

Riconoscere l'umano: l'esperienza *con* le performance e l'applicazione del concetto di 'arte'

Davide Dal Sasso

Università di Torino
davide.dalsasso@unito.it

Abstract In this article, I propose some reasons to explain the relationship between experience with performances and the difficulties in applying the concepts of 'work of art' and 'art' to them. The hypothesis I formulate is that the performances are works of art that, by causing interferences in the conceptual application, encourage an imaginative activity that projects human limits and possibilities – including those in the use of concepts. This would happen because in the experience with the performances we are influenced by a sort of 'aesthetic reflexivity': namely, *acknowledging the human* – since we are human beings – we are not always able to appeal to the right concepts.

Keywords: Performance Art, Imagination, Acknowledgment, Conceptualism, 'Art' Concept

Received 30/09/2022; accepted 06/12/2022.

0. Introduzione

Le arti offrono numerose ragioni per mettere in discussione tanto le esperienze che possiamo fare con esse quanto i modi in cui usiamo il linguaggio per descriverle e provare a spiegarle. In alcuni casi rileviamo una significativa discordanza tra le pratiche artistiche e i modi tradizionali di svolgerle – per esempio, perché invece di rappresentare lo straordinario alcune tendono a rendere manifesto l'ordinario – e quando questo accade possono sorgere incertezza e disaccordo sulla loro natura. Eventuali moti di esitazione e discordia sono resi manifesti direttamente dal linguaggio attraverso le difficoltà che si incontrano, per esempio, nelle procedure di identificazione, classificazione e applicazione concettuale per talune arti. La performance art è una di queste. Il problema che pone è affine a quello dovuto all'applicazione dei concetti di 'arte' e 'opera d'arte' per eventi e oggetti quotidiani: risultando tanto elementari da essere considerabili fatti ordinari, non sembrano essere candidati idonei per l'uso di tali concetti. Tuttavia, nell'esperienza *con*¹ le opere della performance art la questione è

¹ L'espressione 'esperienza *con*' è usata in questo saggio condividendo il paradigma dell'estetico come modalità relazionale elaborato da Giovanni Matteucci (2019) che difende il fruttuoso abbinamento tra organismo e ambiente sulla base di una relazione orizzontale tra mente e mondo, un rapporto in cui taluni processi del mondo farebbero parte di quelli della mente. Tale paradigma permette anche di ampliare e

ancora più netta: assistiamo ad azioni compiute da esseri umani che *riconosciamo* immediatamente come tali e spesso quel riconoscimento comporta la difficoltà di usare i concetti di ‘opera d’arte’ e ‘arte’ per le performance. Perché questo accade?

Per rispondere provo a formulare la seguente ipotesi: ci troviamo in difficoltà a chiamare ‘opere d’arte’ quelle della performance art poiché nel tentativo di considerarle tali non possiamo fare a meno di riconoscere immediatamente l’essere umano e quello che fa. Le performance sfuggirebbero all’applicazione concettuale – arrivando persino a motivare una eventuale perdita dei concetti – perché favorirebbero supposizioni sui limiti e le possibilità umane. Tali supposizioni trarrebbero origine dal riconoscimento e da un lavoro della immaginazione diverso da quello incentivato dalle arti tradizionali. L’esperienza con le performance non favorirebbe eventuali *giochi di fare finta*² ma permetterebbe di immaginare *un certo modo di fare le cose* e le sue diverse implicazioni causali e consequenziali avendo quale principale riferimento il piano di realtà in cui si svolge la performance.

Al fine di supportare questa ipotesi, il testo è organizzato come segue. Nella prima sezione presento alcuni aspetti della performance art; nella seconda li discuto mettendoli in relazione all’influenza del concettualismo, al ruolo della proprietà rappresentazionale e al lavoro dell’immaginazione; la terza sezione affronta i temi dell’esperienza e del riconoscimento; la quarta offre una sintesi delle dinamiche che coinvolgono il riconoscimento, l’immaginazione e l’applicazione concettuale.

1. La performance art: premesse

La scelta di affrontare il tema delle difficoltà dell’applicazione concettuale, considerando le esperienze con le opere della performance art, si basa su tre ragioni.

(a) La performance art non è considerabile un genere di arte tradizionale. Diversamente dalle performance svolte nella danza o nel teatro, quelle della performance art sono considerabili come ‘espressioni immediate’ dell’agire e della presenza degli esseri umani³. Per questa ragione non uso il termine ‘performance’ per designare in generale l’esecuzione, considerandola presente pressoché in tutte le arti (teatro, danza, musica, cinema, pittura, scultura, fotografia ecc.). Piuttosto, le opere di performance art derivano dalle scelte di artiste e artisti di fare arte in modi diversi da quelli tradizionali. Un esito reso possibile dalla diffusione del concettualismo nelle arti.

(b) Tenendo conto dei diversi modi in cui può essere svolta, la performance art richiede di considerare tanto le azioni che vengono eseguite quanto le necessità espressive dalle quali trae origine e attraverso le quali si struttura una performance. Quest’ultima permette di esprimere – ossia di rendere manifeste e condividere – idee, concetti, modi di organizzare le attività che vengono svolte, fasi del suo processo creativo. Per esempio, mancherebbe qualcosa a qualsivoglia descrizione o giudizio, negativo o positivo che sia, se per spiegare la performance di Marina Abramović *The Artist Is Present* (2010) ci concentriamo solo sulle sue poche e quasi invisibili azioni senza tenere conto di alcune sue importanti scelte: coinvolgere altre persone, condividere l’opera con loro, stare seduta nella sala di un museo nelle ore diurne incontrando qualcuno che dopo una lunga attesa si sedeva davanti a lei. Impegnarsi in una indagine sulla performance art richiede

aggiornare le ricerche filosofiche sulle arti considerando in particolare quelle concettuali, delle quali fa parte la performance art.

² Il concetto è tratto dalla teoria di Kendall Walton (1990) incentrata sui fondamenti rappresentazionali delle arti e le attività dell’immaginazione in rapporto alla finzione.

³ Nel corso degli anni il dibattito su questi temi si è sviluppato costituendo un campo di ricerche chiamato ‘Performance Studies’. Per una introduzione delle direzioni teoriche, dei suoi principali oggetti di indagine e del carattere interdisciplinare delle ricerche che lo compongono si veda in particolare Schechner 2020.

di esaminare tanto il piano dell'esperienza quanto quello della cognizione. Per entrambi è decisiva l'immaginazione, raffinata facoltà umana che se per un verso ci consente di ottenere un centauro combinando un cavallo e un essere umano, per un altro ci permette di giocare a *fare finta* – d'accordo con la influente teoria elaborata da Walton (1990) – oppure, come vedremo meglio, di ipotizzare cause e conseguenze di un certo modo di fare le cose in rapporto alla realtà.

(c) La rappresentazione, considerabile come uno degli elementi imprescindibili per la struttura metafisica delle opere e per la formulazione di spiegazioni filosofiche sull'essenza e le specificità delle arti, con la performance art è messa in discussione nella misura in cui diventa piuttosto un riferimento cruciale per distinguerla dalle performance svolte in altre arti – per esempio, quelle di danza e teatro che solitamente sono raggruppate secondo somiglianze di famiglia classificandole 'arti performative e dello spettacolo'⁴.

2. La performance art: deduzioni

Insieme a costituire le fondamenta dell'ipotesi sul riconoscimento dell'umano, ciascuna di queste ragioni (a, b, c) implica alcune conseguenze che richiedono di essere tenute in considerazione.

Iniziamo dalla prima ragione (a). La performance art non è un genere artistico tradizionale perché le artiste e gli artisti che la praticano adottano un codice operativo ossia un insieme di regole per la creazione artistica alternative a quelle tradizionali e a esse eventualmente combinabili. Quel codice operativo è il concettualismo⁵. Una regola per la creazione artistica, cruciale per la performance art, è quella che orienta l'attività dell'artista che non raffigura una azione con una immagine o una scultura ma usa il proprio corpo per svolgerla. Un'altra è quella che orienta l'artista a scegliere di fare a meno di una superficie sulla quale scrivere o dipingere, usando invece il proprio corpo come tavola scrittorio o superficie da colorare. Un'ulteriore regola che può essere seguita dall'artista che fa performance art è evitare la mediazione per favorire l'immediatezza, ossia interagire con altre persone poiché l'opera è direttamente quello che l'artista fa in uno spazio condiviso con gli altri partecipanti alla sua performance. Dal momento in cui, dagli anni Sessanta del Novecento, sono state introdotte regole per la creazione artistica alternative a quelle tradizionali le possibilità creative sono aumentate e si è successivamente sviluppato il genere dell'arte concettuale, dal quale deriva la specie della performance art⁶.

⁴ Le difficoltà che possono presentarsi nello stabilire se un'opera sia una rappresentazione – come accade solitamente con le opere della musica, dell'architettura e del design e in epoca contemporanea con quelle delle arti concettuali – influenzano lo svolgimento delle ricerche sia in ambito metafisico sia in quello ontologico, determinando ricadute tanto sul piano esplicativo quanto su quello classificatorio.

⁵ Le regole per la creazione artistica sono alla base dei diversi modi di fare arte. Quando le artiste e gli artisti scelgono di dare più importanza ai processi e alle attività umane anziché alle forme e alle apparenze delle opere, agiscono sulla base di quell'insieme di regole che possiamo chiamare 'concettualismo' che è considerabile come la ragion d'essere dell'arte che viene detta 'concettuale'. Per ulteriori dettagli sulla natura del concettualismo e sulla sua influenza nelle pratiche artistiche contemporanee mi permetto di rimandare a Dal Sasso 2020: 158-187.

⁶ L'arte concettuale è diversa da quella tradizionale e non è considerabile una sua eventuale variante poiché le regole per la creazione artistica della prima non sono le stesse alla base della seconda. Tale differenza è sostanziale ed è riscontrabile considerando sia le pratiche artistiche sia le opere. Ammettendo una classificazione nella quale i generi raccolgono le specie e queste ultime gli individui distinguibili secondo la loro morfologia, ho provato a spiegare il rapporto tra i diversi generi artistici proponendo un aggiornamento del sistema delle arti: oltre ai generi tradizionali (pittura, musica, architettura, scultura, teatro, danza, letteratura, fotografia, cinema) vi sarebbe anche quello dell'arte concettuale e tra le sue specie vi è la performance art. Per approfondire si veda Dal Sasso 2020: 145-158.

L'influenza del concettualismo sulla performance art ha carattere generativo: la seconda non ci sarebbe senza il primo. Il concettualismo determina, infatti, più conseguenze. Ne menziono tre. La prima è l'*immediatezza*. L'artista è più interessato alle potenzialità dei processi piuttosto che a quelle delle forme, ossia più ai modi di fare l'opera che non ai suoi aspetti visivi: per questa ragione, spesso, le performance possono essere scambiate per accadimenti quotidiani o azioni ordinarie. La seconda è la *riduzione*. Tale inclinazione poetica (dare più importanza ai processi anziché alle forme) è supportata dal tentativo di ottenere molto lavorando con il minimo indispensabile, conformemente a una riduzione dell'opera a un corpo umano e alle azioni che possono essere svolte con esso o, eventualmente, anche da altri esseri umani coinvolti in un certo evento. Per questo motivo nella performance art è ancora più decisivo il presupposto di un'arte (solitamente chiamata 'concettuale') che possa rendere manifeste idee azioni ed eventi mediante mezzi espressivi non più tradizionali, tra i quali vi sono naturalmente anche i corpi dei performer. La terza è l'*operosità*. Attraverso il concettualismo, insieme ai processi, nella performance art a risaltare è quello che fanno le persone coinvolte nel suo svolgimento. Per criticare o elogiare *The Artist Is Present*, le nostre osservazioni si riferiranno probabilmente a più aspetti dell'opera: tuttavia, non potranno fare a meno di menzionare quello che ha fatto Abramović durante la sua performance.

Veniamo alla seconda ragione (*b*). Solitamente, si considera la performance come l'esecuzione che rende possibile la realizzazione di un'opera. Data la sua derivazione dal concettualismo, questa accezione non risulta adeguata. Le ragioni per sostenerlo sono principalmente di ordine metafisico. Per riuscire a spiegare che cosa sia la performance spesso si considera l'identificazione tra l'opera e l'esecuzione⁷. Così ha fatto anche David Davies (2004) formulando l'ipotesi secondo la quale piuttosto che essere il prodotto materiale di una esecuzione, un'opera d'arte è l'esecuzione attraverso la quale viene generata. L'importanza della sua ipotesi si deve soprattutto ai tre presupposti che ricapitolo come segue. Due presupposti metafisici secondo i quali una performance è una dichiarazione artistica articolata in un medium e un'opera d'arte non è immediatamente un prodotto materiale ma l'esecuzione attraverso la quale essa viene generata. Un presupposto estetico secondo il quale per apprezzare le performance, attraverso le opere, è cruciale porre attenzione all'attività dell'artista oltre alle proprietà ascrivibili all'opera.

Alla luce di questi presupposti l'ipotesi di Davies è certamente condivisibile e vantaggiosa, soprattutto perché cercando di spiegare l'essenza delle arti porta in primo piano il ruolo dei processi nelle pratiche artistiche. Tuttavia, essa risulta comunque insoddisfacente per tre ragioni. La prima è l'*identità metafisica dell'opera* ossia la tesi secondo la quale l'opera è l'azione che la genera. Tale identificazione funziona solo per alcune pratiche artistiche ma non per tutte, soprattutto se si considerano le arti tradizionali: per esempio, identificare un dipinto con l'azione che lo ha generato non sembra una proposta esplicativa convincente per rendere conto di un processo che mira a risolversi in un prodotto che dovrà avere una certa importanza sotto il profilo della sua forma e degli aspetti visivi. La seconda è la *materialità* ossia l'accento posto sull'opera come azione/esecuzione: tale identificazione supporta l'ipotesi della dematerializzazione

⁷ Tale identificazione è un soggetto ricorrente nel dibattito che anima i Performance Studies. Per esempio, è alla base della ricerca di Peggy Phelan che si concentra su quella soggettività eccedente che caratterizza gli scambi tra chi fa un'opera e chi ne fa esperienza, ragionando sul carattere performativo di più pratiche artistiche e considerando la performance come 'rappresentazione senza riproduzione'. L'identificazione dell'opera con l'esecuzione è un tema importante anche per lo studio sulla documentazione delle performance svolto da Philip Auslander. Mettendo in discussione il loro carattere effimero, si concentra sulla performatività dei mezzi di registrazione considerando quelle che chiama 'performance surrogate'. Per approfondire si vedano Phelan 1993 (in particolare cap. 7), Auslander 2018.

delle opere⁸ ossia, più precisamente, la sostituzione dei prodotti con i processi. Tuttavia, se si considera quanto è accaduto attraverso la diffusione del concettualismo, insieme ai processi risultano altrettanto cruciali i materiali attraverso i quali renderli manifesti, i mezzi espressivi per poter condividere idee e azioni. Tant'è vero che, compresa la performance art, le arti concettuali non culminano nella dematerializzazione ma – soprattutto dagli anni Settanta del Novecento – favoriscono molteplici gradi di 'rimaterializzazione'⁹. La terza ragione è la *classificazione*. Sostenere che da un punto di vista metafisico le opere d'arte sono le azioni generative che le rendono possibili, complica considerevolmente l'elaborazione di eventuali tassonomie delle arti e delle pratiche artistiche. Per formularle risulta più soddisfacente avere come riferimento le opere in quanto entità materiali che offrono più esperienze, comprese quelle con le performance.

Provando a percorrere una via alternativa, si potrebbe esaminare la performance art in rapporto a quella che potremmo chiamare la 'pura espressione del fare', una formula che sintetizza la seguente osservazione della critica RoseLee Goldberg: «[p]erformance has been considered as a way of bringing to life many formal and conceptual ideas on which the making of art is based. Live gestures have constantly been used as a weapon against the conventions of established art» (Goldberg [1979] 2011: 7). Perché questa accezione sarebbe più soddisfacente? Perché, mantenendo quale imprescindibile punto di riferimento l'uso dei materiali – e naturalmente, tra questi è incluso anche il corpo umano – possiamo riconoscere ulteriori specificità della performance art.

La prima concerne il ruolo della immaginazione. La teoria di Walton (1990) ha una impostazione realista e consente di rispondere a numerosi quesiti sul lavoro dell'immaginazione nel quadro della relazione tra la mente umana e le opere d'arte. Affinché con l'esperienza di queste ultime sia possibile giocare a fare finta, le opere devono essere dei supporti ossia entità materiali che sono nel nostro mondo e che prescrivono e orientano le nostre immaginazioni¹⁰. Più precisamente, le opere d'arte sono supporti creati appositamente per questo scopo. Come spiega Walton, esse generano verità fittizie dato che sono rappresentazioni ossia perché hanno la funzione di essere «supporti in giochi di far finta» (Walton 1990, trad. it.: 74). Tale funzione è stabilita socialmente e alla sua base vi sono regole e convenzioni condivise dagli esseri umani. «Fruiere dipinti e romanzi è in larga misura questione di giocare con essi giochi di far finta del genere nel quale è loro funzione essere supporti» (*Ivi*: 77). Tuttavia, possono esserci anche casi in cui le cose vanno diversamente, come osserva Walton nel seguente passo che merita la nostra attenzione.

Ma talora il nostro interesse va ai supporti stessi, senza considerare alcun gioco specifico. E, talvolta, ci interessa vedere quali contributi la loro *funzione* apporti ai giochi di far finta, quali verità fittizie sia loro funzione generare, e quali generi di giochi si accorderebbero con la loro funzione, senza necessariamente giocare davvero tali giochi. Questo è in genere ciò che interessa ai critici, coloro che cercano di comprendere e valutare le rappresentazioni. È anche l'interesse di chi voglia trarre da un'opera inferenze sull'artista, sulla sua personalità, lo stile, il talento, o l'originalità. (Walton 1990, trad. it.: 77)

⁸ Cfr. Lippard, Chandler 1968.

⁹ Uso questo termine per indicare il cambiamento avvenuto nelle pratiche artistiche orientate dal concettualismo che ha avuto considerevole influenza sulle arti contemporanee. Per approfondire si vedano Goldstein, Rorimer 1995; Smith 1999; Corris 2004; Rorimer 2004.

¹⁰ La principale ragione alla base della spiegazione di Walton è quella che egli chiama 'generazione di verità fittizie' ossia, in estrema sintesi, la possibilità che qualcosa sia vero essendo però in un contesto di finzione accessibile mediante l'immaginazione. Per altri dettagli si veda Walton 1990, trad. it.: 57-73.

Questa situazione si presenta anche con le opere della performance art. L'interesse per il supporto – in quel caso, per il corpo umano che agisce in qualche modo – oltre a essere motivato dalle ragioni illustrate da Walton, potrebbe trarre origine anche da un rilevamento reso possibile dall'esperienza: anziché trattarsi di una entità inanimata, l'opera di performance art è la presentazione di un essere umano che svolge una determinata attività. Un organismo vivente che riconosciamo come tale e che ci somiglia. Una persona la cui operosità, però, non sarebbe spiegabile ricorrendo al ruolo della rappresentazione. Infatti, se si ammettesse – d'accordo con le tesi di Walton – che vi sia un considerevole legame tra la proprietà rappresentazionale delle opere d'arte e la loro funzione prescrittivo-immaginativa di verità fittizie, sarebbe possibile supporre che al variare della proprietà possa variare anche tale funzione¹¹. Vale a dire, ammettendo che alcune opere – in particolare, gli esiti delle arti concettuali, dunque anche le performance – presentino una variazione sotto il profilo della loro proprietà rappresentazionale, sarebbe possibile supporre che le nostre attività immaginative siano diverse sulla base delle esperienze con esse rispetto a quelle con le opere tradizionali. L'eventualità di questa variazione comporta alcune conseguenze sul piano delle attività immaginative. Per illustrarle considero l'ultima ragione (c) introdotta nella sezione precedente, concernente il ruolo della rappresentazione. La affronto completando anche la riflessione sul lavoro della immaginazione sollecitato dalle performance.

Concentrarsi sul supporto potrebbe significare avere altre possibilità immaginative rivolte a implicazioni causali e consequenziali, ossia a quello che accade nella performance, piuttosto che al gioco di fare finta. L'ipotesi condivide alcune osservazioni di Walton sulla possibilità di considerare rappresentazionali anche le opere della pittura astratta e della musica¹²: sarebbero rappresentazioni che informano non su riferimenti esterni all'opera (estensionali) ma su elementi e fasi della sua elaborazione (intensionali). Provando a sviluppare questa possibilità, supponendo che alcune opere siano considerabili come 'varianti rappresentazionali' – ossia opere in cui prevale il ruolo dell'espressione, della esternazione di determinati contenuti ipotizzando che esse siano essenzialmente simboli – potremmo supporre anche che, in alcuni casi, esse siano rappresentazioni intensionali e non estensionali. Dunque, anziché immaginare mondi possibili o eventuali sviluppi narrativi – che, si noti, a seconda delle opere non sono comunque esiti da escludere completamente – con le performance (al pari di molte altre opere delle arti concettuali) si immaginerebbero cause e conseguenze, risvolti sul piano pratico collegati al reperimento di indizi informazioni istruzioni rese manifeste dai materiali e dai corpi umani di chi agisce. Per esempio, facendo esperienza con *The Artist Is Present* si potrebbe immaginare che cosa provi Abramović a stare seduta tutto quel tempo su una sedia quasi immobile davanti a un'altra persona.

3. Esperienza e riconoscimento

La presentazione e la discussione delle ragioni illustrate nelle sezioni precedenti miravano a sgombrare il campo da eventuali fraintendimenti e a portare alla luce alcuni dei principali aspetti della performance art. Se queste operazioni sono andate a buon fine, possiamo fare tesoro delle proposte avanzate e provare a rispondere a un quesito che a questo punto diventa cruciale: che cos'è una performance? Propongo una risposta che offre una spiegazione basata su tre criteri. Una performance è un modo di fare arte

¹¹ Questa ipotesi si basa sulla possibilità di assegnare alle opere delle arti concettuali il titolo di 'varianti rappresentazionali' poiché, essendo strutturalmente diverse dalle opere tradizionali, renderebbero possibili altre prescrizioni immaginative rispetto a quelle incentivate dai frutti delle arti tradizionali. Per ulteriori dettagli rinvio a Dal Sasso 2020: 272-282.

¹² Cfr. Walton 1990, trad. it.: 80.

che: (i) si basa sulla possibilità di identificare l'opera con l'azione; (ii) è influenzato dalla diversa preponderanza di proprietà espressive e proprietà rappresentazionali; (iii) si specifica secondo gradi diversi di formalizzazione materiale.

I criteri alla base di questa spiegazione permettono di usare il concetto di 'performance' per tutte quelle opere che li condividono¹³. Tuttavia, questa proposta soddisfa solo in parte il problema che si presenta con la performance art sul piano metafisico, poiché non si tratta solo di un problema di semantica o di pragmatica del linguaggio ma evidentemente anche di natura estetica. Il problema che si presenta è il seguente: fare esperienza con le performance vuol dire fare esperienza con azioni compiute da esseri umani che *riconosciamo* immediatamente come tali. Per avanzare nella nostra indagine è allora utile chiarire quali siano i ruoli che hanno l'esperienza e il riconoscimento.

La filosofia contemporanea, in particolare quella di tradizione fenomenologica, offre più risorse per affrontare il tema dell'esperienza. Nel suo importante studio dedicato all'arte, Dino Formaggio (1973) osservava che nei casi in cui si fa arte usando il corpo umano si rende manifesta una particolare condizione di possibilità e di progettazione. «La freccia della possibilità progettuale viene scoccata dal corpo. È la struttura tipica del corpo che lancia fuori, nel mondo materiale trasformabile, la logica operativa del possibile progettuale» (Formaggio [1973] 1981: 93). Questo esito sarebbe conseguito proprio con le diverse pratiche della performance art nella misura in cui essa determinerebbe un importante cambiamento: un ulteriore slittamento dallo spazio al tempo. «Il corpo non è più la meccanica estensione di Cartesio, non è mera spazialità, ma diventa tempo, uomo, uomo come temporalità» (*Ivi*: 94). Parimenti, attraverso tale cambiamento, osserva ancora Formaggio, si palesa anche quella operosità che è decisiva perché vi siano le pratiche artistiche. «Il riscatto del corpo come fondazione di ogni arte e di ogni conoscenza, luogo insostituibile del 'saper fare' che è a fondamento di ogni progettualità operativa e di tutta la storia delle oggettualizzazioni umane, avviene su queste basi» (*Ivi*: 94). Formaggio chiarisce pertanto quale sia il ruolo del corpo nelle pratiche che possiamo ricondurre anche alla performance art: «[i]l corpo non è né cosa né idea, ma misura di tutte le cose e di tutte le idee ed è la trasformazione fattuale delle idee in cose. Non è il tempo, ma il farsi presente del tempo. Non è il mondo, eppure lo porta dentro e vi è dentro, fa corpo con lui» (*Ivi*: 94).

Elaborando una concezione relazionale dell'esperienza estetica, lo studio di Giovanni Matteucci (2019) consente di ampliare il nostro quadro di indagine tenendo come riferimenti la centralità del tempo e del corpo, nonché la relazione tra quest'ultimo e il mondo. Una relazione che Matteucci spiega individuando nella primitività esperienziale la condizione di possibilità per il rapporto tra mente e mondo che si caratterizzerebbe in virtù di quella che chiama 'collusività'. «Quanto viene sentito risulta insieme parte del sé e parte dell'altro, implicando la capacità di rovesciare i ruoli, di assumere il punto di vista del partner, e dunque schiudendo germinalmente quella comunità cooperativa che rende il mondo 'unicamente umano'» (Matteucci 2019: 42-3). L'ipotesi, influenzata anche da inclinazioni pragmatiste, sostiene inoltre che la mente possa entrare in risonanza con il mondo, per così dire in modo orizzontale anziché secondo il più tradizionale modello di conoscenza verticale basato sulla priorità degli schemi e delle architetture cognitive. «Entra cioè in gioco una mente estesa perché collusiva con l'alterità, che ha nell'interazione estetica le proprie strutture operative» (*Ivi*: 43). Su questa base è possibile ripensare il paradigma stesso della relazione che rende possibile l'esperienza estetica: «è

¹³ I tre criteri sono decisivi per stabilire l'identità del soggetto dell'indagine, dunque l'applicazione del concetto di 'performance', e non sono considerabili come condizioni necessarie o sufficienti poiché non supportano la formulazione di una definizione. Il modello alla base dell'uso dei criteri come condizioni di possibilità per l'applicazione concettuale è offerto da Cavell 1979.

la primitività di tale sentire e sentirsi in dialogo con quanto ci circonda a permettere di rapportarci agli altri vettori del campo, animati come altre persone o inanimati come mere oggettualità, come se fossero viventi. Nel campo estetico l'efficienza dell'interazione fa tutt'uno con l'espressività» (*Ibidem*).

Formaggio sottolinea come il corpo umano incarni i bisogni e le possibilità progettuali rendendoli manifesti per come è e per quello che fa. Matteucci considera l'esperienza come ciò che sta accadendo nel corso di una interazione che avviene tra gli organismi e l'ambiente, portando in primo piano il suo tratto sincronico che rende possibile la continuità relazionale.

I due temi, il corpo come possibilità e l'esperienza come sincronia relazionale, sono cruciali anche per quella che potremmo chiamare 'condizione ancestrale' della performance. Secondo Richard Schechner (2003), dagli studi del quale è derivabile tale accezione, la performance sarebbe essenzialmente una manifestazione primigenia del dinamismo umano che può manifestarsi in numerose attività: nel teatro, nello sport, nei rituali. Schechner sottolinea in particolare che il profondo legame tra il corpo e l'esperienza concerne tanto chi agisce quanto chi partecipa e descrive la performance come una 'costellazione di eventi' che determina le relazioni tra il performer e il pubblico¹⁴.

Questi aspetti sono altrettanto importanti per lo studio di Shaun Gallagher (2021) che esamina le performance in rapporto alla variabilità operativa e alle azioni quotidiane. Proprio queste ultime sono un riferimento imprescindibile per Gallagher che, nonostante consideri soprattutto le arti performative, propone una fenomenologia della performance che possa basarsi sulla sua continuità con le azioni quotidiane¹⁵. A suo modo di vedere, affinché possano affrontare la variabilità operativa le performance, che prevedono diversi gradi di consapevolezza da parte di chi le attua, richiedono una considerevole flessibilità. Raggiungerla significa riuscire a ottenere qualcosa come una 'architettura reticolare' che sia in grado di garantire l'adattamento ai mutamenti. Questo perché, i processi che generano e determinano le performance non sono completamente controllabili 'dall'alto' ma sono anche automatici generandosi 'dal basso'. D'accordo con queste dinamiche di variabilità e parziale controllabilità, le performance sarebbero considerabili come 'fusioni' tra più fattori che concorrono ad alimentarle e a renderle eseguibili. Tra essi vi sarebbero, insieme al controllo intrinseco, anche la sfera affettiva di chi le svolge e una relazione orizzontale con l'ambiente caratterizzata da una integrazione continuamente mutevole con esso¹⁶.

Torniamo al versante della fruizione. L'ipotesi che stiamo valutando è che fare esperienza con le opere della performance art significhi riconoscere 'espressioni immediate' dell'agire e della presenza degli esseri umani. Che cosa significa questo? Possiamo rispondere esaminando il tema del riconoscimento ricorrendo alla filosofia di Stanley Cavell (1979). Il riconoscimento è all'origine dell'accordo e del disaccordo ed è collegato a quella che Cavell chiama 'immaginazione proiettiva': insieme alla possibilità di prefigurare scenari possibili, essa svolge un ruolo di supporto nell'uso dei concetti e nella formulazione delle supposizioni. «Per far sì che qualcuno immagini di avere tre conigli e immagini di riceverne altri tre, non ci vorrà molto di più di queste stesse parole»; mentre «per far sì che qualcuno immagini come doveva sentirsi Amleto durante la recita, si deve spingere la propria immaginazione a un livello più profondo» (Cavell

¹⁴ Nel quadro della sua indagine, orientata soprattutto da un approccio antropologico, considerandola come espressione originaria del dinamismo umano, secondo Schechner la performance precederebbe il teatro. Tale priorità diventa perciò una ulteriore ragione per mettere nuovamente in discussione il ruolo della rappresentazione. Per altri dettagli in proposito rinvio a Schechner 2003: 91-143.

¹⁵ Cfr. Gallagher 2021: 28.

¹⁶ Per approfondire si veda Gallagher 2021: 44-55.

1979, trad. it.: 207). L'appello a quel livello di profondità rivela il ruolo che ha il riconoscimento per l'immaginazione, nella misura in cui, come chiarisce Cavell, «immaginare un'espressione (esperire il significato di una parola) è immaginare che essa dia espressione ad un'anima» (*Ivi*: 335).

Naturalmente, non si tratta solo di una questione semantica o di ordine meramente linguistico. Se, infatti, invece di quest'ultimo ambito ci soffermiamo su quello che fa un essere umano agendo in un certo modo, come accade nelle performance, possiamo supporre che se «l'idea è che il problema dell'altro viene scoperto attraverso la sua storia» (*Ivi*: 470), parimenti anche quello che fa un essere umano ci consente di accettarlo o rifiutarlo come arte in stretta relazione al riconoscimento, conformemente alle possibilità di accordo e disaccordo su quello che si vuole dire per formulare una supposizione in proposito. Questa possibilità rivela il profondo legame tra estetica e pratica linguistica, la cui complessità è efficacemente descritta da Wittgenstein quando nelle sue indagini sulla psicologia ammette: «[è] strano: la nostra comprensione d'un gesto vorremmo spiegarla traducendo il gesto in parole, e la comprensione di certe parole vorremmo spiegarla traducendola in un gesto. (Così, quando vogliamo cercare dove, propriamente, abbia sede il comprendere, siamo sballottati qua e là)» (Wittgenstein 1967, trad. it., §227: 50-51). Con le performance tale 'sballottamento' sembra andare di pari passo con la possibilità che ci offre il riconoscimento dell'umano di appellarci all'immaginazione per ammettere anzitutto che vi è un essere umano che fa qualcosa. L'immaginazione svolgerebbe perciò un incarico particolare: favorirebbe supposizioni orientate dal riconoscimento d'accordo con la possibilità, valida anche per l'espressione dell'umano mediante le performance, di «produrre negli altri le reazioni che sarebbero soddisfacenti ai *propri* occhi» (Cavell 1979, trad. it.: 367-68).

4. L'applicazione concettuale e il lavoro dell'immaginazione

Tuttavia, riconoscere l'essere umano e quello che fa implica l'impossibilità di stabilire se ciò che accade sia arte nel senso moderno del termine. Consideriamo qualche esempio. Nella sua opera *Change your Way* (2000-2001), l'artista Cesare Pietroiusti passeggia per strada cambiando repentinamente direzione: chi lo osserva rileva immediatamente un comportamento inaspettato di un essere umano. *Monumento* è una performance che si è svolta nel marzo 2022 nello spazio di Viafarini a Milano e che consisteva in un tatuaggio fatto da un artista sul corpo di un altro artista (Jacopo Benassi tatuava Lorenzo Montinaro scrivendo sulla sua schiena i nomi di alcune persone decedute a Milano durante il periodo della sua residenza in città). Nell'opera di Jérôme Bel, *Shirtologie* (1997), il performer si toglie una maglietta dietro l'altra fino a rimanere a torso nudo. In queste opere è possibile riconoscere che cosa fanno gli esseri umani: ci è noto che cosa accade, sappiamo descrivere con una certa rapidità le azioni che possiamo vedere¹⁷. Questo credo sia spiegabile se ammettiamo che esse sono essenzialmente 'espressioni immediate' dell'agire e della presenza degli esseri umani. Ma nel momento in cui formuliamo questa spiegazione, stiamo chiarendo che cosa fa un essere umano, eventualmente quale azione è svolta dal performer, ma non se essa sia considerabile arte. Diversi studi svolti in filosofia del linguaggio chiariscono che i concetti ci permettono di rappresentarci le categorie utili per classificare entità che possiedono le stesse proprietà e che le loro funzioni sono compiere astrazioni, ossia operare una selezione rispetto alle

¹⁷ Alcuni video delle opere *Shirtologie* di Jérôme Bel e *Change Your Way* di Cesare Pietroiusti sono disponibili online sulla piattaforma YouTube.

informazioni che reperiamo per organizzare le nostre classificazioni¹⁸, e supportare operazioni cognitive quali la corretta reidentificazione delle sostanze¹⁹.

La difficoltà che incontriamo rispetto all'applicazione concettuale per le opere della performance art può essere affrontata ricorrendo anche alla spiegazione che formula Cora Diamond (1988) a proposito dell'applicazione dei concetti in ambito morale. Su di essa interferiscono diversi fattori, arrivando anche al caso radicale di una *effettiva perdita* dei concetti. Secondo Diamond non si applica un concetto perché non si può (o non si vuole) riconoscere o accettare ciò che si sa. Questo accadrebbe perché non sempre siamo in grado di descrivere il mondo in modo soddisfacente e ciò può dipendere anche da difficoltà nell'uso dei concetti, per almeno due ragioni: o perché sono poco intelleggibili a noi o perché riconosciamo qualcosa che ne impedisce l'applicazione²⁰. Con le opere di performance art le cose potrebbero andare in entrambi i casi. Non sono così rare le circostanze in cui si formulano giudizi sulle performance facendo ricorso a concetti apparentemente utili – si pensi a quelli di 'immagine', 'rappresentazione', 'messinscena' – che invece, in ultima analisi, rivelano incertezza e disaccordo. Vale a dire che: o il concetto di 'performance' non è del tutto intelleggibile a chi se ne serve e per questo ricorre in alternativa ad altri concetti; oppure, esso non è applicato perché risulta insoddisfacente rispetto a ciò che il parlante conosce (i modi tradizionali di fare arte, gli stili, il ruolo della rappresentazione...) – e con ciò si metterebbe in discussione l'applicabilità del concetto moderno di 'arte', lasciando spazio per una eventuale reintroduzione di quello antico di 'ars'. Quest'ultimo, infatti, è stato usato in passato per designare il vasto insieme delle attività umane e potrebbe essere usato oggi per spiegare alcuni esiti delle pratiche artistiche contemporanee.

L'ipotesi che stiamo valutando è che le opere della performance art sfuggano all'applicazione concettuale, comportando persino una perdita dei concetti per classificarle, principalmente perché incentiverebbero supposizioni sui limiti e le possibilità umane. Per quali ragioni potremmo sostenerlo? Due sono offerte da Cavell (1979) a proposito del riconoscimento e di un lavoro dell'immaginazione che, d'accordo alle specificità della performance art individuate nelle prime sezioni, contraddirebbe anche l'attività rappresentazionale, non solo nelle performance ma anche nella mente di chi fa esperienze con esse. Il ruolo del riconoscimento è cruciale poiché, nonostante interferisca nell'applicazione dei concetti di 'arte' e 'opera d'arte', supporterebbe il lavoro dell'immaginazione concernente la proiezione di limiti e possibilità dell'essere umano coinvolto nella performance che, in ultima analisi, sono anche i nostri. Si tratterebbe, infatti, dell'insorgere di una condizione che potremmo chiamare di 'rispecchiamento': mentre faticiamo a chiamare 'opera d'arte' una certa performance riconosciamo non solo l'umano ma anche le nostre incapacità. «Il riconoscimento dell'altro prende la forma di un riconoscimento di se stessi, della propria identità» (Cavell 1979, trad. it.: 375). Il lavoro della immaginazione è dunque decisivo nella misura in cui essa «è la capacità di stabilire connessioni, vedere o comprendere delle possibilità» (*Ivi*: 333). Tuttavia, osserva Cavell, per svolgere quei processi «non c'è

¹⁸ Per un inquadramento generale sulla natura dei concetti negli studi di filosofia del linguaggio e filosofia della mente si veda Lalumera 2009.

¹⁹ Questi temi sono affrontati nello studio elaborato da Ruth Garrett Millikan che, nel quadro della sua semantica teleologica, associa il possesso dei concetti di sostanza a una abilità che garantisce il corretto funzionamento delle attività cognitive deputate alla reidentificazione delle sostanze. Per approfondire, si veda Millikan 2000.

²⁰ Il riferimento di questa sintesi è il saggio di Diamond nel quale affronta più questioni concernenti l'applicazione concettuale in ambito morale, considerando in particolare le posizioni di Stanley Cavell e di Alasdair MacIntyre sul pensiero di Charles Stevenson. Per ulteriori dettagli si veda Diamond 1988, trad. it.: 59-86.

bisogno che io lo faccia attraverso la formazione di nuove rappresentazioni, o di qualcosa che siamo propensi a chiamare rappresentazioni» (*Ibidem*). L'esperienza con le performance sarebbe perciò un caso eccellente di ciò che potremmo chiamare 'riflessività estetica', per due ragioni: da una parte, perché avrebbe origine in opere che sono rappresentazioni in un senso diverso da quelle tradizionali, dall'altra perché incentiverebbe un lavoro immaginativo rivolto a formulare supposizioni concernenti il performer, ma in ultima analisi, anche la nostra condizione umana. Proviamo a considerare una eventuale esperienza con una performance alla luce della seguente spiegazione di Cavell.

Nel confronto con l'altro, mi richiamo all'immaginazione quando devo rendermi conto dei fatti, comprendere il senso di ciò che sta accadendo, rendere reale a me stesso il comportamento, stabilire una connessione. 'Rendersi conto dei fatti' significa qualcosa del tipo 'vedere il suo comportamento in un certo modo', per esempio vedere la sua occhiata come un sussulto e connettere questo sussulto con qualcosa nel mondo per il quale si può sussultare (forse un'osservazione nei confronti della quale voi stessi non avreste avuto un sussulto), oppure, se non è questo, connettere il sussulto con qualche cosa dentro di lui, un pensiero, o un riflesso nervoso (Cavell 1979, trad. it.: 333).

Il ruolo del riconoscimento nell'esperienza con la performance è spiegabile proprio in rapporto al lavoro dell'immaginazione: se da una parte esso interferisce con l'applicazione concettuale, dando così adito al dubbio, dall'altra supporta una attività immaginativa profonda alimentando supposizioni che, in ultima analisi, riguardano limiti e possibilità dell'umano.

5. Conclusione

In questo articolo ho presentato alcune ragioni per spiegare il rapporto tra l'esperienza con le performance e le difficoltà nell'applicare a esse i concetti di 'opera d'arte' e 'arte'. Ho sostenuto che le performance sono opere che determinando interferenze nell'applicazione concettuale incentivano un lavoro della immaginazione che proietta i limiti e le possibilità dell'essere umano – comprese quelle nell'uso dei concetti. L'ipotesi che ho formulato è che questo accada poiché in quelle esperienze siamo influenzati da una sorta di 'riflessività estetica': riconoscendo l'umano, in quanto esseri umani, non sempre riusciamo a ricorrere ai giusti concetti²¹.

²¹ Le linee essenziali dell'ipotesi formulata in questo articolo sono state presentate in un intervento che ho tenuto durante il XX Convegno annuale della Società Italiana d'Estetica (SIE), svoltosi a Padova nei giorni 6 e 7 giugno 2022. Ringrazio per i commenti e le preziose osservazioni le professoresse Elisabetta Di Stefano e Carola Barbero, le dottoresse Elisa Caldarola e Sofia Pirandello, i professori Andrea Pinotti, Roberto Diodato e Pietro Conte. Sono grato anche ai revisori anonimi che hanno commentato il testo affinché potesse essere migliorato.

Bibliografia

Auslander, Philip (2018) *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Cavell, Stanley (1979), *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, Oxford (*La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, trad. it. di B. Agnese, con postfazione di D. Sparti, Carocci, Roma 2001).

Corris, Michael, (ed.) (2004), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge.

Dal Sasso, Davide (2020), *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo*, Rosenberg & Sellier, Torino.

Davies, David (2004), *Art as Performance*, Wiley Blackwell, Oxford.

Diamond, Cora (1988), «Losing your Concepts», in *Ethics*, n. 98 (2), pp. 255-277 (*Perdere i propri concetti*, trad. it. di M. Falomi, in *L'immaginazione e la vita morale*, ed. it. a cura di P. Donatelli, Carocci, Roma 2006, pp. 59-86).

Formaggio, Dino (1973), *L'arte*, Mondadori, Milano, nuova edizione, 1981.

Gallagher, Shaun (2021), *Performance/Art: The Venetian Lectures*, edited by C. Vara Sánchez, Mimesis International, Milano.

Goldberg, RoseLee (1979), *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, third edition, 2011.

Goldstein, Ann and Rorimer, Anne (eds) (1995), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Lalumera, Elisabetta (2009), *Che cosa sono i concetti*, Laterza, Roma-Bari.

Lippard, Lucy and Chandler, John (1968), «The Dematerialization of Art», in *Changing: Essays in Art Criticism*, Dutton and co., New York 1971.

Matteucci, Giovanni (2019), *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma.

Millikan, Ruth Garreth (2000) *On Clear and Confused Ideas. An Essay about Substance Concepts*, Cambridge University Press, Cambridge (*Delle idee chiare e confuse. Saggio sui concetti di sostanza*, ed. it a cura di C. Marletti, trad. it. di V. Zavarella, ETS, Pisa 2003).

Phelan, Peggy (1993), *Umarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York.

Rorimer, Anne (2004), *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Thames and Hudson, London.

Schechner, Richard (2003), *Performance Theory*, Routledge, New York-London.

Schechner, Richard (2020), *Performance Studies: An Introduction*, Fourth Edition, Routledge, New York.

Smith, Roberta (1999), «Conceptual Art: Over, And Yet Everywhere», in *The New York Times*, 25/04/1999; disponibile online:
<https://www.nytimes.com/1999/04/25/arts/art-architecture-conceptual-art-over-and-yet-everywhere.html>

Walton, Kendall L. (1990), *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (MA) (*Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, ed. it. a cura di M. Nani, Mimesis, Milano-Udine 2011).

Wittgenstein, Ludwig (1967), *Zettel*, edited by G.E.M. Anscombe & G.H. von Wright, Second edition, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1981 (*Zettel. Lo spazio segregato della psicologia*, ed. it. a cura di M. Trincherò, Torino, Einaudi, 1986).