



Il reincanto della performance, probabilmente

Gianpiero Vincenzo

gianpierovincenzo@abacatania.it

School of Film, Photography, Audiovisual | Fine Arts Academy of Catania



Abstract

The re-enchantment of the performance, probably.

The art world has long been confronted with the loss of symbolic meaning of an increasingly reified existence. If the digital universe represents an escape route from the void of meanings, the pandemic has paradoxically brought back to the forefront the importance of action in presence, of performance, to identify new creative paths. The hypothesis formulated by the writer is that the ritual function of the performative action allows the reorganization of the symbolic order related to an artistic imaginary. The article analyzes in detail the performance of Zoltan Fazekas, *PROBABLY*, which was held in Catania from December 2020 to June 2021. Fazekas' performance features symbolic elements and ritual actions similar to those of other performances by contemporary artists. The study allows us to hypothesize the symbolic re-enchantment function of the performance, all the more important in moments of crisis such as the one induced by the recent pandemic. Creative artistic activity is becoming increasingly important to counteract the chronic passivity syndrome linked to techno-consumerism.

Keywords

Performance | Contemporary Art | Ritual | Symbol | Re-enchantment

Maximum effort, minimum result.
(performance *When Faith Moves Mountains*).

Francis Alÿs (2002)

1. Premessa

Questo articolo è frutto di una riflessione sulla natura della performance sviluppata parallelamente alla mostra/performance **PROBABILMENTE** dell'artista italo/ungherese Zoltan Fazekas. L'azione performativa ha avuto luogo in piena pandemia, in un arco temporale dilatato, ed è stata condivisa attraverso brevi video e immagini diffusi in rete, dal 12 dicembre al 12 maggio 2021. Il 12 maggio stesso si è inaugurata una installazione nella sede della galleria White Garage di Catania, installazione dedicata a Joseph Beuys di cui ricorreva il centenario della nascita. La mostra "fisica" ha successivamente avuto luogo fino al 28 giugno. I video dell'intera mostra così come di altre performance cui si fa riferimento sono richiamati all'interno di questo testo attraverso codici QR che permettono tramite smartphone di partecipare a un'iniziativa che così non è completamente definita nel tempo poiché continua a vivere in rete¹.

L'azione performativa è stata preparata attraverso una serie di scambi tra chi scrive e l'artista, a cui si sono aggiunti contributi estremamente significativi da parte di Enrico Aresu (canecapovolto) e di Sebastiano Pennisi per la parte audiovisiva. Da parte sua Zoltan Fazekas ha stabilito un confronto costante con un artista ungherese molto vicino al suo lavoro, Szombathy Bálint. Alla revisione del testo ha collaborato anche Alessandra Ferlito, curatrice indipendente.

Le reazioni del pubblico alla performance, impossibili a farsi di presenza, sono state scandite da "frammenti del diario" che l'artista ha redatto durante le azioni e indirizzato alle persone via via che queste segnalavano il proprio interesse, e che erano invitati a loro volta a inoltrare all'artista cartoline ispirate dagli stessi "frammenti", o comunque personalizzate. Si è tracciato così un percorso di *Mail Art* che ha accompagnato le azioni performative e che solo per ragioni di spazio non si è potuto riportare in questo articolo².

Obiettivo della ricerca artistica e scientifica, legate questa volta insieme, è stato quindi quello di verificare la capacità mitopoietica di un artista che svolge un lavoro



¹ Quando non diversamente indicati i materiali riportati tramite codici QR sono sempre di Zoltan Fazekas.

² Alla paradossale mancanza del pubblico "in presenza" ha fatto riscontro una notevole presenza via social. La presentazione finale del 12 maggio in cui è stata anche diffusa la playlist con i video di tutte le 30 azioni è stata vista da quasi 9.000 persone nei cinque giorni successivi (dati facebook: www.facebook.com/whitegaragegallery).



quotidiano di rinnovamento e approfondimento dell'immaginario³. Le mostre di Zoltan sono infatti la punta di un *iceberg* fatto di lavoro quotidiano e di opere condivise periodicamente con un gruppo di amici ed estimatori: in pratica una esposizione permanente⁴. La pandemia ha rappresentato un momento di ridefinizione di idee, prospettive, scenari culturali. La performance di Fazekas si inserisce quindi in un contesto culturale di ridiscussione di un determinato ordine simbolico/rituale⁵.

Scopo della ricerca è anche quello di vedere quanto, partendo dal lavoro di Fazekas, l'azione mitopoietica fosse rilevante in lui come anche in altri artisti che hanno fatto dell'azione performativa l'elemento centrale della propria estetica, come per esempio Joseph Beuys, Marina Abramović, Anne Imhof o ancora Alexandra Pirici⁶.

2. Introduzione

Secondo Peppino Ortoleva il mondo contemporaneo si caratterizza per la creazione e la circolazione di *Miti a bassa intensità*, vale a dire narrazioni mitologiche contraddistinte da una durata e una forza di gran lunga inferiori a quella dei miti precedenti la società dei consumi, ma non per questo meno pervasivi ed efficaci dal punto di vista dell'immaginario contemporaneo⁷. Si tratta di un'affermazione che condividiamo appieno e che trova riscontro non solo nei nostri studi ma in quanti lavorano sulla sociologia dell'immaginario⁸.

Walter Benjamin era già stato tra i primi a comprendere lo statuto delle nuove immagini, la fotografia e tutte quelle che sono state successivamente indicate da Vilém Flusser, come "immagini tecniche". Tali immagini differivano da quelle



³ La performance è tra quei generi artistici che rispettano pienamente i 5 criteri della ricerca e sviluppo indicati dal Manuale di Frascati (2015), vale a dire: innovazione, creatività, incertezza, sistematicità, trasferibilità e/o riproducibilità.

⁴ Sarebbe necessario approfondire una riflessione sul training quotidiano dell'artista contemporaneo così come in ambito teatrale e performativo è stato fatto, tra gli altri, da registi come Eugenio Barba nel Living Theatre.

⁵ Sul concetto di ordine simbolico/rituale si veda G. Vincenzo, *L'Ordine rituale*, Mimesis, Milano 2021.

⁶ Facendo attenzione al copyright, si mostreranno mostre e performance anche di questi artisti o quantomeno articoli che vi fanno riferimento.

⁷ P. Ortoleva, *Miti a bassa densità*. L'autore definisce il mito con queste parole: "Il mito è un racconto che fa da ponte tra il vissuto e il cosmo." Il mito ha quindi una dimensione performativa, va vissuto, ritualizzato, in modo da poter essere un ponte percorribile.

⁸ La creazione nel marzo 2018 di una sezione "immaginario" presso l'Associazione italiana di sociologia (AIS) è emblematica di questo radicale cambio di prospettiva. D'altra parte non si tratta di un "uscire dal seminato", quando piuttosto del ritorno e dell'approfondimento di riflessioni che hanno contraddistinto la stessa sociologia delle origini. Sembra che una riflessione simbolico/rituale abbia "ossessionato" molti degli stessi padri fondatori della sociologia. Le ultime opere di Comte e Durkheim, per esempio, fanno riferimento rispettivamente a un "catechismo positivista" e alle "forme elementari della vita religiosa". Senza dimenticare che l'opera più universalmente conosciuta di Weber verte proprio su "etica protestante e spirito capitalismo". La riflessione sui "miti a bassa ed alta intensità" rappresenta così un deciso superamento dei limiti concettuali di una prospettiva epistemologica ancora condizionata dal materialismo ottocentesco.

tradizionali per il fatto di non essere un prodotto creativamente elaborato da un artista ma di essere invece il risultato di un procedimento scientifico scaturito da un mezzo tecnologico. Tale procedimento provocava il decadimento del valore delle immagini da quello "rituale" a quello "espositivo". Altrove ho mostrato come il termine "culturale", che si ritrova nel testo italiano pubblicato da Einaudi, rappresenta una licenza del traduttore, laddove Benjamin in francese o tedesco enuncia "rituel" e "Ritual"⁹. Il decadimento dell'azione rituale dell'opera d'arte provocava anche, secondo il filosofo tedesco, la perdita dell'aura: un concetto prossimo a quello della perdita dell'intensità del mito cui fa riferimento Ortoleva.

Prima di Benjamin, era stato Max Weber a parlare più in generale di *Entzauberung der Welt* (disincantamento del mondo) nel senso di una perdita di senso simbolico così profonda da non lasciare spazio nemmeno all'incantesimo e alla magia¹⁰. Il razionalismo, il culto del progresso e della tecnica, avrebbero per Weber portato avanti nei secoli un progressivo processo di perdita di valore simbolico, realizzando uno scenario dominato dai mezzi tecnici ed al calcolo razionale (ricordo che i nostri pc non sono altro che "calcolatori personali"). Nella stessa prospettiva Marcel Gauchet ha parlato anche di "esaurimento del regno dell'invisibile"¹¹.

Da tempo sottolineiamo l'importanza della rivoluzione copernicana iniziata da Ernst Cassirer in virtù della quale l'uomo deve essere considerato un animale simbolico. Il filosofo tedesco tuttavia è venuto a mancare prima di poter sviluppare appieno le conseguenze che le sue intuizioni comportavano¹². Avere una natura simbolica significa che tra i bisogni primari dell'uomo occorre inserire anche quelli simbolici e rituali. D'altra parte, se senza mangiare e bere si muore, senza rituali si innesca una singolare "anomia" che innesca propensioni al suicidio o, piuttosto, "correnti suicidogene"¹³. In pratica il risultato è lo stesso. Il reincanto dell'arte si compie quindi attraverso azioni simboliche, vale a dire rituali. Vedremo che da questo deriva la ciclica e centrale importanza che la performance assume nell'arte contemporanea.

L'opera di Zoltan è diventata così anche un laboratorio di ricerca per verificare quanto un artista, lasciato libero di esprimersi e comunque radicato in una pratica creativa pluridecennale, potesse in qualche modo mostrare una capacità mitopoietica, una propensione alla creazione di miti potenzialmente "ad alta intensità".



⁹ G. Vincenzo, *Starbucks a Milano e l'effetto Don Chisciotte*, p. 42. Definire una immagine "culturale" invece che "rituale" implica l'idea che il rito sia strettamente esatto a uno specifico culto religioso. Laddove è evidente che si possa parlare di rito in una prospettiva più generale, come nel caso del processo come rito civile o penale, del rituale di corteggiamento, ecc. Si veda anche G. Vincenzo, *I rituali della legge*.

¹⁰ M. Weber, *La scienza come professione*. In realtà il termine era stato utilizzato prima da Friedrich Schiller. Si veda anche S. Lyons, *The disenchantment/reenchantment of the word*.

¹¹ M. Gauchet, *Il disincanto del mondo*. L'autore è consapevole del fatto che Weber attribuiva all'espressione "disincanto del mondo" il valore più ristretto di "eliminazione della magia in quanto tecnica di salvezza" e ne propone quindi un'estensione a quello che qualifica come "l'esaurimento del regno dell'invisibile", p. vii.

¹² E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*.

¹³ E. Durkheim, *Il suicidio*; G. Vincenzo, *New Ritual Society*, cit..

Non sono certo il primo a sostenere che l'arte aspiri a un reincanto del mondo, però ho mostrato come nel pieno del consumismo del XX secolo, un gruppo di artisti – Yves Klein, George Maciunas, Mark Rothko, tra gli altri – ha praticato consapevolmente forme di reincanto, di affermazione del valore simbolico dell'opera d'arte¹⁴. Questo breve articolo intende essere un esperimento di correlazione, anche visiva, tra riflessione e pratica artistica. Quindi vorrei mostrare concretamente come si può innescare tramite l'opera di un artista un percorso di reincanto simbolico.

3. PROBABILMENTE

Itan Fazekas ha cominciato a operare giovanissimo in Ungheria, negli anni Ottanta, utilizzando fotografia e audiovisivi, e si è trasferito in Italia nel 1996, ad Acireale, in provincia di Catania. Molti interventi degli ultimi anni hanno un carattere collettivo e una forte valenza sociale ed ecologica: in particolare *No trespassing*, Festival Internazionale del Cinema di frontiera di Marzamemi (SR), con Sebastiano Pennisi a cura di Sebastiano Gesù; *Broken Languages* (con Sebastiano Pennisi e canecapovolto), Fabbrica Alta Schio (2009); *La finestra bianca* (con Sebastiano Pennisi), Tribunale di Enna (2017).

Punto di partenza di PROBABILMENTE sono la scrittura e il mare. L'azione ha inizio il 12 dicembre, ricorrenza della nascita del padre dell'artista. Nella prima azione si sente solo il rumore del mare, una sorta di suono primordiale. In tutte le tradizioni l'origine sintetica del simbolo e del rito è il suono, la parola: *in principio erat Verbum*. Il suono originario richiama a sua volta la radiazione cosmica di fondo, a sua volta definibile come un mare di microonde che pervade l'universo. Insieme al Cielo e all'Albero (i titoli dei video rispecchiano quelli delle azioni performative) sono anche le uniche azioni in cui non vi è presenza umana, in cui si mette in luce una relazione interna alla natura, un processo generativo che dall'invisibile conduce al visibile.

Successivamente due azioni si confrontano: la scrittura dell'artista e il movimento del mare, che ancora una volta progressivamente prende il sopravvento. Fin dall'inizio la forza della natura e la relativa impotenza dell'uomo si mostrano essere temi centrali della ricerca. La forza rigenerante e al tempo stesso distruttiva della natura è spesso al centro di azioni performative.

Anche Marina Abramović ha realizzato una serie di azioni in tal senso a Stromboli, nel 2002. In particolare in un video in bianco e nero Abramović appare sdraiata sulla riva del mare con il viso rivolto al cielo, unica parte del corpo inquadrata. Ha gli occhi chiusi e le onde del mare bagnano il corpo ed i capelli, mentre lei resta in silenzio, seguendo i movimenti della corrente con la testa. Alla fine dell'azione, quando un'onda più forte la sommerge, lei cambia posizione alla testa.

¹⁴ G. Vincenzo, *New Ritual Society*, cit, pp. 100 sgg.





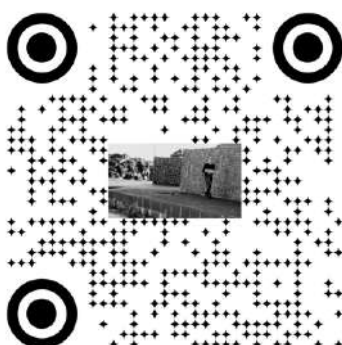
Azione 1: Mare



Azione 2: Molo -Mare



Azione 3: Porto-lavagna



Abramović - Stromboli



Le prime tre azioni performative quindi partono dal mare e rappresentano una fase "preliminare" dell'azione. A partire da Arnold Van Gennep, infatti, si è compreso come i riti siano azioni simboliche che comportano la trasformazione dell'attore, attraverso una sequenza di fasi che possono essere distinte in preliminari, liminali e postliminali¹⁵. Il riferimento al *limen*, "confine", indica chiaramente che nei riti di passaggio si supera il limite dell'ordinario. Ogni fase comporta la ritualizzazione di simboli corrispondenti ai diversi momenti del "passaggio". Durante la fase preliminare l'attore si separa dal contesto in cui si trova e si prepara ad affrontare una radicale trasformazione del proprio essere. L'atto di fotografare e filmare sottolinea la progressiva presa di distanza dal mondo ordinario e il passaggio in una

¹⁵ A. Van Gennep, *I riti di passaggio*.

diversa prospettiva, scandita dall'azione performativa. Fotografare e meditare si coniugano nel lavoro di Fazekas. L'atto del fotografare equivale a un momento di riflessione sul carattere della realtà circostante, un modo di superamento delle apparenze. Non a caso nei suoi frammenti del diario ricorre la successione di parole: pausa, silenzio, fotografia¹⁶. In tal modo si prepara ad affrontare una serie di azioni meditative basate su alcuni simboli spaziali fondamentali.

Azione 4: Fotografare



Pirici - Pulse



Partendo dal mare l'azione di Fazekas entra progressivamente nel vivo. L'artista seduto sul molo scrive oppure cammina recando con sé l'insegna luminosa su cui scorrono le parole del diario. Poesia e natura: il punto focale dell'azione performativa è proprio la possibilità di scoperta/trasfigurazione dell'uomo tramite il rapporto con la natura. Un rapporto che si fonda sul lavoro quotidiano dell'artista. Un lavoro che trasforma l'ordinario, il privo di senso, nello straordinario e nell'eccezionale. Questo passaggio è stato messo particolarmente in luce da Szombathy Bálint di cui riportiamo parte di un suo commento al lavoro di Zoltan:

Una delle incombenze quotidiane di Fazekas è quella di coltivare un grande orto e pertanto nel corso della sua attività civica – come coltivatore, giardiniere e allenatore di pallanuoto – si trova in costante contatto con la natura e con i suoi antichi sostrati. La recente eruzione dell'Etna lo ha messo di fronte a una situazione nuova e impegnativa: si è trovato sommerso dalla cenere lavica che, disperdendosi, avvolgeva la zona come un velo nero. I sentieri del giardino dovevano essere puliti, spazzati. Proprio durante la pulizia del territorio si è reso conto che la cenere lavica poteva essere effettivamente considerata come una speciale polvere di grafite. Sul fondo stradale lastricato di pietre, la scopa passata disegnava tracciati leggeri, creando una

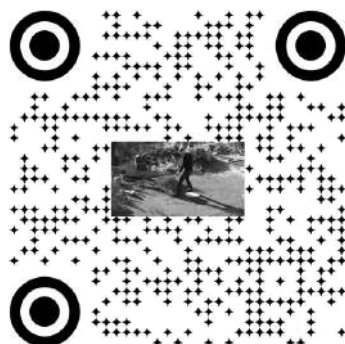
¹⁶ L'uso della fotografia come strumento di separazione dall'ordinario emerge anche dai frammenti del diario di Zoltan, dove la fotografia segue in modo ricorrente la pausa e il silenzio:
Da qualche parte dietro i muri, mangiare e bere sott'acqua, per un'altra settimana, via via, dal cielo alla terra, un segreto che può essere perso
- pausa, silenzio, fotografia -
Ti riconosco dai movimenti, poche parole, in una mattina di sole, mi diverto a scrivere. Frammenti di diario, camicia bianca, stirata, incompleto
- pausa, silenzio, fotografia -

sorta di graffi negativi nella cenere. I granuli di nero ebano si sono dimostrati adatti per modellare forme geometriche oppure lettere. D'altra parte, hanno anche offerto la possibilità all'artista di applicarli come materiale pittorico su diverse superfici. Allo stesso tempo, la scopa poteva assumere un significato altissimo: passando dalla sua funzione ordinaria, diventare uno strumento pittorico ossia un pennello. Uno strumento improvvisamente capace di lasciare un segno nel paesaggio infinito. Da quel momento lo spazzamento è diventato il metodo creativo di Fazekas. Ha esteso l'operazione agli edifici residenziali, ai loro tetti e persino alla superficie delle onde del mare, che ha cercato di pulire con una piccola scopa da cucina intorno a sé, mentre galleggiava nell'acqua fredda. Ha attribuito un significato simbolico a queste sublimi operazioni, elevandole allo stesso tempo a livello di azione artistica. La cenere lavica è diventata strumento creativo di nuove produzioni artistiche, evidenziando un rapporto con certi concetti della storia dell'arte, come i rayogrammi di Man Ray oppure le forme suprematiste di Kazimir Malevic¹⁷.



146

Azione 9: La Carriola e il Libro



Azione 10: Allenamento



Questa azione di "pulizia" e di riscoperta delle forze della natura assume un aspetto sempre più chiaramente simbolico nello sviluppo dell'azione performativa. Si veda l'azione n. 9¹⁸: nel prato interamente ricoperto dalla sabbia lavica scagliata dal vulcano, la ruota mancante della carriola (piccolo carro) diventa il centro di un cerchio cosmico i cui raggi stabiliscono un cerchio di pietre. Una di queste capita sopra un libro e si distacca dalle altre.

Il carro è un simbolo solare che si ritrova in tutte le tradizioni. Questa diffusione simbolica è quantomeno singolare e depone a favore di un'universale capacità mitopoietica. Il carro solare rappresenta un veicolo capace di viaggiare attraverso i diversi mondi, mettendo in comunicazione il superiore con l'inferiore. In un certo senso rappresenta la stessa natura del simbolo che è proprio quella di unire. L'azione successiva invece ritorna al "vissuto", nella prospettiva però del confronto generazionale, del passaggio del testimone di padre in figlio nella forma

¹⁷ Szombathy Bálint, maggio 2021.

¹⁸ Per motivi di spazio alcune azioni sono state omesse.

dell'allenamento quotidiano dell'atleta¹⁹. Pur nella dimensione narrativa sovente "non lineare" che caratterizza la performance e l'arte, si rintracciano i percorsi del simbolo, la capacità di unire insieme differenti ordini di realtà. Una volta che l'artista entra nella fase liminale, il distacco dalla realtà ordinaria si fa sempre più ampio e le azioni assumono un aspetto più marcatamente rituale²⁰.

Azione 12 – Quadrato



Imhof - Parade



Azione 13 – Fossa



Abramović – Nude with Skeleton



Anche la recente performance dell'artista rumena Alexandra Pirici ha fornito una rappresentazione del cerchio particolarmente evocativa. Nell'ambito dell'inaugurazione del grande monumento alle vittime del nazismo realizzato da Alfonsas Vincentas Ambraziūnas (1933-2020) a Kaunas, in Lituania, Pirici ha creato

¹⁹ Zoltan Fazekas è anche un campione e allenatore di pallanuoto.

²⁰ Ho più volte ribadito che il rituale corrisponde a un'azione simbolica, alla concreta messa in atto del simbolo. Entrambi a loro volta derivano "logicamente" dal suono, dalla musica, dalla parola originaria: "in principio era il Verbo". Alla sinestesia tra musica e arte fanno riferimento in molti. Vasilij Kandinskij affermava di "sentire" il suono dei colori, si veda *Lo spirituale nell'arte*. Recentemente Google ha lanciato l'esperimento *Play a Kandinskij*, attraverso il quale si può sentire la musica delle opere visive: <https://artsandculture.google.com/experiment/sgF5ivv105ukhA>.

Tutto ciò fa comprendere l'importanza che l'aspetto sonoro assume anche nella maggior parte dei rituali e che, nel caso di Zoltan, sarà evidente anche nell'azione conclusiva della mostra/performance.



una lenta coreografia composta da alcune decine di giovani che hanno camminato in cerchio battendosi il petto. La sua idea era quella di “dare vita” al monumento con un movimento circolare, facendo risuonare i petti degli attori, come a disegnare nello spazio un cerchio pulsante²¹.

Cerchio e quadrato sono simboli strettamente legati tra loro. In tutte le tradizioni, se il cerchio rappresenta il cielo, il quadrato rispecchia invece la terra²². L'architettura simbolica primitiva è costituita da un edificio quadrato sormontato da una cupola, che è anche la struttura basilare di quasi tutti i luoghi di culto²³. Edificare un quadrato, insomma, equivale a rappresentare uno spazio simbolicamente ordinato. Il numero quattro ricorre continuamente nella definizione della terra a cominciare dai punti cardinali. L'idea di una terra quadrata assunta dai terrapiattisti è un classico esempio di incomprensione del suo carattere simbolico. Carattere che sembra comprendere molto bene invece Anne Imhof, secondo cui la forma quadrata o rettangolare è vista come limite, come confine che spesso opprime e vincola la natura umana. Nella mostra *Parade*, per esempio, che si è tenuta al Portikus di Francoforte nel 2016, un rettangolo delimita lo spazio nel quale si muovono i performer e un asino, suggerendo situazione di “chiusura” e di “apertura” a seconda se ci si trovi dentro o fuori i ristretti confini che definiscono e riducono lo spazio. In questo senso il quadrato è usato come elemento di “oppressione”, di limitazione degli spazi²⁴. Si tratta di un classico esempio di inversione simbolica, dato che la natura dei simboli è anche quella di prestarsi a una doppia e opposta prospettiva di immedesimazione/trasformazione²⁵.



²¹ Il cerchio composto da elementi naturali è un elemento ricorrente in arte contemporanea. In particolare l'artista inglese Richard Long ne ha fatto un peculiare elemento stilistico sin da quando negli anni Sessanta disegnava nel paesaggio cerchi di sasso, roccia o persino di semplici solchi sul terreno tracciati dal cammino circolare dell'artista. Più recentemente gli artisti Douglas Gordon & Morgan Tschiember hanno realizzato un grande cerchio di fuoco nella neve (*As close as you can for as long as it lasts*), durante la mostra collettiva “Elevation 1049: Avalanche” a Gstaad in Svizzera (2017).

²² Il quadrato può essere considerato anche come una determinazione approssimativa del cerchio, tanto che si parla di quadratura del cerchio, tema classico della geometria greca. Il problema consiste nella costruzione con riga e compasso di un quadrato che abbia la stessa superficie di un cerchio. Solo nel 1882 Ferdinand von Lindemann dimostrava definitivamente l'impossibilità della soluzione del problema a causa del carattere “trascendente” del pi greco, ossia della costante che indica il rapporto tra la circonferenza del cerchio con il suo diametro. Appare evidente come il carattere simbolico e “trascendente” del cerchio emerga anche dalle stessa terminologia scientifica.

²³ A. Coomaswamy, *Il grande brivido*, in particolare pp. 3-14. In virtù dell'analogia tra macro e microcosmo l'uomo mostra, per esempio, di avere le “spalle quadrate” sormontate dalla calotta cranica rotonda: “poiché il corpo umano, il tempio costruito e l'universo sono equivalenti analogici, le parti del tempio corrispondono a quelle del corpo umano non meno che a quelle dell'universo stesso (p. 5).

²⁴ Un proto-sociologo come Ibn Khaldun affronta il problema della dimensione simbolica della vita sedentaria, caratterizzata proprio dalla limitazione dello spazio urbano, dal quadrato dei muri e delle case, contrapposto alla prospettiva dei nomadi, che si muovono in un orizzonte che si stende fino al confine tra cielo e terra. Si veda G. Vincenzo, *Islam, l'altra civiltà*, 2001².

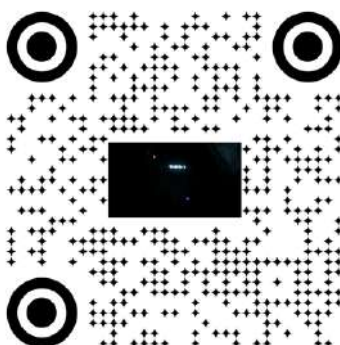
²⁵ Il simbolo collega diverse realtà secondo un ordine verticale. In tal senso vi è un “alto” e un “basso” a cui il simbolo può fare riferimento. La celebrazione di una “messa nera”, per esempio, richiede l'utilizzo di ostie consacrate, alla cui conservazione i sacerdoti dedicano, infatti, particolari attenzioni. L'identificazione e la trasformazione permesse dall'azione rituale sono quindi relative al carattere in cui il simbolo viene

L'azione della fossa è quella che ha ispirato l'intera performance anche se in seguito è stata inserita in posizione centrale all'interno della sequenza rappresentativa. Anche la "fossa" segue una logica simbolica: se l'edificio rituale ha la forma della montagna, sovente al suo interno è ricavata una caverna, una cripta che in molte tradizioni ha valore esoterico e utilizzo sepolcrale. In questo caso è anche il figlio che finisce per scavare la fossa, ancora una volta come in un passaggio generazionale. Un antico proverbio ungherese recita: *Chi scava la fossa agli altri, vi cade dentro egli stesso* (*Aki másnak vermet ás, maga esik bele*). Emblema dei paradossi e dei misteri della vita, la fossa è un solco nella terra, un vuoto che attira dentro di sé: minaccioso, rigenerante, paradossalmente vitale.

Morte e rinascita sono strettamente legate tra loro, come anche Marina Abramović ha mostrato attraverso molte delle sue performance. In particolare in *Nude with Skeleton*, realizzata tra il 2002 e il 2005, l'artista giace nuda sotto uno scheletro, ripercorrendo antiche tradizioni tibetane. Il video non ha audio e Abramović è immobile. Solo piccoli indizi (il respiro) permettono di distinguere tra la vita e la morte.



Azione 15 – Sogno



Azione 16 – Nella Caverna



Se l'attività onirica indica in tutte le tradizioni una delle modalità per entrare in diretto contatto con l'invisibile, non sorprende che la fase che abbiamo indicato come preliminare termini con il Sogno e l'ingresso nella Caverna. E se Gauchet ha definito il disincanto del mondo come "l'esaurimento del regno dell'invisibile"²⁶, una fase liminare di "reincanto" può a giusto titolo essere anche quella di una rivalsea dell'invisibile sul visibile. Altrove ho ricordato gli studi del paleoantropologo sudafricano David Lewis-Williams che ha posto le premesse per una riconsiderazione dell'arte rupestre in quanto testimonianza di viaggi ultramondani ed esistenza di una profonda connessione tra visibile e invisibile²⁷.

considerato. Sull'inversione "ctonia" dei simboli nella cultura contemporanea si veda anche il capitolo "Bianco e Nero" in G. Vincenzo, *Starbucks a Milano*, cit., pp. 49-54.

²⁶ Si veda la nota n. 6.

²⁷ D. Lewis-Williams, *The Mind in the Cave*; G. Vincenzo, *Starbucks a Milano*, cit. p.133 sgg. L'autore sudafricano ha potuto studiare l'arte dei San, una delle popolazioni più antiche della terra, la quale fino all'arrivo dei coloni occidentali ha continuato a realizzare graffiti rupestri. In tal senso le opere

Il sogno è anticipazione mentre la caverna è trasformazione. Dalla caverna Zoltan fuoriesce con una serie di elementi simbolici che presenta in forma sempre meno narrativa e che sono ripresi nella serie immediatamente successiva di azioni. La scrittura, il legame con la foresta, le frasi del diario che scorrono sul pannello luminoso che l'artista reca con sé.

Azione 22 - Scrittura



Azione 23 - Legami



Dopo l'uscita della caverna gli elementi simbolici si ricombinano in forma diversa. Il linguaggio espressivo si fa più serrato, sempre meno narrativo e più emblematico. Il mondo ordinario ormai è del tutto lontano. Dall'azione rituale emergono elementi per un nuovo ciclo artistico nel quale vengono sperimentate nuove associazioni formali, nuove forme linguistiche. Si organizza un nuovo ordine simbolico, nel senso che elementi prima disorganizzati si riorganizzano per dar vita a forme espressive innovative che emergono direttamente dal processo di ricerca artistica. La performance diventa l'occasione per rinnovare l'"effervescenza creativa" dell'artista²⁸. Forse è proprio questo uno dei caratteri peculiari di questo stesso fare artistico, che mira a un forte "reincanto" simbolico e al coinvolgimento dello spettatore in una "effervescenza" collettiva. Tramite la performance l'arte stessa si rinnova, pone le premesse per nuovi cicli.

rappresentano piuttosto forme di "notazione" dei viaggi ultramondani degli "sciamani" e di quanti praticavano quel tipo di viaggio immaginale. Ricordiamo che Joseph Beuys, uno dei padri fondatori della moderna performance, è stato più volte definito come lo "sciamano" dell'arte. Si vedano in merito i capitoli conclusivi di G. Vincenzo, *L'ordine rituale*.

²⁸ Il termine richiama espressamente l'"effervescenza creativa" dei rituali collettivi secondo Émile Durkheim, in É. Durkheim, *Forme elementari della vita religiosa*. Interazionismo simbolico e marketing insistono sulla dimensione "emozionale" del processo comunicativo. Si tratta di un approccio che non rispecchia l'ampiezza delle analisi del grande sociologo francese. L'emozione è infatti solo uno degli effetti della performance rituale e non dice molto relativamente alla cause, ossia agli elementi simbolici concretamente messi in atto e alla loro valenza. Come nel caso del corpo umano, lo stesso sintomo può essere relativo a cause molto diverse. In medicina l'anamnesi è solo il primo passo verso la diagnosi.

Azione 24 – Cenere e arance



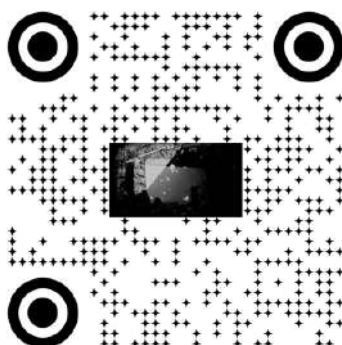
Azione 29 – Caos III



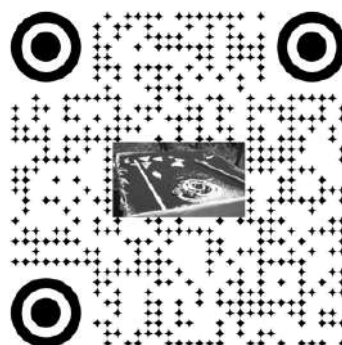
Nella fase postliminale l'artista struttura la mostra nel luogo fisico di uno spazio espositivo. La data scelta coincide con il centenario della nascita di Beuys. La ricorrenza non era preventivata all'inizio ma si presenta come una analogia simbolica con l'azione del grande artista e performer tedesco che a Kassel nel 1982 aveva creato "7000 querce", un'opera monumentale di Land art e riforestazione urbana. In quell'occasione Beuys aveva accatastato 7000 blocchi di basalto nel parco davanti al museo. La mattina successiva l'artista tedesco ne rimuoveva uno, lo interrava davanti all'ingresso del museo e insieme ad esso piantava una piccola quercia. Successivamente chiedeva ai visitatori di emularlo pagando per la rimozione di uno dei blocchi e per ciascuno di essi piantare lungo le strade della cittadina un albero, trasformandola così in un grande bosco di querce.



Azione 14 - Terremoto



Azione 30 – Caos IV



Beuys - 7.000 querce



31.Working in Progress



La mostra di Fazekas del 12 maggio riporta nello spazio fisico una sintesi degli elementi delle azioni simboliche, componendo una catena di oggetti rituali legati tra loro da un comune orizzonte di senso. 100 pali di castagno infissi in quattro rastrelliere metalliche disegnano un quadrato che si impone nello spazio. Alle loro spalle un nastro luminoso di 3 metri è solcato dalle frasi del diario. Al di sotto è affisso il grande foglio di parole sovrapposte a disegnare una poesia visiva. L'angolo del proiettore riporta in *loop* le 30 azioni i cui suoni fuoriescono da una tromba, di quelle in uso per le feste popolari. La palla di ferro di Caos IV è infine ai piedi delle tre foto di famiglia che erano state installate nella casa terremotata dell'azione 14. Nell'area etnea, già colpita dal terremoto del 2018 e sottoposta a costanti parossismi vulcanici, la pandemia si è inserita come drammatica evidenza del difficile rapporto tra uomo e pianeta. O piuttosto, come insiste un filosofo come Timothy Morton, gli "iperoggetti" dimostrano la ridotta capacità di comprensione del cosmo e di manipolazione della materia di un uomo che si riteneva ormai pressoché onnipotente²⁹.

Lo spazio è accuratamente ripulito, ma l'ingresso della mostra, cui si accede direttamente dalla strada, è ancora ingombro della nera sabbia che l'Etna ha proiettato tutt'attorno. Presenza, questa della Montagna - come viene rispettosamente chiamata dai suoi conterranei - silenziosa e ingombrante, vera testimone di una natura mai domata, nonostante i più o meno sciagurati tentativi umani. Solo una rinnovata intesa con la natura, sembra voler dire Zoltan, potrà fornire nuovo equilibrio a un uomo il cui l'orizzonte creativo non sia più assoggettato alla dittatura di una dissennata ragione.

²⁹ Timothy Morton, *Iperoggetti*. Per "iperoggetti" si intendono quegli oggetti che, non solo per le loro dimensioni, che sfuggono alla capacità di immediata comprensione umana. Come per esempio il cambiamento climatico, tanto che l'opera di Morton è considerata anche una rifondazione della moderna ecologia. In realtà Morton si spinge ancora più avanti, mostrando i limiti del pensiero occidentale e sottolineando alcuni elementi utili a una sua rifondazione. In tal senso le sperimentazioni degli artisti svolgono una funzione centrale.

4. Conclusioni

Parafrasando le espressioni di Ortoleva, i “miti ad alta intensità” sono caratterizzati dal fatto di collocarsi fuori dal tempo ordinario, di delimitare un abito sacro e uno profano, e di rappresentare il divino, ovvero l’invisibile. Sono invece caratteristiche dei “miti a bassa intensità” quelli che rientrano in un tempo ordinario, che sono incentrati su oggetti di consumo materiale o immateriale, e infine che presentano una dimensione quotidiana dell’uomo e della sua vita³⁰.

L’arte, le performance e in particolare quelle che abbiamo analizzato, si sviluppano in un orizzonte atemporale, mirano a distogliere lo spettatore dal tempo ordinario, tramite l’utilizzo di gesti e oggetti artistici che hanno un carattere apertamente simbolico, sono “sacri” nel senso che si collegano a un significato più elevato. L’artista è così un uomo trasfigurato, che si colloca in una dimensione del tutto diversa dalla vita e dal senso convenzionali. Anche la natura è trasfigurata, viene chiamata in causa come essenza della stessa realtà, come dimensione più profonda e nascosta del reale. La performance in tal senso diventa “necessaria”, svolge una funzione mitopoietica insopprimibile, viene incontro alla necessità di fronteggiare miti a bassa intensità che si pongono come unico orizzonte quello del consumo³¹.

L’artista supera anche le contraddizioni inerenti alla tecnologia e all’effetto “reificante” per il quale essa è programmata. Anche se videoregistrata, l’azione performativa non perde buona parte della sua capacità comunicativa. Non sostituisce la presenza ma vi rimanda direttamente. Anche se ci sono artisti, come per esempio Tino Sehgal, che rifiutano l’idea stessa di una ripresa tecnica delle performance, azioni come quelle di Fazekas si collocano nel territorio intermedio della videoarte, un’area “grigia” tra le arti visive e il cinema. A quest’area fanno riferimento elementi simbolici e azioni rituali che tendono a riorganizzarsi in un’ordine superiore all’interno della memoria. Per dirla con le parole conclusive de *// cinema o l’uomo immaginario*:

³⁰ Da molto tempo il mito non riguarda più le divinità, intese nella concezione greco-romana, ma elementi divinizzati del mondo materiale o di quello immaginale. Già Benjamin aveva rilevato come nel passaggio dai rituali del Divino nel Medioevo a quelli relativi al Bello nel Rinascimento, l’utilizzo degli elementi simbolici, le immagini, non subisce cambiamenti sostanziali; in W. Benjamin, *L’opera d’arte*, cit. In epoca più recente si assiste alla divinizzazione del Denaro; si veda anche G. Vincenzo, *New Ritual Society*, cit. p. 60, sgg. Ho anche mostrato come il culto del denaro si ritrovi anche in fumetti molto popolari, come quello di Paperino, laddove l’intera narrazione ruota attorno al deposito di Zio Paperone (nei panni di un *robber baron*), all’azione terapeutica del denaro e alla “magia” della monetina Numero Uno. Paperino ricopre in tal senso il ruolo del “consumatore” dipendente dal denaro attraverso il debito e la generosità del ricco e avaro Zio. Si veda G. Vincenzo, *L’ordine Rituale*, cit.

³¹ Si veda anche il recente P. Vescovo e D. Tomasello, *La performance controversa*: “la performance viene a inquadrare in epoca moderna una possibilità di esecuzione, dunque di sistemazione in un ordine plausibile, di ciò che, privo di ritualizzazione, rimarrebbe indistinto e caotico. La ritualizzazione d’altronde è la messa in atto di simboli che ricollegando l’individuo a ciò che lo trascende offrono un punto di equilibrio, una collocazione in asse” (p. 51). Il che rimanda alla verticalità del simbolismo che abbiamo richiamato anche nella nota 23.



*Bisognerà tentare di interrogarli - vale a dire reintegrare l'immaginario nella realtà dell'uomo*³².

Azioni performative come quelle che abbiamo registrato rimangono nella memoria, tendono a costruire e stratificare una porzione di immaginario ad "alta intensità", mirano ad aprire porte sul quel mondo invisibile che la storia ha cercato di cancellare dalla memoria ma senza cui risulta impossibile sopravvivere. Questo non toglie che il processo di "commercializzazione" dell'arte abbia inserito nel cosiddetto "sistema dell'arte" elementi di consumo che sono propri dei miti a "bassa intensità".

In tal senso la performance si colloca agli antipodi di quella *trance* da consumo che, dopo quasi un secolo di consumismo, si presenta come una vera e propria nuova sindrome contemporanea³³. Si tratta di uno stato di passività creativa dovuto al fatto che l'attenzione è totalmente indirizzata alle forme del tecno-consumo, in buona parte legate all'immaginario, dalla cui fruizione dipende l'equilibrio ovvero l'ordine simbolico del soggetto.

Resta da vedere se la crisi culturale innescata dalla pandemia e i nuovi bisogni culturali ad essa collegati favoriranno l'espulsione degli elementi consumistici dal mondo dell'arte o ne permetteranno ancora la permanenza. Il recupero della performance cui si assiste negli ultimi anni è indicativo anche di una più generale necessità di recupero della creatività proprio per fronteggiare quella passività da consumo cui si è appena fatto riferimento.



Bibliografia

Benjamin Walter (1936-1966), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

Coomaraswamy K. Ananda (1987), *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Adelphi, Torino.

Durkheim Émile (1897-2014), *Le suicide, étude sociologique*, Alcan, Paris; trad. it. *Il suicidio, studio di sociologia*, Rizzoli, Milano.

Durkheim Émile (1901-1982), *Les formes élémentaires de la vie religieuse, Le système totémique en Australie*, trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Edizioni di Comunità, Milano.

³²Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*. Proprio partendo dal cinema, il sociologo francese è stato uno dei primi a sottolineare la necessità di un'analisi dei processi di formazione dell'immaginario, soprattutto dal momento in cui le macchine si sono inserite prepotentemente nell'ambito della creazione e manipolazione delle immagini.

³³ Agli albori del consumismo, quando ci si trovò a studiare la partecipazione emotiva nei nuovi teatri del consumo quali il supermercato, lo stato del pubblico veniva definito come "trance ipnoide": cfr. G. Vincenzo, *New Ritual Society*, cit. p. 70 sgg.



Gianpiero Vincenzo
Il reincanto della performance

Gauchet Marcel (1985-1992), *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Einaudi, Torino.

Kandinskij Vasilij (1910-2005), *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano.

Lewis-Williams David (2002), *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origin of Art*, Thames & Hudson, London.

Lyons Sara (2014), *The disenchantment/reenchantment of the word: Aesthetics, Secularization, and the Gods of Greece from Friedrich Schiller to Walter Pater*, in *The Modern Language Review*, vol. 109, no. 4, JSTOR, pp. 873-895.

Morin Edgar (1956), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Minuit, Paris, trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

Morton Timothy (2013), *Hyperobjects*, University Minnesota Press, trad. it. *Iperoggetti*, Nero, Roma, 2018.

Ortoleva Peppino (2019), *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Einaudi Torino.

Van Gennep Arnold (1909-2012), *Les rites de passage*, Nourry, Paris, tr. it. *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino.

Vescovo Piermario e Tomasello Dario (2020), *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Imola.

Vincenzo Gianpiero (2021), *L'ordine rituale, con una postfazione di Pier Luca Marzo*, Mimesis, Milano (pubblicazione prevista fine 2021).

Vincenzo Gianpiero (2019), *Starbuck a Milano e l'effetto Don Chisciotte*, Meltemi, Milano.

Vincenzo Gianpiero (2018), *New Ritual Society. Consumerism and culture in contemporary era*, Cambridge Scholars Publishing.

Vincenzo Gianpiero (2018), *Rituali della legge, in Il diritto come scienza di mezzo: studi in onore di Mario Tedeschi* (a cura di Maria D'Arienzo), Pellegrini Editore, pp. 2459-2481.

Vincenzo Gianpiero A. A.W. (2001²), *Islam, l'altra civiltà*, Mondadori, Milano.



