

Storia della performance art e nuovo materialismo

Daniele Vergni

Sapienza Università di Roma

DOI: 10.54103/st.256.c528

Abstract

Una delle questioni riguardanti la messa in storia della performance art è la sua intrinseca interdisciplinarietà che non coinvolge soltanto i linguaggi e gli aspetti analitici, ma anche i contesti disciplinari tra Storia dell'Arte, dello Spettacolo, della Musica e della Danza. Le interferenze, molteplici e stratificate, coinvolgono la "vita" prima del "mestiere", i suoi affetti generativi di processi. Questi dati non ampliano solo le prospettive disciplinari "tra loro" ma mettono in questione le certezze disciplinari, travalicate dai modi d'essere delle pratiche, ad esempio negli imprevisti scollamenti tra evento, opera e documentazione. Così anche la questione dell'archivio diventa ancor più problematica di quanto già non sia – non bisogna mai dimenticare i suoi processi escludenti riguardo le *soggettività impreviste* indicate oltre cinquant'anni fa da Carla Lonzi. Come immaginare allora metodologie induttive e nuove genealogie transdisciplinari che trasformino la "Storia" in "storie" plurali sotto il profilo pratico della ricerca? L'articolo propone l'assunzione di epistemologie e prospettive provenienti dal *new materialism*, tra *posthuman* e *queer studies*, mostrando come tali prospettive permettano di far emergere storie disattese.

Parole chiave

Performance; storicizzazione; archivi

History of Performance Art and New Materialism

Abstract

One of the issues concerning the historiography of performance art is its intrinsic interdisciplinarity, which involves not only languages and

analytical aspects, but also disciplinary contexts between art history, theatre history, music history and dance history. The multiple and layered interferences involve the ‘life’ before the “craft”, its generative affections of processes. These data not only broaden the disciplinary perspectives ‘between them’ but also call into question disciplinary certainties, transcended by the ways of being of practices, for example in the unexpected disconnections between event, work and documentation. Thus, the question of the archive becomes even more problematic than it already is – we must never forget its exclusionary processes regarding the unexpected subjectivities indicated over fifty years ago by Carla Lonzi. How, then, can we imagine inductive methodologies and new transdisciplinary genealogies that transform “History” into plural “stories” from the practical perspective of research? The article proposes the adoption of epistemologies and perspectives from new materialism, between posthuman and queer studies, showing how these perspectives allow neglected histories to emerge.

Keywords

Performance; Historicisation; Archives

La mia ricerca di dottorato ha avuto come oggetto specifico una ricostruzione storica della performance art italiana tra gli anni Sessanta e i primi anni Ottanta del Novecento¹. L’indagine si è articolata attorno agli slittamenti terminologici con cui sono state definite le pratiche, all’affermarsi e all’articolarsi dei linguaggi e dei formati, e sui luoghi della performance art italiana. In seguito, da assegnista, ho approfondito l’oggetto concentrandomi sul riordino di alcuni archivi privati tra Genova e Milano e sulla compilazione di un inventario catalografico sulla performance art italiana. Un oggetto che in questi ultimi anni è stato indagato dalla ricerca accademica attraverso prospettive difformi, generatrici di posizioni diverse riguardanti terminologie, linguaggi e rapporti con gli archivi (Conte, Gallo 2023 e 2024; Vergni 2024; Zanetti 2023). Sono questi i tre assi che vorrei affrontare per riflettere su nuove prospettive da adottare. Terminologie, linguaggi e archivi

1 Dottorato di ricerca in Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale (Scienze dell’Interpretazione e della produzione culturale), XXXV ciclo, Sapienza Università di Roma. Conseguito il 29 giugno 2023 a seguito della discussione della tesi *Pratiche dell’azione nell’arte italiana (1960-1982). Comportamento, Performance Art, Nuova Performance*. Tutor: Aleksandra Jovičević.

sono infatti solo degli spunti per approfondire quelle epistemologie che negli ultimi anni stanno mettendo in tensione le certezze disciplinari umanistiche in generale e, per quel che ci riguarda, le teorie della performance, scosse dalle interferenze neomaterialiste, dai *posthuman* e dai *queer studies*. Accanto e assieme agli strumenti “classici” dello storico sono state proprio queste prospettive che mi hanno permesso di far emergere vicende disattese. Si tratta, lo vedremo, di decentrare le certezze disciplinari acquisite, dislocando gli sguardi e assumendo lenti che permettono di introdursi nelle pieghe della “Storia”, spazi preziosi e vivi, abitati dai “soggetti imprevisi” (Lonzi 1970) e dalle loro storie².

Partendo da una prospettiva storica ho adottato un metodo rigorosamente induttivo. Sono quindi partito dall’analisi delle differenti pratiche immaginate e prodotte per poter risalire a un *patchwork* teorico. Partire dalle pratiche ha significato prima di tutto discernerele dal momento che dai secondi anni Sessanta si sono prodotti molti eventi basati sulla presentazione di “azioni in prima persona” che non si possono considerare aprioristicamente tutti performance art. Il primo passo svolto è stato quindi l’individuazione – delle pratiche e della loro nominazione – all’interno di una complessa fenomenologia di prassi e operatività disallineate, diffuse in contesti difforni e per le quali sono state utilizzate terminologie varie: happening, event, environment, performance e “comportamento”³. Quest’ultimo termine è riferito in modo generale alle arti processuali, che in Italia, in un tumultuoso rinnovamento di materiali, linguaggi e operatività, hanno fin da subito messo in gioco il corpo vivo in azione, umano e non-umano. Quelli elencati sono tutti termini riferiti all’azione in prima persona in arte. Azioni sono tutte quelle pratiche che, svolte nel tempo, si concentrano sulla presenza di chi agisce: performer, delegate/i, spettatrici/spettatori, con diverse possibilità di combinazione tra loro. Piccoli slittamenti di senso e variazioni nei modi di attuarle che hanno portato in primis a una confusione terminologica – dove *performance* sono chiamate *happening*, *environment* vengono

2 È interessante notare come gli studi storici su teatro e performance che adottano queste prospettive ci restituiscono spesso sfondi articolati da casi studio “spuri”, ampliando così la portata dei fenomeni e delle “scene”. Come avviene per Aldo Braibanti e Alberto Grifi (Sacchi 2024), Gianni Castagnoli, Claudio Piacenti, Angelo Raffaele Antelmi (Vergni 2024).

3 Mi sono occupato più specificatamente degli slittamenti semantici nella storia della performance art italiana in Vergni 2022: 195-220.

chiamati *performance* e via dicendo – segnalando divergenze importanti negli studi che affrontano questo oggetto.

Come considerare azioni in cui non agisce il performer né un suo specifico delegato? Azioni in cui agiscono esclusivamente spettatrici e spettatori che si trovano davanti a una composizione di tipo (pre)installativo? Non è una domanda peregrina dato che negli studi di Storia dell'Arte un'azione come *La fine di Pistoletto* (1967) viene considerata la prima performance di Michelangelo Pistoletto, ma in realtà nell'azione l'artista non c'è. Pistoletto allestisce il Piper Club di Torino con i suoi quadri specchianti che nel loro continuo riflesso animano l'ambiente progettato. All'avvio di un'orchestra *beat* a trenta clienti casuali del club vengono fornite maschere con sopra stampato il volto dell'artista. Dopo indossate, cominciano a muoversi e a muovere le lastre specchianti. L'artista non è in pista materialmente. *La fine di Pistoletto* è un ambiente (environment) per gli avventori del club, infatti l'azione si trasforma in ballo collettivo e anche le maschere raffiguranti l'artista vengono dismesse. Nei secondi anni Sessanta gli “environment partecipativi” vanno declinandosi sotto il formato dell'ambiente abitabile – nel festival *Teatro delle mostre* (Galleria La Tartaruga, maggio 1968) quasi tutti gli interventi sono di questo tipo. Sono poche le performance che vengono presentate durante il festival capitolino e sembrano essere queste ad orientare la critica Lorenza Trucchi, secondo cui: «in queste mostre-spettacolo la partecipazione del pubblico non è determinante» (1968: 58). Quella che può apparire un'affermazione forte per chi studia discipline dello spettacolo svela in realtà la superficie di una questione complessa che problematizza il concetto di “presenza”. Mentre nell'azione di Pistoletto c'è la mancanza di presenza dell'artista, in molta performance art sembra mancare il polo spettatoriale, e non solo in quella praticata da performer provenienti dalle arti visive, anche dalle performing arts⁴. Ad esempio, nel 1964 Frederic Rzewski, pianista americano in Italia dai primi anni Sessanta, scrive l'azione *Selfportrait*, pensata come esercizio privato «destinato a un'esecuzione solitaria da parte del performer» (Mastropietro 2020: 530), escludendo così ogni possibilità spettacolare e introducendo la dimensione dell'azione come

4 Negli anni della “teoria della performance” di Richard Schechner, che ha caratterizzato tutto il primo arco temporale dei Performance Studies, le grandi assenti sembrano proprio essere performance art e body art, ampiamente considerate invece da Peggy Phelan, Rebecca Schneider e da altre e altri studiosi a partire dagli anni Novanta inoltrati.

esperienza privata. Accade anche nell'*Esercizio per voce* del 1965 di Domenico Guacero, compositore pugliese di base a Roma. Scritto su e per Michiko Hirayama – quindi non per un interprete ma per una performer specifica. Essendo un esercizio, l'esecuzione dal vivo costituisce solo una possibilità mentre l'accrescimento personale e la conoscenza dei propri limiti ne costituiscono il fine principale. Così l'attività spettacolare può venir meno in favore di un esercizio performativo che riguarda l'esperienza trasformativa di chi agisce. Il corpo espressivo si fa così pienamente conoscitivo.

La questione terminologica (perché un'azione è un *environment* e non una *performance*, un *event* e non un *happening*) si sposta inevitabilmente sui processi produttivi, mettendo in tensione molte delle certezze disciplinari. Cos'è opera? Cos'è documento? Cos'è evento? Sono domande fondanti delle discipline dello spettacolo e degli studi sulla performance, eppure... Eliseo Mattiacci, scultore, nel 1971 espone *12 radiografie del proprio corpo* presso la Galleria Toselli di Milano. Non un'azione quindi ma l'esposizione dell'elemento più scultoreo del corpo, lo scheletro, rimontato in altezza e ampiezza sulla parete della galleria. Ora, nei saggi e negli articoli accademici questo lavoro viene riportato come "opera" oggettuale. Intervistato, racconta Mattiacci: «Volevo documentare l'esperienza di essere attraversato da questa forma di energia, i raggi X, onde invisibili ma reali» (2013: 118). L'azione, quindi, è quella di un'energia invisibile (i raggi x) da esperire in prima persona, certificata dalle lastre. Non l'esposizione di un'opera, ma la documentazione di un'esperienza performativa vissuta assieme a quella che la filosofa Jane Bennet (2023) chiama "materia vibrante", quella vitalità performativa della "materia inorganica". Quest'ultimo è un dato importante, perché è proprio questa dimensione che ha consentito l'assenza di un patto spettatoriale e, di conseguenza, l'esclusione di questa azione dalle storie della performance art. L'assenza di spettatorialità però non scalfisce il concetto di "presenza", partendo dall'ipotesi di Gernot Böhme (2010) secondo cui la presenza è un fenomeno percettivo derivato dalla co-presenza di soggetto e oggetto – quest'ultimo inteso, di nuovo, come "materia vibrante". Nelle *12 radiografie* l'esperienza performativa fa a meno del gesto espressivo-rappresentativo sempre destinato e si forma in un concatenamento tra organico e inorganico, che, afferma sempre Bennet, ha una sua distinta durata, quindi avviene nel tempo ed è caratterizzato da "efficacia" che definisce «la capacità di far apparire o accadere qualcosa di nuovo» (le lastre); da una "traiettoria"

(quella dei raggi x) e da una “causalità emergente” che, scrive Bennet (2023: 62-93), «produce cortocircuiti in cui effetto e causa si scambiano il posto ridondando l'uno sull'altro» (nel caso in questione, tra cosa agente e corpo agito, e nelle ricostruzioni tra documento e opera). La filosofa Karen Barad leggerebbe l'operazione di Mattiacci come *pratica discorsiva*, ovvero quelle «specifiche (ri)configurazioni materiali del mondo attraverso cui vengono messi in atto differenzialmente confini, proprietà e significati [...] Le pratiche discorsive non sono atti linguistici, rappresentazioni linguistiche e nemmeno performance linguistiche [...] Di fatto, esse non sono pratiche specificatamente umane» (2017: 51). Mattiacci non agisce, è lui la cosa. Ed è grazie all'assunzione di questi sguardi che è stato possibile considerare le *12 radiografie* nelle storie della performance, illeggibile con le logiche che pongono l'uomo al centro di tutte le cose.

Le prospettive critico-analitiche vibrano anch'esse quando fatte interagire in un contesto transdisciplinare. Perché la questione dell'interdisciplinarietà – spesso declinata sui linguaggi impiegati – non permette di comprendere questi (e altri) significativi slittamenti che le storie della performance art propongono. Infatti, non si tratta di assumere strumenti e metodi da discipline contigue per analizzare codici, soprattutto se queste si trovano ad avere problematiche simili nei confronti della performance art. Lo si è appena visto con Barad, non è un fatto di linguaggi, come sostiene anche Jacques Rancière, che afferma: «La proprietà di essere una cosa artistica è connessa non a una distinzione tra modi di fare ma a una distinzione tra modi d'essere» (2004: 41). Questi modi possono mettere in crisi il concetto di presenza, la partecipazione spettatoriale e la possibilità stessa della “composizione”. La danzatrice Simone Forti afferma in un'intervista con Marisa Volpi apparsa nel 1968 su «Marcatre»: «non si tratta di montare – di comporre – come nella danza o nel teatro, come nell'happening, [...] ma come se si assumesse l'arte quotidianamente [...] senza aspetto compositivo» (1968: 214). Accade anche nella performance *Approssimando la sera* del 1977 di Cecilia Nesbitt e Marco Del Re – mi sposto quindi nelle zone della postavanguardia teatrale. Nesbitt e Del Re camminano mano nella mano in un prato per scomparire subito dopo dalla vista di spettatrici e spettatori. Una giovane coppia che affettuosamente cammina e se ne va, come nei furtivi e casuali incontri quotidiani. Nulla inizia e finisce, qualcosa appare (e sparisce). Non una durata come parentesi spettacolare che accoglie un

inizio e una fine. In *Approssimando la sera* non sappiamo di una fine della performance, Nesbitt e Del Re potrebbero idealmente camminare per intere giornate e spettatrici e spettatori li hanno solo incontrati per un momento. Non prevedere un finale decreta un fallimento performativo, il compiere non è portato a termine – come suggeriscono le pratiche queer del performativo (Caleo 2021). Non è un caso isolato nella postavanguardia teatrale. Accade anche nelle performance delle The a tre – gruppo radicalmente femminista nato all'interno del Teatro La Maddalena di Roma – performance che coinvolgono più direzioni e luoghi attivi simultaneamente. Anche le installazioni-performance (termine che connette inorganico e organico) di Taroni-Cividin seguono processi in cui l'azione performativa nello spazio si disperde in più luoghi simultaneamente (Taroni, Vergni 2024: 93-94). Siamo nei dintorni di quel “policentrismo” su cui si sofferma nel 1981 Richard Schechner in *La rottura del contesto performativo*, saggio in cui anticipa una visione “postumana”⁵: «l'ipoteticità postumanistica e postmoderna che stiamo incominciando a sognare ora, può essere più congeniale alle nostre capacità» (1983: 165), afferma. Il policentrismo cui fa riferimento Schechner, e che Taroni-Cividin intende come simultaneità, è una condizione in cui «l'esperienza prende il posto dell'analisi» (*Ibidem*) ed è caratterizzata da «nuovi modi di essere, che sono modi di fare, modi di eseguire» (168). Di nuovo, modi d'essere, non linguaggi. Così elementi umani e non (Schechner cita il laser, possiamo aggiungere anche i raggi x di Mattiacci) sono strettamente “interrelati” (Rosi Braidotti scriverebbe di “interdipendenza di tipo relazionale”; 2022). Il policentrismo, scrive Schechner (167), decentra i canali di comunicazione «che vanno oltre l'umano» (postumano quindi), per questo lo studioso legge questi rapporti come «rapporti ritmici, movimenti di danza» (166) che sono all'opposto «di una coscienza umana in espansione. [...] Il processo di conoscenza per cui la “cosa” è parte della “cosa” e di colui che la sperimenta» (*Ibidem*).

Un'altra acquisizione importante dagli studi neomaterialisti è la logica degli affetti (Ahmed 2004; Clough, Halley 2007; Protevi 2009) che preferisce la vicinanza e la condivisione all'invenzione e al mestiere, e quando assunta radicalmente fa svanire le logiche della composizione artistica sui materiali, quelle sui training e sulla pedagogia che avrebbero continuato a lasciare molte e molti performer fuori dalla Storia con la “S” maiuscola,

5 Una riflessione avviata in *The End of Humanism* (Schechner 1979: 9-22).

quella Storia che oggi è il caso di spaesare con “storie” minori. E per farlo ci vorrebbe un diverso rapporto con gli archivi. Prima di arrivarci, un caso esemplare di questa logica riguarda le prime performance dell’artista napoletano Giuseppe Desiato. Nelle sue “azioni” di fine anni Cinquanta, agite nelle strade e negli appartamenti di Napoli assieme alle persone delle comunità omo e trans, l’artista sceglie le soggettività “formanti” (Jones 2016) e generative aggregandosi, senza mestiere, senza inventare e comporre nulla. Lo fa per «vicinanza» (Rubini 2009: 17), afferma Desiato. Una precisazione prossemica importante, perché la vicinanza è uno “stare accanto” alle differenze, ovvero quello stato particolare che, secondo José Esteban Muñoz, parla di «una logica della futurità» (2022: 26). Una logica che Desiato applica facendo intravedere quello che: «potrebbe essere, cosa dovrebbe essere» (*Ibidem*), scrive Muñoz. L’artista sottolinea che non ha né inventato né composto nulla e che non “imita” le persone trans (non c’è mimesis nell’acquisizione delle pratiche) perché le azioni che agisce con loro sono doni tra le comunità e l’artista, uno scambio di esperienze e pattern comportamentali che le comunità omo e trans di Napoli stanno già agendo. Afferma Desiato: «Sanno inventarsi i diversi comportamenti del femminile simulando il parto e il matrimonio, partoriscono le bambole e si sposano per le strade» (2008: 288). Desiato ha scelto un transito nelle marginalità perché gli interessa esserne travolto. Ecco allora che i processi di soggettivazione si trasformano nel movimento delle “altre” (intendendo anche l’alterità). Quell’alterità che Jean-Luc Nancy definisce: «profili al tempo stesso imprecisi e singolarizzati, degli abbozzi di voce, degli schemi di comportamento, degli accenni d’affetto» (2001: 13).

È arrivato il momento di chiedersi qualcosa in più sulla “transdisciplinarietà”, un termine che ricorre spesso negli ultimi anni e che raramente è stato chiarito. Ci viene in aiuto il filosofo Carlo Sini, che afferma:

La transdisciplinarietà non è ovviamente una disciplina, perciò neppure una regola, un metodo, un criterio, un procedimento definito e concluso [...]. Mi sembra allora di poter dire che transdisciplinare è la vita, considerata nel suo costante trascendere *le* discipline *nelle* discipline. In questo senso la vita di cui parlo non è una “cosa”, ovvero l’oggetto o il soggetto di una disciplina. Non appartiene alla biologia o alla filosofia, alla poesia o al teatro [...]. La vita è ciò che accompagna, sottende e trascende ogni definizione o proposito (Sini 2022: 15).

È quello che fa molta performance art: “trascende ogni definizione o proposito”. In un recente seminario organizzato dal MAP, il *Centro interattivo per la memoria delle arti performative*, Annalisa Sacchi ha strettamente collegato la transdisciplinarietà all’intimità⁶. E infatti, Carlo Sini sostiene che la transdisciplinarietà avviene «nel vissuto dei partecipanti» (17). Nelle comunità omo e trans di Napoli con Desiato, in Mattiacci a tu per tu con i raggi x.

Non è un caso che ciò che tende a sfuggire a molte ricostruzioni storiche siano proprio le pratiche affettive – come quelle di Desiato, dei bolognesi Gianni Castagnoli e Claudio Piacenti –, caratterizzate della messa in gioco dell’affettività come motore generativo delle performance. Le performance rischiose per l’incolumità fisica nella body art agita presso lo Studio Bentivoglio di Bologna avvengono in un ambiente relazionale protetto: Gianni Castagnoli ingozza fin quasi al soffocamento l’alleato-di-vita Claudio Piacenti (*Senza titolo*, ca. 1970), e quest’ultimo si fa stratonare dai lunghi capelli e posizionare come fosse un manichino dalla sua compagna Daniela Rabbi (*Senza titolo*, ca. 1970). Sempre Castagnoli fa ripetutamente svenire e rinvenire l’amico Luigi Ontani (*Svenimenti*, 1969): il giovane artista è alle prese con un vecchio gioco d’infanzia, inizialmente inginocchiato, si alza, allarga le braccia prendendo fiato e trattenendolo; in quel momento Castagnoli gli comprime il petto, così da farlo svenire. Dopo ogni svenimento Castagnoli schiaffeggia Ontani per farlo riprendere e ricominciare. Nello Studio Bentivoglio di Bologna sono presenti rapporti amicali e familiari che hanno permesso una gestione e cura dell’incolumità fisica attraverso la pratica del gioco, caratteristica unica nella storia della body art internazionale. Questo dato finora non è emerso nelle ricostruzioni storiche proprio per la mancanza di lenti epistemologiche che ne catturassero la materialità affettiva. È stata invece una presenza importante per le sue capacità di dare un contesto inedito a pratiche che coinvolgono il dolore fisico. Le documentazioni filmiche di queste performance sono sicuramente importanti, ma non bastano a far emergere appieno “come” le pratiche affettive siano state parte integrante e dirimente dei processi generativi. Entrano allora in campo le memorie, le dimenticanze e le folgorazioni che il lasso temporale che ci separa dall’oggi permette mescolando memoria e conoscenza.

6 A. Sacchi, *Tra intimità e conflitto. Il lungo '68*, seminario del ciclo *Memoria performance e scene del conflitto*, a cura di Francesca Bortoletti, Livia Cavaglieri, Roberta Gandolfi, Tancredi Gusman, Donatella Orecchia, online, 30 maggio 2024.

Una “fabulazione critica” innestata nell’oggi. Secondo la studiosa Saidiya Hartman (2024: 9-12) bisogna mescolare la ricerca attorno alle rovine, ai crepacci, alle mancanze, con una capacità immaginativa in cui gli avanzi e i residui possano ridefinire intensità e densità dell’esperienza. Così l’oggetto materiale letteralmente si infetta e dà inizio a una proliferazione anomala che lo modifica irreparabilmente: l’oggetto, così, si fa evento e movimento. Scrive Ilenia Caleo:

Può essere interessante notare che il movimento riguarda ciò che accade non solo sulla scena sotto forma di coreografia, ma anche sui materiali originali. Muoversi, mobilitare, impastare. Pratiche corporee dell’archivio che diventano epistemologie, modi di operare e di conoscere. Forse è proprio questo emergere che ci sembra potente nell’incontro tra l’archivio e il suo luogo impossibile, quello della performance (potremmo anche dire quello del vivente): l’emergere di un’idea non normativa del tempo, dell’identità, dell’archivio (Caleo, Sacchi 2024: 164).

Così, la “Storia” si inclina in rivoli di “storie minori” dove le vite e le vicende si mescolano al possibile, dove quel che è stato è anche quel che avrebbe potuto essere. Sono temporalità “imprevedibili” (Jones 2013), dove le vicende storiche illuminano il domani, criticando il presente e le sue narrazioni del passato. Questa è una delle finalità principali delle ricerche attorno agli “archivi affettivi”, un’espressione che nei performance studies più recenti si fa sempre più presente.

Contro l’oggettualizzazione messa in pratica dalla museificazione della performance art che sta trasformando la sua “documentazione” in “opera mercantile” facendo avverare il monito di Peggy Phelan (1993) sull’impossibilità di permanenza della performance, pena l’inclusione “nefasta” nelle logiche economiche della riproduzione, si concentrano oggi studiose e studiosi che cominciano a considerare le mancanze e i buchi dell’archivio come «qualità dell’esperienza» (Caleo, Sacchi 2024: 171) che delegittimano il potere dell’archè fondato sull’ideologia di un’originale salvabile. L’effimero lascia tracce in ricordi e in affetti, nei brandelli di quelle micro-storie che contengono indicazioni incandescenti riguardanti alleanze e complicità di ieri capaci di illuminare l’oggi, immaginando il domani. Si tratta di applicare la metodologia della “defamiliarizzazione” (Braidotti 2022: 135-164) che permette un diverso posizionamento del ricercatore rispetto all’archivio e delle e dei testimoni rispetto alla memoria. Nessuna distanza, nessuna

oggettività. L'osservazione modifica l'oggetto e l'osservatore stesso, quanto le e i testimoni. Si tratta quindi di cambiare la nostra idea di passato e di renderla generativa per una nuova storia delle arti performative che sia capace di agire nel presente. Interrogando i vuoti e le piccole crepe di una nuova tipologia di materiali – tra cui: la fiducia, l'alleanza, la complicità, la lotta – e i loro effetti, così da permettere di comprendere criticamente e narrare rapporti e temperature che hanno dato vita alle pratiche. In sintesi: di avviare narrazioni scaturite dagli archivi affettivi.

Bibliografia

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge.
- Barad, K. (2017). *Performatività della natura quanto e queer*. E. Bougleux (Ed.), ETS.
- Bennet, J. (2023). *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose* [2010]. Timeo.
- Bohme, G. (2010). *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* [2001]. Christian Marinotti.
- Braidotti, R. (2022). *Il postumano. Saperi e soggettività (vol. II)* [2019]. DeriveApprodi.
- Caleo, I. (2021). *Performance Materia Affetti. Una cartografia femminista*. Bulzoni.
- Caleo, I., Sacchi, A. (2024). *The Archive is Out of Joint: Messy Corporeality and Temporality in Contemporary Performing Arts*. In S. Bottiroli, M. A. Melgares (Eds.), *What Can Theatre Do* (pp. 161-176), b-r-u-n-o.
- Clough, P., Halley, J. (Eds.) (2007). *The Affective Turn*. Duke University Press.
- Conte, L., Gallo, F. (Eds.) (2023). *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*. Catalogo, MAXXI. Quodlibet.
- Conte, L., Gallo, F. (Eds.) (2024). *Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982*. Silvana editoriale.
- Desiato, G. (2008). Frammento autobiografico (1999). In *Desiato opere | works 1958-2008* (pp. 288-301). Catalogo a cura di S. Poggianella, M. Sposito, Manifesta 7, 16 luglio-20 agosto Trento e 19 settembre-31 ottobre Oratorio di Santa Cita, Palermo, Stella.

Forti, S. (1968). “Marisa Volpi/Intervista a Simona Forti Whitman”. *Marcatre*, nn. 43-45, 214-217.

Hartman, S. (2024). *Vite ribelli, bellissimi esperimenti* [2019]. Trad. it. M. Iaccarino, Minimum Fax.

Jones, A. (2013). *Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History*. In G. Borggreen, R. Gade (Eds.). *Performing Archives/Archives of Performance* (pp. 53-72). Museum Tusulanum Press.

Jones, A. (2016). “On Trans/Performance”. *Performance Research*, vol. 21, n. 5, 1-11.

Lonzi, C. (1970). *Sputiamo su Hegel*. Editoriale Grafica.

Mastropietro, A. (2020). *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo 1961-1973*. LIM.

Mattiacci, E. (2013). *Eliseo Mattiacci intervistato da Francesca Cattoi*. In G. Celant (Ed.), *Eliseo Mattiacci*, Skira.

Muñoz, J.E. (2022). *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* [2009]. Nero.

Nancy, J-L. (2001). *Essere singolare plurale* [1996]. Einaudi.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.

Protevi, J. (2009). *Political Affect. Connecting the Social and the Somatic*. University of Minnesota Press.

Rancière, J. (2004). *Il disagio dell'estetica*. A cura di P. Godani. ETS.

Rubini, A. (2009). *Incontro con Desiato*. In *Giuseppe Desiato il teatro dell'effimero* (pp. 16-23). Catalogo a cura di A. Madesani, A. Rubini, Galleria Delloro 17 aprile-15 giugno, Roma.

Sacchi, A. (2024). *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*. Marsilio.

Schechner, R. (1979). “The End of Humanism”. *PAJ*, vol. 4, n. 1, 9-22.

Schechner, R. (1983). *La rottura del contesto performativo* [1981]. In *La teoria della performance 1970-1983* (pp. 152-175), a cura di V. Valentini. Bulzoni.

Sini, C. (2022). *Sul transdisciplinare*. In F. Cambria (Ed.), *Il sapere dei saperi. Per una formazione transdisciplinare* (pp. 15-19). Jaca Book.

Taroni, R., Vergni, D. (2024). *Dizionario Taroni-Cividin. Concetti e pratiche performative*. Bulzoni.

Trucchi, L. (1968). “Il festival della disobbedienza”. *L'Europa*, n. 23, 22 giugno, 57-58.

Vergine, L. (Ed.) (1980). *Gianni Pisani*. Catalogo, Museo di Aragona Pignatelli Cortes, CAIV.

Vergni, D. (2022). “Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive”. *Biblioteca Teatrale*, n. 137, 195-220.

Vergni, D. (2024). *Comportamento Performance Art Nuova Performance l'azione tra le arti in Italia 1960-1982*. Bulzoni.

Zanetti, U. (Ed.) (2023). *La performance a Bologna negli anni '70*. MAMbo.