R o b e r t o R o s s i n i

Psicomagia dell'atto performativo

UTOPIA PRODUCTION

Psicomagia dell’atto performativo

di Roberto Rossini

Per una definizione della performance

Lo scopo di questi appunti è quello di restituire una visione personale delle azioni artistiche comunemente chiamate *performance*, attraverso la riflessione su di una lunga esperienza di ricerca che si è necessariamente confrontata con le avanguardie artistico-visive, la sfera antropologica, il teatro sperimentale e le scienze psico-sociali. Il discorso sull’argomento si presenta rischioso in partenza: l’onnicomprensività che il termine ha assunto, anche nel parlare quotidiano, e l’ambiguità che gli ultimi venti anni di spettacolarizzazione della società hanno introdotto nei linguaggi critici, rendono difficile stabilire confini certi al campo delle *performance*. Così anche questa riflessione procederà necessariamente raccogliendo tracce e frammenti, per tentare di individuare, all’interno di questi, l’essenza del linguaggio performativo.

Sono sempre stato interessato all’aspetto vivo della *performance*, quello più sinceramente legato ad una pratica fondamentalmente liberatoria, antagonista e libertaria, cosciente che, come sostiene Walter Benjamin, l'opera d'arte perde la sua aura magico sacrale nel momento in cui diventa oggetto riproducibile, negandosi, o venendogli negato, quel ruolo di linguaggio-transfert che ne ha caratterizzato il divenire, prima al servizio della magia, poi della religione, infine del potere temporale, sacrificandosi come segno-oggetto simulacrale nell'ambito di una generale economia politica del segno.[1]

Già Artaud, uno dei miei principali punti di riferimento - come, credo, di tutta la ricerca performativa - ipotizza, per le sue visioni teatrali lontane dallo spettacolo, quegli elementi ‘sottili’ che le rendono i cerimoniali contemporanei per eccellenza e che scopre nelle realizzazioni del teatro Balinese.

Azioni dove non vi è attore, ma una figura - in qualche modo sfumata - di restauratore magico-sacrale, un ‘attante’ che lavora con gli strumenti dell'essere e del fare.[2]

È all’interno di questo tipo di tensioni e di problematiche che ho cercato, già dai primi lavori, di proporre il mio comportamento artistico come un termometro per misurare e misurarsi con un divenire processuale che procede per traumi, per scarti, quasi per mancamenti, sensibile alle variazioni umorali di questa civiltà oramai globalizzata.

In un certo senso affermando il principio esistenziale secondo cui la qualità della comunicazione dipende dalla qualità dell'essere, dal momento che ciò che esiste non è tanto l'*essere* in sé, ma un *esser-ci*, come puntualizza Heidegger, e che *si è quel che si fa*, come sostiene Sartre.

In altre parole credo che il *performer* non sia tanto il creatore di un'opera d'arte, ma il ricercatore di un congiungimento tra essere e fare, congiungimento che è dato da un complesso di relazioni metalinguistiche che hanno forti analogie con le strutture del rito e del gioco.

Per questo nelle mie azioni e nei miei progetti è presente l’aspetto aleatorio, attraverso il quale l’evento artistico si sviluppa come libera associazione di gesti, rompendo il binomio causa-effetto, promuovendo nel corpo sociale l’irruzione di elementi non economici e a-funzionali, disinteressati, con l’unica finalità di portare alla superficie zone rimosse, appartenenti all’inconscio.

Semplificando, giacché questi argomenti sono a tutti noti, e ancora sono oggetto di analisi e contraddittori, la scelta della *performance* come pratica di una ‘utopia positiva’, che vede nell’arte un modello in grado

1
Si pretende che la grande impresa dell’Occidente sia quella della mercantilizzazione del mondo, di aver abbandonato tutto al destino della merce. È vero, ma bisogna vedere come la grande impresa dell’Occidente sarà piuttosto stata quella della estetizzazione del mondo, della sua messa in scena cosmopolita, della sua messa in immagine, della sua organizzazione semiologica. Ciò a cui assistiamo al di là del materialismo mercantile è una materializzazione semiotica, semiologica di tutto attraverso la pubblicità, i media, le immagini. Tutto, anche il più insignificante, il più marginale, il più osceno, si culturalizza, si museifica, si estetizza. Le immagini, la cultura trasformano il mondo in una residenza secondaria. Tutto si dice, tutto si esprime, tutto accede alla significazione, tutto prende questo valore estetico aggiunto che è quello del segno. Se il sistema funziona grazie al plusvalore della merce, funziona ancor di più grazie al plusvalore estetico del segno.
Baudrillard, J., (1988) *La sparizione dell’arte*, Milano, Politi Editore.

2
Qualcosa del cerimoniale di un rito religioso, in questo senso, che estirpano dallo spirito di chi vi assiste qualsiasi idea di simulazione, di imitazione irrisoria della realtà. [...] I pensieri a cui tende, gli stati d’animo che cerca di produrre, le soluzioni mistiche che propone, sono agitati, sollevati, e raggiunti senza indugi e senza ambagi. Tutto ciò è come un esorcismo per fare affluire i nostri demoni.
Artaud, A., (1938 - 1968) *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.

di trasformare il mondo e di attraversare il quotidiano per ri-ordinarlo in una costruzione capace di sollecitare un nuovo senso delle cose.

La situazione odierna è sicuramente inedita, determinata da una parte dall'ingerenza dell'economia in tutte le forme del reale, dall'altra dall'impossibilità del potere di controllare adeguatamente tutte le catene biologiche dell'esistente; anche la mutazione delle dinamiche proprie della realtà fa sì che risultino inadeguati i metodi di indagine meccanicistici ed analogici fino ad ora utilizzati.

Ne consegue, nel fare arte, che il progettare (la capacità di costruire il futuro) appare oggi una strategia perdente o desueta e che tutto quello che è avvenuto negli ultimi cent'anni è rimosso, negato, come mai avvenuto; la rimozione del passato e l'incapacità di 'prevedere' significano che una parte della nostra vita è perduto.[3]

C'è quindi un aspetto costruttivo in queste mie operazioni, poiché con esse intendo costituire un diverso contesto di riferimento, che non coincide (se non saltuariamente, parzialmente, casualmente) con il cosiddetto sistema dell'arte o della cultura 'ufficiale'.

La performance: linguaggio nel mito e nel rito

I recenti cambiamenti tecnologici, economici e politici hanno contribuito alla marginalizzazione e alla frammentazione di strati sociali sempre più ampi, non solo da un punto di vista sociologico; parliamo di una marginalità filosofica, scientifica, psicologica, politica, artistica, musicale, logica, linguistica e quant'altro, e non solamente dei filosofi esclusi dal mercato o dalle istituzioni della filosofia, o dei musicisti esclusi dal mercato e dalle istituzioni della musica, o dei politici senza partito, o degli scienziati, ma piuttosto di quanto viene 'espulso' in quanto causa di paradossi e contraddizioni: contraddizioni che non offrono altre soluzioni se non dei cambiamenti radicali. È questo tipo di marginalità, credo, il solo contesto di riferimento possibile della scena della *performance*: il punto critico ma consapevole dell'insorgere dei paradossi, delle contraddizioni, delle mutazioni.[4]

Una pratica performativa intesa come 'atto di testimonianza', per ridefinire l'operare dell'arte attraverso il recupero di un linguaggio di coinvolgimento rituale, proponendo una figura d'artista che torna a farsi carico di un compito propositivo, affermativo e soprattutto etico.[5]

L'antropologo britannico Victor Turner, studiando il rituale nel suo rapporto con il processo sociale, parla di un processo dinamico e continuo che lega il comportamento performativo – arte, sport, rito, gioco – alla struttura sociale ed etica, cioè il modo in cui la gente giudica e organizza la propria vita e determina i valori individuali e di gruppo; la *performance*, quindi, è da considerarsi un paradigma di processo, esempio vivente del rito come azione.

Se la *performance* è un paradigma di processo, essa è anche l'arte in cui ha valore l'esperienza in quanto tale, al contrario delle tradizioni post-rinascimentali in cui è il prodotto ad essere considerato – i lavori sono appesi, museificati, riprodotti, registrati, video-filmati – come se potesse essere sottratto al tempo; non così nella *performance*, dove il fare è più importante del produrre.[6]

3
Ciò che appare è sempre l'eterna "messa a morte", un tentativo di vestire il mondo artistico di precise certezze staccate dalla memoria, una imprevedibilità mancante di un'etica del rischio, una modernità dove nessuno cade, nessuno si fa male, ma tutti possono connettersi in breve tempo con un mondo acerbo che si autospiazza già domani, per le più aggiornate e nuove tecnologie di opportunità, eventualità, interattività, virtualità, plurisensorialità.
Frangione N., (2003) *Performing Art e Utopia Concreta - oltre la multimedialità*, inedito.

4
Tutte le nostre idee sulla vita devono essere riesaminate, in un epoca in cui niente aderisce più alla vita. È questa penosa scissione a provocare la vendetta delle cose: la poesia che non è più in noi e che non riusciamo più a ritrovare nelle cose, torna a scaturire d'un tratto dalla parte sbagliata.
Artaud, A. / a cura di Dotti M., (1947 - 2001) *Per farla finita col giudizio di dio*, Roma, Stampa Alternativa.

5
L'arte non esiste per servire l'intelletto, ma ha il compito in primo luogo di mantenere l'organizzazione sensoriale dell'uomo, nata con l'evoluzione dell'uomo, e inoltre di ampliare questa organizzazione sensoriale. Ciò significa ampliare il potenziale creativo dell'uomo, innalzarlo a un livello superiore.
Beuys, J., (1981) *Sulla incomprensione dell'arte*, in *Joseph Beuys*, (1993) catalogo della mostra, Milano, Mazzotta.

6
In altre parole, quando gli attori in un dramma sociale, secondo le parole di Schechner, «si sforzano di mostrare agli altri quello che stanno facendo o che hanno fatto» essi agiscono consapevolmente, esercitando una caratteristica peculiare del linguaggio umano, la proprietà riflettente o riflessività, la capacità di comunicare informazioni sul sistema comunicativo stesso.
Turner, V., (1993) *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.

Se devo identificare un motivo unificante delle mie azioni lo posso trovare nel rito inteso come dramma sociale, perchè è nel rito che il mondo si fa e diventa un 'tutto', organizzato per la coscienza.[7]

La società in cui viviamo, permeata da una visione razionalistica, dal predominio del tecnologico e da una centralità dell'Occidente tardo capitalistico dominato dall'economia, vive di una contraddizione insanabile: detesta il rito, la ritualità, come 'altro' dalla ragione, detesta il rito come una realtà che ci tiene ancorati ad una logica di continuità, in un mondo che invece è sottoposto ad un cambiamento continuo e vorticoso.

Esso, il rito, comunque riappare, inafferrabile, negli aspetti collettivi della società: si riconosce la sua presenza in fenomeni sociali quali la cerimonia, la politica, il concerto musicale, la vita militare, la partita di calcio, i fenomeni della moda etc.

Ma se questi possono essere considerati 'riti del consenso', indotti dalle convenzioni o dalla società consumistico-spettacolare, altra cosa sono le pratiche coscienti e volontarie che uso definire *performance*.

Si può affermare e dimostrare, attraverso l'esperienza diretta e di osservazione, che il rito così inteso è il 'simbolico in azione'; è ciò che rimane al di fuori dalle funzionalità e dagli utilitarismi – non per complicità o auto-compiacimento estetico – ma perché, partendo dal mondo, tende a proiettarsi fuori dal mondo, per costruire un altro mondo.

Se, d'altra parte, come afferma la concezione Induista, il mondo è un gioco di dio (*lilå*), il rito è la risposta giocosa dell'uomo che si mette sulla stessa lunghezza d'onda del divino e abbandona ogni scopo per ricreare dal suo interno il mondo nella sua pienezza di significato, non mutuato da nulla.

Seguendo queste tracce si può arrivare alle conclusioni di Frits Staal, semiologo e studioso di rituali vedici, secondo cui non occorre cercare un significato al rituale, in quanto il rito non dice niente e non significa niente; sarebbe come il canto degli uccelli: soltanto l'espressione di un vissuto, senza contenuti e senza una costruzione logica fondamentale.[8]

Eppure il rito è come un vissuto che presenta due facce correlate: da un lato un'azione espressiva (non strumentale) che tende a una comprensione mistica dell'esistenza, dall'altro un fatto concreto con forti implicazioni comunicativo-sociali; si può quindi affermare la sostanziale identità tra il rituale e la *performance*, visti come l'aspetto espressivo di idee complesse che non possono trovare esito comunicativo se non attraverso la pratica del mito.[9]

Come ci fa notare Georges Bataille, il mito – attraverso il rito – resta a disposizione di colui che l'arte, la scienza o la politica sono incapaci di soddisfare, perchè non è soltanto la figura divina del destino e il mondo in cui si muove, ma non può essere separato dalla comunità che prende possesso, ritualmente, del suo dominio.[10]

Non vi è quindi mito 'vivo' all'esterno del rito. Nè si può disgiungere il ruolo 'ordinatore' del rito, già presente nell'origine della parola.[11]

Per rito, dunque, intendo l'esplicarsi di una attività motoria, più o meno codificata (alle volte istituzionalizzata), tesa quasi sempre al raggiungimento di un determinato fine trascendentale (lo 'scopo', il *telos*, in sanscrito *harta*), nei vari campi della vita dell'uomo: sacro, bellico, politico, ma anche ludico, tecnologico, artistico, psichico.

7
I rituali sono eventi pubblici, si accompagnano sovente ai miti che sorreggono le ragioni del rituale e sono come testi prodotti da una certa cultura... Quindi sono molto più empiricamente accessibili, come ciò che vien 'detto' collettivamente e pubblicamente, in contrasto con il 'non detto', del sottinteso, dei taciti significati della vita di tutti i giorni.
Marcus, G. E., Fischer M.M.J., (1998) *Antropologia come critica culturale*, Roma, Meltemi.

8
cfr. F. Staal, (1983) *Agni: the Vedic Ritual of the Fire Altar*, Berkeley, Asian Humanities Press.

9
Il rito, fenomenologicamente inteso, è una azione sacra e ripetitiva, composta da un drómenon *(azione) e di un* legómenon *(parola, mito). In esso e nella congiunzione di parola e azione si manifesta un agire 'olistico' che non è di tipo strumentale e non intende indurre una causazione normale tra mezzi e fini. Tale azione rituale cerca di realizzare il* legómenon *(il mito) attraverso la strutturazione di un gioco simbolico-mistico dove vige una premessa indiscutibile secondo la quale* **x** *vale* **y** *nel contesto* **ct**, *dove cioè qualche cosa sta per qualche altra cosa.*
Terrin, A. N., (1999) *Il rito*, Brescia, Morcelliana.

10
Il mito nasce negli atti rituali sottratti alla volgarità statica della società disgregata, ma la dinamica violenta che gli appartiene non ha altro oggetto che il ritorno alla totalità perduta [...] la sua ripercussione politica non può essere che il risultato dell'esistenza.
Bataille, G., (1938-1993) *L'apprendista stregone*, in *Il labirinto*, Milano, Edizioni Se.

11
Rito, dal latino ritus che indica l'ordine stabilito, a sua volta dal greco artys con il significato di prescrizione. La radice originaria sembra essere quella di ar - modo di essere, ordinato ed armonico disporsi delle parti di un tutto - da cui derivano le parole sanscrite rta e harta, e l'iranico arta; nelle nostre lingue arte, rito, rituale.
Terrin, A. N., op. cit.

Resta centrale l'elemento unificante e 'attante' di questi eventi: il corpo. Il corpo che irradia in tutte le sfere culturali – dall'erotismo all'estetica, dalla politica all'economia – nella nostra società come in quelle dei popoli aborigeni, dove ogni parte del corpo serve da promemoria a corrispondenze animali o vegetali che consentono di ricapitolare l'enunciazione dell'universo in riferimento a tale o tal'altra parte del corpo (in fondo contiamo anche con le nostre dita), ma anche perché il mondo si costituisce solo attraverso pratiche sensibili e il corpo è il focolare di tutte le nostre comunicazioni con l'altro.

Sono molteplici gli aspetti semantici legati alla corporeità ed al ruolo da essa giocato nella definizione dell'identità individuale.

Se il corpo viene ad essere presentato quale orizzonte d'indagine, appunto, della costituzione dell'identità umana – in particolare nell'ineludibile esercizio di responsabilità che la caratterizza, nel senso del percorso unico, irripetibile ed indicante l'identità di quest'ultimo proprio in quanto soggetto – il corpo stesso non si dà però quale luogo neutro: il suo grado zero di significazione lo rende in altri termini attraversabile – e di fatto da sempre attraversato – da codici che lo significano attraverso le pratiche che lo percorrono. Il corpo, dal momento che la base del nostro esistere è fisico, ci riconduce alla natura e all'ordine simbolico che la/ci governa.

Un corpo osmotico, tabernacolo per le situazioni archetipiche della condizione psicologica collettiva, dell'autorelazione e della relazione con gli altri.[12]

È in questo 'corpo mistico' che avviene il corto-circuito: la condizione di essere legati indissolubilmente ad esso, fino alla morte, permette di progettare il suo superamento, trasformando in modo alchemico la 'materia-corpo' in 'valore-corpo'. Il corpo fisico come luogo del segno artistico (Paul Valéry diceva che niente è più profondo della pelle nell'essere umano), il corpo che, nei rituali tribali come nelle liturgie iniziatiche, diventa mezzo espressivo, testimonianza, non più oggetto esterno che si guarda dal di fuori, da rappresentare ed interpretare, non più un semplice dato della realtà da narrare e riprodurre, ma superficie dell'azione, esso stesso materiale, strumento linguistico, mezzo per la produzione artistica, matrice di segno, materia espressiva, ricettacolo dell'anima.

Un corpo rituale assolutamente inviolato, vergine non in quanto chiuso ma in quanto aperto, disponibile a tutte le progressioni del sapere, fino al limite di arrivare ad accogliere il dispendio espressivo o l'elemento decorativo, un corpo la cui pelle diventa supporto, specchio, matrice di un ipotetico abbellimento, di un ordine superiore, di un elegante effetto estetico che esalta l'io facendosi, attraverso il segno, questione affascinante, inquietante, problematica.

Superata la distinzione, in fondo artefatta, di una ritualità genuina, da collocarsi nella tradizione o in certe forme di iniziazione, contrapposta ad una ritualità indotta, come ad esempio nei fenomeni di massa della nostra epoca, si può riscontrare nelle varie forme in cui la ritualità si presenta, il tratto comune del movimento.

Negli antichi testi vedici il mito della creazione afferma che il dio Shiva creò il mondo con tre passi di danza, la 'misura' dello spazio, stabilendo la connessione tra macrocosmo (l'universo) e microcosmo (l'uomo):

12
Lì c'è "io desidero" (e non "io voglio"). Lì può apparire questa presenza immobile io/io. È dentro l'essenza, dentro questo sistema percezione / ricettività / presenza. Non è nel corpo come immagine, ma in questo corpo originale.
a cura di Giacchè P., (1987) *Incontro con Jerzy Grotowski*, inedito, Pontedera.

la reciprocità e la specularità di questi due mondi creano una realtà vitale e vivibile.[13]

Così la *performance*, quasi che nel suo essere 'rito' fosse preponderante l'aspetto delle movenze del corpo e l'espressività del gesto in chiave spaziale e comunicativa, rovescia gli schemi organizzativi del concettuale dando la precedenza assoluta allo spazio, inteso non solamente come il luogo e la condizione della possibilità del suo compiersi, ma già come un rito a se stante, significativo nella misura in cui include il movimento.[14]

Il movimento diventa così ciò che valorizza, sottolinea e rende significativo lo spazio, sacralizzandolo; è attraverso l'essere luogo di chiarificazione, ordinatore di ogni cosa, e luogo dove materia e spirito acquistano trasparenza che lo spazio diventa il terreno di incontro di macrocosmo e microcosmo.

Tempo, gioco e gratuità del gesto

La *performance* è, in fondo, la realizzazione di questa presa di contatto con il mondo come presa di coscienza di se stessi: esperisce e formalizza gli schemi di azione per cogliere la loro efficacia e il loro ordinamento in un gioco di specchi in cui tutto ha una sua, seppur provvisoria, collocazione.

Dal pensiero all'azione, dal corpo nello spazio allo spazio come movimento ordinato, quindi realtà rappresentata significativamente e vissuta in un *feed-back* totale, lo spazio prende significato dal sistema di segni con i quali comunichiamo e dalle azioni che organizzano il nostro mondo circostante.

Ne consegue l'altro aspetto fondamentale dell'operare performativo, quello relativo al tempo: abituati istintivamente a misurarlo con il tic-tac dell'orologio, a vivere quello meccanizzato delle macchine, degli orari, delle merci, dei cambiamenti di fuso intercontinentali, delle ore legali (e quelle illegali?) ci sfugge l'originario rapporto tra il nostro corpo e il tempo.

D'altra parte, il giorno non è più scandito dal succedersi dell'aurora, del mezzogiorno, del tramonto e della notte ma dai ritmi del tempo sociale e lavorativo, che accettiamo passivamente e a cui obbediamo in cambio di un po' di 'tempo libero'.

Ma già la filosofia, la scienza, l'antropologia e la psichedelia ci dicono che il tempo è sempre l'esperienza che si fa del tempo: è uno specchio della coscienza e si modifica con essa; tutte le modalità del vivere sono iscrivibili nel tempo, non è oggettivabile e non può essere tradotto in una misurazione standard se non in modo fittizio e provvisorio.[15]

Nei miei lavori ho cercato piuttosto di perseguire la realizzazione di questo tempo 'mitico', cioè un tempo ciclico, o riciclato: un modello in cui il mito tenta di arrestare il flusso del tempo ricordando gli eventi fondatori della vita umana. Oggi, come possiamo constatare, su questo terreno si propone un paradosso: l'arricchimento continuo delle tecnologie di 'montaggio', facilitato dall'informatica, genera l'impoverimento della trama dei riferimenti, sottraendo ad ogni immagine la sua storia, trasferendola in un corto circuito autoreferenziale, in cui predomina la banalità del quotidiano.

È una metafora della schizofrenia: l'esperienza esistenziale di ognuno si basa ormai sulle eccezioni, le eccezioni che le persone si costruiscono all'interno del dispiegarsi della vita quotidiana.

13
Forse ci dobbiamo ricredere: non è il fiat lux all'origine dell'universo, ma la creazione di spazi, la misurazione delle forme, la penetrazione dei mondi possibili, la proiezione geometrica di progetti nello spazio.
Terrin, A. N., op. cit.

14
Il rituale è l'uso simbolico del movimento e della gestualità del corpo in un contesto sociale per esprimere e articolare i significati.
Bocock, R., (1974) *Ritual in Industrial Society*, Londra, Allen and Unwin.

15
Ogni faccenda ha il suo tempo sotto il cielo: tempo di nascere e tempo di morire, tempo di piantare e tempo di sradicare ciò che si è piantato, [...] tempo di piangere e tempo di ridere, tempo di lamentarsi e tempo di danzare.
Ravasi, G., (1988) *Qohelet*, Cinisello Balsamo, Ed. San Paolo.

Ciò che unisce quotidianità ed eccezionalità è la ricerca di un senso poetico e di una profondità nei comportamenti consueti da parte delle persone; nulla è più noioso che la ripetitività di un gesto ed ecco allora che lo stupore, la sorpresa, l'inaspettato, le sfumature particolari di un gesto diventano elementi distintivi di quell'agire, nuovo e molto antico, che si collega al saper fare, alla ritualità del quotidiano.

Ogni progetto – anche minimo – racchiude in sé stimoli di energia vitale in grado di determinare una nuova e diversa relazione con se stessi e con il mondo esterno; spesso questa poetica si presenta come una piccola enclave liberata, ricca di lievi segni da decifrare, cose minime: è una 'poetica del frammento'.

Il frammento ha indubbiamente molte cose in comune con la memoria, che a sua volta è fatta di parti di forme e di materiali, di luoghi ed immagini e soprattutto di intenzionalità che seguono un loro percorso in modo originale, ri-costruendo un reale personale: una memoria nella quale si sommano, fino quasi a confondersi, persistenza degli oggetti e scorrere del tempo, pesantezza della materia e consumo cui questa soggiace.

Questa coscienza della materia come regno del frammentario, del parcellare, del discontinuo, si esprime nelle mie *performance* grazie all'uso di oggetti e tracce, di immagini e suoni, i quali poi si ricompongono in quella che, usando un'espressione di Walter Benjamin, potrei definire una 'costellazione' dove la tensione verso l'unità non ne cancella la molteplicità, la frammentarietà e il cui traguardo diventa quello di verificare il processo di frammentazione della memoria mitica.[16]

Trasformo elementi ed eventi in apparenza approssimativi in strumenti idonei a sostenere l'azione, utilizzando quella *ars combinatoria* che apparenta l'artista all'alchimista e permette al *performer* di compiere l'atto creativo quasi magicamente, di istruire il rituale attraverso la frammentazione propria dei linguaggi della nostra epoca, di eseguire il suo rito soggettivo, vissuto a seconda della sua esperienzialità e ricettività.[17]

Questo processo inventariale, se da una parte dimostra che un diverso ordine dei materiali, o dei concetti, rompe le unità formali istituzionalizzate, dall'altra trasforma la storia, con la disponibilità immediata e sullo stesso tavolo dei vari frammenti, in un eterno presente.[18]

Nelle mie *performance* il mondo è concepito quindi come un grande sistema di elementi interscambiabili, dotato della facoltà di mutare un elemento in un altro; luce e tenebra, maschile e femminile, organico e inorganico, vita e morte, un po' come nell'antico Egitto, radice principe dell'albero alchemico.

Già Adorno aveva individuato l'essenza dell'opera d'arte in questo aspetto 'egizio', nell'essere cioè un enigma. L'enigma non visto come un limite alla verità, una prova da superare, ma il carattere essenziale del divino, della poesia.[19]

Per meglio comprendere l'enigma, e il carattere enigmatico delle *performance*, occorre rifarsi alle radici mitologiche di questo principio: il dio greco che lo incarna è Febo, Apollo, il 'raggiante', con il dono della divinazione, signore della poesia e dell'arco. La sua è una natura essenzialmente enigmatica, caratterizzata dalla coincidenza di ragione e delirio: saggezza, equilibrio, autocontrollo da un lato e irrazionale, possessione, trance dall'altro.[20]

16
Riti e miti scompongono e ricompongono insiemi di eventi... e se ne servono come di tanti pezzi indistruttibili in previsione di costruzioni strutturali che fanno alternativamente da mezzi e da fini.
Lévi-Strauss, C., (1964) *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore.

17
Poiché l'artista è il signore degli oggetti; egli reintegra nella sua arte oggetti rotti, bruciati, guasti, per ricondurre al regime delle macchine desideranti, il cui guasto fa parte del funzionamento stesso.
Deleuze, G., Guattari F., (1975) *L'anti-Edipo*, Torino, Einaudi.

18
Il presente è diventato un passato che ritorna subito, e il passato un presente potenziale che può essere reso attuale in qualsiasi momento.
Perniola, M., (1990) *Enigmi*, Genova, Costa&Nolan.

19
Con gli enigmi le opere d'arte condividono la ambivalenza di determinatezza ed indeterminatezza. Esse sono punti interrogativi e nemmeno tramite la sintesi divengono univoche. Tuttavia la loro figura è così precisa che prescrive di oltrepassare il punto nel quale l'opera d'arte si interrompe. Come negli enigmi, la risposta viene taciuta ed estorta con la struttura. A ciò serve la logica immanente, l'elemento legalitario nell'opera, e questa è la teodicea del concetto di fine nell'arte. Il fine dell'opera d'arte è la determinatezza dell'indeterminato.
Adorno, T., (1975) *Teoria estetica*, Torino, Einaudi.

20
A differenza del misticismo che implica un rapporto di unione e perfino di commossa intimità tra la divinità e l'adepto, la possessione apollinea ha un carattere terrificante, è per eccellenza esperienza della lontananza, della differenza, della radicale estraneità del divino rispetto all'umano.
Perniola, M., op. cit.

Un altro aspetto importante, in questa mia esperienza, senz'altro consequenziale alle riflessioni precedentemente esposte, è il suo stretto rapporto con il gioco: non come analogia (performance = rito = gioco), ma rito per gioco, dove è in atto un metalinguaggio che coinvolge anche gli interlocutori-spettatori, e dove l'assunto 'io riconosco che sto giocando' dichiara anche il momento di totale estraniazione dal reale per proporre un 'reale senza precedenti'.[21]

Le mie *performance* quindi, come il gioco, sono un'attività libera; sono un'attività fittizia (che non va presa sul serio?); comporta il ritaglio di un tempo e di uno spazio particolari, crea mondi paralleli, estemporanei, circondati da mistero.

Di fronte all'arroccamento della 'stupidità' e della 'serietà' nella società contemporanea il gioco-*performance* diventa la strategia ludica che mette in discussione e fa crollare, sottraendogli la base, l'idea di un centro e il mito della 'verità'.

Questo essere l'opposto in una società che ha elaborato come regola del comportamento e della vita l'omogeneizzazione di ogni 'diversità' e ogni 'perturbante', rovescia la concezione di Wittgenstein per il quale «*seria è la vita, giocosa è l'arte*», decretando la cessazione di un'unica verità solidale al linguaggio.[22]

Al ludico il compito, quindi, di restituire alla realtà un senso, muovendosi in una circolazione continua attraverso tutte le conoscenze, marcando tutte le implicazioni e relazioni; una attività combinatoria tesa a dimostrare come possano convivere più mondi di senso, realizzando parentele impreviste tra parola e parola, tra cosa e cosa, e tra parola e cosa attraverso il gesto.

Secondo la definizione data da Ugo di San Vittore, *gestus* è il movimento e la figurazione delle membra del corpo, adeguati a ogni azione e ogni atteggiamento; che assumendo certe posture e atteggiandosi in un certo modo si finisca per costruire, col proprio corpo, un'immagine è una idea che si affaccia già nel mondo antico, ma anche Roland Barthes – a proposito di 'corpo-spettacolo' – dice che «*...il corpo dell'altro è sempre un'immagine per me...*».

Si potrebbe affermare che il corpo degli altri ci appare prima di tutto tramite i gesti, le pose, gli atteggiamenti assunti; nella specie umana, l'apprendimento del linguaggio ha ridotto l'utilità della gestualità animale ritualizzata, tuttavia il corpo, in quanto presenza, ordina dei significati, oltre a quelli del linguaggio parlato, ha il proprio linguaggio (gestuale, posizionale e di postura), opera una presa di possesso della natura attraverso l'uomo e la collettività.

Nel mito o nel rito, nella trance o nella danza, nella stasi o nell'estasi, il corpo rimane al centro di un sistema di montaggi simbolici, nodo di relazioni con il mondo esterno, da cui spesso solo il gesto può affrancarlo, restituendogli l'individualità.[23]

Poetica del corpo: il teatro e la performance

È necessario, a questo punto e qualora non fosse evidente, rimarcare la distanza e la differenza di questi miei lavori dalle rappresentazioni convenzionalmente chiamate '*avanguardia teatrale*'.

L'intensa ricerca del teatro del '900, e la sperimentazione dell'ultimo dopoguerra, hanno portato ad una ri-

21
Considerato per la forma si può dunque...chiamare il gioco un'azione libera, conscia di non essere presa sul serio e situata al di fuori della vita consueta che nondimeno può impossessarsi totalmente del giocatore; azione a cui in sé non è congiunto nessun interesse materiale, che si compie entro uno spazio e un tempo definiti di proposito, che si svolge con ordine secondo date regole, e suscita rapporti sociali che facilmente si circondano di mistero o accentuano mediante trasferimento la loro diversità dal mondo solito.
Huizinga, J., (1972) *Homo ludens*, Milano, Il Saggiatore.

22
Il ludico si ciba quindi di senso, giocando sulla allusività complessiva della nostra epoca, nutrendosi di allusività e spostandone la funzione, che la riduceva ad essere una 'mezza verità', a una dimensione in cui si troverà ad essere una 'verità e mezzo'.
Francalanci, E. L., (1982) *Del ludico*, Milano, Mazzotta.

23
Gesto è il nome di questo punto di incrocio della vita e dell'arte, dell'atto e della potenza, del generale e del particolare, del testo e dell'esecuzione. Esso è un pezzo di vita sottratta al contesto della biografia individuale e un pezzo di arte sottratta alla neutralità dell'estetica: prassi pura. Né valore d'uso né valore di scambio, né esperienza biografica, né evento impersonale, il gesto è il rovescio della merce, che lascia precipitare nella situazione i 'cristalli di questa comune sostanza sociale'.
Agamben, G., (1970) *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet.

flessione sulla ‘rappresentazione’ e le sue specificità, allargandone il campo di azione fino alle più recenti contaminazioni.[24]

Anche la visione eurocentrica del teatro si è aperta, principalmente attraverso autori come Jarry, Schlemmer, Artaud, Brecht, Grotowsky, Barba, Brook, ad un confronto non solo con le altre culture, ma anche con gli altri campi artistico-espressivi e psicologici, e tutto questo ha prodotto ancora ‘teatro’.

La *performance* ha messo al centro lo spostamento della situazione dalla realtà rappresentata alla realtà vissuta. Quella contraddizione tra realtà e rappresentazione teatrale che era stata già ampiamente indagata da Artaud, per il quale è necessario abolire la rappresentazione, rivelatrice dell’opposizione esistente tra la vita e il teatro, tra la nascita e la morte; nella visione del suo teatro si cerca di far vedere «...*l’origine non rappresentabile della rappresentazione*...»: il vero nemico è la mimèsi, in quanto ‘toglie l’innocenza’.[25]

Le mie *performance* si presentano così come un tentativo di processo di trasformazione della realtà, cioè nel loro divenire ‘modificano’.

Credo sia questo movimento interno quello che ne garantisce l’intensità; un flusso che rende l’elemento temporale manipolabile, che condensa o dilata la presenza attraverso una serie di ‘ora’, producendo una realtà visionaria ma integra, tentando di spazializzare il tempo in modo da poter superare il limite della letteratura lineare, del testo imitativo, e far sì che la *performance* diventi la misura della sua occasione.[26]

Il processo performativo ‘verifica’ il tempo; dove, nel quotidiano, il tempo si oggettualizza e si mitizza, nella *performance* il divenire del tempo si rovescia nel ‘tempo del divenire’.

In definitiva è il fluire totale dell’evento che permette di capire come la *performance* sia una concentrazione di spazio, tempo, energie, suoni, azioni; il flusso (*flow*) è la caratteristica del movimento interno della *performance*, la sua ragione d’essere, la concentrazione, la presenza a una data realtà, che modifica, nel suo farsi, gli aspetti materiali e soggettivi.[27]

All’empatia con lo spazio corrisponde quindi una ‘sinestetica del tempo’: la *performance*, come il gioco e il rito, ha un suo tempo che va rispettato perchè è tempo sottratto alla normalità e dunque è un tempo ‘diverso’ che crea cultura, esperienza, comunità, comunicazione: è dunque un tempo che crea un evento, che si ricorderà perchè contribuisce a modellare il tempo della propria vita e dell’attività normale.

Un ultimo elemento, radicale e determinante della diversità del mio lavoro con il teatro, è il fatto che si presenta sempre come atto ‘extra-ordinario’, frutto di una serie di coincidenze che ne sottolineano l’*hic et nunc* e il suo carattere ex-perimentale; può cioè, a differenza del teatro, mettere in conto il fallimento.

Proprio tenendo conto degli ‘errori’ di *performance*, dei ‘fenomeni di esitazione’, delle incrinature, dei fattori personali, delle incompletezze, posso affermare che spesso queste *performance* sono quelle che manifestano maggiormente il senso dei processi sociali d’oggi.

Per me quindi: il teatro mira all’intrattenimento (anche emozionale) delle persone presenti, la *performance* si indirizza verso qualcosa di assente; il teatro sottolinea il presente o il passato, la *performance* vive in un tempo simbolico senza tempo; nel teatro l’attore si comporta ‘come se’, il *performer* è ‘coinvolto’ in prima persona; nel teatro gli spettatori osservano, nella *performance*, che ha le stesse caratteristiche del rituale, gli spettatori sono complici, se non essi stessi coinvolti.[28]

Il *performer* non si deve occupare solo della creazione artistica ma di trovare vie e modalità di accesso e di impiego delle energie performative, cioè quelle energie che nell'alchimia erano rappresentate dalla scintilla o dal fulmine che scoccavano dal congiungimento di elementi polari e permettevano la realizzazione dell’*Opus Magnum*.[29]

La caratteristica che maggiormente interessa il mio punto di vista è l’estensione di questo riferimento, d’altronde spesso citato nella storia dell’arte, alla lettura della *performance* come evento ‘trasformante’.

In merito a questo ruolo psicologico dell’arte Jung parla di ‘modalità visionaria’, e per descrivere questo concetto fa ricorso al termine *unheimlich*, ‘perturbante’.[30]

Per riferirla ad un ambito psicoanalitico, in questo caso molto pertinente, la *performance* diventerebbe una sorta di 'fare anima', una metodica della "patologizzazione" come quella teorizzata dal filosofo e psicoanalista James Hillman.[31]

In questo campo, e sul piano di una esperienza di *sensibilità*, ho partecipato a diversi seminari di ‘parateatro’*, dove il termine *para* più che riferibile all’etimologia greca *al di là* sembra meglio riferirsi all’etimologia sanscrita *parä*, con la quale si designa un approccio superiore alla conoscenza attraverso l’esperienza diretta.

La matrice mitica e antropologica del parateatro risale alle radici della cultura dell’uomo, ma ha come obiettivo di trasformare e superare i limiti simulacrali dello spettacolo teatrale e dell’arte come finzione-somiglianza, tipici della rappresentazione contemporanea.

L’esperienza parateatrale è diretta da uno o più esperti, coinvolge un gruppo ristretto di persone, non necessariamente con specifiche attitudini artistiche, si svolge in luoghi raccolti o isolati, preferibilmente a contatto con la natura.

Si tratta – se vogliamo – di lavorare sugli stati psicocorporei, in una direzione che si può considerare vicina alla *trance* – se questa parola non si prestasse a numerosi equivoci, dal momento che possono essere molto diversi sia i procedimenti che i risultati di questi processi psicofisici – e all’estasi (ex-stasi), intesa come rottura dell’inerzia statica del comune sentire.

Non si intende suggerire una modalità performativa dell’esperienza parateatrale, bensì sottolinearne la capacità induttiva al fenomeno psichico, segnalando piuttosto l’efficacia del lavoro sul sé come propedeutica alla drammaturgia performativa (*action art*).

Corpo post-umano e arte di essere umani

Nella realtà contemporanea il dominio della materia ha prodotto un mondo popolato di ‘cose’, cartesianamente parlando, e, oltre le aspettative di un immaginario fantascientifico, un mondo in cui si sovrappongono organico e inorganico, naturale e artificiale. I suoni, gli spazi, gli oggetti, le parole e anche le azioni, nella società odierna sono affrancati dal loro rapporto con lo spirito e con la vita diventando a loro volta ‘cose’ che sentono e che sono sentite; l’inquietudine che deriva da questa condizione è motivata dall’opa-

24
Il teatro non esiste, non è mai esistito. Esistono «i teatri» – semmai –, che vanno a costituire quel ben più ampio territorio di interazioni linguistiche che è possibile trovare sintetizzato nel termine scena, proprio così come esistono «le filosofie» e non un unico modello di pensiero. Perciò parlare di teatro oggi significa dover finalmente riprendere in considerazione tutte le specificità che lo costituiscono, tutti i linguaggi, i codici, le poetiche di cui è formato, per proiettarlo nella dimensione di un continuo autosuperamento, al di là dei tradizionali limiti politici, tecnici ed economici che lo hanno condizionato nel tempo.
Zanasi, M., (1997) *Oltre il teatro - per una Drammaturgia delle Arti*, in *Harta Performing 3-29 2-97*, Monza.

25
Restituire al teatro una appassionata e convulsa concezione di vita; ed in questo senso di violento rigore e di estrema condensazione degli elementi scenici, va intesa la crudeltà sulla quale si fonda. Questa crudeltà, sanguinosa se necessario, ma non di proposito, si identifica dunque con una sorta di severa durezza morale che non teme di pagare la vita al prezzo cui deve essere pagata.
Artaud, A., op. cit.

26
Dove nell’occasione è insita anche la sua inconsistenza: l’occasus è il tramonto, il perire, il morire senza alcuna presunzione.
Terrin, A. N., op. cit.

27
Nella Performance si tratta semplicemente di attribuire al mezzo espressivo la conoscenza della propria sperimentazione, una trasferibilità celibe e performativa, dove l'autore traccia insieme al proprio lavoro una azione totale, una coesistenza dialettica e critica, in sostanza un distacco poetico che tiene conto della forma senza esaltarla.
Frangione, N., *Performing Art e Utopia Concreta - oltre la multimedialità* (2003), in: *La voce in movimento*, Monza, Harta Performing & Momo.

28
La semiotica del teatro investe le sue risorse e diventa ‘divertimento’ perchè si gioca a livello dei mondi possibili; la semiotica del rito diventa ‘efficace’ perchè vive della sostantività del mondo simbolico.
Terrin, A. N., op. cit.

29
Queste opere trovano radici nell’immensità dell’inconscio collettivo, dove l’artista, come un pescatore, getta la sua lunga canna flessibile (la tensione della canna-idea, nella corrente del fiume millenario, sarà, prima di tutto, un regredire verso il passato, per collegarsi alla continuità dell’Opera - work in regress - ma, nello stesso tempo, sarà anticipata anche verso il futuro, dalle intuizioni subliminali che si librano, per così dire, sopra la coscienza-fiume).
Costa, C., (1979) *Materiale e metaforico*, Genova, Unimedia.

30
Il tema o gli eventi che formano il contenuto della rappresentazione artistica non sono più materia conosciuta; la loro essenza ci è estranea e sembra provenire da un remotissimo sfondo di epoche pre-umane o da sovrumani mondi di luce o di tenebra; l'argomento ci sembra un evento primigenio al quale la natura umana rischia di soggiacere, spossata e sbigottita.
Jung, C. G., (1922) *Civiltà in transizione*, in *Opere* vol. 10, Torino, Boringhieri.

31
Le tecniche junghiane di immaginazione attiva non hanno nessun altro fine che l’opera medesima del far anima, e l’anima è senza fine.
Hillman, J., (1983) *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

*
Principalmente quelli tenuti da Rena Mirecka - principale attrice del Teatr Laboratorium diretto da Jerzy Grotowski - che ha creato un suo personale percorso di ricerca parateatrale, attraverso psico-tecniche elaborate sulla base di una esperienza di studio e pratica nel campo della tradizione sciamanica.

cità di un presente ritualizzato, in cui i riti del quotidiano si dispiegano come processo coatto, ripetitivo.[32]

In questo sistema il ruolo dell'essere umano è ormai quello di 'cosa che sente', ed è qualcosa di differente da 'una cosa che pensa' - la mente - o da 'una cosa che si muove' - la macchina - : le modalità, i luoghi e le figure dell'esperienza non si compiono più secondo rituali o conoscenze precedentemente assicurate e codificate dalle consuete forme di comunicazione.[33]

A differenza della tradizione che fornisce due modelli ampiamente sperimentati, la santità e l'atletismo – archetipi dell'eccezionalità dell'evento – la *performance* aspira al superamento di questa condizione superomistica del santo e dell'atleta, per una condizione ancora necessariamente 'umana'.[34]

Già Artaud aveva introdotto nel teatro il concetto di 'crudeltà', col fine di raggiungere ogni lato della sensibilità degli spettatori e spezzare ogni distinzione tra palcoscenico e platea[35], e a ben vedere tutta la storia dell'arte è attraversata dall'iconografia della 'crudeltà', presente già nelle raffigurazioni parietali del neolitico, o sulle ceramiche classiche, nelle immagini mitologiche, nei volti sofferenti dei santi e dei Cristi della storia dell'arte: queste figure mitiche, prive di un 'comune senso del dolore', sono rappresentate come ebbre di sofferenza estatica, in cui il piacere della vicinanza con il divino è direttamente proporzionale al tormento.[36]

Oltrepassando la percezione del corpo come 'cosa', nelle mie *performance* tendo al recupero di quel 'processo organico' che va oltre lo spettacolo e produce una *conjunctio oppositorum* tra impulso spontaneo e rigore formale, un'arte che si sottrae volontariamente all'apparire.[37]

Comprendere ed esplorare un proprio gesto, secondo la 'memoria del corpo' può voler dire attivare le sorgenti inconsce di quel gesto, fino a scoprirne la forza espressiva ancestrale, tramandata dai genitori, dagli antenati, dalla comunità sociale.

Ecco allora che il *performer* giunge a rinunciare allo spettacolo, o comunque, nel rappresentare, pone la ricerca di un 'essere presente' autentico che invece di pensare cosa sia giusto mostrare di sé agli altri, cerca di mostrare a se stesso qualcosa di sé, qualcosa da ricercare nel corpo-anima, attraverso 'azioni d'anima' vere e non recitate.

Qualcosa che non è una verità indiscutibilmente valida per tutti[38], ma un 'processo organico' recuperato, dove il corpo non è solo materia-immagine ma anche essenza.

Se intendiamo parlare di essenza come di quello che non è sociologico, che non dipende dagli altri, questo vuol dire – nella *performance* – non soltanto non essere dipendenti dagli spettatori ma, in modo molto più radicale, che non è rilevante quello che il *performer* ha imparato, ma quello che ha di suo.

In questo senso il corpo così inteso è un sistema di percezione / ricettività / presenza.[39]

È all'interno di questo sistema ideale, che si trovano le radici di quella memoria collettiva che è l'unico artefice del processo artistico: il percorso parallelo tra linguaggio concettuale ed emotività pulsionale, il suo strutturarsi come pensiero-azione, porta al formarsi di una sorta di *poiesis* dell'atto performativo che tende a ricostruire, attraverso frammenti di memoria, una condizione mitica del fare artistico.

Per portare a compimento questa *poiesis*, nel tempo e nell'esperienza, ho cercato di costruire uno strumento psichico, una sorta di tecnica-antitecnica, che mi permettesse di investire l'azione di valenze mitiche e fare accadere l'atto poetico.

Un atto poetico che si presenta principalmente come 'processo'. Una dimensione che non è - né nella vita, né nell'arte - la riproduzione o la successione dei segni, ma ha come solo obiettivo la 'trasformazione', la modificazione cioè di uno stato, principalmente psichico prima ancora che sociale, attraverso una azione che - prendendo liberamente a prestito un termine di Alejandro Jodorowsky - mi piace definire di psicomagia.

Questa psicomagia la intendo, prima ancora che per un suo uso terapeutico, come un atto paradossale che serve a scuotere l'immobilità patologica di cui l'individuo è prigioniero: un atto poetico, Panico, per dire che l'ordine del nostro universo, in apparenza così prevedibile, può venire sgretolato ricercando l'atto performativo che destrutturi lo stato delle cose scontate.[40]

L'abitudine, rassicurante condizione che ci permette di nascondere l'ineluttabile divenire del mondo, allora rimane spiazzata e intravediamo altre possibilità di esistenza; le occasioni delle mie *performance* vogliono essere un modo, dirompente, per azzerare l'abitudine e aprire nuove porte verso una comprensione diversa dell'esistere. Perché esse funzionino, occorre crederci, e questo dogma è vero per ogni tipo di azione nel mondo.

Azioni concrete, che influiscono sulla realtà, per non rimanere ancorati soltanto al pensiero astratto, ma che non sono una semplice trasgressione, magari narcisistica: è sempre un qualcosa che va affrontato con la massima serietà perché può rivelarsi pericoloso, in quanto accarezza regioni nascoste di ciascuno di noi.

L'arte dell'impossibile

L'atto poetico deve essere cosciente; richiede preparazione per permettere di manifestare energie normalmente represse o latenti (l'atto non cosciente conduce alla violenza), deve essere - anche nella sua apparente negatività - positivo, deve cercare sempre la costruzione di una 'formula alchemica' in modo che si possa accedere ad un superiore livello d'esperienza.[41]

Oggi le uniche formule a cui si dà credito sono quelle esprimibili in termini matematici, i miracoli sono di competenza della tecnologia, gli incantesimi sono quelli mediatici del linguaggio della pubblicità, dove gli spot commerciali pullulano di fenomeni che trascendono l'ordinario e, si può concludere, la civiltà ha dissipato la finzione della magia soltanto per esaltare, nell'arte, la magia della finzione rendendo così tristemente attuali le parole poste da André Breton in apertura al Manifesto del Surrealismo.[42]

Nell'era della ragione la magia ha cessato di esistere e ogni qualvolta si è cercato di farla tornare tra noi, la realtà è sempre stata pronta a ridicolizzarla, a bollarla come forma primitiva del sapere, una forma di conoscenza che nella migliore delle ipotesi serve a truffare gli ingenui, piuttosto che uno strumento al servizio dell'idea.[43]

Per questi motivi la figura dell'alchimista, il mago medioevale, ha affascinato Jung, e una moltitudine di ar-

32
Il soggetto in sé è definitivamente morto. È la sensibilità che, relativamente al soggetto, perviene in primo piano.
Klossowski, P., (1984) *La rassemblance*, Marsiglia, Ryôan-ji.

33
Questa è infatti la grande trasformazione cui siamo testimoni e protagonisti: sentirsi non più Dio, né animale, ma una cosa senziente.
Perniola, M., (1994) *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi.

34
La performance di una cosa senziente non è la prestazione competitiva di un soggetto nei confronti di altri: l'opposizione tra il santo e la massa dei dannati oppure tra il vincitore e la folla dei perdenti ha un senso soltanto in un orizzonte umanistico.
Perniola, M., op. cit.

35
Senza un elemento di crudeltà alla base di ogni spettacolo, non esiste teatro. Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti.
Artaud, A., op. cit.

36
La metamorfosi fisica del sangue versato può significare la duplice natura della violenza. Certe forme religiose traggono straordinariamente profitto da tale possibilità. Il sangue può letteralmente dare a intendere che è una sola e medesima sostanza a insudiciare e a pulire nello stesso tempo, a rendere impuri e a purificare, a spingere gli uomini al furore, alla follia e alla morte, come pure a placarli, a farli rivivere.
Girard, R., (1980), *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.

37
Possiamo vedere questa verticalità in categorie energetiche pesanti ma organiche (legate alle forze della vita, agli istinti, alla sessualità) e altre energie più sottili. Poiché non si tratta semplicemente di cambiare livello, ma di portare il grossolano al sottile e di condurre il sottile verso una realtà più ordinaria, legata alla 'densità' del corpo.
Grotowski, J., a cura di Giacchè P., op. cit.

38
La via della ricerca, come via critica e non dogmatica per conoscere la verità, per mezzo della filosofia, dell'arte o del teatro, è in contrasto con la via della tradizione e del sacro, poiché l'insegnamento tradizionale e religioso contiene una nozione dogmatica di ciò che è vero ed è quindi sacro, mentre la ricerca presuppone una gnosi, ovvero una esperienza conoscitiva e non una fede.
Brunelli, P. P., in (1996) *Oltre lo spettacolo*, Atti del Convegno, Cagliari, Studiodrama.

39
Colui che, nel corpo, pensi l'epidermide come un muro di cinta, meditando come nulla vi sia dentro di esso, gode del piano che trascende il meditabile.
in *Vijñānabhairava - La conoscenza del Tremendo*, India, VII-VIII secolo, ediz. italiana 1996, Milano, Adelphi.

40
Un atto dettato dalla voce dell'inconscio e tradotto nella surreale poesia di una quotidianità trasgressiva e onirica.
Jodorowsky, A., (1995) *Psicomagia*, Milano, Feltrinelli.

41
Acting, come tutte le parole semplici anglosassoni, è una parola ambigua: può significare fare delle cose nella vita quotidiana, oppure eseguire una performance sulla scena o in un tempio. Può avere luogo in circostanze ordinarie o straordinarie. Può essere un modo di operare o di muoversi. [...] Perciò acting è insieme lavoro e gioco, solenne e ludico, finzione e verità, il nostro traffico e commercio mondano e ciò che facciamo o a cui assistiamo nel rituale o a teatro.
Turner, V., (1982) *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino.

42
Tanto credito prestiamo alla vita - a ciò che essa ha di più precario: la vita reale, naturalmente - che questo credito finisce per perdersi. L'uomo, questo sognatore definitivo, di giorno in giorno più scontento della sua sorte, fa a stento il giro degli oggetti di cui è stato portato a fare uso, e che gli sono stati consegnati dalla sua incuria.
Breton A., (1924 - 2003) *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi.

43
Il principio che regge la magia, la tecnica del modo di pensare animista, è quello della onnipotenza delle idee.
Freud, S., (1976) *Totem e tabù*, Roma, Newton Compton.

tisti contemporanei - Duchamp per primo – perchè nei suoi 'esperimenti' riesce a tenere unite due polarità che torneranno a scindersi.[44]

Rispetto allo stile progressivo della dialettica freudiana, che dell'adattamento e della subordinazione alle dure leggi della realtà fa il proprio punto di forza, la visione di Jung privilegia il gesto di calcolata autodestituzione, la transizione 'in regress' e, soprattutto, l'autonomia della psiche.[45]

I maghi, come i loro equivalenti femminili, le streghe (e anche i *performer*) agiscono da potenti agenti di trasformazione - nella materia, nelle persone - ma la loro forza è, per così dire, esterna ad essi e affidata alla realizzazione di uno stato di identità tra soggetto e oggetto, sé e gli altri, animato e inanimato: per realizzare questa identità il *performer* necessita, al pari del mago, di un 'oggetto metaforico', una sorta di speciale bacchetta magica.

La rappresentazione essenziale della bacchetta magica è il raggio che congiunge il polo centrale con un punto situato sulla circonferenza; essa è la metafora visiva dello strumento che consente al mago di determinare stati e trasformazioni, ponendo in collegamento il suo 'centro' interiore con il mondo fenomenico esteriore, di ritrovare quell'unità contrapposta al dualismo che oppone ragione e magia.[46]

Il 'raggio d'azione' della nostra vita dipende dal collegamento tra l'esperienza interiore e la situazione storico-sociale-ambientale, e tutti abbiamo questa bacchetta magica, anche se è molto difficile da usare: la bacchetta magica della *performance* è quella dell'apprendista stregone che opera con lucida follia, un rigoroso anacoreta senza religione, o ancora un esploratore che cerca con metodo come perdersi.[47]

Diventano allora terreni di verifica anche la *trance*, l'alterazione dello stato di coscienza, le esperienze di modificazione, spontanea o indotta con dispositivi o sostanze, dello stato di normalità[48] e i luoghi altrimenti indecifrabili della propria esperienza interiore si trasformano nel centro da cui si irradia una interazione con il mondo esterno: così il *performer* costruisce i raggi di una ruota che gira verso il non-noto, verso un universo estremo che restituisca il senso alla realtà della vita.[49]

Questo disordine, che vuol dire riappropriazione dell'organicità e anche della libera attività a-razionalizzatrice dell'essere umano, è il necessario presupposto dell''azione di conoscenza' non condizionata, ma è infine l'indispensabile esperienza energetica per essere 'umani'.

Tutta l'arte, ci fa notare Jacques Lacan, si caratterizza per una certa costruzione attorno al vuoto, tutta la riflessione sull'arte è un procedere cieco, vacillando come sulla corda di un funambolo.

Parlare di magia, allora, significa parlare del luogo preciso in cui l'attività creativa procede al centro di questo vuoto, lo organizza pensando a futuri svuotamenti, rituali di decostruzione di teorie, sovversione di un immaginario mediato dal potere e dalle sue rappresentazioni, afasie rivendicate come sigilli alchemici per le proprie opere.

Si può dunque pensare la *performance* come l'arte dell'impossibile, un'arte in perenne difetto, che addita una meta, senza poterla raggiungere, che rende testimonianza del mistero dell'extra-ordinario.

Un po' come il 'Testimone' nel pensiero Indù, che può solo guardare e amare, ma non può agire – cioè non può fluire entro le condizioni stipulate da un gioco – senza mutare la sua natura, senza la mutazione generata dalla rappresentazione del mistero.[50]

La rappresentazione nasce dai misteri. Dai misteri di Dioniso, divenuti teatro, tragedia, commedia, dramma. Da mistero derivano le parole mistica, mistico[51]; di Dioniso, in queste azioni, si mostrava la maschera: anzi, si può affermare che in origine Dioniso è la maschera, è da questo mistero che nasce la tragedia, l'arte delle maschere.

Presupposto dell'uso delle maschere rituali è la fiducia nel loro potere di 'trasformare' chi le indossa, facendolo 'possedere' dallo spirito rappresentato.

In diverse culture le maschere possono conferire grandi poteri a chi è autorizzato a portarle; ma se usate al di fuori di riti e regole prefissate, il loro influsso magico può diventare maligno.

Ma che cos'è la maschera se non la morte? «*Morire significa essere una maschera perché chi non ha vita di uomo, è soltanto la maschera di un uomo*» scriveva Shakespeare, la morte è il non io per eccellenza, l'altro da sé; perciò Dioniso è la maschera, l'ebbro danzante, il fuori-di-sé.

La maschera – per i latini 'persona' – impedisce l'espressione individuale: indossandola io sono 'non io', sono l'altro: morte dell'io, nascita del sé, nascita dell'altro, ecco il motivo della presenza delle maschere sui sarcofagi antichi.

Ma in senso più ampio, la mia personale esperienza di indossare la maschera è quella di stabilire un rapporto tra l'uomo comune e un altro essere, creare quindi una relazione; per me la maschera è lo strumento di una trasformazione unificatrice, elimina i limiti divisorî e consente un'identificazione con l'altro: la maschera consente l'incontro dell'individuo con il non individuale.

Per Nietzsche la massima è «Diventa ciò che sei»: la libertà dell'uomo è una ricchezza di possibilità diverse, da qui appunto la rinuncia ad ogni certezza assoluta e l'impossibilità di definire e giudicare la vita interiore, dalla quale non si attinge altro che la maschera.

Come nella magia, anche nella *performance* l'atto coinvolge diversi codici, diverse classi di oggetti, diversi mondi per proiettare nella semiosfera l'elemento extra-ordinario che espone e disturba, che rende flessibile e decentrato ogni metodo, che spinge il soggetto a farsi interprete senziente, innovatore, mutante.[52]

E quando il *performer* entra nello spazio a cui la vita concede l'accesso, ha già imparato quanto strana e stratificata sia la vita quotidiana, quanto straordinario ciò che è ordinario.

L'arte non è l'imitazione della vita, ma la vita è l'imitazione di un principio trascendentale col quale l'arte ci rimette in comunicazione.

Antonin Artaud

44
La sua 'volontà di potenza', che lo spinge a fantasticare di farsi egli stesso autore di una nuova realtà, variamente definita (il philius macrocosmi, il futuro superuomo), e padrone delle trasformazioni della materia, è accompagnato dalla segreta consapevolezza del carattere simbolico del suo operare.
Salza, F., (1987) *La tentazione estetica*, Roma, Borla.

45
Ciò che possiamo imparare dai nostri modelli è innanzitutto che l'anima, la psiche, cela contenuti o subisce influssi la cui assimilazione comporta enormi pericoli. Se dunque gli antichi alchimisti ne attribuivano il segreto alla materia, e se né Faust né Zarathustra ci incoraggiano in alcun modo a incorporare questo segreto in noi stessi, non ci resta probabilmente altro che respingere l'arrogante pretesa della coscienza di identificarsi con la psiche, e riconoscere alla psiche una realtà che non può venir afferrata con i mezzi intellettuali dei quali disponiamo.
Jung, C. G. (1944) *Psicologia e alchimia*, in *Opere* vol. 12, Torino, Boringhieri.

46
Tutte le operazioni magiche si fondano sulla restaurazione di un'unità, non perduta (perchè niente va mai perduto) ma incosciente.
Lévi-Strauss, C., op. cit.

47
L''apprendista stregone' non incontra all'inizio esigenze diverse da quelle che avrebbe incontrato nella via difficile dell'arte. Le figure incoerenti della finzione non escludono l'intenzione determinata meno di quanto non la escludano le figure aride del mito.
Bataille, G. op. cit.

48
Il soggetto ha l'impressione di un certo sgretolamento del funzionamento abituale della sua coscienza e di vivere un altro rapporto con il mondo, con se stesso, con il suo corpo, con la sua identità.
Lapassade, G. (1987) *Gli stati modificati di coscienza*, Padova, Sensibili alle foglie.

49
Siamo vivi, ma senza senso, come in una beckettiana spazzatura di senso, rigidamente ripulita e differenziata in funzione di uno sterile ordine semio-economico e simil-biologico che ci appartiene sempre meno e a cui apparteniamo. Questo ordine 'caosmotico', come lo ha definito recentemente Guattari, è il tiranno contro cui il Performer combatte con l'obiettivo di "ristabilire il disordine".
Brunelli, P. P., Rossini, R. (1997) *La bacchetta magica del performer*, in *Harta Performing 3-29 2-97*, Monza.

50
Bisogna notare che il performer costruisce un ponte tra qualcosa e il testimone. Talvolta costruisce qualcosa fuori di lui; al tempo della degenerazione del rituale. Ad esempio una struttura liturgica è qualcosa che sta fuori dell'officiante in rito, come nella messa. Il pane si trasforma in carne anche se il prete non è buono: il ponte è fuori dal performer, ma anticamente il performer era il ponte.
Grotowski, J. a cura di Giacchè P., op. cit.

51
'Mysteria' erano feste che si svolgevano in Grecia in autunno e in primavera: Il nucleo del termine 'mysteria' è costituito da un verbo, myein, il cui significato rituale è iniziare e che a sua volta deriva da myein: chiudere gli occhi e la bocca. Il 'myste', colui che era stato iniziato ai misteri, dopo l''epopteia', una visione, era tenuto al segreto: chiudeva gli occhi e la bocca e gli si schiudeva la visione: era tenuto a mantenere segreto il mistero.
Nicosia, M., *L'Attore, la Maschera, il Destino, Riflessioni sulla funzione sacrale e conoscitiva dell'arte teatrale*, inedito.

52
Quando 'agiamo' [act] nella vita quotidiana non ci limitiamo a reagire [react] a stimoli indicativi, ma agiamo in strutture che abbiamo estratto a fatica dai generi della performance culturale. E quando 'agiamo' su una scena, qualunque essa sia, dobbiamo, più che mai in quest'epoca riflessiva della psicoanalisi e della semiotica, portare nel mondo simbolico o fittizio i problemi scottanti della nostra realtà. Dobbiamo andare nel mondo congiuntivo dei mostri, dei demoni e dei clown, della crudeltà e della poesia, per dare un senso alle nostre vite quotidiane, guadagnando il nostro pane quotidiano. [...] Allora non abbiamo più bisogno della 'sicurezza infinita' delle ideologie, come la chiama Auden, ma apprezziamo il 'rischio senza necessità' dell'azione e dell'interazione teatrale.
Turner, V., (1982) *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino.

Roberto Rossini

Si esprime principalmente attraverso performance, installazioni e video, orientati a una ricerca psico-corporea e transmediale, che trattano della separazione tra i sensi e gli strumenti della conoscenza e del rapporto percezione-ricettività-presenza.
Dalla pratica di queste esperienze sono nati i progetti presentati in varie rassegne di performance e di arti visive, realizzati spesso in spazi atipici come edifici industriali e storici, luoghi di culto e di cura, ambienti naturali.
Ha realizzato trasmissioni sperimentali di drammaturgia radiofonica per conto della RAI e interventi di videoarte, legati al processo inconscio e ai concetti di immagine-tempo-movimento.
Nel corso della sua attività ha approfondito le radici antropologiche della ricerca performativa attraverso viaggi ed esperienze in Oriente, Sud America ed Africa e partecipando a diversi seminari sulle tecniche del corpo.
Ha tenuto workshop e conferenze sulla performance e sulla comunicazione multimediale.
E' docente all'Istituto delle Arti Tradizionali di Genova, collabora con riviste d'arte ed è tra i promotori di Albedo, associazione culturale per l'immaginazione attiva.

Mainly performances, installations and videos, his works – product of a psycho-corporeal and transmedial research – are shaped like events dealing with the separation experienced between sense and the instruments of knowledge: perception-receptiveness-presence.
This practice gave birth to the projects presented in many performance and visual art festivals, often in particular spaces, such as industrial plants, historical buildings, religious temples and natural environments.
Was author of a RAI series of experimental radio programmes and realized video-art works dealing with the processes of the unconscious mind and the concepts of imagine-time-movement.
During his activity, he deepened the anthropological roots of performative research by getting in touch with native cultures and through many seminars on corporal research.
He has also given lectures and leaded workshops on the subjects of performance and multimedial communication.
He teaches at the Traditional Arts Institut of Genoa and is co-founder of Albedo, cultural association for active imagination.

© Utopia production 2008

cover foto:
Marco Giuliano

progetto grafico
Harta Design
edizioni
Utopia production

ottobre 2008