziosa testimonianza dell'evoluzione del marchio e raccontano altresì i cambiamenti culturali, sociali ed estetici di oltre un secolo di storia.

La collezione non si limita a raccogliere documenti di carta, ma comprende anche caroselli e spot realizzati da registi tra cui Federico Fellini, Singh Tarsem, Paolo Sorrentino, Stefano Sollima e Matteo Garrone, libri d'artista che reinterpretano il marchio in chiave creativa e oggetti firmati da designer sia affermati, sia emergenti come Matteo Agati, Markus Benesch, Agustina Bottoni, Serena Confalonieri, Ingo Maurer, Marco Oggian, Matteo Ragni, Matteo Thun. L'accostamento di diverse tipologie documentarie contribuisce a definire il carattere ibrido della struttura, a spingere in direzione di modalità espositive innovative e mai piatte, perché sempre in equilibrio instabile fra tradizione e sperimentazione, passato e futuro.

Oltre alle opere pubblicitarie, Galleria Campari ospita una selezione di materiali storici che raccontano il mondo dell'azienda attraverso oggetti diventati parte della memoria collettiva: bicchieri iconici, strumenti per la miscelazione, packaging storici, orologi e specchi. La fisicità e la funzionalità di questi feticci industriali allude alla metamorfosi dei consumi, al progressivo intreccio tra design e cultura di massa e allo stesso tempo rilancia nuove traiettorie di stile e ricerca.

L'Archivio storico rappresenta così un'inestimabile risorsa che alimenta la narrazione del brand e la sua evoluzione, grazie a un racconto visivo tangibile che attraversa epoche e modi comunicativi diversi.

L'Archivio è inoltre un importante serbatoio di temi per le numerose mostre temporanee di Galleria Campari, per gli appuntamenti del *public program* a corredo di ogni esposizione e per gli eventi culturali sul territorio sestese e milanese, iniziative che favoriscono la sintonia tra storia e contemporaneità, tra impresa, arte e design.



Galleria Campari Credits: Marco Curatolo

Attraverso collaborazioni con varie istituzioni culturali in tutta Italia e in Europa, il museo aziendale propone esperienze e attività che approfondiscono il legame tra il marchio e la creatività contemporanea. Galleria Campari, inoltre, collabora con musei ed enti culturali attivando prestiti e consulenze storico-critiche, contribuendo alla diffusione e circolazione del proprio patrimonio artistico.

Tra le mostre temporanee più recenti si segnalano: nel 2023 *Bar Stories on Camera*, realizzata in collaborazione con Magnum Photos con tappe nel 2024 presso CAMERA - Centro Italiano per la Fotografia di Torino e la Davide Campari Lounge ad Art Basel a Basilea; nel 2024 *BOLD! Declinazioni tipografiche Campari: Munari, Depero e oltre* a cura di Marta Sironi; dal 23 ottobre 2025 al 2 giugno 2026 è in programma *RED CARPET: Il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960*, a cura di chi scrive.

Galleria Campari è aperta al pubblico ogni fine settimana e nei giorni festivi, dalle 10:30 alle 18:00. Sono disponibili visite guidate in italiano e in inglese a orari prestabiliti. Inoltre, per arricchire l'esperienza, è possibile usufruire di un'audioguida digitale del museo. Durante la settimana, lo spazio è accessibile su prenotazione per gruppi organizzati. Una volta al mese si tiene l'appuntamento speciale *Campari Art & Cocktail*: un percorso guidato che esplora il legame tra arte, pubblicità e miscelazione, seguito da un aperitivo.

All'interno del museo si trova anche il *Galleria Campari Store*, dove è possibile scoprire collezioni di merchandising ispirate alle pubblicità storiche Campari, poster, oggettistica in edizione limitata e anche strumenti

per la miscelazione, oltre a una selezione di prodotti del portfolio di Campari Group. Lo Store è aperto al pubblico nei weekend, il martedì, mercoledì e giovedì pomeriggio, oppure su appuntamento.⁹

2. Campari Group

La solidità del progetto museale si deve alle dimensioni di Campari Group, uno dei maggiori player a livello globale nel settore degli *spirit*, con un portafoglio di oltre cinquanta marchi che si estendono fra brand a priorità globale, regionale e locale. I primi fra questi rappresentano il maggiore focus di Campari Group e comprendono Aperol, Campari, SKYY, Grand Marnier, Wild Turkey, Appleton Estate, Espolòn e Courvoisier.

Campari Group, fondato nel 1860, è il sesto per importanza nell'industria degli *spirit* di marca. Ha un network distributivo su scala globale che raggiunge oltre centonovanta Paesi nel mondo, con posizioni di primo piano in Europa e nelle Americhe. La strategia di Campari Group punta a coniugare la propria crescita organica, attraverso un forte *brand building*, e la crescita esterna, attraverso acquisizioni mirate di marchi e business.

Con sede principale in Italia, a Sesto San Giovanni, Campari Group opera in venticinque siti produttivi in tutto il mondo e una rete distributiva propria in ventisei paesi.

¹ Sull'argomento fa il punto Andrea Quintiliani, dando conto di una prima rassegna bibliografica che mette a tema l'eterogenea campionatura di esempi e funzioni dell'heritage aziendale, in un quadro contestuale sempre più connotato da progressivi processi di brandizzazione e da conseguenti contatti fra imprese, pubblicità e mondo dell'arte e della cultura. Cfr. A. QUINTILIANI, 'Il museo d'impresa: rassegna della letteratura', *Sinergie*, a cura di C. Baccarani, F. Testa, A. Minguzzi, G.M. Golinelli, 2015, pp. 3-21.

² P. PAKRISTO, 'La visibilità trasparente', in ID., *Archeologie della pubblicità*, Liguori, Napoli, 2003, p. 150.

³ V. PICA, *Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, Liguori, Napoli, 1994, p. 99.

⁴ M. GALLO, *I manifesti nella storia e nel costume*, Mondadori, Milano 1980, p. 9.

⁵ Si veda F. COLOMBO, *La cultura sottile*, Bompiani, Milano, 1998.

⁶ G.L. FALABRINO, *Effimera & Bella. Storia della pubblicità italiana*, Gutenberg 2000, Torino, 1990, pp. 84-85.

⁷ G. VERGANI, *Trent'anni e un secolo di Casa Campari*, III, Campari, Milano, 1990.

⁸ Per un approccio funzionale al tema si rimanda a E. GRAZIOLI, *Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

⁹ Per maggiori informazioni su orari e disponibilità è possibile visitare il sito <https://www.campari.com/it-it/galleria-campari/> o scrivere all'indirizzo email: camparigallerystore@campari.com.



GIULIA CARLUCCIO

*Archivio Campari: un “organismo dinamico”.
Intervista a Anita Todesco*

The Campari Historical Archive preserves over 5,000 works, including posters and audiovisuals, documenting the brand's evolution since 1860. Its management focuses on **preservation** and transforming history into a shared, living heritage through Galleria Campari. The curatorial strategy employs a transversal approach, linking the archive to fashion, typography, and cinema. *Red Carpet, il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo, 1900-1960* exhibition exemplifies this by exploring stardom (1900-1960) through external loans and academic partnerships. The Archive serves as a dynamic cultural bridge, regenerating through experiential paths that merge art with mixology culture. Welcoming 18,000 visitors annually, the Gallery addresses a diverse international audience, turning corporate identity into an accessible and stratified cultural ecosystem. The interview with Anita Todesco explores some of the cultural strategies linked to the promotion of the archive.

{carluccio_campari_i_fig1| Galleria Campari Credits: Marco Curatolo}

Giulia Carluccio: Che cosa vuol dire prendersi cura di e valorizzare l'archivio storico Campari in riferimento a una specifica cultura di impresa e alla direzione di un museo/galleria aziendale?

Anita Todesco: Prendersi cura dell'Archivio storico Campari significa lavorare su un patrimonio vastissimo e sfaccettato: più di 5.000 opere su carta tra manifesti e bozzetti pubblicitari, a cui si affiancano centinaia di documenti, insegne, fotografie, oggetti legati alla miscelazione, bicchieri, bottiglie, libri d'artista, *ephemera*, caroselli e spot realizzati da registi come Fellini, Sorrentino, Garrone, Tarsem Singh. È un insieme eterogeneo che racconta, attraverso immagini e materiali,

l'evoluzione del marchio Campari, che dal 1860 dialoga con le avanguardie e con i linguaggi della comunicazione visiva grazie alla collaborazione con figure come Depero, Munari, Dudovich, Nizzoli, Glaser, Matelda Moretti (Brunetta), Nespolo, Sambonet e molti altri.

Occuparsene significa da un lato garantire la conservazione e il restauro di questo patrimonio storico artistico aziendale, dall'altro innescare processi interpretativi e progettuali che permettano di attivare questi materiali, creando connessioni, nuove letture e occasioni di dialogo.

GC: Quali strategie e politiche culturali indirizzano la felice dialettica che Galleria Campari propone tra esposizione permanente e mostre temporanee?

AT: La dialettica tra esposizione permanente e mostre temporanee a partire dall'Archivio Campari nasce da una precisa strategia, di cui fa parte la decisione di aprire al pubblico il museo aziendale Galleria Campari nel 2010. Questo ha rappresentato uno dei gesti più significativi della visione culturale dell'azienda: un atto che supera la semplice conservazione del passato e afferma la volontà di trasformarlo in un patrimonio vivo, condiviso e accessibile, animato da mostre, ma anche da *public programs* e iniziative dedicate ai dipendenti.

Questa scelta si radica in una pratica coltivata da tempi non sospetti: Campari ha conservato ogni frammento della propria storia, riconoscendo il valore culturale di manifesti, bozzetti, oggetti, fotografie e filmati ben prima che il concetto di *heritage* diventasse centrale nel mondo aziendale.

GC: Oltre a mostre focalizzate direttamente sulla storia della comunicazione di Campari e su documenti del proprio archivio (come la recente *Bold! Declinazioni tipografiche di Campari: Munari, Depero e oltre*), Galleria Campari realizza mostre su tematiche trasversali, come la moda e, nella mostra in corso, il divismo, in cui il patrimonio di documenti del proprio archivio viene valorizzato dal dialogo con altri documenti legati a diversi settori del mondo della comunicazione, provenienti da altri archivi. Ci sembra un'importante intenzione curatoriale e una feconda direzione di lavoro. Come si inserisce nell'impostazione complessiva della sua direzione? Ritiene di proseguire in questa prospettiva?

AT: Questa impostazione si inserisce nella natura stessa dell'Archivio Campari, che è per sua essenza un archivio trasversale. La sua lettura non vuole essere circoscritta al 'solo' prodotto, ma si apre a un contesto molto più ampio: storico, artistico, sociale, legato al costume, al territorio, ai processi di innovazione industriale.

Ogni documento, ogni manifesto, ogni oggetto racconta infatti l'evoluzione di Campari mostrando come il marchio abbia saputo sperimentare, innovarsi, costruire un legame indissolubile tra arte e impresa, ma rappresenta anche un pezzo di cultura italiana e internazionale.

Per questo motivo riteniamo fondamentale mettere in dialogo il nostro patrimonio con materiali provenienti da altri archivi e da altri ambiti. Le mostre tematiche, dalla tipografia, al divismo, passando per la moda, permettono di far emergere connessioni inattese, di ampliare le prospettive di interpretazione e di restituire al pubblico un racconto dell'Archivio più ricco e stratificato, rendendolo rilevante in quanto parte di un ecosistema culturale.

In questo quadro, l'Archivio si trasforma in modo ambizioso in un punto di partenza di racconto e di sperimentazione. La sua forza si manifesta soprattutto quando diventa un ponte: con il territorio, con le istituzioni culturali, con la comunità aziendale e con il pubblico.

L'idea di andare 'oltre' l'archivio stesso ci interessa molto, è una direzione che intendiamo continuare a coltivare perché apre vie nuove, attiva immaginari e permette ai visitatori di scoprire di volta in volta storie diverse.

GC: Come è nata l'idea per la mostra in corso: *Red Carpet, il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo, 1900-1960*?

AT: L'idea di *Red Carpet* prende forma all'inizio del 2024, dal desiderio di raccontare il rapporto tra Campari e il cinema, un ambito che il marchio frequenta da anni grazie a festival, collaborazioni e progetti speciali. Nel corso della progettazione ci siamo però accorte che quella che inizialmente immaginavamo come una semplice sezione dedicata a divi e dive nella pubblicità possedeva una forza narrativa autonoma: condensava stile, identità e visione del marchio e, allo stesso tempo, offriva un interessante potenziale critico.

Per sviluppare questa intuizione abbiamo coinvolto proprio lei, che ha definito il percorso curatoriale trasformando l'idea in un racconto visivo, estetico e storico, capace di far dialogare opere e materiali molto diversi tra loro. Il percorso espositivo, costruito tra opere dell'Archivio e prestiti esterni, attraversa oltre sessant'anni di immaginario delle 'figure del sogno', in un contesto in cui arte, pubblicità e cultura pop si intrecciano fino agli anni Sessanta del Novecento.

L'auspicio è che la mostra possa stimolare anche una riflessione contemporanea, invitando a interrogarsi su come oggi costruiamo e spesso consumiamo l'immagine del divo e della diva in chiave aspirazionale.

GC: Quali attività ed eventi di accompagnamento offrono al pubblico

possibilità di interazione o di fruizione attiva del percorso espositivo?

AT: Accanto alle visite guidate tradizionali, il pubblico può scegliere di esplorare gli spazi attraverso una guida digitale con audioguida e contenuti aggiuntivi, con diverse opzioni di visita e approfondimento. Non mancano formule più esperienziali, come le visite con aperitivo o i percorsi guidati che intrecciano arte e miscelazione, mettendo in relazione la storia visiva di Campari con la sua cultura dell'aperitivo.

A queste attività si affiancano progetti interdisciplinari, percorsi urbani, prestiti museali e collaborazioni con realtà culturali diverse, che contribuiscono a rendere l'Archivio un organismo dinamico. Sono iniziative che non si limitano a valorizzare il patrimonio, ma lo rimettono costantemente in circolo, generando nuove interpretazioni e partecipando alla costruzione di un immaginario condiviso.

GC: In generale, qual è la risposta del pubblico e di che pubblico si tratta?

AT: La risposta del pubblico è in crescita nel tempo, nel 2025 abbiamo accolto circa 18.000 visitatori. La maggior parte proviene dal territorio italiano e dalle aree limitrofe, con una presenza costante anche di visitatori internazionali.

Il pubblico è eterogeneo. Accanto ai visitatori generalisti troviamo studenti universitari, gruppi organizzati tramite *tour operator*, la comunità internazionale dei *bartender*, i dipendenti di Campari Group e loro stakeholder, oltre a un pubblico che visita il museo in occasione di iniziative come Open House Milano, MuseoCity o la Design Week. Speriamo di poter continuare a parlare a comunità diverse, con modalità di fruizione sempre nuove.

STEFANIA RIMINI

Il cinema nell'Archivio Campari. Patrimonio industriale e nuove strategie espositive
Intervista a Giulia Carluccio

The article features an interview with Giulia Carluccio, curator of the exhibition *Red Carpet: il cinema dei sogni* at Galleria Campari (2025). Through this dialogue, the strategies for enhancing the Campari Archive are explored, viewing it as industrial heritage capable of interacting with contemporary visual culture. The core focus is the link between the brand's communication and film stardom (1900-1960), analyzed as a «low-intensity myth» bridging society, culture, arts and the imaginary. The interview delves into the inter-medial nature of the exhibition, where archival documents, works by artists, and consumer ephemera outline a mediological cartography of mass culture. Thus, a reflection emerges on Campari's ability to anticipate and interpret the dynamics of communication and the international star system.

Galleria Campari si distingue per una politica espositiva accorta e raffinata, che mira a valorizzare i materiali d'archivio in un'ottica culturale larga, in grado di accogliere suggestioni e pratiche in equilibrio variabile tra linguaggi diversi. In vista dell'ormai imminente inaugurazione della mostra *Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo, 1900-1960* (Gallerie Campari, 23 ottobre 2025-2 giugno 2026),



Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960.
 Galleria Campari Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

la redazione di «Arabeschi» ha incontrato la curatrice Giulia Carluccio per provare a ragionare intorno alle premesse dell'allestimento, ricavando preziose chiavi di accesso al perimetro delle sale.

Stefania Rimini: Andrea Pinotti e Antonio Somaini definiscono le immagini innanzitutto come «atti sociali»,¹ ricordandoci quanto ogni forma di riproduzione del reale sia l'esito di specifiche condizioni ambientali. Il marchio Campari, del resto, sulla relazione tra immagini, media e dispositivi ha costruito la propria reputazione industriale, confermando nel tempo una vocazione pionieristica in ordine al sistema della comunicazione e dell'arte. In che modo il progetto della mostra *Red Carpet* ha tenuto conto delle referenze sociali dei materiali d'archivio e come ha tentato di combinarle in una prospettiva strettamente 'visuale'?

Giulia Carluccio: Partire dall'Archivio Campari significa attraversare la storia della comunicazione pubblicitaria italiana del Novecento da una prospettiva di primo piano, estremamente innovativa e anticipatrice rispetto ai contesti socioculturali da cui via via trae spunto e che contribuisce a rappresentare e a raccontare. La forza e l'impatto della comunicazione proposta da Campari nel corso di decenni cruciali del Novecento deriva la sua pregnanza proprio dalla precisa intenzione di cogliere e reinterpretare in modo innovativo (e strategico) le dinamiche sociali e culturali in atto, tra movimenti artistici, illustrazione popolare, media emergenti e, in modo sempre più sinergico, mondo del cinema e dell'audiovisivo, in una prospettiva fortemente identitaria per un prodotto *Made in Italy* aperto alla scena internazionale. Il ricco corpus di documenti visivi e audiovisivi che oggi l'Archivio Campari raccoglie e valorizza nell'esposizione permanente e nelle mostre temporanee, testimonia, nella sua varietà anche tipologica, di una storia di strette relazioni e implicazioni nell'alveo di una più ampia iconosfera in cui comunicazione pubblicitaria, moda, spettacolo, cinema e media rivelano la propria dimensione socio-antropologica e socio-semiotica soprattutto nelle reciprocità e nei riverberi, espliciti o impliciti. Si tratta di una storia che coincide in qualche modo con quella della progressiva costruzione di un'industria culturale che definisce via via iconografie riconoscibili, forme simboliche, figure che rivelano il 'visibile' di un'epoca, nell'accezione sociologica proposta da Pierre Sorlin. Proprio nell'intento di evocare i contorni di questa iconosfera, il concept della mostra *Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo, 1900-1960* identifica la sua cartina al tornasole, il suo *pivot*, nelle relazioni tra l'universo della comunicazione Campari (da inizio del Novecento all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso) e il fenomeno del divismo cinematografico, come luogo esemplare di convergenze, sintesi e rimediazioni di stili e generi, istanze culturali e sociali, desideri, consumi e aspirazioni, nazionali e sovranazionali.

Il divismo cinematografico emerge e si sviluppa nella prima metà del secolo scorso fino a configurarsi e attestarsi nei termini di quella mitologia moderna descritta in termini sociologici e semiotici da Edgar Morin e Roland Barthes sin dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento, e che molto ha a che fare con quei «miti a bassa densità» definiti più recentemente da Peppino Ortoleva, che «fanno da ponte tra il vissuto e il cosmo». ² Una mitologia, nel caso del divismo, che vive di immagini e narrazioni che prendono forma sullo schermo, ma sostanziano e prolungano la loro esistenza intorno e oltre la proiezione. La materia evanescente dei sogni del cinema si fissa e si ridefinisce attraverso un insieme di sinergie con il mondo e il linguaggio della pubblicità, della moda, dell'editoria, dei media, proprio nelle relazioni (anche strutturali) che collegano i diversi settori dell'industria culturale del Novecento. La mostra racconta queste sinergie ponendo il cinema, e il divismo cinematografico, in una prospettiva di dialogo con le strategie produttive e di comunicazione che condivide con altri ambiti, nel contesto di un immaginario più ampio. Le iconografie divistiche proposte da manifesti e brochure, riviste e rotocalchi riecheggiano nella grafica pubblicitaria, nel mondo della moda, subendone al tempo stesso l'influenza, in una dinamica di scambio che vede talvolta il divo nel ruolo di testimonial o i medesimi illustratori e artisti firmare manifesti per il cinema, copertine di riviste di moda, pubblicità di grandi magazzini o marchi di prodotti di consumo.

I documenti originali dell'archivio Campari (a opera di artisti e illustratori come Depero, Mochi, Dudovich, Brunetta, Muggiani, Marangolo e altri) forniscono l'ossatura del percorso espositivo, ritmando cronologicamente e iconograficamente una *storyline* che ripercorre la parabola novecentesca del divismo, dalla dimensione aspirazionale espressa dai protagonisti di inizio secolo, a un'evoluzione che trasforma divi e divine in figure del desiderio più vicine alla realtà, sino alle nuove icone degli anni Sessanta. Ritratti, foto di scena ed *ephemera*, cinegiornali e caroselli, si intrecciano con un mosaico di altre immagini, sullo sfondo della storia della comunicazione, della pubblicità, della moda, nel nostro Paese e nel mondo, delineando via via una mappa visiva fortemente sintomatica.

SR: Il fenomeno divistico incontra a più riprese la cultura materiale e sembra nutrirsi proprio della dimensione onnivora dei consumi della società di massa, prolungando i desideri e le ombre del cinematografo oltre il perimetro dello schermo. La dimensione spettrale della *star*, la sua grazia quasi inattingibile, giunge a incarnarsi in immagini variamente riproducibili, in oggetti d'uso capaci di replicarne e incapsularne l'aura. Quali sono stati i criteri guida nella scelta dei materiali iconografici da esporre? Uno dei punti di forza del progetto espositivo riguarda il carattere ibrido dei materiali, la convergenza di media differenti e di forme comunicative



Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960. Galleria Campari
Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

variegate. Accanto a riviste, foto di scena e bozzetti si situano infatti cinegiornali e manifesti, in un acceso caleidoscopio di immagini e prospettive. Divisi per nuclei tematici, questi documenti traducono con grande evidenza uno dei principi cardine della *visual culture* («All media are mixed media»),³ che Mitchell riconduce alla tensione indisciplinata di ogni atto visivo. Come si compone il dialogo interno fra referenze così diverse?

GC: La scelta dei documenti da esporre in mostra ha avuto come criterio guida l'idea di non limitarsi a ricostruire i nessi iconografici tra le immagini della comunicazione Campari e del mondo della moda con i testi e i paratesti più tipici della rappresentazione del divismo e dello *star system* (film, fotografie, manifesti, brochure ufficiali ecc.), ma ha voluto comprendere oggetti e testimonianze che riferissero anche del *fandom*, del consumo, delle pratiche spettatoriali, del ruolo della stampa popolare. Da qui un'attenzione specifica a *ephemera* e oggetti di cultura materiale, come album di fotografie delle stelle del cinema, riempiti scrupolosamente da qualche fan, o altre tracce di quel culto profano che ha contribuito ad alimentare e a sostenere la «liturgia stellare» di cui parla Morin. Lo sfondo è nutrito inoltre da diversi servizi giornalistici su divi e dive pubblicati da rotocalchi a larga tiratura, così come ampio spazio viene dato alle narrazioni popolari moltiplicate da cineromanzi e novellizzazioni, come accade per esempio per il primo grande divo (e culto) della storia del cinema, Rodolfo Valentino. In questo e in altri casi intervengono anche ci-

negiornali e reportage audiovisivi a raccontare l'estendersi e l'espandersi delle parabole divistiche più pregnanti, in una catena socio-antropologica (ed economica) che definisce la pervasività di questi miti a bassa intensità tipici della cultura di massa e dell'industria culturale. Per meglio evidenziare il ruolo della dialettica produzione-consumo nelle strategie di vita del fenomeno divistico, la mostra ha convocato documenti provenienti da grandi istituzioni come il Museo Nazionale del Cinema di Torino, l'Istituto Luce, o l'archivio di un'agenzia fotografica internazionale come Magnum, ma anche collezionisti privati che aggiungono frammenti di memoria utile a rievocare le soggettività in gioco.

Nondimeno, ciò che emerge nell'accostamento di documenti provenienti da contesti e linguaggi differenti va anche al di là della messa in evidenza degli attori e dei soggetti che interagiscono nell'asse produzione/consumo, così come va al di là della semplice valorizzazione delle parentele iconografiche che derivano da questa interazione: ciò che il percorso complessivo intende mostrare riguarda propriamente la co-necessità e la natura fortemente intermediale dei processi di comunicazione che investono gli ambiti chiamati in causa e la dimensione ibrida e, appunto, mista dei media visuali coinvolti. Al visitatore della mostra si offre la possibilità di affrontare il percorso espositivo a più livelli, cogliendo innanzitutto nessi, strategie e relazioni tra documenti che raccontano in modo puntuale una storia plurale e interdisciplinare di comunicazione, mostrandone le coordinate visive, ma anche sollecitando una riflessione sulla consustanziale dinamica intermediale o mix-mediale insita in ciascuna tessera del mosaico proposto.



Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960. Galleria Campari
Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

SR: Il cinema è l'essenza dell'intero progetto espositivo, il filo rosso-viola di tutte le stanze, eppure questa presenza magmatica passa attraverso un dialogo intertestuale fittissimo con il marchio dell'azienda. Quali sono gli incroci più fecondi tra fotografie di divi e manifesti pubblicitari?

GC: A cominciare dal grande manifesto del *Bacio* di Marcello Dudovich del 1901 per il Bitter Campari, è evidente come l'«immagine» dell'azienda si collochi volutamente al punto di convergenza tra tradizioni iconografiche legate alle arti figurative e nuovo immaginario del cinema. Il bacio raffigurato da Dudovich condensa, insieme a diverse ascendenze pittoriche e nuovi trend dell'illustrazione e della grafica, l'eco di possibili *frame* cinematografici, anche a venire, come dimostrano non solo numerosi film degli anni Dieci, ma anche la ripresa di quei *frame* in foto di scena, manifesti cinematografici ecc., alcuni dei quali presenti in mostra, in una relazione quasi di interscambiabilità tra manifesti come quello di Dudovich o altre immagini Campari e i paratesti del cinema. Ma le strategie di comunicazione e marketing del brand stabiliscono presto relazioni dirette ed esplicite con il «regno della celluloid», individuando nella fabbrica dei sogni e nel crescente impatto dello *star system* un riferimento strategico, di cui catturare e sfruttare il glamour, così come il potere persuasivo e aspirazionale. Lo dimostrano per esempio le grafiche di Brunetta che, negli anni Trenta, pubblicizza Campari attraverso caricature dei primi grandi divi del cinema, da Charlot e Buster Keaton alla diva assoluta Greta Garbo, nella serie intitolata appunto *Nel regno della celluloid*.

Nel corso dei decenni successivi, se i riferimenti non sono sempre esplicitati, le silhouettes di molte illustrazioni Campari restituiscono un legame sempre più naturale con le diverse cesure della storia del cinema, con l'evolversi degli stili, dei generi e delle iconografie divistiche, sullo sfondo dei cambiamenti sociali e culturali che le diverse epoche comportano. Procedendo ancora per esempi, il corpus di bozzetti di Franz Marangolo, realizzati tra gli anni Cinquanta e Settanta, appare straordinariamente capace di mostrare la stretta reciprocità tra la spinta innovativa e moderna della comunicazione Campari e il divismo cinematografico, in un momento di trasformazione e cambiamento, di effervescenza e rivoluzione di costumi e abitudini. Le figure maschili e femminili che popolano le immagini colorate di Marangolo richiamano molto da vicino i corpi e i volti del nuovo (o rinnovato) divismo cinematografico, tra echi pop e istanze sociali e ideologiche aggiornate ai tempi. Le bionde tratteggiate da Marangolo per Campari in mostra vengono messe in dialogo diretto con le bionde della modernità cinematografica, nostrane e internazionali, ritratte da Angelo Frontoni (Monica Vitti, Virna Lisi, Catherine Deneuve), in una sorta di sorprendente cartografia illustrata della cultura e della società a cui si riferiscono, «tra il vissuto e il cosmo». Ma il cinema per Campari supera poi

la dimensione della referenza per diventare medium e strumento di comunicazione, come dimostrano i caroselli e i progetti audiovisivi affidati a registi e autori cinematografici, a cominciare da Fellini per arrivare, in anni che vanno al di là della cronologia della mostra, a Garrone o Sorrentino.

SR: La relazione tra parole e immagini è da sempre al centro delle ricerche della rivista «Arabeschi» e per questo uno degli aspetti più interessanti della mostra ci pare essere la tensione verbovisiva dei manifesti, ovvero la retorica comunicativa dell'azienda, stretta fra citazioni, calchi cinematografici e slogan. Come funziona questo *interplay*? Quali strategie l'azienda aveva messo in campo per rilanciare il dialogo con le star del grande schermo? E quali artisti contribuirono a rendere più esplicito e funzionale questo rapporto?

GC: In effetti l'elemento verbale, a cominciare dalla sua dimensione di segno, interviene nella testualità visiva dell'«immaginario» Campari in modo non solo accessorio o funzionale, ma in modalità appunto tensiva o di *empowerment* comunicativo, spesso estremamente innovativo. Se sul piano della dimensione segno-grafica tutta la storia della comunicazione Campari mostra una attenzione specifica al *lettering* stesso del nome del marchio, i *claim* o le interlocuzioni che completano la dimensione di storytelling spesso associata alle rappresentazioni proposte da manifesti, bozzetti, album, le componenti verbali vanno al di là di una necessità integrativa o di sottotitolo, proponendo interpellazioni che aprono la figurazione in direzioni variabili. Per quanto riguarda il primo aspetto, un precedente progetto espositivo curato da Galleria Campari ha bene testimoniato l'importanza della parola/marchio, del brand come segno. La mostra **BOLD! Declinazioni tipografiche Campari: Munari, Depero e oltre** (14 novembre 2024-30 giugno 2025) ha presentato un amplissimo **repertorio di lettering disegnati e opere tipografiche** conservati nell'**Archivio Storico Campari** in una capillare rilettura dedicata alla parola e al suo rapporto con l'immagine. I gesti della scrittura e del disegno, il logo, l'architettura tipografica futurista hanno proposto una linea espositiva che ha coinvolto circa centosettanta lavori, molti dei quali inediti, riunendo **opere realizzate da diversi artisti del XX secolo**, tra i quali Fortunato Depero, Marcello Nizzoli, Nicolay Diulgheroff. Al centro del percorso, e ispirazione per lo sviluppo della mostra, è stata la campagna pubblicitaria realizzata da Bruno Munari nel 1964, *Declinazione Grafica del nome Campari*, e affissa nelle banchine della prima linea metropolitana milanese.

Sul versante, invece, della dimensione tensiva e interlocutrice della testualità verbale in rapporto a quella visiva, un esempio particolarmente pregnante tra i documenti e le opere presenti nella mostra sul divismo può essere quello rappresentato dalla serie di bozzetti *Questa è la Signora rea-*

lizzati da Guido Crepax intorno al 1960, dove al testo del titolo si aggiunge all'occorrenza l'interrogativo «Chi è questa Signora?», alternando lo schizzo di una donna di schiena in abito da sera nero, non riconoscibile, alla stessa donna girata di fronte, con volto visibile. La fisionomia, la postura, l'abito, l'acconciatura sembrano richiamare le donne del cinema, le dive, le attrici, i personaggi che intorno a quegli anni portano sullo schermo identità mutevoli e in cerca di definizione, e l'interrogativo del *claim* appare qualcosa di più di un ingaggio rispetto al consumo del Cordial Campari che la 'signora' sorreggia. Certamente l'atto del consumare il liquore consente alla donna di schiena di acquistare un'identità e mostrarsi («Questa è la Signora»), ma la domanda resta, ed è comunque a taglio con i vissuti in transizione del momento. Il disegnatore Crepax affida al testo verbale un compito preciso, in linea con la necessità promozionale, ma dall'altro la forza della domanda eccede la prima funzione di riconduzione del messaggio al prodotto, entrando nella storia della grafica e della comunicazione con un surplus di senso che riguarda qualcosa di più di quel Cordial Campari, o che perlomeno connette la strategia pubblicitaria messa in atto per quello specifico prodotto con tutto un mondo, un immaginario.

¹ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, p. 221.

² P. ORTOLEVA, *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2019, pp. XI-XIV.

³ W.J.T. MITCHELL, 'There are no visual media', *Journal of Visual Culture*, vol. 4 (2), 2005, pp. 257-266.



STEFANIA RIMINI

Un Campari, s'il vous plaît...
A proposito della mostra Red Carpet: il cinema dei sogni

The exhibition *Red Carpet: The Cinema of Dreams. Campari and the Imagery of Stardom* (Galleria Campari, 23 ottobre 2025- 2 giugno 2026) focuses on the fruitful intertwining of celebrity imagery, cultural devices and corporate brands, in the context of an Italy undergoing various changes (from the upheavals of the Belle Époque to the economic boom) but always at the centre of profound changes in customs and mentality. In presenting the concept of the exhibition project, we will attempt to investigate not only the porosity of the documents (posters, photographs, newsreels, magazines) but also the subtle filigree that links cinema icons to the desires of viewers, in the implications of a society that is learning to “consume” its dreams.

La mostra curata da Giulia Carluccio per Galleria Campari, *Red carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960* indaga il fenomeno del divismo cinematografico sotto la lente delle rifrazioni pubblicitarie, dell'infra-mondo dei processi culturali e comunicativi legati ai brand e alle politiche di spettacolarizzazione dei prodotti commerciali. Si tratta di un campo largo, attraversato da pulsioni consumistiche e proiezioni identitarie, che emerge già nei primi anni del Novecento e si distende poi lungo tutto il secolo, attivando via via pratiche artistiche e produttive sempre diverse.

L'idea chiave su cui si concentra Carluccio, grazie alla committenza Campari e alla disponibilità di materiali di grande interesse presenti in archivio,¹ riguarda l'osservazione di alcuni aspetti del divismo, vera e propria mitologia moderna che «vive di immagini e narrazioni che prendono forma sullo schermo, ma sostanziano e prolungano la loro esistenza intorno e oltre la proiezione».² I volti enfatici del muto, il corpo metamorfico di Chaplin, la silhouette di Garbo sono i primi indizi di un processo di profonda trasformazione dei consumi e delle velleità

comportamentali di spettatori e spettatrici, coinvolti in ritmi di visione e idealizzazione tali da generare nuove forme di contatto con le ombre del cinematografo. L'industria culturale del Novecento si popola, per effetto dei sogni di celluloidi, di oggetti 'magici' ed evanescenti (i cosiddetti *ephemera*),³ che amplificano e riverberano l'aura di attori e attrici aggiungendosi al volume di cartoline, manifesti, brochure e riviste che ne esaltano la *star persona*; su un altro piano, quegli stessi «semi-dei»⁴ alimentano i codici espressivi della moda e della pubblicità, in un intreccio virtuoso di pose e modelli. Si assiste così alla progressiva affermazione dei divi come protagonisti della comunicazione, fenomeno che presto interessa alcuni marchi aziendali, pronti a contribuire all'invenzione del nuovo *alfabeto delle stelle*.⁵

È questa la cornice della mostra, il perimetro di una *storyline* scandita in tre movimenti (Il divo come icona della modernità; la creazione di un immaginario collettivo in cui il divo diviene testimonial pubblicitario; la destrutturazione dell'archetipo divistico verso nuove forme di mediazione tra dimensione umana e icona pop) e cinque sezioni (*Nel regno di celluloidi; Figure del desiderio; Oltre lo schermo; Icons; Jump!*), attraverso le quali è possibile ripercorrere un itinerario creativo di grande suggestione, attivato dalla compresenza di documenti ibridi, disposti secondo una stringente tassonomia che non esclude però accostamenti inediti e sorprendenti. Frutto di una ricerca rigorosa e di sicure aperture intermediali, l'esposizione si presenta proprio come un'«enciclopedia magica»⁶ – per riprendere la felice intuizione di Benjamin – perché la dimensione necessariamente 'antologica', combinando materiali diversi, genera un effetto prismatico, fantasmagorico. Lungi dall'essere stazioni chiuse, separate, le sale mettono a tema immagini, oggetti e filmati che disegnano un catalogo mosso di corpi, sguardi e pose, tessere di un mosaico in divenire mai ovvio, anzi felicemente cangiante.

1. Muta imago

Il primo tempo della mostra definisce il contesto aurorale del divismo cinematografico sulla scorta della lettura critica di Morin; la citazione-guida del filosofo francese permette subito di cogliere il risalto di questi eroi a mezza via tra sogno e realtà e rappresenta pertanto una soglia sensibile, oltre la quale prende corpo il disegno delle stanze. Se lo spessore dei divi passa dalla riconoscibilità dei tratti posturali, dalle doti fisiognomiche, dall'intensità delle storie, dentro e fuori il perimetro dello schermo, allora è facile comprendere lo spazio concesso ai profili delle fiammeggianti Francesca Bertini, Lyda Borelli e Pina Menichelli, audaci *femmes* di trame rosso fuoco.



Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960. Galleria Campari
Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

Come interpreti dei cosiddetti *Diva film*, queste attrici hanno letteralmente infiammato le sale italiane dell'epoca, conquistando in breve una visibilità incredibile grazie alla loro 'fotogenia' e agli apparati pubblicitari messi in campo per sostenere il fenomeno della loro presenza scenica: la promozione della 'Diva' richiede, infatti, servizi fotografici, abiti di moda, cartoline autografate, pose che riecheggiano o rielaborano le iconografie diffuse dalla grafica e dalle cover delle riviste. Nel montaggio dei materiali esposti si coglie il riverbero di una sensualità attivata dalle immagini cartografate delle dive, che divengono maestre di stile, modello di una soggettività accesa e conturbante. Il bianco e nero asciutto e rigoroso delle stampe d'epoca cede il passo alle copertine di *Vogue America*, tinteggiate ad arte, in un gioco di citazioni e ammiccamenti verso i movimenti figurativi del tempo. Tra esotismo e art nouveau, le sagome delle donne del cinema invitano al sogno di una vita immaginaria, tra piume, pellicce e languidi abbracci, come quello che avvolge le figure in rosso del manifesto del Bitter Campari siglato Marcello Dudovich. La moda strizza l'occhio al grande schermo mentre l'industria delle bevande mira all'illusione di un'eleganza senza riserve, ovvero a una fantasticheria a buon mercato, ancorché effigiata con polvere di stelle. A questo alludono le ombre di Ugo Mochi, «evocando in silhouettes i sogni del cinema come cornici ideali per sorseggiare un liquore».⁷

Accanto alle torsioni seducenti delle Dive italiane, nel 'regno della celuloide' si agitano anche i fantasmi di Charlie Chaplin, Rodolfo Valentino e Greta Garbo, sembianze luccicanti della 'fabbrica dei sogni' a stelle e strisce, destinati a brillare per più di un decennio. Se Chaplin incarna il profilo bonario dell'uomo medio, tra ingenua vaghezza e solitaria malinconia, Rodolfo Valentino disegna già il mito del *latin lover*, ambiguo e irraggiungibile, assoluto e misterioso; bastano le note di *Tango lento* di Don Passos⁸ per afferrare il paradosso di questo semi-dio, desiderato e pianto come una reliquia. La sezione dedicata a "Rudy" presenta, oltre a foto di scena, una serie di riproduzioni di copertine di riviste concesse dal Museo nazionale del cinema di Torino, che attestano il profilo glam del divo e l'epopea mitologica che la sua fulminante carriera ha suscitato: vera e propria figura di culto, Valentino non smette di sollecitare l'immaginario novecentesco, come dimostra il cinegiornale⁹ del 27 febbraio del 1964 dedicato a un fantomatico sosia, Giosuè Di Natale, pronto a ricalcarne la scia, con «occhio languido» e passi di tango. Questo breve frammento, incastonato tra paratesti diversi, rilancia l'idea del divismo come fenomeno di lunga durata, costruito con sapienza dall'industria culturale per irradiare nel tempo i lampi della settima arte, serbatoio di corpi e volti impossibili da dimenticare.



Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960. Galleria Campari Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

Appartiene alla schiera delle star più luminose anche Greta Garbo, icona di una femminilità insondabile, enigmatica, stretta nel suo viso di «neve e solitudine».¹⁰ Introdotta dalla memorabile glossa di Roland Bar-

thes, la parete della diva sublime espone la riproduzione di alcune cartoline provenienti dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, segno tangibile di un'aura *à la page*, come del resto testimonia il frammento di un articolo de «L'Arcimboldo» previsto dalla curatrice ma poi non inserito tra i pannelli didascalici:

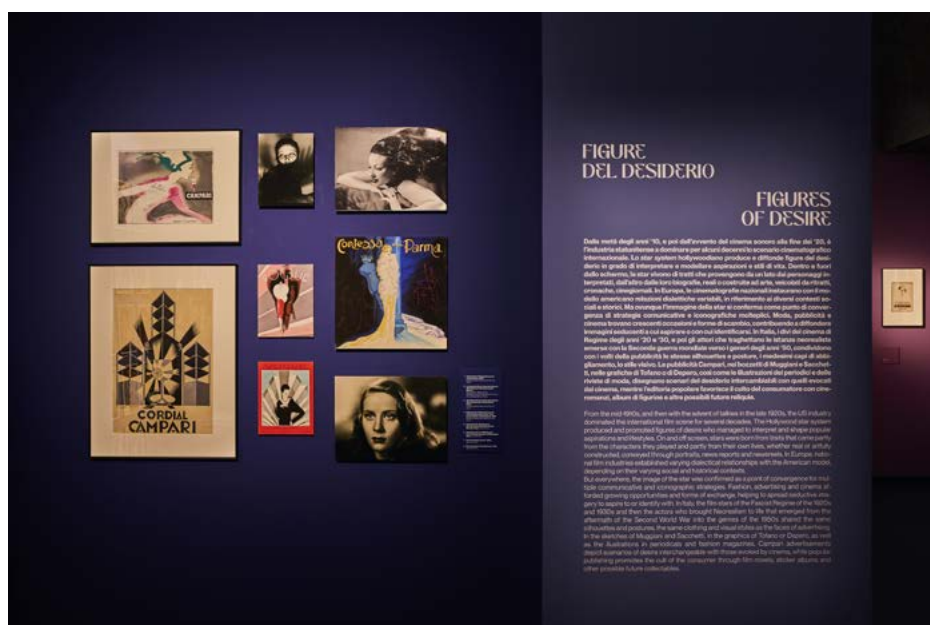
Si può dire che le signore vadano al cinema più per vedere come è vestita Greta Garbo che per divertirsi. Poi corrono a casa, frugano tra i vestiti vecchi, ne cercano uno da adattare secondo il modello visto nella scena tale. Invitano la sarta ad andare al cinema per farsi un'idea di come dovrà essere il vestito, la sarta va, guarda il film e poi, siccome non ha capito bene chi doveva guardare, porta alla signora il vestito fatto secondo il modello suggerito da un capitano degli ussari personaggio dello stesso film [...]. Spesse volte è molto più importante l'acconciatura di una diva che non la trama del film.¹¹

Il guizzo di questa nota di costume chiude in modo brillante la parentesi del muto e introduce idealmente la sezione *Figure del desiderio*, ispirata all'immaginario divistico 'classico', emanazione riflessa dello *stardom* di matrice hollywoodiana.

2. E adesso la pubblicità...

L'effetto caleidoscopico del primo segmento espositivo si rafforza quando si entra nel secondo giro di *Red carpet*, annunciato da un intricato collage di manifesti Campari disegnati da Giorgio Muggiani; qui l'intermezzo dell'aperitivo combacia con l'immagine di una raffinatezza (quasi) senza tempo, dalle linee morbide e il lettering sofisticato, esplicito omaggio alle atmosfere del noir e del mélo, con qualche venatura da commedia musicale. Abiti di gala, acconciature alla moda, cappelli dalle fogge avvolgenti: sono questi i tratti dominanti delle figure che invitano a sorseggiare Bitter e Cordial, in una pausa che prelude a scene di seduzione o tormenti amorosi, o ancora a vagheggiati incontri e addii inevitabili.

Ogni elemento della composizione grafica richiama (a volte alla lettera) il bianco e nero patinato dei film dello studio system, o magari il cinema dei telefoni bianchi, ma quel che più conta è l'insistenza verso un certo modo di essere nel mondo, contraddistinto da una tensione edonistica forse sconsigliata ma autentica. I riti di una borghesia sofisticata, incarnati dai divi e dalle dive dello schermo, ri-producono una spinta idealizzante fortissima, che passa non solo dalle superfici glam delle *affiches* Campari ma anche dalle rutilanti copertine dei cine-romanzi, genere di largo consumo e di popolarità crescente, capace di conquistare larghe fette di pubblico. Lungi dall'essere fenomeni in reciproca contraddizione, i manifesti Campari e i



Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960. Galleria Campari Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

cine-romanzi trovano spazio dentro le sale della Galleria disegnando delle traiettorie avvincenti; a colpire il visitatore è innanzitutto lo scarto cromatico e stilistico, a cui presto subentra il gioco delle corrispondenze tra volti, corpi e figure di carta. Se Assia Norris pare ispirare le composizioni di Muggiani e Lucia Bosè le pose balneari di Sacchetti, più sfumato risulta il riflesso di Joan Crawford, Doris Duranti, Amedeo Nazzari e Vittorio De Sica, mentre ancora più evanescente, ma di sicuro impatto, è il riverbero di Silvana Mangano, Marlene Dietrich, Bette Davis o Alida Valli. L'accostamento di queste immagini rivela la cifra autoriale e lo spessore ermeneutico della mostra, che non si limita a costruire una *storyline* credibile ma propone intarsi visuali inediti e profondi, tra le cui pieghe si agita il piacere del fandom, e con esso la smania del collezionista di cartoline e oggetti di consumo. Chi è chiamato ad attraversare il perimetro delle stanze deve lasciarsi tentare dagli sguardi seduttivi di attori e attrici né può resistere al languore di bevande che implicano l'abbandono a momenti di pura vertigine. La trama visiva è una specie di carosello sospeso, ammiccante, in cui ogni documento rimbalza sull'altro, amplificandone i contorni.

A complicare la rete di interferenze fra posture divistiche e materiali diversi ci pensano Rita Hayworth, che campeggia nella riproduzione del manifesto del film *Trinidad* (di Vincent Sherman, 1952), la silhouette del bozzetto della *Contessa di Parma* (di Alessandro Blasetti, 1938) e le cover di Vogue America, tutte tessere di un orizzonte culturale in cui l'idea di



Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960. Galleria Campari Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

‘classico’ coincide con *textures* ibride, sempre più vicine alle insegne del pop. Anche qui non manca la cronaca mondiale dei cinegiornali, dedicati alle sirene della moda, ormai avvinte dai bagliori del cinematografo.

3. Due soldi di speranza

Il terzo tempo della mostra scivola felicemente *oltre lo schermo*, nel fuori campo della società del dopoguerra fino agli anni del boom, rintracciando le metamorfosi del divismo e i suoi approdi più sfavillanti. La selezione dei documenti conferma il variegato intreccio di fotografie, manifesti, rotocalchi e cinegiornali ma adesso i protagonisti cambiano e il rapporto fra cinema e industria si fa ancora più fitto. Un primo elemento salta subito agli occhi nel passaggio dalla seconda alla terza ‘stanza’ di *Red carpet*: all'essenza del ‘classico’, esibita in ogni aspetto (dalle silhouette alle tinte, dal lettering alle pose), subentra adesso uno spirito ‘nuovo’ che coglie le trasformazioni proprie del linguaggio filmico e il conseguente impatto sui consumi culturali. Le intime e stravaganti connessioni tra sguardi d'autore, pratiche mainstream e audience seguono processi difficili da mappare e così l'intarsio dei materiali ricalca scelte editoriali molto originali, in ordine a genealogie visuali tutt'altro che ovvie.¹²



Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960. Galleria Campari
Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

Basta soffermarsi su uno dei dettagli per cogliere tutta la profondità del fenomeno indagato (e della ricerca sottesa alla proposta espositiva). A lato del pannello introduttivo, accanto a tre manifesti Campari firmati da Franz Marangolo che già esplicitano il cambio di stile,¹³ campeggia un altro bozzetto degli anni Sessanta dello stesso autore abbinato a uno scatto di Angelo Frontoni, che ritrae Claudia Cardinale sul set di *Vaghe stelle dell'orsa* (di Luchino Visconti, 1965): la curatrice, nel mettere a confronto queste due immagini, ci invita a forzare i cliché e suggerisce una consonanza proficua, che attiene allo spirito dell'epoca. Il *punctum* dell'accostamento riguarda l'agency dei due soggetti femminili, protesi verso imprese d'eccezione confermate dal look, e una certa coloritura umoristica, quasi un graffio pop. La tuta nera che avvolge i muscoli, la posa aggettante, il casco d'astronauta rendono credibile il lancio sulla luna, soprattutto perché la bottiglia del Campari Soda fa da *pendant* con i razzi, amplificando la sottile ironia dello slogan; su un altro piano, ma con interessanti riverberi sulla figura di Marangolo, agisce la foto di Frontoni, costruita per contrasto sulla spudoratezza delle spalle nude, il carattere suadente dello sguardo della diva e l'anomalia del copricapo, vero tocco di malizia ed eccentricità, capace di fermare l'atto della contemplazione.



Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960. Galleria Campari
Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

Il diaframma di senso che separa, e al contempo unisce queste due opere, è la chiave di volta dell'intero segmento, e così Monica Vitti e Catherine Deneuve somigliano alle *blonde girls* di altri manifesti Campari mentre la costellazione delle nuove dive (Jane Fonda, Stefania Sandrelli, Elsa Martinelli) sembra comparire in filigrana tra le campate 'in rosa' dei bozzetti di Marangolo. A fare da *trait d'union* di queste ineffabili alchimie visuali è sempre la moda, orizzonte espressivo che lavora ai bordi dello schermo, proiettando il cono di luci e ombre del jet set tra le pieghe del quotidiano. Se le bibite Campari tratteggiano esperienze di lusso *prêt-à-porter* è il guardaroba delle dive a segnare la differenza, come ci racconta un servizio della Settimana Incom illustrata dedicato a Gina Lollobrigida: solo alle stelle è concesso indossare abiti da sogno anche nella vita reale, ma in fondo fantasticare costa così poco...

4. Over the Top

Prima dei 'salti' finali, la quarta stazione del percorso espositivo eleva al cubo il tasso di celebrità, concentrandosi sui volti e sui corpi più amati del secolo scorso, in una girandola di fotografie e ritagli mondani di livello

assoluto. Grazie al prestito dell'Agenzia Magnum è possibile, infatti, ammirare la disarmante bellezza di Marilyn Monroe catturata da Eve Arnold durante le riprese del film *The Misfits* (di John Houston, 1960): sono due le foto esposte, contornate da materiali tratti da rotocalchi italiani, a esprimere la quintessenza del paradosso della Diva. L'esplicita velatura metalinguistica dei due scatti (con la presenza in campo della fotografa e della sua *acting coach*) contribuisce a esaltare la *star persona* di Marilyn, in un frangente non semplice per la separazione da Arthur Miller. Nonostante lo sguardo giudicante della società, l'attrice rimane pienamente padrona dei suoi mezzi espressivi, e rivela al contempo un pudore impreveduto, tra un ciak e l'altro.

Nel piccolo pantheon di *Red carpet* c'è posto anche per Jean Seaberg, Audrey Hepburn, Brigitte Bardot, Sofia Loren, e James Dean, sempre accoppiati per specchiata somiglianza a bozzetti e manifesti Campari, in un vortice che, lungi dal creare un effetto di *déjà-vu*, continua a fare scintille. In questa sezione, accanto alle star, compaiono anche gli *auteurs* più importanti, «iconizzati dai media, dai servizi fotografici, dalle cronache». ¹⁴ La scelta di mettere in cornice l'*auctoritas* dei registi risponde del resto a un dato incontrovertibile, il progressivo allargamento degli ingranaggi divistici e la parallela espansione delle reti intermediali, fenomeni di grande respiro e significative ricadute in ambito sociologico e culturale. Il sistema dei media occupa sempre più spazio, rende più fluidi i contatti fra alto e basso, ibrida gli stili e consolida l'immaginario, rinnovando i modelli dell'iconosfera. In ragione di ciò, Fellini occupa un'intera parete grazie al tributo di Angelo Frontoni: la sua è una celebrità riconosciuta, attestata pubblicamente dai mass media e continuamente ri-mediata. Hitchcock, invece, è un'«icona vivente» ¹⁵ e basta la sola fotografia di Burt Glinn per Magnum a darne conto.

5. Salta che ti passa

L'ultimo atto dell'esposizione curata da Giulia Carluccio ha la grazia di ogni rivelazione e l'intelligenza di uno scacco matto. Dopo aver costruito delle 'griglie' visive appassionanti e per certi aspetti atipiche, la curatrice sembra voler sparigliare il gioco e far cadere tutte le maschere. Per farlo si affida alla 'filosofia' di Philippe Halsman, autore di una vera e propria 'jumpologia' volta a esprimere in modo geniale la necessità di generare «una nuova identità del soggetto, ritratto mentre lo sforzo necessario per il salto impedisce di concentrarsi sulla propria immagine». ¹⁶



JUMP
 L'attimo fuggente nel cinema
 La mostra "Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960" alla Galleria Campari di Milano, curata da Nicola Bernardi, presenta una serie di fotografie in bianco e nero che catturano i divi del cinema in momenti di pura azione e movimento. Le immagini, tratte da film e servizi pubblicitari, sono disposte in una sequenza che suggerisce la continuità del movimento, come se si trattasse di fotogrammi di un film. Le pose sono dinamiche e spesso insolite, riflettendo l'estetica del divismo e la ricerca di nuove forme espressive nel cinema e nella pubblicità del periodo.

Red Carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960. Galleria Campari Credits: Nicola Bernardi / Sete Studio

Questo allegro girotondo di corpi sospesi sigilla nel migliore dei modi il percorso sul cinema dei sogni, perché restituisce a ogni interprete la gioia del cristallo, ovvero l'attimo di una temporalità fuggente miracolosamente catturata dalla scrittura di luce. Quasi con meticolosa astuzia Halsman riesce a ribaltare in ogni posa l'accento tipico del divo o della diva, consegnandoci così una serie di foto *sui generis*, distanti dalle smanie di rotocalchi e servizi pubblicitari, ma perfettamente coerenti con il *concept* della mostra. La cupa ritrosia del Perkins di *Psycho* (di Alfred Hitchcock, 1960) cede il passo alla smagata energia di un chitarrista rock; l'austera eleganza di Grace Kelly si scompone in un inchino aereo; Sofia Loren è quasi irriconoscibile nella sua divertita spaccata in alto mentre Marilyn serra i pugni e sorride negando il contegno di una Madonna in trono; Audrey Hepburn, in bianco e senza l'immane tubino avvolgente, salta a piedi nudi nel parco e BB, invece, sfida la forza di gravità sopra le scogliere di Saint Tropez.

Era il maggio 1914 quando dalle colonne della *Tribuna illustrata* Lucio d'Ambra invocava la nascita di un «Museo dell'attimo fuggente», e cioè «un museo di cose eternamente vive»¹⁷: il cinema di lì a qualche anno avrebbe cominciato a trovare case e teche, ma sono mostre come questa che restituiscono ed esaltano tutto il calore del regno della celluloide.

- ¹ Oltre alle opere provenienti dall'Archivio storico, la mostra ospita prestiti dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, da Magnum Photos – con una selezione dell'iconica serie 'Jump' di Philippe Halsman e del lavoro di Eve Arnold, Burt Glinn e David 'Chim' Seymour –, dall'Archivio Luce Cinecittà, dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione Università degli Studi di Parma, dalla Collezione Bortone Bertagnolli, dalla Collezione Dario Cimorelli, da Vogue, ©Condé Nast e dal Ministero della Cultura – Pinacoteca di Brera – Biblioteca Nazionale Braidenese di Milano.
- ² G. CARLUCCIO, *Red carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960*, materiali di lavoro. Si ringraziano Galleria Campari e la curatrice per aver condiviso i documenti preparatori della mostra.
- ³ Si tratta di un sottoinsieme ampio di oggetti d'uso quotidiano, oltre cartoline, manifesti e libretti, che stuzzica le smanie dei collezionisti e sollecita sempre più la curiosità degli storici del cinema. Una prima catalogazione del contesto nostrano legato a questo fenomeno si legge in M. COMAND, A. MARIANI (a cura di), *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Roma, Meltemi, 2021; M. COMAND, A. MARIANI (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Venezia, Marsilio, 2020.
- ⁴ È Edgar Morin a introdurre, come è noto, l'epopea delle star cinematografiche e il fecondo paragone con gli dei del pantheon, in un saggio che ha segnato un punto di svolta nella considerazione del fenomeno per la profondità dell'analisi sociologica e la ricchezza di richiami teorici: cfr. E. MORIN, *Le star* [1957], Imola, Cue Press, 2021.
- ⁵ M. RAMPERTI, *L'alfabeto delle stelle* [1936], con una nota di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1981. Il critico de *L'ambrosiano*, Marco Ramperti, fu tri i primi a cogliere l'impatto sulla società italiana del fascino delle dive del cinema, attraverso una campionatura di figure fulgide che hanno alimentato i sogni di intere generazioni. Non era sfuggita a Leonardo Sciascia, autore di una nota all'edizione Sellerio, l'importanza di questa catena di identificazioni e smanie, nel solco di un'ammirazione profonda per i meccanismi e gli eccessi della fabbrica del cinema. È proprio questo l'humus che alimenta le sezioni della mostra, nel dialogo ravvicinato tra forme artistiche e discorsi di marketing e pubblicità.
- ⁶ Cfr. W. BENJAMIN, *Estraggo la mia biblioteca dalle casse. Discorso sul collezionismo* [1931], trad. it. G. Moly Feo, Milano, Luni Editrice, 2023.
- ⁷ G. CARLUCCIO, *Red carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960*.
- ⁸ «Mentre egli giaceva solennemente in una bara coperto di un drappo d'oro, decine di migliaia di uomini, di donne e di bambini gremivano le vie all'esterno [...], uomini e donne lottavano per un fiore, un brano di tappezzeria, un frammento del vetro rotto della finestra» (J. Dos Passos, 'The Big Money' [1930], in Id., *USA*, New York, Modern Library, 1938, p.).
- ⁹ Archivio Storico Luce, 'Roma: Sosia di Rodolfo Valentino', «Caleidoscopico Ciac», 27 febbraio 1964, <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000055517/2/roma-sosia-rodolfo-valentino.html> [accessed 09 January 2025]

- ¹⁰R. BARTHES, 'Il viso della Garbo' [1957], in ID., *Miti d'oggi*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1993, p. 63.
- ¹¹*L'Arcimboldo*, febbraio 1939.
- ¹²Quasi sulla stessa lunghezza d'onda si muove la mostra *Pazza idea. Oltre il '68: icone pop nelle foto di Angelo Frontoni* (Mole Antonelliana - Torino, 20 settembre 2025-9 marzo 2026), curata da Carlo Chatrian con Roberta Basano ed Elena Boux, ma il percorso che si snoda dall'Aula del Tempio lungo la Rampa elicoidale manca di nuclei tematici forti e, pur presentando una selezione di scatti di grande interesse, finisce così per svilire la matrice pop dei materiali. Peccato perché le tracce divistiche presenti lungo l'itinerario, abbinate a una playlist perfettamente calibrata, potevano generare un effetto perturbante più profondo e restituire la porosità del processo autoriale di Frontoni ai margini di un preciso snodo dell'industria culturale italiana, non solo cinematografica.
- ¹³A parte lo slogan che tradisce l'ambizione internazionale del brand («In tutto / il mondo, // piace / un mondo»), qui tutta la composizione esplora un mood diverso, in cui l'eleganza dei tagli d'abito maschili richiama la sfrontatezza di un Mastroianni o un Belmondo mentre i colori leggermente acidi superano la soglia del classico per immergere la scena nei turbolenti scenari delle metropoli, laddove il Bitter incarna un piacere fugace ma intenso.
- ¹⁴G. CARLUCCIO, *Red carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960*.
- ¹⁵*Ibidem*. A sancire il primato di Hitchcock nell'immaginario contemporaneo è anche la persistenza degli oggetti dei suoi film, il loro effetto di durata nella percezione di spettatori e spettatrici come ci ricorda Antonio Costa in uno studio di grande profondità: cfr. A. COSTA, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014. Per un approfondimento sulle questioni evocate nel libro si veda anche la *Videopresentazione de La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock* pubblicata sulla nostra rivista: S. Rimini, 'Videopresentazione di La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock di Antonio Costa', *Arabeschi*, 6, luglio-dicembre 2015, <http://www.arabeschi.it/videopresentazione-del-libro-la-mela-di-cczanne-e-laccendino-hitchcock-antonio-costa/> [accessed 09 January 2025].
- ¹⁶G. CARLUCCIO, *Red carpet: il cinema dei sogni. Campari e l'immaginario del divismo 1900-1960*.
- ¹⁷L. D'AMBRA, 'Il Museo dell'Attimo Fuggente', *Tribuna illustrata*, 17-24 maggio 1914, n. 20, p. 309.



| Saggi



ALESSANDRA ACOCCELLA, JULIE BAWIN,
MARIA ELENA MINUTO

*Introduction to «The Musealization of Performance art:
Acquiring, Conserving, Exhibiting, and Reenacting»*

Come pratica dell'istante, del gesto e dell'immediatezza, la performance non è destinata a priori a divenire un oggetto da collezionare ed esporre. Difatti, contrariamente alle forme d'arte durevoli e materiali come la pittura e la scultura, la performance porta in sé un'idea di un'obsolescenza dell'oggetto artistico e si struttura intorno a un'azione corporea necessariamente effimera e immateriale. Tuttavia, nonostante l'impossibilità di custodirla in depositi ed esporla all'interno di una cornice o su un piedistallo, la performance è entrata progressivamente nel museo ed è divenuta, dall'inizio del XXI secolo, l'oggetto di pratiche curatoriali sempre più numerose. In che modo una creazione che si pone contro ogni forma di durabilità e di materialità è in grado d'integrare le collezioni di un museo? Attraverso quali forme viene acquisita, conservata e trasmessa al pubblico? In altri termini, attraverso quale processo e quali strategie si realizza la sua trasformazione in oggetto museale? Concretamente, la musealizzazione della performance si compie con la tutela dell'insieme dei materiali documentari che le sono associati. Registrazioni video o filmiche, fotografie, schizzi, note, corrispondenze, certificati ed altri documenti sono tutte tracce materiali che testimoniano ciò che è esistito e che il museo tratta talvolta come archivio, talvolta come veri e propri oggetti da collezione e d'esposizione.

Performance, as the practice of liveness and instant gesture, is not in principle destined to become an object of collection and exhibition. Indeed, unlike durable, material art forms such as painting and sculpture, performance art carries with it the idea of the obsolescence of the art object, and is structured around a bodily action that is necessarily ephemeral and immaterial. And yet, despite the impossibility of storing it in storage or exhibiting it on a picture rail or pedestal,¹ performance art has gradually made its way into museums, and since the early 2000s

has become the object of an ever-growing number of curatorial practices. Museums such as the Tate Modern in London, MoMA and the Guggenheim in New York, the Centre Georges Pompidou in Paris, and MAXXI in Rome have significantly opened up their collections to performance art, acquiring both recent creations and works by established historical figures. The question of transforming performance into a museum collection object has thus become central, both in the academic field and among contemporary art conservation professionals. This phenomenon of “musealization,” which therefore implies the idea of transformation, has been (and still is) the subject of numerous debates, even controversies.

In the 1990s, for instance, Peggy Phelan adopted a notably radical theoretical position, arguing that performance is inherently—ontologically speaking—unrepeatable, non-reproducible, and therefore destined to disappear. According to this perspective, the transmission of a performance would only be possible through the memory of those who witnessed it, thereby excluding documentation from the field of performance. “Performance’s only life is in the present,” she writes. “Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of *representation*: once it does so, it becomes something other than performance.”² This was a point of view defended in the years 2000 by other researchers, such as Rebecca Schneider³ and Diana Taylor,⁴ who postulate that the documents and objects that the museum acquires will never be able to capture and restore the very essence of the work.

To this initial stance, defended by certain artists such as Vito Acconci or Chris Burden who for a long time rejected the idea of preserving their actions, other perspectives have, of course, been added. Among them is the position articulated by Gérard Genette who, in the mid-1990s, argued that there are two ways in which “a performance work may, to some extent, escape its temporal condition as an event,”⁵ two distinct yet converging means, namely: “recording” and “iteration.” By “recording,” Genette refers to any kind of visual and/or audio reproduction of the performance. This essentially includes photographs and video recordings, which have come to constitute the primary documentary forms associated with performance, documents that have, moreover, contributed to the phenomenon of musealization. Video (or film) and photography are, indeed, the primary sources acquired and exhibited by museums, largely because they serve as irrefutable evidence of a performance’s existence.

When Genette speaks of the second mode, “iteration,” he is clearly referring to a practice that has become systematic since the early 2000s: reenactment. This term designates the practice of re-performing an original work in order to reassert its intrinsically live and ephemeral nature, even though such re-performance inevitably involves new interpretations, and hence sometimes significant variations. Both artists and,

increasingly, museums have embraced the reenactment of historical performances, thereby opening the way for iteration to become a legitimate mode of performance presentation. In this context, performance becomes musealized not through a physical or material transformation, but rather through a conceptual one that consists of recreating it, necessarily on the basis of documentation intended, for example, to guide the performers in the work of reactivation. Such documentation may include video or film recordings, photographs, sketches, notes, correspondence, articles, all of which, alongside performance protocols and re-performance rights (such as certificates), are now integrated into museum collections and thus preserved. In this documentation, which serves to historicize, re-enact, and exhibit performance, there also exist physical artifacts sometimes referred to “relics.” These may include garments worn by the artist, accessories used during the performance, or fragments of set design.

These objects occupy a hybrid and often ambiguous status: they may be viewed either as traces of past artistic action or as autonomous artworks, which museums acquire and exhibit. An interesting example is ORLAN's performance *MesuRAGE*, carried out in 1977 and acquired by the Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou in 2009. In addition to the certificate and photographs, the museum also acquired objects such as the dress worn by the artist during the performance. These documents and objects were subsequently brought together into a unified ensemble titled *Action ORLAN-CORPS*, presented to visitors as an artistic installation.



Marinella Senatore, *The School of Narrative Dance*, 2014, Rome, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Photo Matteo Monti. Courtesy Fondazione MAXXI

The progressive inclusion of performance art in museum collections, while having a significant impact on contemporary art history and the meaning, identity, and cultural legacy of 20th and 21st century performative practices, also has an effect on the conceptual, methodological, and physical structures of the museum itself which on most occasions acquires only descriptive documents related to these ephemeral works and in some

cases “nothing.” Such is the case with Tino Sehgal’s *This Variation* (2012), performed in the dark at Documenta 13 in Kassel, or the work *This Situation* (2007) conceived in the form of “oral communication.” Which in 2010 entered the Musée national d’art moderne-Centre Pompidou’s visual arts collection with the mention “Sans domaine déterminé” [no specific domain] as well as the Musée d’art contemporain de Montréal in 2011, offering no additional information other than the year of purchase and inventory number, or David Lamelas’s *Time* (1970) which as Clara Gormley states “in 2006 was acquired for the Tate collection using funds provided by the 2005 Outset/Frieze Art Fair Fund, making it one of the first examples of a performance bought by the institution in the form of a set of instructions explaining how to restage it.”⁶

By questioning the notions of uncollectable, time-based art, and reenactment the acquisition of these works—notably a series of elements that were functional to the realization of the performance including artists’ annotations, descriptions, objects, residues—by some of the major contemporary art museums not only affects traditional musealization and curatorial practices but also reflects on the pivotal role that artists play in the process of describing, documenting, and preserving their past performances in an institutional frame. As was pointed out in the text *Archiving Live Performance Art: The Case of Otobong Nkanga* (2022) by Lotte Bode, from a theoretical and methodological point of view, the progressive musealization of performance art inevitably requires collaboration between museum collections and artists in the development of protocols that also legally define the conditions that should be respected in order for performances to be archived and reenacted.⁷ In the critical essay *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art* (2018), Cristina Baldacci discusses this topic and interprets the concept of reenactment as follows:

As artistic strategy it implies the reactivation (over time) and remediation (on different supports) of images stemming from a vast visual repertoire that artists—especially those working with time-based media (film, video, performance)—appropriate in order to give them new meanings. As curatorial practice and critical method, reenactment regards the remaking of impermanent artworks and the restaging of temporary exhibitions to possibly offer an understanding of (art) history that gives preference to a visual and performative, sometimes immersive, approach.⁸

Over the course of the 1960s, the visual and performative artists like the neo-avant-garde experimental poets called into question the museum’s social role, they discussed the public (as well as conceptual, *povera*, and “dematerialized”) dimension of art, and they took their works beyond the institutional circuits, imagining exhibition spaces that were alternative to museums and art galleries. Pioneer events in Europe such as the perfor-

mance realized by James Lee Byars in front of the Düsseldorf Kunstacademie in the month of June 1969, the *Campo Urbano* exhibition (Como, 1969), and the performative poetry Festival de Fort Boyard (1967) that never took place physically and that was conceived by Henri Chopin to be experienced solely by way of the posters made by the artists invited to participate, document and affirm this dissident approach, foreshadowing the provocative actions of the Institutional Critique of the early 1970s. “The art of those years,” observes Birgit Pelzer, “intimately destabilized both, on the one hand, the norms of perception, authentication, and validation of the works, and on the other hand, the consecutive rules of exchange, acquisition, and preservation in museums.”⁹

Traced back to the legacy of Germano Celant’s seminal analysis on the circularity of the relationship between artistic production, market, curatorial practices, and musealization, in the essay *La musealizzazione/museificazione dell’Arte Povera* [The Musealization of Arte Povera, 2011], Maria Vittoria Marini Clarelli carefully reconstructs the historical and cultural dynamics that involved, in the decade from 1960 to 1970, the works by several members of the Arte Povera movement, dividing them into three essential stages: “Uscire dal museo” [Exiting the Museum]; “Rientrare nel museo” [Re-entering the Museum]; “Restare nel museo” [Remaining in the Museum].¹⁰ The essay ends with the words of Piero Gilardi (which the author says are “prophetic”): “Actions,” “geographical projects,” and “dematerialized” expressions will increasingly be exhibited in museums, private galleries, and in the illustrations in books, as part of a far-ranging cultural control that the international artistic establishment will apply to the new avant-gardes.”¹¹ Gilardi’s insight significantly underscored by Marini Clarelli resounds of absolute actuality if we consider the vestiges of a series of corporal actions made in 1960s and 1970s by the artist Ewa Partum exhibited at the Brussels Art Fair 2025.

In this case, the objects used in some of her performances (scissors) and the relics derived from it (strands of hair, pubic hair) are displayed in an installation by an art gallery (Galerie Ewa Opalka, Varsovie), are presented in the context of an art fair, and are confronted with the art market that involves a different kind of audience that is no longer just that of the museum. The exhibition of some remnants of a series of performances in the context of a contemporary art fair is an emblematic case study as it leads scholars and curators to broaden theoretical and critical paths related to the acquisition and preservation of performance art. Indeed, on this occasion the performance’s remains can also be sold to an art collector by becoming part of a private collection.

From Janet Cardiff’s audio walks (1991–present) to Kimsooja’s performance sculptures entitled *Encounter – Looking Into Sewing* (1998–2002), from the reenactment in 2008 at the Tate Modern of Alison Knowles’ col-

lective salad performance (*Make a Salade*, 1962) to Ann Veronica Janssens' *50 Km of Atmosphere To Give a Deep Blue* (2025), the controversial relationship between action, documentation, and musealization continues to animate the contemporary critical debate, and is at the core of the theoretical and methodological insights pursued by art historians, critics, archival, and performance curators.¹²

Key research projects developed in recent years on the topic include: *Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative* (Tate Modern, London, 2012-2014), *Collecting the Performative* (Van Abbemuseum, Eindhoven, 2014), *Archiving Ian Wilson* (Galerie Jan Mot, Brussels, 2022), *Archiving Performance* (Center for Art Archives, Research Centre for Visual Poetics, and M HKA Museum, Antwerp, 2022), *Rilevamenti d'archivio. Le Settimane Internazionali della Performance e gli anni '60 e '70 a Bologna e in Emilia Romagna* (exhibition section created in 2022 as part of the MAMbo's permanent collection in Bologna), *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge* (HKB Bern Academy of the Arts, 2020-2025),¹³ as well as the publication of the book *Live Forever. Collecting Live Art* (Walther König, Köln, 2014) with critical contributions by Teresa Calonje, Catherine Wood, and Tania Bruguera. Pioneer and recent exhibitions focusing on artistic historical reenactment are: *A Little Bit of History Repeated* (Kunst-Werke, Berlin 2001); *A Short History of Performance* (Whitechapel Art Gallery, London, 2003); *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* (Witte de With, Rotterdam, 2005); *History Will Repeat Itself: Strategies of Reenactment in Contemporary (Media) Art and Performance* (Hartware MedienKunstVerein, Dortmund, 2007; Kunst-Werke, Berlin 2007-2008; Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw, 2008). These institutional initiatives are just some of the most significant testimonies in Europe of the encounter between performative, curatorial, and museum practices in the 21st century.

Based on an integrated methodological approach that combined the critical and theoretical perspectives of art history, performance studies, and curatorial studies, the essays that follow provide an in-depth analysis of this changing relationship between action, documentation, and musealization, from 1960 to the present time, focusing on the various ways in which performance art has been and continues to be acquired, preserved, exhibited, and reactivated within museum and exhibition contexts.

Philip Auslander (Georgia Institute of Technology in Atlanta) and Hanna B. Hölling (Bern University of the Arts) reconsider performance through the lens of its material dimension, challenging the canonical view of this form of art as inherently ephemeral. Thanks to the role of documents, residues of action, and conservation practices, performance continually constructs and rewrites its own status, oscillating between transience and

objecthood. It is primarily through repetition—understood as a method of reactivation and preservation—that, the authors argue, performance acquires a new form of stability.

Tancredi Gusman (Università degli Studi di Roma Tor Vergata) focuses his analysis on the inseparable relationship between live performance and documentation, demonstrating how visual and material records are not mere ancillary traces, but active elements in the co-creation and meaning-making process of the artwork. Drawing on a series of emblematic case studies, the author proposes an interpretation of performance as a dialectical space between presence and representation, authenticity, and mediation, revealing a direct continuity between action and memory.

The crucial role played by temporary exhibitions in the construction of performance art history is at the center of Barbara Büscher's (Leipzig Academy of Music and Theatre) contribution. By analyzing several exhibitions and events held in the United States in recent decades (such as *Rituals of Rented Island*, promoted by the Whitney Museum of American Art in 2013, or *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, a traveling exhibition from 2013 to 2015), the author highlights how curatorial choices shape which works and artists are included in an ever-evolving canon, and how these decisions reflect dynamics of cultural inclusion and exclusion.

Mélanie Boucher (Université du Québec en Outaouais) investigates the presence of performance in the collections of three major international museums—Centre Pompidou, MoMA, and the National Gallery of Canada—highlighting the challenges that this art form poses to museum systems traditionally oriented toward stable, unique objects. Through an examination of different categories and modes of acquisition, description and cataloging, Boucher highlights how these processes transform both the definition of performance and the canons of preservation and musealization.

Anne Bénichou's (Université du Québec à Montréal) essay centers on the acquisition in 2022 by the National Gallery of Canada of *The Sámi Architectural Library*, an installation by Norwegian Sámi artist Joar Nango. She reads this case as an example of an artistic practice capable of initiating a process of museum decolonization. By analyzing documents related to the conservation and restoration of the artwork, the author introduces the concept of “preenactment” to highlight the constructive and collaborative relationship established between the artist and the institution, wherein Indigenous performative art becomes a space for both design and political agency.

Francesca Gallo (Sapienza Università di Roma) reconstructs and analyzes the presence and reception of performance art within Italian museum institutions, with a focus on the Roman scene between the late twentieth

and early twenty-first centuries—particularly on initiatives promoted by the Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM) and MAXXI. While the former has mainly embraced this art form through historical and retrospective exhibitions, the latter has developed an ongoing policy of acquisition, exhibition, and promotion of performative practices. Gallo interrogates these dynamics, emphasizing the tensions between ephemerality and permanence, score and improvisation, authorship and interpretive “delegation.”

Finally, Marie Quiblier (Université Lyon 2) analyzes the pioneering experience of the Musée de la danse, conceived in 2008 by Boris Charmatz at the Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (CCN-RB). Through experimental practices such as living installations, performed documentation, and participatory happenings, the Musée de la danse explored new ways to preserve and transmit movement, interpreting the body as an active and dynamic archive capable of offering original responses to the challenge of performance permanence.

Despite the diversity of approaches and perspectives examined, the contributions gathered in this issue ultimately share the intention to challenge traditional categories of the artwork and documentation, as well as the forms and functions of the museum institution. This constellation of perspectives outlines a critical and operative horizon that invites a reconsideration of performance not as a testimony to be fixed or crystallized, but as a living practice to be preserved, reactivated, and continuously reinterpreted over time.

¹ A. GIGUERE, ‘Collectionner la performance : un dialogue entre l’artiste et le musée’, *Muséologies*, 7, 1, 2014, p. 173.

² P. PHELAN, *Unmarked – The Politics of Performance*, London and New York, Routledge, 1993, p. 146.

³ R. SCHNEIDER, *Performing Remains: Art and War Times of Theatrical Reenactment*, London and New York, Routledge, 2011.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. GENETTE, *L’œuvre de l’art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 77. Translation from French by the authors.

⁶ C. GORMLEY, ‘David Lamelas born 1946 Time 1970’, *tate.org*, <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/david-lamelas>> [accessed 6 April 2025].

⁷ See L. BODE, ‘Archiving Live Performance Art: The Case of Otobong Nkanga’, in J. ZIELIŃSKA (ed.), *Performing Collections*, *L’Internationale Online*, 2022 <https://www.internationaleonline.org/library/#performing_collections> [accessed 22 May 2025].

- ⁸ C. BALDACCI, 'Reenactment: Errant Images in Contemporary Art', in C. HOLZHEY, A. WEDEMEYER (ed.), *Re-: An Errant Glossary, Cultural Inquiry*, 15, Berlin, ICI Berlin, 2019 <https://doi.org/10.25620/ci-15_07> [accessed 10 May 2025]. See also C. BALDACCI, C. NICASTRO, A. SFORZINI (organized by), 'Over and Over and Over Again: Re-enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory', Symposium, ICI Berlin, November 16-17, 2017 <<https://www.ici-berlin.org/events/over-and-over>> [accessed 12 May 2025].
- ⁹ B. PELZER, 'Cache-toi, object ! The Unattainable revolution', in G. MOURE (ed.), *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2004, p. 70.
- ¹⁰ M.V. MARINI CLARELLI, 'La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera', in *Arte Povera International*, curated by Germano Celant, exhibition catalogue (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin, 9 October 2011-19 February 2012), Milan, Electa, 2011, pp. 442-451. Translation from Italian by the authors.
- ¹¹ P. GILARDI, *L'esperienza di Amalfi*, 1968, republished in M. CLARELLI, 'La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera', p. 446. Translation from Italian by the authors.
- ¹² Recent symposiums devoted to the topic are: *De l'espace public au musée. Quand l'art public performatif se muséalise*, organized by J. Bawin and M.E. Minuto, M HKA Museum of Antwerp, November 21, 2022; *Archiving Performance: Between Artistic Poetics and Institutional Policies*, organized by CKV (Flemish Centre for Art Archives), and the M HKA Museum of Antwerp in collaboration with the Research Centre for Visual Poetics (Faculty of Arts, University of Antwerp), University of Antwerp, 16 May 2022.
- ¹³ to know more about this project see: H. B. Hölling, J. Pelta Feldman, E. Magnin (eds.), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. II, London, Routledge, 2024; H. B. Hölling, J. Pelta Feldman, E. Magnin (eds.), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. I, London, Routledge, 2023.



ALESSANDRA ACOCCELLA, JULIE BAWIN,
MARIA ELENA MINUTO

*Introduzione a «La musealizzazione della performance art.
Acquisire, conservare, esporre e ricreare»*

Performance art, as a practice of immediacy and instant gesture, is not in principle destined to become an object of collection and exhibition. Indeed, unlike durable, material art forms such as painting and sculpture, performance art carries with it the idea of the obsolescence of the art object, and is structured around a bodily action that is necessarily ephemeral and immaterial. And yet, despite the impossibility of storing it in storage or exhibiting it on a picture rail or pedestal, performance art has gradually made its way into museums, and since the early 2000s has become the object of an ever-growing number of curatorial practices. How is a creation that sets itself up against all forms of durability and materiality likely to become part of a museum's collections? In which form is it acquired, conserved and passed on to the public? In other words, what processes and strategies are used to transform it into a museum object? In concrete terms, the musealization of the performance is achieved by preserving all the documents associated with it. Video or film recordings, photographs, sketches, notes, correspondence, certificates and other objects are all material traces of what existed before, which the museum sometimes treats as archives, sometimes as genuine collection and exhibition objects.

Come pratica dell'istante, del gesto e dell'immediatezza, la performance non è destinata a priori a divenire un oggetto da collezionare ed esporre. Infatti, contrariamente alle forme d'arte durevoli e materiali come la pittura e la scultura, la performance porta in sé un'idea di un'obsolescenza dell'oggetto artistico e si struttura intorno a un'azione corporea necessariamente effimera e immateriale. Tuttavia, nonostante l'impossibilità di custodirla in depositi ed esporla all'interno di una cornice o su un piedistallo,¹ la performance è entrata progressivamente nel museo ed è divenuta, dall'inizio del XXI secolo, l'oggetto di pratiche curatoriali sempre più numerose. Musei come la Tate Modern di Londra, il Centre Georges Pompidou di Parigi, il MAXXI di Roma, il MoMA

e il Guggenheim di New York hanno aperto in modo significativo le loro collezioni all'arte performativa, acquisendo sia lavori recenti che storici. La questione della trasformazione della performance in oggetto da collezione museale è diventata quindi cruciale, sia in ambito accademico che tra i curatori e conservatori. Il processo di 'musealizzazione', che implica quindi l'idea di variazione e di trasmissione, è stato ed è tuttora oggetto di numerosi dibattiti, ma anche di controversie.

Negli anni Novanta, ad esempio, Peggy Phelan ha assunto una posizione teorica particolarmente radicale al riguardo, sostenendo che la performance è intrinsecamente — in senso ontologico — irripetibile, non riproducibile e quindi destinata a scomparire. Secondo questa prospettiva, la trasmissione di una performance sarebbe possibile solo attraverso la memoria di coloro che vi hanno assistito, escludendo così la documentazione ad essa connessa. «L'unica vita della performance è nel presente», scrive l'autrice. «La performance non può essere salvata, registrata, documentata o in altro modo partecipare alla circolazione delle rappresentazioni della *rappresentazione*: una volta che lo fa, diventa qualcosa di diverso dalla performance».²

Questo punto di vista è stato portato avanti negli anni Duemila anche da altri studiosi, come Rebecca Schneider³ e Diana Taylor,⁴ per le quali i documenti e gli oggetti che il museo acquisisce non saranno mai in grado di catturare e di restituire la vera essenza dell'opera.

A questa posizione iniziale, sostenuta da alcuni artisti come Vito Acconci o Chris Burden che per lungo tempo hanno rifiutato l'idea di conservare le loro azioni, si sono naturalmente aggiunte altre prospettive critiche come quella di Gérard Genette che, a metà degli anni Novanta, sosteneva che ci sono due modi in cui «un'opera performativa può, in qualche misura, sfuggire alla sua condizione temporale di evento»,⁵ due mezzi distinti ma convergenti, ovvero «la registrazione» e «l'iterazione». Con «registrazione», Genette intende qualsiasi tipo di riproduzione visiva e/o sonora della performance. Questo corpus include essenzialmente fotografie e registrazioni video che nel corso del tempo sono diventate le forme documentarie primarie associate alla performance; materiali che hanno inoltre contribuito al fenomeno della musealizzazione. Il video (o il film) e la fotografia sono infatti i principali elementi acquisiti ed esposti dai musei, soprattutto perché servono come prova inconfutabile dell'esistenza di una performance.

Quando Genette si concentra sulla seconda modalità, «l'iterazione», fa riferimento a una pratica che è diventata sistematica dagli inizi degli anni Duemila: il *reenactment*. Questo termine designa la riesecuzione di un'opera originale al fine di riaffermare la sua natura intrinsecamente *live* ed effimera dell'azione, anche se tale riproposizione implica inevitabilmente nuove interpretazioni e, quindi, talvolta variazioni significative. Sia gli artisti che i musei hanno proposto sempre più spesso il *reenactment* di

lavori storici, aprendo così la strada all'iterazione come modalità legittima di presentazione. In questo contesto, la performance 'si musealizza' non attraverso una riconfigurazione fisica o materiale, ma piuttosto mediante una trasformazione concettuale che consiste nel ricrearla, necessariamente sulla base di una documentazione destinata, ad esempio, a guidare gli attori nel processo di riattivazione dell'opera. Tale documentazione può includere registrazioni video o filmiche, fotografie, schizzi, appunti, corrispondenze e articoli, tutti elementi che, insieme ai *performance protocols* e ai *re-performance rights*, sono ora inseriti nelle collezioni museali e quindi conservati. All'interno di questa documentazione, che serve a storicizzare, a ricreare e a presentare la performance, sono inclusi anche artefatti fisici, talvolta definiti 'relique'. Questi ultimi possono includere abiti indossati dall'artista, accessori utilizzati durante la performance o frammenti di un *set design*. Questi oggetti occupano uno status ibrido e spesso ambiguo: possono essere visti sia come tracce di azioni artistiche passate, sia come opere d'arte autonome che i musei acquisiscono ed espongono. Un esempio significativo è la performance *MesuRAGE* di ORLAN, realizzata nel 1977 e inclusa nel 2009 nelle collezioni del Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou. Oltre al certificato e alle fotografie, l'istituzione ha acquisito anche oggetti come l'abito indossato dall'artista durante la performance. Questi documenti e tracce materiali sono state successivamente riunite in un insieme intitolato *Action ORLAN-CORPS*, presentato ai visitatori come un'installazione artistica.



Marinella Senatore, *The School of Narrative Dance*, 2014, Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Photo Matteo Monti. Courtesy Fondazione MAXXI

Il progressivo ingresso di questo linguaggio artistico nelle collezioni museali, oltre ad avere un impatto cruciale sulla storia dell'arte contemporanea e sul significato, l'identità e l'eredità culturale delle pratiche performative del XX e XXI secolo, ha anche un effetto sulle strutture concettuali, metodologiche e fisiche del museo stesso, che nella maggior parte dei casi acquisisce solo documenti descrittivi relativi a queste opere effimere, e in alcuni casi 'nulla'. È il caso, ad esempio, di *This Variation* (2012) di Tino

Sehgal, realizzata al buio alla Documenta 13 di Kassel e di *This Situation* (2007), concepita come forma di 'comunicazione orale'. Nel 2010 l'opera è entrata a far parte della collezione di arti visive del Musée national d'art moderne-Centre Pompidou con la menzione «Sans domaine déterminé» [nessun dominio specifico] e nel 2011 del Musée d'art contemporain de Montréal senza fornire informazioni oltre l'anno di acquisto e il numero di inventario. Un altro esempio emblematico a questo riguardo è *Time* di David Lamelas realizzata per la prima volta nelle Alpi francesi nel 1970 e che, come afferma Clara Gormley, «nel 2006 è stata acquisita per la collezione della Tate utilizzando i fondi forniti dall'Outset/Frieze Art Fair Fund del 2005, rendendola uno dei primi esempi di performance acquistata dall'istituzione sotto forma di una serie di istruzioni che spiegano come ripristinarla».⁶

Problematizzando le nozioni di *uncollectable*, *time-based art* e *reenactment*, l'acquisizione di queste opere da parte di alcuni dei principali musei d'arte contemporanea (in particolare una serie di elementi funzionali alla realizzazione della performance, tra cui annotazioni dell'artista, descrizioni, oggetti, residui), non solo influisce sulle tradizionali pratiche di musealizzazione e curatela, ma riflette anche sul ruolo centrale che le artiste e gli artisti svolgono nel processo di descrizione, documentazione e conservazione delle loro performance in un contesto istituzionale. Come è stato sottolineato nel testo *Archiving Live Performance Art: The Case of Oto bong Nkanga* (2022) a cura di Lotte Bode, da un punto di vista teorico e metodologico, la progressiva musealizzazione dell'arte performativa richiede inevitabilmente la collaborazione tra le collezioni museali e gli artisti nello sviluppo di protocolli che definiscono anche da un punto di vista legale le condizioni da rispettare per l'archiviazione e la riattivazione delle performance.⁷ Nel saggio *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art* (2018), Cristina Baldacci affronta questo argomento e interpreta il concetto di *reenactment* come segue:

Come strategia artistica, [il reenactment] implica la riattivazione (nel tempo) e la rimediazione (su supporti diversi) di immagini provenienti da un vasto repertorio visivo di cui gli artisti – soprattutto coloro che lavorano con media basati sul tempo (film, video, performance) – si appropriano per dare loro nuovi significati. Come pratica curatoriale e metodo critico, il reenactment riguarda il rifacimento di opere d'arte impermanenti e il riallestimento di mostre temporanee per offrire eventualmente una comprensione della storia (dell'arte) che privilegi un approccio visivo e performativo, talvolta anche di natura immersiva.⁸

Nel corso degli anni Sessanta, gli artisti visivi e performativi, come i poeti sperimentali della neoavanguardia, si sono confrontati con la necessità di riaffermare il ruolo sociale del museo, hanno lavorato sulla dimen-

sione pubblica (oltre che concettuale, povera e 'smaterializzata') dell'arte e hanno portato le loro opere al di fuori dei circuiti istituzionali, immaginando spazi espositivi alternativi ai musei e alle gallerie d'arte. Eventi pionieristici in Europa come la performance realizzata da James Lee Byars davanti alla Kunstakademie di Düsseldorf nel mese di giugno del 1969, *Campo Urbano* (Como, 1969) e il Festival de Fort Boyard (1967), che non ebbe mai luogo fisicamente e che fu concepito da Henri Chopin per essere fruito attraverso i manifesti realizzati dagli artisti invitati a partecipare, documentano e affermano questo approccio dissidente, prefigurando le azioni della Critica Istituzionale dei primi anni Settanta. «L'arte di quegli anni», osserva Birgit Pelzer, «da una parte destabilizzava profondamente le abitudini percettive, l'autenticazione e la validazione dell'opera d'arte, dall'altra le conseguenti regole di scambio, di acquisizione e di conservazione nei musei».⁹

Approfondendo le riflessioni seminali di Germano Celant sulla circolarità del rapporto tra produzione artistica, mercato, pratiche curatoriali e musealizzazione, nel saggio *La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera* (2011), Maria Vittoria Marini Clarelli ricostruisce con attenzione le dinamiche storiche e culturali che hanno coinvolto, nel decennio 1960-1970, le opere di alcuni esponenti del movimento dell'Arte Povera, suddividendole in tre fasi essenziali: «Uscire dal museo»; «Rientrare nel museo»; «Restare nel museo».¹⁰ Il saggio si conclude con le parole di Piero Gilardi (che l'autrice definisce «profetiche»): «Le 'azioni', i 'progetti geografici' e le espressioni 'dematerializzate' saranno sempre più esposte nei musei, nelle gallerie private e nelle illustrazioni dei libri, nel quadro di un controllo culturale di vasto respiro che l'establishment artistico internazionale applicherà alle nuove avanguardie».¹¹ L'intuizione di Gilardi, significativamente sottolineata da Marini Clarelli, risuona di estrema attualità se si considerano le tracce di una serie di azioni realizzate negli anni Sessanta e Settanta dall'artista Ewa Partum, esposte alla Brussels Art Fair del 2025. In questo caso, gli oggetti utilizzati in alcune delle sue performance (forbici) e le 'reliquie' da questa derivate (ciocche di capelli, peli pubici) sono presentati in un'installazione promossa da una galleria d'arte (Galerie Ewa Opalka, Varsavia) e nel contesto di una fiera d'arte contemporanea. Il lavoro si confronta quindi con il mercato dell'arte, che comprende un pubblico differente che non è più soltanto quello del museo. L'esposizione dei residui di una serie di performance all'interno di una fiera d'arte contemporanea costituisce un caso di studio emblematico, poiché spinge studiosi e curatori ad ampliare l'orizzonte di riflessione teorica e metodologica relativa all'acquisizione e alla conservazione della performance art. Infatti, in un'occasione come quella offerta dalla Brussels Art Fair, le tracce residuali della performance possono anche essere vendute a un collezionista e diventare parte di una raccolta privata.

Dagli *audio walks* di Janet Cardiff (1991-oggi) alle sculture performative di Kimsooja *Encounter – Looking Into Sewing* (1998-2002), dal *reenactment* nel 2008 alla Tate Modern della performance collettiva *Make a Salade* (1962) di Alison Knowles, fino a *50 Km of Atmosphere To Give a Deep Blue* (2025) di Ann Veronica Janssens, la relazione controversa tra azione, documentazione e musealizzazione continua ad animare il dibattito critico contemporaneo che vede coinvolti storici dell'arte, critici, archivisti e curatori di eventi performativi.¹²

Tra i principali progetti di ricerca sviluppati negli ultimi anni intorno a questi temi, ricordiamo: *Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative* (Tate Modern, Londra 2012-2014), *Collecting the Performative* (Van Abbemuseum, Eindhoven 2014), *Archiving Ian Wilson* (Galerie Jan Mot, Bruxelles 2022), *Archiving Performance* (Center for Art Archives, Research Centre for Visual Poetics e M HKA Museum, Anversa 2022), *Rilevamenti d'archivio. Le Settimane Internazionali della Performance e gli anni '60 e '70 a Bologna e in Emilia-Romagna* (sezione espositiva inaugurata nel 2022 all'interno della collezione permanente del MAMbo di Bologna), *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge* (HKB Bern Academy of the Arts, 2020-2025)¹³ oltre alla pubblicazione del volume *Live Forever. Collecting Live Art* (Köln, Walther König, 2014) con contributi critici di Teresa Calonje, Catherine Wood e Tania Bruguera. Le mostre pionieristiche dedicate al *reenactment* di azioni storiche rappresentano inoltre alcune delle testimonianze più significative in Europa dell'incontro tra pratiche performative, curatoriali e museali nel primo decennio del XXI secolo. Emblematici risultano, in questo contesto, i casi di *A Little Bit of History Repeated* (Kunst-Werke, Berlino 2001), *A Short History of Performance* (Whitechapel Art Gallery, Londra 2003), *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* (Witte de With, Rotterdam 2005); *History will Repeat Itself: Strategies of Reenactment in Contemporary (Media) Art and Performance* (Hardware MedienKunstVerein, Dortmund 2007; Kunst-Werke, Berlino 2007-2008; Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsavia 2008).

Attraverso un approccio metodologico integrato che unisce le prospettive critiche e teoriche della storia dell'arte, degli studi sulla performance e delle pratiche curatoriali, i saggi che seguono offrono un'analisi approfondita di questo rapporto in evoluzione tra azione, documentazione e musealizzazione, dal 1960 a oggi, focalizzandosi sulle diverse modalità con cui la performance art è stata – e continua a essere – acquisita, conservata, esposta e riattivata in contesti museali ed espositivi.

Philip Auslander (Georgia Institute of Technology) e Hanna B. Hölling (Bern University of the Arts) riconsiderano la performance alla luce della sua dimensione materiale, mettendo in discussione la concezione canonica che vede quest'arte come effimera per definizione. Grazie al ruolo dei do-

cumenti, dei residui dell'azione e delle pratiche di conservazione, la performance costruisce e riscrive continuamente il proprio statuto, oscillando tra transitorietà e oggettualità. È principalmente attraverso la ripetizione, intesa come modalità di riattivazione e conservazione, che – evidenziano gli autori – la performance assume una inedita forma di stabilità.

Tancredi Gusman (Università degli Studi di Roma Tor Vergata) incentra la sua analisi sul rapporto inscindibile tra performance *live* e documentazione, mostrando come le testimonianze visive e materiali non siano semplici tracce accessorie, ma elementi attivi nel processo di co-creazione e significazione dell'opera. A partire da una serie di casi studio emblematici, l'autore propone una lettura della performance come spazio dialettico tra presenza e rappresentazione, autenticità e mediazione, rivelando la diretta continuità tra azione e memoria.

Il ruolo cruciale svolto dalle mostre temporanee nella costruzione della storia della performance art è al centro del contributo di Barbara Büscher (Leipzig Academy of Music and Theatre). Analizzando alcune manifestazioni svoltesi negli ultimi decenni negli Stati Uniti (come *Rituals of Rented Island* promossa dal Whitney Museum of American Art nel 2013 o *Radical Presence. Black Performance in Contemporary Art*, itinerante tra il 2013-2015), l'autrice mette in luce come le scelte curatoriali contribuiscano a definire quali opere e artisti entrino a far parte di un canone sempre in trasformazione, e come tali scelte riflettano dinamiche di inclusione ed esclusione culturale.

Lo studio di Mélanie Boucher (Université du Québec en Outaouais) indaga la presenza della performance e della documentazione a questa connessa nelle collezioni di tre importanti musei internazionali – Centre Pompidou, MoMA e National Gallery of Canada – per mettere in evidenza le sfide che questa forma artistica pone ai sistemi museali, orientati per tradizione verso opere stabili e uniche. Attraverso la disamina di diverse categorie e modalità di acquisizione, descrizione e catalogazione, Boucher evidenzia come questi processi trasformino sia la definizione stessa di performance, sia i canoni di conservazione e musealizzazione.

Il saggio di Anne Bénichou (Université du Québec à Montréal) si concentra sulla recente acquisizione, da parte della National Gallery of Canada, dell'installazione *The Sámi Architectural Library* dell'artista Sámi norvegese Joar Nango, letta come esempio di pratica artistica in grado di attivare un processo di decolonizzazione museale. Analizzando i documenti legati alla conservazione e al restauro dell'opera, l'autrice propone il concetto di «preenactment» al fine di far emergere la relazione costruttiva e collaborativa instaurata in quest'occasione tra l'artista e l'istituzione, in cui l'arte indigena performativa acquista la dimensione di uno spazio progettuale e politico.

Francesca Gallo (Sapienza Università di Roma) ricostruisce e analizza la presenza e ricezione della performance art nelle istituzioni museali italiane, con un focus sulla scena romana tra fine Novecento e inizio Duemila, in particolare sulle esperienze promosse dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e dal MAXXI. Se la prima ha accolto questa forma artistica prevalentemente mediante esposizioni a carattere storico e retrospettivo, il MAXXI ha invece sviluppato una politica di acquisizione, esposizione e valorizzazione continuativa delle pratiche performative. Su queste dinamiche, l'autrice s'interroga ponendo l'accento sulle tensioni tra effimero e permanenza, partitura e improvvisazione, autorialità e 'delega' interpretativa.

Infine, Marie Quiblier (Université Lyon 2), analizza l'esperienza pionieristica del Musée de la danse, ideato nel 2008 da Boris Charmatz al Centre chorégraphiquenational de Rennes et de Bretagne (CCNRB). Attraverso pratiche sperimentali come installazioni viventi, documentazioni performati ed eventi partecipativi, il Musée de la danse ha esplorato nuovi modi di conservare e trasmettere il movimento, interpretando il corpo nell'accezione di un archivio attivo e dinamico in grado di offrire risposte originali al problema della permanenza della performance.

Pur nella diversità degli approcci e delle prospettive indagate, i contributi raccolti in questo numero condividono, in conclusione, la volontà di mettere in discussione le categorie tradizionali di opera e documentazione, nonché le forme e funzioni dell'istituzione museale. Ne emerge un orizzonte critico e operativo che invita a ripensare la performance non come testimonianza da cristallizzare, ma come pratica viva da conservare, riattivare e reinterpretare nel tempo.

¹ A. GIGUERE, 'Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée', *Muséologies*, 7, 1, 2014, p. 173.

² P. PHELAN, *Unmarked – The Politics of Performance*, London and New York, Routledge, 1993, p. 146. Traduzione dall'inglese delle autrici.

³ R. SCHNEIDER, *Performing Remains: Art and War Times of Theatrical Reenactment*, Londra e New York, Routledge, 2011.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. GENETTE, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendence*, Paris, Seuil, 1994, p. 77. Traduzione dal francese delle autrici.

⁶ C. GORMLEY, 'David Lamelas born 1946 Time 1970', <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/david-lamelas>> [ultimo accesso 6 aprile 2025]. Traduzione dall'inglese delle autrici.

⁷ Si veda L. BODE, 'Archiving Live Performance Art: The Case of Otobong Nkanga', in J. ZIELIŃSKA (a cura di), *Performing Collections, L'Internationale Onli-*

- ne, 2022 <https://www.internationaleonline.org/library/#performing_collections> [ultimo accesso 22 maggio 2025].
- ⁸ C. BALDACCI, 'Reenactment: Errant Images in Contemporary Art', in C. HOLZHEY, A. WEDEMEYER (a cura di), *Re-: An Errant Glossary, Cultural Inquiry*, 15, Berlin, ICI Berlin, 2019 <https://doi.org/10.25620/ci-15_07> [ultimo accesso 10 maggio 2025]. Si veda inoltre C. BALDACCI, C. NICASTRO, A. SFORZINI (organizzato da), 'Over and Over and Over Again: Re-enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory', Symposium, ICI Berlin, November 16-17, 2017 <<https://www.ici-berlin.org/events/over-and-over>> [ultimo accesso 12 maggio 2025]. Traduzione dall'inglese delle autrici.
- ⁹ B. PELZER, 'Chache-toi, object ! The Unattainable revolution', in G. MOURE (a cura di), *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2004, p. 70. Traduzione dall'inglese delle autrici.
- ¹⁰ M.V. MARINI CLARELLI, 'La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera', in *Arte Povera International*, a cura di Germano Celant, catalogo della mostra (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Torino, 9 ottobre 2011-19 febbraio 2012), Milano, Electa, 2011, pp. 442-451.
- ¹¹ P. GILARDI, *L'esperienza di Amalfi*, 1968, ripubblicato in M. CLARELLI, 'La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera', p. 446.
- ¹² Recenti convegni dedicati a questi temi sono: *De l'espace public au musée. Quand l'art public performatif se muséalise*, organizzato da J. Bawin e M.E. Minuto, M HKA Museum of Antwerp, 21 novembre 2022; *Archiving Performance: Between Artistic Poetics and Institutional Policies*, organized by CKV (Flemish Centre for Art Archives) e M HKA Museum of Antwerp in collaborazione con il Research Centre for Visual Poetics (Faculty of Arts, University of Antwerp), University of Antwerp, 16 May 2022.
- ¹³ Per saperne di più sul progetto: H. B. Hölling, J. Pelta Feldman, E. Magnin (eds.), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. II, London, Routledge, 2024; H. B. Hölling, J. Pelta Feldman, E. Magnin (eds.), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. I, London, Routledge, 2023.



TANCREDI GUSMAN

Tra performance e documento: la dialettica del live al museo

From the 1970s to the early 2000s, performance art entered museum collections primarily through photographs, films, videos, and relics. These supplementary materials provided performance with a permanence and materiality it was perceived to lack, thus enabling its commodification, collection, and exhibition. The central role of documentation in the preservation of performance art sparked debate about the legitimacy of these representations and their ability to effectively record and convey an art form often understood as inherently ephemeral and embodied. Since the early 2000s, performance theorists such as Rebecca Schneider and Diana Taylor have argued that performance does not require documentation to endure. Instead, it can remain through body-to-body transmission and be reenacted. At the same time, leading international museums have begun collecting live performances and developing new models for preserving live art. This article explores a dialectic that shapes the transmission of live performance. The hypothesis is that a rigid separation between performance and documentation is neither tenable nor productive. Rather, live performance can mirror the dialectic of documentation, oscillating between the pursuit of authenticity and the ongoing transformation of the work.

1. La documentazione della performance tra evidenza e rappresentazione

Tra gli anni Sessanta e Settanta il termine performance art si afferma a livello internazionale come categoria per indicare una serie di pratiche artistiche accomunate dalla loro natura effimera e dalla centralità del corpo vivo dell'artista che esegue azioni spesso in presenza di un pubblico e dà vita, insieme ad esso, a un'esperienza unica e irripetibile.

Il carattere temporale e incarnato della performance assume, in un contesto generale di profonda trasformazione dell'arte, una qualità politica: la performance art tenta di sfuggire ai processi di mercificazione e mette in discussione l'idea di opera come oggetto materiale e trasportabile che può essere conservato, collezionato ed esposto. Per lungo tempo e fino ad oggi, una delle strategie principali con cui i musei affrontano questa sfida è quella di conservare e collezionare le performance d'artista attraverso qualcosa di diverso dalle performance stesse: fotografie, film, videotape, residui d'azione – oggetti che offrono alla performance art quella materialità che apparentemente le manca, rendendola compatibile con i paradigmi della conservazione dell'arte. Queste registrazioni, immagini ed artefatti vengono descritti complessivamente, e in parte impropriamente, come documentazione della performance art. Esse non sono l'opera stessa, ma segni e tracce che rimandano all'opera assente, la rappresentano e ne fanno le veci senza però poterla contenere completamente e compiutamente in sé. Tra i numerosi esempi iconici possiamo ricordare le celebri fotografie di *Interior Scroll* (1975) di Carolee Schneemann realizzate da Anthony McCall, *I Like America and America Likes Me* (1974) di Joseph Beuys filmato da Helmut Wietz, i *constat d'action* realizzati da Gina Pane con la fotografa Françoise Masson, le fotografie dei primi lavori di Marina Abramović o, ancora, gli *Aktionsrelikte* (residui d'azione) di Hermann Nitsch.



Installation view of *Marina Abramović: Early Works* at Sean Kelly, New York, February 10–March 17, 2018. Photography: Jason Wyche, New York. Courtesy: the artist and Sean Kelly, New York/Los Angeles



Hermann Nitsch, *50 anni di amicizia 1974-2024*. Museo Hermann Nitsch, Napoli, allestimento 2024-2026. Foto: Amedeo Benestante. Courtesy Fondazione Morra, Napoli. L'allestimento è composto dai relitti della 158.aktion, che si è svolta presso il Museo Nitsch nel 2020

Negli anni Novanta, contestualmente a un processo di storicizzazione della performance art degli anni Sessanta e Settanta, – attestato in modo significativo da mostre come *Outside the Frame: Performance and the Object*, curata da Robyn Brentano e Olivia Georgia (Cleveland Center for Contemporary Art, 1994) e *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, curata da Paul Schimmel (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998)¹– questo modo di preservare ed esporre indirettamente la performance apre un dibattito che prosegue, pur in mutate forme, fino ad oggi. Studiosi di performance studies, storici dell'arte, del teatro e della danza, iniziano a discutere se sia possibile, e soprattutto legittimo, trasmettere un evento corpo-



Hermann Nitsch, *158.aktion*, Napoli, Museo Nitsch, 2020. Foto: Biagio Ippolito. Courtesy Fondazione Morra, Napoli

reo ed effimero come la performance attraverso media e documenti che la trasformano in qualcosa d'altro da sé. La domanda di fondo è se questi media e documenti siano in grado di rappresentare fedelmente il nucleo essenziale dell'opera, di catturare la sua esperienza vissuta e trasportarla nel tempo. Questo dibattito si struttura intorno a una questione ontologica – la natura della performance art – e alle politiche della rappresentazione che meglio si accordano alla sua essenza. Sullo sfondo c'è l'enfasi della prima generazione di artiste e artisti di performance art sull'esperienza della co-presenza. Nel 1979, ad esempio, Terry Fox, in un'intervista con Robin White, descrive così la performance art:

It's like any confrontation, it's like a street accident, or a meeting, or – anything. I mean, it just happens between people who met. If you meet a friend out on the street – well, you could document that, video-tape it, photograph it, and send it to an art magazine, or put it in a gallery – but it wouldn't mean anything to anybody.²

Nel corso del tempo il dibattito, come noto, si polarizza. Da una parte troviamo coloro che insistono sulla natura effimera della performance e si oppongono ad ogni tentativo di fissarla e riprodurla, dal momento che, secondo la celebre definizione di Peggy Phelan, «performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance».³ Dall'altra parte troviamo invece coloro che, con diverse sfumature e accenti, riconoscono il ruolo centrale della documentazione nella ricezione della performance art e la considerano un punto di accesso legittimo all'opera. Come mostra Amelia Jones, neppure l'esperienza *live* consente un'apprensione completa e immediata dei significati della performance⁴ e, come argomenta Philip Auslander, è di fatto proprio attraverso la cornice della documentazione che la performance art ha acquisito, nella maggior parte dei casi, il suo statuto di opera ed è entrata nella storia dell'arte.⁵

Negli ultimi anni, come illustra ad esempio il volume *Histories of Performance Documentation*, curato da Gabriella Giannachi e Jonah Westerman, l'attenzione del dibattito si è spostata da questioni ontologiche, e di politiche della rappresentazione, verso un'indagine delle modalità concrete in cui, nella pratica museale e artistica, le performance e la documentazione sono poste in relazione.⁶ La ricerca ha rivolto lo sguardo verso i ruoli che la documentazione ha assunto e assume nella conservazione e rappresentazione della performance art. La questione centrale non è più se la performance possa essere o meno documentata, ma, piuttosto, quale sia il ruolo dei documenti nella sua trasmissione e quali siano le strategie scelte per conservare e rappresentare la performance attraverso diversi media e all'interno di archivi, mostre e collezioni museali.⁷

Osservando la storia della performance art e della sua ricezione, possiamo affermare che alla documentazione sono state assegnate almeno due funzioni. In primo luogo, essa ha assunto un valore documentario e ha fornito un mezzo per conoscere – e talvolta ricostruire e riattivare – eventi e azioni del passato. In linea con questa concezione il celebre fotografo Peter Moore, intervistato da Ronald Argelander nel 1974, paragonava la documentazione della performance alla documentazione della scultura.⁸ Ma alla documentazione è stata assegnata anche una funzione opposta: essa è stata impiegata come vero e proprio medium dell'opera. Questa funzione appare chiara, ad esempio, nei *tableaux vivants* fotografici di Luigi Ontani,⁹ nei *self-portraits* di Martha Wilson, o nelle foto-performance di Vito Acconci, lavori in cui lo spazio del documento, se così si può ancora chiamare, coincide di fatto intenzionalmente con lo spazio dell'opera.

La distinzione tra funzione documentaria e funzione estetica della documentazione non dipende, tuttavia, unicamente dalle intenzioni con cui viene creata una performance e progettate le sue registrazioni. Come ha dimostrato Auslander, l'alternativa tra diversi modi di concepire la documentazione – che lui definisce *documentary* e *theatrical* – non dipende necessariamente dalle circostanze in cui la performance è stata eseguita o il documento prodotto, ma piuttosto da aspetti ideologici.¹⁰ In un saggio intitolato 'Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation', analizzando in particolare la documentazione generata da *Prelude to 220, or 110* di Chris Burden (1971) ho mostrato come anche documenti apparentemente supplementari rispetto a un evento di co-presenza che li precede e legittima possano assumere, nel corso del tempo, un valore estetico e agire come veri e propri dispositivi dell'opera:

No matter what the 'original' intention beyond its production was, the same document can shift from being considered as documentary source to becoming an artwork itself. There is nothing encountered in the document from which its function can be intrinsically and conclusively inferred.¹¹

Lo statuto di immagini, fotografie, filmati, residui di performance non dipende da caratteri intrinseci alla particolare performance o allo specifico documento, ma da un processo di negoziazione che si sviluppa, nel tempo, intorno all'opera e alla sua trasmissione. Questo processo coinvolge artisti, fotografi, curatori, conservatori, e altri attori che determinano il significato, la consistenza e la forma dell'opera di performance e le modalità con cui essa persiste o riappare.¹² Così può accadere, come testimonia la curatrice Christiane Berndes, che video-registrazioni entrate negli anni Sessanta e Settanta come documenti nella collezione del Van Abbemuseum di Eindhoven, siano finite per diventare l'opera d'arte.¹³ Oppure, come ha rivelato la mostra *Werden und Vergehen* al Kunstmuseum Luzern (2021,

curatrice Alexandra Blättler) che lo statuto di documenti di performance in possesso di un museo sia ambiguo e non facilmente determinabile.

La documentazione della performance art oscilla, all'interno del museo, tra essere evidenza (*evidence*) di un evento performativo passato e diventare essa stessa medium di rappresentazione (*representation*) dell'opera di performance.¹⁴ Una stessa immagine di performance può dunque potenzialmente assumere entrambe le funzioni e questa oscillazione dipende dalle strategie di produzione, collezione ed esposizione del patrimonio della performance. Così, acquisire, conservare o esporre un documento come dispositivo dell'opera di performance o presentarlo, al contrario, come mera evidenza della sua passata occorrenza, implica e produce due concezioni opposte dell'opera e due modi opposti di definire la sua ontologia. Come afferma Westerman, infatti, le nozioni di performance e documentazione sono mutualmente costitutive e sono spesso proprio gli usi del documento a guidare le definizioni e le aspettative relative alla performance.¹⁵ A un'idea di documento come mera evidenza, corrisponde quindi un'idea di performance come evento unico e irriproducibile: i documenti sono considerati come incommensurabili con l'evento performativo e incapaci di riprodurre fedelmente la sua esperienza. Il nucleo dell'opera è concettualmente situato in un evento che sfugge ad ogni cattura e si dà solo nella forma della scomparsa. Dall'altra parte concepire o inquadrare un documento come dispositivo dell'opera di performance implica costruire un'idea di opera d'arte aperta, aggregato di parti talvolta con indici temporali diversi, che si dispiega nella storia «viralmente», come afferma Christopher Bedford, includendo dentro di sé le tracce e i segni prodotti nel corso della sua ricezione.¹⁶ In quest'ultimo caso, ed è ciò che in questo contesto più ci interessa, l'immagine, la registrazione, il videotape, il residuo materiale della performance vengono liberati da uno scopo puramente mimetico, di dover rappresentare e rimandare fedelmente, come mero segno, ad altro da sé: il documento smette di essere riferimento all'opera assente, e diviene esso opera d'arte, legittimo medium dell'opera.

Nell'oscillazione della documentazione, emerge dunque il potere delle immagini e dei resti della performance di oscillare tra mere tracce di eventi del passato e vere e proprie componenti di opere d'arte che si dispiegano nel tempo. A questa ambigua oscillazione della documentazione corrisponde una parallela oscillazione della concezione dell'opera di performance tra un'idea di evento effimero, da una parte, e l'idea di un aggregato complesso che include e si compone delle diverse trascrizioni e mediazioni che genera, dall'altra.

2. Collezionare il live tra identità e differenza

Nei primi anni Duemila alcuni sviluppi nel campo teorico e delle pratiche museali sembrano permettere di superare le difficoltà provocate dall'ambiguità della documentazione, e rendere obsolete alcune questioni che avevano nutrito il dibattito intorno ad essa. L'irruzione del *live* nel dibattito sulla presentazione e collezione della performance sembra risolvere d'un colpo il problema della rappresentazione della performance del passato. Rebecca Schneider (2001)¹⁷ e Diana Taylor (2003)¹⁸ contestano in maniera efficace l'idea che la performance sia per sua natura effimera e che possa restare solo attraverso documenti e resti materiali. Con argomenti differenti, le due studiose sottolineano come la performance sia piuttosto caratterizzata da una trasmissione della conoscenza da corpo a corpo e possa dunque restare nella sua stessa materia incarnata, venendo rieseguita. Solo se pensata in una logica d'archivio, la performance appare destinata a scomparire e a restare solo nella forma di tracce documentarie.¹⁹ La performance, invece, come afferma Schneider, per sua natura rimane, anche se, diversamente dai documenti «remains differently or in difference».²⁰ Questo significa, per usare i termini di Taylor, che rimane come repertorio che può essere riattualizzato e trasformato da nuovi agenti: «Al contrario degli oggetti d'archivio che si presumono stabili, le azioni che costituiscono il repertorio non restano identiche. Il repertorio ad un tempo conserva e trasforma coreografie di significato».²¹

Negli anni successivi, musei internazionali tra cui Tate, Van Abbemuseum, Stedelijk e MoMA, iniziano ad acquisire lavori *live*: non più soltanto documenti, fotografie, video o resti di performance, dunque, ma il diritto di riattivare l'opera stessa, la performance *live*. Questo processo è profondamente legato allo sviluppo di quelle che Claire Bishop chiama *delegated performances*²² lavori creati per essere interpretati da performer diversi dall'artista, e che sono particolarmente adatti a essere replicati e riattivati.²³ Entrano nelle collezioni museali lavori come *Good Feelings in Good Times* (2003), di Roman Ondák (acquisizione Tate 2005), *This is Exchange* (2002) di Tino Sehgal (acquisizione Van Abbemuseum 2006), *Tatlin's Whispers # 5* (2008) di Tania Bruguera (acquisizione Tate 2009). A quest'altezza temporale, d'altronde, il *reenactment* è già stabilmente accettato come forma di confronto e riattualizzazione della performance del passato e ha ricevuto significativa legittimazione da importanti mostre ed eventi. Nel 2002, la Whitechapel Gallery dà inizio alla serie *A Short History of Performance* in cui presenta *reenactments* di performance storiche, tra cui *Meat Joy* (1964) di Carolee Schneemann e *Beneath Dignity* di Stuart Brisley (1977). Nel 2005, il Guggenheim presenta *Seven Easy Pieces*, sette notti consecutive in cui Marina Abramović rimette in scena lavori iconici di Bru-

ce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane, Joseph Beuys a fianco a proprie performance, dando un impulso significativo, sebbene controverso,²⁴ a questo modello di trasmissione della storia della performance.

Questo cambio di paradigma – da una trasmissione indiretta e mediata a una diretta e corporea – risolve solo apparentemente il problema della conservazione della performance art. Se è vero che dal punto di vista fenomenologico ri-eseguire una performance le restituisce la *liveness*, nulla tuttavia garantisce l'equivalenza tra l'evento originale e le sue successive iterazioni. A differenza di un oggetto, la performance, infatti, non persiste in un'unica forma materiale stabile nel tempo, ma richiede, ad ogni nuova esecuzione, un nuovo processo di interpretazione da parte di performer, curatori, conservatori. Si pone quindi, analogamente ai documenti, il problema di definire la relazione tra queste ri-esecuzioni e l'opera originale, ovvero di stabilire lo statuto di queste ri-esecuzioni, e cosa garantisca che esse ri-presentino in modo fedele l'opera d'arte o il suo concetto.

Questo costituisce la principale sfida per le pratiche museali di collezione e conservazione della performance *live*. A partire dagli anni Dieci del nuovo secolo diversi musei internazionali, tra cui spicca la Tate,²⁵ iniziano a sperimentare e sviluppare modelli di acquisizione e cura adatti alla specificità della performance art. Tra i primi risultati concreti c'è la *Live List*, una sorta di questionario, redatto dal network *Collecting the performative* composto da studiosi e professionisti del settore museale, finalizzato a definire i parametri essenziali di opere dal vivo e che offre uno strumento di supporto nella loro introduzione nelle collezioni.²⁶ Molti modelli elaborati negli anni successivi, come osserva Gabriella Giannachi relativamente al Guggenheim, al Met, al MoMA e alla Tate, convergono, con la *Live List*, nel definire l'identità dell'opera come l'oggetto della conservazione.²⁷ Attraverso il concetto di 'identità', Giannachi richiama esplicitamente come fondante il modello concettuale proposto da Pip Laurenson nel saggio 'Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations'.²⁸ Qui Laurenson delinea un quadro di riferimento per la conservazione delle pratiche artistiche composte di due parti – una partitura e la sua esecuzione – e quindi sottoposte a processi di interpretazione e cambiamento. La conservazione di opere di questo genere non può essere orientata a preservare lo stato materiale di un oggetto d'arte, ma deve garantire che gli attributi, tangibili o intangibili, che caratterizzano essenzialmente l'identità dell'opera, siano mantenuti nel corso delle sue iterazioni e manifestazioni.²⁹

In linea con questa svolta concettuale, il compito dei musei diventa definire, al momento dell'acquisizione e in stretta collaborazione con l'artista, le proprietà chiave e l'insieme di relazioni che costituiscono l'identità dell'opera d'arte e devono dunque essere mantenute nel tempo. Si tratta, in altre parole, di fissare istruzioni per la riattivazione delle opere e costrui-

re un apparato documentario che permetta di interpretare correttamente queste istruzioni. L'obiettivo, come scrivono la conservatrice Joanna Phillips e la curatrice Lauren Hinkson illustrando il modello del Guggenheim, è evitare che interpretazioni errate compromettano l'integrità dell'opera fraintendendo il suo significato autentico.³⁰ Mantenere l'identità dell'opera attraverso le sue iterazioni, si badi bene, non significa offrire una ricostruzione filologicamente esatta della performance originale. Al contrario, può significare anche dover definire quali cambiamenti possono rivelarsi essenziali per la salvaguardia di questa stessa identità. Come mostrano Vivian Van Saaze e Laurenson attraverso l'esempio di *Tatlin Whispers # 5* – in cui poliziotti a cavallo controllano i movimenti dei visitatori in uno spazio museale con manovre di gestione dell'ordine pubblico – per lavori legati a specifici significati contestuali conservare l'identità della performance può significare doverla adattare, secondo le indicazioni dell'artista, a differenti contesti sociali e politici.³¹

I modelli basati sulla conservazione dell'identità affrontano dunque la questione della permanenza dell'opera *live* cercando di contenere la portata delle trasformazioni entro dei confini concettuali definiti dall'artista. Questo comporta, tuttavia, una serie di complessità.³² Dal punto di vista pratico, mantenere l'identità di una performance e monitorare le sue variazioni nel corso del tempo richiede la gestione di un articolato apparato documentario, la necessità di mantenere una rete di relazioni con agenti esterni al museo – la cui conoscenza è cruciale nella trasmissione dell'opera – e la capacità di adattare il lavoro alle tecnologie e ai quadri normativi vigenti.

Ma le difficoltà più importanti sono di ordine concettuale. È impossibile determinare la traiettoria del significato di una performance nel tempo perché questo significato è relazionale e dipende da un contesto storico e sociale – di cui fanno parte, non da ultimo, curatori e conservatori. Brian Castriota ha recentemente messo in discussione in modo puntuale l'assunto secondo cui i conservatori avrebbero accesso a una visione oggettiva dell'opera e ha mostrato come l'identità dell'opera è necessariamente co-determinata dalle pratiche della sua rappresentazione e conservazione: «[...] approaches that frame an entity's identity as something pre-existing or separable from those representing it are *misrepresenting* the nature of the phenomena we are part of and co-constituting through our practices». ³³ La necessaria indeterminatezza del significato di un'opera e il carattere intra-attivo³⁴ della sua costituzione obbligano a ripensare l'intervento dei conservatori come situato all'interno del divenire dell'opera e, in ultima analisi, come dotato di una dimensione 'creativa'.³⁵ E anche qualora fosse possibile fissare *ab origine* e in modo oggettivo tutte le virtualità di un lavoro di performance, questo significherebbe congelarlo, inibendo quella capacità di generare nuovi significati e trasformarsi anche

in direzioni inaspettate, che numerosi studiosi di performance studies indicano come il vero elemento essenziale di queste pratiche. Come afferma Louis van den Hengel:

If performance [...] becomes itself not through disappearance but through a material and messy flow of creative re-turns, that is, if the *life* of performance is pure difference or becoming, then the ephemerality of live art is not an obstacle to the practice of conservation, but is its precondition and primary material resource. The power of performance to *endure*, in other words, resides precisely in its material-affective operations, in its infinite capacity to engender creative transformations in which habitual modes of memory and perception become undone and time itself begins to stutter and fold.³⁶



Janez Janša, *Life [in progress]*, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2009. Photo: Janez Janša

Nella pratica artistica esistono approcci al repertorio della performance art passata che non sono diretti alla permanenza di una presunta identità atemporale di un'opera, ma che mettono l'accento sul carattere performativo e sulla natura fluida e mutevole della performance dal vivo. Si tratta di quei casi in cui le performance del passato sono citate, reinterpretate, riscritte, o diventano fonti per opere del tutto nuove, che si rivelano così al contempo derivate e autonome. Un esempio interessante è a questo proposito il progetto *Life II [in Progress]* (2008-) di Janez Janša, che cita e trasforma in una nuova opera l'iconica *Imponderabilia* (1977)

di Marina Abramović e Ulay. In questo lavoro di performance, che diventa un progetto performativo fotografico, la soglia è abitata non solo dall'artista ma da donne in gravidanza, e il passaggio diventa una riflessione sulla temporalità, un percorso di lunga durata in cui l'artista segue la vita delle madri e figli/e *in progress*.³⁷

La precisa corrispondenza tra l'intenzione dell'opera originale e la sua riscrittura non è fondamentale in casi del genere; ciò che conta è l'azione specifica di nuovi soggetti artistici che modellano l'opera e la trasformano, sviluppandone potenziali significati in rapporto a un determinato presente e a una nuova intenzione artistica.

Questa tensione verso la potenzialità generativa della performance non è presente solo nella pratica artistica ma attraversa anche alcune delle più recenti e avanzate riflessioni scientifiche sulla conservazione della performance art. In due conversazioni pubblicate nel volume *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, una delle curatrici, Hanna B. Hölling, affronta la relazione tra identità e mutamento nella conservazione della performance con Rebecca Schneider e Shadreck Chirikure. Nel primo dialogo Schneider mostra la necessità, relativamente alla conservazione della performance, di non considerare autenticità e mutamento come poli opposti:

We can only conceive of repetition as conservation if we acknowledge, against the full force of Platonic ideality and white Western habit of thought, that difference is not destruction. That difference (also) preserves. If as Plato and, much later, Deleuze concur, repetition is difference (and surely it is)—how can it conserve? Well, perhaps we need to make room for a worldview in which repetition is indeed difference but, contra Plato, does not cancel or somehow pollute sameness.³⁸

Le conseguenze radicali concrete di un pensiero della differenza applicato alla trasmissione delle pratiche di performance sono espresse con grande chiarezza nel secondo dialogo condotto dalla curatrice del volume. In questo, l'archeologo Chirikure afferma che l'unico modo di preservare il patrimonio culturale è attraverso l'uso e la pratica, consentendo ad ogni nuova generazione di appropriarsene e di apportare tutte le modifiche che ritiene necessarie, senza alcun limite dettato da una nozione di autenticità:

We should let people perform their heritage and let them innovate, without fixing practices or traditions in time and space, because these things cannot be fixed. Great dancers and great musicians are great improvisers. These are people who go against the script, and that creativity is at the center of performance and heritage. So, you can't say that in a practice characterized by innovation, you have to stick to what someone saw in 1950 as being the authentic experience. This is where we disconnect people from their heritage. As long as we connect, we encourage people to perform, that is preservation through use.³⁹

Questa polarizzazione tra paradigmi dell'identità e concezioni del mutamento rivela, nella trasmissione della performance *live*, una oscillazione parallela a quella osservata nella trasmissione della performance attraverso la documentazione: da una parte troviamo un approccio rivolto a produrre e presentare evidenze dell'opera originale e a rappresentare fedelmente il suo significato autentico; dall'altra un approccio che considera le riattivazioni dell'opera come dispositivi autonomi in grado di dispiegarne determinate virtualità, e che, in quanto tali, sono libere da un compito di fedeltà all'originale.

Come nel caso della documentazione, questi due approcci alla conservazione del patrimonio della performance *live* implicano e producono due opposte concezioni dell'ontologia della performance. La prima concezione considera il significato autentico dei lavori di performance come definito e contenuto in modo compiuto nella sua prima occorrenza o concetto originale. Compito delle successive iterazioni – come delle sue evidenze documentarie – è catturare fedelmente tale significato e trasmetterlo nel tempo. La seconda concezione, in linea, invece, con l'idea di Bedford, considera l'ontologia della performance come 'virale'.⁴⁰ In questo caso la prima occorrenza della performance diventa solo il punto di origine di un processo di dispiegamento la cui traiettoria determina, in ultima analisi in modo imprevedibile, la trasformazione del significato dell'opera nel tempo.

Nella riattivazione della performance dal vivo c'è dunque una dialettica parallela e convergente a quella che si manifesta nella trasmissione attraverso la cosiddetta 'documentazione': la ri-esecuzione della performance *live* può dunque oscillare, come un documento, tra la tensione documentaria all'autenticità da una parte, e la messa in presenza e trasformazione dell'opera, dall'altra.

3. Conclusioni

Il riconoscimento di una medesima dialettica nel campo della documentazione e in quello della riattivazione della performance *live* comporta alcune significative conseguenze. La prima, e più immediata, è che non è possibile porre una linea di demarcazione netta – di carattere ontologico – tra fotografie, videotape, resti di performance, da una parte, e ri-esecuzione dal vivo di una performance, dall'altra. Entrambe le modalità di ri-presentazione e rappresentazione possono avere una funzione di evidenza, servire cioè a una conoscenza dell'originale, o, al contrario, possono diventare manifestazioni autonome dell'opera – o opere autonome esse stesse. La differenza di statuto tra fotografie, video e riattivazione dal vivo non è determinata da presunte caratteristiche intrinseche del medium, ma dal

ruolo che viene assegnato a questo dispositivo nell'economia dell'opera e della sua rappresentazione. Questo non significa certamente negare che l'esperienza di uno spettatore di fronte a una fotografia sia identica a quella che avrebbe partecipando a un'azione dal vivo. Ma che tale differenza sia di tipo fenomenologico, non ontologico.

Posto ciò, la seconda conseguenza di questi ragionamenti è duplice: da una parte, ciò che chiamiamo 'documentazione' può *performare*, cioè divenire legittimamente parte del dispositivo performativo. Ma dall'altra, cosa meno immediata, è vero anche il contrario: ri-esecuzioni e riattivazioni di performance dal vivo possono *documentare*, cioè essere rivolte a ricostruire e rendere evidente il significato di un evento del passato. Questa concezione, che potremmo definire contestuale, trova supporto nel campo delle teorie della documentazione.⁴¹ Qui il concetto di 'documento' non identifica una determinata classe di oggetti, testuali o grafici, dotati di specifiche caratteristiche materiali o mediali. Al contrario, qualsiasi oggetto sia utilizzato per rendere qualcosa *evidente* all'interno di una determinata disposizione di cose, può essere considerato documento. Scrive Michael Buckland: «An object is considered to be a document when there is an assertion or a perception of evidence for some belief. The effect of a document, then, depends on belief concerning some aspect of reality».⁴² L'essere 'documento' dipende dunque da come un oggetto viene posizionato all'interno di un processo di conoscenza. È il risultato di una costruzione di un dispositivo di significazione. In uno scritto pionieristico intitolato *Qu'est-ce que la documentation?* Suzanne Briet preannunciava la traiettoria di questa definizione del documento con un esempio destinato a restare celebre: se un'antilope, in natura, non è che un'antilope, la stessa antilope, una volta catturata, schedata, ed esposta all'interno di una gabbia – o impagliata nel Museo di Scienze Naturali – diventa un documento.⁴³ Se un'antilope, in un museo, può diventare un documento, allora la stessa sorte può toccare certamente anche a una performance dal vivo. La riattivazione della performance può dunque produrre documenti dell'originale o creare nuove interpretazioni e manifestazioni autonome dell'opera. Entrambe sono strategie legittime di trasmissione della performance dal vivo.

La terza, e più rilevante, implicazione di questo riconoscimento è che questa duplice potenzialità della performance dal vivo legittima – a fianco a modelli basati sulla conservazione dell'identità e sulla salvaguardia dell'originale – anche modelli di cura e trasmissione orientati alla trasformazione e re-interpretazione della performance da parte di nuovi agenti. Riprendendo Chirikure, si tratta di riconoscere il patrimonio della performance *live* – partiture, istruzioni e concetti d'artista – come *bene comune* che può essere incarnato, interpretato e performato da nuove generazioni di artisti secondo un processo non dissimile a quello delle pratiche performative, altamente resistenti al tempo, che sono basate sulla trasmissione

orale e sull'autorialità collettiva. Non si tratta di eliminare i concetti di autorialità e autenticità, ma di considerare tali concetti – legati ad un'idea di opera come entità singolare dotata di una verità determinabile – come uno dei possibili framework attraverso cui pensare alla salvaguardia della performance art.

In questo senso, il ruolo del museo nella cura del patrimonio della performance art non può essere limitato esclusivamente alla protezione dell'originale da presunte 'misinterpretations', assegnando al museo la funzione di custode di una verità oggettiva dell'opera. Non solo la determinazione di una tale verità oggettiva e atemporale appare un miraggio; ma la storia delle arti performative ci insegna che revisioni, tradimenti, fraintendimenti, citazioni e ironia sono strumenti essenziali per mantenere vivo questo patrimonio. Identità e differenza danno voce a due potenzialità presenti in un lavoro di performance. La sfida più grande per la collezione e la salvaguardia della performance art dal vivo consiste, dunque, nella capacità di adottare politiche di conservazione del suo patrimonio che considerino anche la sua trasformazione come legittima. Prendere seriamente questa condizione implica aprire alla possibilità di promuovere quadri normativi e pratiche di collaborazione tra artista e museo che non considerino il cambiamento dell'opera nel tempo come sinonimo di perdita e morte – o come danno patrimoniale alla collezione – ma come un'autentica opportunità di mantenere vivo questo stesso patrimonio performativo.

¹ Nel contesto di una storia dell'esposizione delle forme d'arte d'azione vale la pena ricordare anche un evento precursore, *Happening & Fluxus* (Kölischer Kunstverein, Colonia, 1970), mostra che già nel 1970 indagò in una prospettiva storica le forme delle azioni d'artista degli anni Sessanta. Curata da Harald Szeemann, che due anni dopo avrebbe diretto la memorabile *Documenta 5* (1972), la mostra includeva un'esposizione di documenti definita dallo stesso Szeemann 'spina dorsale' (*Rückgrat*) dell'evento [Cfr. H. SZEEMANN, *Zur Ausstellung, in Lageplan zu Happening & Fluxus*, Colonia 1970].

² R. WHITE, 'An Interview with Terry Fox', in G. BATTCOCK and R. NICKAS (a cura di), *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1984, p. 205.

³ P. PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, London e New York, Routledge, 1993, p. 146.

⁴ Cfr. A. JONES "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation', *Art Journal*, vol. 56, n. 4, 1997, pp. 11–18.

- ⁵ Cfr. P. AUSLANDER, 'The Performativity of Performance Documentation', *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, n. 3, 2006, pp. 1–10.
- ⁶ Si veda G. GIANNACHI, J. WESTERMAN (a cura di), *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, Abingdon e New York, Routledge, 2018.
- ⁷ A tal proposito rimando a T. GUSMAN (a cura di), *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicization, Documentation and Representation*, Abingdon e New York, Routledge 2023.
- ⁸ R. ARGELANDER, 'Photo-Documentation: (And an Interview with Peter Moore)', *TDR: The Drama Review*, vol. 18, n. 3, 1974, p. 52.
- ⁹ Sullo sviluppo del *Tableau Vivant* nella prassi performativa di Ontani si rimanda a F. GALLO, 'Variazioni attorno al tableau vivant: appunti sulle performance di Luigi Ontani', in U. ZANETTI (a cura di), *La Performance a Bologna negli anni '70*, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2023, pp. 252-259.
- ¹⁰ P. AUSLANDER, 'The Performativity of Performance Documentation', pp. 3-4.
- ¹¹ T. GUSMAN, 'Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation', *Contemporary Theatre Review*, vol. 29, n. 4, 2019, p. 450.
- ¹² Ivi, pp. 450-451.
- ¹³ J. WESTERMAN, C. BERNDT, A. FLETCHER, 'Van Abbemuseum, Eindhoven: Christiane Berndt, Curator and Head of Collection; and Annie Fletcher, Chief Curator, in conversation with Jonah Westerman, February 2015', in G. GIANNACHI, J. WESTERMAN (a cura di), *Histories of Performance Documentation*, p. 42. Cfr. anche G. GIANNACHI, 'Conserving the un-conservable: Documenting environmental performance for the twenty-first century', in H. B. HÖLLING, J. P. FELDMAN, E. MAGNIN (a cura di), *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, Abingdon/New York, Routledge, 2023, vol. I, p. 98.
- ¹⁴ Si veda T. GUSMAN, 'Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation', pp. 446-454.
- ¹⁵ J. WESTERMAN, 'Introduction: practical histories: how we do things with performance', in G. GIANNACHI, J. WESTERMAN (a cura di), *Histories of Performance Documentation*, p. 11.
- ¹⁶ C. BEDFORD, 'L'ontologia virale della performance', in C. MU, P. MARTORE, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, trad. it. di C. Mu, P. Martore, Roma, Castelvecchi, 2018, pp. 89-102.
- ¹⁷ R. SCHNEIDER, 'Performance Remains', *Performance Research*, vol. 6, n. 2, 2001, pp. 100–108.
- ¹⁸ D. TAYLOR, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press, 2003.
- ¹⁹ Cfr. R. SCHNEIDER, 'Performance Remains', p. 100.
- ²⁰ Ivi, pp. 105-106.
- ²¹ D. TAYLOR, 'Atti di trasmissione', in D. TAYLOR, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. DERIU, Roma, Artemide, 2019, p. 52.
- ²² Cfr. C. BISHOP, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London e New York, Verso Books, 2012, p. 219.
- ²³ Cfr. H. MARÇAL, 'Vitality and the conservation of performance', in H. B. HÖLLING, J. P. FELDMAN, E. MAGNIN (a cura di), *Performance*, vol. I, pp. 74-75.

- ²⁴Si vedano in proposito le osservazioni di A. JONES, “‘The Artist is Present’: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence”, *TDR: The Drama Review*, vol. 55, n. 1, 2011, pp. 16-45.
- ²⁵Sulle strategie di documentazione e conservazione della Tate si vedano A. FINBOW, ‘New Approaches to Documenting Performance in the Museum: Value, History, and Strategy’, in S. FRANCO, G. GIANNACHI (a cura di), *Moving Spaces: Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2021, 139-152; e L. LAWSON ET AL., ‘The Living Process of Conserving Performance: Theory and Practice in the Conservation of Performance-Based Artworks at Tate’, in R. VAN DE VALL, V. VAN SAAZE (a cura di), *Conservation of Contemporary Art: Bridging the Gap Between Theory and Practice*, Cham, Springer, 2024, pp. 315-339.
- ²⁶P. LAURENSEN ET AL., ‘The Live List: What to Consider When Collecting Live Works’, Collecting the Performative Network, 24 January 2014, <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works>> [accessed 20 January 2025].
- ²⁷Cfr. G. GIANNACHI, ‘Conserving the un-conservable Documenting environmental performance for the twenty-first century’, pp. 98-102.
- ²⁸P. LAURENSEN, ‘Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations’, in *Tate Papers no.6*, <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>> [accessed 28 October 2024].
- ²⁹Cfr. *Ibidem*.
- ³⁰J. PHILLIPS, L. HINKSON, ‘New Practices of Collecting and Conserving Live Performance Art at the Guggenheim Museum’, *VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, n. 1, 2018, p. 127.
- ³¹P. LAURENSEN, V. VAN SAAZE, ‘Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives’, in O. REMES, L. MACCULLOCH, M. LEINO (a cura di), *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, Bern, Peter Lang, 2014, pp. 37-38.
- ³²Per una analisi precisa delle barriere che ostacolano l’ingresso della performance live nelle collezioni museali si veda: W. BRÜCKLE, R. MADER, ‘On the Long Road to Becoming a Matter of Course: Collecting Live Performances in Museums and Other Art Collections’, in T. GUSMAN (a cura di), *Reconstructing Performance Art*, pp. 173-188.
- ³³B. CASTRIOTA, ‘The Enfolding Object of Conservation: Artwork Identity, Authenticity, and Documentation’, in R. VAN DE VALL, V. VAN SAAZE (a cura di), *Conservation of Contemporary Art*, p. 82.
- ³⁴Ivi, p. 62.
- ³⁵Sull’aspetto creativo della conservazione si veda H. B. HÖLLING, “Introduction: Object—Event—Performance”, in H. B. HÖLLING (a cura di), *Object—Event—Performance: Art, Materiality, and Continuity since the 1960s*, New York, Bard Graduate Center, 2022, pp. 18-19.
- ³⁶L. VAN DEN HENGEL, ‘Archives of Affect: Performance, Reenactment, and the Becoming of Memory’, in L. MUNTEÁN, L. PLATE, A. SMELIK (a cura di), *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, New York/Abingdon, Routledge 2016, pp. 139-140.
- ³⁷Cfr. J. JANŠA (a cura di), *Janez Janša: Life II [in Progress]*, Ljubljana/London, Maska and Live Art Development Agency, 2014.

³⁸R. SCHNEIDER, H. B. HÖLLING, 'Not, yet: When our art is in our hands', in H. B. HÖLLING, J. P. FELDMAN, E. MAGNIN (a cura di), *Performance*, vol. I, p. 63.

³⁹S. CHIRIKURE, H. B. HÖLLING, 'Innovation and preservation Shadreck Chirikure on the performance of heritage—A conversation with Hanna B. Hölling', in H. B. HÖLLING, J. P. FELDMAN, E. MAGNIN (a cura di), *Performance*, vol. I, p. 115.

⁴⁰Cfr. C. BEDFORD, 'L'ontologia virale della performance'.

⁴¹A tal proposito si veda M. BUCKLAND, 'Document Theory.' *Knowledge Organization*, vol. 45, n. 5, 2018, pp. 425-436.

⁴²Ivi, p. 427.

⁴³S. BRIET, *Che cos'è la documentazione* (1951), in P. CASTELLUCCI, S. MORI, *Suzanne Briet nostra contemporanea*, Milano, Mimesis, 2022, pp. 91-92.



BARBARA BÜSCHER

Performance Art in the Museum Since the 2000s: Key Issues, Curatorial Decisions, Exhibition Constellations

Today, museums and galleries are key sites of access to the history of performance art. Exhibitions now provide temporary access in uniquely presented formats. They are the result of curatorial decisions and actions accomplished in various cultural and contemporary-historical constellations. By spotlighting selected works and artists, and by their methods of presenting the artefacts and the contexts in which they were created, they establish a canon (or rather, constantly new versions of the canon) for the history of performance art. In recent decades, increasing importance has been attached to shifts in the selection criteria and the discourse on the power of inclusion and exclusion. In my article, I would like to focus on this correlation by singling out and discussing some examples. Here, I will refer to constellations that I encountered in US exhibitions of the 2010s. In 2013, three remarkable exhibitions or festivals of performance art, each with a different focus, were mounted (almost) in parallel: *Rituals of Rented Island* (Whitney Museum of American Art), *Performa 13* (New York) and *Radical Presence. Black Performance in Contemporary Art* (Grey Art Gallery, Studio Museum Harlem). A short time later, in 2015, the exhibition *EN MAS': Carnival and Performance Art of the Caribbean* (Contemporary Arts Center New Orleans + further locations) marked an equally important and innovative shift in access to performance history.

1. Introduction

In recent years, museums and galleries have become key sites of access to the history and diversity of performance art, and to its actualization.

In the period 2005 to 2020, during which we¹ inquired into the relationship between performance art and presentation formats in the museum context as part of the research project *Archivprozesse der Aufführungskünste* (Archival Processes and the Performing Arts), activity in the field increased, in terms of both discourse on performance in the museum and the related curatorial practices.

A steadily rising number of exhibitions and reenactments can be seen to actualize and re-vision the history of performance art or integrate performances into an exhibition context.² They reflect the current tendency to institutionalize performance art and the growing interest in not only revisiting past art events but also commercially exploiting them on the art market.³ At the same time, these present-day stagings and contemporary contextualizations reveal new forms of appropriation: fluid approaches to dealing with archives and collections on the history of performance. They inquire anew into the character of the artefacts, relating them to current as well as established narratives about the (hi)stories of performance and exploring their readability in ever new contexts.

Such events can also be seen as comments in the debate concerning the ontological status of performance art—as primarily initiated by Peggy Phelan.⁴ The statement “Performance’s only life is in the present,” with which Phelan opens her well-known book *Unmarked. The Politics of Performance*, has often been interpreted as a warning against the irrevocable loss of performance authenticity. The curatorial practice behind exhibitions that integrate the performative negates—often in an explicitly reflective manner—this idea of irrevocable loss and instead practices preservation by means of transformation.

Exhibitions—like performances—provide temporary, especially arranged access to the history and actualization of performance. They are the outcome of curatorial actions which take place in various cultural and contemporary-historical constellations and can, in turn, be seen as unique constellations.

In the following I would like to expand on these observations by describing some discursive perspectives on exhibiting and performing that have emerged in recent years and examining in greater depth an example of performance art/exhibition constellations. At an intermediate stage, I will elucidate the term constellation in a curatorial context.

2. Performance art in the museum since the 2000s – discursive contexts

Presentations of performance art and its history in the museum have not only launched a debate about whether performance art is an independent art-historical genre. They have, in fact, produced this independence.

In this way, they demonstrate the significance – the importance and relevance—of performance art in the art-historical canon.

By presenting a selection of works and artists and showing artefacts in a specific way, exhibitions establish a canon on the history of performance art. The term canon is understood here as a collection of works chosen—in this case by curators, in others by art and theatre historians—from the plethora of individual works and artistic approaches making up past performances, because they are deemed significant and suitable for being passed on and actualized. The term canon can therefore also be defined as the knowledge of the history of performance—outside of scholarly research—that is accessible.

Even most exhibitions with a historical focus encompass more than the presentation of documents or objects marking the remains of past events—which they often show in the form of installations, re-staged as new artistic works.⁵ Indeed, they embed their presentations of the history of performance art in constellations of various formats, such as live performances, discursive events and film screenings. In general, such constellations—like the practice of re-enactment discussed below—are characterized by what has been described and discussed as the overlapping and enfolding of different temporalities.⁶

2.1 Exhibition and reenactment: syncopated time

Reenactments are a specific type of performative presentation in the museum context that combine examinations of history with actualizing appropriations. A prominent example of recent years was the series *Seven Easy Pieces* by Marina Abramović, shown over seven evenings in 2005 in New York's Guggenheim Museum. Taking up the basic constellations of the historical actions to which she referred, Abramović appropriated and overwrote works by Bruce Naumann, Vito Acconci, VALIE EXPORT, Gina Pane and Joseph Beuys, showing each of them as a seven-hour-long “durational performance.”⁷

As early as the 1990s, Claire Bishop noted a heightened interest in re-enactments in the art field as a way of “revisiting previous works and historical events in order to explore difference through repetition,” which inspired curators to integrate them into exhibition concepts.⁸ One of the most prominent examples in this case was the “re-doing” of Allan Kaprow's *18 Happenings in Six Parts* for the retrospective exhibition *Allan Kaprow – Art as Life* (2006-2008).⁹ In the context of museum presentations and performance art collections, “re-enact-

ments, and re-interpretations” are also considered as “strategies for the preservation of performance and new media art.”¹⁰

By combining a performance in the here-and-now with references to a performance that has already become history, re-enactments and other forms of performative re-iteration uniquely bring the event character of various intertwining temporalities into focus.¹¹ Rebecca Schneider reflects on this convergence of different temporalities in her book *Performing Remains*, writing:

I am curious to ask here about a more porous approach to time and to art—time as full of holes and gaps and art as capable of falling and crossing in and out of the spaces between live iterations. . . . This book explores the warp and draw of one time in another time – the *theatricality* of time – or what Gertrude Stein . . . referred to as the nervousness of “syncopated time.”¹²

Here, Schneider compares re-enactment practices in the field of art with their equivalent in what is known as Living History, which is often concerned with re-staging war scenes. A number of exhibitions mounted in the 2000s also made this connection, such as *Life, Once More* (curated by Sven Lüttiken, Witte de With, Rotterdam 2005) and *History will Repeat Itself* (curated by Inke Arns, Gabriele Horn, Hartware MKV Dortmund + KW Institute for Contemporary Art Berlin, 2007/08). Considering the reenactment phenomenon in a broader perspective, they conceived the artistic appropriations partly as critical examinations of the popular practices of Living History.¹³

2.2. Performance as movement in, with and for the museum

“So, it is particularly striking that as we near the third decade of the 21st century, the prevalence of performance in museums predominantly takes the form of contemporary dance.”¹⁴ This observation summarizes the recent tendency towards preserving performance and resonates with numerous similar voices who have noted a shift in focus since 2013/14 on to dance in the museum. In 2015 Bojana Cvejic and Ana Vujanovic found that: “The currency that performance had in the 1990s seems now to be replaced by choreography.”¹⁵

Changes in curatorial policy within the high-profile, internationally renowned institutions (MoMA, Tate Modern, Guggenheim) are not the only evidence of this tendency. Claire Bishop, meanwhile, has shown that the connection between dance and the museum has a long history in the above-named institutions, in some cases going back to the 1940s.¹⁶

The increasing number of experiments with the “choreographic” within the museum in the past decade, the staging of the live body as a work of art, prompt not only the reconsideration of the museum’s object-centric infrastructure in a practical sense, but a more nuanced consideration of how subject-object boundaries are defined—and elaborated—within this context.¹⁷

Here, Catherine Wood, then curator for contemporary art/performance at the Tate Modern in London, reflects on the shifts in the museum dispositive that have been induced or made necessary by the rise in performative formats. She uses the term “choreographic” partly in view of the developments mentioned in the previous section and partly because it allows her to discuss movement in the museum context on various interrelating levels: the movements performed by the human bodies/actors on show; the agency of the exhibited objects, in reference to Bruno Latour;¹⁸ and the (staged and elicited) movement of the spectators. The advent of the performative in the museum context has caused this constellation to change. Bruno Latour’s actor-network theory and the “material turn”¹⁹ is cited to underpin the notion that objects should not necessarily be perceived as completed entities. On the other hand, museum presentations can bring the object aspect of performances and actions to the fore.

Georgina Guy takes up these considerations and finds even broader shifts in her work *Theatre, Exhibitions, and Curation. Displayed & Performed*. Analysing curatorial and artistic practices and projects in a range of presentation formats from “displayed” to “performed,” she observes a variety of constellations of objects with agency, dramatized displays and bodies displayed as objects.

By investigating a new context of visual arts exhibition which draws on ideas and tropes of the theatrical event, it is my intention to profile how one mode performs in relation to the conventional ontologies of another and to propose a symbiotic relationship between theatricality and display.²⁰

By marking out “displayed” and “performed” as two distinct modes of institutional presentation, Guy also draws attention to their different dynamics—an aspect which plays a role in considerations on more general changes in exhibiting (and curating), and takes up the idea that exhibiting is also a form of putting-on-stage.²¹

What Guy and other authors see as a broadening of and positive shift in the museum system is elsewhere criticized as carrying the risk of sensationalizing performance art and reducing it to a form of public amusement.²²

3. *Intermezzo – Curating in constellations*

Museums and galleries have become key sites of access to the history of performance art and its actualization. Any analysis of these developments must take account of the rising importance of curating/the curatorial. Curators, including those of the exhibitions we analysed, place thematic stresses, inquire and research, select and present, make connections, mediate, and focus attention.

They provide access to the knowledge constellations they visualize and realize, each of which operates in a specific historical and cultural context. Exhibitions and their accompanying programmes and publications are materializations of these knowledge constellations.

Today, the constellation concept plays a major part in the field of curatorial studies—or in reflections on the curatorial as a method that overarches the art field in the narrow sense. An early milestone was Paul O'Neill's 2012-published essay titled "*The curatorial constellation*," pointing out that exhibitions and curating are primarily concerned with making connections.²³

Beatrice von Bismarck has elucidated the term—in the light of both its origins in the fields of astronomy and astrology and its significance in the philosophy of Theodor W. Adorno and Walter Benjamin—in a recent publication.²⁴ And she has applied it productively to the practice of curating, writing:

The term constellation defines the interaction of human and non-human participants in a curatorial situation, all of whom enter from their previous contexts into a new one and undergo changes in this transformed relationality. Archivists, artists, curators, researchers, the various archived materials in their respective mediality, the discourses associated with them, and the institutions enter into new relationships with each other and are equally endowed with agency as players in the situation. The fabric of relations as a constellation is temporary, changeable, and performative.²⁵

It is important, then, to understand curating as an activity that forms relationships on various levels: between human and non-human actors, between spaces and objects or events, between art venues and their cultural and social environments, between players of different roles (curators, mediators, spectators), and between different temporalities. Crucially, these are dynamic and changeable.²⁶ In this light, constellations are conceived as the result of conceptual decisions which denote, visualize and communicate a specific interpretation of history and a particular—albeit temporarily valid—canon.

Below, I will use the term constellation in this sense to refer not only to individual exhibitions but also to the relationships into which differ-

ent—roughly concurrent—exhibitions in one place or region can be seen to enter. In this way, I intend to take on what Felix Vogel has found to be a gap in research in the field of exhibition histories:

... there is a notable tendency to present exhibitions as singularities. ... and it does not mean that there is no analysis of the local, political or social contexts of exhibitions. By “singularity” I mean that there is very little analysis of exhibitions in connection with other exhibitions, although such synchronic comparison would make sense for several reasons.²⁷

In 2011, the magazine Afterall launched inquiries leading to a series of publications titled *Exhibition Histories*, intending to supplement art-historical research by documenting and contextualizing “landmark” exhibitions. As their research progressed, it became necessary for them to shift the project’s parameters: by extending and modifying the canon of famous exhibitions, by altering the basic conception of what an exhibition can be, and by involving a broader variety of experts (polyvocality).²⁸

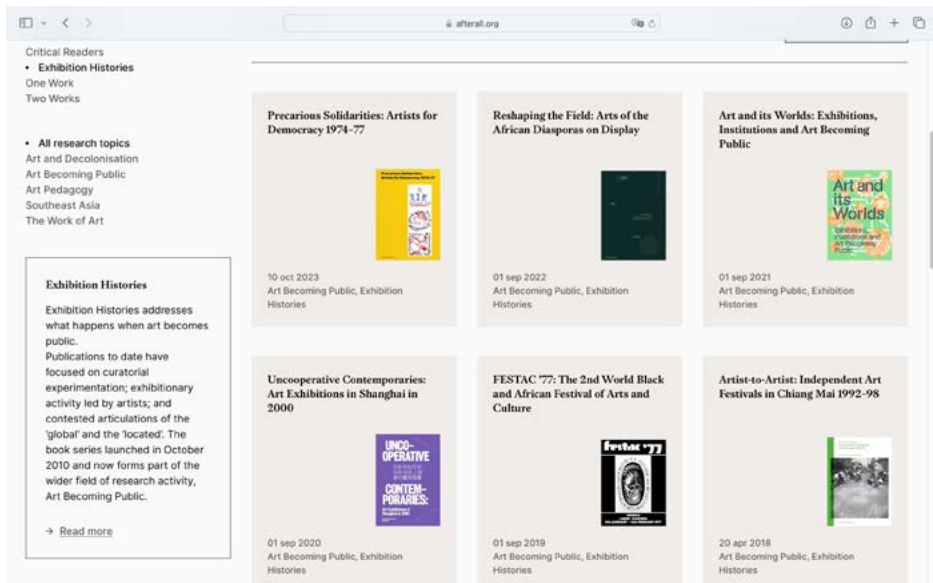


Fig. 1 <https://www.afterall.org/publications/?publication-type=exhibition-histories>, screenshot 20.01.2025

“Exhibition Histories addresses what happens when art becomes public.”²⁹ The moment of “art becoming public,” as spotlighted in the mission statement on the project website, relates to the question of the accessibility of knowledge and experience of performative arts.³⁰ Yet the canon formed by the authors’ selection of projects to present in this series of publications must also be brought into question, as a 2015-published edition

of the *Stedelijk Studies* titled “*Rewriting or Reaffirming the Canon? Critical Readings of Exhibition History*” asserted.³¹ In the context of exhibition histories, then, one can speak of a second-order canon created by the curating not of artworks but of their selection, arrangement, and their mode of becoming public.

4. Exhibitions and presentations of performance art in terms of constellations

In 2021, we published a survey of and inquiry into 37 exhibitions and presentations of performance art in the period 1994 to 2019 as part of the above-mentioned research project. Exhibition histories and performances can only be documented by means of their remains. For us that meant analysing above all catalogues/books, press releases and reviews, photos and short film trailers, and the exhibiting institutions’ websites, insofar as they had been archived. Our scope for forming opinions of how the projects were presented in the space, the appearance of the displays, or the arrangement of the artefacts, was limited. Rather, we concentrated on aspects such as the reflexive contexts, curatorial concepts, and thematic choices.

To conduct a summarizing evaluation, we shifted our focus on to the various connections linking exhibitions in different places, in the same place at different points in time, and with similar thematic emphases. As a consequence, the result is a description of constellations on different levels.³²

4.1 Concurrent, separate, and in the same place – New York 2013: *Rituals of Rented Island*, *Performa 13* and *radIcAl prEsEncE*. *Black Performance in Contemporary Art*

<i>Rituals of Rented Island</i>	31 October 2013 – 2 February 2104
<i>Performa 13</i>	1 November – 24 November 2013
<i>Radical Presence</i>	Part 1: 19 September – 7 July 2013; Part 2: 14 November 2013–9 March 2014

Though we do not know whether or how these three events intended to correlate, their parallel temporality found comment in various reviews.³³ Because of this concurrence, I propose regarding them as a constellation of exhibitions, in different locations in the same city, that placed very different curatorial and conceptual emphases and raised very different questions.

The exhibition *Rituals of Rented Islands: Object Theater, Loft Performance and the New Psychodrama – Manhattan 1970–1980*, curated for the Whitney Museum of American Art in 2013/14, concentrated on performances created in the United States. More precisely, as the title suggests, it focussed on developments and events in a specific location in New York within a limited period. It was based on the premise (and observation) that numerous artists and groups experimenting with performance in the 1970s gathered in a particular borough of New York and so formed a close-knit network of players, locations, and art spaces.

In one of the two essays that form an introduction to the exhibition catalogue, J. Hobermann tells the story of the performance artists and their actions in the context of these semi-private, semi-public, self-organized locations and spaces, and how they seized the opportunities offered by the unique urban situation in the 1970s.

RITUALS OF RENTED ISLAND: OBJECT THEATER, LOFT PERFORMANCE, AND THE NEW PSYCHODRAMA—MANHATTAN, 1970–1980

OCT 31, 2013–FEB 2, 2014

[About](#) [Artworks](#) [Artist](#) [Videos](#) [Events](#) [Whitney Stories](#) [Photography](#) [Collection](#) [News](#)



This exhibition illuminates a radical period of 1970s performance art that flourished in downtown Manhattan, or what filmmaker and performance artist Jack Smith called “Rented Island,” and still remains largely unknown today. Working in lofts, storefronts, and alternative spaces, this group of artists, with backgrounds in theater, dance, music, and visual art, created complex new forms of performance to embody and address contemporary media, commercial culture, and high art.

Rituals of Rented Islands at Whitney Museum of American Art, <https://whitney.org/exhibitions/rituals-of-rented-island>, screenshot 20.01.2025

There was a time in the 1970s when New York’s art world was materialized as a stage (if not an abandoned industrial moonscape) that came to be known as SoHo. . . . Space in New York was abundant and relatively cheap. The work was incubated in particular buildings: 80 Wooster Street, in which Richard Foreman stages his first performances; the exhibition-cum-work space at 112 Greene Street, where, as Peter Schjeldahl wrote, the exhibited pieces were “scarcely distinguished from the ruined fixtures of what used to be a rag-packing factory;” filmmaker Jack Smith’s live-in movie studio-cum-theater; the Plaster Foundation of Atlantis, at 36 Greene Street; and Robert Wilson’s loft at 147 Spring Street. . . .³⁴

His account ends with the changes in the city in the early 1980s, caused by the rise of the post-industrial economy.³⁵ The concept on which the exhibition is based, and which is reflected in its spatial and temporal frame, takes an interesting approach to accessing the developments in question, linking them not only to works by individual artists and groups but to a network of informal connections and—thanks to the gaps in the urban landscape—appropriated locations and spaces. Indeed, the Whitney Museum of American Art—the institution hosting *Rituals of Rented Island* which is also located in Manhattan saw itself as part of this network: “Thus, to some degree *Rituals of Rented Island*. . . is a mining of the Whitney’s own past,” wrote Director Adam D. Weinberg in a foreword to the exhibition catalogue.³⁶

J. Sanders reveals what lies behind the three aspects making up the exhibition’s subtitle, besides different modes of artistic access, in an essay in the catalogue: “Loft performances» refers to the above-mentioned tendency to combine studio/workspace with living space and semi-public stagings; “object theatre” describes performative actions with objects, such as practiced by Stuart Sherman and John Zorn with his *Theatre of Musical Objects*; and the “new psychodrama” —encompassing the performances of Julia Heywards and Mike Kelley, among others—arose from an approach to theatre in which “. . . these artists opened up intimacies and private memories, storytelling and humour, psychosexuality and trauma as newly available material. . . .»³⁷

Some reviewers criticized the exhibition for taking a reductive perspective on the scene. Emily Colucci, for example, wrote on her website: “In the 20 or so artists highlighted in the exhibition, there were no people of colour, which was certainly not due to any lack of diversity in loft performances.”³⁸ And Christine Shan Shan Hou wrote in *Hyperallergic*:

The Downtown performance scene at the time was something larger and richer than the clique of white artists featured in the exhibition. Tehching Hsieh, Tsen Kwong Chi. . . , Adrian Piper and Sun Ra to name a few, are artists who may not have been part of the social scene at the center of “Rituals” but their presence was just as instrumental in shaping experimental performance at that time.³⁹

These criticisms highlight the problems that can arise from basing the selection criteria for a contemporary exhibition on knowledge of a historical network. Because the question remains of who defines the aspects to be included and excluded and how far they are simply reproducing historical determinations. These are points that must be continually reassessed.

While critics may have accused *Rituals of Rented Island* of pursuing an exclusively historical-documentary approach, visitors had the opportuni-

ty to view its documents and remains of performances in relation to the contemporary perspectives on performance/dance selected for *Performa 13*. *Performa*—both the organization and the biennial festival, which now also encompasses an archive and a scholarship programme in cooperation with the Hartwig Art Foundation in The Netherlands—was founded in 2004 by Roselee Goldberg.⁴⁰ The first edition of the New York biennial was held in 2005 as *Performa 5*,⁴¹ aiming to offer a comprehensive survey of contemporary international developments in live art, including historical reviews and actualizations. *Performa 13*, the event in question here, was the first edition to offer “national pavilions without buildings,”⁴² where Norway and Poland presented works in 2013, followed by South Africa, Australia and Estonia in later editions. Visitors were, then, given insights into the diversity of performance scenes in other countries, too. Furthermore, *Performa 13* reviewed surrealism and looked at various other aspects under the headings “Citizenship,” “The Voice,” “Radical Presence,” “Language of Movement,” “Film, Media, and Projection,” and “Tell Me a Story.”⁴³ The list of participating artists is very long (110 were announced) and encompasses multiple generations of internationally active performers. The programme, which can be viewed on the *Performa* website, notes the series *Three Duets, Seven Variations*, showing that there was a direct link between this festival and the concurrent exhibition *Radical Presence*.⁴⁴

RADICAL prEsEncE. Black Performance in Contemporary Art was mounted (in two parts) in parallel with *Performa 13* and *Rituals of Rented Island* in New York and explicitly dealt with artistic developments that—as the above-cited critic noted—were not represented in or were excluded from exhibitions such as *Rituals of Rented Island*. The exhibition’s organizers described it as one of the first to be dedicated to Black performances in a visual-arts context. Curated in 2012 by Valerie Cassel Oliver for the Contemporary Arts Museum Houston (CAMH), it showcased works going back to the 1960s by 36 artists and correlated historical developments with contemporary perspectives. Benjamin Patterson, a co-founder of Fluxus, marked an important historical reference point for the exhibition. In her essay in the exhibition catalogue, curator Valerie Cassel Oliver writes:

Performance work created by black visual artists. . . . is rooted in spectacle and, as seen in the performance documentation featured in this exhibition, occupies the liminal space between black eccentricity and bodacious behavior, between political protest and social criticism. What cannot be denied is the notion that black performance art is rooted in black cultural expression and its historical lineage. We have all seen the authentic and varied manifestations of this lineage that are not regarded as art—black speech, mannerisms, style, movement—though often elevated as spectacle and mimicked. This notion performing blackness carries with it the “aesthetic of the cool,” as Robert Farris Thompson has maintained, and becomes a foundation for how black artists move through the world.⁴⁵

Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art



Senga Nengudi, *Untitled (RSVP)*, 2013; part of the exhibition *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, 2014

Radical Presence at Walker Art Center Minneapolis <https://walkerart.org/calendar/2014/radical-presence/>, screenshot 20.01.2025

Various critics took up the connection between black performance and performing blackness—as Cassel Oliver here posits—discussing and questioning it with reference to, for instance, the participation of female artists, who made up only a third of those represented. Here, too, critics raised fundamental questions about the selection procedure, about inclusions and exclusions, and inquired into the necessity “to explore some of the limits inherent on any identity-based shows,” as Alexis Clements reported from the panel discussions that accompanied the exhibition.⁴⁶

In this context, the renowned action and concept artist Adrian Piper, whose 1980s works are read as part of the era’s feminist practice,⁴⁷ made a stand by withdrawing her video documentation on the project *Mythical Being* from the New York edition of the exhibition. She is quoted as commenting:

I appreciate your intentions. Perhaps a more effective way to “celebrate [me], [my] work and [my] contributions to not only the art world at large but also to a generation of black artists working in performance” might be to curate multi-ethnic exhibitions that give American audiences the rare opportunity to measure directly the groundbreaking achievements of African American artists against those of their peers in “the art world at large.”⁴⁸

According to the CAMH press release, the exhibition encompassed, “video and photo documentation of performances, performance scores and installations, audience interactive works, as well as works created as a result of performance actions”—essentially documents and artefacts, then, that

conveyed the history and narratives of performance art. This historical perspective was broadened by an extensive programme of contemporary performances,⁴⁹ staged partly in connection with the concurrently held *Performa* festival in New York. In an in-depth article on the exhibition, Sarah Petersen wrote that it originated in collaborative research by curator Valerie Cassel Oliver and artist Clifford Owens, which they had intended to result in a co-written book but evolved in a different direction.⁵⁰ Owen's artistic-performative appropriation of the history of black performance plays an important part in the exhibition and informs an essay he wrote for the catalogue, describing his experiences of past black performances.

In New York, the exhibition was mounted in two locations: the Grey Art Gallery, New York University's art museum, and the 1968-founded Studio Museum in Harlem, dedicated to African-American culture. The Studio Museum was also the site of a 1988 exhibition which the *Radical Presence* press release explicitly names as its predecessor and reference point: *Art as a verb: the evolving continuum: installations, performances and videos by 13 Afro-American artists*,⁵¹ curated by Leslie King-Hammond and Lowery Stokes Sims. Interestingly, 11 of the 13 featured artists were women, including Adrian Piper, Maren Hassinger, Senga Nengudi and Lorraine O'Grady, who also play a part in *Radical Presence*. Such explicit cross-referencing forms a constellation with the potential to raise public awareness of the various temporal levels of exhibition history.



Radical Presence at Studio Museum Harlem, <https://www.studiomuseum.org/exhibitions/radical-presence>, screenshot 20.01.2025

4.2 *Shifting and Extending: From New Orleans to the Caribbean – Carnival and Performance*

A 2015 exhibition that marked an equally important and innovative shift in and extension of access to performance history is *En Mas': Carnival and Performance Art of the Caribbean*, which was created for the Contemporary Arts Center in New Orleans and subsequently went on tour as a "traveling exhibition," shown in five other museums and galleries, supported by Independent Curators International (ICI). The curatorial concept and premise on which the cooperation with the artists was based is summarized on the ICI website as follows:

EN MAS' introduces performance art with a focus on the influence that Carnival and related masquerading traditions in and of the Caribbean and its diasporas have had on contemporary performance discourse and practice, in both the artistic and curatorial realms. Indeed, EN MAS' takes into account performance practices that do not trace their genealogy to the European avant-gardes of the early twentieth-century but rather to the experiences of slavery and colonialism through to the mid-nineteenth century, the independence struggles and civil rights movements of the mid-twentieth century and population migrations to and from the former colonial centers for most of the last century.⁵²

This basic idea of constructing a history of performance art detached from the history of the European, Western and predominant U.S. avant-gardes unlocked a convincing mode of access that shifted the framework of cultural influences and contextualizing narratives.

Conceived around a series of nine commissioned performances realized during the 2014 Caribbean Carnival season across eight cities in six different countries, the exhibition considers the connections between Carnival and performance, masquerade and social criticism, diaspora and transnationalism. Taking its title from a pun on Mas' (short for masquerade and synonymous with carnival in the English-speaking Caribbean), EN MAS' considers a history of performance that does not take place on the stage or in the gallery but rather in the streets, addressing not the few but the many.⁵³

EN MAS' opened new perspectives on the history and practice of performance/art, for one, by commissioning artistic projects directly connected with the carnival season, i.e., with street events involving a large number of players and an even larger number of spectators. Curator Claire Tancons speaks of "processional performances":

Whereas *mas* is scripted within a cultural text that prompts its knowing performers to cull from a database of movements and behaviours that together form Carnival, my processional performances create their own meta-scripts from a combination of the individual artists' scripts and elaborate their own direction that culminate in texts collaboratively authored with the artists and the performers.⁵⁴

Moreover, it responded to the political dimension of carnival-like, explicitly activist processions such as *Carnival Against Capital* in London

The screenshot shows the top navigation bar of the ICI website with links for INITIATIVES, EXHIBITIONS, LEARNING, About, Shop, Support, DONATE, and NEWSLETTER. The main heading is 'EN MAS': Carnival and Performance Art of the Caribbean, curated by Claire Tancons and Krista Thompson. A photograph of a person in a blue sequined costume and a straw hat is featured. Below the photo is a 'VIEW MEDIA GALLERY' link. A short description of the exhibition is provided, and a 'RELATED' section is partially visible at the bottom.

En Mas': Carnival and Performance Art of the Caribbean, Independent Curators International, <https://curatorsintl.org/exhibitions/18077-en-mas>, screenshot 20.01.2025

(1999 and 2013) and *Carnival Against Racism* in Berlin in 2016.⁵⁵

The masquerade/masks play a key role both in history and in contemporary, artistically framed and curated carnivalesque practice and they, in turn, are closely related to the genesis of identity politics and the constituting of temporary communities. Kobena Mercer describes this potential future role of masks as a "joyful dispossession of identity"⁵⁶ in an essay in the catalogue:

The elective loss of identity in carnival's dispossessive matrix is enjoyable as it emancipates everyone from the ego's obligations to be a selfsame "I." Mas' reminds us that every identity is incomplete, for "I" always contains a multitude of possible selves, not all of which get to be actualized.⁵⁷

As evident from the descriptions on the ICI website and photos on curator Claire Tancon's website,⁵⁸ the exhibition mainly showed the medial re-renderings of performances by well-known photographers and film-

makers from the Caribbean as well as some (sculptural) objects that were used in performances. In 2014 Claire Tancons was invited to curate a version for the Tate Modern in London⁵⁹ which took place in close connection with the Notting Hill Carnival.

5. Concluding remarks

Activities establishing a canon of performance art works, as I mentioned at the outset, initially focussed on the (supposedly) central Anglo-American and European art contexts.⁶⁰ Due to a postcolonial change in perspective and critical efforts in various fields of curating, this approach to canon formation has slowly started to change. This shift is tangible in the constellation described in the fourth part of my article.

“Reading together” various exhibitions as a constellation with at least one common point of reference leads to a new approach to the presentation of performance/art. While the example considered here is based on geographical reference points (New York/New Orleans-Caribbean) and the events’ simultaneity, elsewhere I have inquired into and correlated thematically based or consecutive developments observed in one location. This access to the history of performance-based arts “becoming public” allows us to observe and explore shifts in curatorial decision-making and an increasing porousness of institutions.

- ¹ From 2012 to 2019, Franz Anton Cramer and I conducted a research project titled *Media and constitutive systems: Archiving performance-based art* (project 218477758), funded by the DFG. Some of our findings were published in the online journal MAP media archive performance <<http://perfomap.de>> [accessed 25 October 2024].
- ² See B. BÜSCHER, 'Lost & Found. Archiving Performance', #1, *MAP* (2009), <<https://perfomap.de/map/ii.-archiv-praxis/lost-found-archiving-performance>> [accessed 25 October 2024]; B. BÜSCHER, F.A. CRAMER, *Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen: Archivprozesse der Aufführungskünste*, Leipzig & Berlin, 2021, <<https://doi.org/10.25366/2022.2>> [accessed 25 October 2024].
- ³ Curator Barbara Clausen, e.g., raised the question of how far «the current socio-political and cultural demand for appropriating actionist gestures of the past is linked to the current [tendency towards] institutionalizing and commercializing performance art» (B. CLAUSEN, *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Vienna, Museum Moderner Kunst, 2007, p. 9).
- ⁴ See P. PHELAN, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1996. For a summary, also: H. ROMS, 'Eventful Evidence. Historicizing Performance Art', in *MAP* #2, 2010, <<https://perfomap.de/map2/geschichte/romsengl>> [accessed 25 October 2024] and G. GIANNACHI, N. KAYE, M. SHANKS (eds.), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, London, Routledge, 2012.
- ⁵ Cf. S. OMLIN, 'Perform the Space: Performance Art (Re)Conquers the Exhibiton Space', in *OnCurating* #15, 2012, pp. 3-12; R. K. WILLIAMS, 'A Mode of Translation: Joan Jonas' Performance Installations', in S. Berrebi, H. Folkerts (eds.), *Stedelijk Studies*, Issue #3, Fall 2015, <<https://stedelijkstudies.com/journal/a-mode-of-translation-joan-jonass-performance-installations/>> [accessed 25 October 2024].
- ⁶ M. MUHLE, 'The Times of Reenactment. From Minimalism to Time-Based Media,' in B. V. Bismarck et al. (eds.), *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*, Berlin, Sternberg Press, 2014, pp. 47-64.
- ⁷ See M. ABRAMOVIĆ, *Seven Easy Pieces*, Milan, Charta, 2007; B. BÜSCHER, 'Lost & Found', 2009; A. JONES, 'The Artist Is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence', *TDR The Drama Review*, 55, 1, 2011, pp. 16-45.
- ⁸ C. BISHOP, 'Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention', *TDR The Drama Review*, 62, 2, 2018, p. 26.
- ⁹ E. MEYER-HERMANN, A. PERCHUK, S. ROSENTHAL (eds.), *Allan Kaprow – Art as Life*, London, Thames and Hudson, 2008.
- ¹⁰ G. GIANNACHI, 'At the edge of the living present: re-enactments and re-interpretations as strategies for the preservation of performance and new media art', in Ead., J. Westermann (eds.), *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic and Scholarly Practices*, London/New York, Routledge, 2018, p. 115.
- ¹¹ On this issue, Maria Muhle writes: «But within the strategies of reenactment, this historical dimension relates to another temporality: the narrative time that is concerned with the conditions of representation, i.e. the performative character of reenactment that relates it to the already mentioned emergence of performative art forms in the 1960s. On a cultural-technical level, these temporalities operate in an opposite manner: while historical time is *negated* by reenactments through their hyper-mimetic and immersive representational mode, the *extension or duration* of performative time is the fundamental narrative mode of reenactment strategies» (M. MUHLE, 'Times of

- Reenactment', cit., p. 48).
- ¹²R. SCHNEIDER, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, Routledge, 2011, p. 6.
- ¹³S. LÜTTICKEN, 'Introduction', in Id. (ed.), *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de Wit, 2005, pp. 5-7.
- ¹⁴C. BISHOP, 'Black Box, White Cube', cit., p. 27.
- ¹⁵B. CVEJIC, A. VUJANOVIC, *Public Sphere by Performance*, Berlin, b_books, 2015, p. 72.
- ¹⁶C. BISHOP, 'The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney', *Dance Research Journal*, 46, 3, 2014, pp. 63-76; see also the interviews in G. GIANNACHI, J. WESTERMAN, *Histories*, cit.
- ¹⁷C. WOOD, 'People and Things in the Museum', in M. Copeland, J. Pellegrin (eds.), *Choreographing Exhibitions / Chorégaphier l'exposition*, Dijon, Les presses du reel, 2013, p. 113.
- ¹⁸C. WOOD, 'People and Things', cit., pp. 117-118. She is quoting here from: B. LATOUR, *Reassembling the Social*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 82-83.
- ¹⁹See also the introductory premiss to *The Explicit Material*: «A life rather than a ready-made reality, the work of art is subject to change depending on the complex system of material relations in which it exists» (H. B. HÖLLING, F. G. BEWER, K. AMMANN (eds.), *The Explicit Material, Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, Leiden/Boston, Brill, 2019, p. 1).
- ²⁰G. GUY, *Theatre, Exhibition, and Curation. Displayed and Performed*, New York/London, Routledge, 2019, p. 5.
- ²¹B. v. BISMARCK, 'Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess', in K. Busch, B. Meltzer, T. V. Oppeln (eds.), *Ausstellen. Zur Kritik der Wirklichkeit in den Künsten*, Zürich/Berlin, Diaphanes, 2016, pp. 142-143.
- ²²See, e.g., P.J. SCHNEEMANN, 'Spielräume: Die Ausstellung als Bühne für das Publikum – zwischen Entmündungen und Ermächtigung', in V. Kobi, T. Schmutz (eds.), *Les lieux d'exposition et leurs publics / Ausstellungsorte und ihr Publikum*, Berne, Peter Lang, 2013, pp. 121-144; H. FOSTER, 'After the White Cube', <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube>> [accessed 25 October 2024].
- ²³P. O'NEILL, 'The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox', *The Exhibitionist*, 6, 2012, pp. 55-61.
- ²⁴B. v. BISMARCK, *Das Kuratorische*, Leipzig, Spector, 2021, pp. 137-145. On the concept of the constellation in philosophy, see, e.g., A. LEHR, *Kleine Formen. Konstellation/Konfiguration, Montage und Essay bei Adorno, Benjamin und anderen*, Norderstedt, Books on demand, 2003.
- ²⁵B. v. BISMARCK, 'Archives on Show. An Introduction', in Ead. (ed.), *Archives on Show. Revoicing, Shapeshifting, Displacing. A Curatorial Glossary*, Berlin, Archive Books, 2022, p. 70.
- ²⁶B. v. BISMARCK, *Das Kuratorische*, cit., p. 111.
- ²⁷F. VOGEL, 'Notes on exhibition history in curatorial discourse', *On Curating*, Issue 21, January 2014, <<https://www.on-curating.org/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html>> [accessed 25 October 2024].
- ²⁸L. STEEDS, D. MORRIS, C. ESCHÉ, B. CHOY, 'Exhibition Histories Through the Shared Art of Memory', in L. Steeds, D. Morris, C. Esche, B. Choy (eds.), *Art and Its Worlds*.

- Exhibitions, Institutions and Art Becoming Public*, London, Afterall, 2021, pp. 15-16.
- ²⁹<<https://www.afterall.org/projects/exhibition-histories/>> [accessed 25 October 2024].
- ³⁰ See the eponymous research and publication website, coordinated by the *Afterall* editors and affiliated to Central Saint Martin's (CSM) University of the Arts London: <<https://www.afterall.org/research/art-becoming-public/>> [accessed 25 October 2024].
- ³¹L. BOERSMA, P. VAN ROSSEMV, 'Rewriting or Reaffirming the Canon? Critical Readings of Exhibition History – Editorial', in *Stedelijk Studies Issue #2*, Spring 2015, <<https://stedelijkstudies.com/journal-archive/issue-2-exhibition-histories/>> [accessed 25 October 2024].
- ³²B. BÜSCHER, 'Ausstellungen und Präsentationen zu Performance(kunst) und ihren Geschichten. Zusammenfassende Auswertung der ausgewählten Beispiele (1994-2019)', in B. Büscher, F. A. Cramer, *Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen*, 2021, pp. 116-160.
- ³³Nikki Columbus writes in *Artforum* on *Performa 13*: «The month [i.e. November 2013] was a mix of multiple curators' projects and co-presentations with museums and theaters, spread throughout Manhattan, Brooklyn, and the Bronx» (*Artforum*, April 2014, <<https://www.artforum.com/print/reviews/201404/performa-13-45776>> [accessed 25 October 2024]). In a review of *Rituals of Rented Island* in the *New York Times*, Holland Cotter refers to the concurrently held PERFORMA 13. See H. COTTER, 'Nothing to Spend, Nothing to Lose', *New York Times*, 31 October 2013, <<https://www.nytimes.com/2013/11/01/arts/design/rituals-of-rented-island-performance-art-at-the-whitney.html>> [accessed 25 October 2024] and J. HABER, e.g., reviews *Rituals of Rented Island* and *Radical Presence* in connection with each other (see <<https://www.haberarts.com/bperform.htm>> [accessed 25 October 2024]).
- ³⁴J. HOBERMANN, 'Like Canyons and Rivers. Performance for Its Own Sake', in J. Sanders (with J. Hobermann) (eds.), *Rituals of Rented Island. Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama – Manhattan, 1970-1980*, New Haven/London, 2013, pp. 9-24.
- ³⁵Ivi, p. 24.
- ³⁶A. D. WEINBERG, 'Foreword', in J. Sanders, J. Hobermann, *Rituals*, 2013, pp. 6-8.
- ³⁷J. SANDERS, 'Love is an Object', in Id., J. Hobermann, *Rituals*, 2013, p. 35.
- ³⁸E. COLUCCI, 'Rituals of Reductive Island', *filthy dreams*, 10 November 2013, see: <<https://filthydreams.org/2013/11/10/rituals-of-reductive-island-why-i-hated-the-whitneys-rituals-of-rented-island/>> [accessed 25 October 2024].
- ³⁹C. SHAN SHAN HOU, 'Selected Secrets from a Disillusioned Generation', *Hyperallergic*, 16 November 2003, <<https://hyperallergic.com/93292/>> [accessed 25 October 2024].
- ⁴⁰Roselee Goldberg wrote one of the first broad histories of performance art: R. GOLDBERG, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, New York, Abrams, 1979.
- ⁴¹<<https://performa-arts.org>> [accessed 25 October 2024].
- ⁴²See also the *Performa* website, 'Pavilions without Walls', <<https://performa-arts.org/pavilions-without-walls>> [accessed 25 October 2024]; also RoseLee Goldberg in conversation with Elena Tavecchia, in *Mousse Magazine*, 21 November 2013, <<http://moussemagazine.it/peforma13/>> [accessed 25 October 2024].
- ⁴³These were in any case the chapter headings in a retrospectively published book on the festival: R. GOLDBERG, K. MADDEN (eds.), *Performa 13: Surrealism / The Voice /*

Citizenship, New York, Performa, 2015.

⁴⁴See, e.g., <http://13.performa-arts.org/event/tameka-norris-and-senga-nengudi> [accessed 25 October 2024] and <http://13.performa-arts.org/event/benjamin-patterson-penny-for-your-thoughts> [accessed 25 October 2024].

⁴⁵V. CASSEL OLIVER, 'Putting the Body on the Line. Endurance in Black Performance', in Contemporary Arts Museum Houston (ed.), *Radical Presence. Black Performance in Contemporary Art*, Houston, CAMH, 2013, p. 14.

⁴⁶A. CLEMENTS, 'Animating the Archive', *Hyperallergic*, 10 October 2013, <<https://hyperallergic.com/86044/animating-the-archive-black-performance-arts-radical-presence/>> [accessed 25 October 2024].

⁴⁷Naomi Beckwirth addresses Adrian Piper's work, among other things, in her catalogue text, writing: «In other words, the Mythical Being stands as a seminal work of self-fashioning that both posited and critiqued models of gender and racial subjectivity, a project that historically has been ascribed to feminist art practice (and all identity-politics art in general)» (N. BECKWIRTH, 'Dark Mirrors. Performance Documents as Bodily Evidence', in Contemporary Arts Museum Houston, *Radical Presence*, 2013, p. 30).

⁴⁸*Artforum*, News, 31 October 2013, <<https://www.artforum.com/news/adrian-piper-pulls-out-of-radical-presence-exhibition-at-grey-art-gallery-43862>> [accessed 25 October 2024].

⁴⁹Videos showing excerpts of the performances staged in Houston can be viewed online: <https://www.youtube.com/watch?v=a_LJPiRImwc> [accessed 25 October 2024]; <<https://www.youtube.com/watch?v=tNlANyOLr14>> [accessed 25 October 2024]. The New York edition had its own website which is still accessible: <<https://greyartmuseum.nyu.edu/exhibition/radical-presence-091013-120713/sec/programs/>> [accessed 25 October 2025]; material and videos of the performances can also be seen on the Walker Art Center website: <<https://walkerart.org/calendar/2014/radical-presence>> [accessed 25 October 2024].

⁵⁰S. PETERSEN, 'Risk Assessment', *X-TRA Contemporary Art Quarterly*, 17, 4, 2015, pp. 4-29.

⁵¹For the exhibition catalogue reference and a scan of the catalogue, which can be viewed on the website, see: <https://library.nga.gov/discovery/fulldisplay/alma994114978804896/01NGA_INST:NGA> [accessed 25 October 2024].

⁵²See the Independent Curators International website: <<https://curatorsintl.org/exhibitions/18077-en-mas>> [accessed 25 October 2024].

⁵³See the Contemporary Arts Center New Orleans website: <<https://cacno.org/en-mas>> [accessed 25 October 2024].

⁵⁴C. TANCONS, 'Spectacular Insurgency. Carnival, the Curatorial, and the Processional (2008-)', in F. Malzacher, J. Warsza (eds.), *Empty Stages. Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*, Berlin, Alexander Verlag, 2017, pp. 116-117.

⁵⁵Ivi, p. 114. After this exhibition, curator Claire Tancons continued her work with this mode of performance in other projects. Summarizing, she writes: «Though curated or directed, these processional performances, rooted as they are within what I refer to as and situate within a Caribbean cultural consciousness, one that is de facto postcolonial, continue to conjure up the vision of Carnival and provoke the elating immersive experience of a multisensorial multitude gathering above and beyond any narrative script, curatorial selection, and directorial scenario – a testament to both Carnival's

inner organizational principle and utter incuratability and a pending promise to continue cultivating its potential for performing (ins-)surgency. A sort of spectacular insurgency lived out in processional performance?» (Ivi, p. 118).

⁵⁶K. MERCER, 'Theorizing Carnival: Assemblages, Becomings, Cross Cultural Machines', in C. TANCONS, K. THOMPSON (eds.), *En Mas. Carnival and Performance Art of the Caribbean*, New Orleans/New York, 2015, p. 60.

⁵⁷Ivi, p. 68.

⁵⁸See <<https://www.clairetancons.com/curating/en-mas-carnival-and-performance-art-of-the-caribbean-2/>> [accessed 25 October 2024].

⁵⁹On the London edition, see: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/bmw-tate-live-2014-performance-events/bmw-tate-live-hill-down-hall-indoor>> _ [accessed 25 October 2024].

⁶⁰This emerges from publications on performance such as the first editions by Roselee Goldberg (R. GOLDBERG, *Performance*, 1979) and Marvin Carlson (M. A. CARLSON, *Performance. A Critical Introduction*, London/New York, Routledge, 1996).



MÉLANIE BOUCHER

Quelle place occupe la performance dans les collections muséales ?

*Requalification au vu de la variabilité des œuvres : le cas du catalogage en ligne au Centre Pompidou, au MoMA et au Musée des beaux-arts du Canada**

La performance s'impose dans les musées au début des années 2000, notamment à travers l'acquisition de protocoles conçus afin d'être activés par les départements de conservation pour la présentation des œuvres. Des initiatives de grande envergure telles que la création de départements dédiés, le développement de programmes spécifiques et des acquisitions phares menées par des institutions comme le MoMA et la Tate Modern incarnent ce tournant majeur. Il favorise l'intégration du vivant dans les collections, reflétant ainsi une nouvelle approche du collectionnement. La catégorisation matérielle des collections – traditionnellement œuvres sur papier, peintures, sculptures – est infléchie avec l'introduction de la performance, une catégorie qui se distingue davantage par son concept et sa temporalité que par sa matérialité. Les protocoles et contrats sont des matériaux permettant concrètement et juridiquement les activations, sans toutefois constituer en tant que telles les performances.

Cet accueil de la performance dans les collections muséales s'inscrit dans la continuité d'enjeux qui sont d'abord soulevés avec la muséalisation de l'installation.¹ Dans les années 1990 et 2000, l'installation d'art médiatique mobilise spécialement les équipes de conservation en raison des avancées technologiques nécessitant des changements réguliers de logiciels et d'autres composants matériels.² Les protocoles qui sont élaborés pour les besoins de l'installation et de l'art médiatique diffèrent de ceux qui le sont pour la performance. Ce sont des documents modèles consignnant les changements apportés pour les besoins de mise en espace et l'évitement de l'obsolescence dans le respect de l'intention artistique.³ Les protocoles de performance qui présentent davantage de correspondances avec les protocoles d'art conceptuel sont rédigés se-

lon les besoins spécifiques des œuvres. Si les musées collectionnent dès les années 1960 des protocoles d'art conceptuel,⁴ ils n'acquièrent en revanche que bien plus tard des protocoles de performances. Cette adoption différée s'explique notamment par des dynamiques distinctes dans l'historicisation des disciplines. Au filtre des mutations socioculturelles des années 1960-1970, l'étude comparée de l'art médiatique et de l'art conceptuel sert pourtant à offrir un éclairage précieux sur les transformations artistiques et culturelles de la fin du XX^e siècle.⁵ La performance qui est définie en tant que discipline au cours des années 1960-1970 contribue à cette réflexion,⁶ l'installation, l'art médiatique, l'art conceptuel et la performance révisant communément l'importance qui est accordée à la matérialité (stabilité, originalité) des œuvres collectionnées. Leur authenticité peut être nominale et expressive, déterminée par une diversité de composantes incluant la matérialité sans s'y limiter.⁷ La performance est toutefois plus variable et difficile à circonscrire que ne le sont les trois autres disciplines. Le plus grand défi qu'elle pose au musée qui la collectionne n'est pas lié à l'entretien matériel, ni à la documentation, mais au maintien du réseau des personnes et des expertises nouvelles qui sont nécessaires à son activation.⁸ Sa durée et ses besoins d'exécution mal adaptés à la logique de l'exposition muséale⁹ viennent limiter la fréquence des activations pourtant nécessaires à son existence.

Quelle place occupe la performance dans les collections muséales ?¹⁰ L'écart entre la présence reconnue et réelle est parfois grand. Les musées ont acquis avant le présent millénaire un certain nombre de performances au travers ses traces ; des dérivés et documents témoins dont plusieurs attestent d'un concept lié à une action – marcher d'un lieu à l'autre, par exemple. L'action photographiée peut alors être fichée en tant que « photographie » ou « document », l'action filmée en tant que « vidéo » ou « document », en rabattant dans les deux cas sur la matérialité l'idée et l'exécution, que la valeur matérielle soit esthétique ou historique – œuvre ou archive. En plus de se doter de protocoles à activer, les musées acquièrent avec le présent millénaire et parfois en grand nombre des documents et dérivés de performances davantage associés aux actions originales. Pour obtenir un portrait juste des collections de performance, au moins trois types d'objets – protocoles à activer, dérivés (accessoires,¹¹ photos, vidéos) et documents (archives, collections documentaires)¹² – deux périodes de collectionnement – avant ou après le début des années 2000¹³ – et deux grands types de collections – collections d'œuvres et documentaires – doivent être considérés. Un dérivé acquis avant ou après les années 2000 est sujet à être catalogué différemment, tandis que des changements de statuts des documents sont également opérés depuis dix ou quinze ans. Ils interrogent la relation des dérivés et documents à l'événement que constitue à l'origine la performance. Philip Auslander explique la reconnaissance

de la performance à sa documentation, démontrant que la performance est avant tout un statut orientant la compréhension de l'œuvre. Son ascendance sur sa documentation a été remise en cause,¹⁴ tandis que la transposition des savoirs des autres arts vivants (ex. : théâtre, danse) pour sa préservation est de portée limitée. La performance maintient une relation distinctive à l'objet matériel, à ses modalités de présentation et de réception, en relevant du domaine non pas scénique mais visuel.¹⁵ Cela explique la responsabilité et l'appétence du musée d'art à la collectionner.

Pour obtenir un portrait de la performance muséalisée, considérer sa variabilité s'impose. En 2003, le Réseau des médias variables cherche à « établir un processus et des solutions pour aborder des œuvres d'art créées à partir de divers médias et matériaux, ainsi que pour déterminer des protocoles et des initiatives autorisant la souplesse au chapitre de la préservation d'un éventail de pratiques de création ».¹⁶ La variabilité de l'œuvre désigne aujourd'hui les déclinaisons possibles en divers états concourants.¹⁷ Elle regroupe l'étendue des possibilités relevant de l'intention artistique,¹⁸ par rapport aux changements qui sont nécessaires et contingents.¹⁹ La complexité de l'œuvre unit les modifications intentionnelles et contingentes. Certaines œuvres, « les performances, les assemblages et les installations en particulier, sont qualifiées d'« œuvres complexes », en ce qu'elles mettent à l'épreuve les procédures standard de la mise en exposition, du stockage, de la restauration, ou encore de la documentation »²⁰. Ces œuvres sont « indisciplinées » [*unruly*]²¹ ou « atypiques »,²² parce qu'elles ne correspondent pas aux normes et aux pratiques d'acquisition, d'archivage ou de présentation standard. Elles peuvent être variables ou poser des défis d'autre nature, relevant par exemple de soins spécifique.²³

Cet article vise à reconnaître l'agentivité du musée dans l'épistémè de la performance au travers du collectionnement des œuvres variables ainsi qu'un certain nombre d'activités documentaires qui lui sont rattachées. Il s'inscrit dans les recherches les plus récentes sur les nouveaux usages des collections impulsés par l'acquisitions de l'art contemporain, incluant les projets *Reshaping the Collectible; When Artworks Live in the Museum* (2018-2021), *Les nouveaux usages des collections dans les musées d'art*²⁴ et *Performance, Conservation, Materiality, Knowledge* (2020-2024).²⁵ Ces projets intègrent la documentation à une réflexion élargie sur les pratiques les plus récentes de muséalisation.²⁶ Comme le formulent Annet Dekker et Gabriella Giannachi, la relation de l'œuvre au document est beaucoup plus poreuse qu'on le pensait. La documentation permet de cartographier l'adaptabilité d'un musée à sa collection, ses utilisations récentes révélant de nouvelles manières d'envisager le document non plus comme simple dérivé, mais comme moyen de changer le statut d'une œuvre dans les collections. En ce sens, la documentation « (ré)invente et (re)devient l'œuvre

d'art », ²⁷ ce qui mène à interroger quels sont les agents de changement muséaux. L'artiste et la conservation le sont bien sûr, mais le sont également, en outre, les systèmes de catalogage.

Les pages qui suivent ambitionnent d'apporter une contribution à la réflexion sur le changement de statut en s'attardant au catalogage. Elles proposent une première analyse d'impact disciplinaire, déterminée par la terminologie et le classement. Afin d'y parvenir, les données de catalogage mises en ligne ont été observées. Ce choix à un double intérêt. Il offre un accès immédiat à l'organisation du musée (structure des collections, termes employés, types de données versées) tout en constituant un cas d'étude valable de l'impact du musée sur l'épistémè de la performance. Parce qu'ils sont formulés par les spécialistes-propriétaires, les choix terminologiques, par exemple, sont adoptés et relayés, ce qui pose des problèmes comme nous le verrons. Les bases de données ont été montées pour répondre aux exigences du travail ordinaire de la conservation et n'ont servi qu'ensuite au libre accès des collections. Étiqueter une œuvre en tant que « vidéo » plutôt qu'en tant que « performance » peut relever de motifs variés qui sont en bonne partie déterminés par une logique d'organisation pouvant être difficilement saisie par l'utilisateur moyen. C'est parce qu'elles ont été constituées pour les besoins internes, que le transfert à la vie publique des bases de données, soit leur passage de l'ordinaire au sacré ainsi que le formule Yaël Kreplak pose des enjeux épistémiques. ²⁸ Les interfaces ont fait peau neuve, masquant le plus souvent des systèmes de catalogage bien imparfaits, ²⁹ dont les catégories sont maintenues invisibles, alors qu'elles favorisent la reconnaissance ou le masquage d'informations. ³⁰ D'interroger la découvrabilité (et son pendant, l'invisibilité) de la performance dans les collections muséales peut ainsi révéler l'importance historique lui ayant été accordée.

Trois bases de données ont été considérées : celles du Centre Pompidou, du MoMA et du Musée des beaux-arts du Canada. ³¹ Ces bases de données ont été sélectionnées parce que les trois musées possèdent des collections de référence en art contemporain distribuées en trois pays (France, États-Unis, Canada), un pouvoir d'achat et d'agir favorisant l'agentivité institutionnelle sur les collections ainsi qu'une histoire de collectionnement de l'art contemporain antérieure aux années 1970 – ce qui est nécessaire pour un portrait incluant les transformations. Au MoMA, un premier site Web qui regroupait sous six rubriques les collections sans y inclure la performance (mais incluant les « film et vidéo ») a été mis en ligne en 1996. ³² Le site actuel, lancé en 2016, ³³ inclut la performance tout comme l'intègre le site web du Centre Pompidou lancé en 2020. Ce site web offre un premier portrait intégral des collections. ³⁴ Pour leur part, les collections du Musée des beaux-arts du Canada commencent à être mises en ligne en 2004, et le sont intégralement en 2017 via l'actuel site web. ³⁵ Les mises en ligne

globales des collections des trois musées sont donc disponibles depuis la deuxième moitié des années 2010, ce qui devient une norme des grands musées nord-américains et européens qui permet d'obtenir des portraits d'ensemble des collections. Cette exhaustivité recherchée ne semble pas encore pratiquée à l'extérieur de ces frontières, ce qui limite l'étude à ce contexte. Par ailleurs, d'autres cas révélateurs auraient pu être considérés – le Guggenheim ou le Reina Sofia, par exemple. La sélection restreinte de trois institutions sert l'objectif de faisabilité et le contexte situé de la recherche – l'Amérique francophone. Dans les bases de données des trois musées, la découvrabilité de la performance, d'artistes déterminants et d'œuvres de ces artistes a été considérée.

1. Sur la découvrabilité de la performance dans les collections

Le terme « performance » demeure le plus courant dans les bases de données des musées, en français et en anglais, pour désigner et regrouper des actions artistiques diverses de l'art contemporain. Le mot « performance » est de nos jours employé en tant qu'expression générique.³⁶ Le terme « pratiques performatives » l'est également, ce dernier s'ouvrant aux domaines de la danse ainsi qu'aux réalisations rendues possibles par l'activité des publics et des professionnels de musées.³⁷ Avec l'évolution de la terminologie, les musées sont confrontés à des difficultés nominatives. La signification du terme « performance » a fluctué dans l'art et son histoire selon les époques et contextes et n'a jamais fait plein consensus. La performance qui, nous le savons, désignait une somme d'actions non-reproductibles entreprises par l'artiste dans un espace et une période déterminés,³⁸ est devenue reproductible et peut être déléguée.³⁹ Le terme demeurerait au départ un mot employé parmi d'autres. La minutieuse enquête de Clélia Barbut sur le lexique des pratiques performatives adopté par la Biennale de Paris entre 1971 et 1980 rend compte du foisonnement – intervention, performance, objets, traces, vidéo-action, art corporel – et des glissements sémantiques importants au cours de cette période.⁴⁰ Le vocabulaire adopté l'était parfois parce qu'il était associé aux développements technologiques (vidéo-action), qu'il impliquait un apport conceptuel (l'art corporel avec l'art sociologique), qu'il définissait une approche, un mouvement, une communauté de pensée (art corporel français, *body art* états-unien, néo-actionnisme viennois, happening). Des centres d'art en performance adoptaient la formule d'art-action parce qu'ils étaient affiliés aux néo-avant-gardes étatsuniennes et l'ont maintenue tandis que les théoriciens et les artistes ont aussi fait leurs propres découpages.⁴¹ Une performance peut être qualifiée d'œuvre relationnelle ou d'intervention furtive, selon Éric Bourriaud ou Patrice Loubier, tandis que les « situations

construites» de Tino Sehgal sont des performances déléguées et parfois participatives qui ne sont pas identifiées de la sorte parce que l'artiste les désigne autrement.⁴²

Au travers ces variantes terminologiques et matérielles, comment le catalogage rend-il compte de la performance ? Pour répondre à cette question, deux composantes des bases de données du MoMA, du Centre Pompidou et du Musée des beaux-arts du Canada ont été considérées ; la performance indexée en tant que catégorie ou sous-catégorie des collections a été analysée afin d'identifier le contenu attaché ; la collection a par la suite été interrogée avec le mot-clé « performance » afin de comparer au contenu préalable les résultats obtenus.

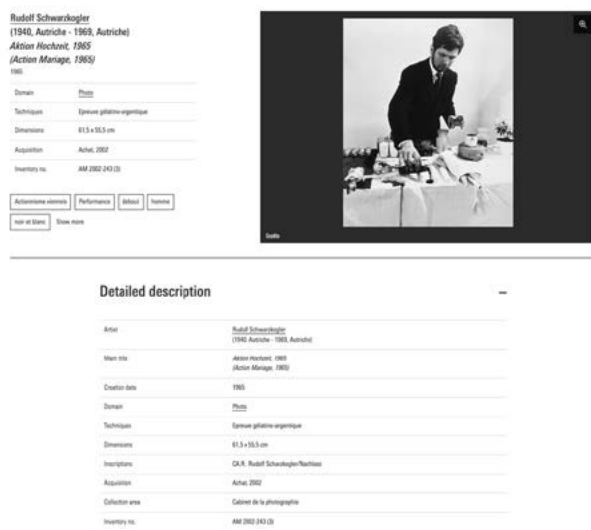
1. 1. Le Centre Pompidou

Les collections du Centre Pompidou sont classées en cinq grandes catégories, divisées en deux types de rubriques : les secteurs et domaines.⁴³ L'arborescence⁴⁴ est particulièrement complexe. La catégorie « arts plastiques », la plus imposante, est composée en quatre secteurs et 24 domaines. Le domaine « performance » est une rubrique qui ne regroupe que deux entrées :⁴⁵ une œuvre historique de Darren Bader intitulée *Trois Gnos-siennes* (1978) et une œuvre récente de Ma Desheng intitulée *Hommage à mon grand frère Marcel Duchamp* (2022). L'œuvre de Bader ne possède pas de mention de « technique », tandis que celle de Desheng indique la vidéo. Les dimensions des deux œuvres sont dites « variables » et leur durée n'est pas spécifiée. Les deux artistes ont récemment fait don de leurs performances – respectivement en 2016 et 2023 –, ce qui est un indicateur de nouveauté de la rubrique « performance » dans le système de catalogage et, sans doute, de l'apport des artistes dans l'identification et l'inscription des œuvres à cette rubrique.

L'interrogation du mot-clé « performance » dans la base de données des collections du Centre Pompidou génère des résultats beaucoup plus nombreux : un total de 3397 sur l'ensemble du site incluant 633 œuvres ventilées au travers des rubriques. Les 633 œuvres sont réunies, car le mot « performance » est au titre ou qu'il est étiqueté dans les fiches d'œuvres. Les titres permettent en outre l'identification de corpus ; par exemple, une *Anthologie de performances* réalisées entre 1975 et 1980 par Marina Abramovic et Ulay, une compilation d'enregistrements de performances réalisées entre 1976 et 1981 par Lawrence Weiner (*Performance Tapes*) et un ensemble d'accessoires utilisés par Mike Kelley dans ses performances des années 1977 à 1979 (*Performance Related objects*). Les corpus de Weiner

et Kelley sont respectivement acquis en 2002 et 2005. Les performances enregistrées ou dont les objets sont reliés sont indiquées. *L'Anthologie* d'Abramovic et Ulay acquise en 1991 n'offre aucun détail.

La structure du catalogage par rubriques avec entrées déterminées – domaines, techniques, dimensions, etc. – est assouplie avec l'étiquetage. Il favorise la reconnaissance des œuvres variables dans les collections. La fonction identificatoire des étiquettes (lorsqu'il y en a) semble elle-même être variable. Par exemple, les étiquettes de la photographie *Action de mariage* (1965) de Rudolf Schwarzkogler indiquent le mouvement (actionnisme viennois), ce qui est photographié (performance), des éléments de composition de la photographie (couteau, homme, poisson) et des compléments médiumniques (noir et blanc, série) (fig. 1).



Rudolf Schwarzkogler, *Action de mariage* (1965), fiche de l'œuvre dans les collections mises en ligne du Centre Pompidou, <<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crgGLB6>> [capture d'écran le 31 octobre 2024]

1. 2. Le MoMA

Au MoMA, les collections sont classées en 27 catégories. La catégorie « performance » regroupe 16 œuvres.⁴⁶ Onze d'entre elles ont été réalisées entre 2000 et 2020. Les cinq autres, dont quatre acquisitions de Simone Forti, l'ont été dans les années 1960 et 1970. Les 16 œuvres ont été acquises en 2008 ou après. Cette observation mène à déduire qu'ici aussi la rubrique « performance » est un apport récent. Les 16 œuvres semblent toutes pouvoir être activées selon l'information inscrite au « médium ».⁴⁷ Le contenu de l'entrée n'est pas normalisé, ce dont rend compte la variété des formulations adoptées.⁴⁸

Le MoMA possède très certainement davantage de performances dans ses collections puisque la recherche par mots-clés génère un nombre im-

The Collection

Our evolving collection contains almost 200,000 works of modern and contemporary art. More than 104,000 works are currently available online.

Performance

☐ Has image ☐ On view in the Museum ☐ Recent acquisitions ☐ Include uncatalogued works

Show more filters v

Charlie Chaplin
performer, 1919–1977
3 Exhibitions
1 works online

Kalup Linzy
American, born 1977
4 Exhibitions
4 works online

Ricardo Nicolayevsky
Russian, 1981–2023
1 Exhibition
7 works online

There are 172 artists online matching the search terms.

Showing 989 out of 104,000 artworks online



Takahiro Kamekura, Ben Neuman, George Brecht
Performance of Artwork...
1964



La MaMa Theatre
Artwork...
1961



Arthur C. Danto
Artwork...
1962



Benjamin Patterson
Artwork...
1962



La MaMa Theatre
Artwork...
1961



Mike Dineen
Artwork...
1963



Arthur C. Danto
Artwork...
1962



Arthur C. Danto
Artwork...
1962



George MacManis
Artwork...
1962



Bruce Roman
Artwork...
1960



Elsworth Kelly
Artwork...
1961–62



Sam Francis
Artwork...
1960



Philip Guston
Artwork...
1961



David Hockney
Artwork...
1961



Jasper Johns
Artwork...
1961



Bruce Roman
Artwork...
1961



Robert Rauschenberg
Artwork...
1961



Richard Serra
Artwork...
1961



Fred W. McDarth
Artwork...
1971



Fred W. McDarth
Artwork...
1971



Fred W. McDarth
Artwork...
1971



Fred W. McDarth
Artwork...
1971



Fred W. McDarth
Artwork...
1971



Bill Brice
Artwork...
1960



Bill Brice
Artwork...
1960

pressionnant de 104 502 résultats. Il inclut toutes les œuvres dont les fiches incluent le mot « performance », qu'il soit au titre, listé dans une entrée ou intégré aux descriptions allongées. L'architecture du moteur de recherche en son absence de filtres (étiquettes ou autres) nuit à la découvrabilité des œuvres pertinentes, un effet amplifié par l'investissement numérique important de l'institution. L'observation des vignettes mène à la déduction suivante : les œuvres liées au mot-clé performance sont en majorité des documents préparatoires (notes, schémas) ou des captations des performances (photographies, vidéos) (fig. 2).

1. 3. Le Musée des beaux-arts du Canada

Les collections du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) sont classées en six catégories et dix rubriques (nommées « techniques »). Les trois catégories auxquelles la performance peut être rattachée sont l'« art contemporain canadien », l'« art contemporain international » et l'« art autochtone ». La performance est intégrée à la technique « média temporel »,

une traduction littérale de la formulation *time-based media* qui est adoptée par le musée en 2012-2013⁴⁹ et qui dénote le bilinguisme de cette institution possédant deux langues de travail, le français et l'anglais.⁵⁰ Le principal matériau indexé aux 133 entrées de la rubrique « média temporel » est la vidéo. L'interrogation de la performance dans cette rubrique donne en français quatre résultats – des œuvres datant de 1999 à 2012, achetées entre 2007 et 2013.⁵¹ La même recherche, mais en anglais, en donne 17; les quatre œuvres auxquelles s'ajoutent des réalisations datant de 1974 à 1985 de la collection Art Metropole, mise en dépôt en 1997. Pour certaines œuvres – de Marina Abramovic et Ulay, Gathie Falk, Dan Graham, Taka Iimura, Susan Swan –, le mot « performance » (ou une variante) est au titre. Pour d'autres, elle l'est à la description, qui n'a pas été versée en français

La première page des résultats de recherche avec le mot-clé performance dans les collections mises en ligne du MoMA, <<https://www.moma.org/collection/>> [capture d'écran le 25 février 2025]

ou dont la version française emploie un autre terme – effectuant, interprétant, par exemple. Une réalisation de Tanya Mars, qui est présentée en tant que « figure pionnière de la performance féministe » en anglais, est par exemple absente des résultats obtenus en français.

La recherche de la performance dans l'ensemble des collections génère 57 résultats en français, et 136 en anglais, dont deux œuvres du collectif General Idea qui ne figuraient pas aux résultats précédents. L'une est une impression tirée d'une performance qui est intégrée au titre : *The Great Canadian Art Tragedy Project, Performed for General Idea by Dennis Wheeler, May 1972*, (1972, don de 2017). L'autre est tirée d'une performance qui est mentionnée en description : *Reconstruire l'avenir* (1977, acheté en 1983). D'autres œuvres rattachées à la performance qui ne ressortaient pas de la précédente recherche peuvent être identifiées ; des sculptures de Nick Cave pouvant « être revêtues ou faire l'objet d'une performance »⁵² et des explorations de Vito Acconci réalisées avec son corps, qui sont « centrales à l'art corporel » et dont les réflexions écrites leur étant associées « sont typiques des discussions théoriques associées à l'art conceptuel », ⁵³ par exemple.

Des premières observations peuvent être déduites de la recherche à partir du mot « performance » dans les bases de données du Centre Pompidou, du MoMA et du MBAC. La recherche par rubrique (performance, *time-base media* ou media temporel) est réductrice, filtrant les résultats selon la structure organisationnelle de l'institution. La recherche par mots-clés appliquée à l'ensemble des collections génère, en revanche, des résultats trop nombreux ou n'étant pas pertinents. La recherche par mots-clés, filtrée par catégories (ex. : art contemporain, arts plastiques) donne de meilleurs résultats selon d'autres paramètres notamment liés au nombre total des œuvres interrogé, aux filtres, aux effets de la langue, à la présence ou à l'absence d'un système d'étiquettes et à l'activité numérique plus ou moins grande et systématique de l'institution. La performance se trouve donc dans les collections, bien au-delà des deux œuvres du Centre Pompidou, des 16 œuvres du MoMA et des quatre œuvres du MBAC qui ressortent au départ. Elle s'y trouve paradoxalement nulle part, faute d'un système valorisant sa variabilité, ce dont les cas de General Idea, Nick Cave et Vito Acconci au MBAC constituent de très bons exemples.

2. Sur la découvrabilité des artistes et des œuvres

Les contenus des collections mis en ligne par les musées, qui sont le plus souvent développés à partir des bases de données créées pour les besoins internes de la gestion de collections, sont enrichis selon les pos-

sibilités et les limites des sites web institutionnels ; selon leur design et leur interface de programmation d'applications (API). Les API forment un ensemble de règles et de protocoles permettant à différentes applications de communiquer entre elles, ce qui peut expliquer les problèmes de découvrabilité rencontrés – une œuvre dont le titre inclut la performance et qui ne ressort pas parce que la communication n'est pas établie entre les applications. La découvrabilité du contenu numérique se rapporte à la manière dont les informations sont organisées et référencées à travers les moteurs de recherche et autres plateformes et ainsi rendues disponibles. La mise en ligne des collections a certainement pour objectif de l'accroître et de favoriser la connaissance des œuvres, ce qu'elle fait bien, mais qui est limité avec la performance par l'organisation disciplinaire et matérielle des bases de données. La performance, considérée dans sa variabilité, n'est pas liée à un seul médium ou matériau et peut l'être à plusieurs. Sa découvrabilité s'en trouve affectée. Un portait complet qui inclut les actions, accessoires et documents est improbable, tandis que des œuvres majeures se trouvent avec difficulté, même lorsque les artistes sont majeurs.

Pour le démontrer, j'ai effectué recherche qualitative, par artistes. Pour chaque musée considéré, un ou deux artistes ou collectifs d'artistes ont été considérés. Ils l'ont été pour leur importance reconnue, leur nationalité et le mouvement ou regroupement auxquels ils sont associés. L'application des deux derniers critères avait pour but d'assurer une présence des artistes dans les musées interrogés et d'obtenir ainsi de bons indicateurs.

2. 1. Gina Pane et Michel Journiac au Centre Pompidou

Au Centre Pompidou, le choix s'est arrêté sur Gina Pane et Michel Journiac, deux représentants de l'art corporel et de l'art sociologique français. La recherche avec le mot-clé « performance » dans la catégorie « artistes/personnalités » a généré 151 résultats, dont ils sont absents. Le Centre Pompidou possède pourtant 48 œuvres de Gina Pane et 20 œuvres de Michel Journiac, celles de Gina Pane étant rattachées à sept « techniques », celles de Michel Journiac l'étant à huit. Ce résultat indique la faculté de la performance à se décliner en une diversité de matériaux rattachés aux préparatoires (esquisses, notes) ainsi qu'aux témoignages (photos, vidéos). Il révèle, autrement dit, la variabilité des œuvres.

Gina Pane est une artiste particulièrement pertinente pour approfondir la réflexion sur la reconnaissance des œuvres variables au sein des collections. L'artiste a développé à partir de 1969 un corpus d'œuvres transposant en « constats d'actions » ses performances ainsi fixées en dessins, vidéos, photos, sculptures et installations qui sont aujourd'hui conservées

dans plusieurs collections. Au Centre Pompidou, ce sont 22 dessins, dix œuvres en nouveaux médias, sept photographies, cinq œuvres en trois dimensions, deux estampes, une œuvre en cinéma et un objet qui sont conservés. De ce nombre, huit dessins sont des études préparatoires réalisées pour la performance *Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet* (1973), sept photographies sont des ensembles photographiques formant des constats d'actions de cette performance et une œuvre en trois dimensions regroupe en vérité un ensemble d'accessoires utilisés pendant l'action (lit, mouchoir, lame de rasoir, micro, chemise). Le corpus de dessins, de photographies et d'accessoires d'*Autoportrait(s)* est un ensemble indissociable, comme le précise la fiche de l'œuvre.

Globalement, les dessins de Gina Pane dans les collections du Centre Pompidou sont des études préparatoires, les photographies sont des constats d'actions comme le sont les œuvres en trois dimensions. Les réalisations en « nouveaux médias » et en « cinéma » sont des captations de performance, seules deux estampes (des lithographies de 1970) et un dessin (de 1986-1988) ne sont pas directement associés aux performances. Le Centre Pompidou énumère un total de 48 œuvres de Gina Pane dans ses collections. Si l'on retranche de ce nombre l'« objet » – une œuvre d'un autre artiste, listée parce que Pane est au titre –, ce sont en vérité 13 performances réalisées entre 1968 et 1985 par Gina Pane dont on trouve des composantes dans les collections.⁵⁴

2. 2. Allan Kaprow et Carolee Schneemann au MoMA

Au MoMA, deux représentants du happening ont été considérés : Allan Kaprow et Carolee Schneeman. L'institution possède 15 acquisitions de Kaprow classées dans la catégorie « *drawings and prints* » et 40 acquisitions de Schneemann majoritairement classées dans la catégorie « *time-based media* ». Sur les 15 œuvres d'Allan Kaprow, sept sont des contributions collectives; des publications ou regroupements d'objets divers. Une œuvre est une lithographie tirée d'une publication et les sept autres acquisitions sont tirées de réalisations performatives. Ce sont des lithographies, photographie et objets, entre autres des performances *Household* (1964), *Calling* (1965) et *Tree* (1965). Les œuvres d'Allan Kaprow dans les collections du MoMA ont été acquises dans les années 1960 à 1980 ou, encore, après le décès de l'artiste survenu en 2006.

Le corpus de Carolee Schneemann est également majoritairement pictural. Il est composé d'onze contributions collectives et de 29 réalisations individuelles. Ces dernières sont des photographies (19), des vidéos de performances (quatre),⁵⁵ une impression, un dessin et deux installations

activées par l'artiste durant ses performances.⁵⁶ À une exception près, les œuvres qui ont été réalisées dans les années 1960 ou 1970 ont toutes été acquises entre 2007 et 2018, un an avant le décès de l'artiste. Les photographies sont d'intérêt particulier, 18 d'entre-elles, un don d'artiste, sont regroupées en portfolio. Ces tirages d'*Eye Body* sont datés de 1963 et ont été acquis en 2015, plus de 50 ans après l'action. Les tirages sont datés de 2005, de sorte qu'environ quarantes années séparent les tirages de l'action. Selon le galeriste des ayants droits de Carolee Schneemann, le portfolio est complété en 2005,⁵⁷ une information absente du site web du MoMA. Ce cas de figure, qui interroge la complexité temporelle (1963, 2005, 2015) et la variabilité médiumnique (action, photo, portfolio), jette un éclairage sur les possibilités d'interprétation des œuvres qu'offre pour l'artiste ses performances, parfois longtemps après la performance originelle.

2. 3. *General Idea au MBAC*

Le MBAC possède la collection de référence de General Idea. Orienter la recherche sur ce trio d'artistes à la démarche protéiforme qui est rattachée à la performance, à l'art conceptuel, à l'installation, à la production en collectif et à la création des centres d'artistes au Canada comporte plusieurs avantages. Le Musée détient un nombre important d'œuvres de General Idea (247), avec une forte majorité de photographies (185), des estampes (28), des sculptures (15), des films (neuf), des dessins (cinq), des œuvres de média temporel (trois), des peintures (trois) et un article divers. La Bibliothèque et Archives du MBAC détient en parallèle une collection documentaire (de 1967-1991) qui se compose de correspondances, « d'invitations à des expositions, de prospectus, de mailings, de cartes postales, de photographies, de coupures de presse, de périodiques, d'affiches et de documents imprimés ou écrits qui ont été utilisés dans le cadre des expositions et des performances du groupe ou qui ont été créés pour les documenter ».⁵⁸ Le volume des archives est déterminé en longueur ; 31 cm d'enregistrements écrits et autres matériels. La Bibliothèque et Archives possède une collection supplémentaire liée à General Idea, du centre d'artistes Art Metropole fondé en 1974. En fondant Art Metropole et en créant la collection, General Idea avait pour but de préserver la production en art conceptuel de son époque. La section historique de la collection qui a été versée en 1997 à la Bibliothèque et Archives se compose de 13 000 articles selon Art Metropole⁵⁹ ; de près de huit mètres d'enregistrements écrits et autres matériels datés de 1971 à 1998, selon le Musée. Cette somme de matériel inclut des affiches, des cartons de promotion, des documents graphiques, des livres, du mail art, des manuscrits, des multiples/éditions,

des scénarios de performance et des productions sonores. La liste des scénarios mise en ligne est d'intérêt particulier pour les présentes, totalisant 161 artistes dont General Idea et incluant des incontournables de la performance (fig. 3).

En 2022, le MBAC a présenté une rétrospective *General Idea*, dont la première partie se composait essentiellement de documents puisés à même les collections et fonds documentaires de General Idea et d'Art Metropole déposés à la Bibliothèque et Archives. L'exposition a été l'occasion d'effectuer un travail de recherche substantiel, dont le catalogue rend compte, et d'entreprendre des requalifications dans les collections. Des documents jusqu'alors préservés à la Bibliothèque et Archives ont été requalifiés dans la collection d'œuvres en collaboration avec AA Bronson, dernier artiste vivant du collectif.⁶⁰

La recherche sur Gina Pane et Michel Journiac, sur Carolee Schneemann et Allan Kaprow ainsi que sur General Idea dans les bases de données en ligne du Centre Pompidou, du MoMA et du MBAC mène à de nouvelles observations. Plusieurs facteurs complexifient la reconnaissance de la performance muséalisée; la variabilité des œuvres ainsi que le système de catalogage auxquels s'ajoutent la période de réalisation, la période d'acquisition et l'apport de l'artiste qui est de plus en plus nécessaire au travail de la conservation pour l'entrée des œuvres dans les collections. Son droit de désigner et de reclasser fait que l'artiste acquiert, dans le courant des années 2000, une autorité nominative sur les entrées. L'acquisition d'œuvres à activer, qui imposent un travail d'étroite collaboration avec l'institution, mène à investir ce qui est consigné dans les moindres détails à travers les contrats, protocoles et bases de données qui rendent publiques une partie des informations. Ceci est implicite avec les 16 œuvres du Département

*Museo dei Beni artistici del Canada. Biblioteca e Archivi
Artisti rappresentati: liste delle collezioni Art Metropole per dei contenuti nel formato SCENARIOS TESTES
DE PERFORMANCE*

Abramovic, Marina	Gambino, Dullio	Kisak, Milan
Accorsi, Vito	General Idea	Knowles, Alison
Adler, Billy	Gilbert & George	Koenigs, Tom
Anderson, Laurie	Glass, Philip	Lands, Marilyn
Ant Farm	Glynn, Mark	Larsen, Dirk
Ashley, Dana (a.k.a. The Colorado Spaceman)	Gnazzo, Anthony J.	Lebel, Jean Jacques
Bedeley, Bill	Gordt, Bill	Lewis, Glenn (a.k.a. Flakie Rose Hips)
Bockley, Connie	Gordon, David	Lewis, Russell F.
Bosold, Bobbi	Graham, Dan	Lord, Chip
Boys, Joseph	Gray, Spalding	Luna, James
Bogosian, Eric	Gregory, Kath	Manon
Brecht, George	Grossman, A.	Marquez, Hudson
Brown, Trisha	Guerrilla Art Action Group	Matchbox Purveyors
Burden, Chris	Guns Group	McCarthy, Paul
Campbell, Colin	Hansen, Al	McLean, Bruce
Carrion, Ulises	Harding, Noel	Messner, Ann
Childs, Lucinda	Hay, Alex	Micalfe, Eric (a.k.a. Dr. Bruke)
Chmy, Elizabeth	Hay, Deborah	Metz, Michael
Cibulka, Heinz	Heinrichmeyer, Reinhard	Michels, Doug
Corner, Philip	Hendricks, Jon	Michelle, John
Craig, Kate (a.k.a. Lady Bruke)	Herk, Fred	Morris, Michael (a.k.a. Marcel Dot & Marcel Idea)
Crane, David	Hersman, Lynn	Morris, Robert
D. Abrecht	Hertzfeld, Anatol	Namerika, Goro
Darling, Lowell	Higashiyama, Kari	Neil, Al
Davis, Douglas	Hinchcliff, Ian	Nitche, Hermann
De Filippi, Fernando	Hock, Louis	Nozle, Footy (Futzie)
De Jong, Constance	Hollingsworth, Michael	Ontani, Luigi
Dewey, Kenneth	Hsieh, Tehching	O'Shea, Hannah
Dixon, Richard	Hummer Sisters, The	Padin, Clemente
Dogmatic, Irene d'Or, Vito	Huot, Robert	Pavson, Andrew James
Dowd, John	Imura, Takahiko	Paxton, Steve
Dumb Type	Intermedia	Puckey, Thom (Tom)
Dunn, Judith	Ito, Tati	Rainer, Yvonne
Dur-an-ki	Itter, Carole	Randy & Berenice
Emerson, Ruth	Jonas, Joan	Rauschenberg, Robert
Filliou, Robert	Judson Dance Theater	Reinder Werk
Fischer, Hervé	Kaliska, Todz	Richards, Paul
Foreman, Richard	Kane, Margo	Robertson, Clive
Fox, Terry	Kantor, Thadeusz	Roie, Nigel
Fruch, Joanna	Kaprow, Allan	Rosenthal, Rachel
Gaburo, Kenneth	Kessler, Scott	Schley, Van
	Khan, Scott R.	
	Kirkwood, Carla	

Mise à jour 5 octobre 2006. Liste abrégée avec l'assistance de Stephen Grogan.

Time Based Media du MoMA dont le contenu des entrées varie. Cela est explicite avec la recherche par artistes. Des œuvres qui peuvent être similaires peuvent être classées différemment, et l'être selon l'année d'acquisition, ce qui démontre en outre l'infiltration d'une vision à une autre; celle de l'artiste, singulière, au modèle muséal.

3. Une conclusion sur la requalification dans les collections

Lors de ma visite du Centre Pompidou, à l'automne 2024, le constat d'action de Gina Pane *Escalade non-anesthésiée* (1971) était exposé. Ce constat d'action tire de la performance en titre son principal accessoire (une structure métallique munie d'arêtes tranchantes) et sa documentation (une série photographique présentant l'artiste blessée par la structure métallique en l'escaladant). L'importance de la durée de la performance était reconnue dans le cartel,⁶¹ mais l'œuvre restait statique, un témoignage et un fragment, la trace d'une épreuve relevée il y a longtemps. *L'Anthologie de performances* de Marina Abramovic et d'Ulay conserve également un statut documentaire, bien qu'elle soit inscrite aux collections d'œuvres du Centre Pompidou. Au Musée des beaux-arts du Canada, qui conserve lui-aussi un exemplaire de cette *Anthologie*,⁶² elle est versée aux collections, suite au dépôt d'« enregistrements » d'Art Metropole. *L'Anthologie de performances* est une compilation de performances filmées gérée par un distributeur. Son entrée dans les collections ne manque pas d'intérêt, illustrant diverses possibilités de trajectoires de la documentation de la performance depuis un demi-siècle.

Si cet article porte sur la documentation de la performance, il ne cherche pas à identifier ses modalités de conservation à travers la variété des pratiques et formats documentaires. Nombreuses sont les personnes dont les recherches portent sur l'usage des documents en art contemporain⁶³ et la documentation de la performance.⁶⁴ Collectifs et institutions se sont aussi donnés le mandat de préserver les archives ; groupes de recherche, associations d'artistes, centres d'art et plateformes numériques recueillent et organisent du matériel dans un écosystème qui garantit du moins en partie la sauvegarde. Le musée d'art est un intervenant important de cet écosystème et y occupe une position unique, étant *a priori* seul mandataire à la conservation des œuvres en plus des documents. Il devient un agent de changements épistémiques au travers ses activités : il renomme, délimite, précise, révisé, fractionne, ajuste et élargit ce qui fait œuvre pour préserver et rendre disponible, ce que j'ai voulu démontrer. Ses activités viennent à transformer parfois profondément les œuvres et à modifier le domaine de la performance dans son ensemble. La performance a bien sûr vécu des

changements qui sont le fait de l'artiste, de l'art ou de son histoire et dans lesquels le musée n'a eu qu'un rôle périphérique lorsqu'il en a eu un. Le musée a néanmoins aussi initié de grandes initiatives qui ont façonné la discipline.⁶⁵

Le musée exerce un rôle unique dans la préservation de la performance, parce qu'il en acquiert les œuvres en plus d'en archiver les documents. À une époque où même les grands musées compétitionnent difficilement avec les fortunes privées du marché de l'art, la documentation qui enrichit des collections⁶⁶ est devenue une ressource à requalifier, le musée découvrant dans ses propres archives un nouveau potentiel. Tous les musées et tous les centres d'art ont leurs archives, mais seules les grandes institutions peuvent mobiliser en temps et en ressources le nécessaire ; et ce faire pour une sélection réduite, d'artistes dont les œuvres deviendront pour d'autres de nouveaux « canons » des collections. Le MoMA, le Centre Pompidou et la National Gallery du Canada ont les ressources, à l'heure où les artistes de la performance des années 1970 tendent à revisiter leur production passée pour qu'elle soit muséalisable. La requalification est un indicateur d'intérêt, nouveau, non seulement pour la performance mais pour l'élargissement des collections aux formes documentaires. Il vient par ailleurs reconduire sur d'autres bases les systèmes à pouvoirs variables sur lesquels les collections ont été créées. La performance se décompose et se rejoue, en invitant, nous l'avons vu, à tout reconsidérer ; des catégories d'objets jusqu'aux systèmes de classement, en passant par l'organisation de la pensée dont ils émanent. En infiltrant un système de classement existant, elle s'en trouve transformée, tout en modifiant ce système, de sorte que la définition de la performance n'est pas près d'être arrêtée.

** Cet article est produit dans le cadre du Partenariat Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art du Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO (CRSH 2021-2028). Il s'inscrit dans les activités de l'axe 3 (la collection élargie) de la recherche, qui postule un tournant performatif des musées impulsé par l'acquisition d'œuvres d'art contemporain. L'axe 3 est sous ma direction, avec la contribution des chercheuses Julie Bawin, Sophie Bélair-Clément, Anne Bénichou, Cécile Camart et Geneviève Chevalier. Je tiens à remercier ma collègue et amie Marie Fraser, qui dirige l'axe 1 (la collection exposée) de la recherche, à qui je dois l'usage du terme « requalification ». L'apport de personnes étudiantes contribue également à la recherche de cet article : Jeanne Frappier, Isabelle Lamothe et Jessica Minier, étudiantes à l'Université du Québec en Outaouais. Sur le Partenariat de CIÉCO, voir <https://cieco.co/fr/projets/partenariat>*

-
- ¹ T. SCHOLTE, G. WARTHON (ed.), *Inside Installation: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011 ; V. VAN SAAZE, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- ² Plusieurs initiatives sont mises en place, dont : *Conservation of Modern Art / Modern Art: Who Cares?* (1995-1997), *Réseau des médias variables* (2003), *Capturing Unstable Media* (2003), *Active Archive Alliance* (2004), *Matters in Media Art* (2005) et l'Alliance de recherche DOCAM (2005).
- ³ P. LAURENSEN, « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations », *Tate Papers*, 6, (2006) <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>> [consulté le 14 janvier 2025] ; T. SCHOLTE, G. WARTHON (ed.), *Inside Installation: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* ; V. VAN SAAZE, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*.
- ⁴ Les protocoles d'art conceptuel peuvent imposer un suivi de procédures et demander des adaptations régulières. Selon les recherches, les premières acquisitions de protocoles sont d'œuvres d'art conceptuel de Joseph Kosuth. En outre, des œuvres de la série *One and Three* (1965) sont acquises en par le MoMA en 1970, par le Musée des beaux-arts du Canada en 1973 et par le Centre Pompidou en 1974 ; des œuvres de la série *Art as Idea as Idea* (1966-1973) sont acquises en 1973 par le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée Guggenheim de New York. Je tiens à remercier Richard Gagnier (restaurateur senior en art contemporain au Musée des beaux-arts du Canada, puis chef du service de la restauration au Musée des beaux-arts de Montréal) de m'avoir informée de l'intérêt des œuvres de Joseph Kosuth pour mes recherches.
- ⁵ E. A. SHANKEN, « Art in the Information Age: Technology and Conceptual Age », *Leonardo*, 35, 4 (2002), p. 433.
- ⁶ Les manifestations artistiques rattachées à la performance sont cependant plus anciennes. RoseLee Goldberg en retrace les origines avec le mouvement futuristes et les premières avant-gardes, mais on peut également remonter aux tableaux vivants du XIX^e siècle. La relation de la performance à la danse et la musique est également à établir. Claire Bishop détermine trois périodes marquantes de l'histoire de la danse ainsi que de la performance et de la musique au musée. Durant les décennies 1930 et 1940, des documents d'œuvres performatives ont surtout été exposés. Durant les décennies 1960-1980, les œuvres performatives ont été programmées indépendamment des autres activités de diffusion. Depuis le nouveau millénaire, la programmation de la performance se fait en lien avec les expositions et les collections. R. GOLBERG, *Performance Art: From Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson, 1979 ; M. BOUCHER, E. CONTOGOURIS (ed.), dossier « *Stay Still: Past, Present and Practice of Tableau Vivant / histoire, actualité et pratique du tableau vivant* », *RACAR : revue d'art canadienne*, 44, 2 (2019) <<https://www.erudit.org/en/journals/racar/2019-v44-n2-racar05198/>> [consulté le 14 janvier 2025] ; C. BISHOP, « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney », *Dance Research Journal*, 3, 46 (2016), pp. 62-76. DOI : <10.1017/S0149767714000497>.

- ⁷ H. B. HÖLLING (ed.), *Object–Event–Performance: Art, Materiality, and Continuity since the 1960s*, New York, Bard Graduate Center, 2022, p. 11.
- ⁸ P. LAURENSEN, V. VAN SAAZE, « Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives », in O. REMES, L. MACCULLOCH, M. LEINO (eds.), *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, Oxford, Berne, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Vienne, Peter Lang, 2014, p. 39.
- ⁹ M. BOUCHER, « L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus », dossier « Réflexion sur la pratique curatoriale et la recherche-création », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, 8, 15 (2015). <<https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2015-v8-n1-museo02318/1034611ar/>> [consulté le 14 janvier 2025]
- ¹⁰ Cette question s'est posée en 2022 au travers d'une étude exploratoire de la mise en ligne intégrale des collections du Musée d'art contemporain de Montréal. La base de données permettait d'interroger ses 8000 œuvres à partir de catégories – dessins, peinture, techniques mixtes et autres – dans lesquelles ne figure pas la performance. L'interrogation du mot-clé « performance » dans le moteur de recherche ne donnait non plus aucun résultat. L'institution possède pourtant plus de 200 œuvres rattachées à la performance, ce qu'un décompte sommaire permet d'avancer. Le cas du Musée d'art contemporain de Montréal offre la mesure du chantier de recherche qui s'ouvre sur le collectionnement de la performance en musées d'art.
- ¹¹ « Relic, artifact, object, prop, remnant, or ephemera, are just some of the terms used to describe the remains of things used by an artist to realize a performance artwork. » Claes Oldenburg qualifie de *residual* les objets employés dans ses performances. L. N. CONE, « The Variable and Changing Status of Performance Art Relics and Artifacts in Museum Collections », in *VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, II, 2017, p. 106.
- ¹² Teresa Calonje identifie deux types d'objets collectionnés : 1) dérivés et documents ; 2) événement – « The first is to collect all the information and artifacts that surround, permitted, remained from the moment of the performance. The second, requiring a greater effort, is to collect the original live experience (as paradoxical as it may sound), in order to bring in back to life ». T. CALONJE, *Live Forever: Collecting Live Art*, New York, Koenig Books, 2014, pp. 18-19.
- ¹³ Le début des années 2000 est un repère : la Tate Modern ouvre en 2000 et son programme de performance débute deux ans plus tard ; l'exposition *Seven Easy Pieces* de Marina Abramovic au Guggenheim de New York est présentée en 2005 et ce musée commence à acquérir la performance en 2010 ; la création du département des médias et de la performance du MoMA ouvre en 2009. J. PHILLIPS, L. HINKSON, « New Practices of collecting and conserving live performance art at the Guggenheim Museum », *Beiträge zur von Kunst- und Kulturgut*, 2018, p. 124.
- ¹⁴ A. JONES, « Presence in Absentia: Experiencing performance as documentation », *Art Journal*, 56 (1997), pp. 11-18 ; P. AUSLANDER, « The Performativity of Performance Documentation », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28, 3 (2006), pp. 1-10 ; P. AUSLANDER, « Toward a hermeneutics of performance art documentation », in J. EKEBORG (ed.), *Lessons in the Art of Falling: Photographs of Norwegian Performance and Process Art 2006-2009*, Horten, Preus Museum,

- 2009, pp. 92-95 ; A. GIGUÈRE, « Documentation et muséalisation de la performance », *Culture & Musées*, 22 (2013), pp. 113-136.
- ¹⁵P. LAURENSEN, V. VAN SAAZE, « Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives », p. 36.
- ¹⁶J. G. HANHARDT, « Le défi des médias variables », in A. DEPOCAS, J. IPPOLITO, C. JONES (éds.), *L'approche des médias variables : La permanence par le changement*, New York, Montréal, Guggenheim Museum Publications et The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, 2003, p. 7 <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf> [consulté le 29 octobre 2024].
- ¹⁷L. N. CONE, « The Variable and Changing Status of Performance Art Relics and Artifacts in Museum Collections », p. 106.
- ¹⁸H. B. HÖLLING (ed.), *Object-Event-Performance: Art, Materiality, and Continuity since the 1960s*, p. 30.
- ¹⁹V. VAN SAAZE, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, pp. 15-16.
- ²⁰Y. KREPLAK, « La vie secrète des œuvres ? Une lecture de la section confidentielle des dossiers d'œuvres d'art contemporain au musée », *Belin*, 126 (2022), p. 60.
- ²¹F. DOMÍNGUEZ RUBIO, *Still Life: Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*, Chicago, The University of Chicago Press, 2020.
- ²²M. BOUCHER, « Axe 3 - La collection élargie », *Groupe de recherche et réflexion CIÉCO*, 2021. <<https://cieco.co/fr/projets/partenariat#axes>> [consulté le 29 octobre 2024].
- ²³J. DENIS, D. PONTILLE, *Le soin des choses : Politiques de la maintenance*, Paris, La Découverte, 2023 ; Y. KREPLAK, « La conservation comme performance ? Une approche par les pratiques », *Culture et musées*, 29 (2017), pp. 27-41.
- ²⁴M. BOUCHER, M. FRASER, J. LAMOUREUX (ed.), *Réinventer la collection : l'art et le musée au temps de l'évènementiel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2023.
- ²⁵H. B. HÖLLING, J. P. FELDMAN, E. MAGNIN (ed.), *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care, volume 1*, London et New York, Routledge, 2024.
- ²⁶*Ibidem*.
- ²⁷A. DEKKER, G. GIANNACHI, « Introduction », in A. DEKKER, G. GIANNACHI (éd.), *Documentation as Art: Expanded Digital Practices*, London, New York, Routledge, 2023, p. 8.
- ²⁸Y. KREPLAK, « La vie secrète des œuvres ? Une lecture de la section confidentielle des dossiers d'œuvres d'art contemporain au musée », pp. 56-79.
- ²⁹H. TURNER, *Cataloguing Culture: Legacies of Colonialism in Museum Documentation*, Vancouver, Toronto, UBC Press, 2020.
- ³⁰G. C. BOWKER, S. LEIGH STAR, *Sorting Things Out: Classification and its Consequences*, Cambridge, London, Massachusetts, 2000.
- ³¹Elles ont été consultées entre les mois de janvier et d'octobre 2024 et sont disponibles via les sites web des musées.
- ³²Les sites web du MoMA sont archivés via New York Art Ressources Consortium <<https://nyarc.org/>> [consulté le 23 janvier 2015] ; F. ROMEO, *Digital@MoMA*, 2015 <<https://medium.com/digital-moma/mutant-materials-and-video->

- spaces-20-years-of-moma-on-the-web-e1da7d5463b8> [consulté le 23 janvier 2025].
- ³³S. PERSONS, « MoMA.org Turns 20: Archiving Two Decades of Exhibition Sites », 2015 <https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/05/25/moma-org-turns-20-archiving-two-decades-of-exhibition-sites/> [consulté le 23 janvier 2025].
- ³⁴A. AKOUN, « Centre Pompidou : explorez 120 000 œuvres en ligne sur le nouveau site web du musée », *Connaissance des arts*, 22 novembre 2020 <<https://www.connaissancedesarts.com/musees/centre-pompidou/centre-pompidou-explorez-120-000-oeuvres-en-ligne-sur-le-nouveau-site-du-musee-11148891/>> [consulté le 23 janvier 2025].
- ³⁵Information transmise en février 2025 par Cynthia Lapratte, chef d'équipe, Web et médias numérique, au Musée des beaux-arts du Canada.
- ³⁶C. WOOD, *Performance in Contemporary Art*, Londres, Tate, [2018] 2022, p. 20.
- ³⁷Claire Bishop théorise la contribution des publics en 2006 tandis que la recherche de l'axe 3 (la collection élargie) du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* postule dès 2018 un tournant performatif des musées impulsé par un art contemporain qui exige de toutes nouvelles actions de la part des professionnels. Le tournant performatif est également devenu une désignation formulaïque pour parler d'autres organisations de diffusion qui se consacrent aux pratiques performatives, comme en témoigne la plus récente publication d'A. BÉNICHOU, *Lieux et milieux des arts vivants : Performer l'institution*, Dijon, Les Presses du Réel, 2024 ; C. BISHOP, *Participation*, Cambridge, London, MIT Press, 2006.
- ³⁸P. PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, New York, Routledge, 1993.
- ³⁹M. BOUCHER, « Pour une histoire du corps muséifié : les images schématiques en performance », dossier « Conserver et transmettre la performance artistique », *Culture et musées*, 29 (2017), pp. 81-96. DOI : <<https://doi.org/10.4000/culture-musees.1100>>.
- ⁴⁰Je tiens à transmettre ma reconnaissance à Elitza Dulguerova de m'avoir informée des travaux de Clélia Barbut. C. BARBUT, « Les pratiques performatives, généalogies et glissements (1971-1980) », in E. DULGUEROVA, *La Biennale internationale des jeunes artistes - Paris (1959-1985)*, Dijon et Paris, Les Presses du Réel et l'INHA, 2023, pp. 449-458.
- ⁴¹Par exemple, le Lieu, Centre d'artistes en art actuel, s'est spécialisé dans la performance, au travers un travail d'édition substantiel couvrant plusieurs décennies et adoptant la formule « art action ».
- ⁴²L'acquisition de *Kiss* (2003) de Tino Sehgal par le MoMA est cataloguée en tant que « performance » et l'inscription « situation construite » est au médium. Le Centre Pompidou traite *This situation* (2000) différemment, « sans domaine déterminé », « sans médium », tandis que la « situation construite » n'est indiquée nulle part.
- ⁴³1) Arts plastiques ; 2) Dessins ; 3) Photographies ; 4) Design et prospective industrielle ; 5) Architecture ; 6) Films et nouveaux médias.
- ⁴⁴Les catégories qui la composent et qui se répètent parfois ne sont pas définies. Yaël Kreplak a en effectué une étude liminaire (2017).

⁴⁵ Les collections « arts plastiques » du Centre Pompidou comportent aussi l'entrée « certificat – protocole », qui regroupe trois œuvres (de Vera Molnar, Carsten Höller et Nikita Kadan, toutes complétées après les années 2000). L'entrée « certificat-protocole » figure aussi dans la rubrique « films et nouveaux médias » et regroupe sept œuvres.

⁴⁶ Naufus Ramírez-Figueroa, *Lugar de Consuelo (Place of Solace)* (2020, acquis en 2023) ; Eduardo Navarro, *Timeless Alex* (2015, acquis en 2021) ; Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, *Fault Lines* (2013, acquis en 2016) ; Pietro Roccasalva, *The Seven Sleepers* (2013, acquis en 2014) ; Kevin Beasley, *I Want My Spot Back* (2011-2012, acquis en 2014) ; Andrés Jaque, *Ikea Disobedients* (2011, acquis en 2012) ; Ben Vautier & Various Artists, *Untitled* (2011, acquis en 2011) ; Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano, No.1* (2008, acquis en 2009) ; Michelangelo Pistoletto, *Seventeen Less One* (2008, acquis en 2009) ; Roman Ondak, *Measuring the Universe* (2007, acquis en 2009) ; Tania Bruguera, *Untitled (Havana, 2000)* (2000, acquis en 2015) ; Robert Watts, *Two Inches, 2", Ribbon for Event 2"* (1964-1979, acquis en 2008) ; Simone Forti, *Huddle* (1961, acquis en 2015) ; Simone Forti, *Platforms* (1961, acquis en 2015) ; Simone Forti, *Censor* (1961, acquis en 2015) ; Simone Forti, *Slant Board* (1961, acquis en 2015).

⁴⁷ La performance n'est pas systématiquement indiquée à l'entrée « médium ».

⁴⁸ Par exemple : *performance ; performance with 39 processed a cappella tracks (28 min.), sealed letter ; installation and performance ; altered piano with paint and nails, with digital video file from the performance 'Ben Vautier Live at MoMA' ; constructed situation.*

⁴⁹ Information transmise par Amy Rose, gestionnaire principale, Bibliothèque, Archives et Programme de bourses de recherche du Musée des beaux-arts du Canada, en février 2025.

⁵⁰ La formule « média temporel » ne semble pas avoir été adoptée ailleurs dans la francophonie.

⁵¹ Carsten Höller, *One Minute of Doubt* (1999, acheté en 2008) ; Rebecca Belmore, *The named and the Unnamed* (2002, acheté en 2009) ; Michel de Broin, *Tenir sans servir c'est résister* (2004, acheté en 2007) ; Althea Thauberger, *The persecution and assassination of Jean-Paul Marat as performed by the inmates of the charentum asylum under the direction of the Marquis de Sade as performed by the Prague-based experimental theatre company Akanda for the patients and staff of the* (2012, acheté en 2013).

⁵² Tiré de la description de *Soundsuit* (2016).

⁵³ Tiré des descriptions de *Trademarks* (1970) et *Kiss off* (1971), deux œuvres achetées par le MBAC en 1972.

⁵⁴ *Solitrac* (1968), *Sans titre* (1970), *Action Escalade non-anesthésiée* (1971), *Action nourritures/actualités télévisées/feu* (1971), *Action Le lait chaud* (1972), *Autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet* (1973), *Action mélancolique* (1974), *Action Psyché* (1974), *Action discours mout et mat* (1975), *Action Le corps present* (1975), *Action Little Journey* (1977), *Action Mezzogiorno a Alimena* (1978), *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisées* (1985).

⁵⁵ Deux entrées pour *Meat Joy* (1964), une pour *Fuses* (1964-1967) et une autre pour *Interior Scroll-The Cave* (1995).

- ⁵⁶*Four Fur Cutting Boards* (1962-1963) et *Up to and Including her Limits* (1973-1976).
- ⁵⁷Le Galerie P.P.O.W, dans le site web de artnet <<https://www.artnet.com/artists/carolee-schneemann/eye-body-portfolio-a-J7n6yBSzZgNrnK5v6mrMew2>> [consulté le 30 octobre 2024].
- ⁵⁸Cette citation est une traduction libre de la description du contenu de la collection <https://www.gallery.ca/library/ngc003.html?_gl=1*20i78d*_gcl_au*MTE5MDMzMdc2Ni4xNzI2NDc1OTIz*_ga*NTY0MTM1MDE0LjE3MjY0NzU5MjM.*_ga_83BW334MD2*MTczMDMxNzAxNy4xMy4xLjE3MzAzMTcxMzAuMC4wLjA> [consulté le 30 octobre 2024].
- ⁵⁹Cette information est rendue disponible sur le site du centre <<https://artmetro-pole.com/about>> [consulté le 30 octobre 2024].
- ⁶⁰Je tiens à remercier Marine Thebault d'avoir relevé cette information, dans le cadre d'un stage postdoctoral du Partenariat de CIÉCO.
- ⁶¹Un *constat* est une conclusion tirée d'une situation préalable et une *action* un déroulement dans le temps.
- ⁶²Elle s'y trouve sous le titre *A Performance Anthology: Ulay & Marina Abramovic 1975-1980*.
- ⁶³A. BÉNICHOU (éd.), *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 2010 ; K. STILES, P. SELZ, *Theories and documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, London, University of California Press, 2012 ; J. STALLABRASS (ed.), *Documentary: (Documents of Contemporary Art)*, Cambridge, London, MIT Press, 2013 ; J. VAKNIN, K. STUCKEY, V. LANE, *All this Stuff: Archiving the Artist*, Oxfordshire, Libri Publishing 2013.
- ⁶⁴A. JONES, « Presence in Absentia: Experiencing performance as documentation » ; P. AUSLANDER, « The Performativity of Performance Documentation » ; P. AUSLANDER, « Toward a hermeneutics of performance art documentation » ; A. GIGUÈRE, *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine, Montréal, Université du Québec à Montréal, et Avignon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2012 ; A. GIGUÈRE, « Documentation et muséalisation de la performance » ; A. BÉNICHOU (ed.), *Recréer/Scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015 ; J.-M. LEVERATTO, dossier « Conserver et transmettre la performance artistique », *Culture et musées*, 29 (2017) <<https://journals.openedition.org/culturemusees/1053>> [consulté le 30 octobre 2024] ; G. GIANNACHI, J. WESTERMAN (ed.), *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, London, New York, Routledge, 2018.
- ⁶⁵Par exemple le MoMA s'investit sur de longues années avec Simone Forti afin d'établir un modèle de transmission corps-à-corps. Ana Janevski, conservatrice au Département des médias et de la performance du MoMA, a effectué une communication sur les enjeux de muséalisation posés par les *Dance Constructions* (1961) de Simone Forti en décembre 2023, dans le colloque *Acquérir différemment*, produit par le Musée des beaux-arts du Canada et l'Université du Québec en Outaouais dans le cadre du Partenariat de CIÉCO <<chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cieco-strapr.onrender.com/>>

uploads/Acquerir_Differemment_Programme_du_colloque_9a5cabe72d.pdf>
[consulté le 30 octobre 2024].

⁶⁶L. BOLTANSKI, A. ESQUERRE, *Enrichissement : une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « essais », 2017, pp. 287-326.



ANNE BÉNICHOU

*S'exercer aujourd'hui au musée décolonial de demain.
L'acquisition d'une installation performative et program-
matique autochtone**

This article focuses on the 2022 acquisition by the National Gallery of Canada (NGC) of a performative and programmatic installation, *The Sámi Architectural Library*, by Norwegian Sámi artist Joar Nango. I demonstrate that this work, chosen for its exemplary nature, elaborates a micro-social organization allowing all the actors involved to practice decolonizing the museum institution. The article has three main objectives: to propose a theoretical model, "preenactment," to think about performative programmatic works, their historicity and their prefigurative political scope; to analyze the musealization of Nango's work through the conservation and restoration files created at the time of its acquisition, in order to identify the pragmatic approaches mobilized by the institution; and to recognize the relationships of mutualism, solidarity, and reciprocal aid that the NGC and Nango's work maintain, with the goal of realizing, in the future, a decolonial museum.

Depuis la deuxième décennie du XXI^e siècle, les musées font l'acquisition de performances et d'œuvres performatives (*performance-based artworks*) sous des formes vivantes. Les premières sont issues de l'art performance des années 1970-1980 ; les deuxièmes, très fréquentes depuis la décennie 1990, procèdent de l'intégration de la performance aux autres médiums artistiques, telles la photographie, la vidéo, la sculpture, l'installation, que l'on qualifie alors de « performatives ».¹ En collectionnant ces œuvres, les musées s'engagent à les réactiver, c'est-à-dire à remettre en action leurs composantes performatives. Ce processus introduit de nouveaux modes de muséalisation des œuvres. La fortune critique des *performance studies* dans les années 2000 a encore élargi le champ du performatif en y intégrant des œuvres d'une pluralité d'horizons culturels et disciplinaires. Leur muséalisation pose des défis d'ordre épistémologique puisqu'elles dérogent des catégories, des

découpages disciplinaires, des histoires des arts et des conceptions de l'artiste qui sous-tendent les collections muséales occidentales.

Je propose ici d'étudier l'acquisition d'une installation performative et programmatique, *La bibliothèque architecturale samie* de l'artiste sami norvégien Joar Nango. L'œuvre a été acquise en 2022 par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), le plus important musée d'art du pays, situé dans la capitale nationale, Ottawa. Complexe et ambitieuse, cette acquisition s'inscrit dans le plan stratégique adopté un an plus tôt par l'institution. Celui-ci vise la décolonisation et l'autochtonisation du MBAC, tant dans les orientations de sa programmation et de sa collection, qu'à travers ses méthodes de travail et sa gouvernance.

Prenant la forme d'un abri nomade des peuples autochtones du Sápmi², l'œuvre de Nango héberge une collection de livres, de documents et d'artefacts. Elle est destinée à être activée et utilisée. La construction collective de l'abri, les rituels marquant son inauguration, les rencontres et les débats qui s'y tiennent, la consultation des livres par le public constituent autant de moments performatifs. L'œuvre est également programmatique parce qu'elle implique à chacune de ses itérations de programmer des activités performatives et participatives, intégrant les communautés autochtones locales. La colonisation des Samis, leur droit à l'autodétermination, les enjeux de souveraineté territoriale et d'identité autochtone, l'architecture samie comme manière d'occuper le territoire, les questions environnementales sont autant d'enjeux qui sont discutés dans *La bibliothèque architecturale samie*.

Outre les ajustements des modalités d'acquisition et de conservation que toute œuvre performative requiert de la part d'une institution muséale, les pratiques performatives autochtones posent aux musées des défis politiques en raison des généalogies dans lesquelles elles s'inscrivent. Les artistes et les théoriciens décoloniaux les situent, non pas dans les histoires de l'art de la performance occidentales,³ mais dans la lignée des spectacles vivants et de l'industrie du divertissement du XIX^e et du début du XX^e siècles qui mettaient en scène des Autochtones de manière stéréotypée, selon des scénarios et des récits dévalorisants, déformant les faits historiques.⁴ Non seulement ils dénoncent et déconstruisent les stéréotypes que proposaient ces représentations, les dispositifs expositionnaires asymétriques⁵ sur lesquels elles reposaient, mais ils démontrent, qu'en dépit de leur caractère dégradant, ces spectacles faisaient émerger des formes d'agentivité et d'émancipation chez les performeurs autochtones qui maniaient l'humour, l'ironie et des formes critiques d'auto-ethnographie que les allochtones ne saisissaient pas.⁶ Les pratiques performatives autochtones contemporaines investissent pour la plupart cette posture. Leur muséalisation court le risque de désamorcer cette portée critique et de reconduire des dispositifs expositionnaires et spectaculaires coloniaux.

Quant aux œuvres programmatiques qui incluent dans leur mode opératoire un programme artistique faisant appel à d'autres artistes que leurs auteurs, elles relèvent souvent de stratégies visant à critiquer les canons artistiques institutionnels et à pallier l'invisibilité d'artistes issus de minorités culturelles ou de genre. Elles permettent de diffuser dans les institutions des pratiques culturelles et artistiques qui n'auraient pas été sélectionnés par les voies officielles. Elles créent, le temps de leur exposition, des formes de communautés autodéterminées autour de causes sociales, culturelles et politiques. Leur acquisition engage les musées à maintenir active leur dimension programmatique, et donc à accueillir, à chaque itération, des pratiques artistiques dont la sélection et dans une certaine mesure les revendications leur échappent. Les œuvres programmatiques impliquent un partage d'autorité dont certains musées se saisissent pour repenser leur rôle, transformer leurs pratiques et élargir leurs conceptions de l'art.

À la fois performative et programmatique, *La bibliothèque architecturale samie* présente donc un double défi. Je montrerai que cette œuvre élabore au sein du MBAC une micro-organisation sociale permettant à l'ensemble des acteurs impliqués de s'exercer à décoloniser l'institution muséale. Elle anticipe le musée décolonial souhaité pour l'avenir. La visée de cet article est triple : proposer un modèle théorique, le *preenactment*, permettant de penser les œuvres performatives programmatiques, leur régime d'historicité et leur portée politique préfigurative ; analyser la muséalisation de l'œuvre de Nango à travers les dossiers de conservation et de restauration constitués au moment de son acquisition, afin d'identifier les approches pragmatiques mobilisées par l'institution ; reconnaître les rapports de mutualisme, de solidarité et d'entraide que le MBAC et l'œuvre de Nango entretiennent, dans la perspective de faire advenir, dans le futur, un musée décolonial. Ces trois moments de l'analyse, l'œuvre et sa capacité d'agir sur le monde par anticipation, le processus de muséalisation dont elle est l'objet au moment de son acquisition, ses effets sur l'institution et sa contribution à la décoloniser, permettent d'aborder le phénomène de muséalisation de manière élargie, en prenant en considération l'avant et l'après de l'entrée de l'œuvre dans le champ muséal.

1. Preenactment, utopie concrète et préfiguration politique

Parce qu'elles combinent la performativité (on y performe devant les autres), l'anticipation (à travers les programmations à venir) et l'engagement politique (on y crée des communautés agissantes), les œuvres performatives programmatiques peuvent être appréhendées à travers le prisme

du « *preenactment* », une notion théorique qui a récemment émergé dans le champ des *performance studies* et des études culturelles pour réfléchir à la portée anticipatrice de certaines pratiques artistiques performatives. Le terme s'écrit avec des parenthèses, des tirets ou des barres obliques après le « p » et le « re » pour souligner ses liens étroits avec le *reenactment*.⁷ Alors que celui-ci réinscrit dans le temps présent un événement historique en le rejouant, qu'il a une dimension rétrospective, le *preenactment* élabore des phénomènes fictifs dans une perspective prospective, avec l'idée qu'ils pourraient se répéter dans le futur. Les deux démarches ne s'opposent pas pour autant. Même si elle est tournée vers le passé, la première a une portée prospective ; anticipatrice, la deuxième comporte une dimension rétrospective.⁸

Lors du colloque « P/Re/Enact! Performing in Between Times », la théoricienne des *performance studies*, Rebecca Schneider, associe le *preenactment* à une forme d'itérabilité potentiellement infinie qu'elle désigne par l'expression « encore et encore ».⁹ Il reconfigure les rapports entre le passé, le présent et le futur. Non seulement il porte la « possibilité d'une différence »¹⁰ pour l'avenir, mais il tisse de nouvelles généalogies avec divers passés. Une fois réélaboré et rejoué, un passé « peut connaître un futur différent », tandis qu'un futur inventé et performé peut s'inscrire dans différents passés,¹¹ explique Schneider. Elle donne l'exemple d'une manifestation organisée pour protester contre l'assassinat de Michael Brown, jeune Noir de 18 ans, par un policier blanc, à Ferguson dans le Missouri en 2014. Parce que la victime non armée s'enfuyait les mains en l'air lorsqu'elle a été tuée, les manifestants réeffectuèrent son geste devant les policiers en criant « Ne tirez pas ». La répétition et la resignification du geste de Brown par les protestataires du mouvement Black Lives Matter anticipent des réponses différentes et convoquent des épisodes moins tragiques du passé. Leur message ne consiste pas à dire « jamais plus », mais « encore et encore, nous avons la possibilité de répondre différemment ».¹²

Oliver Marchart, philosophe spécialiste de théorie politique et d'artivisme,¹³ explore quant à lui la capacité des *preenactments* artistiques à imaginer des alternatives politiques, selon des perspectives positives du futur. Ce sont des formes d'« utopies concrètes » et de « préfigurations politiques », propose-t-il en combinant deux notions empruntées à Ernst Bloch et à Carl Boggs. La première est une utopie ancrée dans la réalité que Bloch rattache à l'« espérance », c'est-à-dire à une conscience anticipante. Quant à l'idée de préfiguration ou de politique préfigurative, elle consiste selon Boggs en une incarnation de la société espérée dans la quotidienneté d'aujourd'hui.

Le *preenactment* n'est pas pour autant de l'ordre du présage ni de la prophétie (il n'annonce pas l'avenir) ; il fonctionne comme une répétition, au sens de *rehearsal* en anglais, c'est-à-dire s'entraîner ou s'exercer

à faire quelque chose. Ce n'est toutefois pas l'objet espéré (l'évènement ou la société attendus pour le futur) qui est *preenacté*, mais une forme minimale d'action collective et d'organisation sociale qui permettra, lorsqu'un conflit social éclatera ou qu'une opportunité se présentera, d'apporter une réponse. Son issue n'est pas prédéterminée. Le *preenactment* se développe selon des boucles de temps jamais identiques, et chacune de ses itérations fait émerger quelque chose d'inattendu.

La notion de *preenactment* est étroitement liée à l'idée de futurité selon laquelle l'imagination de futurs potentiels détermine nos comportements d'aujourd'hui. José Esteban Muñoz¹⁴ explique très bien cette boucle de rétroaction à propos de la *queerness*. Idéalité non encore réalisée qui consiste à « rêver et incarner [...] d'autres façons d'être au monde »¹⁵ dans un ailleurs et un après, la *queerness* nous oriente et nous engage vers le futur, au moment présent. L'art est l'un des lieux privilégiés de la futurité, car il permet de cartographier les relations sociales à venir et de les performer aujourd'hui.

Notion centrale des discours et des esthétiques *queer*, décoloniaux et autochtones (notamment l'afrofuturisme et les futurismes autochtones), la futurité propose des voies alternatives aux utopies modernes occidentales basées sur des conceptions téléologiques de l'histoire et aux dystopies des sociétés « présentistes »¹⁶ actuelles qui manifestent une surconscience du présent et une difficulté à se projeter dans le futur. Véritable « régime d'historicité »,¹⁷ la futurité aménage des boucles dynamiques et transformatrices entre le passé, le présent et le futur. Les *preenactments* seraient des performances dont le régime d'historicité est la futurité.

C'est à travers ce prisme que j'aborderai *La bibliothèque architecturale samie* de Nango qui se développe depuis sa première mise en forme en 2018 selon un processus itératif de répétitions et de différences. Forme d'utopie concrète et de préfiguration politique, son régime d'historicité est celui de la futurité, puisque le passé, le présent et le futur y sont interconnectés et qu'elle performe aujourd'hui une idéalité pour demain, l'autodétermination et la souveraineté autochtones. Son acquisition permet aux professionnels du MBAC d'expérimenter des modalités de travail et de collaboration décoloniales.

2. *Itération, nomadisme et «indigénisation»*

La *Bibliothèque architecturale samie* procède de la dynamique du « encore et encore » décrite par Schneider. Chacune de ses itérations est différente, sans qu'aucune ne constitue une source ou un point d'origine pour les autres. Il s'agit de manifestations multiples d'un même scénario. De plus, l'œuvre existe selon deux « versions sœurs »¹⁸ portant des titres lég-

èrement différents : *Girjegumpi. La bibliothèque de l'architecture samie en Europe*, depuis 2018 ; *La bibliothèque architecturale samie au Canada*, depuis 2019¹⁹. Un retour rapide sur la généalogie de ce projet permettra de comprendre, qu'à travers les itérations et le nomadisme de l'œuvre, Nango et ses collaborateurs mettent en place une forme d'action collective et d'organisation sociale dont l'enjeu est la souveraineté et l'autodétermination autochtones.

Nango a amorcé sa collection de livres et d'imprimés il y a une vingtaine d'années, alors qu'il étudiait l'architecture à la Norwegian University of Science and Technology à Trondheim, pour pallier la pauvreté des ressources sur l'architecture des Samis.²⁰ Elle est constituée de livres, d'imprimés, de fanzines, de documents sonores, visuels et audiovisuels sur l'architecture samie, les théories décoloniales et l'activisme autochtone. Cette archive, comme il la désigne, ne vise pas seulement à compiler des connaissances, elle est dynamique et collaborative. Elle lui permet de tisser des réseaux d'architectes, de designers, d'artistes et d'artisans samis et autochtones auxquels elle offre des occasions de partages, d'échanges, de conversations autour de préoccupations communes qui peuvent à tout moment être redéfinies et réorientées. L'archive ne se laisse pas enfermer dans des domaines bien définis, elle est ouverte sur l'art, l'artisanat, la musique, la poésie, les théories *queer*, les sciences sociales, politiques et environnementales, l'anthropologie, etc. Elle constitue un matériau à partir duquel Nango et ses collaborateur.trice.s co créent des concepts et des modes de pensées.

En 2018, alors que l'Arctic Arts Festival à Harstad lui commande une œuvre *in situ*, Nango propose une bibliothèque itinérante destinée à accueillir son archive.



© Joar Nango, *Girjegumpi in Jokkmokk*, 2018. Photo: Astrid Fadnes

Il l'appelle *Girjegumpi*, mot-valise qui combine *girje* (livre) et *gumpi* (cabine mobile).²¹ Évoquant les abris vernaculaires nomades traditionnellement utilisés par les éleveurs de rennes, la construction est réalisée collective -

ment avec un groupe d'artistes, d'artisans et d'architectes samis. De base rectangulaire, comportant deux panneaux amovibles, elle est largement ouverte sur l'extérieur. Nango reprend les modes de construction et d'invention qu'il a observés et documentés sur le territoire Sápmi: le recyclage de matériaux et d'objets naturels, organiques, industriels trouvés sur place, le bricolage et le DIY (*Do It Yourself*).²² Il appelle « indigéniosité » cette aptitude des Samis à inventer avec ce qui se trouve dans leur environnement immédiat, selon un néologisme qu'il a forgé lui-même et qui combine les mots « ingéniosité » et « indigénité ».²³ Plus que de la débrouillardise, c'est une attitude à l'égard du monde matériel et une résistance au capitalisme.²⁴ À l'intérieur et aux pourtours de l'abri, des bibliothèques bricolées avec des morceaux de bois accueillent les livres et les documents, classés selon des catégories inscrites sur des bouts de papier: «Sami traditional architecture», «Nomadism/Temporality», «Anthropology» ou «Decolonial theory», etc.

Le public est invité à les consulter sur place, faisant de l'installation un lieu d'apprentissage et de transmission de savoirs autochtones. Un espace identifié par « Donation » est laissé libre pour recevoir les dons des personnes qui souhaitent



© Joar Nango, *Girjegumpi in Jokkmokk*, 2018. Photo: Astrid Fadnes

contribuer à la bibliothèque. L'espace héberge également une multitude d'objets artisanaux fabriqués sur place, lors d'ateliers ou de rituels, par des artisans et des artistes samis que Nango invite et qu'il appelle les *duodjars*, mot sami intraduisible qui signifie des fabricants, des faiseurs.²⁵ Il est dérivé du terme *duodji* qui désigne l'artisanat traditionnel sami dont la philosophie repose sur l'idée de « cycle local du flux des matériaux »,²⁶ sorte d'écologie et d'économie circulaires de la matière et des objets. La fabrication collective des artéfacts donne l'occasion d'explorer et d'échanger des savoirs, des savoir-faire et des savoir-être.

Depuis 2018, l'œuvre de Nango a été présentée à maintes occasions, dans les pays du nord de l'Europe, au Canada, ainsi qu'à la Biennale d'architecture de Venise en 2023.²⁷



© Girjegumpi, *The Sámi Architecture Library* by Joar Nango and collaborators at the Nordic Countries Pavilion (18th International Architecture Exhibition - La Biennale di Venezia). Photo: Laurian Ghinitoiu, 2023



© *Conversation on "Architecture in Sápmi"*. Conversation on "Architecture in Sápmi" with Astrid Fadnes, Jenni Hakovirta, Grethe Johanna Minde, Joar Nango, Káre Raija Anti, Katrine Rugeldal, Eveliina Sarapää, Magnus Antaris Tuolja and Mary Ailonieida Sombán Mari (May 20, 2023). Part of "Girjegumpi: The Sámi Architecture Library" by Joar Nango and collaborators at the Nordic Countries Pavilion (18th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia). Photo: Federico Sutura (2023). CC BY-SA 4.0

Elle est à chaque fois reconstruite collectivement avec des matériaux trouvés sur place et adaptée aux espaces d'accueil. La chronologie établie à l'occasion de la Biennale dénombre 16 itérations entre 2018 et 2023.²⁸ Lorsqu'elle ne voyage pas, elle est hébergée au Sami Centre for Contemporary Arts à Karasjok. En 2019, une « extension numérique » collaborative et expansive, *Girjegumpi. The Virtual Library of Sámi Architecture*, coréalisée avec ArkDes, le Swedish Centre for Architecture and Design, est mise en ligne.²⁹ On y trouve la documentation des différentes itérations et des activités qui s'y sont tenues, ainsi que des archives, photographiques surtout, regroupées par thèmes et enjeux : le vernaculaire, le *duodji*, le nomadisme, l'« indigéniosité », etc.

L'itération du MBAC à Ottawa est la première hors du territoire Sápmi³⁰. Elle fut réalisée dans le cadre de l'exposition « Àbadakone », deuxième quinquennale que le musée consacre aux arts contemporains indigènes internationaux. Tenu de novembre 2019 à octobre 2020, rassemblant « plus de 70 artistes qui revendiquent leur appartenance à quelque 40 nations, ethnies et tribus de 16 pays, dont le Canada »³¹, cet événement concrétise la volonté du musée d'encourager les rencontres et les dialogues transculturels entre les peuples autochtones à l'échelle internationale.

La bibliothèque architecturale samie fut présentée dans le hall d'entrée du MBAC auquel on accède librement et gratuitement. Sa configuration est différente des itérations européennes, puisqu'elle comporte deux étages, et que sa forme générale ne reprend pas celle des *gumpi* mais des tentes samies, les *lavvus*, dont la structure est faite de branches entrecroisées au sommet. Comme les itérations précédentes, elle fut construite sur place par Nango et ses collaborateurs avec des matériaux locaux. Des rochers de l'arrangement paysager extérieur du musée furent entrés dans le bâtiment et disposés autour de la bibliothèque pour que les visiteur.e.s puissent s'asseoir. Des objets trouvés dans les locaux des services techniques, à la cafétéria ou dans les réserves non artistiques du musée parsèment l'espace, détournés avec « indigéniosité » de leur usage courant. La collection de livres et de documents fut augmentée. Dans la section « Donations », des ouvrages relatifs au génocide culturel des Autochtones du Canada ont été ajoutés, notamment le livre d'AA Bronson, *A Public Apology to Siksika Nation*,³² les « Appels à l'action » du rapport de la Commission de vérité et de réconciliation du Canada.³³

Plusieurs activités performatives et participatives furent programmées, bien que certaines aient été annulées en raison de la pandémie de Covid 19. Lors d'un événement de plusieurs jours appelé « Maker's Space », des artistes et des artisans samis, autochtones et métis de la région d'Ottawa s'adonnèrent ensemble au tannage de peaux, à la reliure de livres et à diverses pratiques artisanales, partageant les savoir-faire samis, anichinabés et métis. Les artefacts confectionnés, des enveloppes et des couver-

tures de livres, des marque-pages en peau et en textile, furent intégrés à l'œuvre, ainsi que les restes des matériaux qui constituent une réserve pour les activations futures.

Cette généalogie rapide et partielle des itérations démontre la pertinence d'aborder la bibliothèque de Nango à travers le prisme du *preenactment*. Le passé, le présent et le futur y sont étroitement interconnectés, instaurant une dialectique entre rétrospective et prospective. En compilant des corpus imposants de livres, de documents, d'objets et de matériaux, la bibliothèque de Nango propose une somme de connaissances sur les modes de vie et les pratiques culturelles traditionnels samis. Toutefois, l'artiste et ses collaborateurs veillent à ne pas enfermer leur culture dans des représentations figées dans le passé. Ils cherchent à déconstruire les catégories et les idées préconçues et archaïsantes, à sortir des représentations folkloriques. Ils interrogent les traditions à partir d'une perspective contemporaine, située dans la quotidienneté. L'intérêt pour le bâti vernaculaire, la récupération, le réemploi, le bricolage, la débrouillardise offre un contrepoint aux formes et aux expressions culturelles plus traditionnelles. L'humour, l'autodérision, la banalité constituent une autre stratégie de distanciation à l'égard des traditions.

À travers cette bibliothèque, Nango cherche à inventer de nouvelles modalités de pensée permettant d'imaginer et de construire d'autres mondes pour le futur. L'invention et la resémantisation de concepts et de mots sont des aspects importants de l'œuvre et des discours qui l'accompagnent.

Nous devons créer de nouveaux termes. Il est plus intéressant de parler de « ramatriement » ou de féminisme dans le cadre des processus de renversement et de la manière d'intégrer d'autres objectifs lorsqu'il s'agit de renégocier l'équilibre des pouvoirs. C'est, évidemment, de cela qu'il s'agit. « Indigéniser » (indigéniser quelqu'un) pour remplacer « décolonisation ». Personne n'utilise le terme « samifier ». Personne n'ose le faire, mais pourquoi pas ?³⁴

Bien que Nango considère que le monde n'est pas encore prêt à adopter les épistémologies autochtones, il constate que les crises politiques, environnementales et sociales des sociétés libérales capitalistes offrent une opportunité aux cultures autochtones de faire entendre leurs voix, leurs savoirs et leurs valeurs. La bibliothèque constitue une « plateforme », un « espace ou une bulle autonomes »³⁵ rendant possibles cette libre expression et cette affirmation culturelle, tout en encourageant l'action collective. Sa dimension pédagogique est indéniable. C'est pourquoi des ateliers et des séminaires auxquels les allochtones sont invités se tiennent à chaque itération. C'est un lieu à partir duquel imaginer et performer des alternatives politiques, des formes de souveraineté et d'autodétermination autochtones, selon des perspectives positives de l'avenir. On s'y entraîne

à « samifier » et à « indigéniser » le monde. À la fois utopie concrète et préfiguration politique, elle donne l'occasion à une microéchelle et pour un temps limité de réaliser aujourd'hui des idéalités pour demain.

3. *La productivité de l'archive, la performativité de l'œuvre*

Pourquoi acquérir *La bibliothèque architecturale samie*, à la suite de l'exposition « Àbadakone » ? Certes, la collection d'œuvres d'artistes contemporains autochtones internationaux s'inscrit dans le plan stratégique du MBAC. Elle répond également aux politiques récentes des divers paliers gouvernementaux canadiens qui préconisent l'approche EDI [Équité, diversité, inclusion] et l'autochtonisation des institutions culturelles. Néanmoins, l'entrée d'une somme documentaire sur l'architecture et la culture samies dans la collection d'une « grande » institution muséale occidentale ne renoue-t-elle pas avec le musée colonial ? Ne risque-t-elle pas de réifier l'œuvre de Nango, d'amoindrir ou même de détruire sa vitalité sociale et sa portée prospective ? Je montrerai au contraire qu'elle donne l'occasion aux professionnels du MBAC de s'exercer à décoloniser le musée, à performer aujourd'hui le musée décolonial souhaité pour demain. Elle constitue une opportunité sociale au sens où l'entend Marchart, c'est-à-dire un moment où le *preenactment* devient efficient socialement et politiquement, sans que ses résultats ne soient garantis.

L'analyse des modalités selon lesquelles l'œuvre intègre la collection du MBAC est l'avenue que j'ai privilégiée. Outre mon expérience de deux itérations, j'ai procédé à l'examen des documents relatifs à l'acquisition de l'œuvre versés aux dossiers de conservation et de restauration, à la Bibliothèque et Archives du MBAC, aux mois de janvier et février 2024. Constitués des rapports de condition, des plans et des manuels de montage, des inventaires des composantes spécifiant leur statut, leur état et leurs modalités de conservation et de présentation, des messages électroniques entre l'artiste et les professionnels du musée, et entre les membres des différents départements, de l'argumentaire en faveur de l'acquisition, du questionnaire permettant de cerner et de consigner la conception que l'artiste a de son œuvre et la manière de la faire vivre, ainsi que d'autres documents, notamment de nombreuses photographies, les dossiers de conservation et de restauration visent à circonscrire l'intégrité des œuvres et à anticiper leurs variations. À travers cette masse discursive, j'ai cherché à comprendre comment les professionnels du MBAC appréhendent la dimension performative et programmatique de l'œuvre de Nango, sa nature collaborative et communautaire, sa valeur d'usage, la diversité de statuts de ses composantes. Dérogent-ils de leurs façons de faire habituelles ? Ont-

ils inventé des catégories, des méthodes, des approches autres ? Celles-ci contribuent-elles à mettre en place des modalités décoloniales d'acquisition ?

Les contenus des dossiers démontrent une volonté de maintenir l'itérabilité et le nomadisme de l'œuvre après son acquisition. Le MBAC a établi en collaboration avec Nango trois versions différentes de la bibliothèque, une décision qui déroge d'emblée de la notion d'œuvre unique. La première, celle présentée dans le hall du musée à l'occasion d'« Ábadakone » est la version *in situ*. La deuxième, réduite, est destinée à une salle « standard » de l'institution aux proportions plus petites. Elle fut exposée au premier étage du MBAC en 2021, au moment de l'acquisition de l'œuvre. La troisième, nomade, a vocation à voyager. Son contenu tient dans des caisses de transport qui, ouvertes, se transforment en mobilier et en dispositifs de présentation. Elle fut mise en circulation immédiatement et présentée au Centre Canadien d'Architecture (CCA) à Montréal pour l'exposition « ǂǂǂǂǂ / Ruovttu Guvlui / Vers chez soi », de juin 2022 à février 2023.



© ǂǂǂǂǂ / Ruovttu Gurlui / Vers chez soi / Towards Home, vue d'exposition, 2022. Sámi Architectural Library, Joar Nango. Photo: Mathieu Gagnon © CCA

Un atelier de contes et d'esquisses combinant lectures, discussions et dessins sur la souveraineté des Samis, des Inuits et des Autochtones de l'Arctique et leur rapport au territoire fut organisé dans l'installation. Afin de maintenir l'usage de la bibliothèque, un système de catalogage est élaboré pour suivre le déplacement des livres, identifier ceux qui sont ajoutés ou emportés par des visiteurs. Il est prévu de remplacer les ouvrages per-

du par les éditions disponibles du moment. Les imprimés sont numérisés afin d'en produire des copies s'ils venaient à s'abîmer.

Cette énergie déployée par les équipes du MBAC pour permettre le nomadisme et l'usage de l'œuvre aussitôt acquise démontre un changement de paradigme. Le musée agit moins en tant que propriétaire de la bibliothèque qui en assure la conservation qu'en tant que facilitateur de son utilisation par les communautés autochtones. Il y a une forme de dessaisissement de la part du musée que traduit cette remarque de la restauratrice de l'art contemporain : « Peut-être que la version nomade de la bibliothèque samie ne reviendra jamais au musée ».³⁶

Les dossiers de conservation et de restauration démontrent également un souci d'encourager les transformations du contenu et de la forme de l'œuvre. Nango continuera d'enrichir la bibliothèque et on s'interroge sur les manières de poursuivre les acquisitions lorsqu'il ne sera plus en mesure de le faire. L'économie circulaire des matériaux et des artefacts lors des activations est également maintenue et reconnue comme l'un des aspects essentiels de l'œuvre. Dans les inventaires, des matériaux identifiés comme des « consommables » sont destinés à être utilisés lors des activations ou des ateliers et sont réapprovisionnés périodiquement. Les objets usuels trouvés *in situ* et utilisés pour la fabrication de l'œuvre peuvent être incorporés durablement à l'installation, le cas échéant des tractations sont menées avec leurs propriétaires pour des donations ou des achats.³⁷ Résistant aux mesures de conservation préventive qui limiteraient le caractère vivant de son œuvre, Nango préfère laisser les artefacts se décolorer progressivement à la lumière. Lorsqu'ils seront trop abîmés, des artisans locaux seront sollicités pour en fabriquer de nouveaux. Par exemple, des tricoteuses anichinabées de Kitigan Zibi de la Vallée-de-la Gatineau près d'Ottawa réaliseront de nouveaux chandails samis aux motifs de *lavvus*, poursuivant ainsi les échanges transculturels autochtones que l'œuvre génère.

La démultiplication des catégories utilisées pour identifier et inventorier les éléments de l'œuvre dans les dossiers démontre la complexité, l'instabilité et la fluctuation du statut de certains artefacts. Les distinctions traditionnelles dans le domaine des beaux-arts, notamment entre l'artisanat, l'art, l'architecture, les objets de consommation courante, mais aussi entre les valeurs esthétiques, symboliques, didactiques, décoratives, d'usage, économiques, etc. se brouillent et sont souvent inopérantes. Le personnel du musée est amené à déconstruire ces catégories et à travailler avec leur porosité. Mobilisant les méthodes et les outils propres au catalogage des œuvres, ils trouvent des manières de suivre le mouvement des artefacts et les fluctuations de leurs statuts, de leurs usages et de leurs significations.

Plusieurs documents mentionnent le nom des collaborateurs de Nango que l'on pourrait, dans une perspective juridique occidentale de l'art, considérer comme des co-auteurs, d'autant plus que certains ont créé ou cocréé des artefacts désignés dans les inventaires d'« œuvres dans l'œuvre », d'« objets à valeur artistique » ou d'« objets promotionnels de projets artistiques ». S'il serait possible de dresser une liste d'attributions, on privilégie plutôt l'idée de collaboration et de communauté. Les artefacts sont rarement attachés à des noms de personnes,³⁸ tandis que l'ensemble de la bibliothèque est attribué à Nango et à ses collaborateurs. On trouve indistinctement parmi ces derniers des artistes, des artisans, des membres autochtones du personnel du musée qui ont participé aux ateliers et aux activations. Des récits et des anecdotes sont souvent liés à ces individus, relatant les rencontres et les échanges auxquels l'œuvre a donné lieu. Ainsi, la liste des artefacts ajoutés à l'œuvre en 2021 mentionne une casquette portant l'inscription « GÁRGAM Golden Ája Casino & Motel Lapland ». Une note explique que ce lieu a été créé en 2015 par l'écrivain *Sigbjørn Skåden* et l'artiste Tanya Busse dans une chapelle désaffectée à Nordkjosboth, en Norvège. On vient y jouer et y boire des cocktails à base de jus de bouleau, tout en réfléchissant aux droits des peuples autochtones à la terre et à l'eau. L'inventaire devient un lieu de consignment de « petites histoires » transmises oralement ou informellement qui tracent les contours d'une communauté.

Cet usage des dossiers de conservation et de restauration évoque ce que les théories de l'acteur-réseau nomment « l'archive productive ».³⁹ Créés, transformés, utilisés par le personnel du musée, les documents, tels des actants, contribuent à tisser des relations entre les personnes, à dessiner des liens entre les passés et les futurs, à créer des réseaux de références et de sens provisoires, à tramer des microrécits. Mouvante, fluctuante, relationnelle, à la fois rétrospective et prospective, cette « archive productive » répond avec justesse au régime d'historicité de la bibliothèque et à sa visée décoloniale.

L'analyse des dossiers a également mis en évidence un partage des responsabilités. Maintenir le régime itératif de la bibliothèque, faciliter son nomadisme, encourager sa transformation continue, soutenir l'économie circulaire sur laquelle elle repose, prendre soin de ses composantes constituent les principales prérogatives du musée. Si les activations et les ateliers sont pleinement reconnus comme composantes et moteurs de l'œuvre, que ceux qui ont été organisés sont décrits de manière détaillée, que les personnes qui y ont été impliquées sont identifiées et leurs coordonnées consignées, leur programmation reste de la responsabilité exclusive de l'artiste et de sa communauté. Nango et ses collaborateurs décident des communautés autochtones à impliquer, des personnes à solliciter, des enjeux à explorer, des échanges transculturels à favoriser et de

leurs modalités, tandis que le personnel du musée facilite l'organisation et le déroulement. Même si elle est tacite, cette distribution est effective. La prise en charge de la dimension performative et programmatique de la bibliothèque par Nango et ses pairs garantit leur souveraineté et leur autodétermination à l'échelle de l'œuvre, tout en évitant la spectacularisation des activations. Alors que ces derniers s'exercent à « indigéniser » le monde, le personnel du MBAC s'entraîne au musée décolonial.

4. Une relation de mutualisme

Comment nommer la relation que le MBAC et la bibliothèque entretiennent ? Quelle est sa nature ? Ni l'hospitalité⁴⁰ (le musée hôte doté d'une éthique de l'accueil) ni la « zone de contact »⁴¹ (le musée comme espace de rencontre ou de confrontation des cultures) ne parviennent à rendre compte de la relation qui se noue entre le MBAC et la micro-organisation de Nango. Il s'agit plutôt d'une forme de mutualisme. Dans les sciences du vivant, le mutualisme désigne une relation durable entre deux espèces ou deux populations, bénéfique pour les deux. Leurs interactions reposent sur la coopération plutôt que sur la compétition ou la dépendance. Transposé au domaine social, on pourrait parler d'un système de solidarité basé sur l'entraide mutuelle. Alors que le MBAC « facilite » l'œuvre de Nango, celle-ci aide l'institution dans son processus de décolonisation. Un rapide retour sur cette mutation institutionnelle permettra de mesurer la capacité de la bibliothèque d'y contribuer.

Le plan stratégique quinquennal *Transformer ensemble* que le MBAC a adopté en 2021 pour favoriser l'inclusion, la diversité et l'autodétermination autochtone⁴² repose sur « cinq piliers » :

1) Renforcer les liens communautaires par des expériences artistiques transformatrices ; 2) Construire une collection et un programme qui inspirent les liens humains ; 3) Bâtir une équipe diversifiée et collaborative, la renforcer et la soutenir ; 4) Placer les façons d'être et les formes de savoir des Autochtones au cœur de nos actions ; 5) Investir dans la résilience et la durabilité opérationnelles.

[...] Au cours des cinq prochaines années, nous aurons intégré les formes de savoir des Autochtones aux expériences proposées par le Musée et approfondi nos relations avec les communautés autochtones. [...] Grâce à des partenariats et avec la collaboration étroite de représentants et des communautés autochtones, nous créons l'espace et le temps nécessaires pour redéfinir notre parcours en tant qu'institution coloniale.

Des changements sont apportés à l'organigramme pour qu'il reflète les nouvelles valeurs et la mission de l'institution, notamment la création en février 2022 du **département Voies autochtones et décolonisation dont les**

postes et la haute direction sont attribués à des Autochtones. Son mandat consiste « [] à soutenir l'autodétermination des peuples autochtones et à faire entendre la voix des artistes, conservateurs, chercheurs, aînés, gardiens du savoir et producteurs créatifs et culturels autochtones ».⁴³ Transversal, ce département agit à la fois sur la collection, les expositions et les relations avec les publics.

Ces transformations marquent un tournant important dans l'histoire des rapports du MBAC avec les communautés autochtones. Du milieu des années 1980 à la moitié de la décennie 2000, l'institution avait progressivement intégré les pratiques artistiques contemporaines autochtones canadiennes à ses acquisitions et à ses expositions. Cette ouverture répondait à une logique de représentativité et d'élargissement du champ de l'histoire de l'art. À partir de 2007, elle prend une orientation beaucoup plus politique sous l'impulsion de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (DNUDPA) dont l'article 3 reconnaît le droit à l'autodétermination politique, économique, sociale et culturelle.⁴⁴ Le MBAC engage alors son premier conservateur autochtone qui mène des acquisitions régulières par voie d'achat et non plus de dons selon une tendance qui avait longtemps prévalu.⁴⁵ La politique d'acquisition adoptée en 2013 priorise « l'art indigène international »,⁴⁶ tandis que la même année se tient la première quinquennale « *Sakahàn. Art indigène international* » qui sera suivie d'« *Ábadakone* ». En 2015, le rapport de la Commission de vérité et réconciliation du Canada qui lançait des appels à l'action⁴⁷ et invitait les organismes culturels canadiens à appliquer les principes de la DNUDPA encouragea l'institution à pousser plus loin ses visées décoloniales.

Ce glissement d'une logique de représentativité à un principe d'autodétermination se répercutant sur l'ensemble du musée, notamment son organigramme et ses manières de travailler, ne se fit pas sans heurts. Le MBAC traversa une crise qui culmina de 2019 à 2022, largement couverte par les médias nationaux.⁴⁸ En novembre 2022, le renvoi de quatre professionnels occupant des postes de responsabilités, provoqua un mouvement de contestation.⁴⁹ D'anciens employés adressèrent une lettre au ministre du Patrimoine canadien, reproduite dans les médias, dans laquelle la mise en œuvre du plan stratégique est critiquée. Sans remettre en question les nouvelles valeurs de l'institution, leur missive réaffirme le rôle premier du musée : la préservation, la conservation, la documentation et la restauration des œuvres d'art, ainsi que l'importance d'un haut niveau d'expertise.⁵⁰ Interrogée sur cette polémique, la chercheuse et muséologue Huronne-Wendate, Elisabeth Kaine, très engagée dans l'autochtonisation des musées, adopte une position nuancée :

Je peux dire [...] que, partout où je vois des actions de décolonisation, il devient peut-être dangereux d'agir à tout prix rapidement. Est-ce même pos-

sible de le faire sans heurts ? Personnellement, j'aurais tendance à dire oui, si on le fait dans la conversation. Il faut beaucoup en parler. Il faut que les personnes remplacées participent elles-mêmes à la réflexion. Il faut trouver des façons de décoloniser.⁵¹

Favoriser cette conversation afin de changer les cultures institutionnelles, c'est précisément ce que fait la bibliothèque de Nango et que l'administration verticale d'un musée d'envergure nationale, même portée par les meilleures intentions, peine à réaliser.

5. Conclusion

L'étude de ce cas exemplaire montre que l'acquisition d'une œuvre performative et programmatique autochtone peut contribuer à décoloniser l'institution muséale. Jusque récemment, la plupart des musées d'art ont élargi l'éventail des pratiques artistiques à collectionner, y intégrant des œuvres d'artistes issus des diversités culturelles, des anciens pays colonisés et des premiers peuples. Toutefois, les mouvements décoloniaux des deux dernières décennies ont jugé insuffisante cette extension des corpus et des critères, car elle repose sur une forme de reconnaissance asymétrique, sans redistribution du pouvoir de légitimation artistique, ni partage de l'autorité ni participation à la gouvernance des institutions.⁵²

Au cours des dernières années, plusieurs artistes décoloniaux, à travers des pratiques performatives et programmatiques, ont tenté de changer ce statu quo⁵³. Leurs œuvres élargissent le champ de la performance en s'inscrivant dans d'autres généalogies que celles des avant-gardes occidentales. Elles relèvent du *preenactment* dans la mesure où elles sont orientées vers un futur décolonial qui reste à construire, tout en donnant l'occasion de le performer dans le présent, à une échelle réduite. Elles agissent sur les institutions muséales en offrant l'opportunité aux membres de leur personnel d'expérimenter des modalités de pensée et d'action décoloniales. Leur acquisition incite à inventer des formes de muséalisation inédites.

Dans le cas de *La bibliothèque architecturale samie*, le MBAC a élaboré des stratégies de conservation et une forme de documentation (l'archive productive) permettant de maintenir l'itérabilité et le nomadisme de l'œuvre de Nango, sa valeur d'usage, la mobilité des artefacts et la fluctuation de leur statut, l'économie circulaire de ses matériaux. La muséalisation de l'œuvre repose sur un partage des prérogatives entre le musée d'une part, l'artiste et sa communauté d'autre part. Ces derniers conservent la pleine responsabilité des dimensions performative et programmatique de la bibliothèque, ce qui leur garantit une forme de souveraineté et d'autodétermination, au sein de la collection. Cette acquisition donne l'oppor-

tunité au MBAC de mettre en pratique les nouvelles valeurs énoncées dans son plan stratégique de décolonisation et d'autochtonisation. Se tisse alors une relation de mutualisme permettant à chaque parti de performer son idéalité pour demain.

**Cet article est issu de mes activités de recherche au sein du Partenariat Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art financé par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada: <https://cieco.co/fr> [consulté le 7 avril 2025]. Je remercie Ann Marlène Gagnon pour son aide précieuse à la recherche.*

¹ L'exposition *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* au Museum of Contemporary Art à Los Angeles en 1998 légitime ce tournant en insistant sur les liens entre la performance et les objets. Le commissaire P. Schimmel y parle de «sculptures performatives».

² Ce territoire couvre les régions nord de la Suède, de la Finlande et de la Norvège, ainsi que le nord-ouest de la Russie.

³ Elles situent les premières performances au début du XX^e siècle, avec le dadaïsme et le futurisme. R. GOLDBERG, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York, H. N. Abrams, 1988.

⁴ Entre autres: J.P. DELORIA, *Playing Indian*, New Haven, Yale University Press, 1998; C. FUSCO, «The Other History of Intercultural Performance», *The Drama Review*, 38, 1 (avril 1994), p. 143-167 ; C. FUSCO, *Corpus Delecti: Performance of the Americas*, New York et Londres, Routledge, 2000. Une autre généalogie importante est celle des pratiques rituelles que je n'ai pas l'espace d'aborder.

⁵ T. BENNETT, «Le complexe expositionnaire» [1988], trad. N. QUEMENER et al., *POLL: politique de l'image*, 12 (mai 2016), p. 14-37.

⁶ M. L. PRATT, «Introduction: Criticism in the Contact Zone» [1991], *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturization*, Londres, New York, Routledge, 1992, p. 3-16 ; R. B. PHILLIPS, T. NICKS, «From Wigwam to White Lights': Popular Culture, Politics, and the Performance of Native North American Identity in the Era of Assimilationism », I. MCCALMAN, P. A. PICKERING (dir.), *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 159-179.

- ⁷ Pour plus de lisibilité, j'adopte une graphie liée.
- ⁸ «P/Re/Enact! Performing in Between Times», colloque organisé par Affective Societies, Berlin, 28-27 octobre 2017, <https://www.sfb-affective-societies.de/en/veranstaltungen/termine/preenact_conference.html> [consulté le 7 avril 2025].
- ⁹ R. SCHNEIDER, « (P)reenactment and Gesture: Thinking Through Call and Response », conférence, *P/Re/Enact!*, <<https://www.ici-berlin.org/events/p-re-enact/>> [consulté le 7 avril 2025]. Ma traduction.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ O. MARCHART, «Time Loops. A Postscript on Pre-enactments», *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Londres, Sternberg Press, 2019, p. 175-189.
- ¹⁴ J. E. MUÑOZ, *Cruiser l'utopie. L'après et ailleurs de l'advenir queer* [2009], trad. A. WAMBERGUE, Paris, Brook, 2021.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 20.
- ¹⁶ F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- ¹⁷ *Ibidem*
- ¹⁸ M. ÖSTMAN, «Joar Nango's 'Girjegumpi', the Sámi Architecture Library, travels to Venice in 2023», communiqué, ArkDes The Swedish Centre for Architecture and Design, 20 décembre 2022, <<https://pressroom.arkdes.se/posts/press-releases/joar-nangos-girjegumpi-the-sami-architecture>> [consulté le 7 avril 2025].
- ¹⁹ En anglais: *Girjegumpi, the Sámi Architecture Library; Sámi Architectural Library*. Je la nommerai «la bibliothèque».
- ²⁰ M. ZEIGER, «Interview: Joar Nango on Indigenous Architectures and Slippery», *Pin Up*, 2020, <<https://archive.pinupmagazine.org/articles/interview-mi-mi-zeiger-joar-sami-architecture-joar-nango#60>> [consulté le 7 avril 2025]; J. NANGO, K. RAPACKI, «In practice: Joar Nango on building a library of Sámi architecture», *The Architectural Review*, 21 septembre 2022, <<https://www.architectural-review.com/essays/in-practice/in-practice-joar-nango>> [consulté le 7 avril 2025].
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² M. ZEIGER, «Interview: Joar Nango on Indigenous Architectures and Slippery»; J. NANGO, K. RAPACKI, «In practice: Joar Nango on building a library of Sámi architecture».
- ²³ J. NANGO, *The Indigenuity Manifesto*, video, 2016.
- ²⁴ Z. KHAN, «Sámi architect Joar Nango on autonomy, nomadism and escaping clichés», entretien avec Joar Nango, *Stir world*, septembre 2024, <<https://www.stirworld.com/inspire-people-sami-architect-joar-nango-on-autonomy-nomadism-and-escaping-cliches>> [consulté le 7 avril 2025].
- ²⁵ J. NANGO, K. RAPACKI, «In practice: Joar Nango on building a library of Sámi architecture».
- ²⁶ J. NANGO, «Duodji artistic experiments », *The Virtual Library of Sámi Architecture*, 2019, <<https://www.girjegumpi.com/en>> [consulté le 7 avril 2025]. Ma traduction.

- ²⁷M. ÖSTMAN, «Joar Nango's 'Girjegumpi', the Sámi Architecture Library, travels to Venice in 2023».
- ²⁸*Ibidem*. Cette chronologie inclut les itérations canadiennes du projet *Girjegumpi*.
- ²⁹*Girjegumpi. The Virtual Library of Sámi Architecture*, <<https://www.girjegumpi.com/en>> [consulté le 7 avril 2025].
- ³⁰Pour une documentation visuelle de l'itération du MBAC, voir : <<https://www.youtube.com/watch?v=tFBzSP0Az2o>>.
- ³¹Musée des beaux-arts du Canada, *Àbadakone / Feu continuuel*, <<https://www.beaux-arts.ca/a-laffiche/expositions-et-salles/abadakone-feu-continuuel-continuos-fire>> [consulté le 7 avril 2025].
- ³²AA BRONSON, *A Public Apology to Siksika Nation*, New York, Mitchell-Innes & Nash, 2020.
- ³³Commission de vérité et réconciliation du Canada, *Commission de vérité et réconciliation du Canada: appels à l'action*, rapport, Winnipeg, 2012.
- ³⁴S. HÆTTA, «Girjegumpi. Un art révélateur», entretien avec Joar Nango, Goethe-Institut, décembre 2021, <<https://www.goethe.de/ins/ca/fr/kul/kue/rbc/tra/22597209.html?force-Desktop=1>> [consulté le 7 avril 2025].
- ³⁵Ces termes sont de Nango. *Ibidem*.
- ³⁶G. SAULNIER, «Interdépendance: la mise en exposition, documentation et préservation des œuvres d'art», colloque « Acquérir différemment », Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, CIECO, 2 décembre 2023.
- ³⁷Ce fut le cas d'une chaise de la cafeteria ou de la glacière des techniciens.
- ³⁸Ils le sont lorsque les noms des cocréateurs figurent sur les objets ou sur les œuvres, par exemple *Indigenuity Project Postcards*, 2013, une série de 52 cartes postales réalisée par Joar Nango et Silje Figenschou Thoresen.
- ³⁹M. MIESSEN, Y. CHATEIGN. (dir.), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Londres, Sternberg Press, 2016.
- ⁴⁰B. VON BISMARCK, B. MEYER-KRAHMER (dir.), *Hospitality. Hosting Relations in Exhibitions*, Londres, Sternberg Press, 2016.
- ⁴¹J. CLIFFORD, « Museums as Contact Zones », *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 188-219.
- ⁴²*Transformer ensemble*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2021. Les citations qui suivent en sont tirées.
- ⁴³Musée des beaux-arts du Canada, communiqué de presse, 8 février 2022, <<https://www.beaux-arts.ca/pour-les-professionnels/medias/communiques/le-musee-des-beaux-arts-du-canada-cree-un-nouveau>> [consulté le 7 avril 2025].
- ⁴⁴Nations Unies, *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones*, Département de l'information de l'ONU, 2007, <https://social.desa.un.org/sites/default/files/migrated/19/2018/11/UNDRIP_F_web.pdf> [consulté le 7 avril 2025].
- ⁴⁵D. YIANNAKI, *Collections d'art contemporain autochtone: pratiques de collectionnement au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2000*, maîtrise en muséologie, Université du Québec à Montréal, 2019.

- ⁴⁶Ces orientations sont maintenues dans la politique d'acquisition de 2018: Musée des beaux-arts du Canada, *Politique d'acquisition*, Ottawa, 2018, <https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/upload/acquisitions_policy-fra.pdf> [consulté le 7 avril 2025].
- ⁴⁷Commission de vérité et réconciliation du Canada, *Commission de vérité et réconciliation du Canada: appels à l'action*.
- ⁴⁸É. PARÉ, «Encore des départs au Musée des beaux-arts du Canada», *Le Devoir*, 24 novembre 2022, <https://www.ledevoir.com/culture/772020/encore-des-departs-au-musee-des-beaux-arts-du-canada?utm_source=recirculation&utm_medium=hyperlien&utm_campaign=corps_text> [consulté le 7 avril 2025].
- ⁴⁹O. DU RUISSEAU, «D'anciens employés du MBAC dénoncent sa gestion dans une lettre ouverte», *Le Devoir*, 27 novembre 2022, <<https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/772491/d-anciens-employes-du-mbac-denoncent-sa-mauvaise-gestion-dans-une-lettre-ouverte>> [consulté le 7 avril 2025].
- ⁵⁰Lettre à P. RODRIGUEZ, Ministre du Patrimoine, 25 novembre 2022. Signée par D. BISHOP, C. HILL, J. P. McELHONE, D. NEMIROFF, G. SPURGEON, A. THOMAS, R. TOVELL, <<https://www.documentcloud.org/documents/23320442-letter-to-pablo-rodri-guez-final/>> [consulté le 7 avril 2025].
- ⁵¹S. BAILLARGEON, «Trouver des moyens de décoloniser les musées », entretien avec Élisabeth Kaine, *Le Devoir*, 13 décembre 2022, <<https://www.ledevoir.com/culture/774398/le-musee-use>> [consulté le 7 avril 2025].
- ⁵²Entre autres : L. CUKIERMAN, G. DAMBURY, F. VERGÈS (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018.
- ⁵³Parmi lesquels Stanley Février, Tania Bruguera, Edgar Cael, Rashid Johnson, Ahmet Öğüt, le collectif Wood Land School.



PHILIP AUSLANDER, HANNA B. HÖLLING

Acts and artifacts: performance beyond ephemerality

Performance art cannot be conceived of or theorized apart from the object. An attempt to do so would strip a performance work of the larger context in which the action, whether bodily or machinic, is one element. Apart from ontological considerations, the history of the institutionalization of performance points to a rich material life of performance art, such as relics, residues and archival detritus. Beyond the factuality of collections, exhibitions and archives, in which the performance's physical presence is manifest in a stratigraphy of scripts, scores, documentation, film, photography, and narratives – a substitute as it were for the “disappearance of the act” – recent research reframes performance as an object of conservation, situating performance in a long tradition of intentional upkeep of things. In this respect, performance, by its very nature, not only explicates the intricacies of transient art forms but also underscores that there is no way around the old, good traditional “art object”. Performance can therefore be seen alongside other transient and mutable art forms that arose in the same time frame, such as earthworks and process art, neither of which escapes the logic of the art object even as they test its limits. A key term here is repetition, for it is through repetition and repeatability that performance takes on the aura of a relatively stable object that can be encountered repeatedly at different times and in different places.

Allan Kaprow, in his 1966 book *Assemblages, Environments, and Happenings*, argued that “the most forward looking” art is transient, ephemeral and resists objectification and commodification. “There is no fundamental reason,” he wrote, “why it should be a fixed, enduring object to be placed in a locked case... If one cannot pass this work on to his children in the form of a piece of ‘property,’ the attitudes and values it embodies surely can be transmitted.”¹ Kaprow’s stance toward the art object came to be seen as emblematic in the realm of performance art as evidenced by the continued insistence that ephemerality is a defining characteristic of performance.² RoseLee Goldberg summarizes the essential points by saying of performance that “although [it was]

visible, it was intangible, it left no traces and it could not be bought and sold.”³ Over time, and until the recent past, this perspective, which sets performance against the art object and all of the things that go along with objectification—including commodification and musealization—has become the dominant way of understanding the historical emplacement of performance art and the impulses behind it.⁴

But what if, rather than defining performance as a form that is ineluctably opposed to the object, we instead considered performance art as an artistic genre that necessarily includes and engages with objects and objecthood? What if we viewed performance, not from the perspective of the impossibility of its institutionalization and, specifically, musealization, but accepted it as just another form entering the institution of memory and becoming an “object” of collection, conservation and display? What if performance, by manifesting duration and materiality, cannot be divorced from the object or conceptualized apart from it? What if it is through duration, repetition and repeatability that performance takes on the aura of an object that can be encountered repeatedly at different times and in different places?

In this essay, combining the disciplinary perspectives of performance studies, art history and conservation, we draft, using selected examples of performance artworks, a larger cosmos of performance in which the action, whether body or object-based, will be seen as just one of its time-bound elements and not necessarily a privileged one. Our examples do not constitute a comprehensive overview of performance art. Rather, we selected them to illustrate the relationships between performance and objecthood we identify and to assert continuities and differences among performance art works from different historical moments. We begin by drawing parallels between performance and other process-based and mutable artworks, none of which escape the logic of the art object even as they test its limits. We argue that objects related to performances are not mere remnants of otherwise ephemeral processes: they exist in time and are performative in themselves. We further argue that duration and repetition make performance persist in ways akin to the perpetual availability of physical objects.⁵ Venturing into the mechanisms of the institutionalization of performance, we will observe a rich material history of this form that questions assumptions about its ephemerality and lack of endurance and object and asserts, above all, that the work of performance art is not limited to an “original” event. Performance persists in—and as—the objects that make it continuously available to experience and interpretation.

1. Process versus Product

One point of departure for reconceiving performance's relationship to the object takes into account the ways the art object itself was reconceptualized at the time of performance art's development in the West during the 1960s. Lucy Lippard's characterization of this era as that of "the dematerialization of the art object" is perhaps not entirely accurate.⁶ Rather than being dematerialized, the art object was rematerialized through a new understanding of its materiality as a series of contingent and temporary conditions rather than a steady state. Far from the "enduring object . . . in a locked case" posited by Kaprow, the objects realized through art practices of the 1960s that emphasized process and temporality over stasis were neither lasting nor intrinsically precious. Richard Serra's splashed lead pieces from 1968-9 are examples. Critic Jeffrey Weiss writes:

The production of a splash/cast work occurs in a series of basic steps. Tearing pieces of lead from industrial rolls, Serra heats them in a vessel that sits above an acetylene flame. He then transfers the molten lead from the pot and deposits it along the juncture of wall and floor. The artist has described the procedure as a largely methodical one that advances "ladleful by ladleful," beginning at one end of the wall and finishing at the other. When the lead cools, it bonds to the site, converting the juncture into a kind of container, a mold for the lead. This interaction locks the work into a dependent relation to the space of the room.⁷

Since Serra's lead splashes were site-specific works made for temporary exhibitions, it is not surprising that they proved to be ephemeral.⁸ Indeed, the image most often used to illustrate these works is not of a lead splash itself but, rather, an iconic photograph by Gianfranco Gorgoni of Serra throwing lead with a gigantic ladle to make a piece at the Castelli Warehouse in 1969. Although Serra's lead splashes are considered to be sculptural works, Serra's emphasis of process over object redefined the nature of the sculptural object. This object is no longer fixed and singular – each iteration of Serra's lead-splashing process is as much "the object" as any other, no matter what differences there may be among them. The object no longer aspires to permanence. As Serra himself observed, after the splash piece at the Castelli Warehouse was dismantled, "the lead went right back in the hopper," presumably to be used again.⁹ The object is no longer self-sufficient but becomes primarily a record of Serra's actions in making it. In some ways, the actual lead installations are secondary to the idea of making them and the fact of having done so.

In another example, Niki de Saint Phalle staged "shooting" performances across cities from Paris to Stockholm, Amsterdam and Los Angeles in the early 1960s, using firearms to pierce assemblages of

objects mounted on wood and coated in plaster. These often freestanding, pristine white compositions contained bags of liquid paint and spray cans that ruptured upon impact, causing colorful paint to splatter, drip and spill across the surfaces. Although these striking “paintings” marked by a sense of violence, disruption and psychological tension now adorn the white cubes of galleries, they are, in essence, the remnants of the performance-events that brought them to life. One could argue that de Saint Phalle’s works, like Serra’s lead splashes, stand as the outcomes of performative actions. Moreover, they are not mere static objects but assert their intimate relationship to the actions that brought them into being. Their objecthood is far from static or fixed. Rather, along the axis of material instability and fragility, cast against the sterile walls of exhibition spaces, these works persist through and in a slow performance. Noticing pays off. This intricate performance of objects highlights the failure of exclusively holding onto—or even the inevitable forgetting of—the originating event.

The understanding of objecthood that informs de Saint Phalle’s shoot paintings and Serra’s sculptural interventions is thus very similar to the objecthood of performances, which are also temporary stagings derived from processes that exist prior to them. These stagings, like the dramatic photographs of Serra throwing lead or of de Saint Phalle’s elegant positioning on a ladder in a white uniform and aiming a firearm at a tableau, both serve as records of the underlying process and throw off other objects that either were involved in the process, resulted from it, or document it. From this perspective, it is more accurate to say that performance art, rather than rejecting or resisting objectification, participated in an ongoing redefinition of the art object as it developed across artforms in the late 1960s and early 1970s, giving rise to a mutually defining, dialectical relationship between performance and object.

2. The Musealization of Performance art

Although the inclusion of work by Serra, de Saint Phalle and other visual artists who emphasized process over product cracked open the museum door to art informed by a performative sensibility in exhibitions as early as the late 1960s, museums did not consider performance art to be a category congruent to traditional art forms until well into the 21st century. Tate Modern in London began collecting performance art works in 2005. The Museum of Modern Art in New York founded its Department of Media in 2006; it became the Department of Media and Performance in 2012. The Whitney Museum of American Art appointed its first curator of performance also in 2012, with the Guggenheim Museum in New York following

suit soon thereafter. It is noteworthy that commentaries on *The Artist Is Present*, Marina Abramović's exhibition at the Museum of Modern Art in 2010, both at the time and retrospectively, often treat Abramović's exhibition as a watershed moment in performance art's entry into the museum.¹⁰

The International Council of Museums (ICOM) defines musealization as "the operation of... giving [something] a museal status, transforming it into a musealium or 'museum object,' that is to say, bringing it into the museal field." This definition goes on to say that musealization, "as a scientific process, necessarily includes the essential museum activities: preservation (selection, acquisition, collection management, conservation), research (including cataloguing) and communication (via exhibition, publications, etc.)."¹¹ Virtually all these activities are problematic with respect to performance: how is performance, a form celebrated for its ostensible immateriality and ephemerality, to be acquired, collected, conserved and presented?

It is unsurprising that recent approaches to acquisition, exhibition and conservation address these questions, which have become central to the conservation of process—and performance—based artworks as well as the conservation of so-called "time-based media" more generally.¹² Suffice it to say that while conservation has made great efforts to address the event-based aspects of performance art, its focus on the object dimension has long been integral to the conservation of paintings, sculptures and other object-based forms of cultural expression.

In an article on performance cataloging and archiving, Christine Manzella and Alex Watkins define three categories of objects through which a performance may become a musealium: documentation (records of the performance as an event), artifacts (objects used in the performance that continue to exist after and apart from it) and ephemera ("announcement, press releases, reviews, photographs and correspondence").¹³ The traditional view of performance art as resistant to objectification usually leads to a dismissive attitude toward all three kinds of performance remnants as things that are ultimately separate from and secondary to the "real thing," the event itself. One of our objectives here is to challenge this supposition. In the next sections, we present case studies that focus on the exhibition of performance through its artifacts and documentation, followed by a discussion of how performance has become a musealium in the form of an event.

3. Object in and as Performance – Abramović's *Rhythm 0*

Marina Abramović's *Rhythm 0* (1974), displayed over the course of several years at the Tate's *Performer and Participant*, and recently prominently present as a room installation in her traveling retrospective making a stopover at the Kunsthaus Zurich (October 2024, 25-February 16, 2025), exemplifies the intricate relationship between performance, documentation and artifact – being not solely a product or a record of the event, but an amalgamation of these aspects, alongside reinterpretation and reperformance.

A longish table covered in white cloth presents to the viewer a set of neatly arranged artifacts, such as a hammer, a saw, a fork, a bowler hat, a lipstick, a shawl, a blade, a Polaroid camera, a pistol, among many others.¹⁴ Above this table, a series of documentary images is displayed from a digital projector; on the right-hand side of the table, we see an empty chair. The originating performance took place at Studio Morra, Naples. The instructions for *Rhythm 0* read as follows: "There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. Performance. I am the object. During this period I take responsibility. Duration: 6 hours (8pm-2am)."¹⁵ Like her other works in the series *Rhythm*, such as *Rhythm 2* and *Rhythm 5* from 1974, *Rhythm 0* performed an extreme act pushing the artist to her limits, providing Abramović with an insight into what Peggy Phelan sees as "the line between strength and vulnerability."¹⁶ A part of a non-sequential series, the work resulted from Abramović's strict upbringing in postwar Yugoslavia, where control, discipline and violence coalesced.¹⁷ The objectification of the performer's body echoed, if only to an extent, Yoko Ono's earlier *Cut Piece* that premiered in 1964 at Yamaichi Concert Hall, Kyoto. While Ono's work encourages the participant to cut away pieces of her attire in the spirit of taking and giving (at least in its initial iteration and pre-feminist readings), in *Rhythm 0*, Abramović permitted the audience to freely manipulate her body with a set of tools offered on a table while she remained determinedly passive. The event reached a dangerous point when a loaded gun was moved to her neck¹⁸ – one of the reasons why Abramović refuses to allow the piece to be reperformed (while otherwise performing "reconstructions" as one of the strategies of performance survival, see, e.g., *Seven Easy Pieces*, 2005).¹⁹

None of these emotions seem to inhere in current viewers' interactions with the static display of the table accompanied by a projection. Moreover, and despite various authors' claim that these are in fact the relics of the 1974 performance, not all table objects formally coincide with their historical precedents, and *none* of them is materially identical with the 1974 objects. The objects had been replaced by newer objects or added in later years. In fact, as Mareike Herbstreit has noted, and the artist confirmed to



Installation views of *Rhythm 0* at the exhibition Marina Abramović – Retrospective, Kunsthaus Zürich, 2024/2025. Courtesy of the Marina Abramović Archives/DACS 2025. © Marina Abramović/Photos: Kunsthaus Zürich, Franca Candrian

these authors, *several* tables exist in collections from London to New York equipped with a varying assemblage of objects.²⁰ This seems even more curious since at least several of the “originals” from the 1974 event were saved. Although Abramović explicitly advised Studio Mora to dispose of the artifacts after her 1974 performance of *Rhythm 0*—she insisted “there are no original objects”—the owner decided to keep them. No doubt, and somewhat against this essay’s claim, Abramović capitalizes on the exclusive meaning of performance as an event. In contrast to artists like Joseph Beuys or Chris Burden, who, each in their own way, selectively enshrined performance artifacts in vitrines, Marina Abramović is known for not retaining these artifacts but instead repurchasing them for subsequent performances, such as the knives used in *Rhythm 10* (1973) or the brushes for *Art Must Be Beautiful/Artist Must Be Beautiful* (1975). Devin Zuber notes that artifacts began to appear in Abramović’s oeuvre following her separation from Ulay (Frank Uwe Laysiepen, a long term companion of Abramović), a pivotal moment in which she established herself as a solo artist. Although they are crafted from wood or crystal, Abramović has collected and exhibited these objects not as sculptures but as tools, referring to them as “Transitional Objects.”²¹

Jorge Otero-Pailos employs Donald Winnicott’s concept of the transitional object to describe items that help infants navigate the distinction between inner and outer worlds.²² These objects enable socialization and shape social relations. Otero-Pailos argues that the need for transitional objects persists into adulthood and that cultural objects might function as such, without which our survival would not be possible. If “preservation allows us to feel as if our lives depend on the survival of our native land or historic neighborhood” and “we exist only to the degree that our heritage survives, and without this heritage, some vital part of us would die,”²³ then performance objects, as transitional objects, and contingent on the context of the performative operation, can acquire the meaning of heritage objects necessary to survival—not only the survival of the performance as an artwork but also our survival as participants in culture.

But what difference does it make that Abramović’s table artifacts at the Tate are not historical, but rather have been added in the course of this presentation? Can these objects stand in for an action that has been and that yet might become, like Serra’s blobs of lead? If these objects were not really there, that is, if none of them are relics from that historical event, what are they, and how does it matter? Lastly, how does the ban on reperformance of the 1974 Studio Mora event stand in a striking contrast to the multiple reinterpretations, or re-performances, of the table with its changing object assemblage? Like a relic that yet needs to be touched by a saint, or like a temporally skewed event in which the object precedes the action from which it will have originated, Abramović’s object assemblage

reverse-engineers, in a way, the performance work, in the Future Perfect of potential scenarios.

Object by object, through space and across time, the work is solidly grounded in the rhythm of its repeated, cross-temporal materializations that reject any confinement of the work solely to its initiating act. It is this recurrent display, recitation and circulation, as Adrian Heathfield has noted,²⁴ including its socialization, that preserves the work from the oblivion of time. But *Rhythm 0*'s artifactual presence does more: it reinscribes Abramović's enunciation "I am the object" into the performance, but rather than into the performance-act, this time into its extended material life in a gallery space. This display, with its orderly neatness and clear structure – reinforced by the bizarre presence of plastic fruits and various security measures like nylon threads and zip ties securing the scissors and gun in recent displays—contrasts, almost grotesquely, with the improvised, messy and blood-stained corporeal presence of the interacting bodies in the projected images from fifty years ago.

The duration of the initiating event—although often referred to as a "durational performance," because it lasted several hours—occurs in a disproportionate relation to the material duration of these pseudo-remains. That is where their power to endure lies. Despite Heathfield's claim that Abramović's most transient works persist through their singularity in spectators' art experiences and critical readings, the artwork's enduring power here lies in the physical presence of these artifacts and their reliably recurring appearances over time.²⁵

But these tables' distinct object assemblies featured on the art world's prominent stages do not pose the dialectic between the life (of the event) and the presupposed non-life of this "still life." In a staged setting, and evoking a dramaturgy of a supposed stasis, *Rhythm 0*'s objects pronounce a livelihood by performing their own material presence. Paralleling Kaprow's observation that "since the first decade of [the 20th] century, pictures and constructions have more and more exhibited a short life span, betraying within a few years, or even months, signs of decay," as well as Herbert Blau's famous dictum that, in the theatre, it is an "ontological fact that the one performing there, that one, is dying in front of your eyes,"²⁶ these objects succumb to decay and disintegration at different paces and with different intensities. Ostensibly static objects thus participate in the existential temporality of performance.

4. Parsing Authenticity: Paik's Necktie

Twelve years before the debut of *Rhythm 0*, during the first Fluxus fes-



Nam June Paik, *Zen for Head*, 1962. Necktie used for the realization of La Monte Young's *Composition 1960 #10* (Draw a straight line and follow it). Collection of the Kunstmuseum Wiesbaden. © Museum Wiesbaden and Nam June Paik Estate

tival—*Fluxus: Internationale Festspiele Neuester Musik*—held at the Museum Wiesbaden in September 1962, Nam June Paik knelt on the floor of the museum's lecture hall. Positioned between the auditorium and the proscenium, he began to crawl backward in a rhythmic sequence of expressive movements, dragging his necktie along an elongated sheet of paper. Historical records show that Paik repeatedly soaked his necktie in a mixture of ink and tomato juice, using it as a brush to create a roughly straight line.²⁷ After this, he plunged his whole head into the mixture to continue this act of calligraphy making as an embodied, corporeal experience²⁸—a uniquely autographic gesture in what might otherwise be considered an allographic work.²⁹ Indeed, this act was a realization of La Monte Young's *Composition 1960 #10*, which instructed "Draw a straight line and follow it," and which Paik had rehearsed the year prior in Cologne.³⁰ Thus *Zen for Head*, one of Paik's most frequently cited and historically reinterpreted works, was released into history, illustrating Fluxus' practice of borrowing and reworking concepts among peers.

Somewhat overlooked in the art world's urge to reenact, the collection of the Museum Wiesbaden houses a long white box containing a stained necktie sealed behind glass, which appears to stem from this historical event—a highly remarkable artifact, since virtually nothing was kept from the festival.³¹ Unlike Marina Abramović's artifact assemblage, which differs from objects used in the original *Rhythm 0* performance (and which in its material aspect might be deemed "inauthentic"), Paik's necktie carries an authentic link to its original use. Once wrapped around the artist's neck and probably still carrying minimal parts of his body's physical composition, in its current, patinated shape resulting from a dry, aged mixture of dirt, ink and tomato juice and uncomfortably connoting associations with other bodily fluids, the necktie is, in fact, quite literally an authentic bearer of Paik's trace: a potent combination of presence and agency. Such relics, akin to parts of a deceased person's body or belongings, are revered objects imbued with memory and imagination.

But here, and precisely for this reason, the necktie is enshrined in a protective case, ensuring its physi-

cal—rather than metaphysical—preservation. In striking contrast to the vibrant activity of *Zen for Head*, which has begun to function as an event-score in its own right, the necktie appears as if glimpsed from a distant past—like a strange voyager on a mission to deliver an encoded, yet somewhat illegible, message to extraterrestrials. Deprived of its original context and actuality, Paik's necktie feels remote and detached, and the memory of the event from fifty years ago lingers as a wistful echo. This sentiment led us to ponder how the value of repeatedly present replacement artifacts might relativize the value of the “real thing.”

Indeed, to be effective, relics—and particularly, in this essay, performance artifacts—do not need to attest to their material identity or authenticity in relation to the event that generated them. Just as the Catholic Church sanctioned the authentication of relics based on their “*Zugehörigkeit*” (German: belonging) to the originating event and their “*Zulässigkeit*” (German: admissibility) (not all venerated relics needed to be “authenticum”—to stem from the saint's body—as long as they fulfilled their “work”), performance artifacts seem to be admitted to the work—or be “authenticated”—during the artwork's life, regardless of the material evidence they carry.³² Beyond axiological considerations and regardless of the “authenticity” of its objects, performance continually returns to the logic of the object.

5. *Beyond the Object Principle?*

“Love objects, respect objects,” pleads American artist Claes Oldenburg, referring to the creative act of selecting and caring for what remains after a performance.³³ Oldenburg speaks of residual objects which are created during repeated performances. These “acted” or “domesticated” objects, as Patricia Brignone has described them, carry memories and histories that may continue to unfold into the future.³⁴ However, performance does not need to reside in objects alone; in fact, it rarely does. In the following discussion and expanding on the categories of objects outlined by Manzella and Watkins, we will focus on documentation and ephemera as part of the broader “material culture” of performance artwork.

Mike Kelley's *The Parasite Lily* (1985) – a rich compilation of documents, historical photographs, instructions, notes and other elements prominently featured in *The Ritual of Rented Island*, an exhibition at the Whitney Museum of American Art (October 31, 2013-February 2, 2014) – serves as an excellent example.³⁵ The exhibition, based on a mélange of objects, documents, images and film documentation, highlighted a radical period of 1970s performance art in downtown Manhattan, dubbed “rented island”

by filmmaker Jack Smith. In this period, artists from diverse backgrounds, including Kelley, created performances in lofts, storefronts and alternative spaces to address contemporary media, commercial culture and high art.

Kelley's artistic project spanned painting, drawing, sculpture, film, performance and installation dismantling distinctions between high and low art. Although preferring "the frenetic anxiety of live performance," and entirely refusing filmic documentation for his early pieces (reflecting the belief that performance has to live in the moment so characteristic of the genre's early years) as Tony Oursler recalls,³⁶ in this exhibition space, and as with Abramović's *Rhythm 0*, the initial performance-event was absent, and yet *The Parasite Lily* was eminently present. The work presented a complex, multilayered structure of rehearsal documentation, film, photographs, facsimiles, slides and reproductions. This presence was connected with, although arguably not exclusively, the photography offered for inspection, linked with the argument posited by Auslander and Amelia Jones, who have claimed, each in their distinct ways, that photographic documentation is a space in which performance can be experienced.³⁷

In Kelley's *The Parasite Lily*, in a sort of genealogical interdependence, and attesting to the impossibility of overlooking this artwork's persuasive material presence, facsimiles of documents built on other documents, either lost or still present, which in turn were built on other documents, at times even acquiring the status of individual artworks themselves. Beyond the principle of a discrete object, the artwork's material "stratigraphy" seems here to never cease to expand, continually depositing new layers on the already accumulated material "sediment." Whether authentically linked with the performance-event or with the artist's hand in the circulation of his work or added during the artwork's lifespan by others (photographers, curators, conservators and the artist's estate), this stratigraphy attests to the many subjectivities and choices made by individuals and institutions. One can only imagine how new interpretations, technologies and cultures of conservation and activation contribute to its ever-expanding, indeed pervasive, material presence.

6. Performance as Musealium

A more recent understanding of the relationship of performance to objects beyond documentation, artifacts and ephemera is that the performance as an event can be a musealium, something collectable and, in that sense, an object itself. Rie Hovmann Rasmussen identifies duration and repetition as key characteristics of performance that serve "to integrate



Ernesto Pujol, *Nine to Five* (curated by Micaela Martegany), More Art, Brookfield Place, New York, 2015. Photo © Nisa Ojalvo 2015

performance into the [museum's] core program.”³⁸ Duration allows a performance to be available to viewers in the same manner as any other museum. Abramović's *The Artist is Present* (2010) is an example. As part of the performance, Abramović sat in a chair in the atrium of the Museum of Modern Art New York each day during the hours the museum was open for the entire duration of the exhibition, two and a half months. Abramović situated herself before the museum opened and left only after all visitors had departed, making it seem as if she was always there, an object with a continuous presence. Ernesto Pujol's *Nine to Five* (2015) worked similarly, but in a public art context rather than a museum.

Miming the workday routine of the people around them, the performers were continuously present during business hours, as described in the press release for the work:

Eleven performers dressed in white will arrive by public transportation each day, silently moving to their positions adjacent the glass wall at the east side of the Brookfield Place Pavilion. Sitting formally between the glass partitions of the window, that mirror the quintessential corporate office workspace, each performer will write silently throughout the day about the people they see, creating a literature of pedestrian life in the city.³⁹

Artist Tino Sehgal states directly that this effect of object-like continuous presence is what he wishes to achieve: “my work operates in the

temporality of the visual-art exhibition. It's always there, like any other artwork. You can walk in, you're included. My work doesn't start and finish."⁴⁰ *11 Rooms* (2011) at the Manchester Art Gallery, co-curated by Klaus Biesenbach and Hans Ulrich Obrist, was a group show based around the same concept. The exhibition space was divided into eleven modestly sized rooms, each containing a performance. Spectators moved from room to room, witnessing a performance at each stop. Biesenbach and Obrist conceived the show on the model of a sculpture gallery featuring "living sculptures." Speaking of *14 Rooms*, a later iteration of the same exhibition at Art Basel in 2014, Obrist said, "It is time-based art [...]. It has to stay in duration. *14 Rooms* is a classical sculpture gallery when the works are there during opening hours from 11am to 7pm, but when the last visitors leave and the museum closes its doors, all the sculptures go home, too."⁴¹

The objectification of performance achieved through extended duration allows performance to be present in the museum and available to its patrons in a manner like paintings and sculptures. This represents a reversal in the relationship between duration and the art object as understood during the era of conceptual art. Then, the idea was to make objects more performance-like—contingent and ephemeral—through the emphasis on process found in both Serra's lead splashes and de Saint Phalle's gunshot paintings. Now, the idea is to make performances more object-like by emphasizing duration and repetition.



Allora & Calzadilla, *Revolving Door*, 2011. Performance Presented at *14 Rooms* in Basel by Fondation Beyeler, Art Basel, Theater Basel, 2014. © Allora & Calzadilla

7. Objectification through repetition

The continued presence and availability of a performance to the viewer makes it object-like. Some performances achieve continued presence through repetition. In Sehgal's *Ann Lee* (2011), which premiered at *11 Rooms*, an adolescent girl playing the titular character, a minor manga figure, introduces herself to the audience as an entity unfamiliar with human ways and asks them questions.⁴² For this work to be continuously available, the scenario must be repeated throughout the time the exhibition is open to the public. Gerard & Kelley's *Timelining* (2014) "features a series of paired performers involved in close relationships—romantic, familial, or otherwise. Moving through space in a circular pattern, a couple takes turns reciting snippets of their personal histories from the present moment backward."⁴³ In this case, the performance is triggered by the entrance of a spectator into the space and is thus continually available without being continuous.

In other cases, it is difficult to distinguish continuity from repetition. In Allora and Calzadilla's *Revolving Door* (2011), also shown at *11 Rooms*, a group of dancers arranged in a line that extends to the walls of the room on all sides replicates the motion of a revolving door so that visitors must coordinate their movements with those of the performers to enter the space. It is possible to see the dancers either as repeating a series of motions over and over or as engaged in one continuous action.

Beyond the use of repetition as a structural feature, the repetition of performances as transportable works defines the current economy of performance art and its institutionalization.

Performances that can be in some way repeated . . . have affected the way performances are viewed within art institutions. Here artists are often encouraged to perform their own work on several occasions . . . [In] these performances . . . the same work is presented several times for different audiences and in a different institutional setting . . .⁴⁴

Gerard & Kelley's *Timelining* was first performed at The Kitchen, New York City, in 2014. It was acquired by the Guggenheim Museum in New York and performed there in 2015. On loan from the Guggenheim, it was performed in Paris at the Festival D'Automne in 2017. Each of these venues is a different kind of institution: The Kitchen is a venerable alternative space founded as an artist collective in 1971; the Guggenheim is, of course, one of the most prominent of major museums, while the Festival D'Automne, founded in 1972, is a large-scale, multidisciplinary art event that is international in scope. *Timelining* is but one example of a performance that is designed to be presented multiple times in varying contexts. As is typical for such performance art, its scenario can be enacted anywhere

with local participants. This is equally true for *Revolving Door*, where the main change needed to adapt the work to local conditions is the number of dancers used since their line must be long enough to block access to the performance space. This portability means that performances can be deployed like other musealia—they can be collected and lent by one institution to another, for instance. It enables performance art to find a place in the flows of an international art world in which works travel from gallery to museum, from biennial to art fair. This is as true of the performing objects that now make up the various table assemblages that are the ongoing versions of Abramović's *Rhythm 0* as it is of live performances.

8. In Conclusion: A persistent Return to and through the Object

As we have shown here, the relationship between performance objects and the event whose memory and history they sustain is highly variable. In Abramović's *Rhythm 0*, the relationship is functional rather than archival. The continued life of the performance resides not in objects that were part of the original event but in similar objects of the same kind that both evoke the original objects and allude to the possibility of a new performance of *Rhythm 0* employing them. The value of these objects in maintaining the life of the performance does not depend on their authenticity. The preservation of Paik's necktie as a relic, so reminiscent of Kaprow's postulation of an "enduring object . . . in a locked case," enables it to serve as an historical artifact that indexes Paik's performance. Arguably, however, it also deprives it of the ability to sustain his performance as a living thing. The nature of this continued life is illustrated by Kelley's *The Parasite Lily*, which continues to develop and change through the extensions and reconfigurations of its artifacts, documentation and ephemera. The idea that performances' continued life is as objects is further actualized in current practices in which performances aspire to object status through duration and repetition. In these instances, there is no original event to which subsequent iterations could refer, no sense in which the first iteration of the performance is the one of which all subsequent iterations are re-performances. As is the case for Serra's lead sculptures, each iteration is a novel object struck from an existing template.

Displays have the power to fossilize events in the memory of those who experience them. They construct the work's identity. Discussing the co-determining relationship between the ephemerality of the artwork and the materiality of its archive, Jonah Westerman describes performance's multifold dimensions—built upon, among other things, the dialectics of ephemerality and the archive and reality and representation—as a field of tension between "seemingly opposed, yet intrinsically related concerns."⁴⁵

Negotiating these tensions, each work not only “positions its audiences and articulates its social, political and spatial situation”⁴⁶ in its own way, but also is no doubt materially constitutive. In the longer durée of such work, in the temporarily extended present, the event and the archive are co-determining.

Whether examined through the lens of its material histories or exhibition dispositifs, and independently from the degree performances resist musealization or institutionalization, performance art cannot be conceived of or theorized apart from the object. An attempt to do so would strip a performance work of the larger context in which the action is one element. Apart from ontological considerations, the history of the institutionalization of performance points to a rich material life of performance art evident in and as relics, residues, props and archival detritus (and the above are just a few examples). Beyond the factuality of collections, exhibitions and archives, in which the performance’s physical presence is manifest in a stratigraphy of scripts, scores, documentation, film, photography and narratives—a substitute as it were for the momentary “disappearance of the act”—recent research reframes performance as an object of conservation, situating performance in a long tradition of intentional upkeep of things.⁴⁷

Again and again, performance repeats and returns to and through the object. By its very nature, it not only explicates the intricacies of transient art forms but also underscores that there is no way around the old, good traditional “object.”

Acknowledgment

We thank the editors of this volume and the anonymous reviewers and for their valuable assistance. The research for this paper was in part supported by the Swiss National Science Foundation within the project [<https://performanceconservationmateriality-knowledge.com/>] (2020-25, grant nr. 100016_189245) that initiated the collaboration between the authors and contributed valuable primary sources. Sincere thanks to the research group members Felipe Ribeiro, Andrej Mirčev, Emilie Magnin, Aga Wielocha and Josephine Ellis and for their insightful contributions to thinking with and through the material culture of performance.

- ¹ A. KAPROW, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, H.N. Abrams, 1966, p. 168.
- ² For example, Catherine Wood argues that the methods of traditional art history are not adequate to discussing performance. Whereas those methods assume stable objects of inquiry, performance “rests upon a succession of disappearing acts” (C. WOOD, *Performance in Contemporary Art*, London, Tate Publishing, 2018, p. 25).
- ³ R. GOLDBERG, *Performance Art from Futurism to the Present*, 3rd ed., London, Thames & Hudson, 2011, p. 152.
- ⁴ Confirming this view, albeit from a slightly different angle, a significant portion of performance theory and its afterlife has evolved in response to Peggy Phelan’s assertion of performance’s essential ephemerality, linked with its radical autonomy from the capital-driven mechanisms of the art system. P. PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, p. 146.
- ⁵ With a noted difference in the juridical mechanisms of performance art’s materialization in collection, which others have described in detail. See, for instance, S. SYKORA, ‘Copyright Implications of the Preservation of Performance Art’, in *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. II, H.B. Hölling, J.P. Feldman, E. Magnin (eds.), London and New York, Routledge, 2024, pp. 199-223.
- ⁶ L.R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- ⁷ J. WEISS, ‘Due Process: Richard Serra’s Early Splash/Cast Works’, *Art Forum*, 54, 3 (November 2015), <<https://www.artforum.com/features/due-process-richard-serras-early-splash-cast-works-226187/>> [accessed 12 November 2024].
- ⁸ The only existing lead splash, *Gutter Corner Splash: Night Shift* (1995), in the permanent collection of the San Francisco Museum of Modern Art, is a recreation by Serra of a work from 1969.
- ⁹ A. BLUM, ‘A Serra Sculpture Emerges from Its Tomb’, *New York Times*, November 29, 2003, <<https://www.nytimes.com/2003/11/23/arts/art-a-serra-sculpture-emerges-from-its-tomb.html>> [accessed 12 November 2024].
- ¹⁰ See, for example, C. LAMBERT-BEATTY, ‘Against Performance Art’, *Artforum* 48, n. 9 (2010), <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-legacy-marina-abramovics-the-artist-present-lives-new-generations-artists>> [accessed 16 November 2024] and A. DOZIER, ‘The Legacy of Marina Abramović’s “The Artist is Present” Lives On with New Generations of Artists’, *Artsy.net*, 17 March 2022, <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-legacy-marina-abramovics-the-artist-present-lives-new-generations-artists>> [accessed 16 November 2024].
- ¹¹ ICOM, *Key Concepts of Museology*, ed. A. Desvallées, F. Mairesse, trans. S. Nash, Paris, Armand Colin, 2010, p. 50.
- ¹² Among the most significant recent research projects with extensive resources available on their websites are *Collecting the Performative with The Live List* (Tate, Van Abbemuseum, Maastricht University, 2012–14); *Documentation and Conservation of Performance* (Tate, 2016–21); *Reshaping the Collectible: When*

Artworks Live in a Museum (2018–21), *Collecting the Ephemeral: Prerequisites and Possibilities for Making Performance Art Last* (Lucerne University of the Arts 2019–23), *Precarious Movements: Choreography and the Museums* (University of New South Wales 2021–2024) and *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge* (Bern University of the Arts, 2020–25). See also H.B. HÖLLING, J. PELTA FELDMAN, E. MAGNIN (eds.), *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. 1 & 2, London and New York, Routledge, 2023 & 2025, for the most recent compilations of critical essays addressing the questions of collecting, displaying and preserving performance in a global context.

¹³C. MANZELLA, A. WATKINS, 'Performance Anxiety: Performance Art in Twenty-First Century Catalogs and Archives', *Art Documentation* 30, 1 (Spring 2011), pp. 28–32.

¹⁴Abramović describes this series as "A hammer. A saw. A feather. A fork. A bottle of perfume. A bowler hat. An ax. A rose. A bell. Scissors. Needles. A pen. Honey. A lamb bone. A carving knife. A mirror. A newspaper. A shawl. Pins. Lipstick. Sugar. A Polaroid camera. Various other things. And a pistol, and one bullet lying next to it" (M. ABRAMOVIĆ, with J. KAPLAN, *Walk Through the Walls: A Memoir*, New York, Crown Archetype, 2016, eBook, n.p.).

¹⁵*Ibidem*, n.p.

¹⁶P. PHELAN, 'Marina Abramović: Witnessing Shadows', *Theatre Journal*, 56, 4 (2004), p. 572, <https://doi.org/10.1353/tj.2004.0178>.

¹⁷K. HESSEL, 'Marina Abramović's Shocking Rhythm 0 Performance Shows Why We Still Cannot Trust People in Power', *The Guardian*, September 25, 2023, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/sep/25/marina-abramovics-shocking-rhythm-0-performance-shows-why-we-still-cannot-trust-people-in-power>> [accessed 30 May 2024].

¹⁸This moment also marks the performance's premature ending according to one of the accounts, see L. SHALSON, *Performing Endurance: Art and Politics since 1960*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 75; M. ABRAMOVIĆ, H. HÖLLING, ET AL, interview within SNSF Performance: Conservation, Materiality, Knowledge research project, June 9, 2021.

¹⁹M. ABRAMOVIĆ, with J. KAPLAN, *Walk Through the Walls*, eBook, n.p. M. ABRAMOVIĆ, A. JONES, 'The Live Artist as Archeologist' in A. Jones, A. Heathfield (eds.) *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol, Chicago, Intellect, 2012, pp. 543–66. Note that the initial concept for *Seven Easy Pieces* included *Rhythm 0* as part of the exhibition, but it was rejected by the museum for security reasons.

²⁰Herbstreit analyses the table present at MoMA. M. HERBSTREIT, *Ausgestellte Authentizität bei Chris Burden und Marina Abramović*, München, Edition Mentzel, 2019, p. 273; M. ABRAMOVIĆ, ET AL., interview.

²¹D. ZUBER, 'Tool for Transcendence: The Transitory Object', in *Marina Abramović, Exhibition Catalog*, London, Royal Academy Publications, p. 59.

²²D.W. WINNICOTT, *Playing and Reality*, London and New York: Routledge, 1989, pp. 1–25; J. OTERO PAILOS, 'Experimental Preservation', September 2016, <<https://placesjournal.org/article/experimental-preservation/>> [accessed 16 November 2024].

²³*Ibidem*. See also J. OTERO-PAILOS, H. HÖLLING, 'Materials, Objects, Transitions: Jorge Otero-Pailos in Conversation with Hanna B. Hölling', in H.B. Hölling, F.

- Bewer, K. Ammann (eds.), *The Explicit Material: Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, Leiden, Brill, pp. 26-63.
- ²⁴A. HEATHFIELD, 'The Cult and the Line in Time', in Marina Abramović, *Exhibition Catalog*, London, Royal Academy Publications, p. 33.
- ²⁵*Ibidem*.
- ²⁶H. BLAU, *Reality Principles: From the Absurd to the Virtual*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011, p. 114.
- ²⁷See, for instance, the video recording available in the archive of the Fondazione Bonotto.
- ²⁸B. WINTHER-TAMAKI, 'Remediated Ink: The Debt of Modern and Contemporary Asian Ink Aesthetics to Non-Ink Media,' *Getty Research Journal*, 10, 2018, pp. 133-34.
- ²⁹For the notions of allo- and autographic works, see N. GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, IN: Hackett, 1976, p. 112.
- ³⁰The origins of Paik's interpretation of Young's score date back to Karlheinz Stockhausen's *Originale* in 1961 in Cologne, where Paik swapped his work *Simple* with the interpretation of Young's score. K. WETTENGL, 'Karlheinz Stockhausen's *Originale*', in R. Frieling (ed.) *I Expose the Music: Nam June Paik*, Spector Books, 2023, p. 27. Notably, the drawing depicted on page 22 does not reference *Zen for Head* but is instead titled *Untitled (Krawattenzeichnung II)*, 1961.
- ³¹The drawing resulting from the performance is also part of the collection, but it was unavailable for research during the writing of this essay.
- ³²Herbstreit refers to Peter Dinzenbacher's discussion of church practices. M. HERBSTREIT, *Aktionsrelikte*, 89.
- ³³C. OLDENBURG, 'Residual Objects (1962)', in *Claes Oldenburg: An Anthology*, New York, Guggenheim Museum, 1995, p. 143, <http://archive.org/stream/claes-old00olde/claesold00olde_djvu.txt> [accessed 29 May 2024].
- ³⁴P. BRIGNONE, 'So Specific Objects', in E. MANGION and M. DE BRUGEROLLE (eds.) *Not to Play with Dead Things*, Zurich, JRP|Ringier, 2009, p. 67.
- ³⁵*Rituals of the Rented Island*, exhibition at the Whitney Museum of American Art, 31 October 2013-2 February 2014. See also the eponymous book: J. SANDERS, J. HOBERMAN, *Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama: Manhattan, 1970-1980*, New York, Whitney Museum of American Art, 2013.
- ³⁶T. OURSLER, 'Mike Kelley, <<https://tonyoursler.com/mike-kelley>> [accessed 29 May 2024]. Published in *Artforum*, 1, May 2012.
- ³⁷P. AUSLANDER, 'The Performativity of Performance Documentation', *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28, 3 (September 2006), pp. 1-10, <<https://www.jstor.org/stable/4140006>>; A. JONES, "'Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation', *Art Journal*, 56, 4 (1997), pp. 11-18.
- ³⁸R. H. RASMUSSEN, 'Are You Not Entertained? Curating Performance within the Institution', in D. Davida, et al (eds.) *Curating Live Arts*, New York, Berghahn Books, 2019, p. 352.
- ³⁹More Art, Press Release for Ernesto Pujol, 9-5, 1 October 2015, <https://moreart.org/wp-content/uploads/2024/02/Pujol_9-5_PressRelease_October1.pdf> [accessed 16 November 2024].

- ⁴⁰T. GRIFFIN, 'Tino Sehgal: An Interview', *Artforum* 43, n. 9 (2005), <<https://www.artforum.com/features/tino-sehgal-an-interview-171417/>> [accessed 16 November 2024].
- ⁴¹'Hans Ulrich Obrist & Klaus Biesenbach on Co-Curating, Living Sculptures, and the Chance Encounter That Started It All', Artsy Editorial, *Artsy.net*, 17 June 2014, <<https://www.artsy.net/article/editorial-hans-ulrich-obrist-and-klaus-biesenbach-on>> [accessed 16 November 2024].
- ⁴²In 1999, French artists Pierre Huyghe and Philippe Parreno bought a Japanese anime character named Ann Lee (or sometimes AnnLee or Annlee) from a catalog, gaining exclusive rights to use her image. For their joint project *No Ghost Just a Shell, un film d'imaginaire, 1999–2002*, they allowed around fifteen other artists to use the character in their own work. The project culminated in an exhibition at Kunsthalle Zurich in 2002 that brought together all these works, after which Huyghe and Parreno withdrew the character from circulation. Sehgal revived the character for his contribution to *11 Rooms*.
- ⁴³'Gerard & Kelley *Timelining*' Guggenheim Collection Online, New York, Guggenheim Museum <<https://www.guggenheim.org/artwork/33472>> [accessed 16 November 2024].
- ⁴⁴R. H. RASMUSSEN, 'Are You Not Entertained? Curating Performance within the Institution', in D. Davida, et al (eds.) *Curating Live Arts*, cit., p. 352.
- ⁴⁵J. WESTERMAN, 'The Dimensions of Performance', *Performance at Tate: Into the Space of Art* <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance>> [accessed 1 June 2024].
- ⁴⁶*Ibidem*.
- ⁴⁷R. SCHNEIDER, H.B. HÖLLING, 'Not, Yet: When Our Art Is in Our Hands', in *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. I, H.B. Hölling, J.P. Feldman, E. Magnin (eds.), London and New York, Routledge, 2023, pp. 50–69, <<https://doi.org/10.4324/9781003309987>>.



FRANCESCA GALLO

La performance al museo: qualche esempio a Roma, tra anni Novanta e Duemila

Starting from some early presence of performance art in the cultural programming of Italian museum institutions at the end of the season of affirmation of body-based artistic research, the essay focuses on the Roman scene. In particular, through the analysis of the exhibitions and collections of the two main museums of contemporary art, the Galleria Nazionale d'Arte Moderna and MAXXI, it will investigate the ways in which, between the end of the 20th century and the beginning of the 21st, this now canonized artistic practice infiltrated and was received in museum spaces and what kind of problems it poses, also in relation to strategies of documentation, preservation, fruition and valorization.

While in the case of GNAM one can speak primarily of occasions for exhibition – of relevant historiographical significance given the venue's authority – MAXXI's different vocation allowed for some of the first acquisitions of performative interventions. In addition, within a little more than a decade of activity, MAXXI has also repurposed performances with their multifaceted documentary sedimentation in the exhibition display, consolidating the presence of such experiences in the range of artistic expressions of contemporary art. Through some recent examples involving this museum, we will reflect on the critical and theoretical stimuli that the procedures activated by the institution transmit to the performative work in its dialectics between permanence and variation, between score and alea, between authorial subjectivity and delegated figures.

In Italia le pratiche artistiche performative entrano precocemente nei contesti istituzionali, dalla Biennale di Venezia – dal 1966 come spontanee infiltrazioni, ma nelle edizioni degli anni Settanta già all'interno di proposte curatoriali – alla Galleria d'Arte Moderna di Torino (1967) e al Museo Civico Archeologico di Bologna (1970), e con maggiore frequenza nella seconda metà della decade, in particolare in realtà civiche esordienti oppure di nuovo corso, come nella neonata Galleria

d'Arte Moderna di Bologna (dal 1975 in avanti), nella diffusa proposta culturale di Palazzo dei Diamanti di Ferrara (dal 1977) o ancora alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Ancona (1979), per citare solo alcuni tra i casi più noti,¹ che spaziano dagli interventi all'interno di esposizioni temporanee a rassegne dedicate.

Quasi a conclusione di questa stagione, in cui soprattutto le istituzioni civiche si sono mostrate ricettive e permeabili, perfino l'allora unico museo statale dedicato esclusivamente all'arte del XIX e XX secolo, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ospita una singolare rassegna di performance, proposte più che da artisti visivi da gruppi del nuovo teatro: *Paesaggio metropolitano. Nuova performance, Nuova spettacolarità*, curata da Giuseppe Bartolucci, in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Tra gennaio e febbraio 1981, soprintendente Giorgio De Marchis, nella sala conferenza del museo si alternano gli interventi performativi, previsti alle 19.30 nei giorni feriali, e comunicazioni e dibattiti la domenica mattina, in continuità con un'attività didattica definita da tempo,² Le reazioni critiche sottolineano l'importanza di intercettare un pubblico diverso da quello dei teatri sperimentali, soprattutto per l'effetto di «beatificazione»³ garantito dalla cornice museale.

Se tra gli artisti visivi si possono rubricare forse solo Antonio Sixty – che, indulgendo sull'immaginario pubblicitario, allestisce un set fotografico animato insieme a una modella⁴ – e il duo Taroni Cividin (composto da Roberto Taroni e Luisa Cividin),⁵ tra critici e intellettuali coinvolti si incontrano voci che avevano seguito e sostenuto le ricerche artistiche basate sull'azione *live*, come Maurizio Calvesi, Germano Celant, Gillo Dorfles, Filiberto Menna, nonché Achille Perilli,⁶ nel dopoguerra protagonista delle contaminazioni tra arte e teatro. Pur nella sua occasionalità, quindi, *Paesaggio metropolitano* partecipa all'assimilazione delle ricerche artistiche incentrate sul corpo da parte di contesti istituzionali, ribadendo anche in sede centrale l'apertura e la porosità che avevano punteggiato l'offerta culturale di realtà locali piccole e grandi per tutti gli anni Settanta. In definitiva, però, dall'autonomia della rassegna filtra l'idea che il museo funzioni sostanzialmente da istituzione ospitante – non a caso le azioni non si svolgono nelle sale espositive, tra le opere d'arte – e, come già sottolineato, sebbene si tratti di una proposta molto innovativa, non sembra corrispondere a un sostanziale ripensamento del museo, se non in senso latamente didattico.

Infatti, il coinvolgimento di esponenti del nuovo teatro e di danzatori sperimentali, invece che di artisti visivi, rinvigorisce l'impressione dello iato tra le ricerche basate sul corpo e la collezione d'arte, ovvero il nucleo identitario della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.⁷

Oltre questa data, sebbene vi siano diverse esperienze di natura performativa che punteggiano la scena artistica italiana, in contesti informali

come gli studi degli artisti o gli spazi autogestiti, oppure alcune occasioni in cui l'esecuzione pittorica viene spinta verso l'evento mondano, ricuocendo i nessi tra la dimensione processuale e quella oggettuale dell'opera, come nel caso di *Extemporanea. Otto artisti all'opera sotto gli occhi del pubblico*, nel 1984 alla galleria L'Attico⁸ – del vulcanico Fabio Sargentini, che tanto aveva sostenuto tali ricerche negli anni Sessanta portando in Italia i protagonisti della nuova danza statunitense – in assenza di un'indagine sistematica, al momento i musei sembrano immuni da tale onda lunga. Le ricerche artistiche basate sul corpo dell'autore che opera dal vivo, infatti, sono tornate nell'agenda dell'arte contemporanea a partire dagli anni Novanta, ma nei musei italiani esse si sono viste con moderazione e soprattutto negli ultimi dieci anni: complice il processo di storicizzazione mediato dalla mostra temporanea, la performance ha trovato accoglienza meno episodica in tali sedi.

Nelle pagine che seguono con alcuni esempi – limitati ai due musei nazionali dedicati al contemporaneo – si proverà a tracciare un percorso di ideale avvicinamento alla vera e propria musealizzazione dell'opera performativa in sé, attraverso l'esposizione della performance, storica e attuale. L'individuazione dell'intervallo cronologico su cui concentrarsi deriva dalla convinzione che i decenni iniziali della performance art in Italia siano ormai sufficientemente scandagliati (come si deduce dalla sintesi iniziale) e che per tale fase non si possa parlare di musealizzazione vera e propria. Se la crescita del tessuto istituzionale legato all'arte contemporanea, nel nostro paese, si avvia negli anni Ottanta, è a partire dalla decade successiva, come già ricordato, che l'azione dal vivo torna con maggiore visibilità nelle ricerche artistiche. In questo quadro il MAXXI rappresenta un fattore – non isolato – di discontinuità sia a livello cittadino che nazionale, poiché tutte le pratiche di ibridazione mediale e che esulano dalla oggettualità dell'opera rientrano nel territorio di sua competenza.

Da un punto di vista sia fenomenologico sia teorico, le mostre istituzionali, occasioni in cui performance e/o relativa documentazione sono riproposte, concorrono a integrare l'intervento effimero – in origine refrattario alle consuetudini del collezionismo fondato sugli oggetti – nella narrazione di una singola personalità creativa,⁹ di un gruppo o di una fase storica e, così facendo, tendono ad assimilare azione (e/o documentazione pertinente) al bene da conservare, tutelare e valorizzare, in sintonia con l'attenzione dell'UNESCO sui beni immateriali e l'*intangible heritage*, nonché con le nuove definizioni di museo formulate dall'ICOM, di cui si sente l'eco nelle iniziative promosse a favore della performance art da parte del Guggenheim Museum e del MoMA a New York, all'inizio del XXI secolo.

Il rapporto tra mostre temporanee e collezioni permanenti si configura in maniera dialettica, perché entrambi esito di processi multipli di riconoscimento e valorizzazione sia di ricerche attuali, sia di percorsi storici.

Se nelle collezioni pubbliche italiane si rintracciano, non senza difficoltà, documenti relativi all'opera performativa, negli ultimi anni vi sono casi di acquisizioni di vere e proprie performance così come di lavori che prevedono una componente performativa. E a proposito dell'interazione tra storicizzazione e valorizzazione, sono indicativi gli esiti dell'ampio programma di ricerca che la Tate Gallery ha condotto su documentazione e oggetti relativi ad azioni *live* possedute dall'istituzione, evidenziando la progressiva migrazione delle opere dall'archivio ai depositi, fino alle sale espositive: destino toccato, per la prima volta, nel 1983, alle lavagne usate da Joseph Beuys in *Information Action* (1972).¹⁰ Una vicenda peculiare, forse, di una fase storica in cui la performance doveva ancora essere riconosciuta dal museo. Secondo Acatia Finbow lo spartiacque nel processo di assorbimento di tali materiali all'interno della vocazione alla tutela che contraddistingue l'istituzione museale è rappresentato dalla centralizzazione delle informazioni relative a tutto ciò che il museo possiede sulla singola azione.¹¹ Torneremo su tali aspetti legati allo statuto della documentazione e alla sua gestione museale in chiusura ma, in Italia, tra gli esempi virtuosi di convergenza tra esposizione e acquisizione si ricorda il recente allestimento del MAMbo di Bologna, con la sezione dedicata a *Rilevamenti d'archivio. Le Settimane Internazionali della Performance e gli anni '60 e '70 a Bologna e in Emilia Romagna*, focalizzata sulla peculiare fase della vita dell'allora Galleria d'Arte Moderna e del territorio regionale. Vincitore del Piano per l'Arte Contemporanea 2021, il progetto curato da Uliana Zanetti ha permesso l'acquisizione di un nutrito corpus di documentazione fotografica di tali manifestazioni, di cui da conto il ricchissimo volume appena pubblicato.¹²

1. L'azione dal vivo nelle mostre della Galleria Nazionale d'Arte Moderna

In ambito italiano, fino ad anni recentissimi, è soprattutto attraverso le retrospettive dedicate ad alcuni protagonisti degli anni Sessanta e Settanta che si può misurare l'attenzione alla performance nei contesti museali. Se nel corso del tempo sono diventate nuovamente accessibili una serie di fonti, in particolare audiovisive, attraverso migrazione di supporti e interventi di vero e proprio restauro, non sempre le grandi rassegne monografiche ne hanno dato conto. Restando nei confini autoimposti alle presenti riflessioni, si può notare la differenza, a distanza di pochi anni, tra le importanti mostre che la Galleria Nazionale d'Arte Moderna ha dedicato a due figure di primo piano di tale scena, come Michelangelo Pistoletto (nel 1990) e Fabio Mauri (nel 1994).

Nel primo caso, a cura di Anna Imponente e Augusta Monferini, all'epoca soprintendente, nella sale del museo sono raccolti circa novanta lavori, dai quadri specchianti dei primi anni Sessanta, ai plexiglass e agli oggetti in meno della medesima decade, alle opere in cui ricorrono gli stracci, arrivando fino agli interventi del 1989.¹³ Se nel catalogo sono menzionate e illustrate le azioni che l'artista esegue da solo e con il gruppo Lo Zoo,¹⁴ nelle sale dell'esposizione non sembra trovare accoglienza tale aspetto del lavoro di Pistoletto. Le motivazioni sono certamente molteplici e dipendono probabilmente più dall'artista che dagli orientamenti curatoriali. L'esito, tuttavia, coincide con la marginalizzazione di tali esperienze (che punteggiano gli anni dal 1967 al 1981) nella restituzione della carriera dell'artista, a circa un quarto di secolo dai suoi esordi, quando gli interventi *live* di Pistoletto sono noti e documentati, nonché rievocati nel saggio di Monferini.¹⁵ Alla luce della più recente riflessione storico-critica tale scelta appare penalizzante, sia perché il dispositivo dei quadri specchianti risulta in forte continuità concettuale con la fluidità temporale e la reattività al contesto e al pubblico che connotano anche le ricerche performative, sia per la genesi – secondo Claire Gilman – di alcuni lavori come “materiali di scena”.¹⁶

A pochi mesi dalla conclusione dell'esposizione dedicata a Pistoletto il museo romano ospita l'eccezionale manifestazione *Giappone all'avanguardia: il gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, a cura di Shinichiro Osaki (curatore dello Hyogo Prefectural Museum of Modern Art di Kobe che collabora all'iniziativa), Monferini e Marcella Cossu (funzionaria storica dell'arte della galleria).

Sotto gli auspici del Ministero degli Affari Esteri e della Japan Foundation si propongono *remake* di storici interventi *live* dei medesimi artisti le cui opere sono esposte nelle sale del museo,¹⁷ una concomitanza particolarmente interessante sia alla luce dell'odierno riconoscimento del ruolo storico svolto dalla formazione giapponese nel sostanziare la presenza dell'azione dal vivo nelle pratiche degli artisti visivi, sia per la precocità cronologica, visto che convenzionalmente si tende a considerare le esposizioni *Hors limites: l'art et la vie, 1952-1994*, del 1994 e *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, del 1998, come avvio di un più diffuso processo di storicizzazione delle ricerche artistiche performative, dopo i contributi di RoseLee Goldberg.¹⁸

La rassegna *Giappone all'avanguardia: il gruppo Gutai negli anni Cinquanta* fa parte di un momento di rinnovata attenzione per la cultura del paese del Sol levante, in continuità con la mostra *Monoha La scuola delle cose*, ospitata tra la primavera del 1988 e quella del 1989 al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, diretto da Maurizio Calvesi, consorte di Monferini.¹⁹

Con il termine *remake*, in catalogo, si indicano sia le riproposizioni di in-

terventi di natura installativa, sia l'esecuzione di azioni storiche. Sebbene si potesse puntare sul concetto *replica*, mutuandolo dal contesto teatrale, si opta per il lessico cinematografico, probabilmente per sottolineare che nonostante gli 'attori' siano gli stessi di un tempo, vi sono inevitabili variazioni rispetto alle prime esecuzioni.

Oltre all'eccezionalità dell'operazione in sé, l'iniziativa ha una portata particolarmente significativa proprio per il coinvolgimento dei protagonisti di Gutai che, nei giorni dell'inaugurazione, il 5 e il 7 dicembre 1990, ripropongono nelle sale del museo celebri azioni. Fin dalle battute iniziali del progetto, infatti, Monferini individua nella nuova Ala Cosenza con la sua ampia superficie, la collocazione più idonea per la complessa rassegna.²⁰



Veduta dell'esposizione *Giappone all'avanguardia: il gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1990. Courtesy Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Proprio in tale localizzazione si può misurare – rispetto a *Paesaggio metropolitano* – tutta la portata di una nuova prospettiva storiografico-ermeneutica, in cui prevale la logica dell'integrazione nella cornice istituzionale nonché disciplinare della storia dell'arte, a fronte della semplice accoglienza di una manifestazione che, poco meno di dieci anni prima, era forse considerata "estranea" agli spazi fisici e teorici della disciplina, nonché alle funzioni del museo.

Nella documentazione d'archivio si elencano tredici azioni, secondo un lessico ampiamente diffuso negli anni Cinquanta e Sessanta, includendo anche interventi installativi e processuali: è il caso, per esempio, di *Pallo-*



Veduta dell'esposizione *Giappone all'avanguardia: il gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1990. Courtesy Galleria Nazionale d'Arte Moderna

ne e di *Semaforo* di Akira Kanayama; di *Water*, di *Stones* e di *Macchina per il fumo* di Sadamasa Motonaga; nonché di *Montagna di sabbia* e di *Acqua luminosa* di Michio Yoshihara.²¹ Di carattere più prettamente performativo, invece, *Footprint* in cui Akira Kanayama cammina su una striscia di plastica bianca (lunga circa 100 metri) con le scarpe inchiostrate di vernice lavabile o inchiostro tipografico; così come *Showering painting*, una tela innaffiata con colore da Toshio Yoshida. La tela, insieme a quella di *Throwing Painting* di Shozo Shimamoto, è entrata nelle collezioni museali della GNAM, sebbene in seguito le opere non siano state esposte né prestate.²²

La centralità del corpo dell'artista e il confronto fisico con i materiali, tuttavia, emergono soprattutto in altri tre lavori. *Tearing of paper*, in cui Saburo Murakami sfonda il pannello di carta (come aveva fatto già alla prima *Gutai Art Exhibition* nel 1955) ora simbolicamente posto all'ingresso del percorso espositivo, analogamente a quanto predisposto durante l'inaugurazione della *11th Gutai Exhibition*, nel 1962. E i due interventi di Shozo Shimamoto: in *Throwing Painting* l'artista lancia contro un parallelepipedo posto al suolo e sormontato da una piccola tela, bottiglie piene di colore in modo che quest'ultimo si accumuli sul supporto pittorico e si distribuisca sull'ampia tela stesa tra pavimento e parete (come durante la *Second Gutai Exhibition* del 1956), con un sottofondo musicale appena udibile, composto «in un campo di concentramento nazista da una nipote

di Mahler poi suicidatasi». ²³ Mentre in *Destruction of Objects* Shimamoto manda in frantumi la sfera di vetro sospesa al soffitto, parte della *Material Destruction* eseguita durante la *Gutai Exhibition on Stage*, nel 1957. ²⁴

In origine *Throwing Painting* era stata proposta all'aperto in diverse varianti: ²⁵ grandi tele intelaiate disposte attorno al luogo dell'impatto; fogli di carta sul pavimento con al centro il blocco di pietra contro cui infrangere i contenitori di vetro o, infine, per le riprese della BBC, con una tela libera che scendendo dall'alto si adagiava sul pavimento, lanciando le bottiglie direttamente contro il supporto pittorico. La documentazione fotografica riprodotta in catalogo mostra l'artista all'opera sia in abiti borghesi e occhiali da vista, sia con abbigliamento sportivo e maschera che, come alla GNAM, protegge il volto e gli occhi. In ogni caso l'opera è a tutti gli effetti un dispositivo per dipingere, o meglio per depositare i colori sulla tela, senza ricorrere agli strumenti tradizionali, ma attraverso una ripetuta gestualità violenta e aggressiva, che coinvolge tutto il corpo dell'artista. Una pratica in linea con la «messa al bando del pennello» propugnata da Shimamoto nel medesimo 1957, sollecitando la sostituzione dello strumento tradizionale con «le mani nude o la spatola da pittura. E poi ci sono gli oggetti adoperati dai membri del gruppo Gutai: annaffiatoi, ombrelli, vibrator, pallottolieri, pattini, giocattoli. E poi ancora i piedi, o le armi da fuoco, o altro». ²⁶

Relativamente all'altra azione eseguita in galleria, la *Material Destruction* di Shimamoto, durante *Gutai Exhibition on Stage* sembra avere una diversa scenografia: «a palcoscenico buio scendono dall'alto globi luminosi di vetro bianco che vanno a schiantarsi violentemente al suolo». ²⁷

Nella riattivazione del 1990, in linea con *Throwing Painting*, l'artista soggettivizza l'atto distruttivo tramite l'intervento diretto, in tuta da lavoro e maschera protettiva, colpendo la sfera sospesa con un bastone. ²⁸ In entrambe le opere, tuttavia, si respirava - negli anni Cinquanta così come nel 1990 - la coincidenza fondamentale per gli artisti dell'«atto creativo con la distruzione stessa». ²⁹

Gli interventi dal vivo e processuali in dialettica con materiali e supporti, che diventano le opere e trattengono persino visivamente le tracce di tale attività, sono considerati parte integrale della presentazione di Gutai già da qualche anno e ampiamente illustrati nei cataloghi di significative esposizioni. ³⁰ Coerentemente con tale prospettiva interpretativa, anche la rassegna romana si articola in due sezioni: una dedicata alla documentazione fotografica di azione, installazioni all'aperto nonché allestimenti storici, e l'altra con i dipinti. La prima, utile anche per meglio comprendere le riattivazioni, ribadiva sia la precoce attenzione posta dagli artisti alla documentazione fotografica e filmica, sia la natura originariamente replicabile delle azioni, declinate in contesti diversi con varianti fin dai primi anni di vita del gruppo. Infine, nella peculiare attenzione alle spe-

cificità dei luoghi espositivi che caratterizza il gruppo, la cornice museale era stata interrogata già negli anni Sessanta, quando gli artisti di Gutai parteciparono alle mostre senza giuria ospitate dal Tokyo Metropolitan Art Museum.³¹

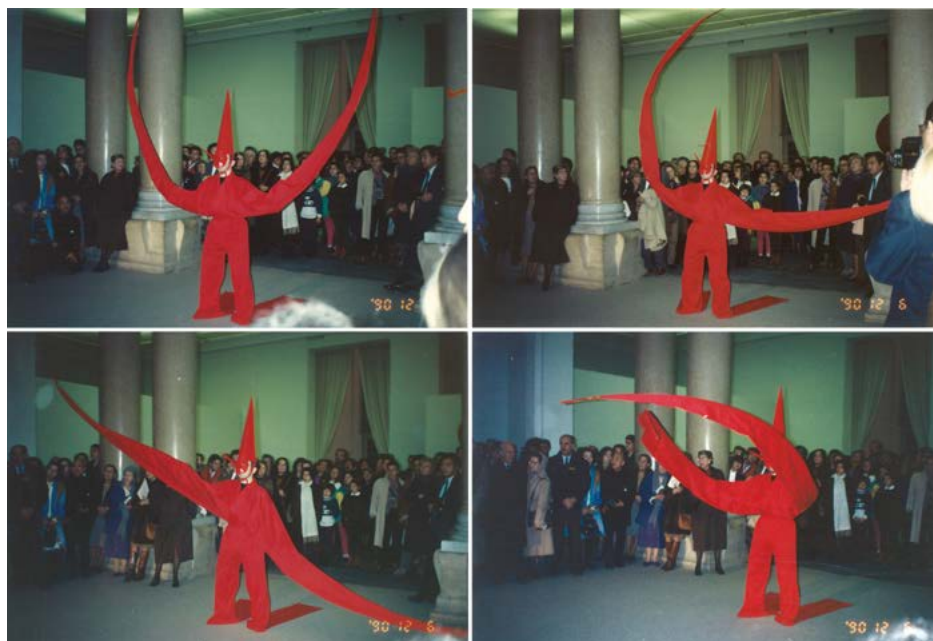
Il catalogo dell'esposizione romana – volutamente stampato dopo l'inaugurazione per documentare nel sedicesimo a colori i *remake*, secondo una consuetudine che risale almeno al 1968, con il progetto editoriale non realizzato per *Il percorso* e con quello edito del *Teatro delle mostre* – rispecchia l'ordinamento e si muove sul doppio binario delle performance/installazioni e delle opere oggettuali. Nella prospettiva della riattivazione, infine, si può leggere anche l'immagine di copertina, una sorta di fotomontaggio con il volto della giovane Atsuko Tanaka incastonato tra le lampadine e i cilindri di vetro colorati di una versione recente di *Electric Dress* (1986, *remake* dell'opera del 1956).³²

La ricezione di *Giappone all'avanguardia: il gruppo Gutai negli anni Cinquanta* è sostanzialmente favorevole, attenta sia all'originalità della proposta visto che l'arte giapponese del secondo dopoguerra non era una presenza così usuale, sia alla novità dei *remake*, su cui tuttavia qualcuno esprime riserve proprio in nome del mutato contesto culturale – sottolineando lo iato temporale, la peculiare idea di fusione tra arte e vita, l'asettico ambiente museale – rispetto agli anni Cinquanta e Sessanta, tanto da preferire i filmati storici alle operazioni *live*.³³ Un'osservazione del tutto condivisibile all'epoca, e forse ancora oggi, se non si considera che proprio l'ingresso della performance negli spazi istituzionali ripropone la natura effimera e fluida di una gran parte dell'arte contemporanea, come ambienti e installazioni, opere di natura tecnologica e perfino certe sculture con materiali deperibili.³⁴ Altre acute sottolineature provengono dalla penna di Ada Lombardi che, ben prima dell'inaugurazione, evidenzia la differenza tra ciò che in seguito si definì *performance* e la peculiare relazione paritetica tra artista e materia in Gutai – priva quindi dell'enfasi sul corpo dell'artista e sulla gestualità – «questa sorta di *campo agito* impediva che l'oggetto, o il prodotto, fosse una simbologia, una “natura morta”, come ad esempio accadeva nell'Arte povera».³⁵

Osservazione particolarmente pertinente in rapporto ad alcune azioni pericolose o violente, la cui ripresa fotografica, isolando il gesto dell'artista, nel tempo ha prodotto una peculiare iconografia, come per i *remake* di Shimamoto.

2. Il contributo di Fabio Mauri

Per il filo qui dipanato, *Giappone all'avanguardia: il gruppo Gutai negli anni Cinquanta* presenta un altro aspetto rilevante. In tale contesto espositivo, per l'inaugurazione della mostra Fabio Mauri viene invitato a realizzare un'azione e nel salone centrale, l'artista allestisce *Omaggio a Gutai. Avanguardia in concerto*, eseguita probabilmente solo quella volta, con i giovani della Federazione Nazionale Italiana Kendo e le musiche dell'appena costituito Ars Ludi. All'interno di tale esperienza, Claudio Cantelmi (all'epoca assistente di Mauri) indossa il costume usato da Kazuo Shiraga per *Sambaso Ultramodern*, la danza eseguita alla *Gutai Exhibition on Stage*, nel 1957.³⁶



Claudio Cantelmi in *Sambaso Ultramodern* di Kazuo Shiraga, nell'ambito di Fabio Mauri, *Omaggio a Gutai. Avanguardia in concerto*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1990. Courtesy Claudio Cantelmi

Cantelmi ricorda che fu Mauri a proporre di riattivare il costume,³⁷ di cui era prevista solo l'esposizione – alla stregua dell'*Electric Dress* di Tanaka – integrando i lenti movimenti della figura vestita di rosso all'interno della scenografia in cui i riferimenti alle arti marziali si fondono con quelli al futurismo.³⁸ Da questo punto di vista *Omaggio a Gutai. Avanguardia in concerto* contribuisce alla costruzione del canone storiografico della performance art per i suoi agganci sia alle avanguardie storiche, sia alla pratica dello Judo da parte di Yves Klein, un altro degli artisti a cui si fa risalire l'avvio del coinvolgimento del corpo dal vivo nell'opera³⁹ e figura alla quale, mi pare, si possa ricondurre anche la scelta del termine e della

forma *concerto* come azione *live*, probabile allusione mediata alle celebri *anthropometrie* eseguite dal vivo nel 1960. Se su simili aspetti non è possibile soffermarsi in questa sede, non vi sono dubbi che si stia costruendo un canone, poiché la performance si svolge nel museo e, consapevolmente, Mauri connette diverse radici remote delle ricerche artistiche basate sul corpo e sull'azione dal vivo. Nel testo di introduzione alla serata, infatti, l'artista sottolinea l'importanza del «rinvenimento» in termini di riconoscimento storico condiviso, tanto dei futurismi quanto di Gutai.⁴⁰

Marcella Cossu ricorda la consuetudine di Mauri con Monferini (e Calvesi) per motivi generazionali e di condivisione di esperienze di vita e professionali, nella Roma degli anni Sessanta.⁴¹ Per la rassegna su Gutai, quindi, dovette risultare naturale il coinvolgimento dell'artista, il quale continuava a proporre azioni dal vivo, persino in contesti museali, come si dirà a breve. Dallo spartito di *Omaggio a Gutai. Avanguardia in concerto* e dalle riprese audiovisive disponibili sul sito dell'artista, è possibile apprezzare la preponderanza della componente sonora, mentre i giovani della Federazione Nazionale Italiana Kendo incrociano un paio di volte i bastoni, trasformando in danza la potenza trattenuta nei loro costumi da combattimento e nelle motociclette disposte in formazione, alcune con i motori rombanti e le luci accese, lungo il perimetro dell'area d'azione.⁴²

Tuttavia, e più in generale, il momento storico appare propizio alla ricucitura dell'azione dal vivo tra le pieghe di una rinnovata narrazione storico-critica delle neoavanguardie: negli stessi mesi, per esempio, al Palazzo delle Esposizioni vengono mostrati film e video – tra cui anche registrazioni di azioni – all'interno di *Roma anni '60. Al di là della pittura*, curata da Calvesi e da Rossella Siligato, mentre Simone Carella ripropone – nella sala teatro – *18 happenings in 6 parts* di Allan Kaprow e *American Moon* di Robert Whitman.⁴³

Soprattutto alla luce dell'esposizione dedicata a Gutai nel 1990, risulta meno sorprendente che, qualche anno più tardi, l'epocale retrospettiva di Mauri curata da Carolyn Christov-Bakargiev e da Marcella Cossu alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma – uno degli ultimi atti della soprintendenza Monferini – si intitolasse programmaticamente *Fabio Mauri Opere e Azioni 1954-1994* (1994). Così come non stupisce, a questo punto, che oltre all'ampia documentazione fotografica degli interventi performativi fosse stato previsto un sostanzioso calendario di sedici esecuzioni dal vivo di *Che cos'è il fascismo* (1971), *Ebrei* (1971), *Ideologia e Natura* (1974), *Le proiezioni - Intellettuale* (1975), *Europa bombardata* (1978), *Gran serata futurista* (1980), fino al recente *Che cos'è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo* (1989), alcune riproposte anche in più di una data, tra giugno e ottobre, in orari mattutini, pomeridiani e serali,⁴⁴ nell'ampio salone dell'edificio primonovecentesco, dove era stato allestito *Omaggio a Gutai. Avanguardia in concerto*. In tal modo le opere di carattere

performativo vengono saldamente integrate nella storicizzazione dell'artista e riproposte anche per un pubblico di non specialisti, come lasciano supporre le *repliche* mattutine, pensate con finalità didattiche a favore di scuole e università, e indicate con un termine che ormai si riconosce come appropriato.

Tale centralità dell'azione dal vivo nella narrazione espositiva su Mauri si spiega alla luce di almeno un paio di considerazioni. Da un lato gli interessi di Christov-Bakargiev,⁴⁵ come dimostra la riproposizione di *Ebrea* nell'esposizione *Molteplici culture* (a cura di Christov-Bakargiev e Ludovico Pratesi), ospitata al Museo di Roma in Trastevere nel 1992, nonché l'esecuzione di *Via Tasso: un appartamento* (1993), in memoria dell'eccidio delle Fosse Ardeatine (avvenuto quasi mezzo secolo prima, il 24 marzo 1944), quando Mauri allestisce una messa cristiana e una funzione ebraica nei locali del Museo Storico della Liberazione di Roma, ancora per la cura di Christov-Bakargiev. Sebbene non siano musei d'arte, è interessante notare che entrambe le manifestazioni coincidono con l'accoglienza di tali linguaggi in istituzioni museali locali, parallelamente a quanto avveniva con *Inside Out*, la mostra curata da Ida Panicelli al Museo Pecci di Prato, nel 1993.⁴⁶

Dall'altro, e forse soprattutto, Mauri per primo non ha mai abbandonato il medium performativo e pertanto sarebbe stato problematico marginalizzarlo nella storicizzazione del suo percorso professionale.

Nel ribadire la capacità del museo di accogliere anche ricerche fortemente sperimentali, mantenendo la vocazione dell'istituzione dedicata all'arte contemporanea a documentare il presente, questa e altre circostanze analoghe hanno permesso la sedimentazione di materiali e metodi di ri-proposizione di lavori vecchi e nuovi persino in contesti paludati, consentendo all'equipe di assistenti che oggi costituisce lo Studio Fabio Mauri di muoversi con sicurezza anche dopo la scomparsa dell'artista.

3. Il MAXXI, museo dedicato all'arte del nuovo millennio

Nella inclusione di pratiche artistiche effimere basate sul corpo nel canone della storia dell'arte contemporanea, premessa necessaria all'ingresso di opere performative nelle collezioni museali pubbliche, giocano un ruolo importante – lo si è appena visto – la storicizzazione di artisti che hanno sperimentato con tale medium in maniera sistematica e prolungata, anche oltre la contingenza storica di Fluxus, del Comportamento e della Body Art.

Per restare nella prospettiva romana prescelta per queste note, è importante ricordare le rassegne del Palazzo delle Esposizioni che – sia tramite documentazione, sia attraverso la riattivazione – hanno dato conto in

maniera crescente di tale coté sperimentale: da *Roma in mostra. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance e dibattiti* (1995), frutto dell'accurato lavoro di Daniela Lancioni, fino alla retrospettiva su Ketty La Rocca, a cura di Lucilla Saccà, nel 2001.

In questi medesimi anni si osserva la convergenza tra riconsiderazione di traiettorie storiche e ricerche artistiche attuali attorno alla performance anche nella programmazione del già menzionato MLAC della Sapienza, dove nel 1996, per esempio, nella mostra dedicata a Renato Mambor oltre all'esposizione delle *Azioni fotografate* (1969), all'inaugurazione l'artista ripropone *Fasce di pensiero* (1996) con il coinvolgimento di studenti e docenti.⁴⁷ Subito dopo, all'interno della personale *Luoghi di produzione della cultura*, Mauro Folci coinvolge Luca Miti per suonare il *Pianoforte preparato di casa Mastella* (1996),⁴⁸ e l'anno seguente è la volta di Sükran Moral, con *Speculum (Diffidate della storia dell'arte)*. Ma l'elenco potrebbe continuare, ribadendo la peculiare permeabilità dello spazio istituzionale del MLAC alle sperimentazioni incentrate sul medium performativo.⁴⁹

Nel XXI secolo, soprattutto a livello internazionale, fioriscono manifestazioni che nell'indagare le origini di tale campo espressivo hanno riproposto opere storiche, anche con la collaborazione di nuovi interpreti. Da *A Short History of Performance Art* (2002-2003, Whitechapel di Londra) alla controversa *7 Easy Pieces* (2005, Guggenheim Museum di New York) quando sui re-enactment aleggia il sospetto che Marina Abramovic voglia appropriarsi – anche attraverso una accorta strategia di documentazione delle esecuzioni – dell'eredità della Body Art, rimettendo in scena alcuni celebri lavori propri e di Vito Acconci, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Gina Pane e VALIE EXPORT,⁵⁰ fino a *Moments. A History of Performance in 10 Acts* (2012, ZKM di Karlsruhe) elaborata esposizione della documentazione di azioni di artiste e loro riattivazione sulla scorta di “partiture”, da parte di un gruppo eterogeneo di danzatori e di performer, con la restituzione del processo attraverso la produzione di nuova documentazione.⁵¹

Per tornare al contesto geografico d'elezione, negli anni Dieci del XXI secolo anche il MACRO riporta l'attenzione sulle esperienze performative storiche con le due esposizioni del ciclo *MacroRadici del Contemporaneo*, dedicate agli Incontri Internazionali d'Arte e alla galleria L'Attico (2010).⁵² Come per il MLAC, nella programmazione del museo capitolino sguardo retrospettivo e attualità di ricerca sul medium performativo coesistono, basti pensare, sempre esemplificando, alla prolungata esecuzione in pubblico di disegni da parte di Dan Perjovschi (2011), alle mostre dedicate a Claudio Cintoli (2012) o a Vettor Pisani appena scomparso (2012) con una ricca documentazione delle azioni, nello stesso anno in cui Marcello Maloberti propone alcuni interventi *live*,⁵³ fino alle retrospettive di Renato Mambor (2013) e di Luca Maria Patella (2015)⁵⁴ in cui la documentazione storica delle azioni viene opportunamente valorizzata e integrata nel-

la narrazione espositiva. Sostanzialmente sintonizzata su questa duplice lunghezza d'onda, infine, anche la più recente programmazione di Palazzo delle Esposizioni, per esempio con le mostre *Anni '70. Arte a Roma* (2013), *Cesare Tacchi* (2018), *Sublimi Anatomie* (2019), *Jim Dine* (2020), mentre nel 2017 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna ospitava *Corpo a corpo*, curata da Paola Ugolini, con figure storicizzate e non.⁵⁵

Ben oltre l'esposizione, tuttavia, il museo può intervenire a diversi livelli nei confronti delle ricerche performative, per esempio commissionando o producendo, talvolta con l'obiettivo di acquisire l'opera performativa – approccio ancora poco diffuso nel nostro paese – oppure puntando a conservare la documentazione appositamente prodotta e validata dall'artista. Il MAXXI-Museo delle arti del XXI secolo si è aperto a tali linguaggi addirittura prima dell'inaugurazione del visionario edificio di Zaha Hadid, e nel 2009 con la collaborazione di Romaeuropafestival, ha ospitato negli ambienti ancora disadorni *Dialogo 9* di Sasha Waltz, un intervento che, tra l'altro, metteva in risalto l'estetica scultorea degli spazi e la fluidità delle linee, ed esplorava prospettive inedite del luogo attraverso corpi acrobatici, surreali, incantati o dionisiaci. L'interesse verso la danza è confermato, un paio d'anni più tardi, con *Trisha Brown Dance Company Early Works* (2011, a cura di Anne Palopoli), dedicato alla compagnia fondata da una delle danzatrici dello Judson Dance Theater, tra le artefici del rinnovamento sia della danza postmoderna, sia delle ricerche artistiche basate sul corpo, e pertanto in linea con le genealogie dei linguaggi contemporanei che il MAXXI promuove e accoglie. Gli archivi dell'istituzione conservano un video digitale, pensato con finalità didattiche e di comunicazione, con intervista alla direttrice della compagnia di danza e alcuni estratti dell'esecuzione di pezzi storici.⁵⁶ Materiali preziosi da cui sembra evidente che il museo si limiti ad accogliere senza intervenire nel processo ideativo o produttivo. D'altronde, la frequentazione degli spazi museali da parte di compagnie di danza non è un dato nuovo: nonostante l'assenza di ambienti sufficientemente appartati e confortevoli per il riposo dei danzatori, tale incontro è motivato dalla potenziale valorizzazione dell'arte coreutica,⁵⁷ come era stato sottolineato per *Paesaggio metropolitano*. Infatti, secondo Thomas F. Defrantz, la danza è attratta dalla possibilità di essere documentata e collezionata come oggetto artistico, lungo un cammino precocemente aperto dal MoMA,⁵⁸ che nel 2015 ha acquisito le *Dance Constructions* (1960-1961) di Simone Forti, incluso il diritto di prestito e riattivazione: in questa prospettiva e in collaborazione con Danspace Project, il museo newyorkese ospita regolarmente workshop in cui trasmettere la memoria corporea dei pezzi a giovani performer.⁵⁹

Per mole e varietà di interventi, la presenza dell'azione dal vivo nella pur recente programmazione del MAXXI meritano ben altro affondo. In questa sede ci limitiamo a commentarne alcuni, significativi sia per que-

stioni legate alla produzione e alla conservazione della documentazione, sia perché – dato fin qui inedito – il museo acquisisce opere performative vere e proprie,⁶⁰ superando nei fatti alcuni assunti dogmatici dell'ontologia del medium secondo cui tali opere non potrebbero essere registrate o documentate, né tantomeno partecipare alla circolazione di beni che caratterizza il mondo dell'arte.

Un caso complesso e precoce è rappresentato da *e così sia...* con cui nel 2000 Bruna Esposito si aggiudica il *Premio per la giovane arte italiana*: il grande mandala viene esposto nella mostra *Migrazioni e Multiculturalità* allestita nel Centro nazionale per le arti contemporanee (antesignano del museo MAXXI).⁶¹ La ripresa in video di Mara Chiaretti viene accolta da Esposito come documentazione, da cui si può ricostruire la prima messa in opera: l'artista e Paola D'Agnese⁶² sono impegnate nella realizzazione a pavimento del mandala con cereali e legumi secchi; durante la presentazione al pubblico la poeta canta i propri versi, diffusi da un altoparlante; sono altresì lasciati accanto all'opera le ciotole, i sacchetti con i "materiali" e il testo. Infine, la documentazione mostra il disfacimento in cui, simbolicamente, semi e strumenti sono riposti nei trolley.⁶³

e così sia... è stata riproposta al MAXXI nel 2017 quando artista e museo si trovano di fronte alle sfide della riattivazione poiché – secondo una modalità sempre più diffusa – l'opera coincide con un'installazione comprensiva di coefficiente performativo, tanto da essere definita dall'artista non performance, né installazione, ma «posa in opera e installazione con disfacimento finale».⁶⁴



Bruna Esposito, *e così sia...*, 2000, epilogo canoro del Ready Made Ensemble su musica di Andries van Rossem, in occasione di *Focus Bruna Esposito. e così sia...*, MAXXI, Roma 2017. Foto: Luis Do Rosario. Courtesy Fondazione MAXXI



Bruna Esposito, *e così sia...*, 2000, disfacimento della posa in opera in occasione di *Focus Bruna Esposito. e così sia...*, MAXXI, Roma 2017. Foto: Luis Do Rosario. Courtesy Fondazione MAXXI

Esposito detta accurate istruzioni per la sua riattivazione, supervisiona con estrema cura la documentazione fotografica e audiovisiva che, per contratto, accompagna l'opera.⁶⁵ Su questo fronte, infatti, gli artisti hanno posizioni sempre più accorte e sofisticate, come si può immaginare dai vincoli imposti al museo da Chiara Fumai, in occasione di *Chiara Fumai presenta Nico Fumai* (2009) proposta durante *Contemporaneo.doc/DOCVA* (2010) e ancora per la maratona di conferenze performative che l'artista esegue nell'ambito di *Open Museum Open City* (2014, a cura di Hou Hanru).⁶⁶ Diversa motivazione, ma esito per certi versi analogo in termini di documentazione visiva, in *H coreografia per nudi che si nascondono* (2012) di Alex Cecchetti: la dimensione sottrattiva contenuta nel titolo contagia le riprese fotografiche e video, che praticamente non rivelano localizzazioni e posture dei performer svestiti, quasi celati negli interstizi degli ambienti museali. In questi, come nei casi di cui si dirà brevemente più avanti, la conservazione dell'arte più recente ha conferito agli artisti viventi un peso del tutto nuovo nel dialogo con le istituzioni, come notava Pip Laurenson.⁶⁷

Tornando a Esposito, senza addentrarsi nell'affascinante e scivolosa simbologia di *e così sia...*, va considerata la natura molteplice dell'intervento, disciplinato dal contratto tra artista e museo, e che vincola quest'ultimo tanto nell'esposizione, quanto nella pubblicazione delle immagini dell'opera, di cui è stata individuata una fotografia ufficiale, che testimonia la *messa in opera* da parte di Esposito. La dimensione performativa viene esperita in gruppo, nel senso che l'artista è coadiuvata da alcuni as-

sistenti e dalla poeta D'Agnes, per tre mesi. Nonostante i semi possano essere paragonati alle tessere di un mosaico poiché esiste uno schema di massima, l'equipe si confronta con tentativi, errori e rifacimenti prima di arrivare alla composizione armonica in ogni sua parte. A seguito di alcune esperienze frustranti, il protocollo esecutivo (cioè il nucleo performativo) è stato perfezionato stabilendo che buona parte della posa in opera si svolga a porte chiuse, perché la presenza del pubblico distrae e crea malintesi: infatti, se il lavoro non ha ancora evidenza formale i visitatori tendono a interagire di più con chi sta lavorando; mentre se la dimensione visiva è già delineata, essa catalizza l'attenzione, prolungando i tempi di osservazione e permanenza. Gli assistenti, a cui Esposito affida anche la memoria del procedimento e la responsabilità di riproporlo quando lei non potrà più, hanno vissuto il processo in termini di meditazione,⁶⁸ espressione che rievoca i riti collettivi che Marina Abramovic ha proposto al pubblico in *Counting the Rice* (2014), per esempio.

A partire dalla già citata rassegna *Open Museum Open City* (2014) – complice anche la direzione artistica di Hou Hanru – si incrementa la presenza della performance nella programmazione del museo e ben due azioni sono entrate in quanto tali nelle collezioni permanenti, grazie alla mediazione di Luigia Lonardelli, curatrice di una delle sezioni. Stiamo parlando di *Cartografie latenti* (2014), realizzata *ad hoc* da Elisa Strinna nel contesto del quartiere Flaminio e offerta in dono al museo che l'accoglie formalmente nel 2016; e di *Alzheimer Café II* (2014-2015) di Valentina Vetturi, la cui donazione viene formalizzata alla fine del 2015. Entrambe le opere – come quella di Francesca Grilli a cui si farà cenno più avanti – rientrano in quella che Claire Bishop ha definito «performance per delega»,⁶⁹ in Italia ampiamente esplorata fin dagli anni Settanta, per esempio da Jannis Kounellis, Fabio Mauri, Vettor Pisani, tra gli altri.

Nella lettera indirizzata al direttore artistico del museo, Hanru, il 23 marzo 2015 Strinna motiva così la proposta:

come appare evidente, la performance nasce da un lavoro di ricerca che ho condotto sulla natura del contesto geografico e antropologico in cui il MAXXI è sorto: per questo motivo, essendo un lavoro appositamente concepito per la mostra da Lei curata e intrinsecamente legato ai luoghi in cui il museo si è insediato, mi sembrerebbe particolarmente opportuno che il progetto della performance *Cartografie latenti* entri a far parte delle collezioni permanenti del museo attraverso una donazione.⁷⁰

Si tratta, sottolinea l'artista, non della donazione della documentazione, ma di quella dell'azione in sé con «il materiale necessario per poter rimettere in scena l'opera con tutte le sue peculiarità».⁷¹

L'intervento consiste nella lettura, da parte di alcuni performer, di estratti da testi che Strinna ha raccolto tra architetti e figure varie che hanno segnato la storia del quartiere, a cui si aggiungono le interviste a

poco più di una decina di abitanti, tra residenti storici e nuovi arrivati. Il montaggio verbale, in cui i vari piani e punti di vista si alternano in maniera apparentemente disordinata, fornisce un ritratto sfaccettato dell'area che, dalla dimensione un po' utopica dei protagonisti del razionalismo, arriva ai racconti dei primi abitanti con le difficoltà di case non progettate a uso residenziale e l'assenza di servizi essenziali, fino a chi si è trasferito di recente, in una fase di sostanziale rivalutazione dell'area e, per esempio, vorrebbe intitolare la scuola media al maratoneta etiope Abele Bikila, la cui presenza sul podio delle Olimpiadi di Roma nel 1960, ha un valore simbolico e storico dirompente.

Alzheimer Café II di Vetturi, invece, è una raccolta di memorie sonore di persone affette da patologie neurologiche della sfera mnemonica che si fruisce attraverso la mediazione di alcuni performer che introducono il pubblico all'ascolto offrendo una cuffia, in uno spazio vuoto, metonimia di una memoria frammentaria, in cui le lacune sopravanzano i ricordi. Il MAXXI acquisisce l'opera come installazione (costituita dal video che documenta la performance) e come azione, inclusa la possibilità di riattivazione. Sia per Vetturi, sia per Strinna i contratti di donazione di modico valore sono relativi a un'edizione (rispettivamente 1 di 3 e 1 di 5) e di tutti i diritti connessi, salvo quelli morali delle artiste.

Infine, un caso più complesso è rappresentato da *The Forgetting of Air*, azione (con annessa installazione) proposta da Francesca Grilli l'11 ottobre 2016 all'interno della rassegna *Azione-interazione: tre appuntamenti con la performance*, e acquistata dal museo attraverso la galleria Umberto di Marino con contratto protocollato il 14 aprile 2023.



Francesca Grilli, *The Forgetting of Air*, 2016, nell'ambito di *Azione-Interazione*, MAXXI, Roma 11 ottobre 2016, con Hassanein Ali Al Zubaidi, Aminata Fofana, Ahmed Tanbouz, Moustapha Drame, Mamina Sanyang. Foto: Luis Do Rosario. Courtesy Fondazione MAXXI



Francesca Grilli, *The Forgetting of Air*, 2016, nell'ambito di *Azione-Interazione*, MAXXI, Roma 11 ottobre 2016, con Hassanein Ali Al Zubaidi, Aminata Fofana, Ahmed Tanbouz, Moustapha Drame, Mamina Sanyang. Foto: Luis Do Rosario. Courtesy Fondazione MAXXI

È interessante che nella corrispondenza tra la Fondazione MAXXI e la galleria si precisi che la prova d'artista garantisce «la riproducibilità da parte dell'artista su richiesta di musei, istituzioni o festival»⁷² rendendo quindi autonoma Grilli – come già Strinan e Vetturi – dal prestito istituzionale, con tempi e modalità più complesse e lunghe.

Qualche mese più tardi, per la mostra *Fuori tutto*, a cura di Bartolomeo Pietromarchi, *The Forgetting of Air* viene esposta nella sua componente installativa (quattro megafoni nautici su sostegni e il tubo per il vapore, spento) grazie alla collaborazione dell'associazione Corpocelste con cui Grilli lavora da tempo, incaricata di fornire le componenti, il trasporto e l'allestimento. La riattivazione della performance, invece, avviene l'anno seguente nella sala Carlo Scarpa dove *The Forgetting of Air* era stata eseguita nel 2016, con performer diversi da quelli della volta precedente e il coordinamento di Benno Steinegger (e di Carolina Cappello, ex studentessa e giovane artista), marito e collaboratore di Grilli.⁷³ In questo caso Francesca Grilli ha individuato sia formatori, sia performer che hanno già eseguito l'opera e che possono garantire la sua riproducibilità, anche sulla base del dossier di indicazioni tecniche e del file audio che permette di prefigurare il risultato finale.

L'opera – che fa perno sul respiro come attività involontaria, essenziale alla sopravvivenza – si basa sul coinvolgimento di persone migranti, motivo per cui nel 2024 il museo si rivolge a un'associazione che medi con

queste ultime.

In tale occasione partecipa anche una performer che aveva già eseguito il lavoro in precedenza, in modo da tessere una serrata contiguità esperienziale e formale tra prima esecuzione e riattivazioni, grazie alla memoria depositata nei corpi e nelle esperienze personali, senza timore di esplorare la diade permanenza/variabilità. In questo senso è stimolante l'ipotesi formulata da Rebecca Schneider che anche la performance appartenga al novero delle opere *senza* originale, poiché tale concetto come quello di autenticità congelerebbe l'azione nella sua prima esecuzione, mentre simili interventi – alla stregua dei rituali – vivono nella variabilità della replica.⁷⁴

Come per Esposito, anche per Grilli la musealizzazione comporta una riflessione sulla durata dell'opera, disponibile a conformarsi ai tempi dilatati della storia, rispetto ai quali quelli biografico-esistenziali appaiono caduchi. Entrambe le artiste, infatti, sono spinte a immaginare la sopravvivenza dell'azione oltre la propria, così da individuare figure capaci di accogliere e a loro volta passare il testimone della memoria e dell'esperienza, pur sempre individuale e soggettiva.

4. Qualche nota conclusiva, ma provvisoria

Negli ultimi trent'anni si è assistito a una crescente attenzione istituzionale per la performance art, sia in termini di accoglienza negli spazi deputati del contemporaneo, sia con la cura della documentazione che al MAXXI viene messa in campo d'accordo con l'artista, con cui si definiscono i limiti entro cui il museo ne può disporre, mentre solitamente erano prevalentemente artisti e fotografi i custodi della memoria visiva di tali interventi. In generale gli archivi di un'istituzione, oppure quelli da essa acquisiti, possono contenere vari tipi di documentazione, da quella involontaria (non progettata) dell'azione *live* alla documentazione prodotta appositamente, spesso supervisionata dall'artista, dal curatore o dal museo.⁷⁵ Inevitabilmente il tipo di documentazione a disposizione condiziona la percezione dell'opera performativa – la cui conoscenza storica non può prescindere dal confronto tra diversi tipi di fonti e materiali documentari – anche all'interno del display espositivo, temporaneo o permanente. In quanto ospitato o prodotto nella cornice museale, questo tende a delineare una sorta di storia ufficiale quando è rivolto al passato: un rischio da alcuni considerato letale se riguarda un campo di ricerche, come quelle performative, segnato dall'indisciplina. Tuttavia, nonostante l'impegno di studiose e studiosi, nonché di miliari imprese editoriali, i canoni storiografici sono sistematicamente attraversati da smottamenti e riconfigurazioni,

alla luce per esempio di nuove geografie culturali e soggettività, in un'ottica policentrica, da cui non è immune neppure l'ambito performativo.

Tornando alla presunta atipicità dell'acquisizione museale di un intervento performativo, sono ormai numerosi gli specialisti che invitano a riconsiderare la stabilità fisica dell'opera d'arte alla luce delle inevitabili trasformazioni materiali che – a diverse scale temporali – investono oggetti e documenti: in tale prospettiva, anche la mutevolezza delle riattivazioni dell'opera performativa può rientrare nell'ottica della conservazione e del restauro.⁷⁶ Mentre non è sempre possibile distinguere tra «opera» e «istanza performativa», come proposto da Farrish Wahbeh,⁷⁷ in quanto tale categorizzazione presuppone che l'artista definisca a priori l'identità dell'azione e la fissi (tramite disegni, istruzioni, schemi e così via): un metodo che è probabilmente destinato a diventare egemone, soprattutto in contesti in cui si dialoga con diversi soggetti e istituzioni, ma che non sostituisce il culto dell'alea che pure connota questo campo di sperimentazione, fin dagli esordi. In tale stratificata dinamica, le relazioni del personale museale con gli artisti hanno acquisito un peso sempre maggiore e, nel tempo, è diventato importante documentare tali interazioni, archiviare gli scambi e le soluzioni di volta in volta individuate.⁷⁸

Nel corso della ricerca è emersa la versatilità dei protocolli museali rispetto alla performance art. Gli uffici e gli archivi di un'istituzione, con le loro competenze, rispondono a logiche interne, ma al contempo sono sollecitate in molteplici direzioni dalle specificità del contemporaneo e dagli interrogativi che esso pone, dallo scrupolo dei funzionari oltre che dalle curiosità della ricerca accademica. I dipartimenti del museo conservano segmenti di informazioni e di documentazione dell'opera performativa, dialogano tra loro e con gli uffici ministeriali a vari livelli. Il ricercatore esterno, quindi, per navigare tale rete contrae un debito importante verso la passione, la disponibilità e la memoria individuale dei funzionari, che talvolta conducono indagini preliminari, innescate da aggiornamenti normativi, occasioni espositive – che richiedono la raccolta di fotografie, filmati, disegni, opere attorno a un intervento performativo, come nel caso del recente *Time Source. Dalle fonti all'opera, dall'opera alle fonti* (MAXXI, 2023-2024)⁷⁹ – nonché dalle richieste di studenti e studiosi.

Negli anni trascorsi tra l'acquisizione di *e così sia...* (nel 2000) e quelle più recenti dei lavori performativi di Francesca Grilli, Elisa Strinna e Valentina Vetturi, il MAXXI, attraverso le professionalità che lo compongono, ha messo a punto protocolli raffinati di gestione sia dell'intervento performativo – oggi disciplinato da un contratto diverso in base all'artista e al tipo di operazione – sia della documentazione. Un dato comune al corpus considerato è l'intervallo temporale tra la prima esposizione del lavoro, la sua riproposizione – nel museo o altrove – l'avvio del processo di acquisizione e la conclusione di quest'ultimo: un tempo in cui l'artista, anche

grazie al dialogo con le conservatrici, precisa i confini dell'opera e le condizioni della sua riattivazione.

Infine, quando l'opera viene acquisita ed entra nelle collezioni del museo, la logica patrimoniale guida i passi successivi, in un confronto complesso e variabile con l'artista e il suo staff. A tal proposito il patrimonio museale testimonia un fenomeno noto in sede storiografica, ovvero la tendenza da parte di molti - tra coloro che ricorrono al medium performativo - a sviluppare attorno all'azione costellazioni oggettuali, fenomeno speculare alla crescente sensibilità a percepire come essudati dell'azione *live* fotografie, video, film, disegni e oggetti. Nella migrazione dall'azione nel qui e ora alla sua "documentazione" che si fa opera si aprono le faglie della cristallizzazione e definizione della forma e delle caratteristiche di un intervento performativo o coreutico, con l'ambizione di renderlo stabile, permanente, non mutevole, notava Megan Metcalf. Processo al quale non sono estranei parametri valoriali estetici ed economici. Se invece museo, critica e storiografia artistica assumessero fino in fondo la natura "liquida" dell'azione dal vivo, che si modifica a ogni esecuzione anche da parte del medesimo artista, nonché da un esecutore all'altro, l'introduzione nelle collezioni museali della performance non verrebbe percepita come potenziale violazione del suo statuto ontologico: d'altronde anche la musealizzazione di interventi installativi o ambientali, così come di lavori con componenti tecnologiche, da tempo hanno evidenziato la necessità di fare i conti con una certa instabilità materiale e formale delle opere.⁸⁰ Nell'ottica specifica della performance, Laurenson propone l'adozione di prospettive che permettano di «gestire il cambiamento» e sottolinea l'importanza delle relazioni che si attivano tra persone che in qualche misura continuano a percepire il carisma dell'artista e dell'opera, anche dopo la scomparsa del primo. L'impegno a tener vivo tale «effetto carismatico» dell'opera performativa coincide con il suo temporaneo ingresso nel canone - reso possibile anche dall'acquisizione museale - ma se da un lato tale processo non fa che rinvigorire la centralità dell'ideatore, dall'altro il sopravvivere della performance al suo esecutore sembra contribuire al superamento del primato modernista dell'artista.⁸¹

- ¹ Cfr. L. CONTE, F. GALLO (a cura di), *Territori della performance: percorsi e pratiche in Italia, 1967-1982*, catalogo della mostra, Roma, MAXXI-Quodlibet, 2023; P. FAMELI, *La performance nelle istituzioni pubbliche. Una storia emiliana*, in L. CONTE, F. GALLO (a cura di), *Costellazioni della performance art in Italia (1965-1982)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2024, pp. 163-180; F. STEVANIN, *Performance, azioni e comportamento alla Biennale di Venezia 1972-1980*, in *ibidem.*, pp. 145-161. Per l'ambito internazionale cfr. R. GOLDBERG, *Performance: the Golden Years*, in G. BATTCOCK, R. NICKAS (eds.), *The Art of Performance*, Dutton, New York 1984, pp. 71-94.
- ² Roma, GNAM, Archivio Bioiconografico, Eventi speciali, *Paesaggio metropolitano*, locandina-programma. In ogni caso il formato ibrido delle *Conferenze e dialoghi su situazioni dell'arte contemporanea*, fin dagli anni Settanta, aveva permesso ad artisti come Luca Patella o Eliseo Mattiacci di infiltrare nel museo proposte performative (cfr. rispettivamente F. GALLO, *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia*, Mimesis, Milano 2022, pp. 60-67; L. CONTE, *Sculpture in Action. Eliseo Mattiacci in Rome*, Ridinghouse, London 2022, pp. 124-126).
- ³ F. CARDELLI, 'Spettacolo su spettacolo', in F. BARTOLUCCI, M. FABBRI, M. PISANI, G. SPINUCCI (a cura di), *Paesaggio metropolitano*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 276.
- ⁴ Ivi, pp. 279-280.
- ⁵ Tra le figure più vicine alle esperienze teatrali, in ordine di apparizione, vi sono Ascarì Cristadoro, Dal Bosco/Varesco, De Angelis/Lucarelli, Falso Movimento, Gaia Scienza, Marchingegno, Marcello Sambati, Benedetto Simonelli, Teatro Studio Caserta, Cosimo Valeri, Wright/Molajoni: cfr. Roma, GNAM, Archivio Bioiconografico, Eventi speciali, *Paesaggio metropolitano*, locandina-programma.
- ⁶ A cui vanno aggiunti Giuseppe Bartolucci, Beat 72, Franco Bolelli, Andrea Ciullo, Achille Mango, Magazzini Criminali, Francesco Moschini, Renato Nicolini, Franco Purini, Aldo Rossi, Gianni Sassi: cfr. Roma, GNAM, Archivio Bioiconografico, Eventi speciali, *Paesaggio metropolitano*, locandina-programma.
- ⁷ Cfr. J. MALVEZZI, F. PITROLO (a cura di), *Taroni-Cividin- Performance, Video, Expanded cinema (1977-1984)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, pp. 43, 46-47; R. TARONI, D. VERGNI, *Dizionario Taroni-Cividin*, Bulzoni, Roma 2024, pp. 259-261.
- ⁸ Cfr. *Extemporanea. Otto artisti all'opera sotto gli occhi del pubblico*, catalogo della mostra (Roma, Associazione culturale L'Attico, 10-13 maggio 1984), Roma 1984: catalogo pubblicato dopo l'inaugurazione proprio per documentare le azioni, secondo una strategia invalsa fin dagli anni Sessanta.
- ⁹ Cfr. G. GUY, J. LINSLEY, 'Retrospective Remarks on Rose English, Mona Hatoum and Ana Mendieta. Where is Performance?', in T. GUSMAN (ed.), *Reconstructing Performance Art. Practices of Historization, Documentation and Representation*, Routledge, London 2023, pp. 209-228.
- ¹⁰ Cfr. J. WESTERMAN, *Joseph Beuys 1921-1986. Information Action 1972*, in *Performance at Tate: in to the Space of Art*, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/joseph-beuys> [ultimo accesso 15 maggio 2024].
- ¹¹ Cfr. A. FINBOW, 'New Approaches to Documenting Performance in the Museum:

Value, History, and Strategy', in S. FRANCO, G. GIANNIACHI (eds.), *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance and the Digital in the Museum*, Ca' Foscari, Venezia 2021, pp. 139-152

¹²U. ZANETTI (a cura di), *La performance a Bologna negli anni Settanta*, MAMbo, Bologna 2023: dove si possono leggere i nessi plurimi intessuti dall'istituzione tra mostre temporanee dedicate all'attualità, memoria storica, acquisizioni documentarie.

¹³Cfr. A. MONFERINI, A. IMPONENTE (a cura di), *Michelangelo Pistoletto*, Electa, Milano 1990.

¹⁴Ivi, *passim* e p. 166.

¹⁵Cfr. A. MONFERINI, 'Percorso di Pistoletto', in EAD., A. IMPONENTE (a cura di), *Ivi*, pp. 11-18: una fase quella della fine degli anni Sessanta nella quale artista e storica dell'arte (già consorte di Maurizio Calvesi all'epoca anche critico militante e "curatore" di significative rassegne a cui partecipa Pistoletto) si erano conosciuti. Pure il contributo di Imponente in catalogo evoca il clima degli happening, così come nell'introdurre l'antologia critica Francesca Fiorani ricorda la dimensione teatrale sia dello Zoo sia delle successive collaborazioni di Pistoletto con diverse messe in scena: cfr. A. IMPONENTE, 'Michelangelo Pistoletto. Un caso di catottrica, catottromanzia e arte', in *Ivi*, pp. 19-24; F. Fiorani, *Introduzione all'antologia critica*, in *ibidem.*, pp. 25-29 e alcuni brani antologizzati.

¹⁶Cfr. C. GILMAN, 'Il teatro oggettuale di Pistoletto', in C. BASUALDO (a cura di), *Michelangelo Pistoletto da uno a molti 1956-1974*, catalogo della mostra (Philadelphia Museum of Art, 2 novembre 2010-16 gennaio 2011; Roma, MAXXI, 4 marzo-15 agosto 2011), Mondadori, Milano 2011, pp. 96-125.

¹⁷Cfr. S. OSAKI, A. MONFERINI, M. COSSU (a cura di), *Giappone all'avanguardia. Il Gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra (Roma, GNAM, 6 dicembre 1990 - 28 febbraio 1991), Electa, Milano 1990.

¹⁸R. GOLDBERG, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 1979 (III ed. 2011); *Hors limites: l'art et la vie, 1952-1994*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Paris 1994; *Out of Actions: between Performance and the Object 1949-1979*, catalogo della mostra (itinerante), MoCA, Los Angeles 1998.

¹⁹Cfr. S. Osaki, A. Monferini, M. Cossu (a cura di), cit.

²⁰Cfr. Roma, GNAM, Archivio Storico, 9A, b. 96, fascicolo 3, *Corrispondenza con Japan Foundation*. La mia gratitudine a Susanne Meurer, responsabile degli archivi della GNAM, e a Claudio Bianchi, Clementina Conte, Maria Rosaria Lombardi, Monica Passalacqua per aver facilitato la ricerca.

²¹Cfr. Roma, GNAM, Archivio Storico, 9A, b. 96, fascicolo 9, *Collaborazioni*.

²²Cfr. Scambio di email (giugno-luglio 2024) di chi scrive con il conservatore del museo, Stefano Marson, che – insieme a Keila Linguanti – ringrazio per la disponibilità mostrata verso la ricerca.

²³Cfr. L. TRUCCHI, 'Le azioni estemporanee del Gutai', in *Il Giornale nuovo*, 12 gennaio 1991, ora in Roma, GNAM, Archivio Bio-iconografico, classe 51 c, sc. 191, *Rassegna stampa*. Secondo la critica tale informazione era stata fornita dall'artista prima di iniziare l'azione.

²⁴S. OSAKI, A. MONFERINI, M. COSSU (a cura di), *Giappone all'avanguardia*, cit., pp. II-XII. Dovrebbe trattarsi di smalti o colore lavabile: cfr. Roma, GNAM, Archivio

Storico, classe 9 A, sc. 96, fascicolo 9, *Incarichi e collaborazioni*.

- ²⁵ L'artista continuerà a proporla anche in seguito: cfr. Shozo Shimamoto. *Opere/ Works 1950-2001. Oriente e Occidente/East and West*, catalogo della mostra, Allemandi & C., Torino 2011.
- ²⁶ S. SHIMAMOTO, 'Per una messa al bando del pennello', in *Gutai*, 1957, n. 6 ora in S. OSAKI, A. MONFERINI, M. COSSU (a cura di), *Giappone all'avanguardia*, cit., p. 166 [pp. 165-166].
- ²⁷ J. YOSHIRAGA, 'Arte Gutai sul palcoscenico', in *Gutai*, 1957, n. 7 ora in S. OSAKI, A. MONFERINI, M. COSSU (a cura di), *Giappone all'avanguardia*, cit., p. 159 [pp. 158-160].
- ²⁸ Secondo Lorenzo Mango questa era la dinamica dell'intervento sin dal 1957, *Gutai on the Stage*: cfr. L. MANGO, 'Il teatro del colore', in *Shozo Shimamoto*, cit., p. 24 [pp. 19-28].
- ²⁹ S. MURAKAMI, 'Il Gutai è il Gutai', in *Dada in Japan*, catalogo della mostra, Düsseldorf, 1983, ora in S. OSAKI, A. MONFERINI, M. COSSU (a cura di), *Giappone all'avanguardia*, cit., p. 163 [pp. 163-164].
- ³⁰ Cfr. almeno F. BONNEFOY (a cura di), *Japon des Avant Gardes 1910-1970*, catalogo della mostra, Editions Centre Pompidou, Paris 1986; A. DRAGONE, 'Gutai in Italia: da Torino a Milano', in *Studi Piemontesi*, 1988, novembre, pp. 423-427, per la mostra italiana di Kazuo Shiraga alla Galleria Milano.
- ³¹ Cfr. S. OSAKI, 'Body and Place: Action in Postwar Art in Japan', in *Out of Actions*, cit., pp. 121-157.
- ³² S. OSAKI, A. MONFERINI, M. COSSU (a cura di), *Giappone all'avanguardia*, cit. Per tale abito-scultura, come per *Sanbaso Ultramodern*, i curatori italiani sollecitano a più riprese indicazioni circa eventuali manichini o altre modalità espositive: cfr. Roma, GNAM, Archivio Storico, classe 9A, sc. 96, fascicolo 9, *Incarichi e collaborazioni*.
- ³³ Cfr. G. D'ALESSIO, 'La porta d'oro di Murakami', in *La Repubblica. Trovaroma*, 20 dicembre 1990, ora in Roma, GNAM, Archivio Bio-iconografico, classe 51 c, sc. 191, *Rassegna stampa*; F. CRISAFULLI, 'Come visitare un happening', in *La Repubblica. Trovaroma*, 17 gennaio 1991, ivi. Mentre Adachiara Zevi parla di "ludica rievocazione": A. ZEVİ, 'I sogni dell'impero', in *Corriere della Sera*, 6 gennaio 1991, ora in Roma, GNAM, Archivio Bio-iconografico, classe 51 c, b. 191 bis, *Ritagli stampa*.
- ³⁴ Su alcuni rischi insiti nell'esposizione della performance storica, o comunque attraverso documenti d'epoca, interessanti riflessioni si trovano in M. METCALF, 'Sometimes an Onion, sometimes an Artwork: Simone Forti and the Chorographic Logic of Objects and Institutions', in H. B. HOLLING (ed.), *Object-Event-Performance. Art, Materiality, and Continuity since the 1960s*, Bad Graduate Center, New York 2022, pp. 157-181.
- ³⁵ A. LOMBARDI, 'Arte Gutai', in *Art News*, 1990, marzo, pp. 49, ora in Roma, GNAM, Archivio Bio-iconografico, classe 51 c, sc. 191 bis, *Ritagli stampa*.
- ³⁶ Ivi. Sia nella bibliografia consultata, sia nella documentazione d'archivio, complice anche la traduzione dal giapponese all'inglese e poi all'italiano, il titolo ricorre anche come *Sanbaso Super Modern*.
- ³⁷ Si tratta ovviamente della nuova versione dell'abito, risalente al 1985-86: cfr. *Kazuo Shiraga*, catalogo della mostra, FRAC Toulouse, Toulouse 1993, pp. 56-57,

catalogo nel quale è documentata anche la continuità del rapporto tra pittura e azione fino agli anni Novanta. Questo costume, alla stregua di *Electric Dress*, nelle carte di preparazione della mostra è considerato un oggetto (e non un'azione), ipotizzando anche di ricorrere a manichini per l'allestimento: soluzione poi accantonata.

³⁸Ringrazio Claudio Cantelmi per la generosa condivisione di materiali e i confronti.

³⁹Su tali rapporti e sui nessi con l'Informale e l'Arte Povera si sofferma anche L. TRUCCHI, 'Le azioni estemporanee del Gutai', in *Il Giornale nuovo*, 12 gennaio 1991, ora in Roma, GNAM, Archivio Bio-iconografico, classe 51 c, sc. 191, *Rassegna stampa*.

⁴⁰Cfr. F. MAURI, *Omaggio al Gutai. Avanguardia in concerto*, dattiloscritto in Roma, GNAM, Archivio Storico, classe 9A, sc. 96, fascicolo 7, *Electa*; poi in C. CHRISTOV-BAKARGIEV, M. COSSU (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, catalogo della mostra, Mondadori-Carte Segrete, Roma 1994, pp. 250-251; M. COSSU, 'Omaggio a Gutai. Avanguardia in concerto', in *ivi*, p. 249.

⁴¹Ringrazio Marcella Cossu per aver cortesemente rievocato per me le tappe del lungo e impegnativo progetto espositivo.

⁴²Cfr. F. MAURI, 'Omaggio al Gutai. Avanguardia in concerto', 1990 [spartito], ora in F. ALFANO MIGLIETTI (a cura di), *Fabio Mauri. Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 84-85; <https://www.fabio-mauri.com/opere/performance/omaggio-gutai.html> [ultimo accesso 30 aprile 2024].

⁴³Cfr. F. CRISAFULLI, 'Come visitare un happening', cit.

⁴⁴Cfr. Roma, GNAM, Archivio bioiconografico, Mostre in sede, *Calendario delle performance*.

⁴⁵Che non a caso recensisce positivamente la mostra su Gutai alla GNAM apprezzando l'attenzione riservata alle azioni, la parte all'epoca meno nota di quell'esperienza: cfr. C. CHRISTOV-BAKARGIEV, 'Pugni e calci alla giapponese', in *Il Sole 24 ore*, 27 gennaio 1991, ora in Roma, GNAM, Archivio Bio-iconografico, classe 28, sc. 171, cartella 24.

⁴⁶Cfr. C. CHRISTOV-BAKARGIEV, M. COSSU (a cura di), *Fabio Mauri*, cit., p. 314.

⁴⁷Cfr. *Renato Mambor. Relazioni*, catalogo della mostra, Carte Segrete, Roma 1996.

⁴⁸In tale occasione Luca Miti esegue anche pezzi propri e di Giuseppe Chiari: cfr. <https://www.maurofolci.it/pianoforte-preparato-di-casa-mastella-2/> [ultimo accesso maggio 2024].

⁴⁹Cfr. F. LAMANNA (a cura di), *Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea de La Sapienza di Roma*, FPM, Roma 1999; S. LUX (a cura di), *Museo Laboratorio di Arte Contemporanea. MLAC Index 2002-2012*, Gangemi, Roma 2012.

⁵⁰Cfr. *Marina Abramović. 7 Easy Pieces*, Charta, Milano 2007.

⁵¹Cfr. G. BINI, *Media Spazio Display. ZKM Zentrum für Kunst und Medien - HfG Hochschule für Gestaltung*, Milano, Mimesis 2022, pp. 245-264. Per altri esempi qui non citati cfr. E. DI RADDÒ, 'Artisti e curatori come restauratori? Il re-enactment delle operazioni artistiche e delle mostre degli anni Sessanta e Settanta', in *Oltre il museo: la radicalizzazione delle esperienze artistiche degli anni Settanta*, atti del convegno (Venaria Reale, 12-13 aprile 2018), Kermes, Torino 2020, pp. 15-21.

- ⁵²Cfr. L.M. BARBERO, F. POLA (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra, MACRO-Mondadori Electa, Milano 2010; ID., EAD. (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra, MACRO-Mondadori Electa, Milano 2010
- ⁵³Cfr. L. PRATESI, D. FERRARIA (a cura di), *Claudio Cintoli. L'immagine è un bisogno di confine*, catalogo della mostra, MACRO-Quodlibet, Macerata 2012; S. CHIODI, B. PIETROMARCHI (a cura di), *Marcello Maloberti: blitz*, catalogo della mostra, MACRO-Quodlibet, Macerata 2012.
- ⁵⁴Cfr. B. CARPI DE RESMINI (a cura di), *Renato Mambor. Atto Unico*, catalogo della mostra, MACRO-Quodlibet, Macerata 2014; EAD., S. CHIODI (a cura di), *Luca Maria Patella. Ambienti proiettivi animati 1964-1984*, catalogo della mostra, MACRO-Quodlibet, Macerata 2015.
- ⁵⁵Per una panoramica italiana cfr. M. MEREGA, *Attualità della performance art nella scena italiana*, in G. FONTANA, N. FRANGIONE, R. ROSSINI (a cura di), *Italian Performance Art. Percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, Sagep, Monza 2015, pp. 194-207.
- ⁵⁶*Trisha Brown Dance Company. Early Works*, Centro Archivi Arte, FdC Fondo del contemporaneo/2011/PER/Trisha Brown, 12'22", col., son., coordinamento generale e intervista di Giulia Pedace; regia di Gianfranco Fortuna, montaggio Paolo Santamaria.
- ⁵⁷Cfr. T.F. DEFRANTZ, 'Dancing the Museum', in D. DAVIDA, J. GABRIELS, V. HUDON, M. PRONOVOST (eds.), *Curating Live Art. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, Berghahn, New York-Oxford 2019, pp. 89-100.
- ⁵⁸Museo che istituisce un Archivio della danza nel 1939, presenta con regolarità lavori sperimentali, nel 2009 istituisce il Dipartimento di Media e Performance art e, nel 2018, produce la mostra e il catalogo *Judson Dance Theater. The work is never done*, a cura di A. Janevski et al., MoMA, New York 2018.
- ⁵⁹Cfr. M. JOSEPH, 'Simone Forti, See Saw...', in *Judson Dance Theater. The work is never done*, a cura di A. JANEVSKI et al., pp. 136-137.
- ⁶⁰Questa parte della ricerca non sarebbe stata possibile senza la disponibilità e la collaborazione della responsabile degli Archivi del MAXXI Arte, Giulia Pedace, con Giulia Cappelletti; e dell'Ufficio Patrimonio e Catalogo del MAXXI Arte, con Ilenia D'Ascoli e Maura Favero. Ringrazio le funzionarie che, oltre a facilitare l'accesso alla documentazione, hanno rievocato i singoli lavori qui commentati e discusso le considerazioni che essi hanno sollecitato in chi scrive.
- ⁶¹Cfr. S. PINTO, A. MATTIROLO (a cura di), *Il premio per la giovane arte italiana del Centro nazionale per le Arti Contemporanee 2000: migrazioni e multiculturalità*, catalogo della mostra, Allemandi, Torino 2001; B. PIETROMARCHI (a cura di), *Bruna Esposito e così sia/Amen*, MAXXI-Manfredi, Roma 2017, p. 45.
- ⁶²Insieme a Cinzia Davitti e Loredana Monaco: cfr. Roma, MAXXI, Archivi del contemporaneo, *Bruna Esposito e così sia*, 2001, dvd.
- ⁶³Cfr. Roma, MAXXI, Centro Archivi Arte, FdD Fondo del contemporaneo/2001/ *Bruna Esposito e così sia*, 2001, dvd.
- ⁶⁴B. PIETROMARCHI (a cura di), *MAXXI Arte catalogo delle collezioni*, MAXXI-Quodlibet, Recanati 2017, p. 127.
- ⁶⁵B. ESPOSITO, *Guida per la posa in opera di e così sia...* [2000], in B. PIETROMARCHI

(a cura di), *Bruna Esposito*, cit., pp. 47-49

⁶⁶Cfr. H. HANRU (a cura di), *Open Museum Open City*, catalogo della mostra, Mousse, Brescia 2014, pp. 234-235.

⁶⁷Cfr. P. LAURENSEN, 'Charisma and desire in the conservation of performance art', in H.B. HOLLING, J.P. FELDMAN, E. MAGNIN (eds.), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. I, Routledge, London 2023, § 1 e-book.

⁶⁸Cfr. I. D'ASCOLI, M. FAVERO (a cura di), 'Conversazioni', in B. PIETROMARCHI (a cura di), *Bruna Esposito*, cit., pp. 51-73.

⁶⁹Cfr. C. BISHOP, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, s.l. 2015 (ed. orig. London 2012), p. 225 e ss.

⁷⁰E. STRINNA, *Lettera al Direttore artistico Hou Hanru*, del 23 marzo 2015: Roma, MAXXI, Ufficio Patrimonio e Catalogo, Collezione Arte, cartella Strinna Elisa, fasc. Cartografie latenti.

⁷¹E. STRINNA, *Lettera al Direttore artistico Hou Hanru*, del 23 marzo 2015: Roma, MAXXI, Ufficio Patrimonio e Catalogo, Collezione Arte, cartella Strinna Elisa, fasc. Cartografie latenti.

⁷²G. DI MARINO, *Email a Ilenia D'Ascoli*, 17 giugno 2022: Roma, MAXXI, Ufficio Patrimonio e Catalogo, Collezione Arte, cartella Francesca Grilli, fasc. The Forgetting of Air.

⁷³Cfr. Roma, MAXXI, Ufficio Patrimonio e Catalogo, Collezione Arte, cartella Francesca Grilli, fasc. The Forgetting of Air.

⁷⁴Cfr. R. SCHNEIDER, H.B. HOLLING, 'Not, yet. When our art is in our hands', in H.B. HOLLING, J.P. FELDMAN, E. MAGNIN (eds.), *Performance...*, cit., § 2 e-book.

⁷⁵Cfr. G. GIANNACCHI, 'How Records and Documents become Art: the Role of Documentation in the Preservation, Exhibition and Experience of Performance Art', in T. GUSMAN (ed.), *Reconstructing Performance Art*, cit., § 5 kindle.

⁷⁶Cfr. R. SCHNEIDER, H.B. HOLLING, 'Not, yet. When our art is in our hands', cit., § 2 e-book.

⁷⁷Cfr. F. WAHBEH, 'Towards a performance continuum. Archival strategies for performance-based artworks', in H.B. HOLLING, J.P. FELDMAN, E. MAGNIN (eds.), *Performance...*, cit., § 8 e-book.

⁷⁸Cfr. P. LAURENSEN, 'Charisma and desire...', cit.

⁷⁹Cfr. Centro Archivi MAXXI Arte (a cura di), *Time Source. Dalle fonti all'opera, dall'opera alle fonti*, booklet della mostra, Roma 2023.

⁸⁰Cfr. M. METCALF, 'Sometimes an Onion, Sometimes an Artwork: Simone Forti and the Chorographic Logic of Objects and Institutions', cit., pp. 157-181.

⁸¹Cfr. P. LAURENSEN, cit.



MARIE QUIBLIER

*Pour un musée (vivant) de la danse.
Rejouer l'institution, exposer les œuvres chorégraphiques,
conserver la danse*

Considering the issues raised by the musealization of performance, the Dancing Museum elaborated by Boris Charmatz at the National Choreographic Center of Rennes constitutes a unique case, particularly interesting to analyze, insofar as the experience does not consist of bringing performances into a museum, but of transforming the choreographic institution into a museal project. In what ways does the Dancing Museum come to life? By what means do gestures and movements find their place(s) in the exhibition? How are the relationships between the works, and with the public, woven? The very idea of a museum implies an exhibition setup for works that differs, in many respects, from standard spectacular representation. From theater to museum, from the black box to the white cube, from spectator to visitor, the change of perspective affects several parameters. Five years after the Dancing Museum closed its doors, I would like to show how this pioneering project continually invented and reinvented itself during its ten years of existence. To do this, I propose to examine the experiments that were conducted there – performed documentations, museums in motion, dancing museum, participatory happenings, empty exhibitions, living installations, ‘the body as archive’ – through the prism of conservation, acquisition, and exhibition issues, in a place of choreographic creation, in contact with immaterial works. The possibility of redoing the performance appears, in this singular ecosystem of the Dancing Museum, as a possible and particularly fruitful response to the problem of the survival of performances. I will analyze its potential through the diversity of reenactment forms invented by the Dancing Museum whether within the activities of the choreographic center in Rennes, or within exhibitions, collections, museum institutions.

En 2008, au départ de Catherine Diverrès qui dirigeait alors le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (CCNRB) depuis 1993,¹ Boris Charmatz postule à sa succession avec un projet de Musée

de la danse. Ce faisant, le chorégraphe renouvelle non seulement l'exercice de la lettre de candidature pour lui préférer la forme du manifeste,² mais il investit également sa place de directeur de manière inédite,³ en dissociant son projet pour l'institution de sa personnalité artistique. Avec le Musée de la danse, Boris Charmatz s'engage sur des questions et des réflexions qui dépassent largement le périmètre de son propre travail pour interroger le rôle de l'institution chorégraphique dans ses missions de création et de transmission. Et c'est en mobilisant le modèle muséal qu'il entend bousculer les cadres existants et repenser les activités du Centre chorégraphique national au prisme des formats consacrés du musée (comme la visite, l'exposition ou la collection).



© Nyima Leray / Façade du Musée de la danse pendant l'exposition *La Ribot Films* du 20 janvier au 7 mars 2015, Rennes

Considérant les questions soulevées dans le numéro de cette revue, le Musée de la danse constitue un cas de figure singulier particulièrement intéressant à analyser, dans la mesure où l'expérience ne consiste pas à faire entrer des performances dans un musée, mais à transformer l'institution chorégraphique en projet muséal. Si le Musée de la danse est d'abord une question qui s'adresse à l'art chorégraphique, les réponses qui y ont été apportées pendant ses dix années d'expérimentation méritent d'être examinées comme autant de grains à moudre qui viennent nourrir la réflexion sur les enjeux de la muséalisation de la performance. C'est ce que je propose de faire ici à l'appui de mon expérience professionnelle⁴ et de mes recherches,⁵ en organisant mon propos selon trois perspectives : celle de l'institution qui se trouve remise en jeu par les conventions du

musée, celle des œuvres chorégraphiques qui se voient transformées en pièces de musée et celle de la danse qui rejoint les collections des biens culturels à sauvegarder.

1. Du CCNRB au Musée de la danse : (re)jouer l'institution

À l'arrivée de Boris Charmatz, la première étape de transformation du CCNRB a consisté à en changer le nom. C'est en arborant «Musée de la danse» sur la façade, et en apposant la nouvelle appellation sur tous les supports de communication que le processus de muséalisation commence. Le nouvel intitulé n'a pas seulement changé l'image du lieu, il en a produit une requalification confrontant l'institution à l'enjeu de mettre la danse en musée. C'est à partir de ce premier geste éminemment performatif que s'engagent, au sein du Centre chorégraphique national, différents mouvements pour rendre effectif le nouveau projet.

Aménager un dispositif d'accueil permanent à l'entrée du bâtiment s'est rapidement imposé comme un préalable indispensable. Alors qu'un centre de création peut fonctionner en vase relativement clos, avec des ouvertures à géométrie variable (en fonction des activités et des usagers) organisées pour un public prévisible, il est attendu d'un musée qu'il puisse recevoir le tout-venant, le visiteur fortuit qui passe par là et ne s'est pas fait annoncer. L'établissement d'un Musée (pérenne) de la danse a suscité une curiosité à laquelle il était important de porter attention. De là, est apparue la nécessité de créer un poste d'accueil permanent pour pouvoir accueillir les usagers de passage, pour répondre aux sollicitations et aux interrogations.

En renommant l'institution, Boris Charmatz ouvre largement les portes et les imaginaires du CCNRB, il en change l'adresse d'une certaine manière. Même si l'application concrète d'un Musée de la danse n'a pas manqué pas de susciter des questions, des confusions, voire des doutes et des oppositions, la nouvelle appellation avait pour ambition et pour vertu de résonner auprès d'une audience élargie. Quand le «Centre chorégraphique national» l'est d'abord pour les professionnels de la profession qui, dans le cadre de leurs activités, ont appris à connaître et reconnaître la réalité que recouvre un lieu de création pour la danse, le 'musée' et la 'danse' constituent des lieux communs partageables et désirables bien au-delà de la sphère des initiés.

Parallèlement à la mise en place d'un accueil et de visites régulières,⁶ le Musée de la danse s'est concrétisé par une programmation d'expositions temporaires qui ont déplacé les usages du lieu. Du théâtre au mu-

sée, le changement de milieu affecte plusieurs paramètres de l'expérience esthétique, notamment en matières de temporalité et de spatialité. À la différence de l'événement théâtral qui se donne à ses spectateurs dans un temps donné et limité, l'artefact muséal s'offre à l'attention du visiteur invariablement. La durabilité des arts visuels (en opposition au caractère éphémère des arts vivants) suppose une mise à disposition des œuvres qui se répercute directement sur les horaires d'ouverture, et plus largement, sur l'accessibilité de l'institution. Car c'est aussi l'organisation des espaces du CCNRB que le Musée de la danse est venu bousculer. Alors que les différentes salles (et zones intermédiaires) étaient définies et hiérarchisées selon des catégories (déterminées par leurs qualités et leurs capacités d'accueil), les expositions telles qu'elles se sont déployées à l'intérieur du bâtiment ont complètement défait cette structuration (et s'en sont émancipées) en créant des circulations et des occupations inédites. Si le Centre chorégraphique national devenait un musée, alors il fallait nécessairement l'élargir, le décroisonner, en pousser les murs d'une certaine manière, pour pouvoir rejouer en son sein une expérience similaire à celle du visiteur qui flâne, arpente, pérégrine au milieu des œuvres. Utiliser des barres de danse pour accrocher des photographies grand format de Jean-Luc Moulène,⁷ aménager des loges pour montrer des vidéos de Rabih Mroué⁸ ou encore exploiter les miroirs comme des dispositifs de projection pour faire léviter Véronique Doisneau⁹ sont quelques exemples des stratégies de détournement des aménagements initiaux. C'est en confisquant le mobilier, en outrepassant les règles de sécurité, en piratant les dispositifs muséaux que les équipes ainsi que les plasticiens, les commissaires, les danseurs invités ont cherché à faire advenir un Musée de la danse au CCNRB.

La médiation a également été investie comme un rouage de l'appareil muséal qu'il fallait reprendre et rejouer pour concrétiser le Musée de la danse, pour lui donner vie dans ce milieu inapproprié. De là, ont été imaginés le *Petit Musée de la danse* et ses cahiers,¹⁰ des livrets du visiteur,¹¹ des guides-danseurs,¹² Ici encore, l'inadéquation entre le lieu d'origine et sa destination a fait de la visite, un laboratoire d'expérimentation où s'inventaient des supports en référence à des modèles (comme le catalogue d'exposition, le livret d'accompagnement, le carnet de jeu, le guide-conférencier) mais adaptés aux réalités du CCNRB. Car il n'était pas question d'externaliser l'ingénierie muséale pour combler les manques avérés mais plutôt de partir de l'existant pour créer des versions inédites, expérimentales, brouillonnes, iconoclastes de ce que pourrait être un Musée de la danse. La dissonance entre les propriétés d'un Centre chorégraphique national et l'idée de Musée de la danse, entre l'existant et la fabulation laissait (entendre) la possibilité d'un écart investi comme un espace d'interprétation, une invitation à jouer et rejouer le Musée de la danse (comme on le fait d'une partition).

C'est d'ailleurs très précisément ce qu'il s'est passé au MoMA ou à la Tate quand le Musée de la danse a investi les collections et les espaces de ces deux musées pour y présenter ses propres objets (chorégraphiques). *Three Collectives Gestures* programmé du 18 octobre au 3 novembre 2013 au MoMA, et *If Tate Modern was Musée de la danse* présenté les 15 et 16 mai 2015 constituent deux exemples emblématiques de la façon dont le Musée de la danse a été pensé et travaillé comme un espace de potentialités qui pouvait se manifester sous des formes différentes selon les contextes.

Quelques mois après l'affichage du nouveau nom sur la devanture du CCNRB, l'institution organise «un événement festif et explosif, une sorte de précipité du musée condensé sur cinq jours»¹³ intitulé *Préfiguration du Musée de la danse*. Les formulations comme «préfiguration» ou «précipité» disent sans nul doute quelque chose de la difficulté à nommer ce qui se fabrique dans ce projet énigmatique. «La programmation de la préfiguration du Musée de la danse offre un premier geste, un premier jet, une première réponse à ce que pourrait être un Dancing Museum.»¹⁴ En relais de cette description qui donne le ton d'un Musée de la danse réflexif et prospectif, le plan de communication imaginé par le collectif g.u.i.¹⁵ mérite qu'on s'y arrête. À partir d'un répertoire de plus d'une centaine de types de danses et de musées, Nicolas Couturier et Benjamin Gomez proposent non pas de se focaliser sur ce que pourrait être le Musée de la danse, mais de mettre en lumière ce qu'il n'est pas. Pour ce faire, les deux artistes conçoivent un ensemble de supports (affiches, programmes) et d'outils (stickers, fresques) à partir d'un même principe typographique qui consiste à barrer le contenu de l'information. De cette manière, ils renversent la logique habituelle de la stratégie institutionnelle qui consiste à concevoir une identité graphique positivement représentative de ce à quoi elle se réfère, et participent à brouiller les pistes, à flouter les contours du Musée de la danse. Du «musée du pogo» au «musée de la danse du ventre», en passant par le «musée de la non-danse», le «musée du costume de la danse» ou l'«éco-musée de la danse», la liste placardée comme telle dans la ville suscite l'interrogation plus qu'elle ne donne des réponses.

Le Musée de la danse tel qu'il a été décrété au départ par Boris Charmatz dans un texte aux allures de manifeste présentait une forme d'imposture. Un canular presque... À l'image d'un jeu d'enfants : «On dirait que ce serait un musée de la danse». Et pourtant, c'est bien de là, de cette mission impossible, de cette idée farfelue, de ce projet insensé, que pendant dix années, se sont élaborés des gestes, des pratiques, des mots, des efforts, des expérimentations pour tenter de traiter la question initiale (qu'est-ce que pourrait être un musée de la danse?) en assumant dès le départ qu'il y aurait moult façons d'y répondre. On voit bien comment le postulat du Musée de la danse agit (et agite) l'institution, à l'instar d'une locution performative qui, au sens austinien du terme, dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit!

En déclarant l'existence du Musée de la danse dès le premier geste posé (en l'occurrence ici, il s'agira de celui ostentatoire d'arborer le nom de «Musée de la danse»), Boris Charmatz joue avec l'institution en la prenant pour ce qu'elle n'est pas. Dans ce contexte, le malentendu apparaît comme une source d'inventivité. Et c'est en se confrontant de manière concrète et tangible aux possibilités d'exposer, de conserver, d'acquérir et de rejouer l'art chorégraphique au sein du CCNRB que le Musée de la danse a pris corps. Le premier des défis était de composer avec un équipement inadapté, à savoir un Centre chorégraphique national. Bien sûr, élaborer un Musée de la danse dans un Musée du sabot aurait été une toute autre histoire...

Mais, qu'en est-il *a posteriori* ? Que s'est-il véritablement passé pendant ses dix années au CCNRB ? La mutation en Musée de la danse a-t-elle été effective ? La 'supercherie' a-t-elle fonctionné ? Si les expériences menées au MoMA, à la Tate mais aussi au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid (2016), au MAC VAL à Vitry-sur-Seine (2017) ou au MACBA (2018) ont confirmé la transportabilité de l'idée de Musée de la danse et la fécondité du postulat initial dans la rencontre avec des institutions équivalentes, la question ne s'est pas posée dans des termes similaires au CCNRB. À Rennes, le Musée de la danse a davantage éprouvé la plasticité de l'institution qui, en fonction des activités programmées, devenait tour à tour un lieu de transmission, de représentation, d'exposition, de conférence, un cinéma, un dance floor, un garage... Autrement dit, pendant tout ce temps, le Centre chorégraphique national n'a jamais pris l'allure d'un *white cube* (il n'en était pas question) mais restait ponctuellement une boîte noire. Il ne s'est pas vraiment substitué en musée, ni en centre d'art, ni même en théâtre, et encore moins en cinéma, mais il a constitué sans aucun doute pour ses usagers, un laboratoire d'expérimentation de nouvelles formes, de nouvelles pratiques, de nouveaux publics.



Stickers créés pour la Préfiguration du Musée de la danse, identité visuelle du CCNRB, par g.u.i.

Il ne faut pas omettre la puissance active du ‘musée’ en tant que modèle et les effets de la muséalisation en dehors des murs de l’institution, sur le monde artistique et culturel. Dans ce milieu organisé selon des échelles de valeurs et des hiérarchies instituées, le référent ‘musée’ représente une instance de légitimation en tant que telle : «Le Musée de la danse agit comme un cheval de Troie. La danse, en rentrant dans les musées, est pleinement reconnue comme art contemporain, et célébrée dans les manifestations internationales». ¹⁶ Et c’est bien depuis la place de directeur du Musée de la danse, à l’appui de l’autorité qu’il s’était ainsi attribuée, que Boris Charmatz a engagé un dialogue avec des institutions de renom.

2. *Reprise et reenactment : exposer les œuvres*

Au regard de cette publication, l’autre particularité du cas qui nous occupe réside dans le fait que le phénomène étudié ne concerne pas l’art de la performance *stricto sensu* (tel qu’il s’est constitué et défini dans l’histoire des arts visuels), mais s’applique à la ‘chose chorégraphique’. En quoi les questions soulevées par le Musée de la danse rencontrent celles que pose la muséalisation de la performance ? Qu’est-ce que l’expérience du Musée de la danse peut apporter à la réflexion sur les enjeux propres à l’exposition de l’art de la performance dans les musées ? Dans quelles mesures le renouvellement des pratiques curatoriales face à la performance a quelque chose à voir avec les opérations de transformation et d’adaptation de l’œuvre chorégraphique en situation muséale ? Au préalable, il semble nécessaire de revenir sur les usages du terme ‘performance’ dans le monde artistique afin de préciser ce en quoi le Musée de la danse participe au débat.

Dans un texte intitulé «Pour une extension du domaine de la performance», ¹⁷ Christian Biet fait la part des choses entre une acception étroite qui se fonde sur l’idée d’une distinction épistémologique entre le réel et sa représentation pour caractériser la performance comme une forme vraie (en opposition à la représentation théâtrale), et une définition minimale qui désigne tout «acte de présenter des corps qui s’offrent comme objets de regard devant d’autres corps convoqués et assemblés». ¹⁸ Cette deuxième perspective inclut dans le champ de la performance un ensemble élargi d’événements adressés, c’est-à-dire réalisés pour être perçus par d’autres. Ce glissement sémantique ne tient pas tant d’une extension de la catégorie précédente que d’un changement de focale ; car dans ce cas, le terme ‘performance’ ne désigne pas une typologie de choses, mais à l’instar d’un adjectif, il met en lumière une qualité, une disposition, une manière d’être de cette chose. Autrement dit, ce que nomme la performance,

c'est la singularité d'une interaction intrinsèque à tout événement spectaculaire, entre celui qui fait et montre qu'il fait, et ceux qui le regardent. Alors que la notion de représentation insiste sur le lien de causalité entre l'idée (un texte, une partition, un script, une composition, un protocole) et sa manifestation, entre ce qui est écrit (stabilisé) et ce qui est interprété (joué), le sens de la performance concentre l'attention sur la relation de réciprocité entre la scène et la salle, entre ce qui est montré et ce qui est perçu. Du spectacle à la performance, l'usage des termes est une question de points de vue...

À l'appui de cette précision, il s'agit d'examiner les transpositions auxquelles les œuvres chorégraphiques sont soumises quand elles entrent au Musée de la danse. Selon quelles modalités les danses initialement représentées dans un studio ou sur une scène s'exposent-elles au musée? Comment s'opère le transfert des œuvres chorégraphiques de la boîte noire au *white cube*? Qu'est-ce que ce déplacement fait à la performance initiale pensée selon les termes de Christian Biet comme une «action présente se donnant comme objet des regards»?¹⁹

Je propose de mener la réflexion à l'appui d'un exemple à la fois spécifique et symptomatique du Musée de la danse. Présenté le samedi 25 avril 2009, de 19h à 7h du matin le lendemain, le happening «*Étrangler le temps*» constitue la première tentative de formalisation d'un Musée de la danse au sein du Centre chorégraphique national de Rennes. L'utilisation du mot 'happening' n'est pas anodine : elle associe d'emblée l'événement à l'art de la performance et l'institution qui le programme au champ des arts visuels. Si l'épithète attribuée à la proposition provient d'une terminologie historiquement rattachée à un moment paradigmatique de l'évolution des arts visuels au XX^e siècle, son titre lui est directement référencé à l'art chorégraphique. Le Musée de la danse s'engage dès sa première occurrence, dans un dialogue avec les deux histoires qui le constituent (et dont il se revendique), celles de la performance et de la danse.

«*Étrangler le temps*», ces mots empruntés à Tatsumi Hijikata²⁰ font écho au principe dramaturgique qui réunit l'ensemble de la programmation sous une même contrainte liée à la vitesse d'exécution et de présentation des projets. En effet, tout se passera dans la lenteur cette nuit-là. Qu'il s'agisse de films, de pièces chorégraphiques ou d'ateliers, l'ensemble des formes artistiques présenté est passé au filtre du ralentissement. L'idée étant qu'ainsi distendues et disséminées dans les différentes salles et recoins du bâtiment, les diverses propositions constituent une forme d'installation vivante à grande échelle, un happening en quelque sorte. En effet, au-delà du renvoi au concept inventé par Allan Kaprow,²¹ cette appellation cherche à retranscrire quelque chose de la singularité du format de l'événement, ne serait-ce que par défaut, en faisant abstraction des typologies plus conventionnelles de spectacle ou d'exposition.²²

Si l'on s'en tient aux œuvres chorégraphiques proprement dites, le happening «*Étrangler le temps*» expose un ensemble de sept pièces qui ne présente à première vue pas de cohérence historique, esthétique ou thématique. *La Danse de la Sorcière* de Mary Wigman, *Boléro 2* d'Odile Duboc, *Roman Photo* de Boris Charmatz, *Pâquerette* et *Sylphides* de Cecilia Bengolea et François Chaignaud, *Bi-portrait Yves C.* de Mickaël Phelippeau et *D'après J.-C.* d'Herman Diephuis n'ont pas grand-chose en commun si ce n'est leur appartenance au répertoire de la danse contemporaine. Cependant, trois d'entre elles citent explicitement d'autres corpus de gestes et ouvrent ainsi la focale à des contextes et des esthétiques différents. L'intergestualité²³ affichée des œuvres de Mickaël Phelippeau, Boris Charmatz et Herman Diephuis rapatrient en quelque sorte la danse traditionnelle du pays Pagan, la peinture de la renaissance italienne et la figure de Merce Cunningham à l'intérieur du Musée de la danse cette nuit-là.

Au même titre que l'ensemble de la programmation, les pièces chorégraphiques sont passées au filtre du ralentissement. De *La Danse de la Sorcière* à *L'écran somnambule*,²⁴ de *Bi-portrait Yves C.* à rrrrrrooooooooouuuunnnndddd, de *D'après J.-C.* à *D'après J.-C. (version lente)*, la consultation des titres fait état de différentes transformations syntaxiques et verbales qui désignent le passage de la version spectaculaire à la transposition muséale. Entre la redite de l'intitulé *stricto sensu*, l'allusion à la forme antérieure et l'ajout d'une mention explicative, la diversité des stratégies employées est le reflet de ce qui se passe à même les œuvres, dans la reprise des écritures originales pour le format de l'exposition. L'allongement de la durée initiale va s'exercer de diverses manières : soit par un ralentissement généralisé et homogène de la vitesse d'exécution des mouvements, soit par une déstructuration plus franche de la composition qui intègre alors des suspensions, des arrêts, voire des coupes et soustractions dans le déroulé. Quoiqu'il en soit, l'étirement produit une dissolution de la temporalité de la représentation, un relâchement de la dramaturgie qui n'apparaît plus aussi distinctement, comme si l'enjeu se situait ailleurs, non plus dans la restitution de l'œuvre mais dans sa réactualisation. Autrement dit, il s'agirait moins de retrouver la forme d'origine que de la remettre en jeu dans une configuration renouvelée.²⁵

Cette version noctambule du Musée de la danse s'appuie majoritairement sur des œuvres déjà créées et ajustées spécifiquement pour ce contexte de présentation. «*Étrangler le temps*» affiche donc un programme de reprises *in situ*, c'est-à-dire pensées et conçues en fonction du format d'exposition. Dans le champ chorégraphique, le mode d'existence des œuvres repose sur un consensus qui entérine la répétition du même dans le sens où chaque représentation est considérée comme une des occurrences de sa matrice. Sauf quand le cadre change, comme ici au Musée de la danse, où passant du dispositif spectaculaire à la situation muséale, les nouvelles

modalités de présentation supposent des adaptations ou des aménagements. La répétition ne pose pas problème, quand la reprise interroge les conditions selon lesquelles l'œuvre peut (ou non) survivre à son déplacement. Autrement dit, l'œuvre chorégraphique ne serait réitérable que tant qu'elle reste confinée dans la boîte noire. En changeant le contrat initial, la muséalisation de la danse interroge l'idée de l'œuvre chorégraphique «tout-terrain», «réitérable» et «indépendante de ses conditions d'actualisation».²⁶

Sur ce point, performance et danse trouvent à dialoguer de manière saisissante. Comme indiqué dans l'introduction du présent numéro, «la performance porte en elle l'idée d'une obsolescence de l'objet d'art et se structure autour d'une action corporelle nécessairement éphémère et immatérielle». Alors que la performance et la danse partagent le fait d'être foncièrement éphémères et immatérielles, l'une revendique son obsolescence, quand l'autre défend sa reproductibilité. Autrement dit, les œuvres (sur)vivent ici selon deux régimes différents : le primat de l'unicité pour les performances et le principe de réitérabilité pour les œuvres chorégraphiques. On retrouve ici une question largement traitée par Nelson Goodman, et à sa suite Gérard Genette, qui examine les modes d'existence des œuvres en fonction de leur nature (allographique ou autographique) ou de leur manifestation (objet matériel ou idéal).

Désignons une œuvre comme autographique si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas de ce fait, statut d'authenticité. [...] Ainsi, la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou allographique.²⁷

Plus loin, Nelson Goodman ajoute : «L'art allographique a conquis son émancipation, non par proclamation, mais par la notation». La partition consigne les éléments indispensables (ou «pertinents» aurait dit Gérard Genette)²⁸ qui garantissent le respect et le maintien de l'œuvre à chacune de ses représentations. Selon cette perspective, l'œuvre est une idéalité qui se concrétise selon deux formes d'immanence : la partition et l'exécution.

Mais la situation n'est pas si simple... Car pour le cas de l'art chorégraphique, les systèmes d'écriture de la danse sont nombreux, plus ou moins partagés et partageables, et rares sont les chorégraphes qui recourent à la possibilité de noter leurs œuvres. Si l'on s'en tient à la théorie de Nelson Goodman, l'art chorégraphique ne serait que très ponctuellement autographique. Tout comme la performance d'ailleurs. Plus que l'existence d'une partition, il semble que c'est davantage le dispositif spectaculaire qui garantit l'autonomie de l'œuvre chorégraphique, et donc sa représentabilité, alors que la situation muséale singularise l'événement et met en

exergue sa qualité de performance au sens d'«action présente se donnant comme objet des regards».²⁹ Dans les usages, ce qui fait débat ce n'est pas tant que les œuvres chorégraphiques soient présentées de nouveau, mais qu'elles changent de contexte ou plus précisément qu'elles sortent de la cage de scène. D'où la reprise qui dénonce un écart entre la version d'origine et son interprétation, quand la notion de représentation évince le 'problème'. Sauf à en croire Richard Schechner pour qui la question ne se pose pas véritablement car «un soi-disant nouveau comportement n'est en fait que le remaniement d'un plus ancien ou la reprise d'un ancien comportement dans un contexte nouveau».³⁰

Dans le domaine des arts visuels, le terme *reenactment* insiste sur le processus d'actualisation de l'œuvre et sur l'impérieuse nécessité de rejouer l'événement dans son ici et maintenant, pour retrouver la performance initiale. Si reprise et *reenactment* sont utilisées pour qualifier des entreprises similaires de réinterprétations d'œuvres du passé; dans un cas (celui de l'art chorégraphique), c'est le déplacement qui caractériserait la reprise, dans l'autre (celui de la performance), c'est le renouvellement qui conditionnerait le *reenactment*. Pour autant, l'un et l'autre viennent en relais d'une situation inconvenante pour nommer ce qui déroge aux lois naturelles qui organisent la vie et la survie des œuvres chorégraphiques ou performatives.

À l'intérieur du Musée de la danse, les œuvres chorégraphiques se retrouvent exposées dans une configuration spatiale singulière, caractérisée par l'absence de quatrième mur, ce qui induit un rapport d'horizontalité et de circularité inédit entre l'espace de la représentation et le pôle de la réception, entre ceux qui font et ceux qui regardent.³¹ Si, comme le dit Jacques Rancière, le spectateur «compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui»,³² le happening «*Étrangler le temps*» propose de mettre au travail et à l'épreuve la singularité de cette interaction entre l'œuvre et son public. Car, d'un côté, le visiteur est libre de circuler et de moduler la durée et la qualité de son expérience, de l'autre, les performeurs s'adressent à une, deux voire quelques personnes, mais non plus massivement et indistinctement à un parterre de gens. La réciprocité entre l'œuvre et ses regardeurs est en quelque sorte exacerbée par la situation muséale.

En incluant le spectateur au cœur du dispositif, en le faisant apparaître d'une certaine manière, la muséalisation de la danse transforme les conditions de réception des œuvres et interroge le potentiel performatif de l'art chorégraphique, c'est-à-dire sa capacité à mettre en relation des corps qui dansent et d'autres corps qui les regardent. À l'instar du Musée de la danse à Rennes, nombreux sont les projets qui proposent de sortir la danse de l'espace théâtral pour interroger à nouveaux frais les modalités selon lesquelles l'art chorégraphique se donne à voir. Qu'on pense à la présence



© Nyima Leray / Olivia Grandville dans *20 danseurs pour le XX^e siècle*, Les Champs libres, Rennes, le 4 novembre 2012

de plus en plus prégnante du spectacle vivant au musée,³³ ou au débordement des formes chorégraphiques en dehors de la salle de spectacle,³⁴ cette déterritorialisation de la danse s'accompagne d'un discours porté autant par les artistes que par les institutions qui surinvestissent la valeur d'expérience du spectateur,³⁵ voire de participation, laissant ainsi percevoir un glissement des représentations de ce qui fait œuvre, de la forme spectaculaire à l'événement performatif, de l'objet à la relation. En amenant à soi des pièces chorégraphiques initialement créées pour la scène, le Musée de la danse agit tel un filtre qui transpose des œuvres duplicables en situations singulières. Si comme le défend Joanne Clavel, «il y a un lien somatique étroit entre la *scopacité* du dispositif et la *réification* des corps»,³⁶ qu'en est-il alors de la qualité des regards portés sur les danseurs à l'intérieur du Musée de la danse? En se positionnant comme une alternative à «l'hégémonie du théâtre», le Musée de la danse favoriserait-il (telle que le préconise la chercheuse) l'élaboration de «nouveaux récits»? C'est ce que je propose d'examiner à présent.

3. Histoire orale et archive vivante : conserver la danse

Au-delà de la visite, au-delà de l'exposition, un autre problème auquel est confronté le Musée de la danse est celui de la conservation de l'art chorégraphique. En 2007, quand Boris Charmatz projette son Musée de la

danse à Rennes, il en existe alors deux autres dans le monde, à Stockholm³⁷ et à La Havane.³⁸ Le Dansmuseet et le Museo de la Danza s'appuient tous les deux sur des fonds d'archives de compagnies de danse historiques (les Ballets suédois pour l'un et le Ballet National de Cuba, pour l'autre) à partir desquels chacun met en œuvre une politique d'acquisition de documents et d'objets en partie liés à d'autres répertoires culturels. À Stockholm, les collections s'ouvrent aux arts chorégraphiques des continents africains et asiatiques, alors que l'institution cubaine s'intéresse à l'histoire des Ballets russes, à la danse moderne ou aux relations entre les arts plastiques et la danse. Cependant, ces deux établissements répondent de manière similaire à leur vocation initiale, par la sauvegarde et la présentation de supports matériels dérivés d'œuvres chorégraphiques ou de pratiques de danse. Sur ce point, l'expérience rennaise s'élabore dès le départ en réaction à ce modèle académique :

Car nous sommes à une époque excitante où la muséographie s'ouvre à des modes de pensée et des technologies qui permettent d'imaginer tout autre chose qu'une exposition de traces, de costumes défraîchis, de maquettes de décors et de rares photographies de spectacles.³⁹

Dans quelles mesures les expérimentations menées au Musée de la danse ont-elles répondu aux résolutions formulées dans le manifeste? Quelles alternatives ont été trouvées pour pallier les expositions de traces? Les mots de Boris Charmatz posent d'emblée les termes du débat dans lequel le Musée de la danse s'inscrit dès l'instant où il s'énonce : est-il possible (pensable) de conserver la danse sans la pervertir ? Y a-t-il d'autres voies que la fétichisation des costumes défraîchis et autres reliques? L'art chorégraphique n'est-il pas intrinsèquement hostile à toute tentative de stabilisation?

Malgré les obstructions d'ordre ontologique, l'idée de créer un Musée pour la danse n'émerge pas en 2009 de manière fortuite. Au moment où Boris Charmatz formule ses intentions, le milieu de la danse contemporaine française est, depuis plusieurs années, préoccupé par la question de ce qui le constitue et le perpétue. Si la décennie 1980 est celle de l'explosion de la Nouvelle Danse Française, révélée et consacrée comme la figure de proue d'un secteur en train de se structurer institutionnellement et professionnellement, le tournant des années 2000 s'accompagne d'un mouvement à la fois rétrospectif et réflexif qui porte l'attention des artistes et des acteurs du champ chorégraphique sur des enjeux de transmission et d'historicisation. 1993 est une année importante qui voit la création concomitante du Quatuor Knust et des Carnets Bagouet, deux collectifs de danseurs constitués autour d'une attention comparable à prendre soin de la vie des œuvres et à penser (panser) leurs relations au patrimoine chorégraphique :

L'histoire ne devait plus rester un continent mort, dont l'objet aurait été un éternel renouvellement ou un éternel état natif des choses. Nous partageons cette nécessité de nous confronter à l'histoire, sans très bien savoir ce que cela signifiait, mais de s'y confronter de manière concrète, c'est-à-dire de se confronter à des œuvres par un agi chorégraphique, qui comme toute activité humaine en général et artistique en particulier interroge et donne à penser.⁴⁰

Le Quatuor Knust réunit quatre notateurs autour d'une démarche d'interprétation d'œuvres du passé à l'appui de partitions, tandis que les Carnets Bagouet créés par les danseurs du chorégraphe quelques mois après son décès, ont pour objectif de continuer à faire vivre son répertoire. Dans un cas, on parle de survivance, dans l'autre, de résurrection.⁴¹ Quoiqu'il en soit, dans les deux situations, c'est par la reprise des danses que les artistes proposent d'assurer la conservation des œuvres chorégraphiques dans le temps. Face aux traces tangibles, et pour contrer le risque de la nécrose d'une forme figée dans un temps révolu, la possibilité de réactiver ce qui a eu lieu permettrait de concevoir la pérennité de l'art chorégraphique sans en altérer la substance active, et d'envisager la constitution d'un répertoire vivant de la danse contemporaine. S'écrit là une autre histoire de la danse : quand celle qui est majoritairement transmise dans les livres privilégie une approche biographique (faite de noms de chorégraphes), généalogique (qui priorise la transmission orale) et linéaire (qui se déploie selon deux axes allemand et américain), celle qui est travaillée dans les corps des danseurs est réflexive (elle interroge ses conditions de possibilité), vivante (elle s'actualise au présent de la reprise) et polychronique (elle circule librement dans les temps des mémoires corporelles et psychiques).

C'est dans le prolongement de ce processus réflexif et historique, initié depuis la sphère de la création par des danseurs expérimentateurs que, quinze années plus tard, un Musée de la danse qui se présente comme un «lieu de discours et d'interprétation» et non «pas seulement un espace d'accumulation et de présentation»⁴² voit le jour au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. L'aisance avec laquelle l'institution s'approprie les œuvres existantes et joue avec les choses du passé est le signe d'une évolution structurelle qui dépasse largement la seule initiative personnelle de son directeur.

«Comment une création s'érigeant contre toute forme de durabilité et de matérialité est-elle susceptible d'intégrer les collections d'un musée?»⁴³ Cette interrogation formulée par les directrices de ce numéro à l'attention de l'art de la performance pourrait tout aussi bien concerner les œuvres chorégraphiques. Comment conserver les arts dits vivants sans pour autant les consigner ? Est-il vraiment raisonnable de concevoir la muséalisation sans considérer son revers, à savoir la muséification ? Afin d'examiner concrètement la façon dont le Musée de la danse a traité ces questions et

répondu à ses missions de conservation des mémoires chorégraphiques, je propose une fois de plus de m'arrêter sur un exemple spécifique : *20 danseurs pour le XX^e siècle*.

20 danseurs pour le XX^e siècle a été imaginé et présenté pour la première fois le 4 novembre 2012 aux Champs Libres (équipement rennais qui réunit une bibliothèque, le musée de Bretagne et l'espace des sciences) avec l'idée d'investir l'ensemble du bâtiment d'une programmation artistique et culturelle qui se déploierait le temps d'une journée.⁴⁴ Pour répondre au pari de l'amplitude spatiale et horaire, le Musée de la danse imagine une proposition construite à partir de deux principes : la dissémination et la transmission. Réunis pour l'occasion par le Musée de la danse, vingt artistes répartis dans différents espaces sont invités à raconter leurs vies en allant piocher dans leurs souvenirs, des extraits de danse qu'ils reprennent en *live* devant les visiteurs du jour. Chacun présente une performance autobiographique faite de témoignages personnels et de citations chorégraphiques. L'équipe artistique est constituée de manière à ce que l'accumulation des récits offre une vue élargie sur différents pans et différentes esthétiques de la danse au XX^e siècle. Les histoires personnelles entendues, ici ou là, au fil de la balade chorégraphique convoquent des répertoires aussi variés que ceux de Vaslav Nijinski, Mary Wigman, Merce Cunningham, Trisha Brown, Dominique Bagouet, Catherine Diverres ou Pina Bausch, mais aussi des langages chorégraphiques diversifiées comme le baratha natyam, le music-hall, le cake-walk, la danse classique. Par ailleurs, des extraits de films de danse sont diffusés en boucle et en continu sur les écrans et moniteurs des installations permanentes. Autrement dit, à la place d'une archive du musée de Bretagne ou d'une vidéo de l'espace des sciences, le promeneur tombe nez à nez avec des images d'Yvonne Rainer, d'Alain Buffard, d'Anna Pavlova, de Kazuo Ohno, de Joséphine Baker, d'Anne Teresa De Keersmaecker ou encore de Maurice Béjart.

20 danseurs pour le XX^e siècle exploite autant le format de l'archive que les potentialités de la reprise (ou du *reenactment*) pour restituer une histoire composite faites d'images projetées, de récits rapportés et de gestes interprétés. Certaines danses comme celles de Mary Wigman, Trisha Brown, Anne Teresa De Keersmaecker ou Joséphine Baker sont présentes à la fois dans leurs versions enregistrées et performées. Outre la polyphonie des récits, la conscience historique du visiteur est mise en jeu (et au travail) au contact sensible et sensoriel de l'hétérogénéité des supports. L'enjeu de la transmission d'une histoire qui soit vivante et critique ne repose pas seulement sur le contenu, ni même sur le format des archives, mais aussi et surtout, sur l'expérience qu'en fait le spectateur. De la consultation des films de danse à l'écoute des vies de danseurs, de la matérialité des images d'archives à la co-présence des corps en mouvement, des grands noms de l'Histoire de la danse à la simplicité de la rencontre avec des œuvres

majeures, *20 danseurs pour le XX^e siècle* propose un parcours complexe, qui associe des éléments disparates, qui fait des connexions incongrues, qui bouscule les hiérarchies, qui suscite des controverses, et ce faisant interpelle son visiteur sur la nature de ce qu'il est en train de voir, d'entendre, de percevoir, et sur la façon dont il compose sa propre histoire à partir de celles qui lui sont rapportées.

Dans *20 danseurs pour le XX^e siècle*, c'est depuis le point de vue situé des danseurs que l'histoire nous est contée. À cet égard, cette exposition performative n'est pas sans rappeler d'autres projets chorégraphiques comme «*Rétrospective*» par Xavier Le Roy (2012),⁴⁵ *Numéro d'objet* de Mickaël Phelippeau (2007), *Obscène, récit fictif d'une vie de danseur* d'Enora Rivière (2007) ou encore *Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia (2007) qui, de manière équivalente, donnent la parole aux interprètes et laissent entendre d'autres voix que la seule version du chorégraphe. Ces œuvres sont travaillées par une tension similaire, entre la singularité du témoignage et l'exemplarité des expériences, entre le portrait inédit d'un sujet spécifique et l'exposition d'une figure générique. Parallèlement, elles participent à mettre au jour la spécificité du répertoire de connaissances et d'expériences constituées par les danseurs tout au long de leurs carrières. Ce qui importe dans ces travaux, ce n'est pas tant l'accumulation des références à des chorégraphes et à des œuvres, que l'accès à des informations inédites et des perspectives situées. À travers les points de vue de Fabian Barba, Eleanor Bauer, Magali Caillet, Brigitte Chataigner, Ashley Chen, Sonia Darbois, Raphaëlle Delaunay, Olga Dukhovnaya, Olivia Grandville, Peggy Grelat-Dupont, Lénio Kakléa, Benoît Lachambre, Catherine Legrand, Filipe Lourenço, Mani A. Mungai, Frédéric Seguet, Mark Tompkins, Roberte Tual, l'histoire de la danse au XX^e siècle se déploie de manière inédite, voire surprenante. Dans les mémoires des artistes, Redha cohabite avec Boris Charmatz, Buster Keaton rencontre Anne Teresa De Keersmaecker et Pina Bausch s'affilie aux danses hip-hop. Et puis, il est question d'affects et de blessures, de chair et d'os, de rythmes et d'espaces, de respiration et d'appui. Autrement dit, c'est une histoire vivante actualisée au présent de la rencontre avec le spectateur, et incorporée, car restituée depuis le point de vue interne des danseurs.

Il était clair que la danse ne pouvait trouver son lieu d'archivage approprié que sur/dans un corps – le corps entendu comme système affectif de formation, de transformation, d'incorporation et de dispersion.⁴⁶

Pour André Lepecki, le corps de l'interprète n'est pas seulement l'endroit où se déposent et se conservent les mémoires de l'art chorégraphique, il est aussi et surtout le lieu d'une fabrique d'archives qui s'éprouve par et dans la reprise des œuvres du passé : «Toute volonté d'archiver en danse

doit conduire à une volonté de réinterpréter les chorégraphies». ⁴⁷ Cette élaboration théorique qui invite à considérer les danseurs comme les chevilles ouvrières de la conservation et les garants du devenir de l'histoire de l'art chorégraphique a largement été exploitée pendant les dix années d'expérimentation du Musée de la danse. Dans le cadre d'expositions comme *20 danseurs pour le XX^e siècle*, de spectacles comme *50 ans de danse* ⁴⁸ et même d'ateliers comme le programme *GIFT*, ⁴⁹ l'idée du corps-archive est convoquée à de multiples reprises comme une réponse possible à la question de ce pourrait être un Musée de la danse : un musée impalpable et invisible, contenu et métabolisé dans les corps des ses occupants.

Le rôle des autres archives textuelles, iconographiques, audiovisuelles, sonores, numériques dans le processus de muséalisation n'a pas pour autant été évacué. Bien au contraire, le Musée de la danse a produit de nombreuses expositions, notamment monographiques, sur la base de fonds mis à disposition par les artistes ou leurs structures et qui, à l'intérieur du Centre chorégraphique national, se retrouvaient scénographiés dans une disposition singulière, mais également activés comme support d'interprétation. Ainsi les rétrospectives ⁵⁰ d'Anne Teresa De Keersmaecker, d'Yvonne Rainer, de Jérôme Bel, de La Ribot, de William Forsythe ou l'exposition *Gestes du Contact-Improvisation* ⁵¹ ont toutes eu pour particularité d'accueillir des danseurs dans les espaces et de les inviter à s'approprier les documents pour en expérimenter les potentielles actualisations.

Acquérir, conserver, exposer et rejouer. Des quatre enjeux soulevés par la muséalisation de la performance, l'acquisition d'œuvres chorégraphiques est peut-être le seul contre lequel le Musée de la danse a véritablement buté. L'intention y était pourtant. Et des tentatives ont été menées dans ce sens, à l'instar de l'exposition *service commandé* ⁵² en 2009 qui invitait sept jeunes artistes à créer des contrefaçons d'œuvres (telles *La Danse* de Matisse, *Rize* de David LaChapelle ou *Totes Haus U r* de Gregor Schneider) que Boris Charmatz considérait comme étant des pièces canoniques pour une collection fantasmée d'un Musée de la danse en devenir. Autre exemple : la production de *La Grande Évasion* de Pierre Leguillon achetée en 2013 par le FRAC Occitanie mais initialement créée à la demande du Musée de la danse (et en collaboration étroite avec ses équipes) dans la perspective de rejoindre les rayonnages de l'institution rennaise. Si aujourd'hui, *sans titre* (2000) de Tino Sehgal interprété par Boris Charmatz, Frank Willens ou Andrew Hardwidge appartient au répertoire des œuvres en tournée de Terrain (la nouvelle structure de Boris Charmatz), en 2013, au moment de sa reprise initiée et organisée par le Musée de la danse, l'objectif était que ce solo de l'artiste mondialement connu pour ses 'situations construites' trouve sa place au sein du corpus du Musée de la danse. Malgré ces efforts, la collection du Musée de la danse n'a jamais véritablement existé en tant que telle, si ce n'est de manière abstraite et prospective, telle une fable qui

a marqué les imaginaires et les représentations de ce qui fait danse :

C'est une fonction essentielle qui est largement soulignée de nos jours : le musée est pourvoyeur de sens, c'est un herméneute qui propose un point de vue, un récit autour de ses collections. La représentation au musée a donc partie liée avec la Fable.⁵³

Partant de la fable d'un Musée de la danse, l'institution est devenue un lieu de production et de transmission d'une pensée sur l'art chorégraphique qui s'est élaborée de manière empirique (à travers moult essais), collective (en impliquant les travailleurs, les artistes, les publics) et continue (jusqu'en 2018). Ce faisant, elle a tenu ses engagement et «bousculé et l'idée que l'on se fait du musée, et l'idée que l'on se fait de la danse».⁵⁴

¹ Créé en 1984 par le ministère de la Culture, le label des Centres chorégraphiques nationaux est initialement attribué à douze compagnies régionales reconnues comme ayant « un niveau national » (extrait de « Dix nouvelles mesures pour la danse », communiqué de presse du ministère de la Culture, 1984). Par rapport à d'autres types de structures et labels, les Centres chorégraphiques nationaux ont pour caractéristique d'être des lieux de création (dotés d'espaces de travail et de studios de répétition) dirigés par des artistes, implantés en région. En 1984, la compagnie de Gigi Caciuleanu basée à Rennes est labellisée, et par là même, renommée Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. Catherine Diverrès et Bernardo Montet lui succéderont en 1994. À partir de 1996, Catherine Diverrès assurera seule la direction du CCNRB jusqu'à l'arrivée de Boris Charmatz en 2008.

² B. CHARMATZ, *Manifeste pour un Musée de la danse*, lettre de candidature à la direction du CCNRB, 2008, <<http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/125/original/manifeste-musee-de-la-danse100401-1383647452.pdf>> [consulté le 4 janvier 2025].

³ C'est la première fois dans l'histoire du label qu'un directeur propose de retirer son nom de celui de l'institution pour préférer un titre générique qui désigne alors le projet artistique porté et développé par la structure.

⁴ J'ai travaillé au CCNRB pendant les dix années du Musée de la danse en tant que responsable du pôle action culturelle et formation professionnelle.

- ⁵ *La reprise, un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français. 1990-2010*, thèse d'histoire de l'art sous la dir. de Jean-Marc Poinot (Université Rennes 2), 2011.
- ⁶ C'est de cette même dynamique d'ouverture que sont nées les 'visites-découvertes' en réponse aux demandes répétées d'écoles ou de centres de loisirs qui, à l'occasion de sorties à la journée à Rennes, souhaitaient venir au Musée de la danse. Prenant la forme d'une chasse au trésor à l'intérieur du bâtiment, la 'visite-découverte' proposait aux enfants de récolter des indices leur permettant d'identifier ce que les travailleurs du Musée de la danse y fabriquaient. Au fil de l'arpentage des espaces, à la rencontre des métiers de techniciens, danseurs, administrateurs, chacun était invité à produire des traces (notes, dessins, photos), à rapporter des preuves (mots, images, sons) qui, une fois rassemblées à la fin de la visite, constituaient la collection des objets exposés dans le Musée de la danse des enfants inauguré pour l'occasion.
- ⁷ Dans le cadre de l'exposition *PHOTO / Tim Etchells, Pierre Leguillon, Jean-Luc Moulène, Tino Sehgal*, du 5 au 31 mars 2012.
- ⁸ Dans le cadre de l'exposition *DANSE-GUERRE*, du 20 septembre au 24 octobre 2013.
- ⁹ Dans le cadre de l'exposition *Jérôme Bel en 3 sec., 30 sec., 3 min., 30 min., 3h.*, du 1 au 26 février 2011.
- ¹⁰ En 2012, 2013 et 2014, le *Petit Musée de la danse* s'est décliné en trois éditions sur des sujets différents à chaque fois. Prenant la forme de parcours interactifs, ces expositions ont été l'occasion de faire un travail de conception et de coordination éditoriale inhabituel dans le contexte d'un Centre chorégraphique national, afin de pouvoir accompagner l'expérience des jeunes visiteurs d'un support pédagogique et ludique.
- ¹¹ Pour chaque exposition, le Musée de la danse a édité des livrets conçus comme des espaces de développement d'une pensée critique et théorique sur l'art chorégraphique, et non pas seulement comme des outils de communication qui réuniraient des informations pratiques, des données techniques et artistiques.
- ¹² À chaque *Petit Musée de la danse*, en 2012, 2013 et 2014, une équipe de danseurs a été associée pour concevoir et proposer des visites chorégraphiques à destination des groupes notamment.
- ¹³ Extrait du texte de présentation en ligne <<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/prefiguration.html>> [consulté le 4 janvier 2025].
- ¹⁴ *Ibidem.*
- ¹⁵ Collectif créé à Paris en 2007 par Nicolas Couturier et Bachir Soussi-Chiadmi qui rassemble aujourd'hui en 2025 Nicolas Couturier, Sarah Garcin, Julien Gargot, Angeline Ostinelli, Benoît Verjat et Tanguy Wermelinger.
- ¹⁶ C. APPRILL, «La bonne et la mauvaise danse », blog de *Mediapart*, le 12 janvier 2021 <<https://blogs.mediapart.fr/christophe-apprill/blog/120121/la-bonne-et-la-mauvaise-danse>> [consulté le 4 janvier 2025].
- ¹⁷ C. BIET, 'Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe siècles)', *Communications*, 92 (2013), pp. 21-35.
- ¹⁸ *Ibidem.*
- ¹⁹ *Ibidem.*

²⁰Citation extraite des textes de Tatsumi Hijikata traduits par Patrick De Vos, utilisés initialement par Boris Charmatz pour sa création *La Danseuse malade* avec l'actrice Jeanne Balibar en 2008.

²¹Voir l'événement inaugural *18 Happenings in Six Part* créé en 1959 à la galerie Reuben à New York.

²²Tel qu'indiqué dans le programme de l'événement : «*happening : sorte de spectacle qui laisse une large part à l'improvisation et à la participation du public*».

²³Voir I. LAUNAY, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin, Centre National de la Danse, Coll. Recherches, 2018.

²⁴À noter que, dans ce cas spécifique, la version ralentie est une recreation de Latifa Laâbissi à partir de l'œuvre initiale de Mary Wigman.

²⁵Alors que *D'après J.-C. d'Herman Diephuis et Roman Photo* de Boris Charmatz reposent sur un même principe d'écriture qui consiste à assembler des postures extraites d'images fixes (d'un livre d'archives sur Merce Cunningham pour l'un et des tableaux de la Renaissance pour l'autre), leur ralentissement met en lumière les citations constitutives de chaque pièce. L'étirement du *deuxième boléro* d'Odile Duboc souligne la densité des masses, l'enchevêtrement des postures et la plasticité des corps, c'est-à-dire la nature sculpturale de la danse composée en 1996 en référence à l'œuvre de Camille Claudel. C'est cette même matérialité des figures en mouvement qui se dégage des *Sylphides* ralenties de Cecilia Bengolea et François Chaignaud. Dans *L'Écran somnambule* de Latifa Laâbissi, le costume et le maquillage repris au plus près de ceux du film d'archive renforcent la sensation de copie. Dans le Musée de la danse, Mickaël Phelippeau choisit de ne garder que la partie collective de *Bi-portrait Yves C* lors de laquelle un groupe de danseurs bretons en costumes traditionnels interprètent la 'danse round' du pays pagan. Les tenues, coiffes, sabots, tabliers, châles sont comme des archives exposées sur les corps en mouvement.

²⁶F. POUILLAUDE, 'Scène et contemporanéité', *Rue Descartes, Penser la danse contemporaine*, 44 (2004), p. 14.

²⁷N. GOODMAN, *Les Langages de l'Art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 148 et p. 156.

²⁸G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

²⁹C. BIET, 'Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe siècles)', cit.

³⁰R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), 'La restauration du comportement', dans *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008 [1985], p. 463.

³¹S'ajoute à cela, la création d'Yves Godin imaginée pour l'occasion. Intitulée *Fiat Lux pour un garage Volkswagen* (en référence au bâtiment, un ancien garage Volkswagen réhabilité en lieu de danse), l'installation est composée de deux véhicules surmontés d'un projecteur et de plusieurs couvertures de survie tendues tout autour du bâtiment à proximité des baies vitrées. Le tout forme un dispositif qui réfléchit, à l'intérieur des salles, la lumière diffusée depuis l'extérieur. Le camion et la voiture aménagés tournent toute la nuit éclairant le happening de manière irrégulière et intermittente.

³²J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 19.

- ³³Voir P. CHEVALIER, A. MOUTON-REZZOUK, D. URRUTIAGUER (dir.), *Le Musée par la scène : le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.
- ³⁴À titre d'exemple, la programmation des Chaillot-expérience qui est un nouveau format d'événement participatif imaginé par Rachid Ouramdane à son arrivée à la direction du Théâtre national de la Danse.
- ³⁵On peut s'interroger sur l'usage inflationniste de la référence à John Dewey dans les milieux culturels.
- ³⁶J. CLAVEL, J. PERRIN, L. PICHAUD, 'Chorégrapheur *in situ* ou écrire sur la danse hors des théâtres. Un échange épistolaire sur nos parcours de recherche ou de création', *Recherches en danse*, entretiens, publié le 17 mars 2023 <<http://journals.openedition.org/danse/5791>> [consulté le 8 février 2025] : «je pense qu'il y a un lien somatique étroit entre la *scopacité* du dispositif et la *réification* des corps. [...] il faut lutter contre l'appauvrissement des relations et je crois que l'hégémonie du théâtre en est une. Il s'agit alors de proposer de nouveaux récits qui peupleraient les imaginaires des danseur·euse·s et des non-danseur·euse·s et ainsi travailler des façons *d'habiter* la terre en danseur, en dansant au bord du monde».
- ³⁷Le Musée de la danse de Stockholm est créé en 1953, à l'initiative de Rolf de Maré qui y transfère une partie des Archives Internationales de la danse localisées à Paris, à savoir l'iconographie des Ballets suédois et les objets d'Extrême Orient alors que la bibliothèque, les collections ethnographiques et les autres pièces du Musée des AID restent à Paris et sont confiées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.
- ³⁸Le Musée de la danse de Cuba est ouvert en 1998 à l'occasion du cinquantième anniversaire du Ballet National de Cuba.
- ³⁹B. CHARMATZ, *Manifeste pour un Musée de la danse*, cit.
- ⁴⁰Y. CHAPUIS, 'Le Quatuor Albrecht Knust', *Art Press, spécial Médium Danse*, 23 (2002), p. 19.
- ⁴¹À la différence des compagnies de répertoire comme celles de Merce Cunningham, Trisha Brown ou Lucinda Childs (pour ne citer que quelques exemples) qui ont pensé et organisé la sauvegarde des œuvres du vivant des artistes, ici ce sont les danseurs qui ont pris en charge cette question et cette responsabilité suite à la mort prématurée du chorégraphe.
- ⁴²B. CHARMATZ, *Manifeste pour un Musée de la danse*, cit.
- ⁴³A. ACOCELLA, J. BAWIN, M-E. MINUTO, cit.
- ⁴⁴Dans le cadre des Premiers dimanches, dispositif imaginé par les Champs Libres qui, chaque premier dimanche du mois, invitait un partenaire culturel de la métropole rennaise à s'emparer de l'équipement pour y présenter toutes sortes de projets.
- ⁴⁵Également présenté au Musée de la danse en novembre 2012, soit seulement quatre jours après *20 danseurs pour le XX^e siècle*.
- ⁴⁶A. LEPECKI, 'Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse', dans A. BÉNICHOU (dir.), *Recréer/Scripter. Entre documentation et récréation : la mémoire et la transmission de l'art de la performance et de la danse contemporaine*, Dijon, Presses du Réel, 2015, p. 64.
- ⁴⁷Ivi, p. 44.

⁴⁸Pièce de Boris Charmatz créée en 2009 dans laquelle d'anciens interprètes de Merce Cunningham reprennent leurs propres images photographiques extraites du livre d'archive de David Vaughan, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*.

⁴⁹Programme d'ateliers hebdomadaires du Musée de la danse organisé sur le principe d'un intervenant différent chaque semaine dans le but de constituer progressivement dans les corps des participants, une culture chorégraphique élargie que ce soit par l'apprentissage d'extraits d'œuvres historiques, par la découverte de techniques, par l'expérimentation de dispositifs, par la contribution à des travaux de recherches...

⁵⁰*Jérôme Bel en 3 sec., 30 sec., 3 min., 30 min., 3 h.* du 1 au 26 février 2011, « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy du 8 au 24 novembre 2012, *Anne Teresa De Keersmaeker : Films* du 3 au 20 décembre 2013, *La Ribot Films* du 20 janvier au 7 mars 2015, *Parcours William Forsythe* du 20 mars au 6 mai 2018.

⁵¹*Gestes du contact improvisation* du 25 avril au 5 mai 2018, commissariat : Emma Bigé.

⁵²Le Musée de la danse invite Le Pavillon, laboratoire de création du Palais de Tokyo, le 10 avril 2010.

⁵³M. VANCON, 'Le musée : espace de représentation(s), espace de narration(s)', F. Beauvieux, G. Gambin (dir.), *Cultural Express, Nouveau(x) monde(s) : nouvelles perspectives ?*, 9 (2023), <<https://cultx-revue.com/article/le-musee-espace-de-representations-espace-de-narrations>> [consulté le 4 janvier 2025].

⁵⁴B. CHARMATZ, *Manifeste pour un Musée de la danse*, cit.



| **Miscellanea**



GIULIA ZANON

**La predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto,
di Gentile e Giovanni Bellini.
*Un'analisi iconologica della facies bizantina di San Marco***

The monumental canvas *The Preaching of Saint Mark in Alexandria, Egypt* by Gentile Bellini—begun in 1504 and completed in 1507, after his death, by his brother Giovanni—stands as an extraordinary example of a figurative and cultural threshold for early sixteenth-century Venice. Commissioned by the Scuola Grande di San Marco, the work represents the culmination of the hagiographic cycle dedicated to the Saint: his final impassioned sermon in the square of Alexandria before martyrdom. Later sources, chief among them Vasari, identify the setting of the painting not as Alexandria but as Constantinople. Yet, this exotic backdrop in no way diminishes the sense of familiarity evoked by the work: it becomes readily apparent to the viewer that the grandiose architecture dominating—and forming the backdrop to—the hagiographic narrative is not a realistic depiction or a whimsical invention, but rather a sophisticated elaboration of the Basilica of San Marco. The architecture in *The Preaching* effectively synthesises the *facies marciana*: the Basilica, as it appeared in the time of the Bellini brothers, integrates elements from earlier phases of its *fabrica*, as well as from the recently completed *Codussian* façade of the Scuola Grande di San Marco, the very institution for which the canvas was intended. Simultaneously, this majestic backdrop functions as a complex palimpsest of references to other worlds, both real and imagined. An Egyptian, yet also Byzantine and Roman, imaginary moulds the image of columns, obelisks, lighthouses, and other architectural elements. In this light, the architecture painted by the Bellini emerges as a cultural manifesto of the *translatio* and *inventio* of the body of Saint Mark, incorporating places and symbols crucial to an era marked by rupture and distance, as well as rapprochement and incorporation with the Levant. The work of the Bellini brothers thus reveals itself as a paradigmatic example of the sophisticated process of Venetian mythogenesis, through which the city constructs itself as an *altera Roma* and as the true heir of Antiquity.

Il 13 febbraio 1809 alla Pinacoteca di Brera giunge un'opera arrotolata «disgraziatamente strapazzata dagli imperiti che ne fecero lo stacco».¹ È l'imponente tela di oltre venti metri quadrati, rimossa dalla sua sede originaria, la Scuola Grande di San Marco – in seguito alla soppressione napoleonica di numerosi edifici di culto veneziani e all'abolizione delle stesse Scuole – e trasferita a Milano, dove è tuttora conservata.

Nella *Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto al centro della composizione* non è, soltanto, un episodio saliente della vita del Santo eponimo della Scuola. Protagonista è lo spazio: la piazza è – dovrebbe essere – la piazza centrale di Alessandria; la chiesa è – dovrebbe essere – il Tempio di Serapide. Ma la costruzione dello spazio è disegnata in modo che l'immagine richiami immediatamente altro; la scenografia nella quale si svolge l'azione è un capolavoro di simulazione in cui l'allegoresi si ibrida con la citazione. È Venezia, è una piazza San Marco trasfigurata, ma non è Venezia: è anche Alessandria, ma è anche Costantinopoli, la seconda Roma di cui Venezia si vuole erede.

L'area marcia, qui evocata in modo indiretto ma inequivocabile, fornisce le coordinate immaginali per contenuti che trasfigurano le architetture reali e trascendono gli stessi modelli ideali.

1. *Il topos di Venezia come seconda Roma*

Nel delineare una storia dell'eredità culturale di Venezia è necessario considerare che i suoi legami con Roma sono in realtà i legami con le Rome: da un lato la capitale imperiale, sviluppata in età augustea come *caput mundi*, dall'altro, la capitale cristiana alla quale Costantino ha dato il suo nome, profondamente diversa dalla prima per il nuovo slancio identitario connaturato alla sua fondazione.² Spostandosi con disinvoltura tra questi due poli, a partire dal XII secolo, Venezia elabora una propria tradizione 'classica', frutto della stratificazione di una poliedrica percezione del mondo. Emblema di questa attitudine è la Quadriga di Bronzo, trasferita dalla Roma imperiale a Costantinopoli – forse dallo stesso Costantino – come segno del passaggio del potere alla Nuova Roma, per essere poi portata via dai Veneziani con la Crociata del 1204, ed essere collocata, come sugli archi trionfali romani, sulla facciata della Basilica di San Marco,³ a ricordare alla città l'essere vessillo di un'eredità condivisa tra entrambe le Rome. Ancora, si pensi a come la storiografia del tempo assimili la leggenda della fondazione di Venezia da parte di Antenore, l'eroe troiano che, sfuggito alla distruzione della sua città, avrebbe dato origine a una nuova stirpe. Il nucleo ideologico di una versione veneziana della storia troiana sarebbe già contenuto nella *Cronaca* di un certo Marco (1292), che menziona alcuni «liberi troiani»⁴ sbarcati sulle rive veneziane prima



Giovanni e Gentile Bellini, *La Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto*, olio su tela, 1504-1507, Milano, Pinacoteca di Brera

di Antenore, per fondare la prima colonia troiana, Olivolo.⁵ Da questa cronologia, già il cronista poteva trarre la lapidaria conclusione che Venezia fosse più antica di Roma: veniva quindi eliminata fin da principio non solo ogni pretesa politica da parte dell'Impero ma anche ogni possibilità di filiazione culturale. Questa eredità viene incanalata nella visione politica di Andrea Dandolo, doge dal 1343 al 1354: è Dandolo stesso che, nella sua cronaca *De gestis, moribus et nobilitate civitatis Venetiarum*, premette alla storia propriamente veneziana, a guisa di prologo, un sommario cronologico del tardo Impero,⁶ dove le vite degli imperatori romani sono presentate in chiave polemica, sullo sfondo delle persecuzioni contro i cristiani, e si pongono in calcolato contrasto con il racconto della predicazione di San Marco.⁷ Nella *Oratio elegantissima in laude et aedificatione alme civitatis Venetiarum* del 1421, Lorenzo de Monacis⁸ conferisce alla visione provvidenziale della storia di Venezia, come era stata tracciata da Dandolo, un tono ancora più veemente nell'antagonismo spirituale tra Venezia e Roma: se l'ascesa di Roma è stata fin dall'inizio pervertita dal vizio della superbia e la caduta dell'Impero è un monito («Romae ad certum finem Deus dedit orbis imperium: at non libertatis conservationem»), la missione di Venezia è quella di tutelare la libertà.

Dalla prima metà del XV secolo, tuttavia, il panorama culturale si arricchisce di nuove prospettive: l'umanesimo veneziano vede l'arrivo di una corrente storiografica diversa, in netta contrapposizione con la retorica antiromana dei secoli precedenti, di una nuova visione vivificata dalla presenza di grammatici e poeti provenienti da altre aree geografiche, estranei all'ideologia imposta dalla ragione di stato veneziana, che ricercano un rinnovamento nel lessico celebrativo. Un esempio di questa tendenza è il *Carmen* di Filippo da Rimini, composto tra il 1440 e il 1441 in occasione del soggiorno di Francesco Sforza a Venezia. Filippo cerca di trasferire il culto augusteo sulla figura del condottiero Sforza, paragonandolo al romano Camillo che salvò la sua patria dai Galli⁹. In defini-

tiva, dal XV secolo, e poi dagli anni della Lega di Cambrai, il confronto tra Venezia e Roma, sia esso risolto in chiave positiva o negativa, entra stabilmente in una serie di concetti fondanti che danno forma al mito di Venezia.

2. Bessarione e la Venezia greca

Il 31 maggio 1468, con una lettera indirizzata al doge Cristoforo Moro e all'intera cittadinanza, il cardinale Bessarione – giunto in Italia nel 1438 per il concilio di Ferrara Firenze insieme alla delegazione costantinopolitana di Giovanni VIII Paleologo –¹⁰ dona la sua straordinaria collezione di codici a Venezia, definendo quest'ultima «quasi alterum Byzantium».¹¹ La donazione, che comprende i testi fondamentali della letteratura greca, pagana e cristiana, rappresenta la prima pietra della fondazione della Biblioteca Marciana, destinata a diventare una «vera e propria, nuova 'Biblioteca di Alessandria' della Rinascita».¹² Nel progetto di Bessarione, l'esportazione del *corpus* di testi antichi a Venezia non aveva il solo obiettivo di salvare la cultura classica dall'oblio ma doveva anche servire a ricordare al mondo occidentale l'inesauribile debito nei confronti della cultura e della religione greca e il conseguente l'impegno a tutelare il popolo greco: già nel 1463 Bessarione aveva infatti avviato i negoziati per ottenere il sostegno veneziano al suo progetto di Crociata contro i Turchi.

A questa prima offerta seguì la donazione di una stauroteca contenente due frammenti della Vera Croce, dissotterrati nel IV secolo da Sant'Elena Imperatrice, e due frammenti della tunica di Cristo, posizionati sulle braccia di un crocifisso d'argento. È interessante notare che, a un certo punto prima del 1472, il reliquiario fu modificato per meglio rispondere alle necessità liturgiche della Scuola Grande di Santa Maria della Carità, a cui il dono era indirizzato. Sulla cornice che cinge su tre lati il reliquiario furono aggiunte, infatti, sette scene della Passione di Cristo accompagnate da iscrizioni in greco: sebbene lo stile dei dipinti sia bizantino, essi includono la scena della *Flagellazione*, assente nel ciclo della Passione ortodosso. Il tutto venne poi incorniciato da una raffinata lavorazione veneziana che dota la croce di un manico per permetterne il trasporto in processione,¹³ come si vede nella *Processione della Croce*, di Giovanni Bellini. Si tratta in questo senso della precisa volontà di raggiungere un compromesso formale tra la manifattura veneziana e quella bizantina, volontà che trova un suo precedente nella Pala d'Oro, il paliotto marciano risalente al X secolo dove, nell'ultimo rimaneggiamento voluto da Dandolo nel 1342, un nucleo centrale di smalti bizantini viene assemblato con smalti pseudo bizantini, realizzati dagli artigiani veneziani.¹⁴

È sotto questa temperie culturale, fatta di costruzione di una retorica e di contaminazione di un linguaggio, che si colloca la storia del telero belliniano de *La Predica di San Marco*.

3. Una istoria per la Scuola Grande di San Marco

Il 15 luglio 1492 Gentile e Giovanni Bellini si misero ufficialmente al servizio della Scuola Grande di San Marco, di cui erano confratelli, per realizzare il programma decorativo della Sala dell'Albergo.¹⁵ Quest'ultima era stata gravemente danneggiata dall'incendio del 21 marzo 1485, che aveva distrutto gran parte delle opere realizzata dal padre Jacopo.¹⁶ Spinti dalla competizione con la rivale Scuola della Carità,¹⁷ i responsabili della Scuola Grande di San Marco vollero dare inizio a un nuovo ambizioso progetto, attingendo all'ampia rosa di soggetti tratti dalla vita di San Marco. Gentile iniziò a lavorare al ciclo nel 1504 con una scena tratta dalle storie di San Marco in Egitto: *La Predica di San Marco ad Alessandria*, che avrebbe dovuto superare in imponenza e qualità artistica quella *Processione in piazza San Marco* realizzata otto anni prima per la Scuola di San Giovanni Evangelista.¹⁸ Come è noto, sarà Giovanni, dopo la morte del fratello, a portare a compimento il telero nel 1507.¹⁹

Nell'arco di trent'anni, la Sala dell'Albergo ospitò dunque un complesso decorativo dedicato alle *istorie* dell'Evangelista,²⁰ di cui la *Predica* rappresenta l'atto culminante: il soggetto è l'ultimo appassionato sermone di Marco nella piazza di Alessandria prima del martirio. La scena è animata da una serie di dettagli: la lunga scimitarra che attende minacciosa Marco sotto il podio; la folla radunata in piazza, diversificata nella raffinata rappresentazione di una varietà di costumi orientali e nella precisa connotazione fisiognomica dei personaggi occidentali, nei volti dei quali gli stessi membri della Scuola potevano probabilmente riconoscersi.²¹ Ma per quanto meticolosa e ricercata sia la resa degli elementi in primo piano, questi sembrano quasi svanire di fronte all'architettura che li ospita e li circonda: l'ampia piazza è cinta su tre lati da blocchi di edifici, mentre il centro della composizione è occupato dal grandioso Tempio del dio egizio Serapide. O, almeno, da ciò che dovrebbe rappresentarlo.

L'esotismo dell'ambientazione, infatti, non attenua in alcun modo il senso di familiarità che l'opera suscita: appare evidente che la grandiosa architettura che fa da sfondo alla – e domina la – narrazione agiografica, si configura non già come raffigurazione realistica o come un capriccio d'invenzione, bensì come una sofisticata elaborazione della Basilica di San Marco.

D'altronde, come abbiamo scritto, solo pochi anni prima Gentile si era già misurato con il potenziale immaginale della Basilica in un telero, *La Processione della Croce in piazza San Marco*, per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, che fungerà da riferimento diretto e modello compositivo per la *Predica*, e costituirà un antecedente significativo per impostazione generale,

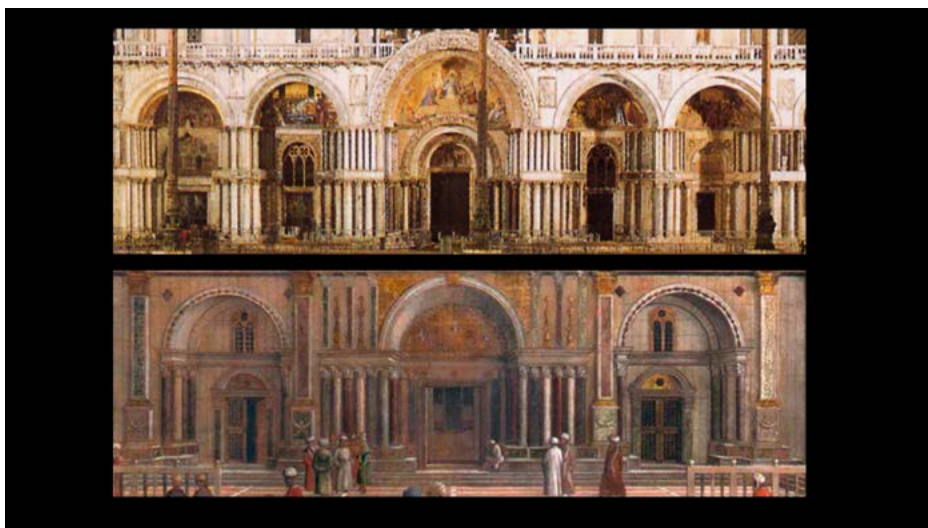
articolazione architettonica e costruzione prospettica. In essa, il punto focale centrale, che Bellini impiegherà anche nel suo *Miracolo della Croce* (1500), viene ulteriormente enfatizzato. Nella *Processione*, Gentile imposta la composizione privilegiando la definizione dello spazio urbano e dei suoi rapporti interni; soltanto in un secondo momento applica la geometria della prospettiva lineare.²² Si assiste così a un mutamento di sensibilità: la città non è più fondale astratto, ma manifestazione concreta di una rinnovata *auctoritas* architettonica. La profondità, infatti, non nasce solo dal disegno prospettico: dipende dal controllo rigoroso del punto di vista, sapientemente manipolato – come prova il disegno preparatorio oggi al British Museum – dove le sperimentazioni di una visione rialzata raggiungono l'estremo limite. Un «felice anacronismo» si coglie infine nel registro inferiore della Basilica: nelle quattro lunette sopra i portali laterali Gentile riproduce con meticolosa fedeltà il ciclo musivo della *translatio* di San Marco. La facciata duecentesca, visibile ancora nel mosaico del portale di Sant'Alipio, è citata con gusto miniaturistico; l'inserimento della fabbrica della leggenda – luogo privilegiato per l'autenticazione della *historia* – è suggello erudito.²³ Questa modalità di riemersione dell'antico diviene totalizzante nella *Predica di San Marco*, assumendo il ruolo di struttura portante dell'intera architettura dipinta.

4. La facciata

Nella facciata della *Predica*, il rimando alla Basilica marciana emerge con particolare evidenza attraverso una serie di elementi architettonici immediatamente riconoscibili. Fra questi è la scansione delle navate, che pure nel telerio sono tre anziché cinque, e coronate da cupole²⁴. L'ampiezza degli archi di ingresso, preceduti da una sequenza di colonne di marmo policromo scandiscono un sistema di proporzioni facilmente sovrapponibili a quelli della Basilica.

Ulteriori affinità compositive si trovano nelle aperture nelle lunette sovrastanti le porte laterali e nei portici arretrati, visivamente spinti ancora più in profondità dai contrafforti sporgenti, arricchiti da una serie di colonne corinzie.²⁵ L'elemento in cui queste somiglianze si catalizzano è la balaustra che suddivide la facciata in due sezioni, inferiore e superiore.²⁶

Di particolare interesse è la presenza di un terzo livello sontuosamente arcato: questa soluzione, assente nella facciata del XVI secolo della Basilica, ricorda le lunette originarie della chiesa, antecedenti alla costruzione degli archi inflessi e dei pinnacoli:²⁷ si tratta di un rimando allo stadio precedente della fabbrica marciana che ben si inserisce in una più ampia tradizione figurativa determinata da fattori di continuità e sincronia, e di celebrazione delle architetture del passato – anche prossimo – di cui i Bellini avevano già fatto esperienza nelle sue opere. Fonti ecfrastiche relative ai teleri della Sala del Gran



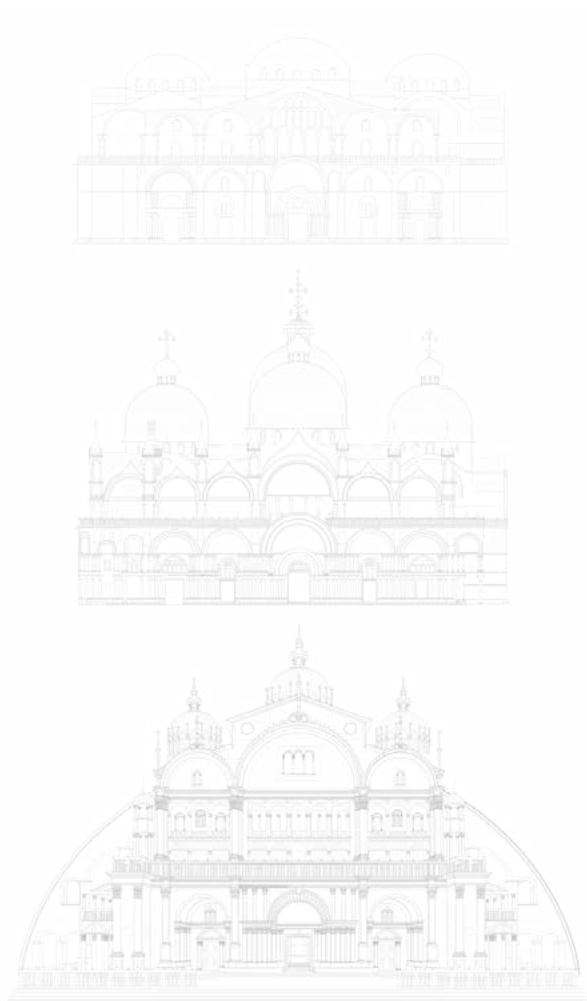
Confronto tra la Basilica di San Marco (dettaglio di fotografia) e *La Predica di San Marco* (dettaglio) Consiglio di Palazzo Ducale – andati perduti nell'incendio del 1577 – attestano infatti come Giovanni e Gentile Bellini avessero già adottato la fabbrica medievale della Basilica come modello.²⁸

La facciata del tempio che fa da fondale alla *Predica* è però anche arricchita da elementi di modernità. Alcuni dettagli dell'architettura dipinta appaiono chiaramente derivati dalla nuova facciata della Scuola Grande di San Marco, progettata da Pietro Lombardo pochi decenni prima della composizione del teler e poi pesantemente rimaneggiata nel 1490 da Mauro Codussi.²⁹ Fra questi: l'ampiezza dei portali ad arco e la suddivisione della facciata mediante balaustre, la disposizione arretrata dei portici laterali e il profilo superiore dei monumentali frontoni a semicerchio, adornato con volute e molto somigliante alla sezione superiore della facciata veneziana, dopo il rifacimento codussiano.³⁰

Echi della Scuola Grande si ritrovano anche nelle colonne in marmo policromo che si elevano da tamburi e piedistalli scolpiti, decorati da eleganti motivi a rilievo come ghirlande, corone intarsiate, nastri svolazzanti – non altro che una semplificazione delle forme di alcuni schizzi di un altare presente nel *Codex Escorialensis*,³¹ a testimonianza dell'integrazione nell'opera dei repertori che erano a disposizione degli artisti del tempo.³²

Autorevoli fonti, *in primis* Giorgio Vasari, vedono nell'ambientazione del dipinto non già Alessandria né Venezia, ma avvertono piuttosto un sentore costantinopolitano:

Fece Gentile dopo il suo ritorno [...] una storia, nella Scuola di San Marco, di esso evangelista, et in quella fece lo edificio di Santa Sofia di Costantinopoli (oggi moschea de' turchi) e tirato in prospettiva cosa veramente difficile e bella per molte parti che si veggono, che egli ha fatto scoprire in quello edificio.³³



Basilica di San Marco in epoca bizantina; Basilica di San Marco; Basilica 'alessandrina' de *La Predica* (elaborazione grafica di chi scrive)

La nota è ovviamente da riferire al soggiorno di Gentile Bellini a Costantinopoli alla corte di Maometto II, di cui preziosa testimonianza è il ritratto del sultano (1480, London, National Gallery)³⁴ e di cui Vasari da conto nelle *Vite*.³⁵ Un segnale preciso del legame privilegiato dell'artista con il sovrano ottomano è visibile anche in un dettaglio nella *Predica di San Marco*: una catena d'oro «lavorata alla turchesca»,³⁶ dono di Maometto II a Gentile, con cui Bellini si sarebbe autoritratto nella folla in primo piano.³⁷

Tra XVII e XVIII secolo, altri autori collegano l'opera a Costantinopoli – in modo meno diretto ma ugualmente significativo. Pur riconoscendo l'affinità con la Basilica marciana, sia Carlo Ridolfi che Antonio Maria Zanetti identificano erroneamente il Tempio di Alessandria con la chiesa di



Confronto tra la Scuola Grande di San Marco (dettaglio di fotografia) e *La Predica di San Marco ad Alessandria* (dettaglio)

Sant'Eufemia presso l'Ippodromo, la chiesa ricavata all'interno del palazzo di Antioco a Costantinopoli per custodire le reliquie di santa Eufemia di Calcedonia. In Carlo Ridolfi leggiamo: «Gentile, il quale fece nello albergo della Confraternita di San Marco sopra la banca il Santo Evangelista, che predica nella piazza d'Alessandria, ove è rappresentato il Tempio di Santa Eufemia somigliante quello di San Marco».³⁸ Così invece Antonio Maria Zanetti: «Rappresenta S. Marco che predica nella piazza d'Alessandria, con molti astanti, che l'ascoltano, ne' quali sono ritratti con gran verità molti Gentiluomini, e fratelli di questa Scuola. [...] Nel campo evvi il tempio di Santa Eufemia di quella Città, che rassomigliasi molto al nostro S. Marco».³⁹

Una traccia importante è anche in Boschini che, nella *Carta del navegar pitoresco*, fa riferimento a Costantinopoli in relazione a un altro dipinto a olio, all'epoca attribuito a Bellini,⁴⁰ che raffigura l'accoglienza di ambasciatori veneziani a Damasco: «Se vede in prospetiva un'armonia de fabbriche diverse, che inamora; e una moschea, la qual xè in stato ancora, che fù la Gesia de Santa Sofia».⁴¹ Questa interpretazione, sebbene con tutta probabilità influenzata dalla vicenda biografica di Gentile, è supportata da elementi puntuali: nel dipinto compaiono imponenti archi rampanti laterali, simili a quelli costruiti nel x secolo a sostegno della facciata ovest di Santa Sofia. Tuttavia, mentre a Costantinopoli questi archi si sviluppano perpendicolarmente alla facciata principale, nel telerò essi sono disposti lateralmente.⁴²



Anonimo veneziano, *Accoglienza di una delegazione veneziana a Damasco* (dettaglio), olio su tavola, seconda metà XV secolo, Paris, Musée du Louvre

spetto al modello ravennate la facciata della Basilica, nella versione databile al X o XI secolo, presenta rapporti spaziali tra contrafforti e ambiente circostante molto più affini a quelli restituiti dal telero.

Roberto Cecchi ipotizza che gli archi della *Predica* possano costituire il ricordo di due strutture della basilica marciiana risalenti al XI secolo, preesistenti ai lavori di consolidamento condotti sotto la supervisione del Sansovino nella metà del XVI secolo.⁴³ In un recente saggio, è stato ipotizzato che il *trait d'union* tra gli archi rampanti di Costantinopoli e quelli dell'architettura belliniana possa essere individuato in San Vitale a Ravenna.⁴⁴ Ma ri-

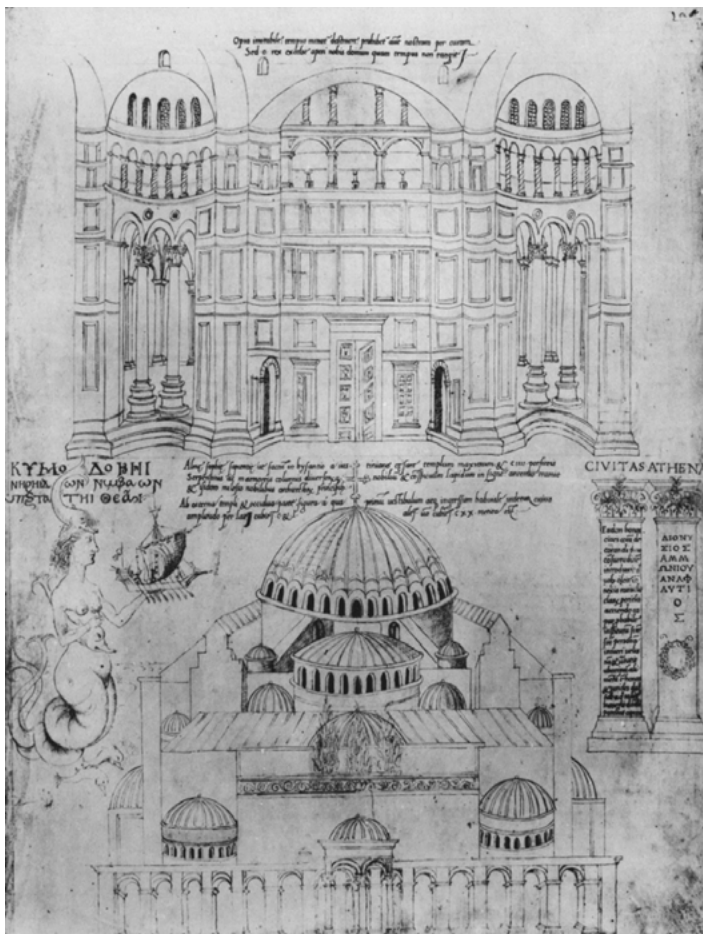


Confronto tra gli archi rampanti di Santa Sofia (in fotografia) e de *La Predica* (dettaglio)



Confronto tra gli archi rampanti di San Vitale durante un restauro (in fotografia) e de *La Predica* (dettaglio)

Il disegno di San Vitale si basa per altro a sua volta, con alta probabilità, sul modello di Santa Sofia, come leggiamo nel *De amplitudine, devastatione et de instauratione urbis Ravennae*, di Desiderio Spreti.⁴⁵ San Vitale si configura, pertanto, come uno dei ‘testi mediatori’ che consolida il legame di continuità con la cultura bizantina, rappresentandone a tutti gli effetti un erede, e, allo stesso tempo, funge da elemento di frizione: è Ravenna, attraverso la sua annessione alla Repubblica, a trasferire simbolicamente la propria storia a Venezia. Nel telero dei Bellini si genererebbe, dunque, un cortocircuito: gli archi rampanti di San Vitale sono risemantizzati in una lettura greco-bizantina della tradizione veneziana.



Giuliano da Sangallo (da Ciriaco d'Ancona), *Santa Sofia*, facciata esterna dal lato ovest e visione d'interno del muro occidentale, 1516-1517. Codex Vat. Barb. lat. 4424, foll. 28r e 44 r.

Una fonte importante per la veicolazione dell'immagine di Santa Sofia a Venezia è la testimonianza di Ciriaco D'Ancona, che tra il 1418 e il 1447 compì almeno cinque viaggi a Costantinopoli, realizzando rilievi delle meraviglie della città.⁴⁶ Come è noto, per la maggior parte questi disegni sono andati perduti, ma alcune informazioni sono giunte fino a noi tramite descrizioni e copie. Di particolare interesse per il nostro tema è un manoscritto conservato a Parma, contenente sette didascalie relative a disegni di Santa Sofia (ma senza le immagini corrispondenti). Secondo l'ipotesi di Edward Bodnar, tre di queste descrizioni potrebbero corrispondere a disegni di Giuliano da Sangallo conservati nel *Codice Barberini*.⁴⁷

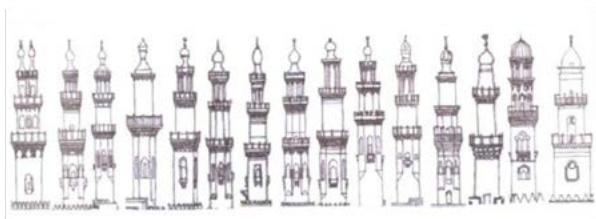
In questi disegni si registrano alcune distorsioni dell'architettura della Basilica: una cupola costolonata e contraffortata e la rotazione dei grandi contrafforti Nord e Sud verso Ovest. Quest'ultimo dettaglio, in particolare, potrebbe aver costituito il modello per la disposizione trasversale della contraffortatura nel *telero*.

5. *Inventare Alessandria*

L'architettura del fondale de *La Predica* implica necessariamente anche un processo di importazione di aspetti identitari dell'antica Alessandria, funzionali alla costruzione di una narrazione in cui l'agiografia marciana e la fondazione, anche architettonica, di Venezia siano parte integrante della mitologia di cui il *telero* si vuole fare immagine. Per esempio, le due torri coperte da cupole che affiancano la chiesa, con la loro struttura a sezione quadrata, i balconi e le cupole, ricordano i profili di minareti ancora visibili nella città del Cairo.⁴⁸

In particolare, il minareto situato a sinistra si distingue per la presenza di un pinnacolo sferico che culmina con la mezzaluna ottomana: lo stesso simbolo viene riproposto nella coppia di fastigi sopra i contrafforti laterali della basilica dipinta.⁴⁹ Ancora una volta, il segno è ambivalente: la luna crescente, simbolo di Artemide, era già presente nell'araldica di Bisanzio dal VII secolo e il suo valore immaginale si rafforzò dopo il fallito assedio della città da parte di Filippo II (non andato a buon fine, secondo la leggenda, per una notte di luna piena particolarmente luminosa). Dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453 – preceduta da presagi infausti, tra cui una eclissi di luna⁵⁰ – gli Ottomani adottarono la mezzaluna in chiave decorativa e la integrarono nel proprio apparato iconografico. L'Islam, inoltre, attribuisce alla mezzaluna un preciso significato astrologico legato alla congiunzione tra Luna e Venere, ovvero il cielo ovvero il cielo sotto il quale, il 23 luglio 610, per la prima volta Dio si rivelò a Maometto.

L'edificio a pianta circolare a sinistra della Basilica sembra richiamare i resti della Colonna di Teodosio I a Costantinopoli,⁵¹ di cui Gentile realizzò un rilievo. Sebbene il disegno originale di Bellini sia andato perduto, il soggetto è stato preservato grazie a un'incisione di Claude François Menestrier del 1702.⁵² Se questa ipotesi fosse corretta, l'elemento che Bellini intese restituire sarebbe il motivo a spirale⁵³ che avvolge il corpo della colonna e che d'altronde rappresenta l'unico dettaglio distintamente visibile nell'incisione di Menestrier.



Minareti ne *La Predica di San Marco ad Alessandria* (dettaglio); minareti cairoti nel XVI secolo

Un ulteriore elemento distintivo della colonna è la presenza di una scala esterna a sviluppo elicoidale. Questa struttura richiama il modello del minareto di Samarra, edificato nel IX secolo, che a sua volta influenzò la costruzione del minareto di Ibn Tulun, al Cairo: l'edificio, la cui forma richiama le meraviglie evocate nei testi di viaggio medievali, potrebbe aver trovato circolazione nella Venezia del XV secolo attraverso il *Libro architettonico* di Filarete,⁵⁴ composto alla corte degli Sforza tra il 1464 e il 1466.

Si trovano nella *Predica* altri due monumenti che rimandano direttamente all'Egitto e, in particolare, ad Alessandria: la colonna monolitica dietro le mura e l'obelisco di granito adiacente al Tempio. Un'importante testimonianza su questi due elementi architettonici viene ancora da Ciriacco d'Ancona, che nel 1441 scrisse a papa Eugenio IV un'ampia relazione sul suo soggiorno in Egitto:

[...] & inde Lybicum per immensum Alexandriam denique nobilissimam Aegypti venimus urbem, ubi primum antiqui Phari praeceles vestigia vidimus, & eximiae urbis moenia, portasque ingentes, & vetustatum egregia plurima extra, intusque conspeximus. Sed inter potiora ad ipsa Ptolemaeia regia immanem illum numidicum olim a Philadelpho e Thebis advectum



FRAGMENT DE LA COLONNE THÉODOSIENNE A CONSTANTINOPLE
D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX CONSERVÉS AU MUSÉE DU LOUVRE

Colonna di Teodosio, da E. MÜNTZ, *La colonne Théodosienne à Costantinople d'après les prétendus dessins de Gentile Bellini conservés au Louvre et à l'Ecole des Beaux-Arts, Paris, Revue des Études Grecques*, vol. 1/3, 1888, pp. 318-325, qui p. 320

obeliscum vidimus & extra civitatis muros Piperam prope portam vidimus maximam illam columnam, quam incertum vulgus hodie Pompejanam appellat, & nos verius Alexandricam Regis, quam Dinocratem nobilem architectum eximiam per basim antiquo ex epigrammate novimus erexisse.⁵⁵

Nella lettera, Ciriaco racconta del suo arrivo ad Alessandria «la più celebre città d'Egitto», e ne descrive le antiche architetture. Menziona il Faro, le mura e le porte della città e, fra i manufatti di maggiore rilievo, l'Obelisco di Giallo di Numidia e la maestosa colonna «eretta da Dinocrate, per volere di Alessandro».⁵⁶ Nella *Predica di San Marco*, la colonna dipinta sembra altresì ispirata al modello della Colonna dei Goti a Costantinopoli, una monumentale opera granitica databile al III-IV secolo d.C., che Gentile ebbe certamente modo di osservare durante il suo viaggio in Oriente.⁵⁷

L'altro monumento citato nell'*Itinerarium* di Ciriaco d'Ancona che troviamo nel telero è l'obelisco, originariamente situato – insieme al suo gemello – nel Tempio di Amon a Eliopoli (e non a Tebe, come erroneamente riportato da Ciriaco) e successivamente collocato di fronte al Caesareum di Alessandria. L'immagine dell'obelisco belliniano sembra inoltre modellata sull'immagine dell'Obelisco di Teodosio I, ben noto a Gentile, che fu

innalzato nell'Ippodromo di Costantinopoli nel IV secolo, dopo essere stato prelevato dal Tempio di Karnak di Alessandria per volere di Costanzo II.⁵⁸

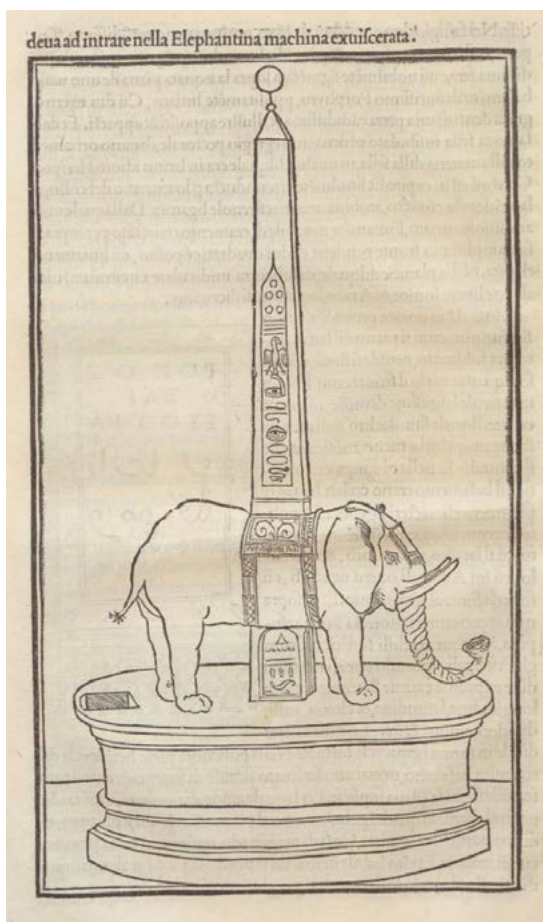
Mentre l'originale si erge su una base decorata da rilievi, Bellini sceglie di sostituire il basamento con un blocco privo di ornamenti, mantenendone le proporzioni complessive.⁵⁹ Entrambi gli obelischi risultano incisi lungo l'altezza da geroglifici ma nell'obelisco belliniano il carattere d'invenzione degli pseudo-geroglifici è lampante. Questa invenzione grafica non sarebbe tuttavia risultata estranea all'osservatore del XVI secolo⁶⁰ – si pensi agli alfabeti simbolici di ispirazione egizia nelle illustrazioni dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, stampato da Manuzio nel 1499.

Tra i segni incisi sull'obelisco dipinto, si distinguono due lettere romane, rese nella *scriptura quadrata* delle epigrafi latine, VL, ovvero VIVO LOREDANO. Con questo gioco, Bellini rilancia il carattere celebrativo dell'obelisco per omaggiare non già l'antico faraone ma il suo doge, Leonardo Loredan.⁶¹

Infine, la torre più lontana sul fondale forse allude all'edificio più importante ed emblematico di Alessandria: il Faro. Anche se la base della struttura è celata nel dipinto – e quindi non è possibile verificare la sua sezione, che avrebbe dovuto essere quadrata –⁶² i livelli superiori, di forma poligonale e cilindrica, separati da balaustre e piattaforme, sembrano coerenti con le fonti iconografiche in nostro possesso.⁶³ Il Faro di Alessandria costituisce il simbolo iconografico per eccellenza per la messa in scena dell'agiografia del Santo. Un chiaro esempio sono i mosaici della prima metà del XII nel presbiterio della Basilica di San Marco, dove si susseguono scene della storia di Marco e dove il Faro è un elemento ricorrente e le ambientazioni alessandrine, dai tetti lobati, richiamano volutamente quelle della San Marco dell'epoca, quasi a voler rendere esplicita il gemellaggio tra le due città.⁶⁴



Ibn Tulun (fotografia) e colonna con motivo spirali-forme ne *La Predica* (dettaglio)

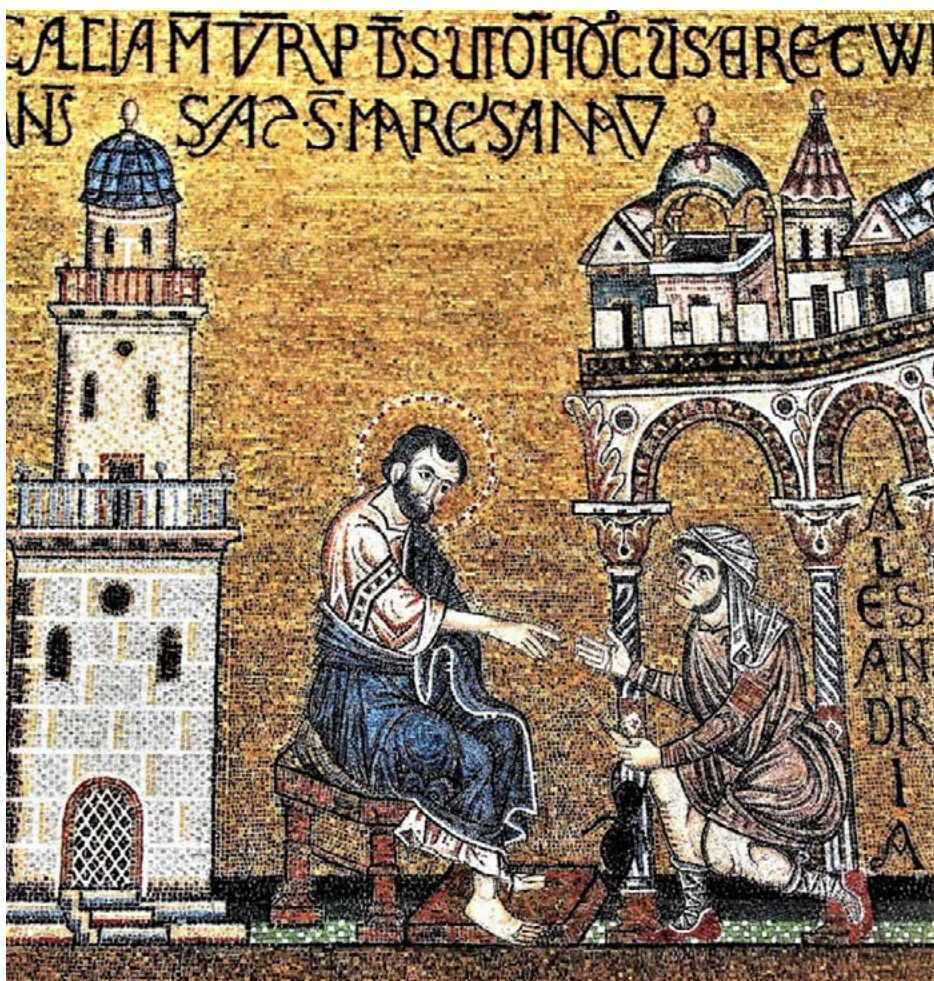


Colonna di Pompeo ne *La Predica* (dettaglio), Colonna dei Goti in un'incisione del XIX secolo (dettaglio)

Obelisco di Teodosio I a Costantinopoli (fotografia) e Obelisco ne *La Predica* (dettaglio)

Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, p. 34

A rafforzare l'ipotesi che l'edificio sommitale sia proprio il Faro di Alessandria, contribuisce la presenza di un macchinario situato accanto al minareto di sinistra, il quale sporge oltre il parapetto e sembra identificabile come un trabucco o una catapulta. Questo dispositivo d'assedio, montato sulla muratura per garantire una più lunga gittata, presenta fasce e bretelle di rinforzo nella sezione centrale. Come è stato ipotizzato, la posizione dell'imbracatura e l'apparente posizione del fulcro di questo marchingegno implica che esso era posizionato in modo da lanciare offensive verso sinistra, l'area più esposta agli attacchi: il porto.⁶⁵



Guarigione del calzolaio Aniano, mosaico, XIII secolo, Venezia, Basilica di San Marco, Cappella Zen

6. Sintesi marciana

Ricordando la lezione di Ernst Gombrich in *Arte e illusione*, l'ambiguità, in quanto tale, non è immediatamente percepibile: tendiamo a trascurare le «innumerevoli assurde interpretazioni che pure devono celarsi dietro la tranquilla superficie del quadro». Eppure, quando ci soffermiamo su di esso per identificarne il soggetto, una lettura coerente dell'illusione si impone. E l'uomo ha imparato a tradurre in parola queste ambiguità visibili: similitudini e metafore sono dimostrazioni della «capacità dello spirito creativo a produrre e dissolvere nuove classificazioni».⁶⁶

In questo senso, combinare gli stili architettonici per appropriarsi del loro portato simbolico è segno e prova dell'acquisita attitudine alla sintesi, tutta veneziana, nell'impiegare il vasto repertorio di riferimenti leggendari, storici,

economici e culturali, per rafforzare specifici aspetti della propria identità, funzionali alle sue necessità politiche e, più in generale, alla retorica della sua autorappresentazione. Si tratta anche, in questo senso, del tentativo di confezionare un'allegoresi che traduca la storia del corpo del Santo nelle varie fasi delle epifanie architettoniche della Cappella dogale che quello stesso corpo è chiamata a custodire. La *translatio*⁶⁷ e l'*inventio*⁶⁸ del corpo di Marco sono fabbricazioni leggendarie che sanciscono, per usare l'efficace definizione di Eduard Muir, un «vincolo materiale e magico»⁶⁹ tra Santo e città, o ancor meglio, tra Santo e architettura, la quale va a coincidere con il corpo del suo protettore. Ed è proprio il corpo di San Marco che dà linfa e senso alla trasfigurazione architettonica che abbiamo cercato di descrivere. Il grande edificio raffigurato nel telero trascende la mera dimensione religiosa e agiografica della leggenda, per proporre una sintesi che è insieme iconografica e ideologica della storia di Marco e della sua importanza per la riscrittura della storia di Venezia.

Nella *Predica di San Marco* il fondale è Alessandria, è Costantinopoli – ovvero è Venezia che mostra sincreticamente le sue diverse *facies*. Ma è anche forma della stessa architettura fondata su un corpo. O, in altri termini, è la storia del Santo e il suo stesso corpo che si fanno architettura.

- ¹ V. MALMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara*, Venezia, I. Merlo, 1888, p. 370.
- ² Vedi D. PINCUS, *Venice and the Two Romes, Artibus et Historiae*, 26, 1992, pp. 101-114, qui p. 109.
- ³ Cfr. O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Washington, Dumbarton Oaks Studies, 1960, p. 113.
- ⁴ Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI 124= 6802, 35r.
- ⁵ A. CARILE, G. FEDALTO, 'Le Origini di Venezia nella tradizione storiografica', in G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta, vol. I Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1978, pp. 55-68, qui pp. 63-68.
- ⁶ L'edizione di riferimento è E. PASTORELLO (a cura di), *Andreae Danduli ducis Venetiarum Chronica per extensum descripta*, Bologna, Zanichelli, 1938-1958.
- ⁷ B. MARX, *Venezia – Altera Roma? Ipotesi sull'Umanesimo Veneziano*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1978, p. 8.
- ⁸ L'edizione di riferimento è F. CORNER (a cura di), L. DE MONACIS, *Chronicon de rebus gestis ab u.c. ad annum MCCCLIV sive ad coniurationem Ducis Faledro, Venetiis, Ex Typographia Remondiniana*, 1758.
- ⁹ B. MARX, *Venezia – Altera Roma?...*, pp. 8-9.
- ¹⁰ Vedi M. CENTANNI, *Fantasma dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini, Guaraldi, 2017, pp. 77-106.
- ¹¹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. lat. XIV, 14=4235.
- ¹² Vedi M. CENTANNI, *Fantasma dell'antico...*, p. 106.
- ¹³ C. CAMPBELL, A. CHONG, *Bellini and the East*, New Haven/ London, Yale University Press, 2005, p. 36.
- ¹⁴ Vedi M. BERGAMO, *Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della pala d'oro di San Marco*, Roma, L'Erma di Bretschneider 2022.
- ¹⁵ «Zentil Bellin al presente nostro dignissimo vardian da matin etiam per nome de misser Zuane suo fradelo che al presente non ben se habet simul et semel, desiderosi et avidi de dar principio a le laudevel virtù et opere de l'arte soa de pictoria, ne i tellari deno esser fatti nel Albergo de questa nostra bene<de>ta Schuola» (M. BARAUSSE (a cura di), 'I documenti', in M. LUCCO (a cura di), *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, Ponzano Veneto, ZeL, 2019, pp. 12-78, qui p. 44).
- ¹⁶ «La sera del Zuoba Santo, i fradeli della Scuola de S. Marco reduti in la so sala per andar a S. Antonio, se partì, e lassete impiadi i candeloti sull'altar, e el vento averse una finestra da ponente, tal che la cortina passete su i candeloti e se accese, e se brusete l'altar e 'l colmo, in modo che in quattr'hore se brusò tutta; e puoco ha mancà che no se habbia anche brusà la gesia de San Zuan Polo» (F. LONGO, *Annali veneti dall'anno 1457 al 1500 / del senatore Domenico Malipiero; ordinati e abbreviati dal senatore Francesco Longo [...]*, Firenze, Giovanni Pietro Vieusseux, 1843-1844).
- ¹⁷ E. BASSI, *Il convento della Carità, Corpus Palladianum*, 6, 1971, pp. 13ss.
- ¹⁸ «Messer Zentil se ofrise et cusi promete sara de più perfection e bonta che non e quello de l'albergo de san Zuane che e sopra la porta del dito» (J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, Stuttgart, Franz Steiner, 1985, p. 118).
- ¹⁹ Già nel 1505 la *Predica* era in fase avanzata di lavorazione [vedi ASVe, San Marco, Reg. 17, f. 28a] ma, come è noto, la morte di Gentile il 23 febbraio 1507 ne

interrompe il completamento. Nel testamento [ASVe, Notarile, Testamenti, Bernardo Cavanis, b. 271, doc. 307], Gentile designa il fratello Giovanni come responsabile dell'opera. A titolo di compenso il libro di disegni del padre Jacopo. Vedi J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, p. 118; P. FORTINI BROWN, *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi* [1988], Marsilio, Venezia, 1992, p. 88. Sui quaderni di disegni di Jacopo Bellini, il contributo fondamentale resta R. EISLER, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York, Harry N. Abrams Inc, 1988.

²⁰Nei registri della Scuola non si menzionano nuove opere fino al 1515, quando la Banca deliberò la prosecuzione del ciclo e commissionò a Giovanni Bellini il *Martirio di San Marco*. Alla sua morte, nello stesso anno, il progetto passò a Vittore Belliniano, che lo completò nel 1526. Tra il 1505 e il 1526, Giovanni Mansueti realizzò tre tele, senza riuscire a terminare l'ultima prima della sua morte. La serie fu completata con la *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon, acquisita dalla Scuola nel 1535, e con *La Tempesta in Mare*, inizialmente affidata a Palma il Vecchio e terminata da Bordon nel 1528. Vedi G. MATINO, 'Il ciclo dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco: una nuova prospettiva', in G. ORTALLI, S. SETTIS (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, Franco Cosimo Panini, Modena 2017, pp. 117-133; G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei, Jahrbuch der k. Preussischen Kunstsammlungen*, XXVI, 1905, pp. 1-109, qui pp. 72-79.

²¹F. MALAGUZZI VALERI, 'Gli ultimi acquisti della Pinacoteca di Brera', *Rassegna d'arte*, IX, agosto-settembre 1909, p. 142.

²²Sull'uso «visionario» della prospettiva, il contributo fondamentale rimane E. PANOFSKY, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti* [1927], trad. it. di E. Filippini, a cura di G.D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1961.

²³Vedi D. Pincus, *Venice and the Two Romes...*, p. 105.

²⁴P.W. LEHMANN, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and its Reflection in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch*, New York, J.J. Augustin, 1977, p. 7.

²⁵L. PERICOLO, 'Incorporating the Middle Ages: Lazzaro Bastiani, the Bellini and the "Greek" and "German" Architecture of Medieval Venice', in L. PERICOLO, J.N. RICHARDSON, *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 136-167, qui p. 148.

²⁶P.W. LEHMANN, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit...*, p. 7.

²⁷O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice...*, pp. 7-12.

²⁸G. AGOSTI, 'Sui teleri perduti del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia', *Ricerche di storia dell'arte*, 30, 1986, pp. 61-87.

²⁹Vedi M. CERIANA, "Si fabbrica di nuovo bellissima": la facciata della Scuola Grande di San Marco a Venezia, in G. ORTALLI, S. SETTIS (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, pp. 67-98.

³⁰L. PERICOLO, *Incorporating the Middle Ages...*, pp. 150-152.

³¹*Codex Escorialensis*, fol. 49r.

³²P.W. LEHMANN, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit...*, p. 25.

³³G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, edizione a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1986, pp. 436-437.

³⁴Vedi M. CENTANNI, *Fantasma dell'antico...*, pp. 253-316, in particolare pp. 296-300.

- ³⁵«Egli ritrasse di natura Maometto, che pareva vivissimo, al quale, come cosa inusitata, pareva questo più tosto miracolo che arte» (G. VASARI, *Le vite*, p. 436).
- ³⁶*Ibidem*.
- ³⁷Nel catalogo del 1892 della Pinacoteca di Brera leggiamo: «In questa tela, tra i gentiluomini, Gentile dipinse pure sé stesso ed il fratello Giovanni; la figura a sinistra vestita di rosso colla collana d'oro è Giovanni, quella a destra, vestita di giallo, pure colla collana d'oro, è Gentile» (G. CAROTTI (a cura di), *Catalogo della R. Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera)*, Milano, Civelli, 1892, p. 61).
- ³⁸C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia, Giovanni Battista Sgava, 1648, p. 43.
- ³⁹A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. 57.
- ⁴⁰Sul dipinto vedi M. BOUABDELLAH-DORBANI, 'Venise entre Orient et Occident au début du XVème siècle. La Réception d'une délégation vénitienne à Damas au Musée du Louvre', *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 1, 2013, pp. 54-65.
- ⁴¹M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco: dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura soto nome d'ecelenza e de compare*, Venezia, Baba, 1660, p. 32.
- ⁴²L. PERICOLO, *Incorporating the Middle Ages...*, p. 157.
- ⁴³R. CECCHI, *La basilica di San Marco. La costruzione bizantina del IX secolo. Permanenze e trasformazioni*, Marsilio, Venezia, 2003, p. 130. Su questa stessa linea, Rodolfo Gallo suggerisce che i contrafforti del dipinto potrebbero raffigurare rinforzi provvisori aggiunti alla Basilica a seguito dei numerosi incendi che la colpirono nel Quattrocento: cfr. R. GALLO, *Il Portico della Carta del Palazzo Ducale*, *Rivista di Venezia*, XII, 1933, p. 296.
- ⁴⁴L. PERICOLO, *Incorporating the Middle Ages...*
- ⁴⁵«Qualis est in primis divi Vitalis basilica, quae et in hunc diem insignis cernis; eam ab Iuliano Argentario Iustiniani imperatoris iussu in Sanctae Sophiae constantibopolitanae similitudinem extructam novimus» (*De amplitudine, devastatione et de instauratione urbis Ravennae*, Venetiae 1489). L'opera è dedicata al patrizio veneziano Jacopo Antonio Marcello – un dato che ci ricorda che Ravenna fu conquistata e annessa a Venezia nel 1440, e che nel 1507, anno della morte di Gentile, era sotto il dominio della Serenissima (*Ivi*, p. 157).
- ⁴⁶Cfr. E.W. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Brussels, Latomus. Revue d'études latines, 1960, pp. 106ss.
- ⁴⁷Codex Vat. Barb. lat. 4424, foll. 28r e 44 r.
- ⁴⁸Cfr. C. DIEHL, *La peinture orientaliste en Italie au temps de la Renaissance*, *La revue de l'art, ancien et moderne*, 19, 1906, pp. 5-16, 143-156, qui p. 14.
- ⁴⁹Cfr. S. HASSID, *The Sultan's Turrets. A Study of the Origin and Evolution of the Minaret in Cairo*, Cairo, Imprimerie Misr, S.A.E. London Agents: Luzac and Co, 1939, pp. V-X.
- ⁵⁰Vedi A. PERTUSI, 'Episodi culturali tra Venezia e il Levante nel Medioevo e nell'Umanesimo fino al sec. XV', in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Atti del I Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (Venezia, 1-5 giugno 1968), *Civiltà veneziana. Studi*, 27, pp. 331-360.
- ⁵¹Cfr. P.W. LEHMANN, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit...*, p. 26.

- ⁵²E. MÜNTZ, 'La colonne Théodosienne à Constantinople d'après les prétendus dessins de Gentile Bellini conservés au Louvre et à l'Ecole des Beaux-Arts', *Revue des Études Grecques*, vol. 1/3, 1888, pp. 318-325.
- ⁵³S. HASSID, *The Sultan's Turrets...*, p. 25.
- ⁵⁴B. HUB, *Filarete and the East: The Renaissance of a Prisca Architectura*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 70, No. 1, March 2011, pp. 18-37.
- ⁵⁵Lettera di Ciriaco d'Ancona a Eugenio IV del 1441. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottob. Lat. 2967, foll. 20r-21v, edita in L. MEHUS, *Kyriaci Anconitani Itinerarium nunc primum ex ms cod. in luce erutum*, Firenze, Giovanni Paolo Giovannelli, 1742, pp. 49-50.
- ⁵⁶L'errata attribuzione a Dinocrate è frutto di un tentativo incorretto da parte di Ciriaco, di ricostruire l'iscrizione. Oggi sappiamo che la Colonna è stata edificata per Diocleziano: Τὸ[ν τι]μιώτατον Αὐτοκράτορα, / τὸ[ν] πολιοῦχον Ἀλεξανδρείας, / Διο[κλη]τιανὸν, τὸν ἀν[ίκη]τον, / Πούπ[λιος], ἑπαρχος Αἰγύπτου / [?---].
- ⁵⁷Cfr. C. DIEHL, *La peinture orientaliste en Italie...*, p. 14.
- ⁵⁸Vedi E. IVERSEN, *Obelisks in Exile*, II, Copenhagen, Gad, 1972, pp. 9-33.
- ⁵⁹Cfr. P.W. LEHMANN, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit...*, p. 14.
- ⁶⁰Il contributo fondamentale è K. GIELHOW, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I.*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 32, 1915, pp. 1-232.
- ⁶¹Vedi N. THOMSON DE GRUMMOND, 'VV and Related Inscription in Giorgione, Titian, and Dürer', *Art Bulletin*, n. 57, September 1975, pp. 346-56.
- ⁶²H. THIERSCH, *Pharos. Antike Islam und Occident*, Leipzig/Berlin, Teubner, 1909.
- ⁶³Cfr. E. BRECCIA, *Alexandrea ad Aegyptum*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1922, p. 107.
- ⁶⁴Cfr. D. HOWARD, *Venice & the East*, New Haven/London, Yale University Press, 2000, p. 75.
- ⁶⁵Cfr. C. CAMPBELL, A. CHONG, *Bellini and the East...*, p. 3.
- ⁶⁶E. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1960], a cura di R. Federici, Torino, Einaudi, 1965.
- ⁶⁷Sul concetto di *translatio* vedi E. MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press, New York 1981; vedi anche H.C. PEYER, *Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien*, Zürich, Europa-Verlag, 1955.
- ⁶⁸Sul concetto di *inventio* vedi S. TRAMONTIN, *Culto dei Santi a Venezia*, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1965.
- ⁶⁹E. MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice...*, p. 87.



| **Duse oltre**



EVA MARINAI, CHIARA TOGNOLOTTI

Introduzione a Duse Oltre

Presentation of the special issue dedicated to the centenary of Eleonora Duse's death, the result of the study day *DUSE100. Teatro, Cinema, Danza* (curated by Cristina Jandelli, Eva Marinai, Teresa Megale, Francesca Simoncini, Chiara Tognolotti) held on 4 December 2024 at the University of Pisa. Both studies presented here investigate aspects of Duse's acting style or the 'imagined' style attributed to her that have been less explored by critics. Again in the context of these celebrations as an opportunity to explore and rethink Duse's heritage, on 2 April 2025, at the University of Pisa, Chiara Tognolotti and Eva Marinai met with actress and director Sonia Bergamasco in the presence of undergraduate and postgraduate students of film history and theatre history to discuss the film *Duse The Greatest*.

I contributi che qui presentiamo rientrano nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della scomparsa di Eleonora Duse. Numerosi sono stati gli eventi nazionali e internazionali dedicati alla grande attrice nell'anno appena trascorso. Tra questi anche la Giornata di studi *DUSE100. Teatro, Cinema, Danza* (a cura di Cristina Jandelli, Eva Marinai, Teresa Megale, Francesca Simoncini, Chiara Tognolotti) svoltasi il 4 dicembre 2024 all'Università di Pisa, cui hanno partecipato docenti, ricercatrici e studiose impegnate nelle attività didattiche del Dottorato di Ricerca interuniversitario Pegaso in Storia delle Arti e dello Spettacolo delle Università di Firenze-Pisa-Siena.¹

I saggi di Eva Marinai (*La danza mancata di Eros e Thanatos. Hofmannsthal, Duse e Craig per Elektra*) e Aline Nari (*Corporeità danzanti e coreografie d'attrice: Eleonora Duse e la danza*) rielaborano, ampliandole, le comunicazioni presentate nella Giornata di studi suddetta. Aline Nari, in particolare, sta per pubblicare un saggio dal titolo *Un "cantone"*

¹ Per approfondire il programma Cfr.: C. JANDELLI, E. MARINAI, T. MEGALE, F. SIMONCINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *DUSE100. Teatro, Cinema, Danza*, Giornata di Studi, Università di Pisa, 4 dicembre 2024, <<https://www.cfs.unipi.it/wp-content/uploads/2024/11/DUSE100-locandina-e-programma.pdf>> (ultimo accesso 29 June 2025).

tutto per sé: libri e femminismo spirituale di Eleonora Duse, che riflette in modo più approfondito sulla partecipazione della divina al fermento della danza di inizio Novecento e alle istanze emancipazioniste che esso traduce, già argomento dell'articolo di cui sopra. Entrambi gli studi, qui proposti, presentano un'indagine su aspetti meno indagati dalla critica in merito al gesto recitativo di Duse o al gesto 'immaginato' per Duse (in riferimento alla mancata realizzazione dell'*Elektra* pensata per lei).



Fotogramma di *Duse, The Greatest* di Sonia Bergamasco 2024. Screenshot da terzi

Nell'occasione della Giornata di studi, che ha dedicato ampio spazio all'eredità antidivistica di Duse, si è svolto anche l'incontro – a cura di Caterina Pagnini e Aline Nari – con Marta Dalla Via sullo spettacolo *The Dozies. Eleonora Duse, Isadora Duncan e noi*, realizzato con Silvia Gribaudi.

Sempre nel contesto di tali celebrazioni quale occasione di approfondimento e ripensamento del magistero dusiano, il 2 aprile 2025, all'Università di Pisa, le docenti Chiara Tognolotti ed Eva Marinai hanno incontrato l'attrice e regista Sonia Bergamasco alla presenza delle/gli studenti triennali e magistrali dei corsi di storia del cinema e storia del teatro per parlare del film *Duse The Greatest*. Qui presentiamo la videointervista con introduzione di Chiara Tognolotti ed Eva Marinai e una trascrizione del colloquio, a cura di Lindita Adalberti.



LINDITA ADALBERTI, EVA MARINAI, CHIARA TOGNOLOTTI

*Masterclass di Sonia Bergamasco –
Università di Pisa, 2 aprile 2025*

On 2 April 2025, Sonia Bergamasco held a masterclass for the Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere at the Università di Pisa, as part of the courses in Storia del Teatro e dello spettacolo and Storia del cinema italiano. The focus of the meeting was the film *Duse – The Greatest*, directed by Bergamasco in 2024, one hundred years after the death of the diva, included in the programme of the Arsenale film club.

Il 2 aprile 2025 Sonia Bergamasco ha tenuto una masterclass per il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, nell'ambito dei corsi di Storia del teatro e dello spettacolo e di Storia del cinema italiano. Al centro dell'incontro il film *Duse – The Greatest*, diretto da Bergamasco nel 2024, a cento anni dalla scomparsa della diva, inserito nel cartellone del cineclub Arsenale.

Sonia Bergamasco, attrice e regista, ha una formazione artistica poliedrica: diplomata in pianoforte al Conservatorio di Milano e in recitazione alla Scuola del Piccolo Teatro, ha esordito in *Arlecchino servitore di due padroni* diretto da Giorgio Strehler nel 1990, per poi collaborare con Carmelo Bene, Theodoros Terzopoulos, Massimo Castri, Antonio Latella, Thomas Ostermeier e Jan Fabre. Ha diretto spettacoli in cui musica e recitazione si fondono, tra i quali *Il Ballo* (dal romanzo breve di Irène Némirovsky) e *L'uomo seme* (riscrittura da Violette Ailhaud), realizzati in collaborazione con il Teatro Franco Parenti. Nel 2017, al Piccolo di Milano, ha diretto *Louise e Renée*, ispirato a Balzac e con drammaturgia di Stefano Massini. Nel 2022 ha interpretato Martha in *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Antonio Latella, ruolo che le è valso numerosi premi (Ubu, Le Maschere del Teatro Italiano e Hystrio).

Sul grande schermo ha esordito nel 1994 con il cortometraggio *Miracoli* di Mario Martone. Alcuni dei film che hanno reso nota l'interprete

al pubblico sono *L'amore probabilmente* (2001) e *La meglio gioventù* (2003), che le è valso il Nastro d'Argento come Miglior Attrice. Ha lavorato poi con Liliana Cavani, Gennaro Nunziante, Marco Tullio Giordana, Bernardo Bertolucci, Roberta Torre, Riccardo Milani, solo per citare alcuni dei registi e delle registe più frequentate.

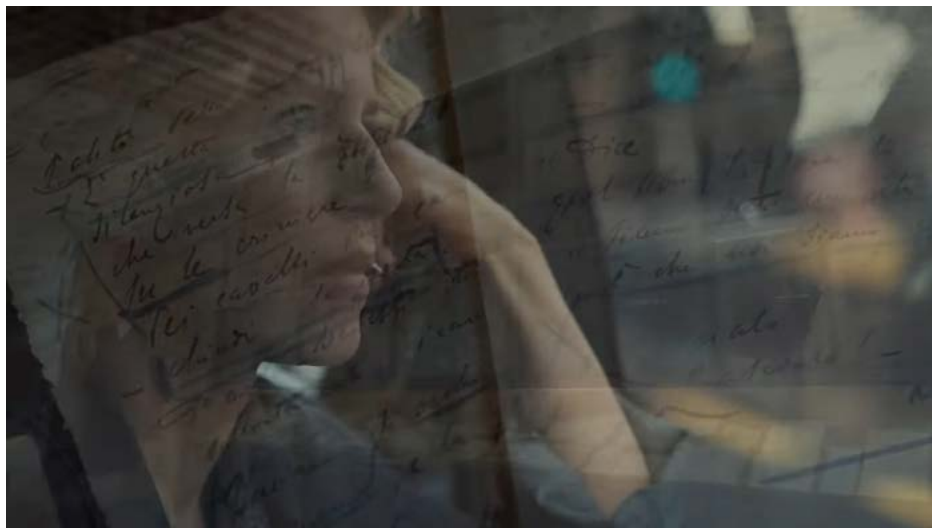
Tra i riconoscimenti a lei tributati il Premio Duse, il Premio Flaiano, il Premio Alida Valli, il Ciak d'oro, oltre a candidature ai David di Donatello. Nel 2024 ha ricevuto il Premio Gian Maria Volontè per l'eccellenza artistica. Sempre nel 2024 è protagonista del film *La vita accanto* di Marco Tullio Giordana (premio Miglior Attrice alla Mostra del Cinema Mediterraneo di Valencia).

In televisione è conosciuta dal grande pubblico per l'interpretazione di Livia nel *Commissario Montalbano*, ma anche per ruoli da protagonista in fiction quali *Tutti pazzi per amore* e *Una grande famiglia*. A marzo 2025 è uscito il film *Il Nibbio* in cui Bergamasco interpreta Giuliana Sgrena.

Autrice oltre che attrice, Bergamasco ha pubblicato la raccolta di poesie *Il quaderno* (La nave di Teseo, 2022) e *Un corpo per tutti. Biografia del mestiere di attrice* (Einaudi, 2023).

Duse, the Greatest è il suo primo film-documentario, che segna un ulteriore passo avanti nella sua carriera di regista cinematografica. Al film-documentario, prodotto da Propaganda Italia, Quoiat Films, Luce Cinecittà in collaborazione con Rai Cinema, candidato al David di Donatello, è stato conferito nel 2025 il Nastro d'Argento speciale come Miglior Opera Prima.

Duse, The Greatest è un'indagine su una delle attrici più amate da Sonia Bergamasco e dal mondo intero; un viaggio alla ricerca di quel misterioso quid che ha reso Eleonora Duse la matrice della recitazione moderna pur senza che ella abbia lasciato testimonianze audiovisive che potessero



Fotogramma di *Duse, The Greatest* di Sonia Bergamasco 2024. Screenshot da terzi

fare scuola e raccontarci la sua voce, il suo stile. Questa carenza di fonti visive ha costretto l'attrice e regista del film a utilizzare come anima del documentario le fotografie e le lettere (ampia è la corrispondenza di cui gli archivi Duse dispongono). Queste ultime, lette in voice over, fanno da sfondo narrativo ai ritagli e alle immagini del suo unico film muto, *Cenere*, del 1916, insieme a immagini del suo funerale. Alle testimonianze d'epoca si intrecciano poi le riprese della vita di oggi, dei luoghi amati e frequentati da Duse e ripercorsi da Bergamasco. In questa narrazione, Eleonora Duse appare allo stesso tempo presente e sfuggente, avvolta da un'aura che le restituisce una dimensione mitica, iconica, divistica, di quel divismo però anticonvenzionale e fuori dagli schemi che l'ha resa unica nel panorama spettacolare novecentesco. Sullo schermo scorrono immagini di luoghi in cui Duse ha vissuto e portato in scena le sue opere, da Asolo a New York, alternate a inquadrature ravvicinate sui corpi, sui volti, sulle mani di chi continua oggi a studiare la sua eredità e a 'farsi attraversare', come direbbe Bergamasco, dai personaggi che ella ha incarnato: attrici come Elena Bucci, Ellen Burstyn, Helen Mirren, Valeria Bruni Tedeschi; ma anche studiose e studiosi come Annamaria Andreoli, Maria Paola Pierini, Mirella Schino, Emiliano Morreale, Ferruccio Marotti. Ciascuno di loro si confronta con l'enigma di una recitazione che, come ricorda ancora Bergamasco, era tanto sofisticata da sembrare invisibile, una tecnica così raffinata da perdersi e apparire spontanea, un approccio recitativo basato sul sottotesto, sulle pieghe sottili del gesto e della voce. Attraverso i ricordi delle persone intervistate, emerge come Duse abbia rivoluzionato il rapporto tra interprete e spettatore, introducendo una recitazione interiore, capace di scomparire in scena ma al tempo stesso di scuotere profondamente la sensibilità del pubblico. Lee Strasberg, futuro padre spirituale dell'Actors Studio, alla domanda su che cosa facesse Duse per incantare lo spettatore risponde nel film che «non faceva nulla», ossia semplicemente diventava la figura che stava portando in scena, senza «recitarla»; Charlie Chaplin, dopo averla vista a New York, la definisce «la più grande artista mai vista». La regia di Bergamasco si muove con garbo, alternando immagini del passato a frame contemporanei in una coreografia visiva che rende palpabile il corpo sensibile dell'attrice, grazie all'aiuto del primo piano su micro-gesti e sguardi che appaiono in tutta la loro apparente naturalezza, in tutto il loro rifiuto dell'artificio scenico che muove verso l'affermazione della verità dei sentimenti.

Il film diventa così una sorta di ponte tra passato e presente, tra istanze di una generazione di antenate e fondatrici – che ha combattuto battaglie importanti sul fronte delle conquiste artistiche e politiche – e quelle della nuova generazione, che non può affermare sé stessa prescindendo dalla memoria di chi l'ha preceduta. Nonostante la consapevolezza di non poter arrivare a una verità definitiva su questa artista leggendaria, figura com-



Fotogramma di *Duse, The Greatest* di Sonia Bergamasco 2024. Screenshot da terzi

plessa e che rifugge le definizioni, Bergamasco riesce a rievocarne il ricordo attraverso un ordito sottile di parole, forme, emozioni e senza farne un ritratto celebrativo, bensì ricollocando l'attrice nel nostro immaginario con forza sorprendente. *Duse, The Greatest* solleva domande sulla natura del mestiere dell'attore, sul corpo come memoria, sul senso di una presenza che vive ancora, a cento anni dalla morte, attraverso i gesti, l'energia e il silenzio di un'artista che continua a parlarci ancora oggi.

Eva Marinai, Chiara Tognolotti

Trascrizione dell'incontro a cura di Lindita Adalberti.

Eva Marinai: La sceneggiatura del film è stata realizzata da Sonia Bergamasco insieme a Maria Paola Pierini, nostra collega all'Università di Torino, studiosa di storia del cinema, di storia e teoria della recitazione. La prima domanda riguarda la costruzione del racconto a partire dagli indizi che avete raccolto.

In effetti sembra una sorta di giallo, perché si sta parlando di un'attrice che non è più in vita, per cui si cerca di ricostruire il suo mondo attraverso indizi, segni, fonti d'archivio: tante immagini, tante fotografie, memorie e ricordi di luoghi, di spettacoli, seguendo l'itinerario tracciato dalle molte studiose e dai molti studiosi che si sono occupati di lei. Tu, Sonia, ti sei confrontata con un'attrice che amava sottrarsi alle interviste e alle riprese.

Quindi come è avvenuto l'incontro con questa grande attrice? Qual è stato il processo creativo iniziale?

Sonia Bergamasco: Il mio desiderio di raccontare Eleonora Duse non aveva niente a che vedere con il centenario. Mi sono avvicinata al racconto cinematografico in un processo, perché la mia conoscenza di lei è avvenuta per 'immagine', quando frequentavo la Scuola del Piccolo. L'ho vista e non sapevo ancora chi fosse, ma già il suo sguardo mi ha chiamato e mi ha parlato. Questo è stato, per me, l'inizio.

Poi nel tempo tutto quello che leggevo su di lei – ha scritto moltissime lettere – mi risuonava, perché sentivo che era qualcosa che mi riguardava; e riguardava il mestiere che io stavo cominciando a fare. Lei mi stava parlando, mi stava nutrendo e mi stava aiutando a trovare anche il coraggio di fare quello che volevo fare, perché era anche una narrazione splendidamente aperta e non convenzionale, dotata di un'espressione creativa dirompente. Se voi avete visto le sue lettere – anche da un punto di vista estetico – sono pittoriche, e rendono l'espressione che sta dentro a queste parole, anche nella forma. Quindi ho sentito sempre più vicinanza e gratitudine per questo percorso d'artista e nel tempo, lavorando, desideravo trovare il modo di restituire parte di quello che stavo ricevendo.

Inizialmente il luogo più naturale di restituzione, per me, era quello teatrale, ma non ho mai avuto il desiderio di raccontarla immergendomi nel personaggio di Eleonora Duse. Non mi è mai venuto in mente, forse per una forma di rispetto. La prima e l'ultima idea sono sempre state quelle di riuscire ad avvicinarla attraverso lo sguardo degli altri, di tutti quei testimoni del passato – suoi contemporanei – che hanno avuto la fortuna di vederla, magari di incontrarla, di esserle amici. Raccontarla attraverso le testimonianze per riuscire a comporre questo ritratto possibile di una grande artista.

Nel corso degli anni, in coincidenza con il periodo delle chiusure che tutti voi ricorderete, ho pensato invece che il cinema fosse il luogo giusto per raccontare questa assenza. Noi abbiamo foto, lettere e testimonianze di altri, ma di lei viva – in movimento – abbiamo un solo film muto del 1916, che si intitola *Cenere*. Poi abbiamo alcune riprese dei suoi funerali, di cui non sapevo l'esistenza, e sono saltate fuori da questo magico cappello del tempo, proprio l'anno scorso.

Per il resto niente perché, come dicevamo prima, era un'artista che, al contrario di molti altri suoi contemporanei – una per tutte Sarah Bernhardt – si sottraeva al mondo del giornalismo e a quel tipo di pubblicità per tanti invece ricercata e desiderata. Perché? Io mi sono data alcune risposte. Questo è, però, il dato essenziale della sua biografia d'artista. Mettere al centro di un film un fantasma è una bella sfida e questo abbiamo fatto io e Maria Paola Pierini, lavorando a una scrittura che ci ha impegnate per un anno. Il filo rosso di questa narrazione è il corpo dell'attrice, il suo corpo assente. Attraverso di lei volevamo raccontare qualcosa del mestiere dell'attore di oggi. Il film è punteggiato anche da incontri con artisti che

non l'hanno mai vista, come noi, che però sono stati ispirati da lei e continuano a esserlo; e anche di artisti che si fanno domande sul mestiere al presente, anche attraverso questo grande percorso d'artista: attraverso Eleonora Duse per arrivare noi.

Eva Marinai: Il titolo dello spettacolo teatrale che hai fatto precedentemente è *Eleonora Duse e noi*, giocando sul rapporto tra questo mito e la nostra esperienza di persone, di donne o di attori e attrici. Nello spettacolo teatrale leggevi le lettere...

Sonia Bergamasco: Questa è stata una richiesta della Fondazione Giorgio Cini che è una miniera preziosissima di lettere, manoscritti, copioni e costumi. Mi è stato chiesto – sempre per il centenario – di pensare a una lettura. Tra l'altro è uscito un libro che sicuramente voi conoscete: *Illustre Signora Duse* di Marianna Zannoni (che lavora alla Fondazione Cini), che raccoglie cento lettere a lei inviate. È un bellissimo libro e da quelle ho estratto alcune lettere.

Chiara Tognolotti: E quindi questo lavoro indiziario somiglia molto anche alle ricerche che conduciamo noi su attori e attrici del passato. Tu dicevi: il mestiere dell'attore, dell'attrice e il corpo... In effetti il titolo del tuo libro pubblicato per Einaudi nel 2023 è *Un corpo per tutti. Biografia del mestiere di attrice*. Come vedi il tuo corpo di attrice in relazione al corpo di Eleonora Duse?

Sonia Bergamasco: È una bella domanda!

Chiara Tognolotti: Quello che mi ha sedotto è stato pensare a te come attrice, come regista, che ti confronti con questo straordinario mito.

Sonia Bergamasco: Sono alcuni anni che lo sguardo sul mio lavoro comincia a diventare anche uno sguardo di ritorno, come un rispecchiamento, per cercare di cogliere alcuni meccanismi del mestiere. È importantissimo, per chi di voi fa o farà l'attore, riuscire ad avere consapevolezza di quello che si sta facendo, nel momento in cui lo si sta facendo. Il qui e ora, cioè la massima apertura e, nello stesso tempo, la possibilità di controllo: lo dice Eleonora Duse magnificamente ed è proprio un meccanismo fondamentale della recitazione quello di essere completamente dentro alla materia e consapevole di quello che stai facendo. Anche guardarti è uno sguardo strabico.

Questa è stata una mia necessità negli ultimi anni, poi la scrittura del libro è successa anche abbastanza casualmente. Mi è stato chiesto di scriverlo e ho colto l'occasione proprio perché stavo lavorando al documen-

tario. Quindi, avere la possibilità di convogliare temi che poi sarebbero confluiti nel documentario era una possibilità molto bella e importante per me. Nel libro c'è anche un capitolo *Duse* e quindi sicuramente il corpo per me è stato sempre al centro dell'indagine e anche del problema.

Il 'problema corpo': per questo discorso parto, infatti, dal corpo del bambino che si guarda allo specchio per cercare di trovarsi, di conoscersi e, nello stesso tempo, di andare oltre. Prima di tutto c'è un riconoscersi per riuscire, poi, ad amministrare tutte le energie del corpo, perché c'è una quota di fisicità e di materialità evidente nel lavoro.

Il corpo stesso è un labirinto e queste vie devono intrecciarsi e parlarsi per riuscire a raccontare una storia e a sprigionare energie creative. È un corpo a corpo, con le energie che possono essere anche contrastanti. In questo senso guardare al lavoro di un grande artista è anche un modo di oggettivizzare questo sguardo, di vedere attraverso il percorso dell'altro come se l'è sbrogliata con questi temi.

Eva Marinai: A proposito di questo 'corpo a corpo' vorrei cercare di mettere in comunicazione lo stile e la modalità che tu hai usato per la regia di questo film con il contenuto e quindi con la storia di questa grande attrice e della sua biografia artistica. In particolare, punto l'accento sul grande rispetto che hai usato nel raccontare questa storia, che mi pare emerga anche dal fatto che tutta la narrazione avviene come sottovoce. Hai una recitazione che utilizza quello che in teatro, di solito, definiamo 'il sottotesto'.

Chiunque si sia occupato di Eleonora Duse ha messo in evidenza che lei raccontava quelle che vengono chiamate le 'controcene', cioè quello che avviene nel momento in cui siamo di schiena, di tre quarti; raccontava, dunque, questo sottrarsi di cui parlavamo prima. A me è sembrato che ci fosse un incontro tra il tuo modo di raccontare questa storia e il modo di recitare di Eleonora Duse, cioè una modalità che volesse in qualche modo accompagnare il racconto in modo premuroso, delicato, una modalità molto dusiana. Potremmo dire con una raffinatezza del dettaglio, facendo primi piani – a volte – anche di ciò che è nascosto, come i puntini di sospensione delle lettere. Trovo affinità tra il tuo modo di guardare Eleonora Duse e il suo modo di recitare...

Sonia Bergamasco: Io non l'ho pensato in questi termini, naturalmente, però mi sono messa alla ricerca. È diventata una vera e propria indagine sulle tracce e un'indagine amorosa, perché io mi sono innamorata di lei e del suo mondo; e quindi sì, anche rispettosa, ma non in senso formale. Non me lo sono posto come principio di partenza e quando mi chiedevano: «perché c'è così poco D'Annunzio?». C'è così poco D'Annunzio perché

io stavo con lei e perché Eleonora Duse non è semplicemente l'amante di Gabriele D'Annunzio – com'è il cliché tutto italiano, purtroppo ancora al presente – ma è una grande artista che ha incontrato, in un periodo importante della sua vita, un altro grande poeta. Avevano un progetto d'arte per un teatro di poesia e hanno avuto una storia d'amore importante, ma questo non può definire la donna e l'artista: non mi basta, non ci può bastare. D'Annunzio ha lo spazio che, per me, deve avere in un racconto in cui lei è protagonista. Non è un *biopic*, non segue la sua storia di vita e arte. Per questo ci sono i libri degli studiosi e delle studiose. Noi abbiamo la fortuna di avere, qui in Italia, Mirella Schino che – una per tutti – ha dedicato la vita a studiare Eleonora Duse: allora leggiamo i suoi libri e scendiamo in profondità, ma compito del cinema è altro.

Perché ho scelto la possibilità del cinema per raccontare una grandissima artista di teatro?

Intanto perché lei ha incrociato il cinema. Lei – incredibilmente la 'donna senza scuole' – è nata nel teatro, perché a quattro anni, per la prima volta, ha recitato in Cosetta dei *Miserabili*; è figlia di gente di teatro che girava per l'Italia molto faticosamente e non con esiti brillantissimi. Ha conosciuto il teatro nella sua fatica, nei suoi dati deteriori, di ferocia, però lei che, probabilmente, ha imparato a leggere veramente leggendo i copioni, è diventata caposcuola. Stanislavskij guardava a lei come punto di riferimento insieme ad alcuni altri attori italiani: era un punto di riferimento come corpo di scena nuovo. Lee Strasberg, giovane ventenne che la vede negli Stati Uniti, la fa diventare un'icona della nuova scuola di recitazione cinematografica, e quindi caposcuola involontaria internazionale. Anche perché era un'epoca in cui – come sapete – giravano il mondo con il teatro e quindi venivano visti sia dai nuovi artisti del cinema che dagli artisti di teatro.

Eva Marinai: Tra l'altro in alcune interviste è stato definito un critofilm, secondo il termine coniato da Carlo Ludovico Ragghianti. Peraltro, 'staccarla' da D'Annunzio mi pare che sia un'intenzione di tutte le artiste che si sono confrontate con Eleonora Duse: Elena Bucci – che è tra l'altro anche una delle protagoniste del tuo film – ma anche Marta Dalla Via e Silvia Gribaudi hanno realizzato lo spettacolo teatrale su Duse in cui hanno cercato di non raccontare il rapporto con D'Annunzio, non perché si volesse censurare, ma proprio perché era già fin troppo raccontato. Spesso viene definita come la musa di Gabriele D'Annunzio e questo, in un certo senso, la limita e ne limita gli orizzonti.

Sonia Bergamasco: Ma noi l'abbiamo raccontato, non è che abbiamo censurato Gabriele D'Annunzio...

Eva Marinai: Certo, non si poteva non raccontare, però senza dargli il peso di essere fondamentale nella biografia dell'attrice...

Chiara Tognolotti: Io vorrei chiederti – a proposito di grandi attrici e di grandi modelli – di Monica Vitti: tu ne parli nel libro e, sia io che Eva, abbiamo avuto occasione di lavorare su Vitti. C'è qualcosa di questa straordinaria attrice che trovi consonante col tuo modo di recitare?

Sonia Bergamasco: Magari! Monica Vitti è un punto di riferimento. Sicuramente ha pensato tanto a Duse come tante della sua generazione: Anna Magnani, una per tutte. Monica Vitti la citavo nel libro – oltre a pensarla sempre – proprio perché lei, che è stata insegnante in Accademia, si è dedicata molto anche alla pedagogia ed è passata dal teatro al cinema. Non ha mai abbandonato il teatro ed è passata dalla commedia – da Antonioni – alla grande commedia italiana con questa elasticità di un corpo di scena libero; e io amo moltissimo la possibilità, nel nostro mestiere, di muoversi liberamente tra i generi e nell'espressione senza catalogazioni. Quindi mettere al centro l'espressione e poi andare dove ti porta questa espressione. Anche perché poi la grande commedia è proprio il nutrimento essenziale del cinema e quindi lei è stata e continua a essere un riferimento assoluto, anche per la mia generazione e per le nuove generazioni.

Sulla voce, poi, ci siamo soffermati molto anche nel film. Monica Vitti ha una voce *sui generis*, assolutamente anticonvenzionale. Eppure quanta vita, quanto racconto in questo timbro così rotto, così musicale, così mosso. Facevo l'esempio anche di Marlon Brando: luoghi e tempi diversi, ma con una fisicità importante e prorompente che dialoga con una vocalità che non ti aspetti, cioè con questa vocina un po' nasale, un po' arretrata come timbro, che diventa magicamente qualcosa che fa volare.

Eva Marinai: E anche la voce di Eleonora Duse era definita nasale...

Sonia Bergamasco: Sulla voce hanno detto di tutto e io rispondo dal mio punto di vista, che erano le voci delle sue donne, delle donne che lei attraversava proprio perché nelle testimonianze importanti e dettagliate di poeti, di scrittori, di registi, di attori lei viene attraversata. Lei è quel tipo di interprete che si lascia attraversare: non impone il suo modo, ma si lascia attraversare. In questo, la voce – che è corpo – se tu ti lasci attraversare risponderà a quel corpo nuovo a cui tu lasci spazio. Ci sono tante voci, abbiamo tante voci a cui dare voce.

Eva Marinai: E qui la musica ci insegna...

Chiara Tognolotti: Infatti stavo proprio pensando a quello. Tu la usi spesso questa parola: ‘attraversare’, ‘farsi attraversare’, anche nel libro. È molto bella questa idea e mi fa venire in mente anche il ruolo che la musica ha avuto nella tua formazione, e anche nel tuo modo di recitare.

Sonia Bergamasco: Dovendo scrivere questo libro sono partita dal mio dato biografico per sottrazione, anche perché non è minimamente un’autobiografia, sarebbe ridicola e non era quello che mi è stato chiesto. Nel corso delle prime stesure mi è stato chiesto, sempre di più, di mettere in rapporto anche la mia esperienza con quello di cui parlavo, per essere più chiara. Da qui è venuta anche la necessità di fare un racconto più personale proprio per essere più chiara nello spiegarmi, perché è un lavoro molto pratico quello che facciamo e quindi ha bisogno di esempi pratici. E sì, la musica è la mia prima esperienza di lavoro e di studio. Al Conservatorio mi sono diplomata in pianoforte e poi è venuta la scuola di recitazione in cui pensavo di aver chiuso con la musica, mentre tutto quello che avevo incamerato e fatto mio del linguaggio musicale si è tradotto per la scena.

Mi sono resa conto di quanto questo linguaggio musicale avesse a che fare con l’ascolto. Un’altra cosa di cui parlo molto è l’ascolto, perché l’ascolto – che sta alla base di ogni gesto musicale – il silenzio, prima del suono, è anche materia prima del ‘fare in scena’, sul set. L’ascolto dell’altro, l’ascolto di sé stessi, prima di tutto, della situazione del luogo, delle luci, delle temperature. Mettersi in ascolto, anche nella vita – direi – è fondamentale. Quando uno non riesce a mettersi in ascolto sono guai, perché poi succedono cose molto brutte e quindi sì, il principio dell’ascolto, che è un principio musicale, è sicuramente quello che mi ha guidato nel percorso di studio...

Eva Marinai: E di lavoro di creazione, anche teatrale.

Sonia Bergamasco: E poi tu mi dicevi prima, Eva, che sentivi che vivo musicalmente il film. Quello è stato proprio un desiderio importante fin dall’inizio, proprio perché mi appartiene e appartiene molto anche al racconto artistico di Eleonora Duse, che non aveva studiato musica ma che aveva una profonda musicalità; ha frequentato Arrigo Boito, un grande musicista, compositore e librettista ed è stato un importantissimo incontro della sua vita, è un incontro d’amore e poi d’amicizia fondamentale e quindi c’è anche quel dato nel film.

Eva Marinai: Il ritmo segue la narrazione e la accompagna. Le musiche del film, tra l’altro, sono originali, no?

Sonia Bergamasco: Sì, Rodrigo D’Erasmus ha scritto le musiche per il documentario. Le ha scritte in una notte, molto ispirato, e ha seguito i

riferimenti che gli avevamo dato nel nostro montaggio; li ha fatti suoi e ci tenevo moltissimo che ci fosse un gesto musicale contemporaneo, che non ci fosse niente di polveroso, che non si sentisse che stiamo parlando di qualcosa che non ci riguarda, ma che siamo qui per parlare di noi.

Eva Marinai: Un'altra figura che sia io sia Chiara abbiamo pensato di citare perché importante nel film, anche se è solo un piccolo cameo, è quella di Carmelo Bene: nel film c'è un inserto in cui Bene recita una frase di Eleonora Duse. E la frase è «dal teatro andrebbero tolti gli attori». Questo è interessante e provocatorio...

Sonia Bergamasco: Un altro musicalissimo che non conosceva la musica, non la leggeva eppure era una creatura musicale. Io ho studiato un po' con lui – un anno e mezzo – e abbiamo fatto l'ultima versione del *Pinocchio* di Carmelo e sicuramente il suo era un approccio musicale in cui la vocalità era al centro. Il corpo vocale era al centro.

Eva Marinai: Con gli studenti abbiamo detto che Carmelo Bene è uno dei primi – forse – che usa il microfono in teatro ma non perché non avesse voce, al contrario, perché voleva utilizzare i tecnicismi che gli permettevano l'amplificazione della *phoné*, come amava dire lui.

E, in effetti, il collegamento con Eleonora Duse è interessante, è una lettura originale dato che ha fatto parte della tua vita artistica. C'è questo intreccio sempre frequente tra la tua storia e la storia di Eleonora Duse.

Chiara Tognolotti: Vorremmo adesso dare voce alla platea, chiedere se ci sono domande.

Domanda dal pubblico (n. 1): Ci sono tre aspetti della creazione del film che vorrei approfondire. Il primo è il passaggio di un secolo attoriale: le differenze, anche burocratiche, tra fare l'attrice un secolo fa e farlo adesso. Poi è stato citato anche Charlot. Chaplin è passato dall'essere attore alla regia. Com'è stato, in generale, passare da essere attrice a essere regista? Infine, se possibile, un approfondimento: è stata citata una scaletta sulla riproduzione. Avevate già un elenco delle persone che volevate coinvolgere, come vi siete mossi?

Sonia Bergamasco: Eleonora Duse nasce nel 1858 e quindi stiamo parlando anche della seconda parte dell'Ottocento e degli inizi del Novecento. A ventotto anni diventa Capocomico e quindi ha una sua compagnia, in un regime teatrale che non prevede aiuti di alcun tipo. Quindi questo lavoro di capocomicato è tutto sulle spalle di chi imprende. È, quindi, un'impresaria che si occupa della scelta dei testi, della scelta degli attori, della scelta del-

le scene, della scelta dei collaboratori, della pubblicità, delle tournée. Poi, certo, ci sono gli impresari a cui metti in mano tutto il tuo lavoro e ti organizzano le grandi tournée internazionali, però i capocomici avevano sulle spalle una responsabilità enorme e lei se la prende prima dei trent'anni. È già pronta prima dei trent'anni. Dopo pochi anni, pensava di chiudere, ne aveva già abbastanza, perché lei lo conosce profondamente e conosce le miserie, conosce le fatiche del teatro. Prima di diventare Eleonora Duse, è stata una giovanissima che si è scontrata e ha incontrato il mondo teatrale anche nei suoi aspetti deteriori, un ambiente feroce. Lei poi perde la madre molto presto. Il padre, anche lui attore, smette di fare l'attore, si dedicherà alla pittura. È una figura, quella del padre. Lei è sola e quindi alla ricerca da una parte di sé stessa e della sua realizzazione e dall'altra di riuscire a farsi spazio in un ambiente molto duro, credo imparagonabile con quello che noi oggi viviamo. Intanto ciò avviene perché l'ambito teatrale non è mai abbastanza valorizzato e mai abbastanza aiutato, però occorre precisare che ora ci sono gli aiuti dall'esterno che fanno marciare il sistema teatrale, che sulle sue gambe non potrebbe vivere, allora non c'erano. Oggi c'è la possibilità per i Teatri Stabili, prima di tutto, e poi anche per i centri importanti meno strutturati di riuscire a produrre senza morire. E questo non esisteva allora. Se tu sbagliavi dei testi, se sbagliavi delle tournée crollavi, perdevi tutto e quindi ci voleva un grande coraggio. C'era una dedizione totale che dovrebbe essere sempre attuale, perché continua a essere un mestiere estremamente duro, se fatto in un certo modo, però sicuramente imparagonabile a quello che ha vissuto un'artista come Eleonora Duse.

La seconda domanda era il passaggio di Charlie Chaplin da attore a regista. In teatro la figura del regista – come sapete – non c'era. Gordon Craig, di cui si parla nel film, diventerà uno dei registi che fanno scuola a livello europeo e internazionale. Lui desidera, sopra ogni cosa, collaborare con Eleonora Duse. Per *Rosmersholm*, in una maniera completamente nuova, viene segnalato come scenografo, quindi la figura del regista si afferma gradualmente e segna poi un punto di crisi rispetto alla grande figura dell'attore che era capocomico, che quindi si occupava anche della messinscena. Poi c'era un direttore che organizzava entrate e uscite, però era tutto nella mente del capocomico. Questa figura viene scalzata da quella del regista, che si afferma nel Novecento.

Non so se avete letto l'autobiografia di Charlie Chaplin: bellissima, formidabile, anche atroce da un certo punto di vista, feroce. Lui la ferocia l'ha conosciuta e credo l'abbia anche applicata. Attraversa il teatro dalle sue forme più piccole, più meschine, fino ad arrivare anche alle creazioni, che poi diventano creazioni cinematografiche, in cui è protagonista e regista, autore a tutto tondo. Come Charlie Chaplin, moltissimi attori e registi hollywoodiani cercano Eleonora Duse. Griffith chiama Eleonora Duse per

un suo film – non so se *Intolerance* o il successivo – e questo incontro non avverrà mai. Per fortuna, dico io, perché l'avrebbe stritolata nel suo film.

Il mio passaggio è stato una necessità. In verità, io avevo la necessità di raccontare questa storia, e volevo scriverla. L'ho presentata a una produttrice, la quale mi ha detto: "Però la devi girare tu!"

Ho avuto esperienze di regia teatrale – mai di cinema – e quindi mi è sembrata una cosa molto complessa e continuo a pensare che sia una cosa molto complessa. Il mondo del documentario è un mondo appassionante, che vive anche di una libertà espressiva, di cui io ho goduto. Sono riuscita a trovare lo spazio per raccontarla a modo mio e quindi mi sono circondata di persone che ho amato, a cominciare dal direttore della fotografia, Cristiano Di Nicola. Tutti molto giovani, che per me sono stati un valore aggiunto, perché oltre a essere veramente nella materia e pronti a far scattare delle nuove idee erano anche lo sguardo nuovo. Io ero dentro, fin troppo immersa nella storia, avevo bisogno di uno sguardo fresco e questo incontro con un'altra generazione – per cui Eleonora Duse non è quello che è per me – è stato importante. I due montatori – Federico Palmerini e Diego Belante – ho dovuto convincerli che Eleonora Duse fosse così grande e così amata, li ho avvicinati a questa passione che per loro non era non era così viva. La gioia più grande è stata quella che alla fine erano più fan di me. Loro mi davano degli input nuovi e quindi è diventata una storia condivisa.

In un film documentario come questo il lavoro sull'archivio è stato determinante perché è un archivio creativo, come dicevamo di lei. Cosa abbiamo? Il film *Cenere...* i dettagli, le inquadrature diventano materia di studio. Utilizzare a piene mani l'archivio contemporaneo di Eleonora Duse o scivolando, prima e dopo, sul suo periodo per raccontarla attraverso un impasto che diventa creazione, che diventa una terza cosa.

Eva Marinai: Il lavoro di ripresa e di postproduzione è protagonista. Immaginate cosa si può fare con una ripresa che ti permette di arrivare nel dettaglio della parola, della grafia. Ad esempio, il dettaglio delle mani, che sappiamo essere importantissime per l'attrice. Un conto è vedere una foto. In questo caso, invece, possiamo vedere il dettaglio delle mani che si ingrandisce e viene poi messo in relazione con altri dettagli. Tutto grazie al montaggio. C'è un importante lavoro di montaggio, che vede immagini realizzate al momento della ripresa e immagini d'archivio.

Sonia Bergamasco: Sì, c'è un impasto nell'utilizzo dei mezzi: fotografie, macchina da presa e l'*handycam*. È una sorta di stratificazione dei segni, che naturalmente non è niente di dichiarato o di teorizzato, ma che nel mio desiderio vuole diventare quella stratificazione di segni che sta alla base del flusso creativo dell'artista. Questo è quello che ho cercato.

Eva Marinai: La sensazione che si ha, guardandolo, è quella di un lavoro *in fieri*, cioè, sembra che tu stia anche inciampando in alcuni segni.

Sonia Bergamasco: Nei documentari gli incontri sono determinanti per cui sì, c'era un trattamento forte – pensato, strutturato – però poi ci sono gli incontri, quindi cambi strada.

Domanda dal pubblico (n. 2): Qual è il rapporto tra Eleonora Duse e il cinema?

Sonia Bergamasco: Lei chiama il cinema 'lo specchio che vede le anime'. I primi piani il teatro non ce li ha. Il primo piano è un elemento sconvolgente per un artista che vive il teatro e lo ha vissuto per tutta la sua vita, quindi probabilmente lo teme. Lei fa il suo primo film a cinquantotto anni, era tardissimo – i divi e le dive avevano vent'anni – e quindi fa questa esperienza, ma rimane delusa.

Il cinema delle origini è un cinema degli inizi, quindi è un linguaggio nuovo tutto da scoprire. È una rivoluzione e in questa rivoluzione lei si sente anche spaesata. È incredibilmente emozionante pensare a una grande artista che ha il coraggio di dire queste cose, di dirle a sé e di dirle anche agli altri...

Chiara Tognolotti: E anche di rinunciare alla voce...

Sonia Bergamasco: Lei si inventa la modalità di recitazione a labbra chiuse, mentre nel cinema muto tutti parlano. Invece lei, che vuole cercare una coerenza al suo flusso creativo, si immagina questa possibilità.

Domanda dal pubblico (n. 3): Nel trailer viene detto che le donne, dopo aver visto recitare Eleonora Duse, cambiavano la loro vita. Qual era l'opinione che si aveva, al tempo, su questa attrice, in una società – soprattutto quella italiana – in cui questo mestiere era connotato negativamente? Qual è stato l'impatto che lei ha avuto su una sorta di nascita, forse addirittura di un movimento di emancipazione della donna?

Sonia Bergamasco: Lei è stata vicina ai movimenti femministi, senza mai farsi citare dai gruppi o senza mai diventare una portabandiera, perché la sua vita di donna e d'artista è stata una vita che ha rivendicato da subito l'emancipazione. Lei è stata sposata con un uomo che non ha amato e dal quale si è separata malamente. Dopo aver avuto una figlia – l'unica figlia, Enrichetta – si è separata e non si è mai più risposata e ha vissuto i suoi amori e le sue storie senza dover rendere conto a nessuno. Ha cre-

sciuto da sola questa figlia. Lei era di quegli attori, di quelle attrici così grandi che comunque venivano riconosciuti a livello internazionale, come – diciamo – beni essenziali della società e quindi con una tutela diversa. Il suo desiderio di riservatezza, di solitudine e di emancipazione era un desiderio anche di scartare il pettegolezzo, le parole facili, i cliché e ha vissuto sempre molto liberamente il suo fare d'artista. Aveva la necessità di sentirsi libera.

Lei ha vissuto quel momento del teatro – italiano e internazionale – che era il centro della cultura, ed era una cultura anche popolare. Il teatro era il luogo delle manifestazioni, dell'incontro, del rispecchiamento...questi grandi artisti e artiste quando colpivano erano in grado di muovere le coscienze, come dovrebbe essere, no? Il teatro viveva il suo spazio intero nella società, che poi è stato parzialmente scalzato dal cinema, che è diventata la nuova lingua popolare.

Eva Marinai: Forse possiamo dire a questo punto due parole sulla Libreria delle attrici...

Sonia Bergamasco: La Libreria delle attrici è una delle iniziative che Eleonora Duse dedica alle giovani attrici. Lei mette a disposizione duemila suoi libri, in un palazzo sulla Nomentana che sarebbe dovuto diventare un luogo di incontro, di lettura e di riflessione. Questa libreria viene aperta nel 1914 e – come capirete – dopo poco viene chiusa. Non viene accolta positivamente, anche dalle stesse attrici.

Eleonora Duse aveva vissuto alcuni anni in una sorta di riconoscimento con Gabriele D'Annunzio. Era vista e malvista da alcuni scrittori, artisti, persone della cultura, come appunto compagna o ex di una persona più o meno odiata; e quindi ha patito anche questo sguardo.

Domanda del pubblico (n. 4): Ha pensato di rischiare, di fare un errore, magari di perdersi qualcosa per strada? Questa donna lascia una parte di mistero, perché non potevamo sapere tutto e lei ha recuperato il possibile – credo – per fare questo lavoro. Il rischio, però, che qualcosa vada dimenticato c'è...

Sonia Bergamasco: Il mistero è salvo, resta lì e continua a nutrirci. Ho seguito una delle possibili vie per raccontarla, ho dato spazio ad alcune parti della sua vita che si è mossa su molti piani. Ho raccontato quello che potevo raccontare, secondo le mie possibilità. Sono assolutamente certa di non aver raccontato tutto, ma forse sono anche contenta. Nessuno di noi può raccontare tutto di nessuna persona al mondo e soprattutto di un'artista come lei.

Domanda del pubblico (n. 5): Che impatto ha avuto Eleonora Duse sulla sua vita e sulla sua carriera d'attrice?

Sonia Bergamasco: È un interrogativo che mi continuo a fare e penso che con questo film sicuramente mi sono avvicinata al suo percorso in una maniera amorosa, e quindi non pretende di essere una maniera scientifica. In questa vita d'artista ho percepito il coraggio di mettersi in gioco completamente, con enorme generosità malgrado tutte le difficoltà, malgrado i fallimenti. Anche Eleonora Duse li ha avuti e questo ci aiuta a resistere. Sicuramente lei mi ha stimolato a essere all'altezza dei desideri che sento di maturare.



EVA MARINAI

*La danza mancata di Eros e Thanatos.
Hofmannsthal, Duse e Craig per Elektra*

Eleonora Duse bought the rights for a production of *Elektra* by Hugo von Hofmannsthal in November 1904, but the play never came to fruition. The rediscovery of the French prose of *Elektra*, which Hofmannsthal wrote especially for the actress (from the first German version staged by Reinhardt in 1903), was the work of Taglioni in 1977. Cotticelli, Caretti, Mango and Simoncini have already dealt with the failure of this production, attributable to the difficult collaboration between Craig and the divine. It is therefore of no interest here to reconstruct 'the chronicle of a death foretold', but rather to understand what information on Duse's acting potential we can derive from this rewriting, identifying the variants from the original text. The German author had provided some stage rules (*Szenische Vorschriften*), which were first published in 1903 by the magazine 'Das Theater'. Then there are Craig's pictures for the staging, including two sketches of the costumes and the final dance, a key junction of the entire work. If we compare these sources with the correspondence between the director/scenographer and Count Kessler, director of the entire project, we can guess what mimic-gestural, choreographic and luministic score was intended for Duse, who, by interpreting this Hamletic and Bacchic *Elektra*, was to take the first step in the theatrical renewal so much desired by Kessler when he decided to bring the three great artists together.

Eleonora Duse ottiene i diritti per la messinscena di *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal nel novembre del 1904, a seguito del ritiro di Mario Fumagalli, capocomico dell'omonima compagnia. Il ritrovamento della prosa francese di *Elektra*, che Hofmannsthal ha realizzato appositamente per l'attrice (a partire dalla prima versione in tedesco messa in scena da Max Reinhardt nel 1903)¹, è opera dello studioso e regista Antonio Taglioni, il quale scopre il testo nel 1977 tra le carte dell'Archivio Biblioteca Burcardo di Roma.

L'autografo recita così:

Hugo von Hofmannsthal

Elektra

Tragédie en un acte

Traduction.

Exemplaire unique, pour servir à Madame Duse. H.H.

(NB. Les instructions nécessaires pour le peintre qui fera le décor et pour les lumières seront mises à part.)²

Finalmente Taglioni, settant'anni dopo, porterà a compimento il lavoro che spettava a Giovanni Pozza, critico del «Corriere della Sera», il quale, su consiglio di Marco Praga, avrebbe dovuto tradurre l'opera per la Divina.

Nel 1905 la traduzione di Pozza non è ancora pronta. Il termine massimo che Eleonora Duse aveva concordato con il critico è il maggio del 1906 e sussistono dubbi sulla quantità di tempo concessa per una traduzione che poteva essere consegnata più velocemente. Altrettanto incomprensibile è la questione che impedisce a Hofmannsthal di comunicare direttamente con Pozza senza ricorrere a intermediari, come invece avvenne.

Non occorre soffermarsi troppo sulla «storia di [questo] fallimento, tra il 1904 e il 1905»,³ imputabile alla difficoltosa collaborazione tra Edward Gordon Craig e l'attrice, che è già stata oggetto di studio, con declinazioni diverse, per Francesco Cotticelli, Laura Caretti, Lorenzo Mango, Francesca Simoncini. Mango, nel capitolo dedicato a *Elektra* nel volume *L'officina teorica di Edward Gordon Craig* (2015)⁴, spiega diffusamente il progetto di rinnovamento del teatro tedesco voluto dal conte Harry Kessler, che sta alla base di tutta questa vicenda, illustrando grazie ad un'attenta lettura della corrispondenza tra Craig e Kessler⁵ come tutta la trattativa fosse nelle mani del conte («sotto la mia personale responsabilità», scrive il conte⁶), intenzionato a dar vita a un esperimento «modernista e simbolico»⁷.

Interessa però capire quali informazioni sulle potenzialità attoriali di Eleonora Duse è possibile ricavare da questa riscrittura, provando a individuarne le apparentemente microscopiche varianti dal testo originario, confrontando le indicazioni sceniche di Hofmannsthal con i bozzetti di Craig e soprattutto intrecciando i fili che legano la recitazione 'nervosa' della divina con l'espressività coreica immaginata dall'autore per la danza finale. Un'estetica che incrocia le suggestioni derivate dai grandi cambiamenti sull'arte del movimento tra la *fin de siècle* ottocentesca e la prima metà del Ventesimo secolo (l'autore austriaco intraprende contatti con Ruth St. Denis, le

sorelle Wiesenthal, Isadora Duncan e Vaclav Nižinskij) con l'interesse per la statuaria classica. Non bisogna dimenticare, infatti, che Hofmannsthal di lì a poco, nel 1908, sulla scorta delle letture di Nietzsche, Bachofen e Maillol, effettuerà quel viaggio in Grecia dedicato all'incontro con le Korai del museo di Atene⁸.

L'autore, come è noto, aveva previsto alcune indicazioni di mesinscena come accompagnamento alla *première*, pubblicate per la prima volta nel 1903 dalla rivista «Das Theater»⁹, diretta da Christian Morgenstern. Le *Szenische Vorschriften zu Elektra*, tradotte in italiano dalla studiosa di letteratura tedesca Paola Maria Filippi,¹⁰ illuminano su vari aspetti interessanti. Suddivise in *Bühne* (palcoscenico), *Beleuchtung* (illuminazione) e *Kostüme* (costumi), queste norme forniscono non solo la cornice funzionale alla comprensione del testo, ma anche la caratterizzazione dei personaggi, oltre naturalmente a indicazioni specifiche sull'ambientazione, sugli oggetti di scena, sulle luci e sui costumi, secondo le intenzioni dell'autore, che irrimediabilmente non saranno in sintonia con le intuizioni di Craig.

Quel che colpisce in prima battuta è la volontà di escludere dalla scena «banalità antichizzanti», «immagini convenzionali», come ad esempio le colonne, puntando piuttosto all'ineluttabilità, alla ristrettezza, all'isolamento»¹¹ del palazzo reale e dunque della vita di Elettra, chiusa tra mura con pochissime finestre, ovvero aperture di dimensioni diverse e disposte in modo irregolare.¹² L'idea di grecità che Hofmannsthal ha in mente, in accordo con lo *Zeitgeist*, rimanda a Nietzsche, a lui familiare, a Burckhardt, a Bachofen e Rohde, che offrivano l'immagine di una Grecia anti-winckelmanniana, selvaggia, dionisiaca, sensuale, più vicina se si vuole alla visione aorgica dell'Hölderlin traduttore di Sofocle, che per primo aveva messo in dubbio il classicismo tedesco e che Hoffmansthal ammira manifestamente, come dichiara su «The Dial». I riti orgiastici e le credenze demoniache assumono un peso centrale nella sua riscrittura, dove l'eco dell'*Amleto* shakespeariano dell'incipit – con l'impossibilità di agire – cede il passo, nell'esodo, alla danza estatica che rappresenta per Elettra la 'mania' in quanto saggezza, ossia il superamento della dimensione della parola che opprime, verso una libertà che però si traduce in afasia (si pensi all'intimazione conclusiva «taci e danza»¹³) e infine in morte.

L'idea registica principale sottesa alle intenzioni dell'autore è volta a evidenziare la forza evocativa delle parole concretizzandone



Ritratto di Eleonora Duse, 1905, ph. Mario Nunes Vais, Archivio Duse, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia

l'aspetto coloristico (si vedano le numerosissime occorrenze, sia in tedesco che in francese, dei termini «sangue» e «rosso»)¹⁴ con chiazze di luce vermiglia, accostate al nero cupo, come per l'ombra del fico o per il riflesso delle macchie di sangue sul muro, come accade nel lungo monologo di Elettra che l'autore immagina vestita di un abito cencioso, troppo corto per lei, dilaniato come il suo animo. Tuttavia, è noto come Craig, dal canto suo, abbia vagheggiato tutt'altre vesti per Elektra-Duse, ossia tre tuniche sovrapposte: nera, grigia, bianca. Anche l'aspetto relativo alla decisione dei costumi sembra non sia stato ben accolto da Duse, la quale non soltanto disapprova la proposta di Craig, ma è del parere che la scelta spetti a lei in quanto *prima attrice*

(regina del teatro italiano), come avveniva di fatto nelle compagnie dei ruoli ottocentesche. Per l'allestimento di *Rosmersholm* di Ibsen a Firenze, Craig scrive significativamente:

Con Isadora in Italia, lì per preparare le scene per *Rosmersholm* per Eleonora Duse, soprattutto per amor di Isadora. Tempo perso a causa dell'incapacità di Duse di essermi di qualsiasi aiuto – e lei un'italiana in Italia e la regina del teatro italiano!¹⁵

L'incontro *ufficiale* tra l'attrice e il giovane regista-scenografo avviene per intercessione di Isadora Duncan, a Berlino, nell'autunno del 1906, ma i due avevano già avuto modo di intraprendere la via di una collaborazione, ai primi mesi dell'anno precedente pur senza «trattative dirette»¹⁶, per alcuni progetti mai realizzati.

Eleonora Duse in quegli anni [Fig. 1] è desiderosa di avviare nuove collaborazioni non soltanto con autori che ammira, ma anche con personalità del teatro in cerca di un rinnovamento culturale – D'Annunzio prima, poi Lugné-Poë e Craig.¹⁷ L'attrice non è esente dal fascino che su di lei eser-

cita la possibilità di ‘montare’ la scena (termine che usa per *Rosmersholm*, per esempio)¹⁸, di essere di fatto *metteur en scène* e costumista (come accade per *Hedda Gabler* di Ibsen). Francesca Simoncini intitola un intero volume proprio a *Eleonora Duse capocomico* (2011)¹⁹, e in un capitolo della sua ultima fatica, di recente pubblicazione (*Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, 2023), Mirella Schino tratta di Duse ‘attrice-capo’²⁰. Pertanto, è comprensibile che ella, dotata di talento e ambizione, non accetti le intromissioni del «pittore inglese»²¹ (come aveva l’abitudine di chiamarlo), il quale, presentato spesso nelle vesti di scenografo, di fatto ricopre una funzione registica, ruolo che comprende anche la direzione degli attori. Craig, peraltro, afferma di aver



Elaborazione grafica di Lindita Adalberti del figurino di Edward Gordon Craig per Eleonora Duse in *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal, che si trova alla Bibliothèque Nationale di Parigi

iniziato a disegnare i bozzetti dopo aver letto una dozzina di volte il testo di Hofmannsthal, la cui traduzione non gli piace, non lo ispira abbastanza. Solo dopo molte riletture cominciano a configurarsi linee, colori, movimenti, permettendo dunque il passaggio dal testo al disegno di scena. Una delle sue preoccupazioni principali, quando alcune idee cominciano a prendere forma, è «persuadere la Duse che non sarà sommersa dalla scena».²² In effetti si tratta di *screens* che sovrastano la *black figure* di Elettra, che si staglia sul muro del palazzo degli Atridi, incappucciata. L'enorme portale viene poi ridimensionato in proporzione all'altezza dell'attrice. Nel finale, che qui più interessa, la veste nera a lutto diviene una spirale bianca e il volto di Eleonora appare velato e per questo più misterioso. Alcuni critici paragonarono la danza di Elettra immaginata da Hofmannsthal a quella di Salomé, ma il disegno di Craig ci mostra tutt'altro: non esibizionismo, non oscenità, ma un movimento drammatico appena accennato, uno slancio in aria che è presumibile Duse potesse apprendere dall'amica Isadora [Fig. 2].²³ Viene da chiedersi, a questo punto, come Duse avrebbe pensato di indossare il corpo dell'Elektra di Hofmannsthal e cosa, viceversa, pensava Hofmannsthal per Duse in vesti di Elektra.

Sappiamo che, a differenza di Adelaide Ristori, precedente grandattoriale che interpreta quasi esclusivamente monumentali eroine tragiche, Eleonora Duse non ha mai amato le interpretazioni classiche, prediligendo figure melodrammatiche, donne caratterizzate dal disagio esistenziale, da una certa alienazione nei confronti della società, abituate a dissimulare emozioni e sentimenti, esprimendo in una cosiddetta 'maniera moderna' la crisi della recitazione tradizionale, che è specchio della crisi della società del tempo. Come scrive Donatella Orecchia: «la sua recitazione non esprime naturalezza bensì frattura e artificio; non compiutezza armonica bensì disarmonia e conflittualità di tratti».²⁴

Malgrado questa avversione per il tragico antico ella – ricorda Simoncini – ha già recitato come Elettra a ventuno anni nell'*Oreste* alfiерiano, accanto a grandi attori e attrici tra cui Giovanni Emanuel (Pilade), Achille Mayeroni (*Oreste*) e Giacinta Pezzana (*Clitemnestra*).²⁵ Armando Petrini cita il commento critico di Gaspare di Martino che, nel 1902, alla morte di Emanuel, menziona la recita di quell'*Oreste* alla stregua di un 'duello' tra due modi interpretativi diversi, quello di Emanuel-Pilade, appunto, e quello di Majeroni-Oreste, affermando come nel confronto la voce di Emanuel suonasse 'nuova', vincente. Majeroni e Pezzana rappresentavano dunque il passato, mentre Emanuel e verosimilmente Duse incarnavano il nuovo, volto a bandire la 'recitazione classica'.²⁶ Hofmannsthal, d'altro canto, è consapevole di non desiderare una tale recitazione da parte di Eleonora, ed anzi il conte Kessler vuole l'attrice-divina proprio perché il suo stile è rivoluzionario, attuale, nervoso.²⁷ Hofmannsthal aveva capito, vedendola recitare a Vienna,²⁸ che ella era in grado di interpretare quel che sta 'in mezzo al testo', o per dirla con un termine a noi più vicino, il sottotesto. Come scrive Schino già nella sua pubblicazione del 1992, l'attrice era in grado di dare voce ai «vuoti dei personaggi e dei testi»,²⁹ ai silenzi, ai dettagli, alle ambiguità dei chiaroscuri, ai micro-movimenti della testa, delle mani, delle spalle. In poche parole, con lei divengono fondamentali le cosiddette 'controcene'.

Dal canto suo, Hofmannsthal, insoddisfatto di come erano messe in scena le sue opere, sfiduciato nei confronti della capacità espressiva della parola, non solo si dedica a 'opere mute' (pantomime e balletti), ma intride alcuni suoi drammi, tra cui *Elektra*, dei colori del movimento mimico e coreografico, della luce espressionista e simbolica, della potenza vitalistica del ritmo, del suono, anche nelle opere non in musica.

Da un lato, quindi, una «sublimazione della danza» come «risposta alla crisi del linguaggio e, nel dettaglio, alla sua identità di poeta»,³⁰ dall'altro la volontà di filtrare il mito classico attraverso una sensibilità tutta moderna veicolata dalla nuova danza e da una nuova idea di corpo:³¹ l'autore intende parlare alla sua generazione. Una generazione che, sul crinale tra Ottocento e Novecento, sta conoscendo i primi approcci del pensiero psi-

coanalitico, gli scritti di Freud, il suo modo di attingere ai miti per spiegare la complessità delle relazioni umane e i conflitti interiori; e sta conoscendo anche gli studi sull'isteria di Freud e Breuer. Hofmannsthal annovera *Studien über Hysterie* (1895) dei due psichiatri tra le letture preparatorie alla stesura di *Elektra*.³² È in quest'ottica che si deve leggere la forma anticlasica della sua versione del mito, un atto unico con personaggi fortemente connotati psicologicamente, soprattutto quelli femminili: la protagonista, la sorella Crisotemide e la madre Clitemnestra, che hanno un diverso approccio alla sessualità e al femminile. Elettra, che secondo un'etimologia meno frequentata³³ è *a-lektros*, nubile, che vive della sorellanza con Oreste e del fardello della vendetta incompiuta (in Hofmannsthal ella sarà talmente impotente da non riuscire neanche a consegnare la scure al fratello); Crisotemide, desiderosa di nozze e di prole, alla quale però Elettra prospetta una vita nubile come la sua, secondo il destino spettante a una figlia cui muoia uno dei genitori e l'altro si risposi; infine Clitemnestra, tutta letto e sangue, agli occhi della figlia solo bestia in calore («Elektra: è mostruoso pensarlo, è mostruoso dirlo colla propria bocca! Essere donna! Essere l'altro in cui gode a penetrare l'assassino dopo avere commesso il suo delitto. Fare la parte della bestia per dar piacere alla peggiore delle bestie»)³⁴.

In questa che è una delle immagini più crude della riscrittura del poeta austriaco rantoli di morte e lamenti di piacere si confondono nelle orecchie della figlia che ascolta e spia dietro le porte del palazzo. Elettra si addentra nella descrizione macabra della madre che si accoppia con il marito Agamennone occludendogli la vista con i propri seni mentre fa cenno a Egisto di entrare con l'ascia in pugno per ucciderlo. Dall'altra parte, Clitemnestra accusa la figlia di «parlare come un medico» («wie ein Arzt»), mentre tenta di spiegare alla madre con un linguaggio ambiguo e allusivo il significato dei suoi incubi, ossia la rivelazione onirica del senso di colpa per l'assassinio di Agamennone.

Nell'opera i due piani del mito e della psicanalisi si intrecciano e la figura femminile primonovecentesca, con la sua complessità interiore e relazionale, si sovrappone alla morfologia della menade, alla follia della baccante che sprigiona la propria essenza per superare un trauma, attraverso un movimento incontrollato e sensuale così lontano dai canoni della danza *d'école*.

A tal proposito è interessante ricordare che una personalità molto vicina all'autore austriaco è Hermann Bahr, di cui nel 1903 Hofmannsthal legge *Dialog vom Tragischen*³⁵, in cui le teorie di Freud e Breuer sull'isteria come condizione causata dalla repressione e sul suo rilascio attraverso l'abreazione sono applicate alla tragedia greca.³⁶

Allora, nel finale, culmine di questa tragedia che incontra il dramma psicologico, Eleonora Duse avrebbe dovuto ballare come una menade? A piedi nudi come Isadora Duncan? L'autore austriaco la vede come una danzatrice estatica, pertanto l'attrice avrebbe potuto verosimilmente assumere la posa più nota di Isadora, con l'inarcamento parossistico del busto all'indietro e la testa reclinata come nelle raffigurazioni delle Baccanti in vesti svolazzanti e tirso tra le mani.

Già Mango e Simoncini hanno fatto notare come i bozzetti di Craig per la danza di Duse-Elektra ricalchino le pose di Isadora Duncan; e Patrizia Veroli, rievocando le ricerche di Charcot alla Salpêtrière³⁷, scrive che

quando Jean-Martin Charcot esplora all'Ospedale parigino della Salpêtrière i segni esterni di un disagio che chiama "isteria", ritiene di trovarlo in quelle "pose plastiche" del corpo con cui la "malata" assume "atteggiamenti passionali" ed "estatici". In una di queste pose, l'*arc de cercle*, il busto è inarcato e le parti del corpo femminile legate all'erotismo e alla riproduzione sono esposte in piena vista. La testa è riversa, gli occhi sono chiusi.³⁸

Si tratta di un inarcamento della parte superiore della colonna vertebrale, un movimento familiare tanto all'iconografia attica a figure rosse o nere raffigurante il corteo dionisiaco quanto al repertorio moderno delle ginnaste, delle danzatrici o delle acrobate. D'altra parte, lo 'stigma' della danzatrice rapita dall'estasi che trasgredisce le norme del pudore borghese, come già insegna Veroli, e che ricorda i segni apotropaici della *trance* dionisiaca – il *Pathosformel* spiraliforme della baccante –³⁹ è diffusissimo in Francia e in Europa tra fine Ottocento e Novecento soprattutto negli ambienti colti; così come per tutto il diciannovesimo secolo – di nuovo Orecchia – «l'immaginario del *corpo nervoso* inva[s]e la cultura europea».⁴⁰

È indubbio, peraltro, come l'atteggiamento estatico incarnato da Isadora Duncan nelle sue esibizioni mostri un'evidente analogia non solo con le dimostrazioni pubbliche alla Salpêtrière, ma anche giust'appunto con le espressioni e le pose cosiddette "nervose" di molte attrici dell'epoca, dive del teatro e del cinema, tra cui anche Eleonora Duse, la cui recitazione – afferma Molinari – :

era un complesso tessuto di stilemi alle cui estremità si ponevano da una parte il dominante movimento automatico, frequente, disattento, e dall'altra il silenzio gestuale, ma che comprendeva anche episodi di tradizionale espressività, scoppi di movimento furioso, quel vago esaltato agitar delle braccia che pareva non aver alcun senso determinato, [...] momenti di estrema teatralizzazione, di una quasi isterica esibizione di un contenuto sentimentale neppure voluto, ma semplicemente supposto.⁴¹

Rispetto alla prima versione, nel testo francese per la sua attrice prediletta, Hofmannsthal si spinge ancora più avanti riguardo alla caratterizza-

zione psicologica dei personaggi, esplorando in modo più profondo e incisivo le loro complessità interiori. In particolare, egli preme sul tasto della visione orrificica, creando un'atmosfera che amplifica le emozioni e le tensioni presenti nella narrazione. Queste piccole modifiche, sebbene possano sembrare minime a una prima lettura, segnano in realtà una differenza sostanziale nel modo in cui i personaggi vengono percepiti e interpretati. Tale aspetto porta a riflettere sulle specifiche modalità interpretative dell'attrice che avrebbe dovuto incarnare Elettra con la sua consueta straordinaria intensità. La capacità di Eleonora Duse di trasmettere emozioni profonde e autentiche nel pubblico ha lasciato un'impronta indelebile nel panorama teatrale e Hofmannsthal nel suo lavoro sembra aver avuto ben presente questa sua straordinaria abilità.

È interessante considerare, per esempio, come Hofmannsthal immaginasse la sua Elettra come una figura folle, passionale e cruda, che incarna le tensioni e le contraddizioni dell'animo umano. Questa visione di Elettra non è solo un riflesso dei suoi studi, ma anche un omaggio alla potenza espressiva di Duse, che ha saputo dare vita a personaggi complessi e sfaccettati. A tal proposito, il testo francese arricchisce la comprensione del processo creativo che ha legato l'autore all'attrice, evidenziando come la loro interazione abbia influenzato la riscrittura dell'opera.

La tavola sinottica sottostante illustra alcune varianti delle due edizioni del testo, in particolare nella versione francese l'aggiunta di didascalie e la ricerca di alternative semantiche:

1903, in tedesco	Trad. it. Bemporad	1904-5, in francese	Trad. it. Taglioni
CHRYSOTHEMIS: Du bist entsetzlich!	[p. 29] No, tu sei tremenda!	Tu fais horreur! (Tu es affreuse - terrible)	[p. 35] Mi fai orrore! (Sei spaventosa - terribile)
ELEKTRA: Du Kind! Du Kind! Du kommst, verstohlen bist du gekommen, von dir selber redest du als wie von einem Toten, und du lebst!	[p. 119] Bimbo! Bimbo! Tu vieni, di nascosto sei venuto, e tu parli di te stesso come di un morto, e tu sei vivo!	(<i>pleine de fièvre</i>) Ah, l'enfant, l'enfant! Tu arrives furtivement, de toi même tu parles comme on parle d'un mort, et te voilà vivant!	[p. 99] (<i>In preda alla febbre</i>) Ah, ragazzo, ragazzo! Arrivi di nascosto, parli di te come si fa di un morto, ed ecco che sei vivo!

AEGISTH: erschrickt vor der wirren Gestalt im zuckenden Liht, weicht zurück Was ist das für ein unheimliches Weib?	[p. 133] <i>trasalisce davanti alla figura sconvolta nella luce oscillante, indietreggia</i> Chi è questa donna spettrale?	(<i>recule un peu devant cette forme vague dans la lumière mal-sûre</i>) Quelle est cette femme inquiétante louche spectrale hagarde	[p. 108] (<i>arretra un poco davanti a quella forma vaga nella luce incerta</i>). Chi è questa donna spettrale?
AEGISTH: Bis zur Tür. Was tanzest du? Gib Obacht.	[p. 109] Sì, fino alla porta. Perché danzi? Sta' attenta.	Jusqu'à la porte. Fais attention.	[p. 109] Fino alla porta. Attenta!

Nella seconda versione allo scambio di battute tra Oreste ed Elettra l'autore aggiunge alcune didascalie sullo stato d'animo dei personaggi: Oreste «con voce affaticata» («*avec une certaine fatigue dans la voix*»)⁴² ed Elettra «in preda alla febbre» («*pleine de fièvre*»),⁴³ quindi isterica, febbricitante di follia. Immaginiamo una Duse con la fronte imperlata di sudore e lo sguardo stralunato, come accade anche qualche battuta dopo, quando un'altra didascalia recita «selvaggiamente» («*sauvage*»)⁴⁴, e ancora, più avanti: «come una fiera chiusa in gabbia» («*comme un animal dans sa cage*»)⁴⁵, fino a «gridando come un demone» («*criant comme un démon*»)⁴⁶, in questa *climax* ascendente di turbamento emotivo.

Interessante è anche la proposta di Hoffmannsthal che opta per quattro varianti del modo in cui Egisto vede Elettra e quasi non la riconosce, tanto ella è «inquiétante / louche / spectrale / hagarde»:⁴⁷ varianti che si trovano solo nel testo francese e che Taglioni non traduce, limitandosi a «spettrale»⁴⁸ come indicato nel testo tedesco.

Nel testo francese Egisto, poco prima di essere assassinato dalla mano di Oreste, non chiede a Elettra cosa stia danzando o perché (a seconda di come si intenda tradurre la particella *Was*), ma l'eroina sta effettivamente ballando. La didascalia immediatamente successiva a questa battuta, infatti, descrive Elettra intenta in una lugubre, sinistra danza, che la porta a curvarsi improvvisamente: è questo l'*arc de cercle*.

Vi è poi il finale, dove la richiesta di silenzio da parte di Elettra alla sorella, e per esteso a tutti gli astanti, attraverso la celebre battuta «taci e danza»,⁴⁹ suggella il momento supremo e decisivo della tragedia. Un'assenza della parola che però farà spazio alla musica. Tale volontà di sostituire il *logos* con musica e movimento è incorniciata da due didascalie che, nella traduzione di Taglioni, recitano così, mettendo in risalto la somiglianza della danza 'indescrivibile' (letteralmente «senza nome») di Elettra con quella delle menadi: «Elektra scende dai gradini della porta, la testa rovesciata come una menade; alza nell'aria le ginocchia, tende le braccia. È una danza indescrivibile quella che compie avanzando lentamente»; «Fa

ancora qualche passo trionfale, in preda a un'esaltazione folle e cade come fulminata»⁵⁰. Qui Taglioni commenta in una nota del traduttore:

La morte di Elektra è la variante più notevole rispetto al mito come lo leggiamo in Sofocle. La musica e la danza annullano la parola mentre la menade cade fulminata. Anche Eleonora Duse nei momenti più sublimi della sua arte era vista da Hofmannsthal come una danzatrice in estasi dionisiaca.⁵¹

Contrariamente a quanto afferma Mango, che la definisce piuttosto una danza mistica, di esaltazione spirituale, Taglioni vi intravede una qualità orgiastica, di sfrenatezza bacchica.

Una sfrenatezza e un'estasi, che esprimono il tentativo di risanare la frattura tra *logos* e *Körper* quale fusione di corpo, anima e spirito, nella corrispondenza tra stati interiori ed esteriori, tra emozione e movimento.

Ad ogni modo, indipendentemente dalle sottigliezze esegetiche e dalle ambiguità semantiche che un testo così complesso stimola, l'incrocio delle fonti a disposizione per lo studio di questa non compiuta messinscena e fallita collaborazione tra Gordon Craig ed Eleonora Duse conduce a ipotizzare che, a dispetto di ogni reciproca incomprensione tra i due, sia per l'uno sia per l'altra l'articolazione dell'azione in *Elektra* sia trattata come una scrittura scenica, una drammaturgia del movimento.⁵² Il silenzio, la danza, la musica che caratterizzano il finale dell'opera possono rappresentare per la grande attrice un'occasione di riflessione su come rappresentare il lato oscuro dell'essere. Un aspetto su cui Eleonora Duse da sempre lavora molto, sul piano dell'interpretazione psicologica e gestuale, del corpo nel suo farsi *corpo-grafia*.

¹ La prima versione al Kleines Theater di Berlino, con Gertrud Eysoldt quale protagonista, poi musicata da Richard Strauss.

² H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, a cura di A. Taglioni, Milano, Mondadori, 1978, p. 3.

³ F. COTTICELLI, 'L'altra verità: Kessler, Craig e l'affaire Hofmannsthal-Duse', in M. I. BIGGI, C. FRANZINI, C. GRAZIOLI, M. MAINO (a cura di), *La scena di Mariano Fortuny*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Padova-Venezia 21-23 novembre 2013, Roma, Bulzoni, 2016, p. 213; si veda anche ID., 'Hofmannsthal e la Duse intorno all'*Elektra*', in M. I. BIGGI, P. PUPPA (a cura di), *Voci e anime, corpi e scrit-*

- ture, Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse, Venezia, 1-4 ottobre 2008, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 253-265.
- ⁴ L. MANGO, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015, pp. 192-204.
- ⁵ Cfr. E. G. CRAIG, G. H. KESSLER, *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Harry Kessler*, a cura di L.M. Newman, Leeds, W.S. Maney, 1995.
- ⁶ Lettera del 1° febbraio 1905, in Ivi, p. 33.
- ⁷ L. MANGO, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, p. 193.
- ⁸ R. ASCARELLI, 'La danza delle Korai. Hofmannsthal in Grecia', in EAD. (a cura di), *Il classico violato. Per un museo letterario del Novecento*, Roma, Artemide, 2004, pp. 57-80.
- ⁹ Cfr. H. VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1997, pp. 379-381. Cfr. anche P.M. WARD, 'Hofmannsthal, Elektra and the Representation of Women's Behaviour Through Myth', *German Life and Letters*, 53, 1, 2000, p. 39.
- ¹⁰ Cfr. P.M. FILIPPI, 'Appendice' a 'Una rilettura novecentesca. L'"Elektra" di Hugo von Hofmannsthal fra mito e psicanalisi', in M. GUARDINI (a cura di), *Elettra a scuola*, Trento, Giovanni Prati, 2007, pp. 57-60.
- ¹¹ M. MAYER, 'Hugo von Hofmannsthal: Elektra', in *Große Werke der Literatur XIII*, a cura di Günter Butzer, Francke, Hubert Zapf, 2015, p. 164.
- ¹² Cfr. P.M. FILIPPI, 'Appendice' a 'Una rilettura novecentesca', p. 58.
- ¹³ La battuta è significativamente ripresa nel titolo del saggio di F. GIOVIALE, "'Taci e danza" (Hofmannsthal): furori e orgiasmi da Salomé a Elektra', in R. ALONGE (a cura di), *L'impero dei sensi: da Euripide a Oshima*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 261-274.
- ¹⁴ In tedesco il potere evocativo del significante è maggiore perché la parola *Blut* (sangue) è accompagnata da allitterazioni che si creano con parole di simile suono come *Bad* (letto), *Beil* (scure).
- ¹⁵ E.G. CRAIG, *Index To The Story Of My Days*, London, Hulton Press, 1957, pp. 290-292.
- ¹⁶ Cfr. F. SIMONCINI, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, Pisa, ETS, 2005, p. 132, n. 94. Per l'incontro tra Duse e Duncan cfr. anche S. FRANCO, 'Eleonora Duse e Isadora Duncan. Soggettività, immaginari, rappresentazioni', in M.I. BIGGI, P. PUPPA (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, pp. 495-510.
- ¹⁷ Cfr. L. CARETTI, 'Craig, la Duse e l'arte del teatro', in G. ISOLA, G. PEDULLÀ (a cura di), *Gordon Craig in Italia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989), Roma, Bulzoni, 1993, p. 48; e M. SCHINO, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci, 2023, pp. 215-229.
- ¹⁸ Cfr. L. CARETTI, 'Craig, la Duse e l'arte del teatro', p. 48.
- ¹⁹ F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- ²⁰ M. SCHINO, *Eleonora Duse*, pp. 115-118.
- ²¹ Lo chiama così nelle lettere: Cfr. Ivi, p. 50.
- ²² Lettera di Craig a Kessler, da Mosca, 5 febbraio 1905. Cfr. L. CARETTI, 'Craig, la Duse e l'arte del teatro', p. 60.
- ²³ Sui proficui rapporti tra Duse e Duncan cfr. almeno il già citato S. FRANCO, 'Eleonora Duse e Isadora Duncan: soggettività, immaginari, rappresentazioni', pp. 495-509.

- ²⁴D. ORECCHIA, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna (1879-1886)*, Roma, Artemide, 2007, pp. 121-122.
- ²⁵Cfr. F. SIMONCINI, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, p. 185.
- ²⁶Cfr. A. PETRINI, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, Accademia University Press, 2012, pp. 56-57.
- ²⁷Sulla recitazione cosiddetta 'nervosa' di Eleonora Duse, che costringe la critica ad attingere alla terminologia clinica Cfr. D. ORECCHIA, "'Un gusto immorale dell'arte': fra repertorio moderno e nevrosi stilistica', in M. I. BIGGI, P. PUPPA, *Voci e anime, corpi e scritture*, pp. 147-162.
- ²⁸Cfr. il fondamentale contributo di S. BELLAVIA, *Vienna e la Duse (1892-1909)*, Bari, Edizioni di Pagina, 2017.
- ²⁹M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 61.
- ³⁰V. M. LUCCHETTI, "'La Torre". La Totentanz dell'Unpolitischen in Hugo von Hofmannsthal', *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno XVI, numero 17, 2024, p. 71.
- ³¹Cfr. almeno E. RANDI, *Il corpo pensato. Teorie della danza del Novecento*, Roma, Audino, 2020.
- ³²Cfr. L. MARTENS, 'The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's *Elektra*', *The German Quarterly*, 60, 1, 1987, p. 39.
- ³³Cfr. G. AVEZZÙ, *Introduzione a Elektra. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 9.
- ³⁴H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, trad. it. di Antonio Taglion', p. 35. Nel testo originale (Ivi, p. 34): «Horreur (Interjection) qui le pense, horreur qui le prononce de sa bouche! Être femme! Être l'antre dans lequel l'assassin après l'assassinat aime à se vautrer. Jouer l'animal, qui offre la jouissance au pire animal».
- ³⁵Cfr. H. e G. VON HOFMANNSTHAL – H. BAHR, *Briefwechsel 1891-1934*, edizione e note a cura di Elsbeth Dangel-Pelloquin, Göttingen, Wallstein, 2013.
- ³⁶Oltre al già citato studio di L. MARTENS, 'The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's *Elektra*', si veda il più recente P. BARBETTA, *I linguaggi dell'isteria*, Milano, Mondadori, 2010.
- ³⁷Come è noto, Jean-Martin Charcot condusse all'Ospedale parigino della Salpêtrière studi neurologici anche sulle pose delle cosiddette 'isteriche', molte delle quali erano delle vere e proprie 'messe in scena', stilando un repertorio iconografico di notevole interesse: Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 1982 (ed. it.: ID., *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Milano, Marietti, 2020);
- ³⁸P. VEROLI, 'Le danze di Isadora Duncan e l'Italia', in M. F. GIUBILEI, C. SISI (a cura di), *A passi di danza: Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia*, in collaborazione con Rossella Campana, Eleonora Barbara Nommellini e Patrizia Veroli, Catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 13 aprile-22 settembre 2019) Polistampa, Firenze 2019, p. 19. Sul racconto del passaggio dalla fenomenologia sonnambolica alla sintomatologia isterica, insuperato è lo studio di C. GALLINI, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983.

- ³⁹Cfr. M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 48. Sul *Pathosformel* Cfr. almeno D. MARCHIORI, 'L'enigma "isteria". Peregrinazioni di una Pathosformel', *Leitmotiv*, n. 4, 2004, pp. 171-194.
- ⁴⁰D. ORECCHIA, 'Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco', *Arabeschi*, 1, gennaio-giugno 2013, p. 110.
- ⁴¹C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 124.
- ⁴²H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, a cura di Antonio Taglioni, pp. 98-99.
- ⁴³*Ibidem*.
- ⁴⁴Ivi, pp. 100-101; nel precedente tedesco: «wild».
- ⁴⁵Ivi, pp. 104-105; nel precedente tedesco: «wie das gefarigene Tier im Käfig»
- ⁴⁶*Ibidem*; nel precedente tedesco: «schreit auf wie ein Dämon».
- ⁴⁷Ivi, pp. 108.
- ⁴⁸Ivi, p. 109.
- ⁴⁹Ivi, p. 115. In francese «Tais-toi, et danse»; in tedesco «Schweig, und tanze».
- ⁵⁰Ivi, pp. 113-115. In francese e in tedesco le due didascalie recitano così. Prima didascalia: «Elektra descend les marches de la porte. Elle a la tête renversée comme une ménade. Elle jette dans l'air ses genoux, elle tend ses bras: c'est una danse sans nome dans laquelle elle avance lentement»; «Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet»; seconda didascalia: «Elle fait encore quelques pas du triomphe le plus exalté et tombe comme foudroyée»; «Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen».
- ⁵¹Ivi, p. 115, n. 1.
- ⁵²Per il concetto sotteso all'espressione "drammaturgia del movimento" cfr. L. MANGO, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, p. 248.



ALINE NARI

*Corporeità danzanti e coreografie d'attrice:
Eleonora Duse e la danza*

Object of admiration for contemporary spectators, target of study and imitation for younger actresses of her time, inexhaustible tension for photographers who tried to immortalize it, Duse's gesture has certainly attracted the attention of critics who have underlined the actress's awareness of the communicative aspect of posture and bodily action. As regards the relationship between Duse and the new dance, which was established in Europe between the 19th and 20th centuries, they can be traced inside d'Annunzio's dramaturgy, in her friendship with Isadora Duncan, but also in missed opportunities regarding her work as an actress: Nora's dance in *Doll's House* or the dance imagined for her by Hofmannsthal in *Elektra*. In addition to these aspects, the analysis of some sequences of the film *Cenere* (Ashes), suggests the hypothesis of evaluating the influence of new dance on Duse's physical writing. In delivering her art to a silent film, Duse will in fact face an unprecedented physical preparation whose result is not only extraordinarily expressive from the acting point of view, but in some sequences the control of dynamics, the care of posture and the intensity of the action lead us to read that movement as a dance, a presaging dance that contains the anticipations of the future.

I testimoni e la letteratura critica hanno provato a indagare il mistero della seduzione che Eleonora Duse esercitava sul pubblico anche grazie al movimento espressivo di tutta la sua persona: un movimento che, come quello di una danzatrice, irradiava da un centro – coincidente con il motore psichico del personaggio – per propagarsi con intensità fino alla periferia delle mani, coinvolgendo la perdita di equilibrio, l'inciampo, il cambiamento repentino di direzione.¹ Nelle varie fasi della propria evoluzione artistica, Duse esprime sulla scena un movimento corporeo molto diversificato, in cui la sensualità del felino si alternava all'agitazione nervile dell'isterica, il gesto automatico si declinava nella posa ieratica della vestale. La consapevolezza di Duse riguardo

il linguaggio corporeo ci suggerisce quindi di riconoscere come danza alcuni suoi 'stati' di presenza o sequenze gestuali e di immaginarla danzare quando i personaggi interpretati lo richiedevano. Tuttavia, sebbene l'integrazione tra materiali fotografici, recensioni e testimonianze, riveli come il corpo scenico di Duse sia attraversato dai fermenti della danza del suo tempo,² le danze di Eleonora Duse sono danze mancanti, mancate o addirittura presunte e presaghe, sottotraccia al lavoro d'attrice e anticipazioni del futuro, come avrò modo di chiarire. Dunque, per quanto indiziario, il discorso su Eleonora Duse e la danza ci sembra contribuire da un lato alla trasversalità degli studi che la riguardano, dall'altro sottolineare l'attualità del suo ruolo di intellettuale, attenta anche all'evoluzione delle corporeità danzanti del suo tempo.

1. La danza di nuove donne e nuovi corpi

Il rinnovamento avvenuto tra XIX e XX secolo nella danza teatrale permette di evidenziare il fatto che «la ribalta della scena diventava anche la ribalta della storia».³ In questo periodo si gettano infatti le basi di un progressivo allontanamento dal balletto in favore di una concezione moderna della coreografia, e dello spettacolo di danza, in cui nuove esigenze artistiche, unitamente a nuovi gusti del pubblico, acquistano visibilità. Grazie alla danza, un diverso modello femminile diviene finalmente soggetto attivo di un lungo processo che offre materiali di indagine significativi anche all'ambito degli studi di genere.⁴ Tra XIX e XX secolo, il cambiamento nella percezione e presentazione del corpo della donna assume infatti in ambito coreutico i connotati di una vera e propria rivoluzione, ben rappresentata dallo scarto fra la ballerina ottocentesca e la danzatrice di inizio Novecento. La celebrazione di un femminile idealizzato, stigmatizzato dalla silfide, anima di fanciulla ontologicamente incorporea, viene quindi affiancato dalla danzatrice-menade che, pur nei contorni dell'immaginario Liberty, incarna la complessità del presente e traduce simbolicamente (unitamente alle paure e alle costrizioni del *male gaze*), anche la rivendicazione di nuovi ruoli e nuovi spazi d'azione per le donne. Le danzatrici, tenute in una considerazione persino peggiore delle attrici a causa di una professione che esibisce i corpi, si inseriscono così nella società individualistica, patriarcale e industriale del tempo come interlocutrici disturbanti eppure necessarie.

In questo momento storico, l'aria di cambiamento e le inquietudini, che permeano il mondo della danza sotto l'influenza del pensiero di Nietzsche, sono infatti leggibili anche nelle fisicità delle danzatrici. Straordinariamente evocativo risulta così il doppio confronto tra le raffigurazioni dell'eterea Marie Taglioni (diva del balletto romantico) e le foto della muscolosa Pie-

rina Legnani, (ballerina scaligera di fine secolo), comparate alla sinuosità delle forme 'naturali' di Isadora Duncan e all'androginia di Ida Rubinstein. La differenza tra i corpi di queste danzatrici è infatti eloquente non solo riguardo all'evoluzione dei canoni estetici e dei requisiti tecnici necessari all'arte, ma esprime un contesto culturalmente mutato. Un orizzonte nel quale evidenziare anche la progressiva affermazione di autorialità poetica e autonomia imprenditoriale: contrariamente alle ballerine inserite nella struttura gerarchica dei corpi di ballo, le danzatrici (come le attrici-capo) sono rivoluzionarie anche nella creazione di una propria identità artistica, nell'avocare a sé la scelta dei collaboratori e nella partecipazione alla gestione di tournée e economie produttive.⁵

Le danzatrici e le attrici sono dunque protagoniste del rinnovamento dei linguaggi teatrali e della società dello spettacolo di inizio Novecento, società della quale letteralmente incorporano i fermenti e anticipano le domande. In questo processo inedito di consapevolezza, anche il corpo di Eleonora Duse è dunque il palinsesto sul quale provare a decodificare i segni di una scrittura nuova che, nel superamento della netta separazione fra teatro e danza, esprime l'esigenza di un ripensamento esistenziale e antropologico.

2. Danze mancanti, mancate, presunte, presaghe

Il nostro percorso comincia con una danza mancante. La questione della Tarantella danzata dalla protagonista di *Casa di bambola* di Ibsen infatti è intrigante. Si tratta di un momento essenziale del dramma in cui la danza è il luogo della metamorfosi, della guarigione. Ibsen sceglie infatti per Nora il tipico ballo del sud Italia, consapevole delle radici sacre e purificatrici della danza. Secondo Hofmannsthal, Duse danzava la Tarantella nell'allestimento del 1892, mentre nella ripresa del 1906 il ballo fu invece tagliato. In quell'occasione, Duse si presentò vestita da Arlecchino, suscitando l'apprezzamento da parte della critica inglese che percepiva la danza come una stonatura all'interno del dramma.⁶

Le didascalie dei drammi scritti da d'Annunzio per «Eleonora Duse dalle belle mani»,⁷ e da lei interpretati, rivelano invece un immaginario coreutico che si compenetra con l'accreditata qualità di presenza nel gesto e con lo stile recitativo dell'attrice. Per esempio, nel poema tragico *Sogno di un mattino di primavera* (1897), la Demente «tende le braccia verso il sole; poi vacilla abbagliata», «si inclina verso gli innumerevoli fiori, in ascolto», «si ritrae con un passo lieve e tacito, quasi che ella sia calzata di musco», «si piega su un fianco, tocca il suolo con una tempia».⁸ Se poste una accanto all'altra, queste indicazioni compongono una sequenza cinetica, la danza

di una ninfa dal corpo flessuoso ed elastico, legata simbioticamente alla natura. Menade flessuosa, colta nell'ebbrezza con il capo riverso all'indietro, caratteristico segno di incontrollato e sensuale abbandono dell'immaginario simbolista,⁹ è anche la Comnéna, protagonista del dramma *La Gloria* (1899),¹⁰ mentre più drammatico è il gesto che d'Annunzio immagina per Anna, la veggente cieca de *La città morta* (1898). Anna lentamente «si scopre il viso e protende le palme concave»,¹¹ o ancora a «un tratto si lascia cadere a pie' della colonna, senza alcun rumore, con la leggerezza tacita d'un velo che si ripieghi».¹²

La parola di d'Annunzio accarezza la forma del gesto e impreziosisce la sua dinamica in modo da suggerire la continuità dell'azione, che è propria della danza. Ciò accade, a nostro avviso, non per la sola sovrapposizione della fascinazione di d'Annunzio per la danza (ben analizzata da Veroli), quanto anche per una serie di intuizioni e impulsi di Duse che il poeta traduce nel corpo della sua parola e registra nelle didascalie.¹³

Anche la preziosa biblioteca di Duse,¹⁴ rivela inoltre il suo interesse per la danza: qui troviamo una copia di *Histoire de la danse à travers les âges* di Ménil de Félicien, un volume pubblicato nel 1905 in cui l'autore, compositore ed esperantista, traccia le fasi principali di evoluzione della danza, dalle forme più istintive a quelle codificate, dividendo il saggio in due parti (le danze sacre e le danze profane).¹⁵

Nel primo Novecento, la danza entra inoltre in modo evidente nella vita di Eleonora grazie all'amicizia con Isadora Duncan, per mediazione della quale Duse conoscerà lo scenografo Edward Gordon Craig. A giudicare dai messaggi scambiati fra loro, e dalla testimonianza lasciata da Duncan nella sua biografia, il legame fra le due donne, inaugurato nel 1903, era fondato su una reciproca stima e su un affettuoso sostegno nei momenti più difficili delle loro esistenze, come la separazione da d'Annunzio per Duse e l'atroce lutto per la morte dei figli per Isadora.¹⁶ Eleonora e Isadora, sebbene differenti per età e cultura, avevano diversi tratti in comune: autodidatte, precoci lavoratrici, abilissime nella promozione del loro lavoro, femministe e impegnate nei confronti delle nuove generazioni di artiste.¹⁷ Profondissimo è il segno che entrambe hanno lasciato nella storia del Novecento, un segno che travalica i rispettivi ambiti disciplinari per fondersi nell'ipotesi della creazione congiunta di una nuova idea di interprete femminile.

Sebbene Duse e Duncan non abbiano mai collaborato artisticamente, esse sembrano infatti essersi reciprocamente influenzate, o sembrano quanto meno esprimere tensioni analoghe a proposito della costruzione di una nuova drammaturgia fisica, leggibile nell'utilizzo di segni espressivi coerenti in relazione allo spazio e allo specifico del corpo in scena. La contiguità della loro ricerca induce anche Stanislavskij a comparare il lavoro delle due artiste.

Ma a chi servono le parole? Senza parole è possibile trasmettere esattamente diversi sentimenti. Ad esempio, quale attrice trasmette sulla scena i sentimenti più fedelmente della Duncan? Se vi è da mettere a confronto la Duncan e la Duse, allora io preferisco la Duncan. Il teatro deve giungere a quest'arte, svilupparla così da trasmettere ogni cosa senza le parole.¹⁸

Stanislavskij, come è noto, ammirava e fu profondamente influenzato dal magistero di Duse, dunque, il nostro interesse nella citazione non è nel giudizio in sé, ma nel fatto che le due dive siano paragonate in relazione alla necessità che esprimono di sottrazione della parola, in favore dell'espressione globale del corpo.¹⁹

L'accostamento Duse-Duncan diventa invece quasi una sovrapposizione nell'immaginario di Craig per l'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal, opera della quale Duse ottiene i diritti nel 1904. Hofmannsthal realizza infatti appositamente per l'attrice una versione francese in prosa del testo e chiama Gordon Craig per la realizzazione delle scene e dei costumi. Il drammaturgo, oltre che cultore della danza, è un grande estimatore di Duse nonché attento osservatore della sua gestualità. In un passaggio dedicato alla danzatrice americana Ruth St. Denis, Hofmannsthal scrive: «Dall'intimo di quella fanciulla seduta correva in quelle membra rigide qualcosa del fluido che pone i grandi gesti della Duse al di là di ogni possibilità di pensarli diversi».²⁰



Eleonora Duse nel film *Cenere*, 1916. Screenshot da terzi.

Il gesto raffinato di Duse manifestava dunque, agli occhi dell'osservatore esperto, una specificità che è tipica della danza tanto da poter considerare l'attrice un riferimento per decodificare l'arte di Ruth St. Denis. La recitazione danzata di Duse e la danza apparentemente statica di St. Denis sono dunque assimilabili, sono entrambe «tacita musica del corpo», sequenza motoria animata dalla fluidità di un ritmo interiore che non «conosce punti morti».²¹

Non stupisce dunque che nella riscrittura di *Elektra* Hofmannsthal abbia dato spazio alla danza estatica di una menade disegnata sul corpo di Eleonora.²² A Eleonora-Elektra viene addirittura rivolto il celebre monito «taci e danza»: un'intimazione che lascia prefigurare lo slittamento a favore dell'arte di Tersicore che Craig accoglie nei suoi disegni. I bozzetti della danza di Elektra mostrano infatti una evidente affinità con le pose di Isadora Duncan, mentre due didascalie dell'opera appaiono particolarmente eloquenti nel restituire le caratteristiche della danza folle ed ellenizzante della protagonista:

Elektra scende dai gradini della porta, la testa rovesciata come una menade; alza nell'aria le ginocchia, tende le braccia. È una danza indescrivibile quella che compie avanzando lentamente.

Colpisce in questa didascalia l'indicazione delle ginocchia alzate in associazione all'avanzata lenta e al capo rovesciato: un insieme di prescrizioni che, richiedendo abilità in termini di equilibrio e scioltezza del movimento delle anche, sembrerebbero pensate per una danzatrice piuttosto che per l'attrice che aveva allora quarantasei anni. Assimilabile nel dinamismo ad alcune didascalie dei drammi dannunziani è invece quella che recita: «Fa ancora qualche passo trionfale, in preda all'esaltazione folle e cade come fulminata».²³

A conferma di questa circolarità di rimandi fra drammaturgia e danza, vale la pena ricordare che per la morte di Elektra, Hofmannsthal avrebbe preso ispirazione dalla lirica dannunziana e soprattutto dall'interpretazione di Duse ne *La città morta*, tragedia che il poeta austriaco aveva avuto modo di apprezzare a Vienna nel 1902, ricevendone una forte suggestione e «un'immagine precisa, di spiccato timbro dionisiaco».²⁴

Purtroppo, a causa delle incomprensioni con Craig, lo spettacolo non andò mai in scena e Duse perse un'occasione per sperimentare una partitura scenica che probabilmente poteva spingersi fino ad includere microsequenze di una danza nuova, portando quindi per prima a compimento la tensione verso un'idea di 'interprete totale' che attraversa la ricerca teatrale novecentesca.

Le danze di Eleonora sono dunque anche danze presunte: ne cerchiamo la prefigurazione nell'ecfrasi e nella reticenza di chi ha cercato di descrivere l'arte della Divina con parole che, nel loro essere inadeguate a dipingere, sono invece capaci di rivelare gli spazi del nuovo. «Le pause e i silenzi erano per lei quasi più significanti delle irruzioni di parole» annota Borgese, che nel cercare di descrivere lo stile recitativo 'contemporaneo' di Duse si sofferma su uno stato di presenza corporea che dobbiamo immaginare alimentato da un intuito musicale, abitato da una condizione di ascolto somatico profondissimo in cui il corpo è considerato nella sua globalità.²⁵ Ancora Hofmannsthal ci consente di immaginare la qualità di Duse nella trasmissione del movimento fra le varie membra del corpo e la sua capacità di gestire impulsi che comportano un sofisticato equilibrio tra perdita e controllo della postura eretta:

Meravigliosa è l'eloquenza del suo braccio verticalmente eretto, della sua nuca elastica, del suo modo di appoggiarsi, di rannicchiarsi, di scivolare, di cadere, di sussultare e di afflosciarsi.²⁶

Riguardo alla possibilità di riconoscere, ben oltre i limiti biografici, l'eco delle intuizioni e della ricerca espressiva sul corpo compiuta da Duse, vale la pena anche solo accennare che la dinamica nel movimento di Duse, fotografata da Hofmannsthal e precedentemente registrata dalle didascalie delle tragedie dannunziane, trova un interessante rispecchiamento nella ricerca dell'americana Doris Humphrey (1895-1958), una delle madri fondatrici della *modern dance*, la quale si concentrò sulla dialettica tra caduta e recupero come elemento sostanziale del movimento nella sua componente fisiologica e psicologica.²⁷



Eleonora Duse e Febo Mari nel film *Cenere*, 1916. Screenshot da terzi.

A conclusione di questa nostra ricerca di segni e ritmi coreutici nel gesto di Duse, ci pare affascinante avanzare l'ipotesi di una lettura in chiave somatica e coreologica di alcune sequenze del film *Cenere*, diretto da Arturo Ambrosio e Febo Mari (anche protagonista maschile della pellicola) nel 1916. Il film, privo di sonoro, è l'unico documento in cui il

movimento di Duse ci è restituito nel suo svolgersi pressoché naturale e costituisce un riscontro prezioso sulla qualità del lavoro dell'attrice. Di Duse in pellicola stupisce e commuove non solo l'essenzialità drammatica, che abbiamo imparato a riconoscere nelle fotografie, ma la raffinata fluidità interna che le permette di sostenere il gesto in economia di sforzo e legare un movimento all'altro, senza tuttavia perderne l'espressività specifica. Che si tratti di allargare le braccia, chinandosi in segno di umiliazione [Fig. 2], di portare le mani disperate sul capo o di porgere i palmi al figlio in direzione del figlio quale richiesta di accoglienza e di resa [Fig. 4], l'intero corpo di Eleonora aderisce in profondità all'azione, mutando impercettibilmente la curva della schiena, la tensione tendinea e la densità muscolare per tradurre il flusso delle emozioni. Ciò avviene ora in una concatenazione fluida, ora in un gesto repentino e lineare che riguarda un solo segmento corporeo, come quando indica alzando il braccio orizzontalmente [Fig. 1].

Il movimento di Duse in *Cenere*, che evidenzia l'autorialità di una grafia psichica affidata al corpo, fatta di segni chiari, articolati e coerentemente legati fra loro, è dunque assimilabile a una scrittura coreografica. Il gesto quotidiano assume qui tale valenza poetica da venire sostanzialmente straniato, tratto altrove rispetto alla stretta esigenza semiotica e diviene materiale per una seminale 'coreografia d'attrice'. Non si tratta infatti, a nostro avviso, esclusivamente della possibilità di evidenziare la naturalità espressiva della tecnica dusiana, che il paragone con la recitazione inevitabilmente più enfatica di Mari rende palese, ma sottolineare il fatto che la conciliazione fra naturalismo e simbolismo, che Duse letteralmente incarna, si traduca anche in scrittura di danza. Una danza che, nelle parole di Duncan, è da riconoscersi in un movimento che veicola l'anima mentre esprime una visione del mondo.

Per me, la danza non è solo l'arte che attraverso il movimento consente all'anima umana di esprimersi, è anche il fondamento di una concezione più sciolta, armoniosa, naturale della vita.

Non consiste, come spesso si crede, di un insieme di passi più o meno arbitrari, esiti di combinazioni meccaniche, utili forse come esercizi di tecnica, ma privi di artisticità: semplici mezzi, non un fine.²⁸

In alcuni istanti di *Cenere* il gesto di Duse si astrae anche dalla sua mera intenzione espressiva per divenire quasi 'puro' movimento:²⁹ per esempio, dopo essersi chinata di fronte al figlio Anania/Mari [Fig. 2], Rosalia/Duse lascia cadere repentinamente le braccia lungo i fianchi senza mutare la curvatura della schiena. Si tratta di una dinamica innaturale dal punto di vista fisico, ma che Duse utilizza eloquentemente. Ripetuto e impercettibilmente variato, dunque estraniato rispetto al gesto quotidiano o emotivamente mimetico, è anche il movimento delle braccia e della testa che

Rosalia/Duse compie nel parlare con il figlio [Fig. 3]. Se in altri passaggi del film colpisce la capacità di Duse nella gestione del proprio peso corporeo nella camminata lenta all'indietro o la sua flessuosità nel chinarsi, nella sequenza compresa tra 23'e 30" e 24' e 58" apprezziamo la millimetrica mobilità dell'intera parte superiore del corpo di Duse che, pur nella posizione seduta, si protende in avanti, si ritrae, si tocca il capo, si concede a una leggera spirale che scopre il profilo, mentre quasi infila la testa nello spazio del gomito.

La totalità espressiva di Duse ci sembra così preannunciare future stagioni della grafia corporea: la danza espressionista che si affermerà a breve in Europa e, ben oltre la seconda metà del secolo, persino il Tanztheater di Pina Bausch. In alcune sequenze del film, il movimento 'svuotato' delle braccia di Duse sembra finanche prefigurare il celebre *port de bras* eseguito sull'aria di Purcell da Pina Bausch in *Café Muller* (1978).

Il lirismo umano che sostiene la gestualità di Duse in *Cenere* è dunque, da questo punto di vista, una promessa, presagio di una danza ancora a venire, scaturita anche da un inedito lavoro sul corpo. Apprendiamo infatti dalle lettere alla figlia Enrichet-

ta e all'amica Emma Lodomez Garzes, che per la lavorazione del film, Duse si sottopose a un *training* fisico particolarmente impegnativo, necessario a trovare la giusta dinamica delle azioni. Come Duse sapeva, per aver studiato a fondo le caratteristiche del nuovo medium prima di accettare il ruolo nel film,³⁰ la ripresa cinematografica tendeva infatti a rendere più accelerato il gesto, penalizzandone la drammaticità. Per ovviare a questa problematica, l'attrice affronta dunque un allenamento specifico, scoprendo una nuova intensità del lavoro fisico:



Eleonora Duse e Febo Mari nel film *Cenere*, 1916. Screenshot da terzi.



Eleonora Duse nel film *Cenere*, 1916. Screenshot da terzi

Il 15 luglio devo essere pronta, d'anima e di corpo, per partire e andare a fare la mia film / (...) /affrontare la mia film, è, per me, come .../ un problema spirituale,/ e sono mesi che mi esercito!³¹

In questa coincidenza tra lavoro fisico e «problema spirituale» riconosciamo un ulteriore spazio, o addirittura lo spazio, della danza di Eleonora Duse. Nell'equilibrio tra concretezza e astrazione del gesto, tra aderenza all'esigenza interna di una presenza integrata (corpo-psiche-spirito) e la sua comunicatività, tra immobilità abitata e spazialità nel movimento, l'arte di Eleonora Duse è dunque testimone della trasversalità tra teatro e danza di un corpo nuovo che è tratto fondante per gli studi teatrali del Novecento.

¹ Significativo da questo punto di vista è l'analisi sulle immagini dell'attrice proposta da M. SCHINO, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci Editore, 2023.

² Ampia è la letteratura sulla storia della danza tra Ottocento e Novecento (pensiamo per esempio all'opera critica di E. CASINI ROPA, E. CERVELLATI, S. SINISI, solo per citare i nomi di alcune studiose italiane), tuttavia a proposito dell'ontologia di un corpo nuovo si veda A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

³ P. VEROLI, *Baccanti e dive dell'aria. Donne: danza e società 1900-1945*, Città di Castello (PG), Edimond, 2001, p. X.

⁴ In italiano, si veda la bibliografia in S. FRANCO E M. NORDERA (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2007.

⁵ Sul processo di autodeterminazione delle attrici, si veda: M. SCHINO, 'Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento', *Teatro e Storia*, n.s., 42, 2021, pp. 75-99.

⁶ Sulla Tarantella in *Casa di Bambola* si rinvia a: D. S. ALAMRI, N. M. ALKHALAGI, 'A Doll's House Tarantella: the Power of Transformation', *International Journal of Humanities and Social Science Invention*, v. 11, n. 4, s. 1, April 2022, pp. 58-64; S. CHRISTENSEN, 'Nora's Tarantella: Dancing on the Edge of Gender Norms', *Kultura*, 2012, n. 136, pp. 163-175.

⁷ Così recita la dedica che introduce il dramma *La Gioconda* (1898).

⁸ G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un mattino di primavera*, scena III e V, in G. D'ANNUNZIO, *Tutto il teatro*, Newton, Roma, 1995, pp. 15, 22, 24.

⁹ A proposito dell'immaginario sulla danzatrice tra XIX e XX secolo si veda: B. DIJKSTRA, 'Fiori velenosi. Le menadi della decadenza e il lamento ardente delle sirene', in B. DIJKSTRA, *Idoli di Perversità*, Milano, Garzanti, 1988.

- ¹⁰G. D'ANNUNZIO, *La Gloria*, atto I, scena V.
- ¹¹G. D'ANNUNZIO, *La città morta*, atto I, scena I
- ¹²G. D'ANNUNZIO, *La città morta*, atto III, scena III.
- ¹³P. VEROLI, *Baccanti e dive dell'aria*, pp. 55-84.
- ¹⁴Alla biblioteca ritrovata di Eleonora Duse è dedicato: A. SICA, A. WILSON, *The Murray Edwards Duse collection*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- ¹⁵M. DE FÉLICIEN, *Histoire de la danse à travers les âges*, Paris, Alcide Picard & Kaan, 1905.
- ¹⁶I. DUNCAN, *La mia vita*, (prefazione di Eugenia Casini Ropa), Roma, Dino Audino, 2014.
- ¹⁷S. FRANCO, 'Eleonora Duse e Isadora Duncan. Soggettività, immaginari, rappresentazioni', in M.I. BIGGI, P. PUPPA (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse*, Venezia, 2008, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 495-509.
- ¹⁸Passo citato in S. CARANDINI, E. VACCARINO (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore, 1997, p. 151.
- ¹⁹Si veda in merito: S. M. CARNICKE, 'Duse and the Stanislavsky System of Acting', in M. P. PAGANI, P. FRYER (a cura di), *Eleonora Duse and Cenere (Ashes). Centennial Essay*, Jefferson, North Caroline, McFarland and Company Inc. Publishers, 2017, pp. 56-89.
- ²⁰H. VON HOFMANNSTHAL, 'L'impareggiabile danzatrice', 1906. in G. BEMPORAD (a cura di), *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Milano, Adelphi, 1991, p. 236.
- ²¹HOFMANNSTHAL, *Ibidem*.
- ²²Si veda il contributo in questo numero di Arabeschi di E. MARINAI, 'La danza mancata di Eros e Thanatos. Hofmannsthal, Duse e Craig per Elektra', *Arabeschi*, 24, 2024, <http://www.arabeschi.it/la-danza-mancata-di-eros-e-thanatos-hofmannsthal-duse-craig-per-elektra/> [accessed 20 September 2025].
- ²³*Ibidem*.
- ²⁴E. RAPONI, 'L'«Elettra» (1903) di Hugo von Hofmannsthal tra Sofocle e D'Annunzio', *Studia austriaca*, XXI, 2013, p. 152.
- ²⁵G.A. BORGESE, 'Contemporaneità della Duse', *Comoedia*, 10 maggio 1921.
- ²⁶H. VON HOFMANNSTHAL, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di Arturo Mazzarella, Milano, Shakespeare & Company, 1983, p. 94.
- ²⁷E. STODELLE, *La tecnica di danza di Doris Humphrey ed il suo potenziale creativo*, Roma, Di Giacomo, 1987; D. HUMPHREY, *L'arte della coreografia*, Barbara Pollak (a cura di), trad. it. e introduzione di N. Giavotto, Roma, Gremese, 2001.
- ²⁸I. DUNCAN, 'L'art de la danse', *L'Œuvre*, n. 10-11, f. 34, 1911, trad. it. di S. Carandini, in S. CARANDINI, E. VACCARINO (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, p. 86.
- ²⁹Vale qui la pena almeno accennare al fatto che la nozione di movimento 'puro' è al centro della ricerca di Trisha Brown, coreografa statunitense, pioniera della *postmodern dance*, cioè della danza sperimentale degli anni Sessanta-Ottanta del Novecento.
- ³⁰S.M. CARNICKE, 'Duse and the Stanislavsky System of Acting', p. 58.
- ³¹M. ZANNONI (a cura di), «Forse tu sola hai compreso». *Lettere di Eleonora Duse a Emma Lodomez Garzes*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 146.



| Zoom. Obiettivo sul presente



Roberta Bello

Vite rubate, storie restituite: Goliarda Sapienza e le sue figlie di carta

Goliarda Sapienza has long been the subject of critical attention within academic discourse; nevertheless, her work continues to exert a growing appeal among contemporary audiences. This sustained and evolving interest can be attributed not only to the singularity of her literary voice, defiant, solitary, and elusive, but also to three recent artistic reinterpretations that adapt her writings and correspond to distinct moments in her life or in the lives of her protagonists.

From the portrayal of the adolescent Modesta in the television series *L'arte della gioia*, directed by Valeria Golino, to the exploration of psychic and existential crisis in the stage adaptation of *Il filo di mezzogiorno*, written by Ippolita di Majo, and the intimate, documentary-style portrait offered in *Fuori*, directed by Mario Martone, these three works not only renew Sapienza's presence in the cultural imagination but also reconstruct her existential and creative trajectory. Each adaptation establishes a complex dialogue between biography and fiction, memory and imagination, offering new ways of engaging with her legacy.

Ultimately, this analysis seeks to show how these contemporary appropriations respond to shifting cultural sensibilities and to the evolving expectations of today's audiences.

La fortuna transmediale delle opere di Goliarda Sapienza ha registrato una forte impennata, probabilmente per effetto del centenario celebrato nel 2024, e così nel breve scorcio di qualche anno è possibile annoverare una serie di traduzioni che rimettono in gioco la vis della sua scrittura. Tralasciando i tentativi più sperimentali, non privi di un certo interesse ma difficili da pedinare e inquadrare, questo contributo prova a fare i conti con le riduzioni più compiute, che hanno raggiunto un grado di maturità e di diffusione tale da accreditarle come testi a

tutto tondo. Si tratta di una serie televisiva, uno spettacolo teatrale e un film, capaci di riattivare alcuni dei capitoli dell'autobiografia delle contraddizioni, ambigualmente in bilico tra cronaca, invenzione, testimonianza.

1. Riscrivere la gioia, dalla pagina al piccolo schermo

Secondo la prospettiva teorica di Linda Hutcheon, l'adattamento è una forma di ri-mediazione¹ e di ri-scrittura: un'opera seconda, ma non secondaria, che interpreta e reinventa la fonte attraverso un nuovo linguaggio.² In quest'ottica, la serie *L'arte della gioia* diretta da Valeria Golino si afferma come riedizione, a distanza di anni, di un'opera secondo criteri rinnovati. Non si limita a mostrare il romanzo, traducendolo semplicisticamente, ma ne rielabora profondamente l'architettura narrativa e l'immaginario simbolico.³

Opera fiume e visionaria, *L'arte della gioia* si è imposta negli anni come un oggetto letterario anomalo: un romanzo di formazione che è anche un trattato politico, una *Bildung* quadripartita, femminista, anarchica e *queer ante litteram*.⁴ La dichiarazione di Valeria Golino riflette un personalissimo percorso di scoperta, riscoperta e maturazione nel suo rapporto con Goliarda Sapienza e con il suo romanzo.

Ho conosciuto Goliarda Sapienza a 18 anni, quando stavo girando un film con Citto Maselli, suo ex marito, e dovevo perdere l'accento napoletano: mi portò da lei perché mi facesse da coach. Andavo a casa sua due volte a settimana e Goliarda, catanese, scrittrice ma anche attrice e donna dai mille talenti, mi insegnava la cadenza romanesca. La vedevo quindi sempre in versione casalinga: vestaglia, capelli arruffati, tante e tante sigarette accese. E un sorriso che si apriva a grandi carezze sulle guance. Mi incuriosiva e mi intimoriva al tempo stesso. Ero davvero piccola e ho il rammarico di non averne intuito la grandezza.⁵

Il suo incontro giovanile con l'autrice avviene in un contesto intimo e quotidiano, domestico, in cui Goliarda appariva nella sua dimensione più informale. L'osservazione sulla propria incapacità, da ragazza, di cogliere la grandezza sembra riecheggiare le stesse reticenze editoriali che per anni hanno ostacolato il riconoscimento del romanzo. Solo con il tempo, da adulta, Golino è riuscita a riscattare questa mancata comprensione, quasi a riflettere in sé il travagliato destino editoriale dell'opera.

Era spaventoso fare questa trasposizione dal libro. Inizialmente volevo farne un film, ci abbiamo lavorato per mesi senza riuscire a trovare la quadra, perché il libro racconta tantissime cose: la disobbedienza di Modesta e quella letteraria di Goliarda Sapienza. Riuscire a farne qualcosa che avesse un senso compiuto dentro un film era difficile, abbiamo deciso quindi di farne una serie.⁶

L'adattamento seriale, articolato in sei episodi e presentato nel 2024 a Cannes, è un tentativo coraggioso di trasportare questa materia narrativa debordante in una grammatica visiva contemporanea, mantenendo vive la radicalità e la disobbedienza che percorrono ogni pagina del testo. Ma Sapienza non è solo la storia della disobbedienza di Modesta, è anche un atto di ribellione letteraria, un testo che sfugge alle categorie tradizionali e che per decenni è stato respinto dall'editoria. La difficoltà iniziale nel condensare la complessità del romanzo in un film ha portato alla scelta più adatta della serialità, che consente di esplorare meglio la stratificazione di temi e personaggi.

Tante volte mi hanno chiesto di interpretare Modesta, la protagonista, ma nessun progetto – forse perché troppo scabroso – è mai andato in porto. Quattro anni fa ho saputo che i diritti si erano liberati: Angelo Pellegrino, compagno di Goliarda, ha preferito il mio gruppo, a patto che fossi coinvolta anch'io sul set. Non potendo più interpretare Modesta, ho deciso di fare la regista. Senza sapere a cosa sarei andata incontro. È una bestia a cinque teste che cerchi di cavalcare e che cerca di allontanarti, come in una corrida, con un'incredibile implicazione di storie e stili e una matassa di immaginario disobbediente. Con gli altri sceneggiatori abbiamo impiegato tre anni per scrivere la prima delle quattro parti che, suddivisa in sei episodi, sto montando.⁷

Modesta, interpretata da Tecla Insolia si pone, infatti, come una personaggio denso e plurale, che attraversa la prima parte del secolo scorso con le sue rovine affermando anche con violenza la propria autodeterminazione. Non si tratta di una semplice trasposizione visiva: il corpo di Modesta, la sua voce che racconta, rifiuta, dichiara, diventa il luogo in cui la letteratura si fa carne, gesto, ritmo, politica.



Uno degli aspetti più riusciti dell'adattamento emerge proprio dalla capacità di restituire la 'performatività' propria della scrittura di Sapienza. La parola, nel romanzo, è sempre anche corpo, scena, movimento. Golino raccoglie queste potenzialità trasformando la serie in un teatro di sguardi, posture, luci, ombre e silenzi che costruiscono il mondo interiore di Modesta, al di là del solo discorso verbale. L'uso calibrato della *voice-over*, espediente alternato a lunghi silenzi o sguardi in macchina, restituisce alla protagonista il potere del racconto, senza scivolare in una spiegazione didascalica. La colonna sonora incalzante, i tagli di luce, la regia scomposta ma misurata contribuiscono a evocare quel senso di libertà narrativa che contraddistingue il testo originale.



Dal punto di vista della struttura, la serie compie l'inevitabile scelta di «distillazione della trama»:⁸ la narrazione segue un arco cronologico meno lineare rispetto al romanzo, alcuni episodi o personaggi sono stati eliminati o ridotti, altri vengono introdotti in questa nuova versione per dare a Modesta un nemico più tangibile nelle creature di celluloidi dell'autista Rocco e della compagna di convento Ilaria. Tuttavia, tali scelte non compromettono l'identità profonda del testo, che viene comunque trasposta in immagini, senza tradire la sua complessità. Il rapporto con la sessualità, la maternità, la politica, la spiritualità, viene mantenuto nella sua ambiguità e nella sua carica sovversiva. L'adattamento preserva soprattutto la vocazione vitalistica ed eversiva di Modesta: la sua capacità di attraversare i ruoli, di reinventarsi, di volere la vita quando 'loro' volevano Dio e «rubare la sua parte di gioia a tutto e a tutti».⁹

L'operazione di Golino, dunque, si avvicina all'idea di adattamento come gesto politico. Se nel romanzo Sapienza rivendicava il diritto all'autonarrazione nonostante la marginalizzazione editoriale, nella serie Golino afferma la libertà di una rappresentazione di soggettività femminili non concilianti, non pedagogiche, non edificanti.¹⁰ L'adattamento diventa così

una forma di alleanza tra autrice e regista, tra letteratura e narrazione audiovisiva, tra passato e presente. Il personaggio di Modesta, rivestito di un nuovo corpo e di una nuova voce, viene riconsegnato al pubblico come archetipo contemporaneo, un «frick»,¹¹ soggetto plurale e irregolare, «una perla barocca»,¹² icona *radical queer*.

È significativo osservare come la serie giochi sul confine tra messa in scena e testimonianza. Come già nella scrittura di Sapienza, anche qui il patto finzionale si mescola con l'elemento autobiografico e performativo. La voce narrante, i monologhi interni, l'evocazione dei ricordi, il confronto con le genealogie, materne e culturali: tutto contribuisce a trasformare la narrazione in un racconto esistenziale e collettivo. La Modesta della serie non è solo il doppio di Goliarda Sapienza, ma il doppio di tutte le donne che hanno cercato – o cercano – di affermare il proprio desiderio nel cuore delle istituzioni: la famiglia, la chiesa, lo Stato.

L'arte della gioia di Golino è un adattamento che non addomestica, non edulcora, non normalizza: al contrario, rilancia l'eccentricità del testo, aprendola a nuove generazioni di spettatori e spettatrici.

2. Il filo di mezzogiorno dal romanzo al palcoscenico

Il secondo momento di questa analisi è dedicato all'adattamento teatrale del *Filo di mezzogiorno*, sceneggiato da Ippolita di Majo e diretto da Mario Martone, con Donatella Finocchiaro e Roberto De Francesco nei ruoli principali. La drammaturgia nasce come 'ri-scrittura' dell'omonimo romanzo di Goliarda Sapienza, opera che occupa un posto centrale nell'*Autobiografia delle contraddizioni*. Pubblicato per la prima volta nel 1969 da Garzanti e successivamente riedito da La nave di Teseo (2019), il testo è oggi considerato il secondo capitolo – dopo *Lettera aperta* (1967) – di quel percorso autobiografico che Sapienza ha intrapreso attraverso la scrittura come forma di cura e rinascita.¹³

A differenza del romanzo di finzione esaminato nel primo paragrafo, *Il filo di mezzogiorno* è profondamente ancorato alla vita vissuta, tanto da costituire una sorta di documento psichico. Nasce dall'esperienza traumatica del ricovero psichiatrico e del trattamento con elettroshock cui l'autrice fu sottoposta nel 1962, seguito da un percorso analitico con lo psichiatra Ignazio Majore. È proprio quest'ultimo, nella sua ambivalenza salvifica e distruttiva, a incarnare l'altro polo della relazione che struttura l'intero romanzo. Una relazione fortemente segnata dal *transfert*, dalla manipolazione, dalla dipendenza affettiva, ma anche dall'urgenza di rimettere insieme i frammenti di un'identità disgregata grazie all'aiuto del suo terapeuta, che le consente di sottrarla a questa pratica di annichilimento, invasiva e alienante.

In questo contesto, la scrittura si configura come il mezzo attraverso cui Sapienza tenta di riorganizzare il proprio vissuto, recuperare la memoria lacerata dagli elettroshock e affrontare i traumi rimossi. Il romanzo si sviluppa in una forma diaristico-analitica, in quarantuno capitoli non lineari, dove i piani temporali si accavallano e l'io narrante si muove in un continuo stato di sospensione fra passato, presente e desiderio di ricomposizione. La narrazione alterna frammenti di dialogo terapeutico, riflessioni interiori, evocazioni oniriche, in una lingua fortemente simbolica, carica di visioni perturbanti e immagini carnali.

Nei passaggi più intensi, la protagonista sembra attraversare fisicamente il proprio dolore, in un corpo a corpo con le parole che restituisce il vissuto nella sua crudezza e nella sua urgenza:

E quelle parole spalancarono un baratro davanti a me e capii come è difficile l'arte di non sperare più... la più difficile delle arti... con quella speranza di carta velina morta ripiegata nel mio petto che vibrava come una foglia secca a ogni sguardo, appena un po' [...].¹⁴

La fragilità diventa chiave di consapevolezza e di resistenza. Quella del *Filo di mezzogiorno* è una scrittura performativa a partire dalla pagina, che chiama in causa il lettore, lo costringe ad assistere a una *mise en scène* interiore. Come notato da diversi studiosi e studiose, il romanzo di Sapienza è già di per sé un romanzo teatrale, un testo che mette in scena il palcoscenico della scrittura.¹⁵

Questa vocazione performativa intrinseca è ciò che ha reso possibile e quasi necessaria l'operazione di adattamento teatrale. Il passaggio alla scena avviene nel 2022 grazie al lavoro di Ippolita di Majo, il cui approccio ermeneutico è radicato in una profonda affinità personale con la figura di Sapienza. Di Majo ha dichiarato di aver intrapreso la riscrittura solo dopo aver superato la paura iniziale di affrontare un testo tanto denso e indomabile. L'esito di questo processo è un adattamento che, pur snellendo la struttura del romanzo, riesce a restituirne la tensione emotiva e l'intensità del vissuto psichico.¹⁶

L'allestimento scenico, così voluto per scelta ed esigenza registica,¹⁷ e curato da Carmine Guarino, adotta una struttura simbolica fortemente evocativa. La scena è divisa in due sezioni simmetriche, separate da un asse centrale che funge da specchio ideale. Su entrambi i lati, un divano senape, una poltrona, librerie gemelle, finestre con veneziane abbassate e oggetti quotidiani suggeriscono due ambienti simili ma non sovrapponibili. La zona I, a sinistra, rappresenta lo spazio interiore di Goliarda, il luogo della memoria e del sogno; la zona II, a destra, è lo spazio della relazione, dove avviene l'incontro con l'analista.¹⁸ Questa dualità scenica riflette la duplice natura della protagonista: la donna che ricorda e la donna che si analizza, l'attrice e la paziente, la scrittrice e la donna ferita.¹⁹

La simmetria diventa così dispositivo drammaturgico che materializza la dinamica di specchio e di *transfert* tra i due personaggi in scena. Il tempo dell'azione è un 'presente continuo', sospeso fra realtà, sogno e ricordo.²⁰ La regia di Martone enfatizza questa sospensione, evitando un'ambientazione naturalistica in favore di un'atmosfera onirica, fatta di luci soffuse, movimenti lenti, dialoghi spezzati. Il risultato è una partitura scenica che trasforma la psicoanalisi in rito teatrale, e il dialogo terapeutico in dramma esistenziale.



Particolarmente significativo è il lavoro attoriale di Donatella Finocchiaro, che interpreta una Goliarda complessa, vulnerabile ma mai vittimizzata, attraversata da un'intelligenza nervosa e da una consapevolezza tagliente. Il suo corpo in scena è il vero 'testo' performativo: ogni gesto, pausa, esitazione diventa segno, parola incarnata, eco delle contraddizioni che hanno segnato la vita di Sapienza. La performance di Roberto De Francesco, nel ruolo dell'analista, è costruita invece su una presenza enigmatica, ambigua, a tratti disturbante. La relazione tra i due personaggi si sviluppa come un duello verbale e psicologico, un continuo alternarsi di attrazione e repulsione.



Dal punto di vista della struttura narrativa, di Majo opera una significativa riduzione del materiale romanzesco, selezionando gli episodi più emblematici delle sedute analitiche e riorganizzandoli secondo una logica drammaturgica chiara. La frammentarietà del romanzo viene così ricondotta a una linearità apparente, che consente allo spettatore di orientarsi emotivamente nel flusso della narrazione. Tuttavia, questa linearità non annulla la complessità del testo originario: al contrario, la concentra in una forma scenica che esalta la densità emotiva e simbolica della parola di Sapienza.

La scrittura teatrale restituisce dunque, con strumenti diversi, la medesima urgenza espressiva del romanzo. Come osserva di Majo, *Il filo di mezzogiorno* è un «canto alla libertà a tutti i costi»,²¹ ma anche un «libro d'amore per la psicanalisi». ²² L'adattamento riesce a tenere insieme queste due anime, mostrando la terapia sia come strumento di potere che come possibilità di rinascita. È in questa ambivalenza che risiede la forza del testo e della messinscena: nella capacità di rappresentare la psicoanalisi come luogo di verità, ma anche di manipolazione; di salvezza, ma anche di rischio.

In ultima battuta, *Il filo di mezzogiorno* nella riedizione teatrale non è solo il racconto di una crisi personale, ma la messa in scena di un processo creativo. La scrittura diventa l'ultima terapia, l'unica in grado di salvare. Scrivere, per Sapienza, significa «discernere nel cadere», come afferma in un verso della raccolta poetica *Ancestrale*, che costituisce il preludio ideale al romanzo. Ed è proprio questo discernimento che il teatro riesce a mettere in luce, trasformando il dolore in materia viva, il ricordo in presenza, la parola scritta in gesto.²³

Con questa operazione, *Il filo di mezzogiorno* compie un doppio ritorno: alla scena – luogo delle origini di Sapienza, che fu attrice prima che scrittrice – e al presente – dove la sua voce trova nuovi corpi per esistere. Come afferma Anna Toscano, la scrittura di Goliarda «non invecchia»: al contrario, si fa sempre più attuale, più urgente, più necessaria.

[...] in quella notte di vomito e smarrimento capii che quel medico, nello smontarmi pezzo per pezzo, aveva portato alla luce vecchie piaghe cicatrizzate da compensi, come lui avrebbe detto e le aveva riaperte frugandoci dentro con bisturi e pinze e che non aveva saputo guarire... mi ricordai la fretta, quanta fretta di richiudere, ricucire quelle piaghe alla meno peggio... e in quella fretta spastica aveva dimenticato dentro qualche pinza.²⁴

Il palcoscenico non la tradisce, ma ne amplifica la forza: quella di una parola che ancora oggi sa farsi bisturi, specchio ustorio.

Sebbene gran parte della produzione successiva a questo testo non vedrà la luce prima della morte di Goliarda Sapienza, le pagine pubblicate postume restituiscono con forza quell'assoluta dedizione alla vocazione

letteraria che costituisce il nucleo più profondo della sua esistenza. È in questa fedeltà ostinata alla parola che si manifesta l'ansia vitale già dichiarata nel romanzo *Lettera aperta* (1969): la scrittura, per Sapienza, non è solo mezzo espressivo, ma gesto salvifico, forma estrema di sopravvivenza e riaffermazione identitaria contro ogni cancellazione.²⁵

A chiusura dello spettacolo, così come a chiusura del romanzo, sono le stesse parole di Sapienza a consegnare il senso ultimo di questo processo di scrittura, che è anche rivendicazione vitale e politica del diritto al proprio mistero, alla propria irriducibilità:

Ogni individuo ha il suo segreto, ogni individuo ha la sua morte in solitudine... morte per ferro, morte per dolcezza, morte per fuoco, morte per acqua, morte per sazieta' unica e irripetibile. Ogni individuo ha il suo diritto al suo segreto e alla sua morte. E come posso io vivere o morire se non rientro in possesso di questo mio diritto? [...] se morirò per la sorpresa di qualche nuovo viso-incontro nascosto dietro un albero in attesa, se morirò fulminata dal fulmine della gioia, soffocata da un abbraccio troppo forte, annegata in una tempesta di emozioni trascinanti verso un mare che invisibile attende dietro la notte, se morirò svenata dalle ferite aperte di un amore perduto non più richiuse, se morirò pugnalata dalla lama affilata di uno sguardo crudele vi chiedo solo questo: non cercate di spiegarvi la mia morte, non la sezionate, non la catalogate per vostra tranquillità, per paura della vostra morte, ma al massimo pensate – non lo dite forte la parola tradisce – non lo dite forte ma pensate dentro di voi: è morta perché ha vissuto.²⁶

Nella forza della voce intransigente di Donatella Finocchiaro, che fa proprie le parole di Goliarda Sapienza, risiede la riuscita dell'adattamento teatrale: non nel tentativo di tradurre, trasportare, spiegare o correggere, ma nel gesto coraggioso di ridare corpo e suono a ciò che, per sua natura, resiste alla spiegazione.

3. Goliarda Sapienza e le sue personaggi 'fuori' dal testo

Il terzo e ultimo momento di questa riflessione si concentra su *Fuori*, il film di Mario Martone con la sceneggiatura di Ippolita di Majo, presentato in concorso a Cannes nel 2025. Liberamente tratto dai romanzi *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio*, quest'opera si propone come chiusura simbolica dell'*Autobiografia delle contraddizioni*, che si pone l'obiettivo di restituire il volto maturo, disilluso e malinconico di una delle più grandi autrici del Novecento. Al centro si trova l'esperienza carceraria vissuta da Sapienza nel 1980, trasformata in scrittura, e infine tradotta in cinema come occasione per raccontare il punto più basso, e più fertile, della sua esistenza.

Fuori è un'opera seconda intensa, luminosa e preziosa come il gioiello e oggetto del furto che, con il movente dell'odio nei confronti di un'amica, avrebbe condotto Sapienza a cinque giorni di reclusione nel carcere di Rebibbia; una brevissima ma intensa discesa agli inferi, che, come sempre nella sua vita, diventa occasione di scrittura e rinascita, non luogo di detenute, ma di «discenti»²⁷ che fanno di quel posto un'università «in cui imparare il *linguaggio primo*».²⁸ L'arresto per il furto di alcuni gioielli da un'amica diventa il gesto detonatore di una parabola narrativa che si svolge dentro e fuori il carcere: non solo spazio fisico, ma categoria esistenziale, simbolica e politica. *Fuori* mette in scena proprio questo continuo attraversamento, con un registro filmico che alterna presente e memoria, costruendo un mosaico affettivo e narrativo stratificato. Se *L'università di Rebibbia* racconta la discesa nell'istituzione infernale, *Le certezze del dubbio* elabora il ritorno in libertà, contaminato però dalle ombre, dalle relazioni e dalle epifanie carcerarie. Martone e di Majo trasformano questi testi in un'opera di affetto e di giustizia poetica: un film che non si limita a rappresentare Goliarda, ma la re-inventa nel dialogo continuo con le sue creature letterarie.²⁹

Valeria Golino – già regista della serie *L'arte della gioia* – interpreta qui Sapienza con un'intensità attraversata da ironia e dolore, chiudendo un cerchio biografico e artistico che la lega all'autrice sin dai tempi in cui fu sua allieva di dizione. Intorno a lei ruotano le figure chiave della nuova vita fuori: Roberta, ex detenuta e attivista, interpretata da Matilda De Angelis, e Barbara (ruolo ricoperto sullo schermo da Elodie), presenza silenziosa e accogliente. Roberta è il centro magnetico del racconto: ispirata alla figura reale di Renata Bruschi, rappresenta la possibilità di un'alleanza affettiva e politica tra donne marginali.³⁰ È con lei che Goliarda costruisce un rapporto di reciprocità, desiderio e resistenza, che il film restituisce con delicatezza, evitando semplificazioni e spettacolarizzazioni.

Fuori è anche un film sulla scrittura. Il primo piano sul dattiloscritto de *L'arte della gioia*, tenuto tra le mani di Golino-Goliarda, è uno dei momenti più alti del film: un gesto metacinematografico che mette in scena la maternità letteraria dell'autrice nei confronti del suo romanzo. La scrittura diventa così il luogo in cui i legami si trasformano, la materia grezza dell'esperienza si trasfigura, e i soggetti esclusi – Roberta, Barbara, le ex detenute – trovano diritto al romanzo³¹ e alla rappresentazione piena.

La regia lavora su una precisa articolazione simbolica tra luce e spazio. Le scene ambientate a Rebibbia sono dominate da toni freddi e lividi, in cui la luce artificiale imita grottescamente il giorno, restituendo un tempo immobile, di sospensione e privazione. Al contrario, la Roma esterna è avvolta in una luce dorata, mediterranea, che accompagna «l'ottobre romano»³² della rinascita. La linea di confine fra dentro e fuori è tematizzata anche sul piano narrativo attraverso una scelta strutturale precisa: una *tranche*

de vie esemplare. Come osserva Martone, l'intento era quello di realizzare «un film in cui Manzoni è seduto a cena con Renzo e Lucia», ovvero una narrazione in cui l'autrice coesiste con i suoi personaggi, in un regime di co-creazione, e co-esistenza.

Raccontare tutta la sua vita – lunga, complessa, segnata dalla guerra, dalla militanza partigiana, dal tentato suicidio – sarebbe stato impossibile. Quello che volevamo era un ritratto. Un ritratto di Goliarda insieme alle sue creature letterarie. Come se facessimo un film in cui Manzoni è seduto a cena con Renzo e Lucia. È un film su più livelli: c'è la scrittrice, ci sono i suoi personaggi, c'è chi l'ha diretta nella fiction, e guarda caso, quella stessa persona è anche regista dell'adattamento de *L'arte della gioia*. Tutto è intrecciato, eppure il film resta semplice nella forma. Un'estate a Roma. L'amicizia tra donne. La vita che accade.³³

Il vero punto di fusione tra dentro e fuori è rappresentato dal retrobottega della profumeria, luogo intermedio, quasi sacro, dove si consuma l'intimità tra Goliarda, Roberta e Barbara. In questa scena – uno dei momenti più poetici del film – il chiaroscuro avvolge i corpi e le parole in una luce calda e intima, affettiva cancellando ogni distinzione tra libertà e prigionia.

Il corpo, narrativo e visivo, è un altro protagonista. Due scene di nudità, una nel carcere e una nel bagno del retrobottega, costruiscono un arco simbolico: la prima imposta, fredda, istituzionale; la seconda scelta, giocosa, condivisa. Da corpo spogliato a corpo che si spoglia, il passaggio rappresenta la riconquista dell'autonomia e della parola.³⁴ In questa chiave, *Fuori* si fa anche spazio di una *queer family*,³⁵ dove le relazioni si rior-





mulano fuori dalle norme, e dove la ‘maternità letteraria’ – come quella dichiarata da Goliarda nei confronti di Roberta – prende il posto della genealogia biologica.

Il film di Martone, infine, si distingue per la capacità di trasformare l’adattamento in un atto di militanza estetica. Come già anticipato, per Linda Hutcheon, ogni adattamento è «un’opera seconda che non è però secondaria».³⁶ In questo senso, *Fuori* è un’opera pienamente autonoma e necessaria, che restituisce alla figura di Sapienza il suo spessore umano e letterario, amplificandone la voce e proiettandola in una dimensione cinematografica che non tradisce ma rilancia. Il cinema diventa così la rappresentazione, di un nuovo capitolo dell’*Autobiografia delle contraddizioni*: un gesto di amore politico, un esercizio di memoria, un atto di riconoscimento. E forse, come scrive Sapienza, ladra di gioielli e di storie, «un modo per allungare di qualche attimo la vita delle persone che si amano».³⁷

4. Ladra di gioielli, ladra di storie

Gli studi di Linda Hutcheon sulla riscrittura e sull’adattamento hanno costituito un riferimento teorico centrale, in quanto capaci di restituire la complessità del rapporto tra fedeltà e trasformazione nell’opera rimediazione:

Riscriviamo le storie, le mostriamo di nuovo e interagiamo da capo più e più volte. Nel corso di questo processo esse cambiano ad ogni ripetizione, pur rimanendo sempre uguali a sé stesse e riconoscibili. Ciò che hanno smesso di essere è necessariamente qualcosa di secondario o marginale, senza il quale non avrebbero potuto sopravvivere.³⁸

Il riconoscimento di queste operazioni di riscrittura è stato sancito, simbolicamente, in occasione della settantesima edizione dei David di Donatello, in cui *L'arte della gioia*, serie diretta da Valeria Golino, ha ottenuto il premio per la miglior sceneggiatura non originale, oltre a due riconoscimenti alle interpreti femminili: migliore attrice protagonista (Tecla Insolia) e migliore attrice non protagonista (Valeria Bruni Tedeschi). Significative, in questo senso, le parole di Insolia, che ha dedicato il premio «ai libri dimenticati e poi ridati in vita, alle personalità scomode come Goliarda Sapienza. Ai corpi liberi, non cancellati dalle loro identità, e alle terre libere, sempre e per sempre».³⁹

Anche la risonanza della drammaturgia del *Filo di mezzogiorno*, soggetto a firma di Ippolita di Majo, si è ravvisata nella sua candidatura al premio Ubu per la migliore scrittura drammaturgica, sebbene non l'abbia vista vincitrice, ma dignitosa finalista.

Quanto al film *Fuori* di Mario Martone, pur non premiato al Festival di Cannes, ha ottenuto un'accoglienza calorosa, culminata in oltre sette minuti di applausi. La pellicola ha visto Valeria Golino nel ruolo di Sapienza, vincitrice del premio miglior attrice protagonista ai nastri d'argento, accanto a Matilda De Angelis (Roberta) ed Elodie (Barbara), anche loro vincitrici del premio miglior attrice non protagonista, con non poche polemiche per la candidatura e vittoria in coppia. La sceneggiatura, frutto del lavoro a firma di Ippolita di Majo, si propone come una riscrittura fedele e rispettosa, in grado di restituire dignità a una scrittrice rimasta ai margini della storia letteraria italiana.

Nel percorso autoriale di Martone si colloca dunque una tappa significativa: la rimediazione di un'opera autobiografica complessa come quella di Sapienza, caratterizzata da un «patto autobiografico congetturale»,⁴⁰ in cui il bisogno non è tanto «di verità, ma per un minimo di ordine»,⁴¹ cioè per la costruzione di un senso che è comunque sempre, consapevolmente, finzionale.⁴² Le sue opere nascono da una tensione verso il senso, consapevolmente fittizio, e proprio questa consapevolezza ne consente la sopravvivenza, la rinascita.

Quando Sapienza scrive in *Lettera aperta*: «oggi rinasco, o forse nasco per la prima volta. Non è vero»,⁴³ la contraddizione viene accolta come forza generativa. Valeria Golino, e in forza maggiore Martone e di Majo, contribuiscono a farla «rinascere», mettendo in scena proprio quelle contraddizioni, che sono il cuore pulsante della sua scrittura.

La ricerca su Goliarda Sapienza è chiamata oggi a interrogare non solo le sue reticenze, ma anche le modalità attraverso cui queste vengono rielaborate, ri-scritte, trasmesse. Tre creature d'inchiostro, Modesta, Roberta e Barbara, sono tornate a vivere sullo schermo, oltre che sul palco, anche insieme alla loro genitrice. E nel farlo, hanno rilanciato, ancora una volta, il diritto di ogni soggetto, marginale o 'scomodo',⁴⁴ a una propria rappresen-

tazione, a un proprio romanzo. È questo stesso diritto che Mario Martone ha voluto affermare nel fissare il ritratto filmico di Sapienza «con gli occhi chiusi»⁴⁵ e «il sorriso grande e gioioso».⁴⁶



¹ Per il concetto di rimediazione si rimanda a J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1999], trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini, 2002, p. 25 e ss..

² Cfr. L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. di G.V. Distefano, Roma, Armando, 2011, p. 28.

³ Ivi, p. 83.

⁴ Cfr. C. ROSS, 'Queer' in M. Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, Milano, Electa, 2024, pp. 197, 198.

⁵ V. GOLINO, 'Valeria Golino: vi racconto la mia Goliarda, ribelle e scabrosa. La serie ispirata al romanzo della scrittrice catanese', intervista a cura di A. Filippi, *Gazzetta del sud*, 19 Giugno 2023, <<https://messina.gazzettadelsud.it/articoli/cultura/2023/06/19/valeria-golino-vi-racconto-la-mia-goliarda-ribelle-e-scabrosa-la-serie-ispirata-al-romanzo-della-scrittrice-catanese-743d9606-1ac1-4b10-92d3-4b29998c2179/>> [accessed 15 June 2025].

⁶ V. GOLINO, intervista a cura di Eleonora Lombardo, *Valeria Golino. Goliarda Sapienza fu la mia coach, ora racconto la sua arte della gioia*, La Repubblica, 19 Giugno 2023, <https://palermo.repubblica.it/societa/2023/06/19/diretta/valeria-golino_larte_della_gioia_taobuk_goliarda_sapienza-405041730/> [accessed 15 June 2025].

⁷ V. GOLINO, 'Valeria Golino: vi racconto la mia Goliarda, ribelle e scabrosa. La serie ispirata al romanzo della scrittrice catanese', intervista a cura di A. Fi-

lippi, *Gazzetta del sud*, 19 Giugno 2023, <<https://messina.gazzettadelsud.it/articoli/cultura/2023/06/19/valeria-golino-vi-racconto-la-mia-goliarda-ribelle-e-scabrosa-la-serie-ispirata-al-romanzo-della-scrittrice-catane-se-743d9606-1ac1-4b10-92d3-4b29998c2179/>> [accessed 15 June 2025].

⁸ L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti*, p. 64.

⁹ Queste battute sono tratte dall'incipit che, come una scossa, fanno partire la narrazione della serie tv. Sono Presenti già nel trailer, a cui rimando: <<https://www.youtube.com/watch?v=FnIvMZ2qvtk>> [accessed 15 June 2025].

¹⁰ Per approfondire rimando alle parole di Valeria Golino intervistata da Lilly Gruber alla trasmissione *Otto e mezzo* il 25 maggio 2024, al rientro in Italia della regista dal Festival di Cannes, per la promozione della serie tv: <<https://www.la7.it/otto-e-mezzo/rivedila7/giorgia-meloni-o-la-va-o-la-spacca-otto-e-mezzo-puntata-del-2452024-24-05-2024-544291>> [accessed 15 June 2025].

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. A. TOSCANO, 'La speranza di carta velina: la rinascita dopo il buio / Il filo di mezzogiorno di Goliarda Sapienza', *Doppiozero*, 10 Maggio 2020, <<https://www.doppiozero.com/il-filo-di-mezzogiorno-di-goliarda-sapienza>> [accessed 15 June 2025].

¹⁴ G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno*, in EAD., *Autobiografia delle contraddizioni*, a cura di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2024, p. 271.

¹⁵ Cfr. I. DI MAIO, 'Goliarda', in M. RIZZARELLI (a cura di), *Sapienza A-Z*, p. 191.

¹⁶ Cfr. M. RIZZARELLI, 'Una stanza tutta per loro. Il filo di mezzogiorno di Goliarda Sapienza dalla pagina alla scena. Conversazione con Ippolita di Majo', XI, 22, novembre 2021, p. 263 <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/5013/4968>> [accessed 15 June 2025].

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 262-270.

¹⁸ Cfr. G. SAPIENZA, *Il filo di Mezzogiorno*, versione teatrale di I. di Majo, Torino, Einaudi, 2022, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. I. di Majo, Programma di sala per lo spettacolo *Il filo di Mezzogiorno*, <https://teatrodinapoli.it/wp-content/uploads/2022/01/MRC_20-21_Il-filo-di-mezzogiorno_Programma_Web.pdf> [accessed 15 June 2025].

²¹ I. DI MAIO, 'Goliarda', in M. RIZZARELLI (a cura di), *Sapienza A-Z*, p. 191.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. A. TOSCANO, 'La speranza di carta velina'.

²⁴ G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno*, p. 277.

²⁵ Cfr. M. RIZZARELLI, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, p. 72.

²⁶ G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno*, pp. 283-284.

²⁷ G. SAPIENZA, *Le certezze del dubbio*, in EAD., *L'autobiografia delle contraddizioni*, p. 594.

²⁸ *Ivi*, p. 476.

²⁹ Mario Martone intervistato per *Comingsoon*, <<https://www.comingsoon.it/film/fuori/65839/video/?vid=47162>> [accessed 15 June 2025].

³⁰ Cfr. M. CAPRARO, 'Roberta', in M. RIZZARELLI (a cura di), *Sapienza A-Z*, pp. 206-207.

- ³¹Per il concetto di “diritto al romanzo”, delle classi un tempo escluse dalla rappresentazione nel romanzo, rimando a E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 269-271.
- ³²G. SAPIENZA, *L'università di Rebibbia*, in EAD., *L'autobiografia delle contraddizioni*, p. 394.
- ³³Mario Martone intervistato da Piera Detassis il 21 maggio 2025 in occasione dell'evento livestream al Teatro Ariston di Sanremo.
- ³⁴Cfr. G. SAPIENZA, *Le certezze del dubbio*, in EAD., *L'autobiografia delle contraddizioni*, p. 603.
- ³⁵Cfr. M. MURGIA, *Dare la vita*, Milano, BUR, 2025, p. 47; C. ROSS, 'Queer' in M. RIZZARELLI (a cura di), *Sapienza A-Z*, pp.197-198.
- ³⁶L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti*, p. 28.
- ³⁷G. SAPIENZA, *Le certezze del dubbio*, in EAD., *L'autobiografia delle contraddizioni*, p. 662.
- ³⁸L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti*, p. 247.
- ³⁹Discorso di ringraziamento tenuto da Tecla Insolia al David di Donatello 70, <<https://www.raiplay.it/video/2025/05/Tecla-Insolia---Miglior-attrice-protagonista-ai-David-di-Donatello-2025----David-di-Donatello-07052025-c6a07c23-772a-4a40-b9d8-093fbc150ec0.html>> [accessed 15 June 2025].
- ⁴⁰M. SCHILIRÒ, 'Autobiografia', in M. RIZZARELLI (a cura di), *Sapienza A-Z*, p. 33.
- ⁴¹G. SAPIENZA, *L'università di Rebibbia*, p. 6.
- ⁴²M. SCHILIRÒ, 'Autobiografia', in M. RIZZARELLI (a cura di), *Sapienza A-Z*, p. 33.
- ⁴³G. SAPIENZA, *L'università di Rebibbia*, p. 119.
- ⁴⁴Discorso di ringraziamento tenuto da Tecla Insolia al David di Donatello 70.
- ⁴⁵G. SAPIENZA, *L'università di Rebibbia*, in EAD., *L'autobiografia delle contraddizioni*, p. 418.
- ⁴⁶G. SAPIENZA, *Le certezze del dubbio*, in EAD., *L'autobiografia delle contraddizioni*, p. 536.



SOFIA BORDIERI

Tre danze del Catania Contemporanea/FIC Fest

1. Il Catania Contemporanea/FIC Fest 2025

La VI edizione del Catania Contemporanea/FIC Fest 2025 si è svolta dal 29 aprile all'11 maggio in diversi luoghi della città confermando la collaborazione con enti quali il Teatro Massimo Bellini, Isola Catania, Fondazione Brodbeck, Palazzo Biscari. Quest'anno il rapporto con l'Università di Catania e, in particolare, con il Dipartimento di Scienze Umanistiche è stato rafforzato dal patto di intesa triennale stipulato con il CUT (Centro Universitario Teatrale) che ha accolto cinque appuntamenti in programma.

Il festival ha aderito lateralmente alla tematica della rassegna invernale di Scenario Danza, intitolata *Hi!* (giocando sul doppio significato delle parole 'ciao' e 'human intelligence'), proponendo una programmazione tuttavia più in linea con la *mission* stessa dell'evento, incentrata a sostenere e diffondere le diverse sfaccettature di ricerca nell'ambito della danza contemporanea con uno sguardo rivolto soprattutto al pubblico più giovane. Non solo, il FIC Fest è stato anche una vetrina della giovane autorialità,¹ dove artiste e artisti emergenti² hanno condiviso le giornate festivaliere con autori e autrici affermate³ senza soluzione di continuità. La ricca programmazione, dalla vocazione espressamente multidisciplinare, è stata votata all'orizzontalità e quindi all'incontro tra artistæ ospiti e tra loro e il pubblico. Intrecciati ai lavori coreografici sono stati proposti due concerti prodotti dall'Associazione Musicale Etna, *CATANIA TVB* e *Spaced Out – Your attention on stage!*,⁴ la presentazione del volume *Tecnologia della rivoluzione* di Diletta Huyskes da ISOLA Catania, la proiezione di *OB/SOL.um* (2002) appuntamento con l'archivio storico della Compagnia Zappalà Danza, sette *open door*⁵ svolte al CUT e a Scenario Lab e l'intersezione con *Othello 2.0* della compagnia Ballett Kiel, in programmazione al Teatro Massimo Bellini dove è stato portato in scena per la prima volta *Pâtàpain#3*, spettacolo conclusivo del percorso di formazione Modem Pro.

L'ampia e variegata proposta del festival sollecita già un possibile ragionamento sullo stadio della ricerca contemporanea, soprattutto nazionale, nell'ambito della danza. In tal senso sarebbe forse più opportuno parlare di 'danze', di pratiche plurime e sempre onnivore, capaci di rigenerare codici e di maneggiarli con cura per restituirli alle comunità dei pubblici. In questo testo attraverseremo tre opere coreografiche⁶ diverse, accomunate da una postura intermediale e, tematicamente, dalla centralità di riflessioni sulla vita e la morte espresse attraverso temporalità passate, presenti e future.

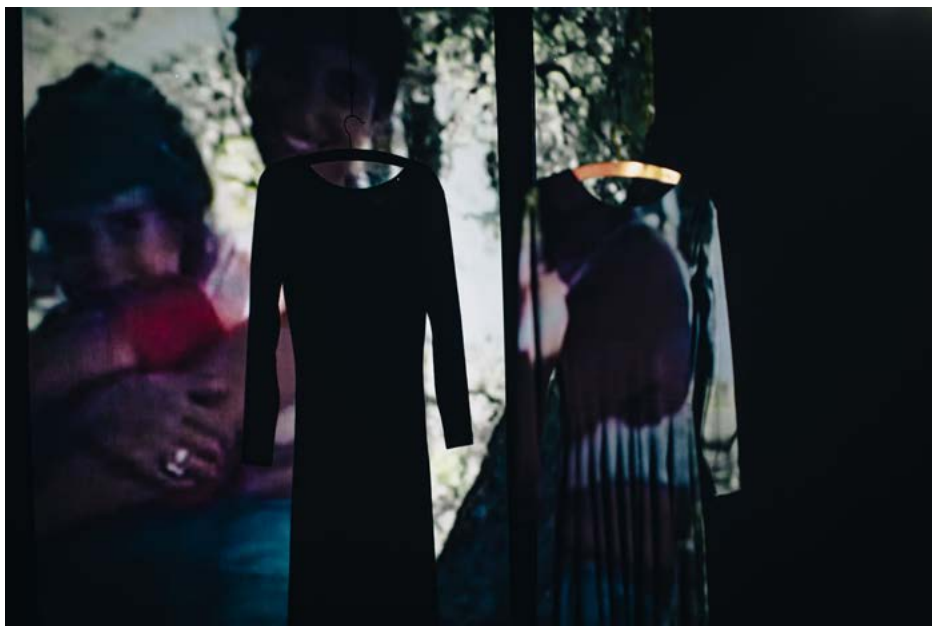
2. *Drammaturgia intermediale: Tavolo 19 di Lunella Cherchi*

Prima di morire, si dice che si veda tutta la vita passarci davanti. Essere quella vita e guardarla dall'intimità di un buco della serratura della città di Napoli – tutto e niente al ritmo di una donna-marionetta che inesorabilmente ride nel pianto. Questo corpo implode in sequenze di immagini della propria esistenza senza poterle arrestare, fino alla salvezza di tornare sinceramente bambina, prima di svanire nell'altrove.⁷

Un montaggio⁸ di video di famiglia apre lo spettacolo *Tavolo 19* di Lunella Cherchi. Proiettate nello spazio tra due pannelli appesi, le immagini si riflettono sul fondale e parzialmente su un abito nero anch'esso sospeso al centro. Diverse sequenze di vita privata, quotidiana e di festa, di riunioni familiari, sono reperti di una memoria passata mai sepolta. Nel momento presente, vita e morte si configurano in quella *liveness* dove passato e futuro sono già parametri di una visione che diventa testimonianza condivisa. Con la fine della proiezione Cherchi, già in scena accovacciata e oscurata, risulta visibile grazie all'illuminazione. Nerovestita, sembra uscire da un recipiente di alluminio su cui è protesa, si muove con gesti misurati come ad attivare un'azione rituale. Sovrappone poi al suo vestiario una tuta rossa e con disarticolazioni e mimiche spettrali, quasi perturbanti, incarna l'essenza di una marionetta. Successivamente in bianco, un intimo 'vintage', calzoni e corpetto che ricordano quelli delle bambole di porcellana, cambia il registro di movimento adesso morbido e fluidamente vorticoso. Il mutamento cromatico degli abiti e quello dinamico dei movimenti scandisce il tempo di *Tavolo 19*.⁹

L'ambientazione è il ricordo della città d'origine del padre, Napoli, connotata da caratteristiche tutte personali dettate dal ricordo dei racconti d'infanzia, da un senso di appartenenza portato in scena e quindi psicologicamente (e non solo drammaturgicamente) processato. Ad accompagnare la partitura coreografica e registica è un tappeto sonoro martellante, poi ovattato e missato con effetti sonori metallici e sonorità popolari.

Sono tre le personagge in rassegna: in rosso, un automa meccanico, sorta di pupazzo da presepe che si muove nervosamente con un'espressività facciale grottesca, tra il comico e l'inquietante. In sottovesti bianche si avvia, invece, un momento di respiro, apertura, libertà. Una sospensione che si pone in netta opposizione con il momento precedente, carico di tensione, ora invece fluttuante e sospeso. A seguire Cherchi, con le braccia e la testa dentro la pentola di alluminio – quasi come a fuoriuscire da essa, di nuovo – si avvicina al vestito nero appeso infilandosi da sotto: copre la sua pelle con quel tessuto luttuoso.



Tavolo 19 (2025) di Lunella Cherchi. © Casa Uliza

Tavolo 19 è un lavoro autobiografico in cui la componente video è concorde e integrata alla ricerca di movimento e di resa emotiva. È possibile identificare quella di Cherchi come una drammaturgia intermediale che, secondo Vincenzo Del Gaudio,¹⁰ è caratterizzata dalla presenza di altre forme di comunicazione prodotte da altri media (in questo caso il video), che hanno una posizione privilegiata seppur rimediata dal dispositivo scenico. Home video e partitura dei movimenti si correlano, si integrano, modificando reciprocamente la percezione del video e della danza, concorrendo insieme alla produzione di significato.

Cherchi, artista vincitrice del bando ACASA, ha sviluppato il suo progetto in residenza artistica a Scenario Pubblico nel mese di giugno 2024. A seguito di una settimana di lavoro, durante la prova aperta, abbiamo assistito alla restituzione della ricerca fatta intorno a uno specifico tassello drammaturgico: il momento che si vive un attimo prima di morire. Si

trattava nello specifico dell'apertura, ovvero del frangente in cui i diversi frammenti video passano in sequenza senza soluzione di continuità, momento che, com'è noto, sembra possa accadere agli umani prima di morire. In quell'occasione Cherchi ha illustrato la scelta dell'ambientazione partenopea, luogo d'origine dell'autrice per cui nutre un particolare legame affettivo. Le tre figure-personagge, ha aggiunto l'artista, sono personificazioni di una passeggiata emotiva da cui scaturiscono implosione e respiro, quel lento attimo che precede la morte.

3. *La macchina visiva di Dewey Dell*

Il secondo *case study* che traiamo dall'ultima edizione del FIC Fest è *Le Sacre du Printemps* della compagnia Dewey Dell, spettacolo vincitore del premio DANZA&DANZA come migliore produzione italiana nel 2023¹¹ e nominato ai Premi Ubu 2024 per i migliori costumi.

Dewey Dell, formazione composta da Teodora Castellucci, Agata Castellucci, Vito Matera e dal musicista Demetrio Castellucci, nasce nel 2006 a Cesena contraddistinguendosi sin dagli esordi per una postura multidisciplinare che a partire dalla danza guarda alle arti visive (dalla storia dell'arte alla fotografia), al cinema, all'antropologia, alla letteratura da cui il nome del gruppo è tratto.¹²

Lo spettacolo, che oltre a Teodora e Agata Castellucci vede in scena Alberto "Mix" Galluzzi, NastyDen e Francesca Siracusa, è andato in scena al Teatro Sangiorgi di Catania l'8 maggio, presentando al pubblico catanese una rilettura inedita del capolavoro musicale-coreografico di Igor Stravinskij e Vaslav Nijinskij. Quella di Dewey Dell è una vera e propria macchina visiva, magistrale opera d'artigianato di scenografie e costumi, che schiude attraverso una decentralizzazione antropica – per noi segno scenico e drammaturgico più rilevante – una porzione di mondo animale e vegetale a partire da un'indagine sulla metamorfosi: dalla vita alla morte passando per la nutrizione, l'assorbimento, la trasformazione e la ri-generazione.

Lo spettacolo ha inizio con l'origine di una vita, la nascita di un'enorme larva da un uovo-crisalide posizionato al centro del palcoscenico. La sensazione è di guardare il fenomeno attraverso un microscopio che permette di ampliare le capacità visive umane. La mimesi, infatti, è verosimile se non per le enormi dimensioni della crisalide e del bruco; fonale, stoffe e illuminazione creano un'immagine dalla forte carica ancestrale capace di generare un'atmosfera sospesa e quasi mistica, affidata principalmente all'impianto scenografico. La crisalide, abitata da un corpo, è già oggetto-costume scenico che funge da introduzione a una serie di esseri che appariranno da quel momento. Un ragno, formiche, cavallette o man-

tidi, fiori, muschi, la biomeccanica dei corpi è profondamente mutata da costumi abnormi che generano immagini entomologiche ben riconoscibili eppure, volutamente, non morfologicamente esatte. Non mancano protesi allunganti come trampoli o bastoni alla Loïe Fuller – cui si fa esplicito riferimento nella rappresentazione di un fiore – che prolungano gli arti inferiori e superiori dei danzatori-insetti, nonché l'uso di stoffe trasparenti e impalpabili o pesanti e opache che generano dense immagini stupefacenti, mai votate a un mero intrattenimento illusionistico-spettacolare. *Le Sacre* di Dewey Dell si chiude ciclicamente con il ritorno di un bruco, irrilevante sapere se lo stesso dell'inizio, che mangia la scenografia. La volontà del gesto appare chiara: attraversare la relazione simbiotica tra vitale e mortifero che si risolve, biologicamente, nella continua rigenerazione.



Le Sacre du Printemps (2023) di Dewey Dell. © Eros Brancaleon

Nell'ambito dell'appuntamento in programma per il giorno successivo, l'incontro¹³ con Teodora e Agata Castellucci è stato un'occasione polifonica per conoscere a fondo il *concept* e la costruzione dello spettacolo. Come hanno spiegato le autrici e performer, il lavoro origina dall'ascolto non riferito del capolavoro stravinskiano. L'intento è stato allontanarsi il più possibile da ogni riferimento storico-tematico al progetto originale russo, così come da ogni versione coreografica precedente.¹⁴ L'esito è una scrittura originale dove, lo sottolineiamo, la composizione musicale nel processo creativo è considerata matrice 'vergine', testo unico e solo di partenza per la generazione di immagini nuove. Dall'ascolto individuale, preliminare alla lavorazione collettiva, è emersa l'ispirazione comune al mondo natu-

rale e, nello specifico, ai cicli di vita e morte i cui confini soprattutto nel mondo microscopico di insetti, muffe e funghi sono sottilissimi. «Appena il corpo decade, la larva si innesta su una carcassa per generare nuova vita che prende forme diverse, quindi si attua una metamorfosi che travalica il confine dello stesso corpo, anche attraverso l'atto del mangiare, non soltanto del nascere».¹⁵ Come ha spiegato Teodora Castellucci, l'atto del mangiare è una forma di connessione con il mondo, di integrazione, assimilazione, trasformazione. È una prospettiva di consapevolezza esistenziale, di appartenenza e cooperazione alla continua generazione e rigenerazione dell'esistente, che altresì scardina la supremazia gerarchica dell'essere umano rispetto a tutto il circostante biologico. Un'intenzione del vivere profondamente politica che appartiene, di conseguenza, anche all'agire autoriale.

Dal punto di vista musicale risulta rilevante la scelta della versione diretta da Teodor Currentzis, direttore d'orchestra greco-russo noto per le sue interpretazioni innovative di opere classiche. Come ha sottolineato Teodora, le direzioni di Currentzis hanno un carattere quasi tecno dato dall'accentuazione di pianissimi al limite dell'impercettibile e di fortissimi che mettono in crisi gli impianti sonori teatrali. Il passaggio Stravinsky-Currentzis collabora allo slittamento tematico della *Sagra* di Dewey Dell, dall'eletta originale che, su questa scena, svanisce per diventare ogni essere vivente: «Per noi l'eletta può essere un fiore che viene stropicciato da alcuni insetti impollinatori e che quindi dando la vita cresce, così come un fungo che dopo aver disperso le sue spore si sgonfia».¹⁶

In questo *shift* tematico, avviene una 'decomposizione', già accennata, della figura umana decentrata seppur agente. I performer agiscono, infatti, dall'interno di costumi volumetrici, vere e proprie architetture che modificano radicalmente la biomeccanica del corpo umano, 'piegato' a diventare l'interno, l'apparato viscerale di quegli insetti e a muoversi di conseguenza. La collaborazione con danzatori di break dance ha come esito l'adesione a un codice di movimento diverso dove, ancora, si attua una metamorfosi a livello formale che si traduce in una molteplicità di forme e figure. La coreografia, perfettamente studiata in relazione alla composizione musicale e al light design, è una scrittura che non ingabbia ma che paradossalmente si apre anche all'errore essendo pensata come azione e parte vivente di un habitat. Nonostante il codice di movimento sia perlopiù spiccatamente urban, l'idea di danza e di cosa essa sia da parte del gruppo emerge con forza indipendentemente dalla partitura di movimento prevalente. Essa, infatti, supera l'idea stessa di danza intesa come etichetta disciplinare affibbiata dall'esterno, o come movimento che si sviluppa nello spazio armoniosamente e in modalità esteticamente apprezzabili.

La danza di Dewey Dell è caratterizzata da un'agency estetico-artistica considerabile come lateralmente affine ai discorsi sulla coreografia espan-



Le Sacre du Printemps (2023) di Dewey Dell. © Eros Brancaleon

sa,¹⁷ che ha una matrice politica data anche dal posizionamento non-antropocentrico rispetto a tutto l'agire artistico. Lo spettacolo è stato definito un'opera alla Méliès¹⁸ e, in effetti, c'è una forte ispirazione a movimenti artistici e a precise innovazioni tecnologiche del primo Novecento: da Buster Keaton a Loïe Fuller ma non solo. Le scarnificazioni e le opere performative di Gina Pane sono un ulteriore riferimento per la creazione, per l'attenzione biologica mista alla rivendicazione e alla militanza sociale che ne *Le Sacre* cesenate è velatamente discreta.

4. Figurativo e creazione coreutica: Ti ricordi il futuro? di Yoy Performing Arts

Ultima lettura di questo focus sul festival di Scenario Pubblico è un lavoro di danza che letteralmente ha fagocitato altre espressioni artistiche. Autrice di *Ti ricordi il futuro?* è la YoY Performing Arts, compagnia fondata nel 2021¹⁹ da Emma Zani e Roberto Doveri insieme al musicista e compositore Timoteo Carbone. Il loro è un progetto coreografico che si coagula nell'attraversamento di musica e arti visive, alla ricerca di contaminazioni e nuove forme espressive.

In scena²⁰ campeggiano sospese dall'americana due opere di Valerio Berruti. Sono disegni dalla linea essenziale che ritraggono una bambina, quello sulla sinistra, e due bambini in un abbraccio 'inverso', quello sul-



Le Sacre du Printemps (2023) di Dewey Dell. © Eros Brancaleon

la destra. In scena, Zani e Doveri, con abiti chiari e semplici, eseguono da seduti e in perfetta sincronia dettagliati gesti di mani, testa, spalle, piedi. La punteggiatura coreografica vira verso canoni e brevi soli, per poi tornare in unisono, su diversi livelli spaziali, dalla seduta alla posizione eretta fino all'elevazione attraverso prese di partnering.

Anche loro nel

giugno del 2024, dopo una prima residenza al circuito CLAPS di Brescia, hanno sviluppato la seconda tappa progettuale a Scenario Pubblico, dove il lavoro ha raggiunto i primi quindici minuti di durata, ovvero più della metà di quella prevista per la pièce. Come ha spiegato Zani in un'intervista,²¹ *Ti ricordi il futuro?* vorrebbe essere la prima narrazione, il primo capitolo, di un progetto a serata intera dalla struttura modulare. L'obiettivo drammaturgico sarebbe quello di trattare il tema del futuro da sviluppare attraverso un coro di voci a cui porre la domanda: come pensi il futuro?

Il punto di partenza, la prima ispirazione, è stato la mostra di Berrutti intitolata *C'è troppa luce per non credere nella luce* presentata nel 2011 a Belgrado. Soggetti principali erano bambini, spesso protagonisti delle opere dell'artista visivo piemontese, da cui sono stati tratti almeno due strati concettuali. La figura del bambino, intesa come entità pluristratificata di emozioni, le stesse che tendono a sbiadirsi con l'avanzare dell'età adulta, è l'elemento più rilevante dal punto di vista della scrittura coreografica. Ciò si evince dall'extrapolazione di posture, gesti, atteggiamenti dei soggetti ritratti o scolpiti, con uno sguardo peculiare ai dettagli, come le posizioni dei piedi e delle mani dei soggetti raffigurati. Anche dal punto di vista musicale la genesi affonda sul medesimo tema. Come ha spiegato Carbone, la composizione stratifica un'idea di futuro con tutta l'ambiguità e la relatività a essa connesse. L'esito è una sorta di limbo musicale evocativo e non narrativo, realizzato attraverso il *layering*, ovvero la sovrappo-

sizione di *soundscapes* registrati in presa diretta in un parco della Lituania dove si riconoscono voci di bambini che giocano e che, in postproduzione, sono rese quasi irriconoscibili attraverso il *time stretching*. Durante la creazione era stata prevista la presenza in scena del musicista e più momenti di improvvisazione musicale e coreografica, restituiti però in questa fase finale in modo codificato.

Lo spettacolo, anche in questa veste sonora, crea un'atmosfera poetica, un tempo 'parallelo' dove il movimento, dalle linee semplici, dalle forme soffici, dal porsi sicuro, scivola senza attriti e fa scivolare il pubblico in un ambiente onirico talvolta quasi sinistro. Sembra quasi il tentativo di esprimere qualcosa che non si può più dire perché passata, inconscia e tuttavia profondamente presente.

I tre spettacoli presi in considerazione sono tre lavori significativi estrapolati da una corposa programmazione festivaliera che meriterebbe tutta, nella sua pluralità, una trattazione accurata. La scelta di *Tavolo 19*, *Le Sacre du Printemps* e *Ti ricordi il futuro?* è stata dettata dalla forte dimensione visiva che emerge dagli output scenici e dalla volontà di scandagliarne la conseguente cifra intermediale in relazione alla composizione coreografica.

Cherchi utilizza diversi home video – che dalla sfera privata vengono ricollocati in scena attraverso uno specifico montaggio – come dispositivo concettuale d'origine drammaturgica. Pur circoscritta all'inizio dello spettacolo in un momento 'tutto per sé', la proiezione dei video di famiglia riverbera un'eco concettuale che contribuisce alla stratificazione del senso anche della parte performativa. I video, infatti, consentono di accedere a punti di vista diversi e narrazioni parallele e tangenti, rintracciabili nei diversi segni scenici – movimenti, ritmi e costumi – che continuamente collaborano a rafforzare quell'immaginario comune che l'autrice ha creato a partire dalle suggestioni dell'infanzia.

Dewey Dell restituisce alle scene un'opera dichiaratamente politica dove la metamorfosi – e anche la morte – riacquisiscono quell'originaria carica generatrice che la società occidentale ha progressivamente soffocato. La compagnia, in questo modo, rigenera *Le Sacre* attraverso un'autentica operazione creativa: ogni passaggio dello spettacolo rilegge la 'rinascita della primavera' nel segno di una natura che diffonde le proprie spore, genera collegamenti e germinazioni, in un viaggio fantastico e non 'semplicemente' edonistico.

Ti ricordi il futuro?, infine, nato dall'ispirazione di una mostra d'arte, attiva una fluttuazione tra più dimensioni temporali tratte dalle opere di Berruti – dai disegni alle sculture di terracotta –, che si fanno punto di partenza per un discorso coreografico che continuerà a pronunciarsi.

L'affondo sui processi creativi degli artisti è stato possibile anche attraverso la diretta partecipazione ai momenti di incontro organizzati all'interno del festival, preziosi spazi di approfondimento per il pubblico presente.

Il Catania Contemporanea/FIC Fest risulta dunque tra le manifestazioni regionali più corpose rispetto alla proposta artistica, all'impegno cooperativo con altre realtà cittadine e, soprattutto, all'avvicinamento ai pubblici giovani. La *mission* del direttore artistico Roberto Zappalà, votata alla diffusione capillare della danza contemporanea nella città di Catania, è stata raggiunta anche in questa edizione, in continuità con la rassegna di danza già programmata per il prossimo autunno.

¹ Scenario Pubblico, CRID (Centro di Rilevante Interesse Nazionale per la Danza), eroga a cadenza biennale il bando ACASA rivolto a giovani artiste e artisti under 30. I vincitori e le vincitrici hanno a disposizione due periodi di residenza, artistica e tecnica, per lo sviluppo del progetto proposto, insieme al supporto per la sua produzione.

² Inseriamo all'interno di questa 'categoria' coloro che hanno preso parte al festival in quanto vincitori del bando ACASA ma che sono già riconosciuti nel contesto performativo nazionale e non: Lunella Cherchi, Camilla Montesi, Nicola Simone Cisternino, Ilenja Rossi, YoY Performing Arts, Michael Incarbone.

³ In ordine di programmazione la Compagnia Zappalà Danza ha aperto il festival con l'anteprima dell'ultima creazione *Brothers to Brothers dall'Etna al Fuji, Aspettando il Fuji*, portato in scena a Piazza Dante; in seguito, il festival ha ospitato i seguenti artisti: Carlo Massari, Cie Essevesse, Andrea Costanzo Martini e Francesca Foscari, Frantact Co, Roberto Tedesco, Dewey Dell, Virgilio Sieni, Salvo Lombardo/Chiasma.

⁴ CATANIA TVB è una performance multidisciplinare che fonde musica, immagine e poesia a partire dal lavoro fotografico su Catania di Daniele Vita. Uno spettacolo dove la tradizione musicale (marranzano e plettri di Puccio Castrogiovanni e Chiara Giommaresi al violoncello) si unisce alla ricerca compositiva elettronica di Vittorio Auteri attraversata dai versi in dialetto scritti e proferiti da Biagio Guerrera. Tutto l'agire *live* accompagna il video editing degli scatti di Vita a cura di Stefano Buda. Il secondo spettacolo, *Spaced Out! – Your attention on stage!* del Medea String Quartett è un concerto inclusivo accompagnato da brevi e semplici spiegazioni contestuali relative alle composizioni proposte, in questo ambito pensato per un pubblico di bambini e bambine.

⁵ Le *open door* sono delle vere e proprie prove aperte che ogni artista può ge-

stire autonomamente. L'obiettivo di questo tipo di appuntamento è favorire un incontro ravvicinato con il pubblico che ha la possibilità di entrare a più stretto contatto con il processo creativo del lavoro presentato. Le *open door*, solitamente circoscritte alla stagione Scenario Danza e quindi per la prima volta programmate anche durante il FIC Fest, sono state scandite da momenti di dialogo con gli artisti moderati dalla prof.ssa Simona Scattina, dalla prof.ssa Laura Pernice o dalla sottoscritta.

⁶ L'ordine scelto è quello della calendarizzazione nella programmazione del festival.

⁷ Per la sinossi dello spettacolo si veda: <<https://scenariopubblico.com/event/tavolo-19-caronte/>> [accessed 20.07.2025].

⁸ Di Carlotta Borroni.

⁹ Il titolo è tratto da una voce diegetica di uno dei video dell'inizio.

¹⁰ Cfr. V. DEL GAUDIO, *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Milano, Meltemi, 2020, capitolo II.

¹¹ La prima assoluta dello spettacolo è avvenuta il 15 aprile 2023 alla Triennale Teatro di Milano.

¹² Il nome della compagnia è quello di una personaggio del romanzo *Mentre morivo* di William Faulkner pubblicato per la prima volta nel 1930. Dewey Dell Bundren, unica figlia della famiglia protagonista, è una diciassettenne che nell'incarnare oppressione e impotenza, di genere ma non solo, restituisce la drammaticità della sua famiglia e del suo tempo, attraverso lo sviluppo di una comunicazione soprattutto visiva. Da questa scelta è possibile ravvisare una sorta di 'manifesto' del gruppo cesenate, una dichiarazione di intenti creativi che punta a veicolare conoscenza a partire da un assetto prevalentemente visuale.

¹³ Nell'ambito delle *open door* organizzate in collaborazione con il CUT l'incontro con le autrici e performer – intitolato *Intorno a Le Sacre du Printemps* – si è tenuto il 9 maggio ed è stato moderato dalla professoressa Laura Pernice.

¹⁴ Solo per citare alcune delle numerosissime versioni coreografiche de le *Sacre*, ricordiamo in ordine cronologico gli artisti che le hanno realizzate: Léonide Massine (1920), Mary Wigman (1930), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), la ricostruzione filologica di Millicent Hodson e Kenneth Archer (1987), Xavier Le Roi (2004), Shen Wei Dance Arts (2004), Sasha Waltz (2013), Angelin Preljocaj (2022), Roberto Zappalà (2024).

¹⁵ Una dichiarazione di Agata Castellucci durante l'incontro, tratta da una registrazione privata.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Per un'introduzione agli studi sulla coreografia espansa: A. Leon, 'Expanded choreographies – choreographis histories', *Critical Dance studies*, 63, 2022; I. Mette, *EXPANDED CHOREOGRAPHY: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 position*, doctoral dissertation, Lund University, 2016; C. Kristal Rizzo, 'Beeing Space, my Home is the Cosmo, Performing is an Habitat, after Choreography there is the Dance, No More Titles just Experiencing the Senses of the World, No Site Specific, Political Scores, Expanded Choreography, Meditation on Beauty, Multiple Communism, Unexhausted Technologies', *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, X, 10, 2018, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8759/8480>> [accessed 20.07.2025].

¹⁸R. GIAMBRONE, 'Il ciclo della vita nella danza di un bruco', *Domenica - Il Sole 24 ore*, 24 aprile 2023, p. 14.

¹⁹Il collettivo è stato selezionato e riconosciuto da numerose realtà nazionali e internazionali tra cui Anghiari Dance Hub 22, Vetrina della giovane danza d'autore e Xtra 2023 e, ancora nel 2023, ha vinto il premio Prospettiva Danza Teatro ed è stato chiamato per coreografare l'opera *Song of the Dark Forest* per Scapino Ballet (Rotterdam).

²⁰Il 10 maggio 2025 a Scenario Pubblico.

²¹L'intervista con YoY Performing Arts è stata pubblicata il 24 giugno 2024 nella sezione *Attraversamenti* del blog di Scenario Pubblico curato dalla sottoscritta: <<https://scenariopubblico.com/ti-ricordi-il-futuro-yoy-performing-arts-in-open-door/>> [accessed 20.07.2025].



IDA SCEBBA

*Lo sguardo tragico di Edipo. Visualità, metamorfosi e
conoscenza nell'Edipo a Colono di Robert Carsen
(Siracusa, 2025)*

The staging of *Oedipus at Colonus* directed by Robert Carsen for the Teatro Greco in Syracuse, performed from May 10 to June 28, 2025, offers a profound and visually compelling reflection on the finitude and fallibility of the human condition. Through a restrained and symbolic direction, Carsen presents an Oedipus marked by physical blindness yet endowed with a new form of inner knowledge, set within a ritual landscape suspended between nature, death, and rebirth. This contribution analyzes the visual construction of the production, with particular emphasis on the relationship between light and shadow, the visible and the invisible, gaze and knowledge, thereby highlighting the political, poetic, and anthropological significance of Sophocles' tragedy in its contemporary remediation.

Zeῦ πάτερ ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἥερος ὕϊας Ἀχαιῶν,
ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι:
ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νύ τοι εὖαδεν οὕτως.

Zeus padre libera tu dalla nebbia i figli degli Achei;
fai il sereno, permetti agli occhi di vedere:
portaci pure la morte, ma alla luce, se è la tua volontà

Omero, *Iliade*, libro XVII, vv. 645-647

Nel canto XVII dell'*Iliade*, la battaglia infuria attorno al corpo di Patroclo, caduto per mano di Ettore. Gli Achei, privati del loro eroe e incalzati dalla ferocia dello scontro, combattono per impedire lo scempio, mentre i Troiani premono con violenza crescente. È in questo contesto che Aiace, di fronte alla caligine divina scesa sul campo – una nebbia fitta, inviata da Zeus stesso per confondere i combattenti – rivolge la sua preghiera al dio.

Aiace non invoca la salvezza, ma la luce: chiede a Zeus non di risparmiare la vita agli Achei, ma di disperdere la nebbia, di restituire la chiarezza del cielo, la visibilità del campo, l'accesso allo sguardo. In questo passaggio potentemente simbolico dell'*Iliade*, l'eroe esprime un principio fondamentale dell'immaginario antico: combattere al buio è disonorevole, morire nella luce è invece accettabile, persino desiderabile.

La supplica di Aiace, nella sua apparente semplicità, racchiude una potente metafora della visione, fulcro della cultura greca arcaica e classica. La luce non è qui solo condizione materiale della visione, ma valore etico: è ciò che consente all'azione di essere visibile, conoscibile, giudicabile. In altre parole, è la luce a garantire la narrabilità dell'evento umano, a renderlo parte della memoria collettiva. Il buio, al contrario, è il luogo del disordine, dell'ignoto, dell'informe. Morire nella luce è ancora morire da eroe; perire nell'oscurità significa invece essere esclusi dallo sguardo e dunque dalla narrazione.

Come ha notato Jean-Pierre Vernant, l'esposizione allo sguardo – sulla scena pubblica dell'agorà, del teatro, del campo di battaglia – è per i Greci la condizione per l'esercizio della soggettività etica e politica. È nello spazio visibile che l'individuo si costituisce come figura, come attore, come eroe. Ed è per questo che la visione è sempre anche un fatto di valore, oltre che di conoscenza.¹

In questo senso, l'invocazione di Aiace può essere letta come un'anticipazione drammatica del grande tema edipico nelle tragedie sofoclee: lo scontro con un destino doloroso, che, in fin dei conti, è più saggio affrontare nella luce della ragione piuttosto che annegando nella tenebra dell'ignoranza e dell'incoscienza. Ma se in Omero la luce è ancora un valore positivo, affermativo, in Sofocle essa si carica di ambiguità. Come Aiace, anche Edipo è avvolto da un'oscurità che ha qualcosa di divino e tragico insieme: il re tebano, al termine dell'*Edipo Re*, dopo aver scoperto l'efferatezza dei crimini commessi, il parricidio e l'incesto con Giocasta, madre e moglie, si auto-condanna alla cecità, che è la conseguenza di un disvelamento, è frutto di una verità scoperta troppo tardi.

Proprio questa oscurità, tuttavia, conduce Edipo a una nuova luce, non fisica ma interiore: quella della consapevolezza, del riconoscimento del proprio destino e del proprio ruolo. Se Aiace chiede di essere esposto alla luce per morire con onore, Edipo attraversa l'oscurità per giungere alla luce del senso, per affrontare la morte con la piena coscienza di sé, una morte stavolta priva di violenza, pacificata e pacificante, essendo divenuto Edipo – nel paradosso tipico del tragico – più veggente da cieco che da re di Tebe. Di questo percorso spirituale tratta l'*Edipo a Colono* sofocleo, che la recente messinscena al Teatro Greco di Siracusa (2025) abilmente raccoglie e rilancia, proponendo una profonda riflessione sulla finitudine umana. Per la 60ª Stagione dell'INDA, immerso in una rarefatta, lirica e

intensa estetica, a tre anni dal suo *Edipo Re*, il regista canadese Robert Carsen porta in scena la seconda tappa del dittico sofocleo nella traduzione di Francesco Morosi con la stessa équipe e i medesimi attori, ora profondamente maturati. Lo stesso Carsen afferma:

Nella prima tragedia vediamo il personaggio di Edipo come una sorta di vittima. In un certo senso è responsabile, è molto impetuoso e velocissimo nel prendere decisioni e trarre conclusioni. Molto spesso nella tragedia capiamo che arriva a una conclusione sbagliata. Il pubblico lo condivide con Tiresia, con altri personaggi. In *Edipo a Colono*, dopo tutti questi anni, ha in qualche modo elaborato queste cose terribili che gli sono accadute. Ed è pronto a lasciare andare e in qualche modo andare avanti. In un certo senso assistiamo a qualcuno che sta diventando come un santo che si libera da obblighi politici e sociali e comprende in qualche modo di diventare un tutt'uno con la natura attorno a lui, un tutt'uno con l'universo.²

La tragedia narra l'ultimo capitolo della vita di Edipo, ormai anziano, cieco ed esule da Tebe, accompagnato dalla figlia Antigone. La vicenda ha inizio con il loro arrivo a Colono, un *demos* ateniese sacro alle Eumenidi, dove, dopo un'iniziale ritrosia da parte degli abitanti, Edipo riceve la protezione del re di Atene, Teseo. Lo spettacolo si apre su un'immagine di profondo impatto visivo e simbolico: Giuseppe Sartori nei panni di Edipo, claudicante e cieco, discende le scalinate del Teatro Greco di Siracusa sorretto da Antigone, figlia e guida, interpretata da Fotinì Peluso.

L'eroe tragico, un tempo re di Tebe si presenta ora come figura dimessa, privato della vista, piegato nel corpo, ridotto all'essenziale della sua umanità, vestito di una sgualcita tunica nera. La sua cecità non è semplicemente fisica: scena finale dell'*Edipo Re*, è l'esito di un percorso drammaturgico e mitico che ha nel buio dei suoi occhi il segno di una rivelazione bruciante. Accecarsi, per Edipo, è stato un gesto estremo di conoscenza e di rifiuto. In questa seconda tragedia, però, la cecità non è più scandalo, né colpa, ma soglia; non visione negata, ma sguardo altro, interiore. Lo stesso Sartori si fa cieco per interpretare il morente re tebano, recitando con protesi di silicone incollate agli occhi, e afferma in un'intervista:

La vera sfida di recitare senza l'ausilio della vista è per me nella relazione con i colleghi e in quello che poi diventa tempo scenico perché non hai l'ausilio di ciò che primariamente veicola l'aspetto comunicativo, cioè lo sguardo. Dal punto di vista spaziale interviene la sapienza del corpo, mentre il vero lavoro è stato sul rapporto con l'altro che veniva a mancare o, meglio, veniva a mancare il modo che mi era conosciuto per instaurarlo. Anche a livello ritmico, di tempo, senza l'ausilio della vista un piccolo silenzio sembra un'enormità, qualcosa che normalmente si riempie con lo sguardo o con l'intenzione che si può far passare attraverso lo sguardo, ecco, bisogna trovare un altro modo per farlo. Ho capito alla fine che non basta solo il ritmo, non basta solo il corpo, deve esserci sempre una mescolanza di tutti i vari fattori che fanno significare l'essere in scena.³

Come lascia emergere Carsen attraverso il corpo avvilito e oltraggiato di Giuseppe Sartori, nel paradigma dell'eroismo antico Edipo rappresenta una figura profondamente eterodossa, irriducibile ai canoni estetici e morali della tradizione epica. Lungi dal corrispondere all'ideale aristocratico dell'eroe giovane, integro e radioso – cifra estetica di una soggettività armonica, espressa nel corpo bello e simmetrico – Edipo si presenta fin dal nome come una devianza semantica e somatica: *Oidípous*, l'uomo dai 'piedi gonfi', porta su di sé il segno traumatico di una ferita originaria, inferta da chi avrebbe dovuto custodirlo. Al momento di esporlo, suo padre gli forò i piedi e li legò, lasciandogli cicatrici indelebili: voleva non solo renderlo inoffensivo ma anche renderlo dissimile da sé, segnandolo in modo irreversibile.

Tale marca, ben più di un accidente narrativo, è segno distintivo di una condizione esistenziale e mitica di scarto, di una soggettività che si fonda su un dolore iscritto nel corpo. A questa prima menomazione si aggiunge l'automutilazione oculare, che non è un gesto di punizione morale, ma il compimento tragico della visione, intesa come atto conoscitivo nella sua forma estrema.⁴ La deformità fisica di Edipo – piedi feriti e occhi spenti – definisce una soggettività segnata dalla eccedenza, dalla dismisura, dall'impossibilità di coincidere con la norma, dal suo destino fuori dall'ordinario. Nel contesto della cultura mitico-religiosa greca, queste deformazioni non sono casuali, ma rientrano in una costellazione simbolica riconoscibile: come ha mostrato Brelich, le mutilazioni ai piedi e agli occhi costituiscono due tipologie privilegiate della devianza eroica.⁵ Talvolta persino intercambiabili, esse concorrono a costruire una topologia del corpo sacro, che si manifesta proprio nell'anomalia: Edipo non malgrado ma in forza della sua deformità, si fa figura potente, in cui la cecità è significativo dispositivo semantico e drammaturgico.

In questa tensione tra visibile e invisibile si colloca anche il gesto tenero e disperato di Antigone, che lungo l'intera tragedia cerca di supplire, con parole e contatto, a ciò che il padre non può più vedere. Il suo è uno sforzo quasi impossibile: restituire la visione del mondo a chi ne è privato. In più momenti tenta di tradurre in linguaggio sensibile i colori, i movimenti, le vibrazioni che attraversano lo spazio scenico, come se potesse riconsegnarli al padre, se non con gli occhi, almeno con la voce, con la pelle, con il suono. È un gesto carico di *pietas* ma anche di tensione conoscitiva: Antigone diventa medium tra il mondo tangibile e chi lo abita solo come ombra. In questo, la scena si fa riflessione incarnata sulla visione come costruzione relazionale: vedere qui non è solo atto ottico, ma esperienza condivisa, attraversamento di corpi e parole.

Nella scenografia anche i gradoni, gli stessi dell'*Edipo Re* messo in scena da Carsen nel 2022, si ripresentano trasformati: la monumentale struttura di Radu Boruzescu è ora interamente ricoperta da un manto erboso verde,



Sartori (Edipo) e Peluso (Antigone), 2025, Michele Pantano / AFI-SR

disseminato di cipressi che evocano uno spazio liminale tra vita e morte, un paesaggio insieme cimiteriale e sacro, sospeso tra il bosco di Colono e l'aldilà.

L'effetto visivo, accompagnato dalle musiche ipnotiche di Cosmin Nicolae, costruisce fin da subito uno spazio rituale, separato, attraversato da un senso di attesa e di metamorfosi. In questo luogo si muovono figure quali la giovane Ismene (Clara Bortolotti) che porta la notizia della guerra tra i fratelli, mentre Teseo (Massimo Nicolini) accoglie Edipo con un gesto di ospitalità che è anche affermazione politica. I dolori del passato continuano a perseguitare Edipo, anche una volta giunto a Colono. Il conflitto familiare si riaccende con l'arrivo di Creonte (Paolo Mazzarelli) il quale giunge con l'intento minatorio di riportare Edipo a Tebe, mosso dalla rivelazione di un oracolo che attribuiva alla presenza della sua tomba un futuro beneficio per la città, e di Polinice (Simone Severini), che cerca invano di ottenere il favore del padre: respinto e maledetto, abbandona la scena spogliandosi delle vesti e indossando quelle da combattente, salendo i gradoni come in un rito di commiato, verso il destino fratricida che lo vedrà cadere con il fratello, narrato nei *Sette contro Tebe*.

L'ultimo tributo di dolore cui Edipo è chiamato a sottoporsi, prima di accedere alla pace estrema, consiste nell'imposizione di ripercorrere – con la memoria e, ancor più, con la parola – le atrocità del proprio passato. A riattivarle, nella trama drammatica, sono due figure che si pongono come speculari e antagoniste: Creonte, il rappresentante del potere cinico e manipolatorio, e Polinice, il figlio smarrito che invoca protezione per fini bellici. Entrambi, in modi diversi, costringono Edipo a rivivere la propria sto-

ria, riaprendo ferite che il tempo aveva in parte sedimentato. Ma è proprio attraverso questa riemersione, dolorosa e controversa, che Edipo giunge a una nuova consapevolezza: egli riconosce ora, con lucidità tragica, che le azioni del passato non sono frutto di una deliberata colpa morale, ma di una necessità inscritta nella volontà degli dèi. Il suo percorso, da sovrano a mendicante, da colpevole a sapiente, si compie non come ascesa lineare verso l'innocenza, ma come attraversamento pieno dell'orrore, in cui la dignità si fonda non sulla purezza, ma sulla resistenza alla degradazione. Di fronte a Creonte – figura della politica ridotta a strategia di dominio, a norma cieca e implacabile – Edipo può finalmente ergersi come vittima consapevole, reclamando giustizia in nome di una legge più alta: quella dell'ospitalità, della memoria e dell'umano dolore. In questa postura si riflette anche una tensione civile: Atene, città che lo accoglie, si fa emblema di un'ideale comunità che protegge l'oppresso e riconosce nella sofferenza una forma di verità dolorosamente umana.

Ma è soprattutto la parola – parola che ricorda, parola che maledice, parola che svela, chiede e rifiuta – a rivelarsi nella tragedia come strumento insieme di conoscenza e di distruzione. Nella saga edipica sofoclea, la parola non è mai neutra: essa è carica di memoria, potenza e ambiguità. La parola dell'oracolo che ha segnato l'infanzia dell'eroe, l'enigma della Sfinge che ne ha consacrato la gloria, le accuse e le suppliche che ora riemergono, tutte portano in sé una carica drammatica che le rende strumento di rivelazione e insieme di rovina. È attraverso la parola che il sapere si trasmette, ma è anche per mezzo della parola che si genera l'errore, il conflitto, la lacerazione. Edipo stesso, rivolgendosi a Creonte, pronuncia un verso esemplare nella sua ambivalenza:

γλώσση σὺ δεινός· ἄνδρα δ' οὐδέν' οἶδ' ἐγὼ
δίκαιον ὅστις ἐξ ἅπαντος εὖ λέγει.

Abile sei tu a parlare, ma non conosco alcun uomo giusto che sappia parlare bene di qualsiasi cosa.⁶

Questa affermazione, apparentemente lapidaria, rovescia l'assunto classico del *logos* come strumento di verità e giustizia. Qui, al contrario, il linguaggio è sospettato, perché capace di mascherare l'ingiustizia sotto le forme dell'eloquenza. La parola che si propone come mezzo di sapere si rivela invece come veicolo di potere, di manipolazione, di guerra. Non a caso, è proprio tramite la parola che Polinice tenta di ingannare il padre, chiedendo il suo sostegno in una lotta fratricida che perpetua la maledizione dei Labdacidi. La parola si fa, in questo contesto, emblema di una sapienza deviata, inquietante.



Simone Severini (Polinice) con Giuseppe Sartori, 2025, Michele Pantano, AFI/SR

La visione negativa attribuita alla parola in questo contesto riflette, e al tempo stesso amplifica, la valenza ambigua e pericolosa della conoscenza stessa all'interno dell'universo tragico. Non a caso, nella tragedia greca – e in particolare sofoclea – *lógos* e *gnōsis* condividono una medesima struttura di rischio: entrambe, pur aspirando alla rivelazione del vero, si rivelano strumenti ambivalenti, capaci tanto di dischiudere quanto di distruggere. La parola, in quanto veicolo di sapere, non è mai neutra: essa produce effetti, agisce sul reale, trasforma chi la pronuncia e chi la riceve. Ed è proprio questa sua forza performativa che ne fa, in *Edipo a Colono*, un *medium* intrinsecamente instabile, capace di generare disordine invece che chiarezza, e conflitto invece che comprensione. Come la parola, anche il sapere tradisce il suo intento originario di illuminazione, rovesciandosi in *aletheia* traumatica, in verità insostenibile. È in quest'ottica che Nietzsche interpreta la vicenda di Edipo come parabola della *hybris* conoscitiva:

Questa conoscenza la vedo impressa nella terribile triade dei destini di Edipo: lo stesso che scioglie l'enigma della natura – della Sfinge dalla duplice natura – deve anche violare, come assassino del padre e marito della madre, i più sacri ordinamenti naturali. Sì, il mito sembra volerci bisbigliare che la sapienza, e proprio la sapienza dionisiaca, è un orrore contro natura, che colui che col suo sapere precipita la natura nel baratro dell'annientamento deve sperimentare la dissoluzione della natura anche su se stesso. «La punta della sapienza si rivolge contro il sapiente; la sapienza è un delitto contro la natura»: con queste terribili frasi ci apostrofa il mito.⁷

La sapienza si rovescia in colpa, l'intelligenza in follia. Con parole folgoranti, Nietzsche afferma che il mito non premia la conoscenza, ma la punisce, perché essa destabilizza l'ordine, infrange il limite, forza il velo del non detto. Edipo, nella sua duplice posizione di cieco e veggente, incarna questa esperienza del sapere come lacerazione, come accesso a un reale che non può essere sostenuto senza mutilazione. La sapienza di Edipo non è dunque sapere teoretico, ma verità tragica: essa non si apprende senza prezzo, e non si comunica senza lacerazione.

Il riscatto di questa conoscenza lacerante, tuttavia, non si compie nell'atto del sapere stesso, ma soltanto nel momento estremo della morte, là dove la sapienza di Edipo si rivela nella sua forma più alta e paradossale. È allora che la sua condizione di cieco si trasfigura definitivamente in veggenza: non più semplice privazione della vista, ma accesso a un sapere rituale, numinoso, che si sottrae alla logica discorsiva e si colloca nella sfera dell'invisibile. Edipo, infatti, non subisce la propria fine, ma la prevede, la annuncia, la dirige: è lui stesso a guidare Teseo verso il luogo segreto del suo trapasso, a riconoscere nei segni della natura – tuoni, sussurri, fremiti del bosco – la chiamata divina.

In questo passaggio dalla cecità alla chiaroveggenza, il personaggio sofocleo compie l'ultima metamorfosi: da re caduto e maledetto, a guida rituale, a ponte tra la dimensione umana e quella divina. La morte di Edipo, avvolta dal miracolo, è sottratta allo sguardo: nessuno assiste al momento in cui egli oltrepassa la soglia. Ma è proprio in questa sottrazione che si manifesta il carattere epifanico della sua fine. Accompagnato da Teseo, si addentra nel bosco sacro delle Eumenidi, sparendo dalla vista collettiva per volontà divina. Le figlie, seppur tentate, non possono seguirlo, frenate dal re ateniese: il luogo in cui il padre riposa è divenuto inaccessibile, inviolabile.

Ed è in questo punto che la rappresentazione siracusana, nella sua ultima scena, tocca la sua vetta iconografica e spirituale: tra i cipressi, in una luce rarefatta, riappare una figura trasfigurata – Edipo in tunica verde, le braccia distese – che non è più solo l'uomo del dolore, ma una presenza fantasmatica quasi sacrale.

La metamorfosi ha, in questa messinscena, anche un colore: assume cioè una dimensione simbolico-cromatica che ne intensifica il significato rituale e metafisico. Il verde, colore dominante dell'ultima apparizione di Edipo, non è semplicemente un dato scenografico, ma il segno visibile di un passaggio ontologico, e tutta la rappresentazione si costruisce su un'articolazione di polarità visive: luce e ombra, bianco e nero, bene e male. I costumi di Luis Carvalho ne sono la manifestazione più chiara: il bianco abito del re Teseo, emblema della giustizia accogliente e della democrazia ateniese, si oppone al nero severo di Creonte, espressione di un potere tirannico e cieco nel senso peggiore. La polarità cromatica si estende ai cori:

bianco per gli abitanti di Colono, verde per le Eumenidi, benevole divinità ctonie.

Tale oscillazione, tuttavia, non si esaurisce in binomio antitetico: Edipo, inizialmente avvolto in una tunica nera che sottolinea il peso della sua tragedia, si spoglia progressivamente di questo abito oscuro per assumere infine un consunto abito bianco, segno di una purificazione interiore e di un passaggio verso una nuova forma di sapere. Al contrario, tutti i suoi familiari, in particolare le figlie, rimangono vestite di nero, come emblema visivo della maledizione ereditata, un lutto perpetuo che li lega indissolubilmente al destino tragico di Edipo. Prende corpo in quest'opera la consapevolezza che la maledizione non si concluderà con la morte del padre. È l'inizio di una grande considerazione sulla fallibilità umana, poiché anche la genia di Edipo non ha scampo, non ha salvezza.

Il verde, colore dominante della scenografia e dell'ultimo costume di Edipo, è la terza via tra il nero e il bianco: è la natura, è il *limen*, è l'ambiguità fertile del bosco sacro, in cui Edipo si fonde nella scena finale, di verde vestito e le braccia spalancate, come una figura cristologica, o meglio – carsenianamente – come una icona del trapasso.

In questa simbolica tensione tra colori e valori si innesta il discorso politico. *Edipo a Colono* non è solo un dramma della morte, ma anche della cittadinanza. Atene, per mezzo della volontà del suo re Teseo, è l'unica città che accoglie Edipo, rifiutato da tutti, e lo fa non per pietà ma per giustizia. In questa scelta si rivela la funzione ideologica del teatro ateniese: una scena politica in cui la città si specchia come modello di democrazia e giustizia che si fa ospitalità verso lo straniero. Teseo non negozia con Creonte, ma protegge Edipo come portatore di un valore sacro che la polis riconosce e celebra. Il riconoscimento che Teseo rivolge a Edipo rappre-



Coro delle Eumenidi, 2025, Michele Pantano / AFI-SR

senta uno dei momenti più alti della tragedia: pur vedendo davanti a sé un uomo segnato dalla colpa e rifiutato dalla comunità, egli ne riconosce l'irriducibile e radicale umanità.

πολλῶν ἀκούων ἔν τε τῷ πάρος χρόνῳ
τὰς αἱματηρὰς ὀμμάτων διαφθορὰς
ἔγνωκά σ', ὦ παῖ Λαΐου, τανῦν θ' ὁδοῖς
ἐν ταῖσδ' ἀκούων μᾶλλον ἐξεπίσταμαι.
σκευή τε γάρ σε καὶ τὸ δύστηνον κάρα
δηλοῦτον ἡμῖν ὄνθ' ὅς εἴ, καὶ σ' οἰκτίσας
θέλω 'περέσθαι, δύσμορ' Οἰδίπους, τίνα
πόλεως ἐπέστης προστροπὴν ἐμοῦ τ' ἔχων,
αὐτός τε χή σὴ δύσμορος παραστάτις.
δίδασκε: δεινὴν γάρ τιν' ἂν πρᾶξιν τύχοις
λέξας ὁποίας ἐξαφισταίμην ἐγώ,
ὅς οἶδα καὐτὸς ὡς ἐπαιδεύθην ξένος,
ὥσπερ σύ, χῶς εἷς πλεῖστ' ἀνὴρ ἐπὶ ξένης
ἦθλησα κινδυνεύματ' ἐν τῷμῳ κάρᾳ:
ᾧστε ξένον γ' ἂν οὐδέν' ὄνθ', ὥσπερ σὺ νῦν,
ὑπεκτραποίμην μὴ οὐ συνεκσῶζειν: ἐπεὶ
ἔξοιδ' ἀνὴρ ὦν χῶτι τῆς εἰς αὔριον
οὐδὲν πλέον μοι σοῦ μέτεστιν ἡμέρας.

Ti ho riconosciuto, o figlio di Laio, avendo sentito da molti, per l'innanzi, della sanguinosa distruzione dei tuoi occhi; e ora, da ciò che mi è stato detto durante il cammino, ancora meglio conosco. I tuoi abiti e il tuo volto miserando a noi mostrano chi sei; e provando compassione di te, vorrei domandarti, sventurato Edipo, con quale supplica ti presenti alla città e a me, tu e quest'infelice che ti assiste. Parla. Solo se tu mi dicessi qualcosa di terribile, io mi sottrarrei; ricordo bene di essere stato allevato anch'io, come te, fuggiasco; e di aver affrontato in terra straniera, più che chiunque altro, innumerevoli pericoli per la mia vita: sì che non saprei mai rifiutare aiuto a un ospite, quale ora tu sei, perché si salvi. So bene che sono un uomo, e che il domani non appartiene a me più che a te.⁸

Questa dimensione risuona con particolare forza nella Siracusa contemporanea: nella cornice del teatro antico, tra rovine e vento, il rito si fa attuale ed Edipo diventa lo straniero sacro, colui che, pur segnato da colpe e sacrilegi, viene riconosciuto e onorato per ciò che è: un essere umano completo.

Carsen firma così uno spettacolo che non ha paura del silenzio, della lentezza, del vuoto. Non c'è enfasi, non c'è pathos urlato: c'è una ricerca di essenzialità, di limpidezza, di verticalità: *l'Edipo a Colono* di Carsen propone una meditazione profonda e sconvolgente sul mistero della morte e dell'esistenza. La tragedia si chiude con il miracolo della scomparsa di Edipo, avvolto dalla luce, sottratto allo sguardo dei vivi. Ma quel miracolo convive, nello stesso istante, con un dolore sordo, umano, inconsolabile: quello di Antigone e Ismene, che non smettono di piangere nemmeno di



Teseo (Massimo Nicolini) 2025, Michele Pantano / AFI-SR

fronte a una morte che appare pacifica e senza dolore. In questo contrasto si condensa un doppio pensiero sull'umano: da un lato, l'intuizione profonda di un senso che, nella morte, si rivela e si compie; dall'altro, la fatica del distacco, il lutto, la nostalgia che si prova anche per ciò che ha fatto soffrire. «Anche dei mali si ha nostalgia», grida Antigone, in una delle frasi più feroci della tragedia. La finezza di Sofocle nel pensiero e l'abilità di Carsen nella rappresentazione sta nel tenere insieme questi due piani, senza risolverli: il sapere e l'ignoranza, la pace e il pianto, la luce della comprensione e il buio della perdita.

Il *fil rouge* che percorre tutto l'*Edipo a Colono* rimane dunque lo sguardo, in tutte le sue accezioni: fisico, interiore, politico, sacro. Carsen costruisce la sua messinscena esaltando proprio questa dimensione visuale, con un'intelligenza scenica che valorizza ogni oscillazione tra vedere e non vedere. Non è un caso che nel testo greco ricorra frequentemente il verbo ὁράω (*oraō*), che significa 'vedere', ma anche 'sapere' nel senso profondo di chi conosce perché ha visto. Così come ritorna la parola φῶς (*phōs*), 'luce': non solo metafora della vita, ma anche della conoscenza, della consapevolezza, della verità. In questo senso, la rappresentazione siracusana non è solo potente dal punto di vista visivo, ma anche filologicamente consapevole: Carsen coglie e amplifica questi dettagli, risemantizzandoli nella concretezza della scena, in un continuo scambio tra corpo e parola, tra buio e chiarore, tra ciò che si mostra e ciò che si sottrae. Con queste parole, Edipo dice addio alla vita, alle sue figlie, ai suoi dolori:

ὦ φῶς ἀφεγγές, πρόσθε πού ποτ' ἦσθ' ἐμόν,
νῦν δ' ἔσχατόν σου τοῦμόν ἄπτεται δέμας.
ἦδη γὰρ ἔρπω τὸν τελευταῖον βίον
κρύψων παρ' Ἀιδην. ἀλλά, φίλτατε ξένων,
αὐτός τε χώρα θ' ἦδε πρόσπολοί τε σοὶ
εὐδαίμονες γένοισθε, κάπ' εὐπραξίᾳ
μέμνησθέ μου θανόντος εὐτυχεῖς ἀεὶ.

O luce senza luce per me, un tempo in qualche modo fosti pur mia, e ora per l'ultima volta il mio corpo ti tocca! Ecco, io muovo a nascondere nell'Ade la suprema ora di vita: e tu, il più caro degli ospiti, tu e questo paese e i tuoi uomini abbiate buona sorte, e nella prosperità ricordatevi di me, quando sarò morto, per sempre felici.⁹

In un mondo iper-visivo, dominato da immagini che si sovrappongono senza tregua, il corpo cieco di Edipo ci chiede di guardare con altri occhi. In uno spettacolo tanto rigoroso quanto poeticamente stratificato, Carsen firma un *Edipo a Colono* che sa unire la potenza del mito con la precisione dei segni drammaturgici, restituendo il dramma sofocleo alla sua dimensione auratica, ma attraversata dalla modernità. Il dramma di Edipo ci ricorda che si può vedere anche nel buio, e che forse è proprio lì che si annida la vera sapienza. In linea con le parole di Aiace, che chiede a Zeus non la salvezza ma la luce – la possibilità di vedere e di essere visto, di morire sotto lo sguardo del mondo e non nel cieco anonimato della nebbia – l'*Edipo a Colono* si costruisce attorno a una visione tragica che è, al tempo stesso, esaltazione della luce e riconoscimento della sua perdita. Ma se Aiace invoca la chiarezza del giorno come condizione etica della morte eroica, Edipo incarna un'altra via: non più quella della visibilità esteriore, ma della ascesi interiore.



Edipo, che ha vissuto, e subito, tutte le possibilità dell'esistenza – figlio, padre, sposo, re, mendicante, profeta, vittima e carnefice – diventa l'immagine di questa totalità incarnata, insostenibile e infine sacra. Ma è proprio in questa sacralità ambivalente che si radica la seconda grande dimensione del personaggio: quella religiosa e rituale. Il corpo di Edipo, segnato dalla colpa e dalla sofferenza, diviene luogo del sacro non per purificazione morale, ma per una trasfigurazione ontologica. È qui che si innesta la riflessione fondamentale di Dodds sulla civiltà della colpa. A differenza della civiltà della vergogna, basata sul disonore sociale e sull'esibizione pubblica del male, la civiltà della colpa implica interiorizzazione, coscienza tragica dell'impotenza umana, e riconoscimento dell'enigma divino come inaccessibile e, al tempo stesso, vincolante.¹⁰ La tragedia sofoclea, che ne è l'espressione più alta, mostra l'uomo non come padrone del proprio destino, ma come spettatore – e vittima – di un ordine superiore, oscuro, inesorabile. La colpa di Edipo non è morale, ma ontologica: egli è colpevole per aver voluto sapere, per essere entrato nel cuore stesso del mistero. E tuttavia, proprio in questa colpa ineluttabile si apre uno spiraglio: la possibilità della catarsi.

La catarsi, nella sua valenza antica, non è redenzione nel senso cristiano, ma riconfigurazione della soggettività attraverso il rito. La sua morte invisibile, sottratta allo sguardo degli uomini, segna il passaggio dall'umano al numinoso. Il suo corpo scompare, ma la sua potenza resta, irradiata nel luogo che lo custodisce. Lungi dall'essere semplice conclusione, la catarsi è il compimento di un percorso in cui il sapere si è fatto carne, dolore, silenzio, e infine luce interiore.

Edipo, seppur cieco, diventa centro dello sguardo collettivo, e anche lo spettatore è chiamato a spostare il proprio sguardo: a vedere diversamente, a vedere ciò che non si mostra. In questa tensione tra visibile e invisibile si compie l'ultima metamorfosi del personaggio tragico: da sovrano a mendicante, da colpevole a sapiente, da figura tragica a icona sacra. Morire nella luce, per Aiace, è un gesto di onore; per Edipo, è un gesto di verità, di ritorno a sé stesso e alla propria pace, alla propria innocenza.

In questa parabola – dalla luce epica alla luce tragica, dalla visibilità eroica alla visione interiore – si iscrive il senso profondo della messa in scena di *Edipo a Colono*: non solo un addio alla vita, ma un'epifania della visione come atto etico, politico e umano. Un invito che risuona ancora oggi, nella contemporaneità, nelle struggenti parole di Anna Maria Ortese, nelle sue appassionate lettere all'amica Mattia:

Perché tu sei malinconica, Mattia, se pure non disperata. Da che viene? Forse, il vivere un giorno di luce (e tutto può farsi luce a chi viaggia) rende miseramente oscuro ogni altro luogo? [...] Mattia, ora voglio dirti che tu hai veramente due bellissimi occhi, io ne ho riportata una grande impressione: calmi e profondi, puri e incantati come una notte d'estate. E la tua

anima, limpida e profonda come i tuoi occhi, perché non dovrebbe darti continuamente gioia? un senso di ricchezza, di fantasia, di gioia anche nelle ore pesanti, orrende, cui andiamo incontro vivendo? Questa vita è mare. Ora siamo in cima alle onde, ora siamo già in basso, quanto mai in basso. Ma risaliremo, velocemente. Tu, ciò che devi fare di buono, di utile nella vita, la compagnia che ti devi procurare, necessarissima è questa: una te stessa attenta, libera, gentile. Sempre, in ogni momento, tu devi poter tornare a te stessa come alla compagnia più cara che ti sia dato immaginare. Coltiva te stessa: non ti parlo della mente, non del cuore: ti parlo della parte più segreta, la parte immortale di te. Fa' che vi sia in te un angolo remoto e meraviglioso, quasi una casa in un bel giardino, sospesa su un abisso, dalle cui terrazze si ascolti l'urlo del mare e si seguano le apparizioni della luna e del sole.¹¹

Questa pagina di Anna Maria Ortese rievoca profondamente la cifra visiva e tematica dello spettacolo di Carsen. Nel corpo cieco di Edipo, prossimo alla dissoluzione, si addensa un sapere che non ha più bisogno della luce per vedere: la sua figura attraversa il buio come chi ha abitato la rovina e ne ha tratto un'intima chiarezza. *L'Edipo a Colono* di Carsen restituisce questo paradosso: che la vera visione nasce quando si è smarrita ogni immagine, quando lo sguardo si fa interiore, radicale, fondato sul vuoto, sull'esilio, sul silenzio. È in questa soglia che si sente l'eco della voce di Anna Maria Ortese, che invita a custodire, anche nel dolore, anche nella notte, un angolo segreto e immortale da cui guardare il mondo. Edipo, cieco e morente, sembra abitare e riposare eternamente proprio in quella casa, in quel bosco sacro sospeso sull'abisso, da cui si seguono le apparizioni della luna e del sole: non più spettatore del mondo, ma parte profonda del suo enigma, partecipe di una sapienza che nasce dalla sofferenza dell'aver guardato negli occhi il dramma dell'esistenza, dal saper portare in sé, con delicatezza, quel buio.

-
- ¹ Cfr. J.P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978.
- ² Fondazione INDA, 'Robert Carsen: Edipo a Colono al Teatro Greco di Siracusa', <https://www.youtube.com/watch?v=qzD8ewyWunI&ab_channel=FondazioneInda> [accessed 11 June 2025].
- ³ L. DE BENEDECTIS, 'Imparare a morire. L'Edipo a Colono di Carsen. Intervista a Giuseppe Sartori', *Theatron Webzine*, 20 maggio 2025, <<https://webzine.theatronduepuntozero.it/imparare-a-morire-ledipo-a-colono-di-carsen-intervista-a-giuseppe-sartori/>> [accessed 11 June 2025].
- ⁴ M. BETTINI, G. GUIDORIZZI, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2004.
- ⁵ A. BRELICH, *Gli eroi greci*, Roma, Ateneo, 1958, p. 247.
- ⁶ SOFOCLE, *Edipo a Colono*, trad. it. di R. Cantarella, in D. Del Corno, U. Albin, M. Matteuzzi, R. Cantarella, V. Faggi (a cura di), *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 620-621, vv. 806-807.
- ⁷ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 2017, p. 66.
- ⁸ SOFOCLE, 'Edipo a Colono', pp. 604-607, vv. 551-568.
- ⁹ Ivi, pp. 676-677, v. 1697.
- ¹⁰ E. DODDS, *I greci e l'irrazionale*, a cura di R. Di Donato, trad. it. di V. Vacca De Bos, Milano, BUR, 2009, p. 92.
- ¹¹ A.M. ORTESE, *Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia*, Milano, Adelphi, 2023, pp. 51-52.



| Letture, visioni, ascolti

BEATRICE BASILE

Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere, a cura di Gian Luca Farinelli e John Simenon

Non sono un uomo di patria.
Non credo nelle nazionalità.
Nella maggior parte dei casi si tratta solo di resti distorti del passato.

Georges Simenon

Otto viaggi di un romanziere è il titolo della mostra, allestita presso il Cinema Modernissimo di Bologna, dedicata a Georges Simenon, visitabile dal 10 aprile 2025 all'8 febbraio 2026 a cura di Gian Luca Farinelli e John Simenon, figlio di Georges e Denyse Ouimet, seconda moglie dello scrittore. Il percorso si snoda secondo un criterio geografico attraverso i luoghi di Simenon, a partire dalla natia Liège, in Belgio, fino alla Parigi cosmopolita degli anni Venti, passando per gli Stati Uniti, la Svizzera e l'Italia. Varcare la soglia del Modernissimo per visitare la mostra equivale a immergersi in una mappa interiore e sentimentale tanto vasta quanto profonda: ciò che si propone non è una mera esposizione

Locandina della mostra *Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere*, a cura di Gian Luca Farinelli e John Simenon (Bologna, 10 aprile 2025-8 febbraio 2026)



di documenti o reliquie letterarie, ma un'esperienza immersiva, sensoriale, intellettualmente densissima, capace di restituire la complessità di un autore che ha fatto della scrittura un atto di esplorazione radicale dell'umano e delle sue zone d'ombra. Ogni sezione della mostra, orchestrata con rigore filologico e profondità curatoriale, corrisponde a una tappa non solo temporale, ma anche esistenziale, in cui vita e opera si intersecano e si rifrangono l'una nell'altra.

Il percorso prende dunque avvio da Liège, luogo natale e matrice identitaria: una città-palinsesto che abita sotterraneamente l'intera opera simenoniana. Una mappa della città e un albero genealogico aprono simbolicamente la mostra, suggerendo già l'intreccio tra radici familiari, stratificazione urbana e immaginario narrativo. Il giovane Simenon, nutrito dalla lettura febbrile di Dumas, Balzac e Dostoevskij – evocati in un video posto strategicamente a inizio percorso – affina la propria scrittura negli anni dell'apprendistato giornalistico alla *Gazette de Liège* sotto la guida di Joseph Demarteau: non un semplice periodo di formazione, ma una vera scuola di sguardo, dove si forgia uno stile penetrante, fondato su una freddezza partecipe e su una straordinaria capacità di cogliere l'umano nella sua nuda verità. Segue l'approdo alla Parigi degli anni Venti, spazio di libertà e sperimentazione formale, nonché punto di partenza per i viaggi a bordo dell'Ostrogoth e della Ginette, intrapresi con la prima moglie Régine Renchon, detta Tigy. Proprio Tigy, a lungo marginalizzata dalla storiografia ufficiale, riemerge qui in tutta la sua rilevanza affettiva e intellettuale. Il suo archivio fotografico, frutto di cinquant'anni di meticolosa raccolta, costituisce il cuore visivo della mostra: non semplici istantanee private, ma vere e proprie narrazioni per immagini, testimonianza dell'occhio antropologico e inquieto che accomunava i due coniugi. Tigy appare così non solo come compagna di viaggio e fotografa, ma come coautrice silenziosa del 'progetto Simenon', figura determinante nella transizione dell'autore da praticante a romanziere. Due suoi dipinti, uno dei quali ritrae Simenon con l'iconico cappotto e la pipa, spezza il flusso cronologico della mostra per introdurre una dimensione intima e introspettiva, suggerendo già quell'attitudine performativa dell'identità che sarà centrale nei futuri romanzi dello scrittore. Il volto di Simenon, filtrato dallo sguardo amoroso di Tigy, suggerisce già un elemento funzionale: è un uomo che si presta alla rappresentazione, che sembra voler incarnare un personaggio. Ed è forse proprio in questo abito – più mentale che estetico – che si annida il seme del futuro Maigret.

Di particolare interesse risulta la sezione dedicata agli eteronimi – ben trentatré tra cui Plick et Plock, Trott, Dorsan – utilizzati da Simenon agli esordi. Dietro il gioco onomastico si cela una riflessione sulla molteplicità dell'io, sulla finzione dell'autorialità, sull'identità come travestimento e strategia. Ogni pseudonimo segna una posizione diversa del soggetto ri-

spetto al mondo, prefigurando già quell'instabilità dell'identità moderna che l'autore indagherà nelle sue opere maggiori.

Non manca poi il riferimento alle voci critiche: il rifiuto da parte di Colette, che trovava la sua prosa eccessivamente piana, introduce una frizione salutare nel discorso espositivo. La curatela dimostra coraggio nel non voler glorificare semplicisticamente l'autore, poiché intende collocarlo in un contesto dialogico e problematico. Di contro, la corrispondenza con André Gide – che ne riconosce il talento e ne diventa in qualche modo mentore – testimonia il prestigio raggiunto già in vita da Simenon presso gli ambienti letterari più esigenti.

Si prosegue con la documentazione dei viaggi degli anni Trenta compiuti con Tigy e i fedeli Boule e Olaf, rispettivamente cuoca e cane, a bordo delle imbarcazioni Ostrogoth e poi Ginette. Le fotografie, tratte dall'album di Tigy, sono straordinarie per composizione e intensità, vere narrazioni per immagini, nelle quali lo sguardo di Simenon coglie gesti minimi, espressioni sfuggenti, tracce di vita, filtrate anche dallo sguardo della prima moglie. È qui che emerge forse più di tutto lo scrittore-antropologo, l'osservatore etico che documenta senza giudicare. Il pavimento stesso diventa poi cartografia narrativa: una superficie geografica che invita il visitatore a seguire le traiettorie del mondo attraversato dai coniugi Simenon.

La dimensione fisica e simbolica del sotterraneo appare perfettamente coerente con l'universo narrativo simenoniano, segnato dalla ricerca dell'uomo nudo, inteso come soggetto esposto, fragile, preda dei propri desideri, come lo stesso Simenon dichiarava a proposito dei suoi romanzi 'duri'.

La seconda parte della mostra – *Aux éditions Simenon. Un'opera in viaggio* – è forse la più sorprendente: abbandonando la narrazione biografica, essa si concentra sul movimento dell'opera, sulle logiche della ricezione, sulla strategia editoriale consapevole che ha reso Simenon un caso unico nel panorama letterario del Novecento.



Uno scatto della mostra *Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere*, a cura di Gian Luca Farinelli e John Simenon (Bologna, 10 aprile 2025-8 febbraio 2026)

La curatela ha il merito di restituire la complessità di un autore che non fu mai prigioniero del canone: né scrittore colto in senso tradizionale, né semplice autore popolare, ma figura ibrida, capace di muoversi con agio tra letteratura e mercato, tra cultura alta e industria editoriale. Sono documentati il lancio del primo Maigret con l'evento del Ballo Antropometrico del 1931, l'intuizione di affidare le copertine a fotografi come Doisneau, Man Ray e Kertész, la capacità di negoziare diritti e traduzioni con una spregiudicatezza moderna. In questa sezione si trovano anche le testimonianze delle relazioni epistolari tra Simenon e alcuni dei più grandi cineasti del secolo – Renoir, Fellini, Truffaut, Godard, Tavernier – che riconobbero nella sua opera una forza visiva e morale rara, alimentando una catena di trasposizioni cinematografiche ancora oggi attive. Simenon non fu solo narratore, ma anche regista implicito, architetto del proprio mito, curatore della propria autorappresentazione.

Il fulcro dell'esposizione è tuttavia rappresentato dalla sala intitolata *Do Not Disturb. Il metodo Simenon*, in cui il processo creativo viene svelato nella sua dimensione più concreta e corporea. Dattiloscritti annotati, tabelle di lavoro, calendari di revisione: tutto concorre a smontare l'aura romantica del genio per rivelare invece il Simenon artigiano, ossessivo, metodico, capace di trasformare la scrittura in mestiere quotidiano e di-



Uno scatto della mostra *Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere*, a cura di Gian Luca Fari-nelli e John Simenon (Bologna, 10 aprile 2025-8 febbraio 2026)

sciplina interiore. Campeggia, al centro della sala, la sua macchina da scrivere, sua compagna fedele anche durante gli innumerevoli viaggi che lo portarono in giro per il mondo. Sembra che sia lei a scandire il ritmo della sua scrittura, senza cancellazioni o pentimenti.

La mostra si conclude con una riflessione sulle molteplici incarnazioni di Jules Maigret, figura mitica e insieme umanissima, investigatore e compagno d'ascolto, doppio dell'autore e strumento etico per l'esplorazione del male. Non viene privilegiato il personaggio seriale, ma il suo statuto esistenziale: Maigret come ultimo nomade, viaggiatore delle coscienze, uomo capace di penetrare le zone d'ombra dell'animo umano senza giudicare, ma con una comprensione radicalmente umana. Le parole di Adam Gopnik, citate nel catalogo, insistono sulla 'grisaglia' dei romanzi simenoniani, quel grigio etico e stilistico che sfugge alla dicotomia luce/tenebra tipica del giallo classico, per approdare a una visione ambigua, sfumata, eticamente problematica che fa emergere l'aspetto umano anche nelle sue fragilità più remote. In questa prospettiva **Maigret** assume un valore metanarrativo: non tanto detective quanto mediatore empatico, investigatore dell'interiorità altrui, è il doppio pacificato dell'autore, il contrappunto morale a una visione tragica della condizione umana. La mostra evita la riduzione del commissario a icona pop e lo restituisce nella sua complessità etica, come strumento di esplorazione dell'«uomo grigio», collocato nelle zone d'ombra che sfuggono alla logica binaria del bene e del male.

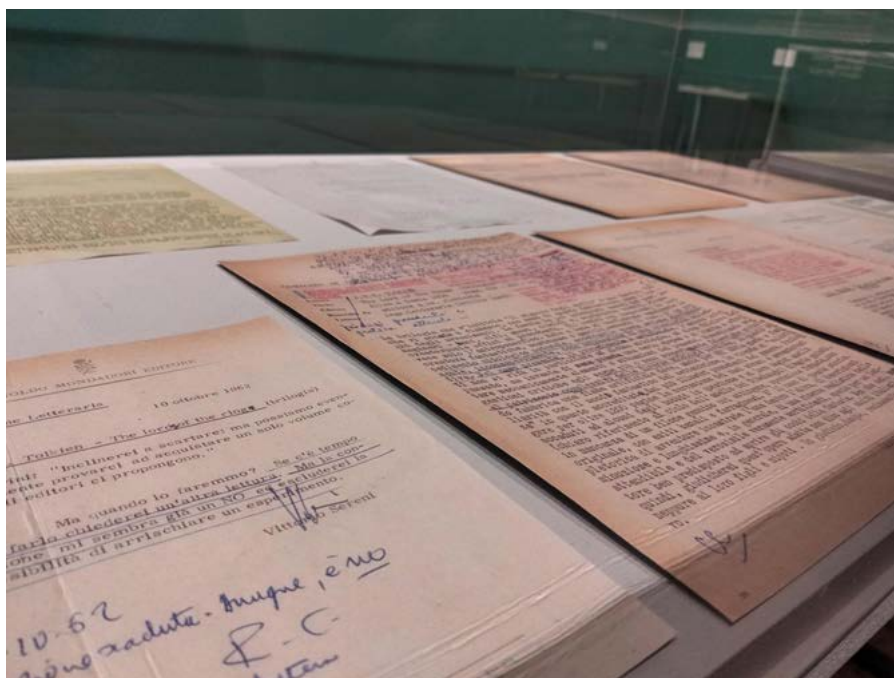
Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere è quindi una mostra allestita con sapienza e attenzione, notevole per rigore e suggestione e si presenta come un atlante concettuale che interroga la complessità di Simenon come romanziere, sociologo, viaggiatore e antropologo e ne chiarisce lo sguardo obliquo, mai consolatorio e radicalmente umano, sguardo che l'autore ha delineato nel corso di tutta la sua produzione letteraria e giornalistica. L'inaugurazione della mostra coincide con un anniversario significativo: quarant'anni fa, nel 1985, Adelphi pubblicava *Lettera a mia madre*, primo volume dell'autore in Italia; una ricorrenza a testimonianza del legame duraturo tra Simenon e il pubblico italiano, il quale ha sempre trovato nelle sue pagine un universo di inquietudini, fughe e identità discrete. «Capire e non giudicare» era, del resto, il suo motto.

ROBERTA BELLO

Tolkien. Uomo, professore, autore, *a cura di Oronzo Cilli e Alessandro Nicosia*

Dopo il successo delle tappe di Roma, Napoli, Torino, la mostra su John Ronald Reuel Tolkien approda a Catania, al Palazzo della Cultura, e concluderà il suo percorso itinerante a Trieste nell'autunno 2025.

La narrazione immersiva e museale di Tolkien è tripartita come il suo sottotitolo – *Uomo, professore, autore* – e si distingue per l'ampiezza del progetto, che intende differenziarsi dalle celebri esposizioni internazionali di Oxford (2018), Parigi (2020) e Milwaukee (2022), incentrate sulla produzione letteraria dello scrittore. Questa edizione, tutta italiana, mette infatti al centro la dimensione umana, accademica e creativa dell'autore, offrendo al visitatore uno sguardo inedito e profondo sull'uomo dietro la penna. L'esposizione propone un percorso intermediale e transmediale; lo rivela passo dopo passo la compresenza di *me-*



Tolkien. Uomo, professore, autore, Catania, Palazzo della Cultura

dia stratificati quali manoscritti autografi, lettere private, telegrammi, fotografie, disegni, schizzi, acquerelli e memorabilia, insieme a tutto ciò che è nato attorno al fenomeno Tolkien: arte, musica, cinema, giochi, fumetti. È una mostra di grande respiro che racconta l'universo dello scrittore inglese tramite documenti inediti e materiali originali, molti dei quali mai esposti prima in Italia.

La prima parte dell'itinerario espositivo si apre con le lettere, dalle quali emerge l'immagine più intima di Tolkien: figlio, studente, uomo. Misse, cartigli, telegrammi, ma anche disegni e documenti privati tracciano un autoritratto involontario, umano, affettuoso, talvolta malinconico. In particolare, le lettere del padre spirituale Francis Xavier Morgan mostrano quanto il giovane Ronald abbia ricevuto in eredità, più che un semplice sostegno economico, una lezione morale e spirituale fatta di generosità, di perdono e di senso del dovere.

La mostra propone un ritratto sfaccettato di Tolkien attraverso tre principali modalità espressive: le parole, con lettere, poesie, testi accademici e annotazioni manoscritte, che rivelano il pensiero dell'autore; le immagini, costituite da fotografie di famiglia, ritratti, schizzi, acquerelli, mappe che restituiscono visivamente il suo mondo, tra realtà e fantasia; infine, una selezione di oggetti, dai suoi effetti personali fino a veri e propri 'reliquari' della sua vita quotidiana, che offrono uno sguardo diretto sul suo vissuto. Tra questi, assume un significato centrale un vecchio baule di legno, sobrio ma colmo di memoria. È lo stesso che Mabel Suffield, madre di Tolkien, portò con sé nel 1895 da Bloemfontein, nell'allora Stato Libero dell'Orange, fino a Birmingham. Ronald aveva tre anni, dentro quel baule c'era l'immagine del suo mondo: la madre, il fratello, i libri, la casa perduta; un piccolo universo domestico che diventerà, nella sua mente, il compendio della Terra di Mezzo e un vano di ricordi familiari legati all'infanzia.

Tre raffigurazioni, in scultura, pittura e fotografia, sono dislocati nel percorso espositivo e si aggiungono ai cimeli che delineano il ritratto composito dell'uomo Tolkien. Sono rappresentativi non solo del professore di Oxford o dell'autore del *Signore degli Anelli*, *Lo Hobbit*, la Terra di Mezzo, ma anche del giovane orfano, del soldato sopravvissuto alla guerra, del marito devoto a Edith, del padre amorevole, dell'amico fedele, che ha cercato nella lingua e nel mito un rifugio e una risposta al dolore del mondo. E 'rifugio' emblematico è lo scrittoio di Tolkien, con la sua sedia, una pipa, due stilografiche, carte e libri sparsi. È lì che la parola prende forma, nel posto in cui l'uomo che corregge compiti, prega al mattino, cresce i figli, si trasforma nel creatore di interi mondi. Si avverte in questo modo il passaggio dal primo al secondo termine del sottotitolo della mostra: l'uomo dietro la penna, nonché l'autore'.



Tolkien. Uomo, professore, autore, Catania, Palazzo della Cultura

Quella penna è profondamente radicata nella filologia, nel significato letterale di ‘amore per la parola’ (dal greco *philólogos*, ‘amante del parlare’). Sin da bambino, grazie alla madre Mabel, Tolkien sviluppa una passione per le lingue e per il suono delle parole. Scrive, nella Lettera 163, che fu lo studio del gotico a fargli scoprire il piacere disinteressato della lingua. Come filologo, prima ancora che come docente, contribuì alla redazione dell’*Oxford English Dictionary*, inserendo lemmi dell’inglese medievale. Poi, da professore a Leeds e Oxford, trasformò questa passione in mestiere e metodo: studiava e insegnava le origini della lingua inglese, suscitando entusiasmo tra i suoi discenti. Non a caso, l’universo di Arda nacque prima dalle lingue inventate, poi dalle storie che le avrebbero abitate: il quenya, il sindarin, il khuzdul, fino al linguaggio nero di Mordor, sono esempi di fantasia applicata alla parola.

Questo rapporto totalizzante con il linguaggio si riflette anche nella vicenda editoriale dell’opera dell’autore. In mostra, una sezione ripercorre la complessa storia della pubblicazione dei suoi testi in Italia: dai rifiuti iniziali della Mondadori e di Elio Vittorini, che nel 1960 giudicò *Il Signore degli Anelli* «privo di attualità», al coraggio dell’Astrolabio, fino al successo editoriale della trilogia pubblicata da Rusconi nel 1970 grazie alla mediazione di Alfredo Cattabiani e all’entusiasmo di Elémire Zolla. L’opera ebbe così il suo primo grande pubblico italiano. Negli anni Duemila i diritti sono stati acquisiti da Bompiani, che nel 2020 ha realizzato una nuova traduzione e ha pubblicato per la prima volta *The History of Middle-earth* in italiano.

Tre grandi pareti orizzontali, inoltre, accolgono centinaia di copertine: una vera e propria esplosione visiva della ricezione globale dell'opera di Tolkien. Da *Lo Hobbit* al *Signore degli anelli*, ad opere e racconti minori, dalle prime edizioni italiane ai rifacimenti contemporanei, le pareti si fanno atlante della travagliata fortuna editoriale dell'opera del professore di Oxford.

A metà del percorso espositivo, una sezione incentrata sulla ricezione del macrotesto di Tolkien raccoglie voci di celebri personalità provenienti da ambiti diversi, dalla letteratura al cinema, dalla musica alla politica, e ben restituisce la vastità e la profondità dell'impatto culturale dello scrittore inglese. Le parole di George R.R. Martin, tra i più importanti eredi del fantasy contemporaneo, Stephen King, l'ex presidente degli Stati Uniti d'America Barack Obama, Ringo Starr, Paul McCartney, Franco Battiato, Il Re Carlo III d'Inghilterra, Nicolas Cage dipingono un affresco di ammirazione corale e di riconoscenza verso un autore che ha plasmato l'immaginario collettivo.

Una sezione speciale della mostra accoglie infine un'esposizione nell'esposizione: ottanta opere originali, per la maggior parte pubblicate, celebrano la potenza iconografica dell'universo tolkieniano attraverso lo sguardo di trentanove tra i più celebri artisti dell'illustrazione fantasy. Dai Brothers Hildebrandt a Chris Achilleos, da Ted Nasmith ad Alan Lee, da



Tolkien. Uomo, professore, autore, Catania, Palazzo della Cultura

Linda e Roger Garland fino a David T. Wenzel, il percorso curato da Davide Martini segue un ordine cronologico che parte dalle prime illustrazioni di *Lo Hobbit* e arriva fino alla fine del XX secolo. Ne emerge la cosiddetta *Golden Age* dell'arte tolkieniana, un periodo straordinario in cui testi e immagini si sono intrecciati con forza crescente, definendo l'estetica di un mondo che, pur nato dalla parola, ha trovato nell'arte figurativa un secondo corpo. Quest'area rivela come l'immaginario creato da Tolkien non sia stato solo letto, ma anche visto, sognato, interpretato, trasformando le sue pagine in una delle fonti più influenti anche per l'arte fantasy contemporanea.

Da fenomeno letterario a simbolo culturale planetario, *Il Signore degli Anelli* è oggi un'icona del nostro immaginario collettivo. Già nel 1984 il romanzo superava il milione di copie vendute, e soprattutto dopo lo straordinario successo cinematografico della trilogia di Peter Jackson, premiata con diciassette Oscar, è diventato il libro più letto al mondo dopo la Bibbia e il Corano. Tuttavia, i film rappresentano solo la punta dell'iceberg di un più ampio universo narrativo. La Terra di Mezzo ha generato negli anni una miriade di libri, saggi, videogiochi, giochi da tavolo, adattamenti teatrali, radiofonici e musicali, affermandosi come un fenomeno transmediale *ante litteram*. Se, come osserva Henry Jenkins, «il transmedia storytelling è un processo in cui gli elementi integranti di una storia sono dispersi sistematicamente attraverso molteplici canali, generando un'esperienza coordinata e unificata» (H. Jenkins, *Cultura convergente* [2006], Milano, Apogeo, 2007), allora Tolkien può essere considerato un caso emblematico di questo processo: dalla fondazione della Società Tolkieniana Italiana nel 1992 al proliferare di associazioni e *fan community* online, fino alla nascita di una vera e propria rete globale di eventi, simposi e mostre, il suo mondo è diventato un sistema narrativo dinamico, partecipativo e aperto.

A livello visivo, la svolta avviene nel 1995 con la diffusione del gioco di carte *Middle Earth CCG*, che coinvolge alcuni tra i massimi artisti fantasy internazionali, da Tom Cross a Cortney Skinner, fino all'italiano Angelo Montanini, figura di riferimento per l'illustrazione tolkieniana in Italia. Insieme a lui, artisti come Maria Distefano, Ivan Cavini e Alessandro Macarri danno vita a una scuola italiana che trova riconoscimenti anche nelle edizioni illustrate e nei celebri *Tolkien Calendar*. Parallelamente, autori come Alan Lee e John Howe – consacrati al grande pubblico proprio grazie all'adattamento cinematografico di Jackson – diventano nuovi custodi dell'estetica della Terra di Mezzo. Il film si presenta come «una derivazione non derivativa, un'opera seconda che non è però secondaria» (L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011, p. 28), in cui la materia letteraria si riscrive attraverso il linguaggio cinematografico, che proietta l'immaginario tolkieniano in nuova epoca visiva.

Ma è soprattutto nella cultura pop che la mitologia tolkieniana rivela la sua forza: *cosplayer* in abiti elfi e hobbit, flipper a tema come quello prodotto dalla Stern Pinball, vinili con colonne sonore, fumetti, poster promozionali, libri illustrati e merchandising d'ogni tipo, testimoniano un culto trasversale, dove il gioco e la nostalgia si fondono in esperienze sempre nuove. Proprio per questo, le sale della mostra dedicate al fenomeno pop si configurano come una mostra nella mostra: spazi immersivi in cui il visitatore può esplorare oggetti rari e curiosità collezionistiche, che raccontano l'incredibile diffusione dell'universo tolkieniano nella cultura di massa.

Il Signore degli Anelli non è più solo un libro o un film: è un 'mito popolare vivente', una narrazione che abita l'immaginario collettivo, capace di reinventarsi a ogni generazione, restando sempre fedele al cuore della sua storia, e alla penna del suo autore. È la dimostrazione tangibile che, tra erudizione accademica e creazione narrativa, Tolkien ha saputo coniugare il lavoro scientifico con la costruzione di un immaginario universale, radicato nella parola e nella carta. Uno scrittore ha inventato le sue storie non per raccontare un mondo, ma per dare una lingua a quel mondo. E ora, quel mondo, forte degli strumenti che ha ereditato, può custodire la lingua che lo ha generato, e con essa, rendere eterno il suo creatore.

GINA BELLOMO

Eloisa Morra, Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento

L'ambizioso e puntuale saggio di Eloisa Morra, *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento* (Carocci 2023), ci invita a intrecciare una relazione con gli autori che lo abitano. Il che non è un caso, considerando che nel volume la maggior parte di loro concepisce il testo come opera relazionale.

Con la splendida foto di Carlo Bavagnoli scelta per la copertina – dove Monica Vitti dispiega davanti a sé alcuni poster, luogo di incontro tra arte e letteratura – Morra ci coinvolge sin dalla prima pagina in un vasto e nitido percorso che si dipana in tre 'Gallerie' – dedicate rispettivamente a Gadda, a Celati e ad Anedda – che si fanno struttura fondamentale del testo e in cui si indaga il rapporto di tali autori con il visuale, fino a ricostruirne le rispettive 'poetiche della visibilità'.

Proprio tale struttura predispone un agevole itinerario tra i contenuti del volume: l'efficace sistema delle Gallerie permette una visione multipla, obliqua, l'unica che consenta di sporgerci oltre il reale e ci metta di fronte a quell'altrove che per i tre autori (soprattutto per Celati) è sempre una possibilità vitale ed espressiva.

Prima di concentrare l'attenzione su alcuni nuclei tematici e retorici fondamentali, è necessario esporre i contenuti essenziali delle tre Gallerie.

Nella prima, dedicata a Gadda, il rapporto tra arte e letteratura si indaga a partire dai riferimenti dello scrittore all'arte rinascimentale e a Caravaggio, esaminandone l'influenza diretta su opere come *Il club delle ombre*,



Eloisa Morra

Poetiche
della visibilità

Percorsi fra testo e immagine
nella letteratura italiana del Novecento

L'Adalgisa, Eros e Priapo e, naturalmente, il *Pasticciaccio*. Tra ekphrasis, metafore, *contaminatio* e *re-enactment*, emerge il legame con Toti Scialoja, dirimente per alcune scelte poetiche relative al *Pasticciaccio*.

Segue la Galleria Celati, dove si analizza l'interconnessione tra letterario e visuale attraverso i cruciali concetti di scrittura come apparizione e/o percezione, di montaggio e composizione per frammenti, partendo dagli anni della formazione con opere quali *Una giornata di Vera Evans*, proseguendo poi con i fototesti realizzati insieme a Carlo Gajani e, infine, analizzando gli sviluppi della peculiare poetica celatiana della visibilità nelle opere degli anni Settanta.

Chiude la serie la Galleria Anedda. Qui il percorso si dipana tra dettagli, parole chiave, cataloghi immaginari, installazioni, performance, cuciture: ragionando sulla messa in discussione dell'identità, sulla lettura associativa degli iconotesti e sul rapporto dialogante tra autore e lettore/osservatore (oltre che sulle possibilità di quest'ultimo di concorrere alla costruzione dell'opera, che diventa pienamente relazionale), spiccano l'iconotesto *La vita dei dettagli* e l'installazione *Antologia 2010-2012*, lavoro che associa alle cuciture i binomi tessere/scrivere e testo/tessuto, consapevolmente vicini all'arte relazionale di Maria Lai.

Se, come ci ricordano le tre 'poetiche della visibilità', osservare vagando ci permette di creare nuove associazioni e nuove modalità del vedere – ma anche di rapportarci ai testi riconfigurando il rapporto io-mondo e lettore-autore –, cominciamo a seguire i sentieri delineati da Morra guidati dal 'guardare' che viene prima dello 'scrivere', come suggerisce la citazione di Calvino in apertura al saggio, tratta da *Palomar*: «L'importante è imparare a guardare: scrivere non è che una conseguenza» (p. 9).

Occorre fare innanzitutto una precisazione sul metodo. Tre sono i capisaldi dell'approccio dell'autrice, che incrocia ricerca d'archivio, filologia visiva e cultura visuale. Proprio da quest'ultima sono mutuati numerosi termini e concetti, riguardanti soprattutto il potere/desiderio delle immagini, le ekphrasis, i dispositivi e i luoghi della visione. Centrale è inoltre il concetto di *gaze*, da collegare anche al tema dei dispositivi ottici.

Nell'addentrarci tra le Gallerie degli autori scelti, scorgiamo immediatamente come per i Nostri si riveli indispensabile assumere uno sguardo obliquo, di scorcio (da Gadda ad Anedda), legato a una visione che si compone di dettagli (Anedda) e di frammenti (Celati), fino al tentativo di ricomposizione del reale e dell'opera letteraria attraverso il montaggio, come avviene nel Celati degli anni Settanta ma già, in parte, negli anni della sua formazione. Il compito del dettaglio, infatti, è creare una relazione, un'occasione narrativa, una possibilità verso l'oltre e l'altrove – è la celatiana «esigenza di "uscire dal testo"» (p. 75) – in funzione della propria ambiguità.

Tra i dispositivi ottici – si veda Hamon – spiccano lo specchio e lo schermo reale e metaforico: in Anedda, ad esempio, le immagini sono uno ‘schermo’ rispetto alla sofferenza, «a far sì che l’io poetico possa staccarsi dal dolore della perdita quel tanto che basta per riuscire a oggettivarlo, dunque a scriverne» (p. 128). Le retoriche dello sguardo generano anche una riflessione sullo stile e sul rapporto tra realtà e rappresentazione, spesso mediato da dispositivi ottici o dalle ekphrasis. A tal proposito, volgendo verso la prima Galleria, vediamo come «le scritture ecfrastiche sono per Gadda il principale strumento attraverso cui *farsi mondo*, ragionando sulle costanti tematiche della sua opera, le strutture formali dei saggi e della narrativa, nonché il problema della natura della pulsione scopica del narratore» (p. 22).

Lo sguardo nelle tre ‘poetiche della visibilità’ ha assoluta centralità, ma il suo movimento obliquo in grado di orientare la narrazione necessita di uno spazio in cui muoversi, ovvero lo spazio del testo, che se per tutti è il campo su cui si gioca la partita dell’io con il mondo, per Anedda ha una natura, come già accennato, relazionale; Celati, invece, sottolinea la necessità di sporgersi al di fuori di esso, riflettendo sulla componente percettiva della realtà, secondo l’esempio di Giacometti. L’attenzione nei confronti del testo, per i tre autori, è sempre correlata a quella relativa all’immagine: per loro «riflettere sulla visibilità vuol dire [...] ragionare [...] sui processi generativi della scrittura» (p. 10). Di conseguenza, il testo è sia spazio di lotta tra immagine e parola – si veda Mitchell –, che spazio di sperimentazione ibrido e transmediale, dove le modalità compositive sono potenzialmente infinite.

Nella sua completezza, il saggio di Eloisa Morra ci fornisce una nuova consapevolezza sul legame intrattenuto con il visuale da alcuni importanti autori del nostro Novecento letterario. Anche a livello teorico e metodologico i risultati del volume sono importanti, poiché esso si afferma come un nuovo percorso all’interno degli studi di cultura visuale, perché riflette sul rapporto autore-lettore-occasione narrativa e, infine, perché chiama in causa anche la critica, la quale – ammonisce Morra – è bene che accolga tra le proprie forme anche le manifestazioni della transmedialità.

Poetiche della visibilità è un museo a pagina aperta. Alla fine del testo, il lettore può comporre e scomporre i tasselli delle tre poetiche e può, soprattutto, ancora una volta spaziare autonomamente con lo sguardo tra le Gallerie. L’autrice replica abilmente con noi lettori-osservatori le operazioni transmediali e metaletterarie dei suoi autori e pone le basi per le future *flânerie* in cui vorrà condurci.

FEDERICA BORAGINA

Elisabetta Modena, Display. Luoghi, dispositivi, gesti

«Sedia con corpo adagiato»: questa la didascalia ipotizzata da una curiosa e colta coppia di visitatori alla Biennale di Venezia dinnanzi al corpo stanco della signora Augusta Proietti, abbandonato su una sedia nell'attesa del marito Remo, impegnato nella ricerca di viveri di conforto per lenire la fatica estiva del turismo culturale.

La scena del celebre e sempre attuale episodio di *Le vacanze intelligenti* (1978) è richiamato in *Display. Luoghi, dispositivi, gesti*, lodevole saggio firmato da Elisabetta Modena per i tipi di Einaudi (2024), ricordando un episodio che ha coinvolto l'autrice in prima persona in occasione della mostra *La Grande Madre*, a Palazzo Reale a Milano nel 2015: seduta in una delle sale espositive la studiosa stava allattando la figlia quando una visitatrice le chiese se lei e la bambina fossero parte dell'installazione. Proprio come accade all'attrice Anna Longhi nel film, l'autrice e la sua bambina sono state oggetto di una lettura determinata dal contesto, il quale ha agito come 'cornice' tanto qualificante quanto ambigua. Tutt'altro che occasionale nelle cronache d'arte contemporanea recenti – basti pensare ai fraintendimenti per cui alcune opere sono travolte nelle pratiche di pulizia nelle sale museali – negli ultimi de-



Display

Luoghi Dispositivi Gesti

Elisabetta Modena



Piccola Biblioteca Einaudi Mappe

cenni l'equivoco dello sguardo ha saputo essere un grimaldello capace di rendere evidente la natura intricata dell'atto espositivo, gomitolo interdisciplinare che Modena prova a dipanare.

L'ambizioso esercizio critico affonda saldamente le proprie radici nell'etimologia della parola '*display*', così ricorrente nei vocabolari dei cosiddetti *art-workers* per definire le plurali possibilità del 'mettere in mostra', e ancor più di frequente nelle conversazioni quotidiane di ciascuno di noi, per indicare gli schermi dei numerosi dispositivi di cui ci serviamo. Procedendo lungo itinerari storici trasversali, dall'età moderna alla cronaca odierna, l'indagine è articolata in tre macro-sezioni, ognuna puntualmente sintetizzata nel sottotitolo, *Luoghi, dispositivi e gesti*, ed è efficacemente introdotta da un caso studio.

L'esplorazione dei luoghi si compie a partire dall'*atelier*, per molto tempo rifugio dal mondo dell'artista, alcova creativa e, in epoche più recenti, spazio destinato alla prima, e spesso riservata, fruizione dell'opera. Si procede poi richiamando la tradizionale linearità espositiva della galleria, nell'ultimo secolo sovvertita dalla funzionalità commerciale del luogo, fino ad approdare alla complessa spazialità museale e a quella ibrida, nonché talvolta rivoluzionaria, della strada. A conclusione di questa prima sezione l'autrice dedica giustamente attenzione all'archivio, luogo eterogeneo più di ogni altro, destinato alla conservazione e alla ricerca, scrigno privato ma al contempo visitabile, palcoscenico di sguardi tanto familiari quanto inediti, di gradualità scoperte e di percorsi critici che traghettano l'opera verso la sua divulgazione.

Nella seconda sezione Modena riflette sugli strumenti che accompagnano l'atto espositivo, veri e propri *trait d'union* fra l'oggetto mostrato e l'osservatore. Nati quando il mondo era convintamente analogico, ognuno di essi ha saputo evolversi, mutare e trovare una nuova identità nell'epoca digitale. E così l'antica cornice, senz'altro il più indagato dispositivo di mediazione dell'opera d'arte – come ci ricordano le puntuali evocazioni di Gombrich, Friedenberg, passando per Simmel e Stoichita – non solo è confine dello sguardo, limite fra un dentro e un fuori, ma è soprattutto artefice di significato, sia quando è presente, sia quando è assente, come dimostrano le molteplici 'fughe della cornice' delle sperimentazioni artistiche degli ultimi decenni fino alle recenti esperienze immersive. Altri dispositivi presi in considerazione sono l'autorevole piedistallo, sempiterno sinonimo di riconoscimento di valore, seppur talvolta discusso e negato; e la versatile vetrina, ricorrente nelle sale del museo così come sulle pagine di Amazon, definita dalla sua trasparenza e dalla dialettica capacità di mostrare e al contempo di isolare. Centrale, in questa parte del volume, è lo schermo, un dispositivo così articolato da giustificare, in tempi recenti, l'esistenza di una disciplina autonoma, i cosiddetti *screen studies*, che ne

indagano la complessità storica e teorica. Radicando la trattazione nell'affascinante matrice etimologica della parola 'schermo', dall'antico tedesco 'skirm', ossia 'scudo', Modena ne disegna i contorni come presenza nello spazio museale ma anche come luogo espositivo esso stesso. Ultimo, ma non per importanza, dispositivo citato è la didascalia, in apparenza rassicurante descrizione dell'opera d'arte, ma nella realtà dei fatti opportunità di sovvertimento dell'identità dell'opera stessa nonché strumento di modulazione della fruizione dell'opera, in forma di avvertenze e istruzioni per l'uso.

Si giunge così all'ultima parte, vero e proprio compendio dei gesti in cui si dipana la pratica espositiva. Modena fornisce al lettore un concentrato viaggio nella storia delle mostre, così come nella museologia e nella museografia, restituendo la natura fortemente interdisciplinare dell'esporre. Come accade quando si osserva una costellazione, ne risulta un'attività in cui ogni mansione e ogni professionalità è correlata all'altra, dove la voce del verbo 'allestire' non si esaurisce in un esercizio architettonico, ma fa rima con 'curare'; 'illuminare' è molto più che 'fornire luce', bensì è crogiolo di significati culturali, religiosi e politici, e 'visualizzare' implica riflessioni sulla narrazione ma anche sull'immaginazione.

Cosa vuol dire dunque 'esporre'? Nell'ultimo capitolo Modena approda alla definizione, certo indiscutibile, del 'mettere fuori', 'offrire alla vista', accezione storicamente documentata dal passaggio dalla dimensione privata, quella dei tesori medievali, degli studioli rinascimentali, delle *Kunst-und Wunderkammern* e dei primi *cabinets* scientifici, alla condivisione pubblica del sapere, sancito dalla Rivoluzione francese con l'apertura al pubblico del Louvre, corredato di didascalie, cataloghi a buon prezzo e *brochures*. Al giorno d'oggi le possibilità d'esposizione si sono moltiplicate e inverte in forme diverse grazie al digitale che consente un'accessibilità prima impensabile, annullando distanze e limiti, proprio grazie a un *display*. Questa moltiplicazione, suggerisce l'autrice, consente di interpretare l'atto espositivo oltre il suo significato etimologico, se si considera, ad esempio, la possibilità di esporre nascondendo, opportunità a cui molti artisti hanno spesso fatto ricorso nell'ultimo secolo, ma che – ricorda Benjamin – è pratica indispensabile per salvaguardare il valore dell'opera. Riprova di ciò si rintraccia nell'evocazione del più opportuno degli esempi: *Étant donné*, ultima opera di Marcel Duchamp. Iniziata nel 1944 ma volontariamente allestita dopo la sua morte, nel 1968, al Philadelphia Museum of Art, sulla base di un dettagliato manuale di istruzioni, l'opera consiste in una porta in legno, trafitta da una fessura, da cui il visitatore può spiare un paesaggio su cui giace il corpo, nudo e abbandonato, di una donna con le gambe aperte. La fotografia dell'opera o un'immagine con il medesimo soggetto, fa notare Modena, sarebbe oggi censurata da Facebook, dunque nascosta dal *display* digitale, così come Duchamp stesso aveva previsto di

fare nel *display* museale: conferma della pervasività e della polisemanticità dell'atto espositivo nell'epoca contemporanea, in un continuo scambio fra *display* analogico e digitale.



MILENA GIUFFRIDA

Eloisa Morra, La lente di Gadda

Nel sempre più fitto panorama degli studi dedicati alla dimensione visiva della letteratura, il volume di Eloisa Morra, *La lente di Gadda* (Electa, 2024) rappresenta un contributo originale e metodologicamente sofisticato, in grado di coniugare l'approfondimento critico-filologico con una profonda sensibilità intermediale. Si tratta di un libro che non solo rilegge con sguardo acuto la costellazione figurativa nell'opera di Carlo Emilio Gadda, ma che propone anche un modello teorico-operativo per intendere la scrittura letteraria come dispositivo ottico, epistemologico e psichico.

Il progetto di Morra prende le mosse da un assunto tanto implicito quanto cruciale: in Gadda, il visivo non è un accessorio, ma una forma di conoscenza. L'ekphrasis, lungi dall'essere mero orpello descrittivo, diventa una modalità compositiva e una strategia di mascheramento: «ogni tentativo di avvicinamento al reale implicherà un conflitto» – scrive Morra – «un rapportarsi al problema del Male, identificato da Gadda con il narcisismo

Eloisa Morra
La lente di Gadda

“[...] è un lungo guardare quello dell'artista, è uno studio attento, insistente, una 'penetrazione eroica' in quel 'cosmo' stesso dove la gente non suol discernere che il disordine, il caos, o addirittura l'errore”.

Una mostra di Ensor, 1950

che impedisce di tendere al bene comune» (p. 9). È a partire da questa tensione irrisolta che la scrittura gaddiana mette in scena un continuo scambio tra parola e immagine, tra trauma e rappresentazione, tra identità e travestimento.

Ma è soprattutto nella sua costante attenzione al dato testuale – più precisamente alla stratificazione genetica della scrittura gaddiana – che il libro rivela la sua portata innovativa. Le pagine di Morra sono fitte di riferimenti agli abbozzi, agli appunti preparatori, agli interventi marginali e interstiziali che costellano l'archivio gaddiano. Questa cura filologica, lungi dal ridursi a repertorio annotativo, si trasforma in chiave ermeneutica: la scrittura di Gadda viene interrogata come palinsesto, come organismo vivente che reitera, sopprime, maschera o rilancia nuclei visivi ossessivi. L'ekphrasis, insomma, non viene considerata un semplice episodio della narrazione, ma ne rappresenta un agente compositivo.

Non a caso, una delle sezioni più affascinanti del libro è senz'altro quella dedicata agli avantesti della *Cognizione del dolore*. Qui Morra mostra come la genesi del personaggio di Gonzalo Pirobutirro sia attraversata da una stratificazione figurativa che affonda le radici nei disegni e nelle descrizioni abbozzate dallo scrittore: Raffaello, Mantegna, Michelangelo, Caravaggio sono evocati non per un generico sfondo culturale, ma per generare metamorfosi morfologiche, per costruire un'identità psichica attraverso citazioni camuffate. Così, ad esempio, un ritratto di Rodrigo Borgia funge da specchio deformante per la rappresentazione del protagonista: uno specchio che viene poi accantonato nei fogli preparatori, ma la cui ombra sopravvive nella versione finale del testo. Questo slittamento tra abbozzo e testo pubblicato – tra genesi e realizzazione – è emblematico della poetica gaddiana, fatta di continui *dépistages* e spostamenti laterali del senso.

All'interno di questa tensione visiva e narrativa, la categoria del desiderio occupa un posto centrale. Morra esplora con acutezza la dialettica tra due polarità iconografiche: da un lato, i giovani virili e ideali (san Giorgio, san Sebastiano, i 'campioni della razza' fascista); dall'altro, i soggetti erotizzati e ambigui (come Diomede, descritto attraverso l'Annunciazione di Lotto). In entrambi i casi, il riferimento pittorico non è semplicemente funzionale alla costruzione del personaggio, ma agisce come maschera drammatica e sessuale, come filtro proiettivo e talora dissacrante del desiderio autoriale. Simmetricamente, anche la figura femminile è costruita mediante un codice visivo bifronte. Le «eroine passive» – bionde, borghesi, malinconiche – sono associate a cromie diafane, spesso funeree: il bianco dell'Ofelia preraffaellita, il marmo della tomba di Ilaria del Carretto. Di contro, le donne sensuali e volitive – come Zoraide della *Meccanica* o la domestica albana del *Pasticciaccio* – sono descritte con toni caravaggeschi, in cui luce e carne si fondono nella rappresentazione del desiderio. Morra osserva giustamente che «l'arte rinascimentale viene utilizzata come

matrice dove far convergere letture erotiche o comiche di certi dettagli, o altre istanze che ne abbassano volutamente i contenuti, in un'ideale profanazione» (p. 23).

Tra gli aspetti più stimolanti del volume spicca la riflessione sul dettaglio pittorico come veicolo semantico. Morra mostra come Gadda non si affidi mai a una visione d'insieme, ma privilegi sempre un punto di rottura percettivo: un'ansa, un riccio, un piede, una perla. Le perle della Maddalena penitente, gli alluci sovrailluminati dei santi nella Cappella Cerasi, i ricci angelici nei dipinti del Mantegna diventano semi narrativi, nuclei mnestici attorno a cui si addensa una costellazione emotiva. «È anche questa naturale predilezione per il fotografico che induce Gadda [...] a selezionare il dettaglio perturbante» (p. 11), scrive Morra, mostrando come il visivo si annodi al corpo del testo come un nervo scoperto.

Una densa sezione vinee dedicata al rapporto tra scrittura e *genius loci*. Le città di Gadda – Milano, Roma, la Brianza – non sono semplici fondali, ma veri e propri dispositivi visivi: superfici percettive deformate, architetture emotive stratificate. Si tratta di quadri dinamici, nei quali lo spazio urbano si comporta come un palinsesto in cui si inscrivono desideri, memorie e idiosincrasie. Lo sguardo di Gadda non è mai neutro, ma costantemente filtrato, inclinato, sovraesposto. È uno sguardo che «penetra fino nelle 'pieghe' più segrete», agendo «come un bisturi» (p. 8).

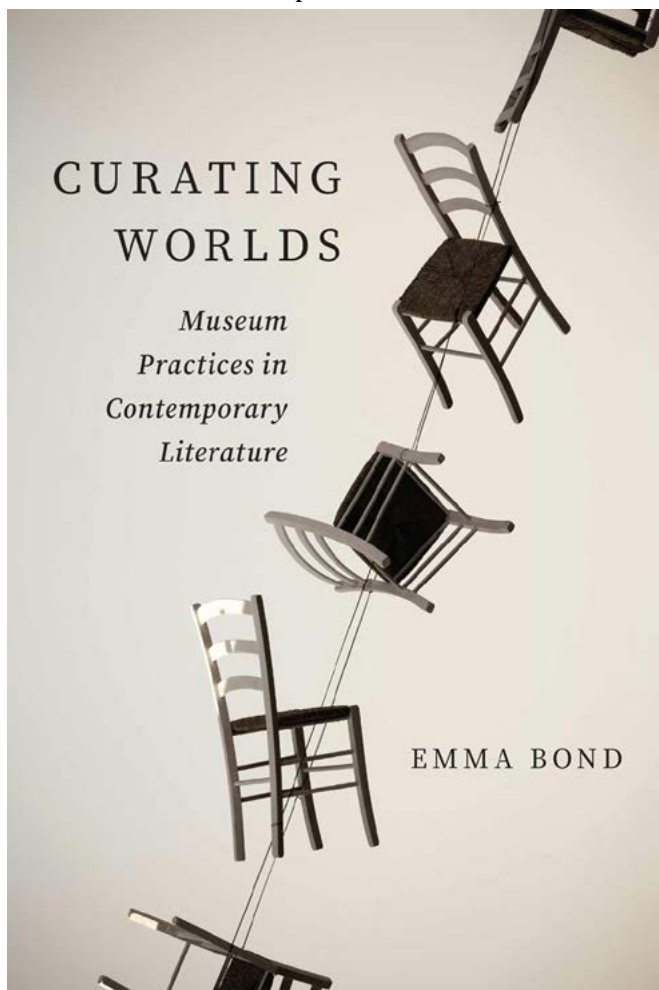
Chiude il volume una panoramica attenta sulla ricezione performativa dell'opera di Gadda: dalle trasposizioni cinematografiche di Pietro Germi alle regie teatrali di Luca Ronconi e Fabrizio Gifuni. Qui si evidenzia la profonda visività connaturata della lingua gaddiana, che si presta naturalmente alla scena, alla voce, al corpo. Se l'opera letteraria di Gadda può essere trasposta è perché, suggerisce Morra, essa è già fin dall'origine intrinsecamente visiva, performativa, ibrida.

In conclusione, *La lente di Gadda* è un'opera che restituisce con profondità e intelligenza la complessità di uno scrittore che ha sempre fatto della forma – verbale, ottica, mentale – il proprio campo di battaglia. Morra offre al lettore non un catalogo di immagini, ma un atlante psichico, un viaggio nei meandri della figurazione, laddove la pittura non è solo oggetto rappresentato, ma soggetto agente. È un libro da leggere e rileggere, con quella pazienza necessaria a chi voglia davvero entrare, con Gadda, «nel cosmo stesso dove la gente non suol discernere che il disordine, il caos, o addirittura l'errore».

CHIARA ZAMPIERI

Emma Bond, *Curating Worlds. Museum Practices in Contemporary Literature*

In *Curating Worlds. Museum Practices in Contemporary Literature* (Northwestern University Press, 2025) l'autrice, Emma Bond, propone un'indagine accurata delle diverse modalità di interazione, o meglio di 'curatela' (*curating*), che oggi sembrano legare a doppio filo l'universo museale e quello letterario. In questo studio interdisciplinare – che si situa al crocevia tra gli studi letterari, la museologia e le teorie della memoria – l'autrice mette in relazione una serie di pratiche museali con alcune opere letterarie recenti in cui la narrazione si costruisce e sviluppa proprio grazie a dispositivi narratologici affini o, quantomeno, paragonabili a tali pratiche. Muovendo dal presupposto che tanto i musei quanto i testi letterari operino come potenti «*storytelling engine[s]*» (p. 4), l'autrice esplora le logiche e le strategie narrative che i musei, in particolare quelli memoriali – i cosiddetti «*memory-museums*» (p. 6) –, condividono con una parte significativa della produzione letteraria contemporanea. La lente attraverso la quale l'autrice si propone di esplorare quest'interazione museo-letteraria è quella della materialità degli oggetti.



Il volume si articola in sei capitoli, incorniciati da un'introduzione e da una conclusione. Ognuno di questi capitoli è dedicato a una specifica pratica museale – collezionare, curare, esibire, archiviare, conservare e restituire – e sviluppa un duplice percorso d'indagine: da un lato, l'autrice esamina come ognuna di queste pratiche venga utilizzata dai musei per elaborare e veicolare narrazioni; dall'altro, analizza le modalità attraverso cui la letteratura contemporanea si sia appropriata di queste pratiche, rivisitandole, ripensandole e talvolta trasformandole. Attraverso un apparato critico *ad hoc*, ogni capitolo esplora così una specifica modalità di interazione tra universo museale e universo letterario, mostrando come entrambi, attraverso pratiche e linguaggi simili ma pur sempre specifici, contribuiscano alla costruzione e alla trasmissione della memoria, sia essa personale o collettiva. Al centro, ci sono gli oggetti, che di volta in volta vengono analizzati nella loro dimensione materiale di frammenti o feticci, di reliquie o tracce ma anche di scarti o rifiuti che, a volte, sarebbe forse meglio lasciar andare o dimenticare.

Nel primo capitolo (*Collecting*), Emma Bond rilegge il romanzo *Trieste* (2015) di Daša Drndić alla luce delle scelte architettoniche e curatoriali effettuate da Romano Boico durante la fase di musealizzazione della Risiera di San Sabba, ex campo di concentramento situato a Trieste. Partendo dall'allestimento pensato da Boico – incentrato sulla valorizzazione del vuoto e della sottrazione – l'autrice analizza come anche Daša Drndić abbia costruito il suo romanzo in modo simile, ricorrendo ad una forma narrativa nella quale inserti documentari, elenchi e oggetti di vario tipo gravitano intorno ad un nucleo vuoto senza mai, però, riuscire a colmarlo. Bond illustra come, tanto nel museo quanto nel romanzo, il collezionare oggetti sia una pratica che dà solo l'illusione di una ricomposizione coerente, lasciando invece emergere ambiguità, discontinuità e lacune. In quest'ottica, collezionare non significa, dunque, solo accumulare, ma anche ripensare o riscrivere la storia, offrendone versioni nuove e alternative, più intime ed emozionali.

Il secondo capitolo (*Curating*) pone, invece, il romanzo *Non luogo a procedere* (2015) di Claudio Magris in relazione con il Museo della Guerra per la Pace Diego de Henriquez di Trieste. In questo capitolo, l'attenzione dell'autrice si sposta sulla figura del curatore, che viene paragonata a quella dell'autore. Entrambe le figure, precisa Bond, selezionano, organizzano, associano e montano frammenti eterogenei per costruire racconti nei quali lo spazio e il tempo si ritrovano alterati in modi talvolta inaspettati. In quest'ottica, ogni atto di curatela può dunque essere visto non solo come una forma di riscrittura del passato, ma anche come gesto di *world-making*, ovvero di creazione di un mondo nuovo.

Il terzo capitolo (*Display*) è invece interamente dedicato al Museo dell'Innocenza, un sofisticato universo museo-letterario ideato e realiz-

zato dall'autore turco Orhan Pamuk per raccontare, in modi diversi ma complementari, la medesima storia d'amore. Il dispositivo multimodale di Pamuk si compone di un romanzo dal titolo *Il Museo dell'innocenza* (2008), di un museo omonimo, situato a Istanbul, e del relativo catalogo, intitolato *L'innocenza degli oggetti* (2012). La peculiarità di questo caso di studio consente all'autrice di esplorare le differenze tra la narrazione museale e quella letteraria e di mostrare che nessuna delle due, da sola, sia sufficiente o autosufficiente per ricostruire la storia, o meglio, le emozioni che si nascondono dietro la miriade di oggetti esposti. Nello specifico, Bond si interessa ai rimandi tra la finzione e la realtà che sono parte integrante del dispositivo concepito dall'autore, interrogando nozioni come quelle di autenticità, di *agency* ma anche di memoria emotiva degli oggetti.

Il quarto capitolo (*Storage*) prende in esame il romanzo *Lost Children Archive* (2019) di Valeria Luiselli e lo mette in dialogo con il Depot Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. Partendo dal presupposto che, in quasi tutti i musei del mondo, solo una minima parte (circa il 5%) delle collezioni è esposta, Bond si chiede se il museo non sia, in realtà, più simile ad un archivio o ad un database che a uno spazio espositivo. In questo capitolo, la riflessione si sposta dunque sulle pratiche di gestione e conservazione della memoria, tanto nei musei che nelle opere letterarie, e sul modo in cui gli oggetti vengono organizzati, catalogati e archiviati o addirittura, talvolta, dimenticati. In quest'ottica, *Lost Children Archive*, un vero e proprio romanzo-archivio, solleva domande cruciali sulla gestione e conservazione della memoria individuale e collettiva: cosa documentare? Cosa salvare e cosa dimenticare? E quali possono essere gli strumenti o le strategie più adatte per operare questi processi di selezione e conservazione?

Il quinto capitolo (*Conservation*) intreccia il romanzo *Flights* (2007) di Olga Tokarczuk con i modelli anatomici in cera del Josephinum di Vienna per riflettere sul modo in cui questi oggetti – al crocevia tra l'umano, l'animale e l'artificiale – possano mettere in discussione le categorie tassonomiche della museologia tradizionale. Analizzando *Flights*, un romanzo costruito sul modello della costellazione piuttosto che su quello dell'enciclopedia, Bond esplora come questo particolare tipo di oggetti mettano in crisi le dicotomie tra natura e cultura, conservazione e trasformazione, suggerendo nuovi paradigmi di cura museale in cui la transitorietà e l'entropia contano di più dell'utopia di un'eterna conservazione. In questo capitolo, Bond illustra come il romanzo possa farsi vettore di un'etica della conservazione alternativa, orientata non tanto a cristallizzare il passato, quanto a valorizzare il divenire, la trasformazione e la relazionalità tra elementi eterogenei.

Infine, l'ultimo capitolo (*Restitution*) prende le mosse da un oggetto rotto: il fucile malfunzionante di Hirut, la protagonista del romanzo *The Shadow King* (2019) di Maaza Mengiste. Incrociando il destino di quest'ogget-

to malfunzionante con quello degli oggetti coloniali conservati al Museo delle Civiltà di Roma, Bond si interroga sul potenziale narrativo di oggetti rotti o danneggiati, chiedendosi come questi artefatti possano farsi portavoce di resistenza e di contronarrazioni coloniali, offrendo nuove opportunità di riparazione e restituzione. Ispirandosi alle teorie di Kader Attia, ma anche di Sarr e Savoy sul concetto di restituzione, il capitolo propone una lettura che valorizza la dimensione simbolica della crepa e della rottura in cui la ferita diventa cicatrice, traccia visibile di un trauma da cui però è possibile ripartire per costruire narrazioni e significati alternativi rispetto a quelli imposti, negli ultimi secoli, dalla storia coloniale occidentale.

In conclusione, possiamo affermare che *Curating Worlds* va oltre la semplice dimostrazione dell'esistenza di un'importante analogia tra museo e romanzo. Il volume di Emma Bond suggerisce una nuova lettura del genere del romanzo, che viene presentato non solo come pratica artistico-creativa ma anche, e forse soprattutto, come pratica curatoriale che, attraverso il continuo montaggio e rimontaggio di documenti, voci e frammenti, ha il potere di costruire nuovi mondi. *Curating Worlds* invita dunque a considerare il museo e il romanzo come spazi complementari di narrazione ma anche di elaborazione, dove, grazie all'interazione con lettori e visitatori, il passato può essere esposto e conservato, ma anche smontato, ripensato e perché no, addirittura riscritto.