

Il corpo coinvolto

Il concetto di traccia per la progettazione di una performance
come comunicazione emozionale di dati

Lucia Faggion 798591
Relatore: Salvatore Zingale

Corso di Laurea Magistrale in Design della Comunicazione
Politecnico di Milano, Scuola del Design

Indice

7	Abstract
9	Introduzione
11	Analisi
13	Definizione di traccia
15	Produrre tracce, Körper e Leib
17	7 nights
27	Tracce sul corpo
28	Categorie antropopoietiche
30	Spazio, luogo e tattilità
31	Tracce e performance
32	Funzione metalinguistica
32	Senso denotato
32	Senso evocato
33	Senso connotato
34	Il pubblico
36	L'azione
36	Le tecniche multimediali
38	L'uso del corpo
39	Funzione referenziale
40	L'abbandono delle forme statiche
42	Un'arte più vicina al reale, alla vita
43	Scelta del significante in base al significato
45	Nuove forme estetiche
47	Tracce nelle performance
49	Tracce sul corpo, analisi
50	01. Abbigliamento
53	02. Pulizia del corpo
54	03. Spalmare, dipingere sulla superficie esterna della pelle
56	04. Modellare elementi organici esterni, che crescono dal corpo: peli, capelli, unghie
58	05. Massaggi, elettrostimolazione, atletica, sport, body building
60	06. Crani schiacciati, piedi ridotti, toraci assottigliati, colli allungati
62	07. Limatura, scheggiatura, avulsione dei denti
63	08. Perforazione e inserimento nel corpo di oggetti esterni

65	09. Tatuaggi
68	10. Scarificazioni
70	11. Chirurgia genitale
72.	12. Chirurgia estetica moderna.
73	<i>Focus: La Bellezza</i>
77	13. Alimentazione
78	14. Trattamento del cadavere.
80	Tracce visibili provenienti dall'esterno
83	Tracce emotive
85	Tracce genetiche
87	Tracce del corpo: lo spazio e il luogo
88	Definizione delle categorie
91	Tracce del corpo, analisi
92	01. Decorazione dell'ambiente
94	02. Pulizia dell'ambiente
96	03. Spalmare, dipingere su superfici esterne mobili
97	04. Modellare elementi organici presenti nell'ambiente
100	05. Interventi non permanenti nell'ambiente
102	06. Interventi irreversibili di modifica dell'ambiente esterno
104	07. Uso della cavità orale per modificare l'ambiente
105	08. Perforazione di elementi esterni
106	09. Uso di colore su superfici esterne fisse
107	10. Incisione di superfici e oggetti
108	11. Uso dei genitali
109	12. Uso delle forme del corpo
111	13. Espulsione dal corpo
112	14. Rappresentazione della morte
113	Tracce visibili provenienti dall'esterno
114	Tracce emotive
117	Tracce genetiche
118	Tracce di azioni non permanenti nello spazio
119	Aspetto dialogico
120	Performance come gioco
122	Dalla performance alla progettazione
123	Tracce e tipografia
129	Tracce digitali
131	<i>Focus: Info-poesia</i>
132	Wayfinding
139	Traccia come traduzione
143	Conclusioni

145

Progetto

147

Tematica affrontata

150

La comunicazione dei media

154

Focus: Fuocoammare

155

Contesto di riferimento

157

Sulla medesima tematica

160

Riferimenti tecnici

160

Marina Abramović e Ulay, *Imponderabilia*, 1977

161

Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 4*, 1972

162

Joseph Beuys, *Documenta*, 1982-1987

163

John Gerz, *Salviamo la luna*, 2005-2007

165

Scopo dell'azione

167

Riferimenti culturali

168

Focus: 21 grams

169

Focus: 21 grammi

173

Scelta del luogo

174

Occupazione di luogo pubblico

177

Sviluppo del packaging

181

Totem

185

Interfaccia sito web

193

Commemorazione, la performance

207

Fonti

209

Bibliografia

212

Filmografia

213

Sitografia

215

Didascalie delle immagini

Abstract

Lo scopo della tesi è quello di mostrare un esempio progettuale che sia in grado di far prendere coscienza della realtà. Ciò è direttamente collegato all'aspetto informativo del design, a quell'ambito progettuale che ha lo scopo di comunicare informazioni in modo non solo convincente, ma che grazie al veicolo dell'emotività permetta all'utente sia di ricordare l'informazione sia di riflettere su di essa.

Grazie a una fase iniziale di analisi semiotica e antropologica del concetto di "traccia", ho potuto individuare il forte valore sociale che questa assume all'interno del contesto delle performance artistiche. La sua importanza in ambito progettuale è invece dimostrata negli ultimi capitoli, attraverso alcuni casi studio sul design della comunicazione.

Inoltre, applicando questo concetto a una serie di possibili metodi comunicativi, ho espresso l'importanza del processo di traduzione nel design, nell'esigenza di tradurre tracce presenti in ciò che ci circonda nella maniera più consona e in base alle finalità prestabilite.

Ciò ha fatto emergere il bisogno di unire ambiti progettuali diversi per scegliere il significante più consono al significato da esprimere.

Tutti questi aspetti analizzati, e qui brevemente riassunti, sono stati infine convogliati nella progettazione di una performance quale visualizzazione emozionale di dati, nella speranza che questa possa essere da spunto per l'individuazione di nuovi metodi comunicativi.

Introduzione

***Non si vive in uno spazio neutro e bianco; non si vive
e non si muore, non si ama nel rettangolo di un foglio di carta.***

(Foucault 2006:12 tr. it.)

Questo breve assunto di Michel Foucault esplicita appieno il punto di partenza della mia tesi, vale a dire la considerazione che la nostra presenza condizioni inevitabilmente sia le persone sia l'ambiente circostante tramite la generazione di *tracce*; a livello semiotico, rifacendoci al triangolo di Peirce, ciò consiste nel creare oggetti dinamici i cui segni permettono all'interpretante di comprendere l'aspetto documentale ovvero di registrazione dell'oggetto a cui ci si riferisce.



Analisi

Definizione di traccia

Produrre tracce, *Körper e Leib*

7 nights

Tracce sul corpo

Categorie antropopoietiche

Spazio, luogo e tattilità

Tracce e performance

Funzione metalinguistica

Funzione referenziale

Tracce nelle performance

Tracce sul corpo, analisi

Tracce del corpo, da spazio a luogo

Definizione delle categorie

Tracce del corpo, analisi

Aspetto dialogico

Performance come gioco

Dalla performance alla progettazione

Tracce e tipografia

Tracce digitali

Wayfinding

Traccia come traduzione

Conclusioni

Definizione di traccia

Segno visibile o anche non materiale che rimane come documento, testimonianza, eco o ricordo di un fatto, di una situazione, di una condizione.¹

(Vocabolario Treccani.it)

Questa breve descrizione presa dal vocabolario Treccani rende esplicito il significato denotato del lessema “traccia”, ovvero il suo significato comunemente riconosciuto.

Procedendo verso il significato connotato del termine, invece, soprattutto in riferimento a ciò che verrà sviluppato all’interno di questa tesi, non si può non tenere in considerazione l’aspetto dell’indicalità:

Definiamo indicali i segni in cui la significazione avviene attraverso una connessione: sia di tipo topologico (direzione, posizione, orientamento) sia di tipo logico (come nei rapporti causa-effetto).

(Zingale et al. 2007:31)

Per questo è possibile definire la traccia come segno indicale dal momento che presenta chiaramente la causa logica dell’oggetto dinamico a cui ci si riferisce, grazie al suo aspetto documentale. A ciò si aggiunge il valore topologico, un altro elemento registrato nella traccia stessa. Si può quindi parlare di traccia nelle situazioni in cui il significante

esprime in modo diretto il suo significato, rendendone evidente anche la storia. Nelle situazioni in cui alla vista del significante non si può distinguere in modo certo l’aspetto evolutivo del suo significato, non si può parlare di traccia. Ciò avviene solitamente per una mancata conoscenza dell’ambito di riferimento o per una incapacità di lettura del linguaggio del significante.

Possiamo quindi affermare che la traccia può essere intesa come qualcosa che porta con sé il suo sviluppo; appare come la registrazione di un’evoluzione, ha a che fare col far trasparire la sua documentalità. La documentalità stessa può difatti essere intesa come la necessità legata alla natura umana di lasciare e conservare tracce.

È come se la storia incominciasse nel momento in cui cominciano a esserci delle tracce, quando alcune cose cominciano a venir registrate.

(Ferraris 2012:40)

Questo concetto di documentazione, di registrazione, si può spiegare in maniera più chiara facendo riferimento alla differenziazione che il filosofo Maurizio Ferraris pone tra oggetti naturali e oggetti sociali. Egli definisce gli oggetti naturali come ciò che esiste anche se nessuno sa nulla di essi; gli oggetti sociali, invece, esistono solo

1 | www.treccani.it/vocabolario 07.02.15

nella misura in cui le persone sanno che esistono. Il ruolo della registrazione è di far sì che una cosa sopravviva affinché le persone si rendano conto della sua esistenza. La registrazione diviene quindi:

Condizione di possibilità degli oggetti sociali, cioè gli oggetti sociali sono il risultato di atti sociali che hanno la caratteristica di essere iscritti su un qualche supporto.

(ivi:44)

La traccia mostra quindi la storia dell'oggetto, permettendo di riconoscere anche gli attanti, le funzioni di un'azione che hanno portato all'oggetto come risultato finale. Lo schema degli attanti di Greimas prevede infatti:

[il primo attante è] il destinatore che affida un compito a un destinatario; il quale, accettando l'incarico, si fa soggetto alla ricerca di un oggetto (o scopo dell'azione); e che nel percorso della sua impresa incontra sia un aiutante che ne facilita la riuscita sia un opponente che invece la contrasta.

(Zingale et al. 2007:71)

Come accennato in precedenza, la traccia non è sempre visibile a tutti, o meglio è visibile ma non riconoscibile. Se non si riesce a comprendere la registrazione insita, l'oggetto che abbiamo di fronte non sarà un oggetto sociale ma rimarrà un oggetto naturale.

Ciò ci fa capire la precarietà che possono avere le tracce.

Come scrive l'archeologo francese Jean-François Champollion a suo fratello dall'Egitto nel 1824:

Ho visto scorrere nella mia mano nomi di anni in cui la storia aveva perso completamente il ricordo, nomi di Dei che non hanno più altari da quindici secoli, ed ho raccolto respirando appena, temendo di ridurlo in polvere, un pezzetto di papiro, ultimo ed unico rifugio della memoria di un Re che forse, da vivo, lo aveva stretto nell'immenso palazzo di Karnak.²

(Champollion, 6 novembre 1824)

La frase qui sopra riportata ci permette di considerare un altro importante e fondamentale aspetto della traccia, ovvero come in realtà essa possa essere formata non soltanto da un unico segno, bensì da un insieme di segni, grazie all'unione dei quali siamo in grado di comprendere appieno lo sviluppo della traccia stessa. Un semplice esempio di traccia, può essere considerato l'insieme dei segni creati dagli studenti che prendono appunti durante una lezione, oppure la trascrizione di un proprio pensiero. Riprendendo ancora una volta ciò che afferma il filosofo Ferraris:

Qualunque opera in generale, nel momento in cui è soltanto nella testa del suo autore, non è un'opera: è semplicemente un pensiero come tanti pensieri che ci girano per la testa e che, per fortuna, non sempre attuiamo. [...] Fintanto che il testo non è scritto non è ancora niente.

(Ferraris 2012:55)

Tramite la messa su carta di un'idea, questa diviene oggetto sociale e quindi traccia, grazie alla quale altre persone al di fuori dell'autore possono venirne a conoscenza.

2 | Jean-François Champollion, Lettera al fratello, 1824 tr. it. in Ferraris 2012:46

Produrre tracce, Körper e Leib

Per comprendere come l'essere umano possa produrre, in modo più o meno consapevole, tracce si può fare riferimento alla traduzione del termine "Corpo" in lingua tedesca.

In tedesco, infatti, la parola "Corpo" può essere tradotta in due modi: "Körper" e "Leib", evidenziando così una duplice valenza di significato, che sottolinea la differenza tra l'aver un corpo ed essere un corpo. Questa distinzione si riferisce:

Alla capacità di esperire il proprio corpo come soggetto e oggetto nel medesimo tempo.³

(Enciclopedia Treccani.it)

La divisione di questi due significati in due significanti a sé stanti nella lingua tedesca:

Rende necessario chiarire la distinzione tra 'corpo vissuto e mondanzato' (in tedesco Leib) e 'corpo anatomico o compagine somatica' (in tedesco Körper).⁴

(ivi)

Potremmo dire: il *Körper* è il corpo biologico, il *Leib* è il corpo semi-otico. Il *Körper*, il corpo oggettivo, diventa *Leib* quando è vissuto.

Non ho altro modo di conoscere il corpo umano che viverlo, cioè assumere sul mio conto il dramma che mi attraversa e confondermi con esso.

(Maurice Merleau-Ponty 1976:231 tr. it.)

È proprio durante questa circostanza che il corpo lascia tracce, non solo nello spazio, ma anche su sé stesso. Il vivere il proprio corpo, infatti, diviene la condizione necessaria e inevitabile per lasciare su di esso e nell'ambiente esterno le tracce del proprio vissuto.



7 nights

La performance *7 nights*, che descriverò tra breve, può essere considerata come un chiaro esempio delle tracce lasciate dal corpo inteso come *Leib*.

L'esecuzione di questa performance è durata una settimana, dalla notte del 2 giugno a quella dell'8 giugno 2014, e si prefiggeva lo scopo di rendere visibile e tangibile la traccia lasciata dal mio corpo durante il sonno.

Il risultato sottolinea l'aspetto indicale di questo procedimento, grazie alla connessione topologica resa visibile dalla tangibilità della traccia lasciata dal corpo dove si è posato. Grazie a un'analisi delle tracce lasciate in rapporto alle emozioni provate durante il sonno, l'aspetto indicale è ampliabile anche a quello della relazione causa-effetto.

Per renderne tangibili le tracce, ho cosparso il mio corpo di una sostanza oleosa e, sopra questa, di colore a base d'acqua.

In questo modo la reazione d'idrorepellenza tra le due sostanze, ha facilitato la deposizione del colore sul supporto di carta sulla quale ero distesa.

Per tutte e sette le notti ho utilizzato il colore nero, tipicamente associato al concetto di impronta, di traccia. Anche attraverso una sem-

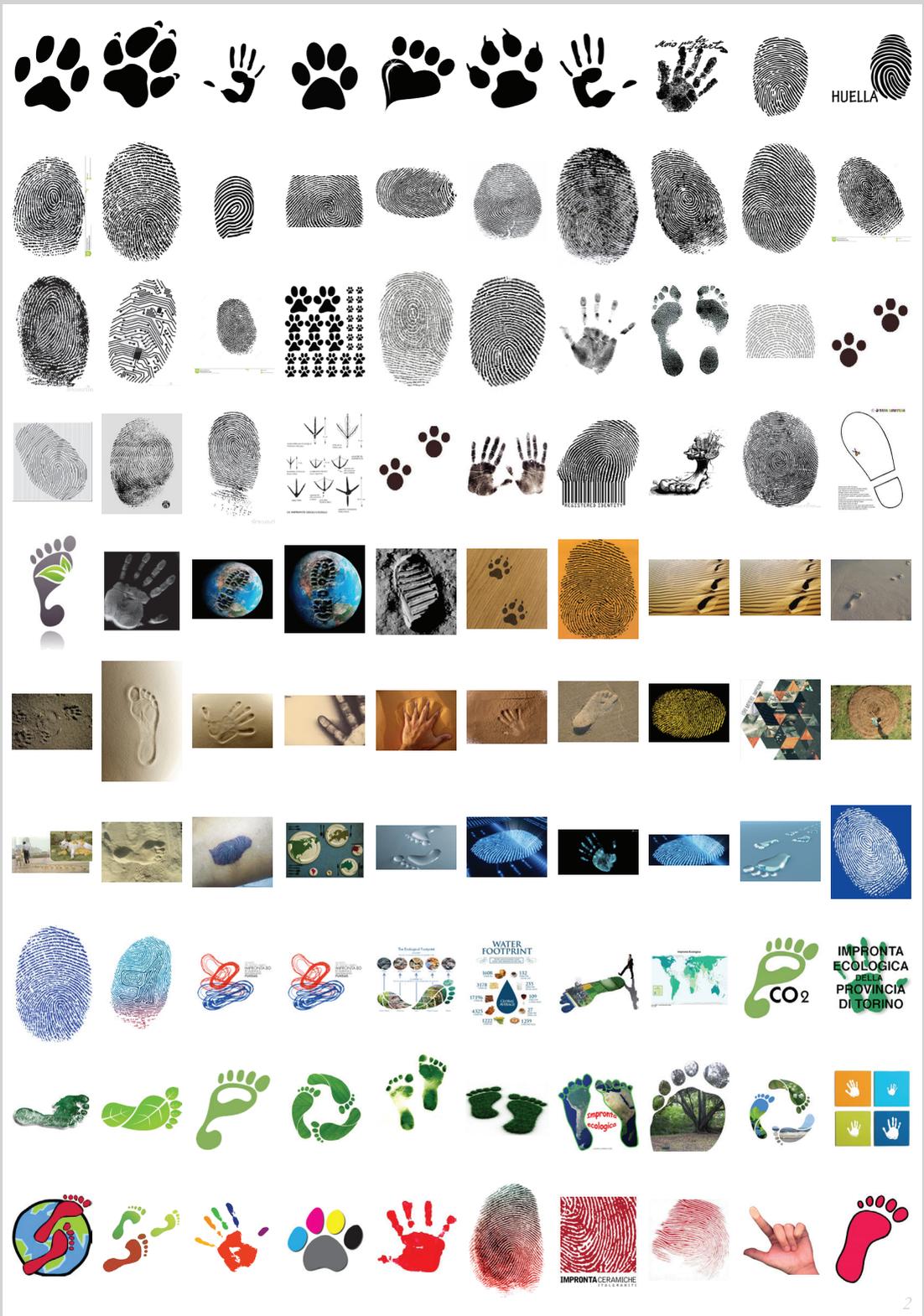
plice ricerca con *Google Images*, infatti, appare evidente come il colore più rilevante ricercando la parola "impronta", sia appunto il nero su supporto bianco (analisi dei primi 100 risultati).

Questa scelta è stata maggiormente avvalorata dalla decisione di non voler influenzare in modo ambiguo la visione del pubblico attraverso l'uso di colori diversi per i sette artefatti ottenuti o di volerlo influenzare attraverso un uso premeditato della teoria del colore. Ho preferito piuttosto convergere l'attenzione dello spettatore esclusivamente sulla forma della traccia che è lasciata.

La performance è stata documentata in tutte le varie fasi grazie a immagini e video, con lo scopo di utilizzarli in seguito a fine divulgativo. In base a ciò che è stato dichiarato in precedenza, possiamo infatti considerare la documentazione stessa una traccia, perché presenta la registrazione di tutto il processo.

In generale, nelle performance è sempre considerato molto importante il rapporto col pubblico.

In questo caso, pur non essendo presente durante la performance, è chiamato a partecipare attivamente in seguito alla visione dei sette artefatti finali.



Queste sette tracce, possono infatti essere utilizzate dagli spettatori come input per comprendere la storia presente dietro ognuno di essa; il pubblico diventa quindi il narratore, che grazie al suo ambito di riferimento interpreta l'intero processo di realizzazione.

Alcuni aggettivi che possono chiaramente identificare i principali aspetti delle tracce realizzate in questa performance sono:

visibili

grazie all'uso del pigmento;

materiali

grazie al colore che ha reso concrete queste tracce;

permanenti

sono visibili a posteriori rispetto alla performance.;

volute dal soggetto

la realizzazione di queste tracce è stato il punto focale della performance, la quale è stata programmata e progettata nei vari aspetti prima di essere compiuta;

indicali

l'indicalità topologica è quella che risulta a prima vista, ma la visione delle tracce permette di riscontrare anche una connessione causa-effetto, che permette agli spettatori di leggere l'intero processo di sviluppo.

L'applicazione del colore sul corpo e la conseguente traccia lasciata nell'ambiente esterno rappresentano le due macro-categorie in cui le tracce possono essere suddivise, ovvero le *tracce sul corpo* e le *tracce del corpo*.

*Di seguito la sequenza
dei risultati finali,
ovvero delle sette tracce
lasciate durante le sette
notti della performance.*



3





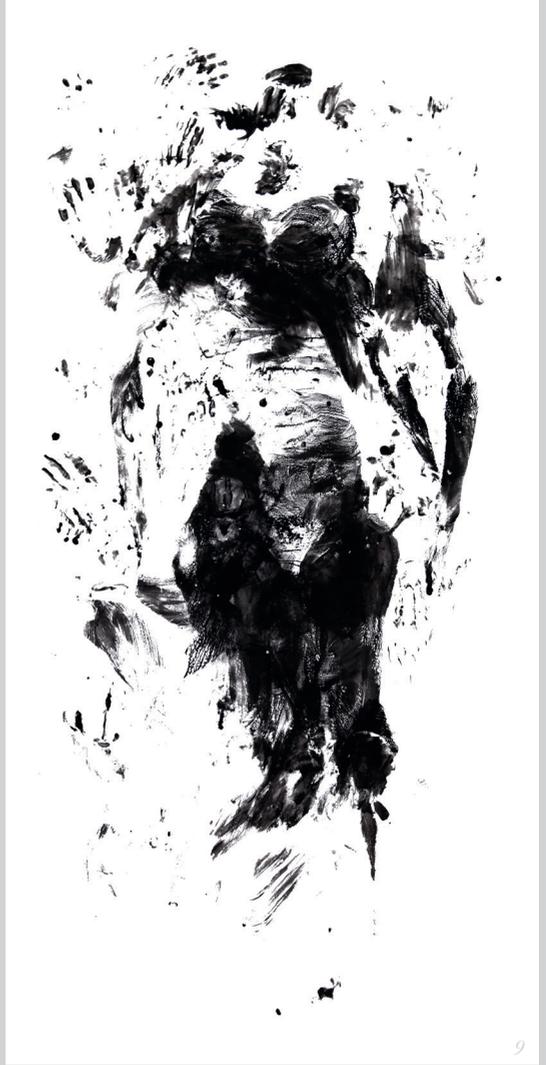
6



7



8



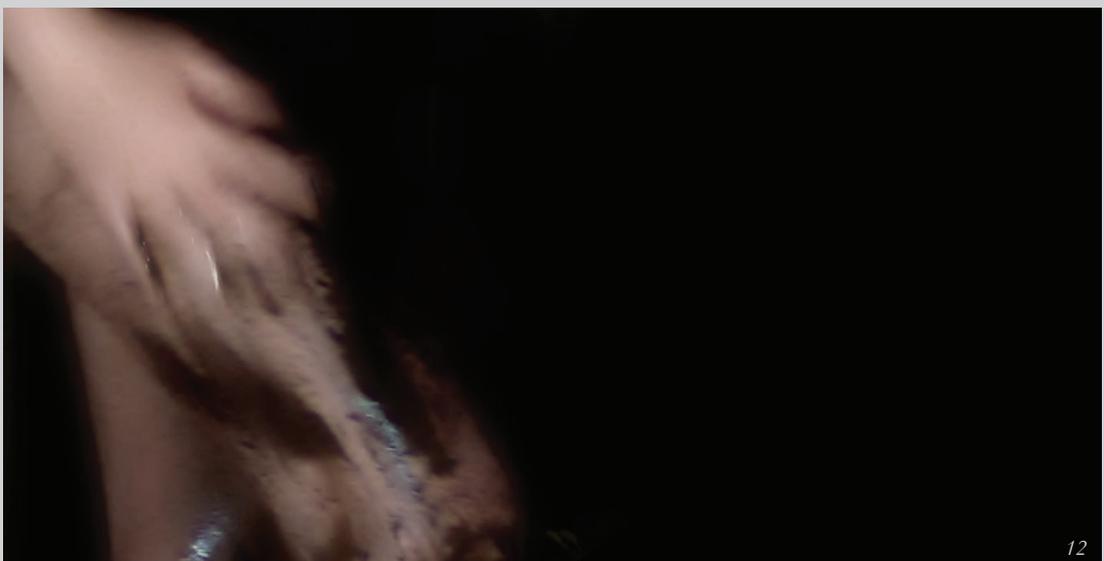
9

7 nights

10



11



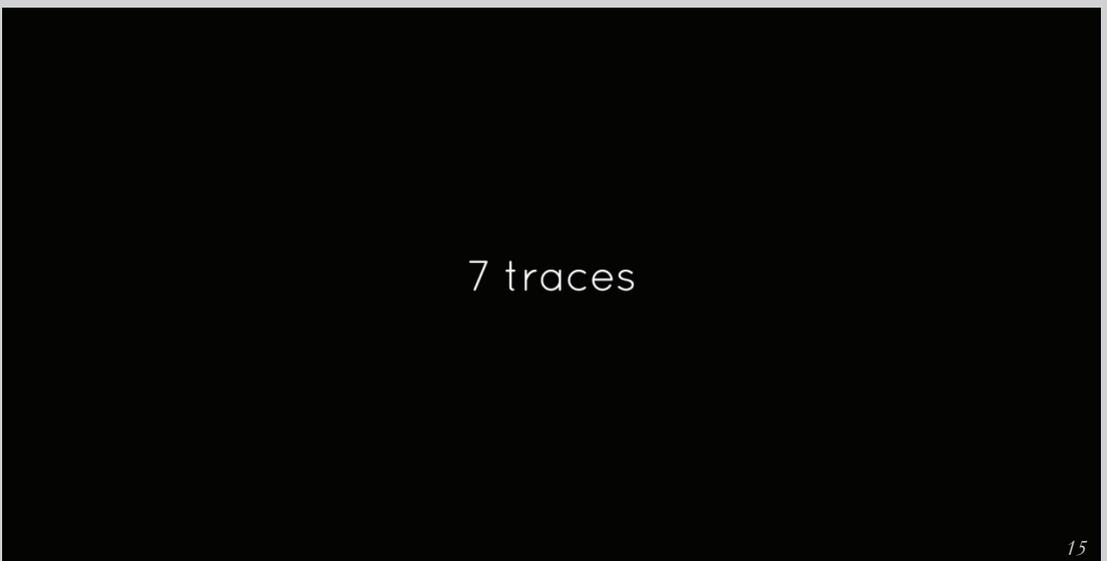
12



13



14



15



Tracce sul corpo

Quando si considera il corpo come *Leib*, su di esso si creano inevitabilmente delle tracce.

Queste tracce possono essere considerate come gli aspetti visibili della fabbricazione di sé stessi come esseri umani, in quanto appartenenti a un determinato ambiente e a una determinata cultura.

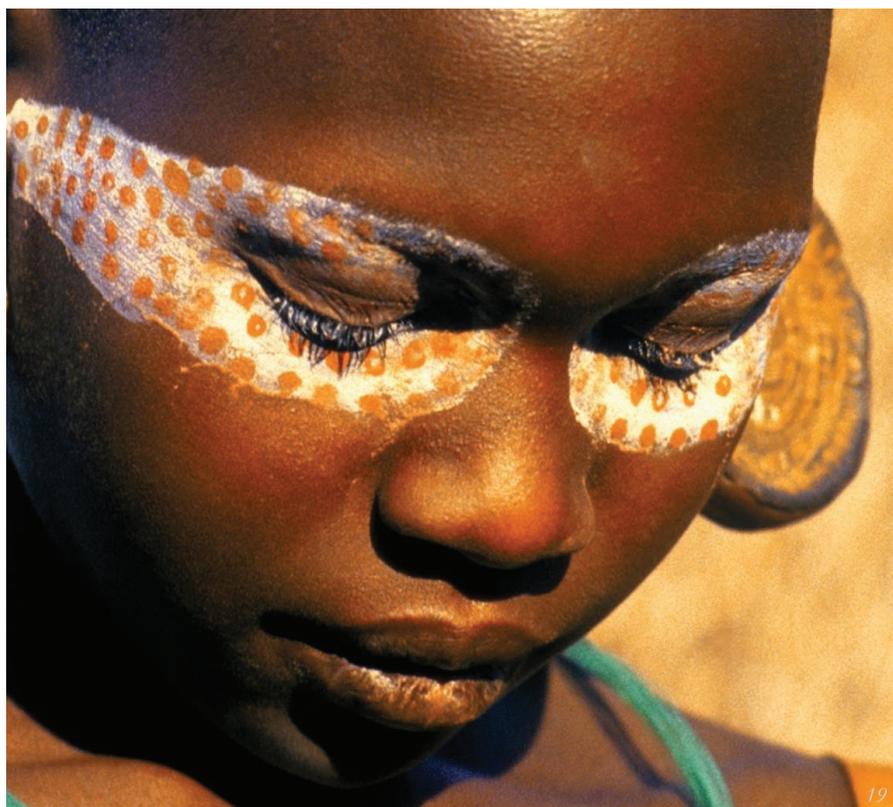
Le tracce sul corpo risultano quindi direttamente collegate alla definizione di “antropopoiesi” [da *anthropos* + *poiesis*], con la quale

si identificano i processi di costruzione, definizione e fabbricazione dell'identità umana.

Francesco Remotti in *Prima lezione di antropologia* definisce quattordici categorie antropopoietiche che, in base a ciò che è stato appena dichiarato, possono essere considerate quattordici tipologie di tracce lasciate sul corpo vissuto come *Leib*.

Una serie di mode antropopoietiche, ossia di interventi estetici sul corpo compiuti soprattutto per modificare la sua parvenza.

(Remotti 2000:123)



Categorie antropopoietiche

Queste quattordici categorie antropopoietiche, definite da Francesco Remotti, si basano sulla consapevolezza che:

Modellare e ornare intenzionalmente il corpo costituiscono un aspetto molto diffuso nella cultura umana [...] possono tutti essere usati per veicolare messaggi ad altri riguardo valori, propensioni, genere o status.

(Finnegan 2009:145 tr. it.)

Per comprendere maggiormente gli aspetti sociali che Remotti ha voluto categorizzare, riporto di seguito l'elenco delle quattordici categorie, aggiungendo una breve descrizione per ognuna di esse.

Per un ulteriore approfondimento consiglio di prendere visione del libro *Prima lezione di antropologia* a cui ho fatto riferimento per questa ricapitolazione.

01

Abbigliamento

Gli abiti non hanno soltanto una funzione protettiva e adattativa, ma anche comunicativa e simbolica.

02

Pulizia del corpo

Togliere dal corpo sporcizia, grasso, odori mediante lavaggi, raschiamenti. Toilette.

03

Spalmare, dipingere sulla superficie esterna della pelle

In questa categoria rientrano l'abbronzatura, la cosmesi, e le pitture corporali.

04

Modellare elementi organici esterni, che crescono dal corpo: peli, capelli, unghie

Queste modifiche sono cambiamenti temporanei e reversibili di elementi che crescono normalmente sull'organismo.

05

Azione dall'esterno tesa a modificare cute, tessuto sottocutaneo e muscolare

In questa categoria rientrano aspetti come i massaggi, l'elettrostimolazione, l'atletica, lo sport e il body building.

06

Interventi dall'esterno che comportano modifiche irreversibili della struttura ossea

Alcuni esempi sono i crani schiacciati, i piedi ridotti, i toraci assottigliati e i colli allungati.

07

Interventi interni alla cavità orale con modifiche irreversibili

Le principali modifiche appartenenti a questa categoria sono la limatura, scheggiatura o avulsione dei denti.

08

Perforazione e inserimento nel corpo di oggetti esterni

Ad esempio piattelli labiali, perforazione del lobo e del setto nasale, piercing.

09

Tatuaggi

La penetrazione sottocutanea di sostanze coloranti con la quale si elaborano disegni.

10

Scarificazioni

Tagli profondi, in alcuni casi con l'inserimento di sostanze e cicatrici che riproducono disegni.

11

Chirurgia genitale

Circoncisione, subincisione, intracisione vaginale, escissione della clitoride e infibulazione.

12

Chirurgia estetica moderna

Questa categoria è principalmente collegata alla chirurgia plastica con finalità estetiche.

13

Alimentazione

Più nello specifico possono essere considerati i tipi di alimentazione selezionati e le diete in vista dei risultati estetici che ci si prefigge di conseguire.

14

Trattamento del cadavere

In questa categoria rientrano gli aspetti estetici collegati al corpo dopo la morte.

***I riti della morte costituiscono le manifestazioni estreme delle manipolazioni a cui il corpo viene sottoposto.*⁵**

(Borel 1992:64)

5 | François Borel, *Le Vêtement incarné, Les métamorphoses du corps*, 1992 tr. it. in Remotti 2000:137

Spazio, luogo e tattilità

Dopo aver indicato le categorie antropopoietiche di Remotti, che ci forniscono un'idea su quelle che possono essere le tracce lasciate *sul* corpo, ritengo opportuno introdurre una seconda macro-categoria: le tracce lasciate *dal* corpo nell'ambiente che lo circonda.

Anche in questo caso si considera il corpo come *Leib*, e non come *körper*, in quanto vivendo lascia nello spazio attorno a sé le tracce della sua presenza;

In questo modo trasforma lo spazio in luogo, che non è più uno spazio sterile e oggettivo, ma è informato dal determinante, che lascia le tracce del suo vivere.

Le tracce nello spazio esterno sono lasciate principalmente per mezzo del senso del tatto:

La tattilità è il senso che ha più a che fare con la materialità dell'ambiente e della spazialità. È il senso del percepire le cose "a portata di mano", del provare il conforto della presenza degli altri accanto a noi, quello che maggiormente definisce il nostro stare nel territorio e il fare di uno spazio un luogo.

(Zingales 2005:188)

Come traspare nella definizione sopra riportata, rientra nel concetto di tattilità anche il contatto non fisico, come ad esempio "del provare il conforto della presenza degli altri accanto a noi."

La traccia può quindi essere lasciata anche per mezzo di un contatto che non è direttamente collegato alle terminazioni sensitive della pelle, ciò che conta infatti è che sia presente la sua registrazione.

Tracce e performance

Credo sia efficace analizzare le varie tipologie di traccia identificate in riferimento al contesto delle performance artistiche, in cui la libertà espressiva è socialmente più approvata rispetto a quasi tutti gli altri ambiti.

Come riporta Lea Vergine in *Body art e storie simili*:

Ci è inoltre permessa un'intensità di reazioni che senza la protezione estetica molti individui si concedono malvolentieri; sappiamo che in parecchi casi questa riluttanza è dovuta alle pressioni educative, che in determinate condizioni culturali tendono a svalutare l'espressione emotiva intensa, ammettendola soltanto se ordinata in schemi e istituzioni: e l'arte offre appunto un'occasione socialmente approvata di intensa reazione emotiva.⁶

(Kris 1952)

Un altro motivo per il quale ritengo fondamentale analizzare questo ambito è la sua connessione con gli altri aspetti della società in generale; le performance artistiche non si presentano come un mondo a sé stante, ma anzi indagano aspetti e problematiche presenti nella società, oltre ad esserne inevitabilmente influenzate.

John Dewey, in *Arte come esperienza*, dichiara:

L'esperienza estetica è una manifestazione, una testimonianza e una celebrazione della vita di una civiltà, un mezzo per promuovere lo sviluppo, ed è anche il giudizio definitivo sulla qualità di una civiltà. Infatti, sebbene essa venga prodotta e fruita da individui, tali individui sono ciò che sono nel contenuto della loro esperienza in virtù delle culture a cui partecipano. [...] ogni cultura ha la sua propria individualità collettiva.

Come l'individualità della persona da cui scaturisce un'opera d'arte, questa individualità collettiva lascia la sua impronta indelebile sull'arte che viene prodotta.

(Dewey 2007:311-312 tr. it.)

Per comprendere il linguaggio utilizzato nelle performance artistiche è necessario individuare almeno i principali aspetti legati alla funzione metalinguistica e a quella referenziale.

Con funzione metalinguistica s'intende la serie di regole e di codici utilizzati nella realizzazione delle performance artistiche che, se compresi dagli spettatori, permettono di interpretare correttamente il messaggio.

La funzione referenziale è invece legata al contesto, all'universo semantico a cui la performance si riferisce e rinvia.

6 | Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, 1952 tr. it. in Vergine 2000:25

Funzione metalinguistica

Nelle definizioni di senso denotato, connotato ed evocato (riportate di seguito) emergono i principali aspetti che fanno parte del codice utilizzato dalle performance artistiche.

Senso denotato

Con “senso denotato” s’intende il senso comunemente dato a un segno, il suo significato fondamentale. Esso è solitamente riscontrabile nelle definizioni da dizionario, che nel caso delle performance artistiche, indicano quanto segue:

Nel linguaggio della critica d’arte, forma di esibizione nata negli anni Settanta del Novecento, basata sull’improvvisazione, sul coinvolgimento del pubblico e sull’impiego di tecniche multimediali.⁷

(Dizionario Treccani.it)

Forma artistica che comprende l’azione di una o più persone.⁸

(Garzantilinguistica.it)

Forma artistica, spec. teatrale figurativa, sviluppatasi negli anni Settanta del Novecento, tendente alla dissacrazione dei tradizionali canoni estetici, che si basa sull’impiego di mezzi tecnici ed espressivi complessi (cinema, televisione, fotografia e sim.) proposti direttamente dall’artista, che con la sua azione drammatica mira a coinvolgere il pubblico.⁹

(Grandidizionari.it)

I tre esempi di senso denotato qui sopra riportati, sono tre significati base del termine “performance artistica”.

[Nella denotazione] ogni parola ha un suo significato irriducibile, circoscritto e fissato in modo tendenzialmente stabile dall’uso della lingua e dai dizionari.

(Zingale et al. 2007:43)

Queste definizioni ci permettono di mettere in evidenza alcuni elementi fondamentali della performance artistica, ovvero la creazione di una azione, la presenza del pubblico e l’uso di tecniche di registrazione multimediali.

È probabilmente attraverso la relazione di questi tre elementi base che riusciamo a comprendere in modo più esteso il significato di performance artistica, riferendoci maggiormente all’aspetto sociale-comunicativo.

Senso connotato

Entrando più in profondità in questo universo semantico possiamo infatti giungere ad un suo “senso connotato.”

Ne è un esempio la definizione enciclopedica riportata di seguito:

Espressione artistica, diffusasi nei paesi occidentali negli anni 1960, che consiste nella messa in scena di una ‘azione’ programmata, entro

7 | www.treccani.it/dizionario - 07.02.15

8 | www.garzantilinguistica.it - 07.02.15

9 | www.grandidizionari.it - 07.02.15

uno spazio non necessariamente istituzionale, di solito alla presenza di un pubblico. L'estrema varietà dei modi espressivi ne rende difficile una definizione univoca: a seconda dei casi, si può parlare di azioni 'povere' o 'concettuali', di environmental art o di land art e così via. Nell'uso corrente, la nozione di p. tende a coincidere con quella di body art, essendo spesso l'uso del corpo e delle prestazioni corporee il suo contenuto prevalente. Arte di forte contenuto esperienziale, volta all'estetizzazione del quotidiano, arte dell'aleatorio, la p. è tuttavia espressione dell'era tecnologica: alleandosi con i moderni mezzi di riproduzione (fotografia, ripresa cinematografica e audiovisiva ecc.) si sottrae solo in parte alla regola della conservazione e dell'eventuale commercializzazione del prodotto. Tipico esempio di fusione di più linguaggi artistici (intermedia), la p. tende a superare la distinzione tra le arti, come pure ad annullare la separazione tra arte e vita e tra artista e pubblico. Presente anche in altre manifestazioni affini della ricerca estetica del dopoguerra, come i concerti-Fluxus e gli happenings, la p. può essere fatta risalire ai modelli storici del futurismo, del dadaismo e del surrealismo. Tra i più noti artisti che si sono dedicati alla p., si ricordano gli americani V. Acconci, B. Nauman, L. Anderson, C. Burden e gli europei W. Vostell, J. Beuys, H. Nitsch, caposcuola di un importante gruppo viennese, B. d'Armagnac, M. Abramović e Ulay, G. Pane, K. La Rocca, V. Pisani, E. Mattiacci.¹⁰

(Enciclopedia Treccani.it)

In questa definizione enciclopedica permangono i tre elementi base emersi dal senso denotato, ma sono stati arricchiti da una maggior conoscenza del sistema semantico. Appare, ad esempio, che l'uso dei mezzi multimediali è per lo più incentrato sulla documentazione dell'azione, e che quest'ultima abbia dei confini poco delineati; l'atto artistico, infatti, tende spesso a confondersi con la vita stessa e anche il pubblico tende a perdere il suo ruolo ben definito di spettatore passivo. Oltre all'importanza della sua presenza, ma che può essere anche assenza voluta, è possibile che il pubblico diventi egli stesso il protagonista dell'azione. Ecco quindi che emerge un nuovo elemento: l'importanza data al corpo come mezzo espressivo.

Senso evocato

Rimane infine da considerare la terza tipologia di senso, il "senso evocato".

L'evocazione è la possibile – libera e quasi sempre soggettiva – associazione di idee che si forma nella nostra mente, la trasformazione, attraverso un atto di immaginazione, di un segno o di un oggetto in un'immagine più ampia.

(Zingale et al. 2007:41)

Considerato il forte aspetto soggettivo del senso evocato, mi limito a riportarne qui di seguito alcuni esempi:

Che cos'è una performance? È una sorta di costruzione fisica e mentale nella quale l'artista si pone di fronte a un pubblico. Non è una pièce

teatrale, non è qualcosa che si impara e si recita, calandosi nel ruolo di qualcun altro.

(Abramović et al. 2002:13)

Io penso che la performance sia quella costruzione fisica e mentale fatta davanti ad un pubblico, nella quale l'artista entra e compie un'azione. Penso che condizione necessaria sia che la performance avvenga alla presenza di un pubblico. Per me la performance senza il pubblico non esiste.

(ivi:135)

Voglio definire il mio corpo nello spazio, trovare un terreno per me, un terreno alternativo alla pagina.¹¹

(Acconci 1969)

La performance è la forma in cui l'energia viene trasmessa al pubblico.

(Daneri et al. 2002:65)

In questi esempi di senso evocato ritroviamo ancora alcune tematiche presenti già nelle altre tipologie di senso, ovvero l'importanza del pubblico, il concetto di azione e l'importanza dell'uso del corpo. Risulta evidente come i medesimi elementi siano questa volta espressi partendo da un punto di vista personale e che quindi l'accento venga posizionato su ciò che il singolo soggetto considera maggiormente rilevante.

Data la ricorrenza degli stessi temi nelle varie tipologie di senso, ritengo che questi aspetti possano essere considerati come i principali elementi appartenenti al codice delle performance artistiche. Di seguito una breve digressione per ognuno di essi.

Il pubblico

Così come emerge nelle definizioni di senso riportate precedentemente, il pubblico rappresenta un elemento chiave per le performance artistiche, al di là che esso sia presente o assente durante la realizzazione della performance stessa. Il pubblico non contempla passivamente:

Serve da cassa di risonanza. Il legame si imposta sul piano della complicità; l'artista passa la mano allo spettatore...

(Vergine 2000:26)

Facendo riferimento ai fattori della comunicazione di Jakobson, infatti, potremmo considerare l'artista come il mittente, il quale, attraverso il suo corpo e i canali usati per divulgare la performance, invia un messaggio al destinatario, in questo caso lo spettatore.

Il ruolo del performer può essere letto anche come il ruolo del destinatario, in base alla teoria degli attanti di Algirdas Greimas; esso, infatti, attraverso la comunicazione della performance, affida un compito al destinatario, il quale viene chiamato ad agire all'interno della propria vita:

Mostrare fino in fondo le proprie debolezze fisiche e psichiche è l'unica strada che può permettere a molti di intervenire sulla loro vita.

(ivi:21)

In alcuni casi il pubblico, oltre a essere chiamato ad agire, diventa egli stesso protagonista della performance.

11 | Vito Acconci, dichiarazione dell'artista, 1969

Un esempio è la performance ideata dall'artista serba Marina Abramović e intitolata *The Abramović Method*, eseguita dal 21 marzo al 10 giugno 2012 al PAC di Milano.

Il compito dell'artista è stato quello di fornire al pubblico le direttive della performance e di guidarlo nella sperimentazione delle "installazioni interattive" presenti nello spazio del museo.

Questo è solo uno degli esempi di performance pensate da Marina Abramović e compiute dal pubblico. Molti altri suoi lavori, infatti, seguono il medesimo principio: negli *Energy Clothes*, nella *Dream House* in Giappone o nell'ideazione del *Silent Party*, ad esempio, l'artista, quasi fosse un direttore d'orchestra, guida e fornisce indicazioni al pubblico, il quale diviene l'effettivo esecutore dell'opera.

Un altro aspetto che reputo importante considerare è la relazione tra il pubblico e l'ideazione stessa della performance.

Molto spesso, infatti, le performance scaturiscono dalla necessità di esplicitare degli aspetti sociali,

che quindi provengono da un potenziale pubblico, come nel caso dell'artista guatemalteca Regina José Galindo:

Utilizza il proprio corpo in chiave politica e polemica per riattivare i traumi del rimosso e le rovine della storia.¹²

(Pacmilano.it)

In questo caso i ruoli si invertono, e così la società diviene il destinatario mentre l'artista è il destinatario, che denuncia le ingiustizie sociali e culturali di carattere etico, oltre che le discriminazioni di sesso, di razza e in generale di tutto ciò che deriva dagli abusi di potere da parte di alcuni all'interno della nostra società contemporanea.

Si ha quindi un inevitabile scambio di ruolo tra pubblico e artista:

(L'artista) riesce a scatenare un contagio emotivo nei riguardi dello spettatore che, volente o nolente, diventa un partner che collabora, in grado di procurare un reciproco appagamento nella stessa scambievole percezione.

(Vergine 2000:23)



L'azione

Come già dichiarato in precedenza, le performance artistiche sono un universo semantico accettato dalla società, all'interno del quale è possibile esprimersi emotivamente. Proprio per questo motivo ho ritenuto interessante farne riferimento; i performer sono liberi non solo di comunicare le proprie esigenze, ma più in generale di esprimere i bisogni dei gruppi e sottogruppi a cui appartengono.

...dove l'io dell'autore diventa altro, facendosi fenomeno o spettacolo, dandosi interamente all'interlocutore e realizzando il suo obiettivo proprio in questo essere per gli altri.

(ivi:22)

Le tecniche multimediali

L'uso delle tecniche multimediali è principalmente finalizzato ad avere una documentazione della performance realizzata:

Registratori, cineprese, macchine fotografiche, misurazioni e tracciati topografici sono i mezzi cui si ricorre per fermare una quantità di episodi privati. L'artista diventa, dunque, il suo soggetto. Meglio, l'artista è tetico di sé ed è tetico dell'oggetto, pone cioè se stesso come oggetto, essendo cosciente di tale processo.

(ivi:15)

A questi dispositivi multimediali può essere attribuita la funzione fatica, ovvero la funzione che ha il canale di portare il messaggio dal mittente al destinatario.

L'utilizzo di questi strumenti può avvenire in maniera premeditata, nel caso in cui l'artista è consapevole che la sua performance sarà ripresa/fotografata, o in maniera casuale.

Quest'ultimo caso avviene solitamente quando una persona del pubblico svolge il ruolo improvvisato di cameraman. Ciò è reso oggi possibile dall'elevato sviluppo tecnologico degli strumenti che ci portiamo sempre appresso, come smartphone o tablet.

In alcuni casi, specialmente quando le performance avvengono in luoghi pubblici senza un'autorizzazione ufficiale, l'uso della tecnologia portatile diventa l'unico strumento di documentazione, anche nel caso in cui l'artista ne è a conoscenza.

Un esempio di quest'ultima circostanza può essere considerata la documentazione della performance *Lo specchio dell'origine* di Deborah de Robertis, avvenuta di fronte al quadro *L'origine du monde* di Courbet al Musée d'Orsay il 4 giugno 2014.

Il video, che ha creato scalpore e che si è diffuso in breve tempo in tutta la rete web, è stato realizzato con uno smartphone e, seppur le riprese siano di minor qualità rispetto a quelle di una cinepresa tradizionale, ciò non ha affatto limitato il suo potere di diffusione tra il pubblico.

Le tecniche multimediali sono quindi utilizzate per lasciare traccia della performance compiuta, in modo da trasportarla al di fuori del temporaneo momento in cui l'azione si attua.



L'uso del corpo

All'interno del contesto di riferimento delle performance artistiche non sono solo le tecniche di diffusione multimediale a svolgere la funzione fàtica, anzi, è il corpo dell'artista stesso a diventare il principale canale nell'espressione del messaggio.

Il corpo, viscerale e vulnerabile, è sentito oggi come un potente significante dell'esperienza vissuta e uno strumento di indagine estetica e formale.

(O'Reilly 2011:8 tr. it.)

L'uso del corpo come mezzo espressivo è diventato così consuetudinario in questo ambito, che è entrato a far parte del codice utilizzato dai performer, con lo scopo di mostrare i bisogni della società alla quale essi appartengono:

... con corpi che sfidano i luoghi comuni o che pongono l'accento sui problemi di società o sottoculture oppresse o emarginate, confrontandosi in modo empatico e conflittuale.

(ivi:11 tr. it.)



23

Funzione referenziale

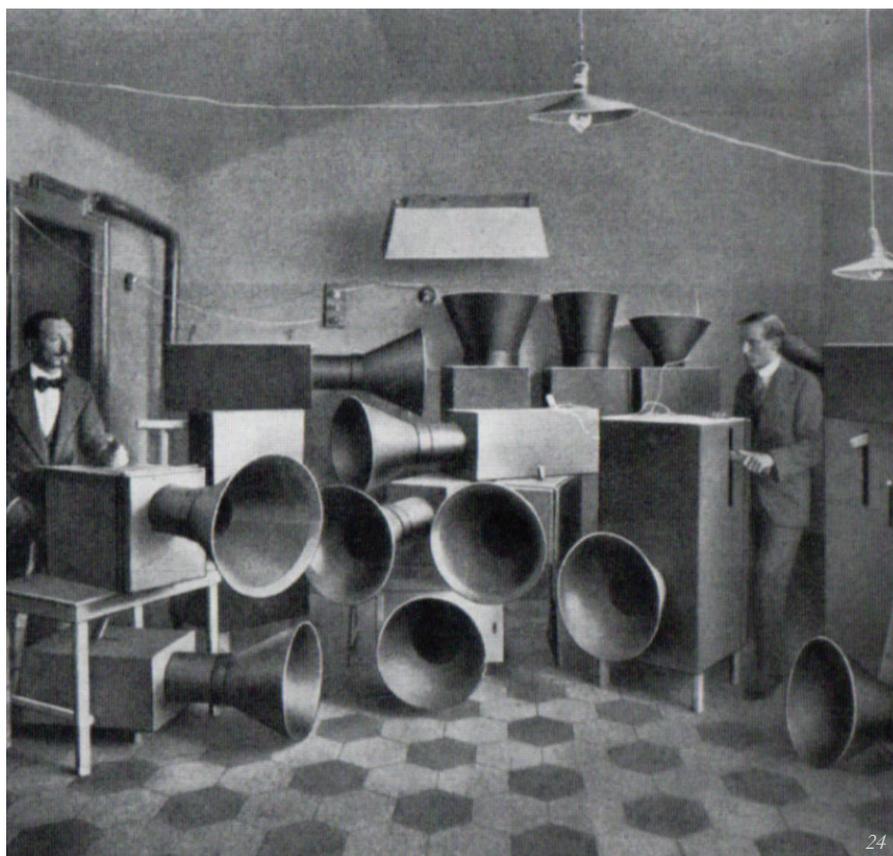
Gli aspetti considerati nei paragrafi precedenti rientrano nella sfera della funzione metalinguistica delle performance. Prima di proseguire con l'analisi delle tracce nell'ambito performativo, è opportuno prendere in considerazione anche alcuni elementi della funzione referenziale.

Molte delle performance che saranno analizzate più avanti, infatti, rimandano a degli aspetti che si sono sviluppati dai primi anni del '900.

... buona parte della ricerca artistica attuale è fortemente influenzata dai terremoti storici del XX secolo

(ivi:13 tr. it.)

Lo scopo di questo capitolo non è quello di proporre una storia dell'arte legata all'ambito performativo, ma semplicemente di indicare alcuni elementi che sono entrati a far parte del contesto a cui si riferiscono le performance artistiche che saranno analizzate nei capitoli successivi.



Abbandono delle forme statiche

L'uso del corpo e del suo movimento come mezzo comunicativo da parte delle performance artistiche era già presente nel primo manifesto futurista del 1909; ciò che emerge in questo scritto, infatti, è il convinto desiderio di volersi allontanare dalle tradizionali forme artistiche, verso l'uso dell'azione, del movimento e della velocità.

L'esortazione all'abbandono delle forme d'arte statiche e l'enfasi del manifesto futurista del 1909 sull'azione sul movimento e sulla velocità, hanno certamente influenzato la nascita delle performance nel campo delle arti visuali.

(Toscano 2010:33)

Un altro esempio emblematico del desiderio futurista di allontanarsi dai tradizionali mezzi artistici risale al 1910, con l'organizzazione della prima *serata* futurista. Durante questo evento, Marinetti ha voluto contrastare la tradizionale commercializzazione dell'arte cantando le lodi alla guerra, al patriottismo e al militarismo.

Sia nelle *serate* futuriste sia negli altri eventi organizzati, è diventato sempre più rilevante l'aspetto antiaccademico, nativo e primitivo delle rappresentazioni. Ad esempio:

Nel 1913, dopo l'uscita del manifesto futurista 'L'arte dei rumori', [Ugo Piatti e Luigi Russolo] iniziano a lavorare alla costruzione dei primi Intonarumori, una serie di macchine che, attivati dall'artista tramite manovelle, producono suoni derivati

da movimenti meccanici, ricordando i rumori tipici delle città moderne.¹³

(Museo del Novecento)

L'attivazione di questi strumenti, rappresenta in sé una tipologia di performance, in cui l'artista, utilizzando degli strumenti realizzati ad hoc, propone agli spettatori un'opera artistica non direttamente tangibile, e che deve fare quindi uso di altri mezzi, in questo caso di microfoni e registratori, per essere trasportata in altri luoghi e in altri tempi, ovvero per creare un canale di trasmissione della performance sonora ai non presenti all'evento.

Non è un caso che uno degli strumenti maggiormente utilizzati dai futuristi sia stata proprio la radio, per la quale è stato scritto il *The futuriste radiophonic theatre Manifesto* da parte di Marinetti e Pino Masnata nel 1933.

Radio became the new art that begins where theatre, cinematography, and narration stop.

Using noise music, silent intervals and even interface between station, radio performances focused on the delimitation and geometric construction of silence.

(Marinetti et al. 1933)

Un altro aspetto riscontrabile in molte delle azioni futuriste degli anni seguenti, e presente ancora oggi nelle performance contemporanee, è l'importanza della relazione con il pubblico, che è stato liberato dal suo ruolo passivo di "stupid voyeur" in quanto attivamente coinvolto nella realizzazione dell'opera.

13 | Didascalìa nella mostra Klein Fontana Milano Parigi 1957-1962, Museo del Novecento - 12.12.14

Un'arte più vicina al reale, alla vita

Il forte legame tra performance artistiche e vita, invece, è riscontrabile nell'avanguardia dadaista, che ha subito un'evidente influenza da parte delle scoperte freudiane sulla relazione tra corpo e mente, pubblicate a cavallo tra XIX e XX secolo; l'idea che l'inconscio influenzi il comportamento dell'individuo, senza che esso sia cosciente, ha portato alcuni dadaisti a produrre:

Determinate realtà sfidando la 'finzione' delle rappresentazioni artistiche.

(Warr 2006:11 tr. it.)

Questo aspetto è nato dall'esigenza di non considerare più l'arte del passato, ma di ripartire con un'arte più vicina al reale, alla vita.

The birth of Dada was not the beginning of art but of disgust.

(Gold 1978)

Questo bisogno di cancellare il passato non si limita al campo dell'arte, ma anche e soprattutto a quello della società e della cultura, che hanno portato al devasto della guerra.

Con la loro scelta così estrema sembrerebbero negare e condannare definitivamente l'arte in sé, lontana e separata dalla realtà, invece

la salvano, ripartendo da zero facendola rifluire nella dimensione quotidiana della vita.

(Ragozzino 1998:12)

La fondazione del Cabaret Voltaire a Zurigo, da parte di Hugo Ball nel 1916, è stato un ulteriore passo emblematico per la creazione del contesto delle performance artistiche:

L'attività di cabaret si presta a dispiegare la desiderata molteplicità di vie espressive. Nel cabaret si intrecciano letture di poesie, brani di musica classica, canti popolari e momenti di puro 'umorismo'; inoltre, si dà spazio alla danza, raccordo tra lo spirito e il corpo, dalla cui interazione si attende il recupero di una profondità originaria e unitaria.

(Gallo et al. 2002:182)

Come è noto, il Dadaismo ha cercato di eliminare tutte le convenzioni estetiche tradizionali e di cancellare le nette distinzioni e i confini che separano le varie arti, cercando così di riavvicinarle alla realtà.

Questo connubio di tecniche è un altro elemento fondamentale e riscontrabile nelle performance artistiche dei giorni nostri.

Scelta del significante in base al significato

Marcel Duchamp, fondatore del procedimento definito ‘ready-made’ (‘già fatto’); ovvero il creare arte attraverso il prelievo di oggetti quotidiani che inseriti in un altro ambiente si arricchiscono di nuovi valori, dove è la sensibilità l’unico criterio distintivo tra le cose d’arte e quelle no. Il passaggio dall’oggetto-arte al corpo-arte è breve...

(Savoca 2000:11)

La creazione duchampiana del “ready-made”, ha centrato il valore dell’opera sul suo significato piuttosto che sul suo significante. Ciò ha permesso di usare significanti lontani dalla tradizione pittorica.

Considero la pittura come un mezzo d’espressione, e non come uno scopo. Un mezzo d’espressione fra tanti altri e non uno scopo destinato a riempire tutta una vita. È così anche per il colore che è solo uno dei mezzi espressivi e non lo scopo della pittura.

In altri termini, la pittura non deve essere esclusivamente visiva o retinica. Deve interessare anche la materia grigia, il nostro appetito di comprensione.¹⁴

(Duchamp 1955)

Grazie all’uso del procedimento chiamato col nome ready-made:

Duchamp afferma il valore convenzionale del significato e il carattere di costrutto sociale dell’opera d’arte, individua nella formulazione dell’idea e del progetto l’essenza dell’azione creativa...

(Goldberg 1975:136)

Marcel Duchamp è stato anche uno dei primi a sperimentare l’uso del corpo come opera artistica. Uno dei più noti esempi è il suo ritratto travestito da donna e con l’acquisizione dello pseudonimo “Rose Sélavy”.



14 | Marcel Duchamp, dichiarazione dell’artista, 1955



Il Surrealismo, ancor più del Dadaismo, si è riferito alle nuove teorie di Sigmund Freud, sviluppando principalmente gli aspetti legati al sesso, ai sogni e all'inconscio.

Le conoscenze psicoanalitiche dei processi di creazione artistica sono esse stesse divenute un fattore artistico [...] la psicoanalisi e le sue scoperte agiscono sull'arte e sull'artista come una forza sociale.¹⁵

(Kris 1952)

Riprendendo il *Manifesto del Surrealismo*, pubblicato nel 1924 da André Breton, possiamo definire questa corrente artistica come:

automatismo psichico mediante il quale ci si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto o in altre maniere, il funzionamento reale del pensiero; è il dettato del pensiero, con assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di là di ogni preoccupazione estetica e morale.

(Breton 1924)

Fondamentale per la nascita delle performance artistiche è l'autonomia che assume il significato dell'opera rispetto alla tecnica utilizzata, ampliando così la possibilità di avvalersi di mezzi lontani dalla rappresentazione pittorica.

La portata rivoluzionaria di un'opera, o la sua portata in genere, non può dipendere dalla scelta degli elementi che quest'opera mette in gioco. Di qui la difficoltà di fissare

una scala rigorosa e oggettiva dei valori plastici...

(Breton 1924)

I Surrealisti mettono quindi in discussione sia la forma estetica del messaggio, ovvero come esso si presenta, sia la funzione meta-linguistica, ampliandone il codice utilizzato grazie all'uso di nuove tecniche espressive.

I collage, i fotomontaggi, le installazioni, le performance, i paesaggi e gli assemblaggi dadaisti e surrealisti balzavano fuori dai confini della cornice e dalla superficie piana della pittura per confrontarsi con la vita di tutti i giorni.

(Warr 2006:11 tr. it.)

Un altro aspetto, che si sviluppa all'interno del gruppo Surrealista intorno al 1925, consiste nell'ampliamento dell'iniziale interesse per la condizione umana verso una nuova attenzione per la rivoluzione delle condizioni sociali.

Anche ai giorni nostri molti performer sviluppano il loro focus d'interesse verso le condizioni sociali a loro vicine, creando delle performance che appaiono come delle traduzioni di bisogni sociali, rendendoli visibili attraverso un altro significante.

15 | Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, 1952 tr. it. in Vergine 2000:9

*Beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces;
ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires
dans les plaies des parties molles de la région cervicale
postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel,
toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul
des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous
la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table
de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.*

(Lautréamont 1938:256)

Tracce nelle performance

Dopo aver individuato alcuni elementi fondamentali del linguaggio utilizzato dalle performance e del loro contesto di riferimento, è ora possibile analizzarne l'uso delle tracce.

L'evidente varietà di tracce presentate è una diretta conseguenza della scelta di un ambito tra i più permissivi a livello di nuove metodologie di espressione.

Non esistendo ancora una definita categorizzazione delle tracce, lo scopo di questa analisi sarà anche quello di definirne, seppur sicuramente non in modo totalmente esaustivo, le possibili tipologie.

A tale scopo, per la macro-categoria delle *tracce sul corpo* farò riferimento alle quattordici categorie antropopoietiche di Remotti.

La macro-categoria delle *tracce del corpo*, invece, evidenzierà in particolare modo l'uso delle tracce nella trasformazione di uno spazio in un luogo.

Seppur alcune performance rientrino in entrambe le macro aree, una tipologia di traccia prevarrà indubbiamente sulle altre, a seconda del significato della performance.



Tracce sul corpo, analisi

Dato l'evidente legame di questa macro area con la classificazione antropopoietica di Francesco Remotti, reputo necessario in base a ogni categoria, farne almeno un esempio di performance, in modo tale da rappresentare le varie e possibili sfaccettature che le tracce sul corpo possono avere.

Avendo analizzato le categorie di Remotti già in precedenza, riporto di seguito esclusivamente la definizione con cui sono state catalogate:

01. Abbigliamento
02. Pulizia del corpo
03. Spalmare, dipingere sulla superficie esterna della pelle
04. Modellare elementi organici esterni, che crescono dal corpo: peli, capelli, unghie
05. Massaggi, elettrostimolazione, atletica, sport, body building
06. Crani schiacciati, piedi ridotti, toraci assottigliati, colli allungati
07. Limatura, scheggiatura, avulsione dei denti
08. Perforazione e inserimento nel corpo di oggetti esterni
09. Tatuaggi
10. Scarificazioni
11. Chirurgia genitale
12. Chirurgia estetica moderna.
13. Alimentazione
14. Trattamento del cadavere.

Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, 1921 Yasumasa Morimura, *Doublenage (Marcel)*, 1988

L'esempio di *Rose Sélavy* non può ancora essere considerato all'interno della 'corrente' delle performance artistiche (di cui se ne considera l'inizio attorno agli anni '60/'70) ed è stato infatti riportato in precedenza nell'analisi del contesto di riferimento di questa forma d'arte.

Un ulteriore elemento che ne sottolinea l'importanza come elemento di riferimento è la sua riproposta da parte di Yasumasa Morimura nel 1988 con l'opera *Doublenage (Marcel)*.

Pur facendo riferimento ad un'opera del passato, l'opera di Morimura si carica di problematiche della fine degli anni '80:

Il volto maschile e orientale di Morimura, al centro dell'immagine, appare con indosso una maschera da donna bianca la cui cruda artificiosità è sottolineata dalle braccia femminili autenticamente bianche che si protendono verso di essa. Queste ultime vengono afferrate, e trattenute, da mani che potrebbero essere maschili o femminili ma certamente non sono bianche, e che pertanto indicano un controllo esercitato dall'altro non occidentale.

(Warr 2006:155 tr. it.)

L'uso dell'abbigliamento, o meglio del travestimento, è finalizzato a esaltare una problematica molto sentita all'interno della società in particolare degli anni '80, ovvero l'accettazione del diverso.

La traccia dell'abbigliamento è evidentemente materiale, visibile e voluta dal soggetto.

Pur essendo provvisoria, grazie alla fotografia, ovvero ad un'altra traccia, anche quella dell'abbigliamento è resa permanente.

Seppur nel travestimento risulti più rilevante l'indicalità logica, ovvero il travestirsi per inviare un messaggio che, in questo caso, è abbastanza inequivocabile, è presente anche un'indicalità topologica.

L'uso di un determinato capo, infatti, ci fa percepire in che epoca e soprattutto in che zona del mondo il travestimento è avvenuto.

Non bisogna dimenticare infine il valore indicale della fotografia stessa, la quale è anche un segno iconico di questa performance.



Cindy Sherman, Senza titolo n. 15, 1978



Questa fotografia in bianco e nero è la documentazione di uno dei tanti e noti travestimenti di Cindy Sherman, con i quali ha assunto le sembianze dei tipici cliché femminili.

Spesso risulta anche il forte riferimento dei suoi personaggi a quelli dei grandi schermi hollywoodiani. Sherman ha dichiarato nel '95:

La scelta di questa identità aveva a che fare con la mia ambivalenza riguardo la sessualità: sono cresciuta con modelli di comportamento affini a questo personaggio (molti dei quali proposti dal cinema), ma da me ci si aspettava che facessi la brava ragazza.¹⁶

(Sherman 1995)



In questo caso, la traccia dell'abbigliamento entra direttamente in relazione con la cultura popolare del periodo rappresentata dal grande schermo.

È importante inoltre considerare l'importanza che acquista la visione complessiva di più tracce, di più travestimenti, realizzati da questa artista.

Senza questa visione multipla, infatti, non apparirebbe l'intento più o meno consapevole della Sherman di rappresentare i tipici stereotipi femminili occidentali.



¹⁶ | Cindy Sherman, dichiarazione dell'artista, 1995

02. Pulizia del corpo

Elke Krystufek, Satisfaction, 1994

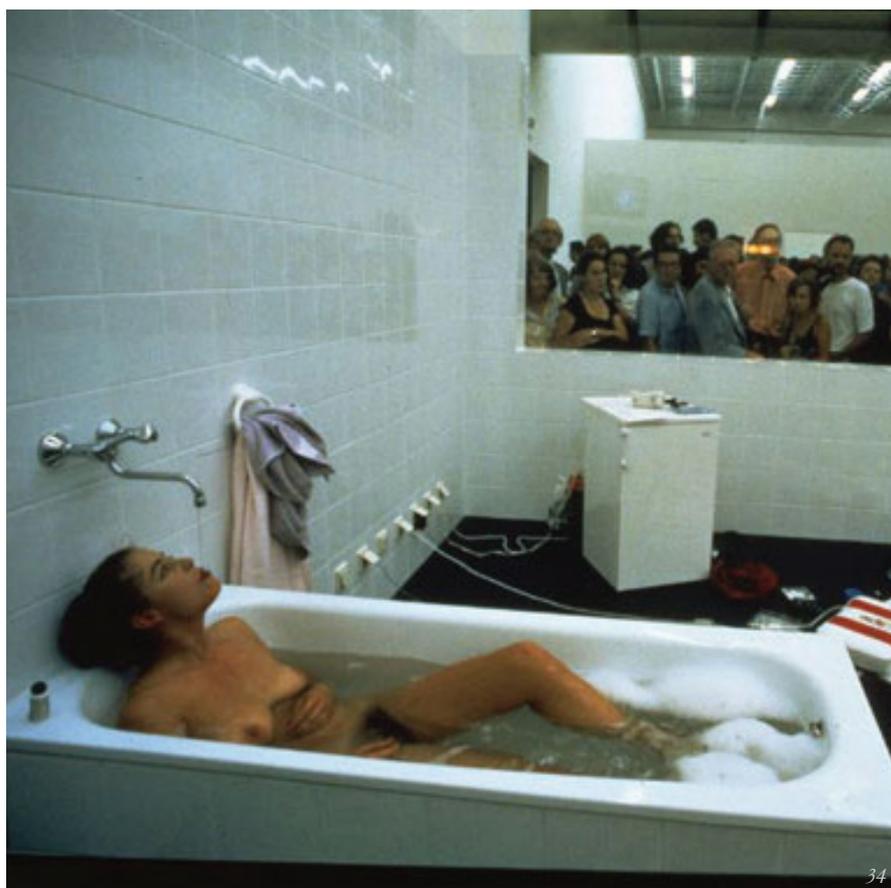
Durante una mostra collettiva alla Kunsthalle di Vienna, Krystufek ha realizzato una performance legata all'intimità, al privato. Dopo essersi fatta il bagno, infatti, si è mostrata durante un'azione autoerotica. Con questa performance l'ideale femminile è stato messo in discussione grazie alla manifestazione pubblica di eventi privati che quindi non possono più essere idealizzati. Il rendere pubbliche azioni provvisorie e dell'ambiente privato ne evidenzia la naturalità e universalità. Lo spettatore di fronte a queste azioni rimane però stupito

e destabilizzato, in particolar modo per l'autoerotismo, ma in dose minore anche per la pulizia del corpo, in cui l'artista si mostra senza veli in un atto ugualmente privato.

Il mostrare pubblicamente delle azioni intime e personali sovverte la simbologia segnica.

[Vi sono casi in cui] la significazione è stata stabilita per convenzione, in cui la relazione fra espressione e contenuto è stata fissata culturalmente come universale, sistematica e sempre replicabile.

(Zingale et al. 2007:31)



03. Spalmare, dipingere sulla superficie esterna della pelle

Gunter Brus, Autoritratto, automutilazione, 1965

In questa performance Brus utilizza il proprio corpo come superficie pittorica.

Come si può percepire dal titolo, la linea nera nel linguaggio di Brus deve essere intesa come simbolo di automutilazione.

Questa performance risulta essere un chiaro esempio di come, in assenza della conoscenza del linguaggio utilizzato e del contesto di riferimento, una possibile traccia può non essere intesa come tale.

Per lo spettatore che non riesce a comprendere l'intero processo che ha portato l'artista a dipingere sulla propria pelle, infatti, la possibile traccia lasciata non può essere intesa come tale.

Dennis Oppenheim, Reading Position for a Second Degree Burn, 1970

Questa performance si basa sulla creazione di una traccia sul corpo che, seppur voluta e, in un certo senso, controllata dall'artista, non è compiuta dal soggetto.

Dennis Oppenheim, infatti, nella sua *Reading Position for a Second Degree Burn*, utilizza l'abbronzatura/ustione della pelle esposta al sole come azione centrale della performance.

Presentando il proprio corpo come superficie che il sole dipinge, Oppenheim capovolge il tradizionale ruolo dell'artista che agisce sull'ambiente circostante. Le bruciature agiscono sul suo corpo segnandolo esteriormente e trasmettendogli la sensazione del dolore.

(Heiss 1990 tr. it.)

Ritengo che questa traccia visiva risulti chiara agli occhi dello spettatore; il confronto tra la pelle esposta al sole e quella protetta dal libro mette in evidenza non solo l'aspetto topologico, di dove il libro è stato posizionato, ma anche il rapporto di causa-effetto dell'esposizione al sole.

Immedesimandosi nell'artista, inoltre, questa traccia può essere percepita anche attraverso il senso del dolore dovuto alle ustioni di secondo grado.

Da quest'opera emerge quindi un altro aspetto che può caratterizzare una traccia, vale a dire la multi-sensorialità nel percepirla.



35



36



37

04. Modellare elementi organici esterni, che crescono dal corpo: peli, capelli, unghie

Marcel Duchamp, Torsura, 1919

Ecco un altro esempio di Marcel Duchamp, e quindi appartenente al contesto di riferimento delle performance artistiche.

In quest'opera, che è direttamente collegata alla quarta categoria antropopietica, l'artista fa un velato omaggio al suo amico scomparso Apollinaire.

Scriveva infatti il poeta nel 1918:

**Una bella Minerva è l'infanzia
della mia testa
Una stella di sangue m'incorona
per sempre...
... questo buco quasi mortale
che si è stellato...
...e porto con me questa ardente
sofferenza...**

(Apollinaire 1918)

In questo caso, la stella rasata sulla testa dell'artista è un significativo il cui significato risulta facilmente ambiguo per lo spettatore che non conosce il legame di amicizia tra Duchamp e Apollinaire, o i *Calligrammes* di quest'ultimo.

La stessa è quindi un'evidente traccia dell'azione di rasatura, ma soltanto il pubblico che conosce l'opera di Apollinaire può comprendere l'intero processo di creazione della traccia, dall'origine all'esito finale.



Dick Higgings e Alison Knowles, *Danger Music No. 2*, 1962

Quest'opera appartenente all'ambito Fluxus, è stata presentata al *Fluxus International Festival of New Music* nel 1962.

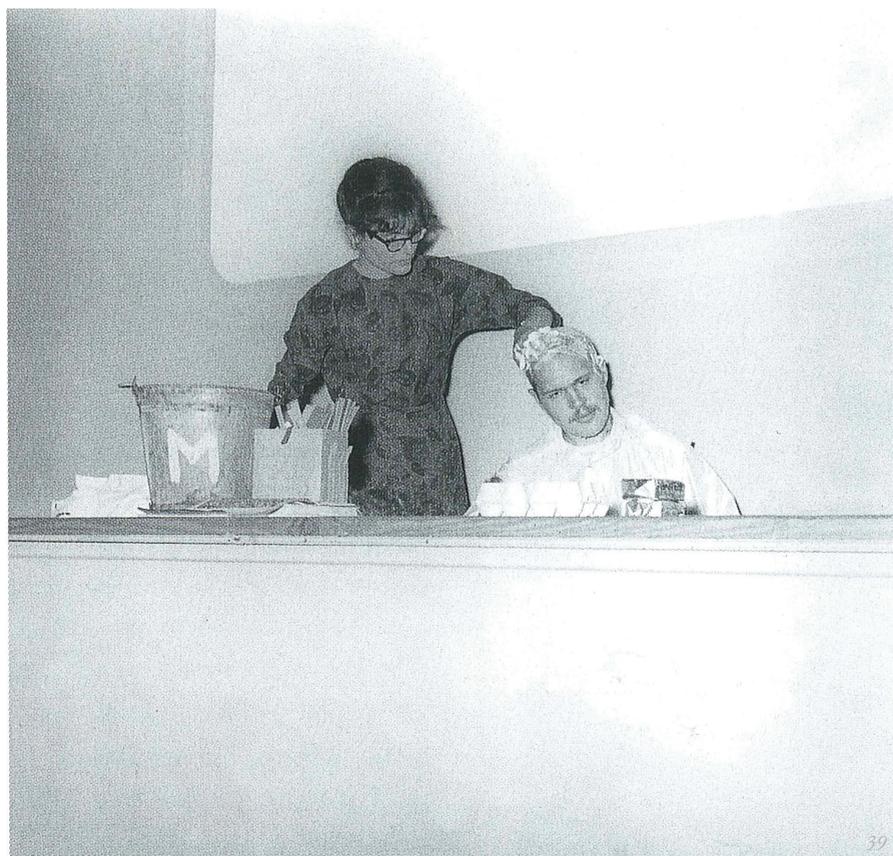
Durante la performance Alison Knowles ha tagliato i capelli di Dick Higgings di fronte al pubblico, dando valore ad un atto apparentemente banale e consuetudinario. Gli spettatori hanno potuto infatti vedere la creazione di questa traccia osservando ogni azione con attenzione in tutta la sua semplicità e allo stesso tempo complessità.

Questa operazione richiama in modo evidente i *ready-made* di Duchamp, già nominati in precedenza.

Una semplice azione è messa su un piedistallo, su un palco e il pubblico ha la possibilità di registrarne tutti i passaggi.

Nel corso della performance, Higgings ha eseguito anche alcuni brani di *Danger Music*, creando così un'altra traccia che si è sommata a quella del taglio di capelli.

Rientrano quindi nella medesima performance due tipologie di tracce, una visibile ed una udibile, una materiale ed una non materiale, una durevole ed una temporanea.



05. Massaggi, elettrostimolazione, atletica, sport, body building

Judy Chicago, Boxing Ring, 1970

Questa immagine pubblicitaria, in cui si vede posare l'artista sul ring dove si era precedentemente allenato Muhammad Alí, fa riferimento a molte immagini utilizzate nel medesimo periodo da artisti uomini.

L'artista indossa una maglia sulla quale è stampato il suo "nuovo" nome, Judy Chicago; essa si è fatta infatti modificare il cognome Ge-

rowitz che aveva ereditato dal primo marito.

Il ring, il nome sulla maglia e l'aspetto atletico dell'artista fanno riferimento alla conquista della libertà femminile dal tradizionale dominio maschile. Per rendere chiaro questo significato, l'artista rende propri dei simboli socialmente riconosciuti come identificativi del mondo maschile.



Robert Morris, Senza Titolo, 1974

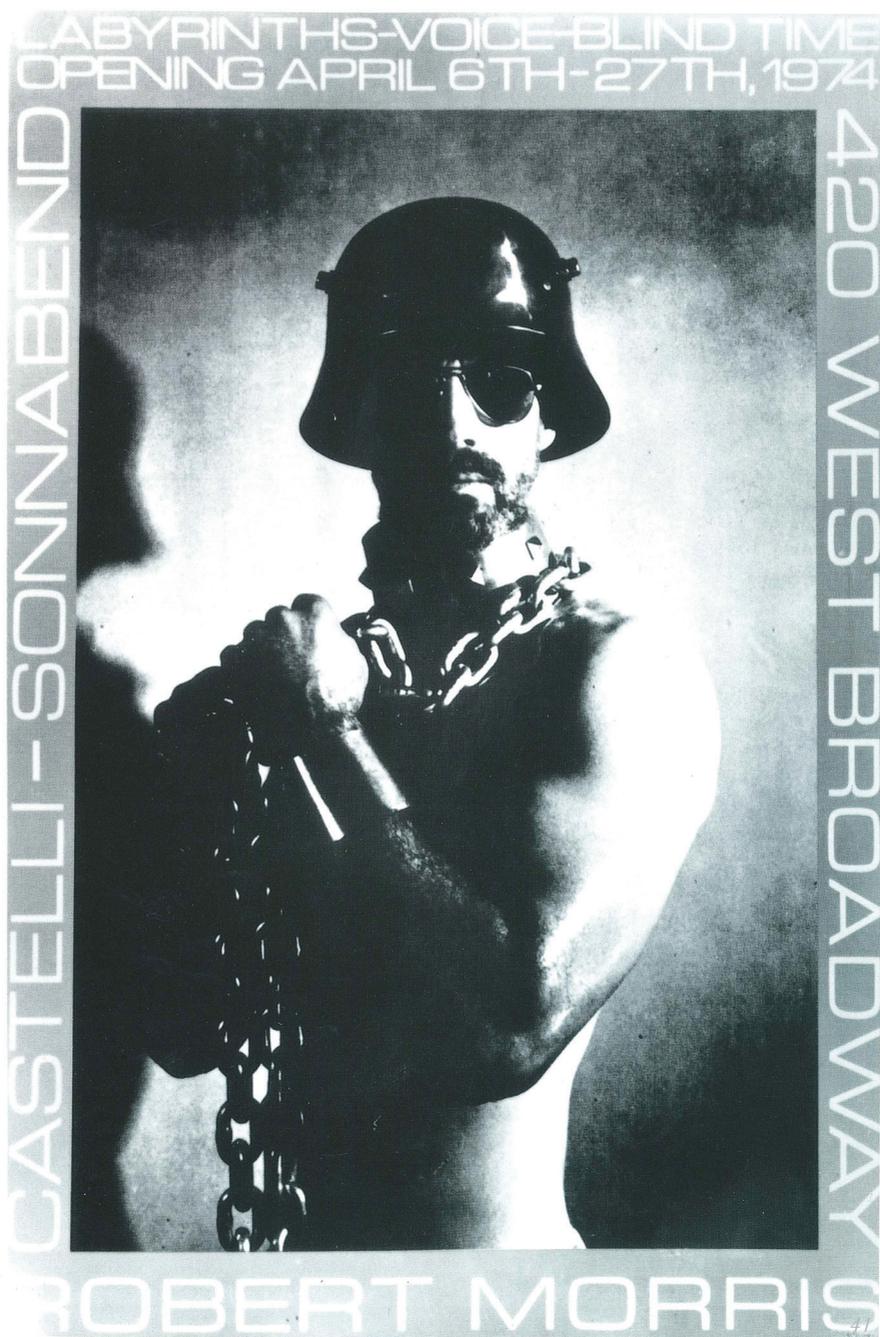
In questo poster autoritratto di Robert Morris sono presenti alcuni simboli contrastanti; se il fisico muscoloso e la posa aggressiva dell'artista sono chiari simboli eterosessuali, le grosse catene attorno al collo e ai polsi fanno riferimento invece alla sottomissione masochistica, spesso collegata all'omosessualità.

L'uso dell'elmo tedesco e degli occhiali neri, invece, simboleggiano in generale la dominazione, più nel dettaglio quella nazista.

Sia in questo caso, sia in quello precedente di Judy Chicago, emerge come questa categoria antropopoietica da parte dei performer, ovvero l'attenzione per lo

sviluppo muscolare, il body-building e lo sport in generale, sia spesso utilizzata con l'integrazione di altri simboli, in alcuni casi nettamente contrastanti col mondo etero e maschile comunemente riconosciuto all'ambito atletico e sportivo. Ciò crea nello spettatore un'iniziale spaesamento nella ricerca del cor-

retto significato da dare a queste immagini; ciò risulta però facile ed intuitivo subito dopo la primaria indecisione.



06. Crani schiacciati, piedi ridotti, toraci assottigliati, colli allungati

Micheline Torres, Carne, 2011

Questa performance dell'artista Micheline Torres, mostrata durante il festival della performance art in Brasile (2011), focalizza lo spettatore sul concetto di carne e della sua manipolazione, oltre che della sessualità e delle funzioni originarie che ne determinano il legame.

In quest'opera l'artista deforma il suo corpo con l'uso di una corda stretta, alterando violentemente, seppur in modo non permanente, il suo aspetto fisico.

Da spettatore ignaro del significato dato dall'artista a questa performance, quest'opera potrebbe essere ricondotta ad una denuncia del consumo e della crudele trattamento della carne animale, alla quale la nostra società consumista fornisce ormai unicamente una funzione nutritiva.

Riferendosi a un altro contesto, invece, questa performance potrebbe apparire come una denuncia dell'uso svilente del corpo femminile da parte dei media.

In base al contesto a cui ci si riferisce, potremmo quindi definire la traccia lasciata sul corpo durante questa performance come input in grado di fornire vari e possibili interpretanti.

L'incertezza nel comprendere il motivo che ha generato questa performance non ci permette di considerare questa traccia come una "vera traccia", ma piuttosto come un segno in grado di generare abduzioni negli occhi di chi la guarda.

Anche se in questo caso la traccia sul corpo non è permanente, come invece accade per gli elementi antropopietici classificabili in senso stretto in questa categoria, ho voluto riportare ugualmente questa performance perché la causa, ovvero l'uso di oggetti esterni che stringono il corpo, è la medesima tecnica utilizzata per assottigliare toraci o per schiacciare crani, azioni compiute per forgiare l'uomo, intervenendo dall'esterno per modificare la struttura ossea.



42

07. Limatura, scheggiatura, avulsione dei denti

Vito Acconci, Trademarks, 1970

Nella mia ricerca non ho trovato una performance direttamente ricollegabile a questa categoria antropopoietica, ovvero in cui un'artista ha agito volutamente per modificare la propria dentatura.

Riporto però un altro esempio, la performance *Trademarks* di Vito Acconci, nella quale i denti non subiscono una traccia, ma sono utilizzati per creare una traccia visibile e tangibile, seppur non permanente, sul corpo dell'artista.

I critici hanno considerato quest'opera:

Molto personale resa visibile soltanto da alcune fotografie che l'artista americano aveva prodotto tingendo la propria pelle, precedentemente morsicata a lungo, e trasferendone l'impronta su carta.¹⁷

(Artribune.com)

Ritengo che la considerazione di performance “molto personale” di quest'opera, sia legata alla sua difficile lettura da parte dello spettatore e quindi dall'inevitabile creazione di differenti significati attribuibili al significante.

La successiva applicazione di colore sulla pelle, però, ha lo scopo di creare un altro tipo di traccia, questa volta nell'ambiente esterno su un supporto di carta.

In questa performance rientrano quindi vari tipi di traccia, nei quali possono essere presi in considerazione anche gli artefatti documentali, per lo più fotografie, che sono anche dei segni iconici della performance.



17 | www.artribune.com - 23.04.15

08. Perforazione e inserimento nel corpo di oggetti esterni

Petr Stembera, *Innesto*, 1975

Ritengo che questa performance di Stembera vada oltre la categoria antropopoietica in cui l'ho inserita, se ci si sofferma a pensare all'oggetto esterno che l'artista cerca di inserire nel suo braccio.

Le categorie antropopoietiche, infatti, fanno riferimento alla forgiatura dell'uomo, del suo aspetto esteriore in base alla cultura di appartenenza.

In questo caso, anche se è presente un rimando alla definizione generale di questa categoria, Stembera cerca di innestare nel proprio braccio una pianta.

Seppur a prima vista la performance abbia una finalità soprattutto personale senza particolari riferimenti sociali o culturali, così come ha affermato anche l'artista, per gli studiosi è presente un evidente contesto di riferimento esplicito:

... il regime repressivo instaurato nella sua patria d'origine, la Repubblica Ceca (ex Cecoslovacchia), dopo l'occupazione sovietica, influenzò il linguaggio con cui esprimeva la sua ricerca della presenza fisica e della conoscenza del sé. I suoi atti di comunione, congiunzione e sopravvivenza personale possono dunque essere interpretati, in questo contesto, come metafore del bisogno di guarire la società, della difficoltà di inserire l'individuo in una dimensione collettiva e di assorbire una cultura estranea all'interno della propria.

(Warr 2006:126 tr. it.)



Ron Athey, 4 Scenes in a Harsh Life, 1994

4 Scenes in a Harsh Life è una serie di performance che Ron Athey ha realizzato al P.S. 122 di New York; durante queste azioni l'artista ha unito il fanatismo religioso, derivante dalla sua famiglia di origine, con la sofferenza e il dolore, attraverso dei rituali di scarificazione e body piercing.

Nel contesto di riferimento di queste performance è rilevante l'ambito profondamente religioso in cui l'artista è cresciuto. L'uso di aghi ipodermici simboleggiano invece la sieropositività di Athey, oltre che la sua dipendenza dalle droghe, la depressione e i vari tentativi di suicidio.

Ron Athey, con le lesioni che si infligge attraverso la messa in azione di riti liberatori, fa riferimento a problematiche legate soprattutto alla malattia, alla sofferenza e alla sopravvivenza, oltre che alla libertà e al piacere.

Le performance di Athey, pur essendo legate ad aspetti esclusivamente personali dell'artista, sono lo specchio della condizione di una larga parte della società contemporanea.

L'esperienza estetica è una manifestazione, una testimonianza e una celebrazione della vita di una civiltà.

(Dewey 2007:311 tr. it.)

Una vasta gamma di persone può quindi rispecchiarsi in ciò che Athey ha messo in mostra con la sua arte. La visione di questa serie di performance può essere anche uno stimolo di meditazione sulla problematica evidenziata per il resto della società. Esigenze e problematiche della vita di tutti i giorni sono in questo caso tradotte in un'azione performativa che, secondo il mio parere, è in grado di mostrare in modo emotivo gli aspetti più profondi a cui si riferisce.



Fabio Mauri, Ebrei, 1972

La performance Ebrei, ideata da Fabio Mauri, fa riflettere lo spettatore sull'odio e sulla discriminazione anti-raziale, oltre che fargli ricordare la terribile carneficina dei campi di concentramento e sterminio nazisti.

Durante questa performance, la modella, di fronte a una toeletta, taglia delle ciocche dei propri capelli e li incolla sullo specchio nella quale si riflette, posizionandoli in modo tale da formare una Stella di David, segno simbolico inequivocabilmente riconosciuto per indicare l'odio nazista contro gli ebrei. Lo stesso simbolo è presente sugli oggetti quotidiani sparsi nell'ambiente; così come gli oggetti, anche la modella presenta sul suo petto la Stella di David, facendo trapelare ulteriormente l'inconsistente considerazione che i nazisti avevano per il popolo ebreo, al pari di quella data agli oggetti, se non ancora inferiore.

In questo caso il fatto che la Stella di David sia realmente tatuata o meno sulla pelle della donna non è un elemento rilevante per il messaggio che la performance vuole inviare.

La scelta di una modella di colore, allarga la riflessione sulla discriminazione a tutti i possibili tipi di razzismo; come infatti dichiara l'artista:

In Ebrei il razzismo ebraico (anti) sta per quello negro, come per ogni altra specie o sottospecie di razzismo. La cui legge, in ultimo, può riassumersi in: "discriminare l'uomo a motivo di un disvalore. O, ugualmente, di un valore."¹⁸

(Mauri 1972)

Oltre al collegamento con la quarta categoria antropopoietica, legata alla modellazione degli elementi organici che crescono dal corpo, questa performance ci porta a considerare un'altra tipologia di traccia, quella di origine genetica.

In questo caso, la pelle nera della modella, oltre a essere una traccia indicale del suo luogo originario di provenienza, così come possono esserlo i lineamenti del volto e del corpo, assume anche un aspetto simbolico legato alla discriminazione razziale.

Ciò entra quindi a far parte del linguaggio utilizzato da Fabio Mauri, il quale, con questa performance, crea una traccia inequivocabile, in cui il messaggio e il contesto a cui si riferisce risultano chiari ed evidenti.

¹⁸ | Fabio Mauri, dichiarazione dell'artista, 1972



Santiago Sierra, Linea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas, 1999

Con questa performance, l'artista spagnolo Santiago Serra ha fortemente scosso sia il pubblico sia la critica in generale.

Per attestare la forza corruttiva del denaro, Serra ha tatuato una linea continua sulla schiena di sei ragazzi cubani, che hanno accettato di portare questa traccia perenne sulla propria pelle per una ricompensa di 30 dollari.

Con quest'opera l'artista denuncia la violenza del denaro, ma lo fa utilizzandola al tempo stesso.

Risulta inevitabile riflettere su quanto sia più o meno corretto e più o meno accettabile la denuncia

di una brutale realtà tramite il suo utilizzo.

Risulta comunque indubbia la chiarezza del messaggio inviato, la cui lettura è facilitata dal titolo dell'opera stessa, che evidenzia il consenso a subire una prepotenza estetica in cambio di una piccola remunerazione.

Sierra in questo caso non attua quindi una vera e propria traduzione, perché pur agendo nell'ambiente artistico attraverso un'azione performativa, utilizza il medesimo linguaggio di ciò che vuole denunciare, la capacità di corruzione del denaro.



10. Scarificazioni

Diamela Eltit, Maipu, 1980

Diamela Eltit ha spesso realizzato le sue performance in luoghi identificabili come luoghi emarginati e del dolore, ad esempio bordelli, prigioni e ospedali psichiatrici. Nel caso della performance *Maipu*, l'artista:

Si procurò dei tagli e delle bruciature sulle braccia e sulle gambe prima di entrare in un bordello e leggere a voce alta un suo racconto. Terminata la lettura si mise a lavare il marciapiede davanti al locale.

(Warr 2006:128 tr. it.)

L'uso di tracce concrete come tagli e bruciature sono usati dall'artista come simboli di dolore, legato al luogo in cui si compie la performance stessa.

Il dolore che si auto-provoca, infatti, collega in qualche modo la sofferenza dell'artista a quella delle persone appartenenti al luogo in cui si compie l'azione.

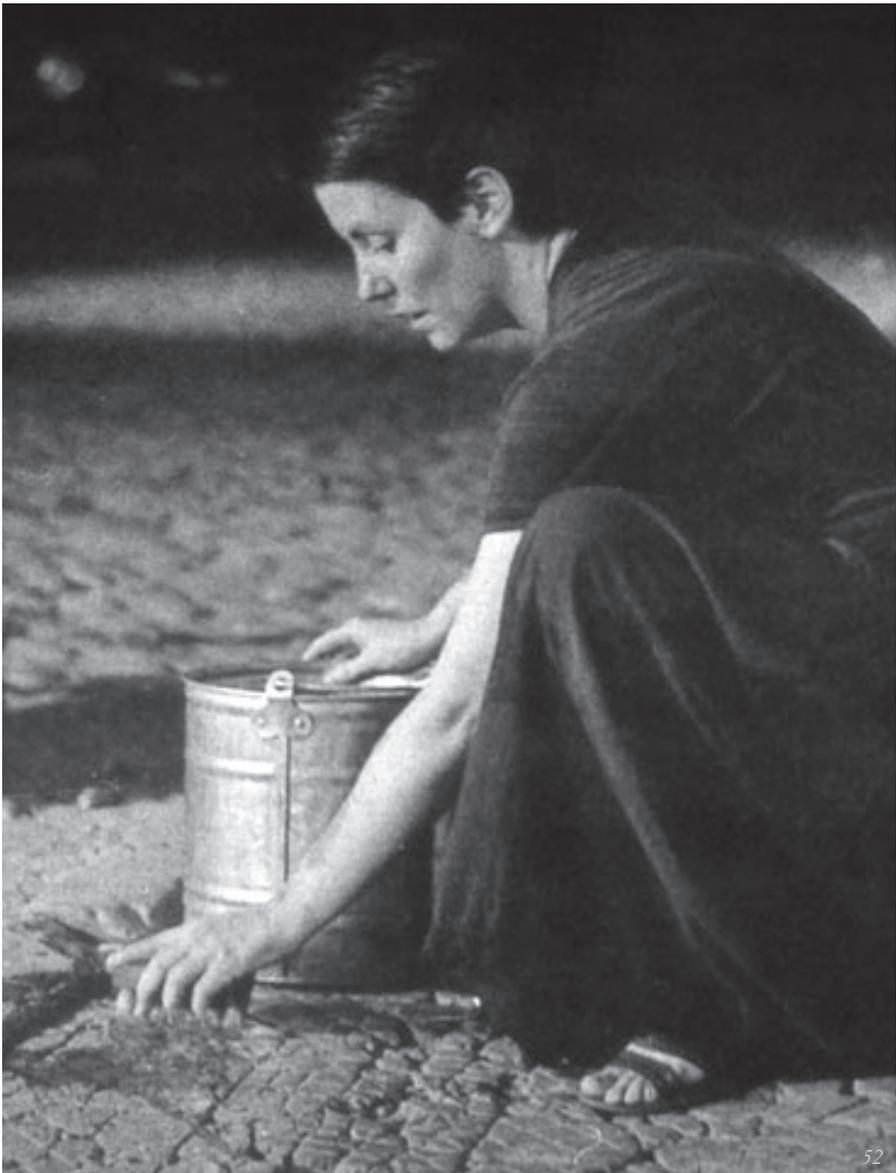
Mostro le mie cicatrici come sintomo di esclusione, modello in frantumi...¹⁹
(Eltit 1982)

Da non dimenticare sono anche le altre due tracce non permanenti della performance, la lettura del racconto e la pulizia del marciapiede fuori dal locale.

Seppur per queste due tracce non abbiamo una dichiarazione dell'artista, mi permetto di dare il mio parere sulla seconda traccia, la pulizia a mano con uno straccio del marciapiede.

Secondo me, o meglio, secondo il mio contesto di riferimento, che mi permette di interpretare questo segno, questo atto è un invito verso la società di ridare un significato positivo a questo luogo, ripulendone l'entrata, invitando quindi il mondo esterno ad entrare, a conoscere l'interno, a incontrare chi ne fa parte, trasformando un luogo emarginato e ignoto da molti in un luogo conosciuto e inserito nella società.

¹⁹ | Diamela Eltit, *La Tercera de la Hora (La terza ora)*, 1982



11. Chirurgia genitale

Vito Acconci, *Conversions*, 1971

Nella serie *Conversions* Acconci ha seguito dei passaggi per trasformare, seppur solo apparentemente, il proprio corpo in un corpo femminile.

Le principali azioni sono state: bruciarsi i peli del petto con una candela, mettere in trazione i propri capezzoli e occultare il pene tra le gambe.

Nel libro *Il corpo dell'artista* è presente la frase:

Acconci [...] suggerisce in quest'opera che l'accesso al mondo femminile, per quanto desiderabile, possa rivelarsi ridicolo e doloroso.

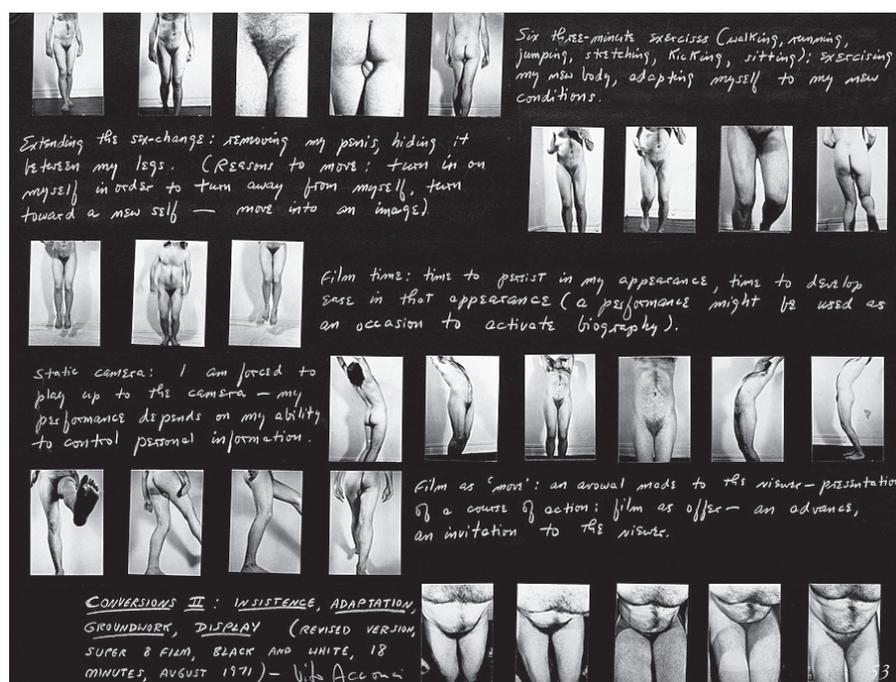
(Warr 2006:136 tr. it.)

Personalmente ritengo che il messaggio di quest'opera sia ben diverso, aprendo una finestra al deside-

rio di molte persone di cambiare il proprio sesso, perché si sentono estranee nel corpo che vivono.

Ciò dovrebbe farci pensare molto su ciò che nella nostra società è considerato ancora come un tabù, oltre che a un qualcosa di strano e che si allontana dalla giusta condotta accettata dalla società.

Detto questo, risulta quindi evidente come questo significante, possa essere interpretato in modo diverso a seconda del contesto a cui lo spettatore fa riferimento; non presenta quindi una chiara e definita traccia del percorso che l'artista ha voluto seguire, o meglio, non ne è chiara la parte iniziale legata alle motivazioni che hanno portato all'attuazione di questa performance.



John Duncan, *Blind Date*, 1980

All'interno dell'undicesima categoria antropopietica, legata alla chirurgia genitale, rientra anche la macabra performance di John Duncan *Blind Date*, che presenta uno stretto legame anche con la quattordicesima categoria sul trattamento del cadavere.

Per questa performance Duncan si è fatto fotografare mentre consumava un rapporto sessuale col cadavere di una donna. Successivamente si è sottoposto a una vasectomia:

In modo da essere sicuro di aver deposto il mio ultimo seme in un cadavere.

(ivi:105 tr. it.)

Lo scopo di questo secondo passaggio della performance è stato quello, come dichiarato dall'artista, di spiegare quello che può accadere agli uomini che sono stati addestrati a ignorare le proprie emozioni.

Come accennato poche righe sopra, quest'opera di Duncan, documentata per intero da una serie

di fotografie, pone lo spettatore di fronte a molte domande in particolare modo su qual è il confine che separa ciò che è giusto da ciò che è sbagliato, fino a che punto si può superare la soglia di quello che è socialmente approvato.

Ho rischiato di non potermi più guardare allo specchio, di non riuscire più ad avere rapporti sessuali... di amare.²⁰

(Duncan 1981)

Queste parole di Duncan fanno trasparire una forte traccia che questa performance ha inciso nella mente e nella psiche dell'artista. Ciò ci permette di identificare una nuova categoria di traccia, ovvero quella non obbligatoriamente tangibile, che rimane nella nostra memoria, legata al nostro vissuto.

Lo spettatore non potrà mai conoscere pienamente questa traccia, perché la visione della documentazione non potrà mai equiparare le sensazioni e le emozioni che permangono nella memoria dell'artista.



20 | John Duncan, *Sex with the Dead*, 1981

12. Chirurgia estetica moderna

Orlan, Omnipresence, 1993

“Omnipresence” è la settima performance-operazione di Orlan, durante la quale ha messo a disposizione il proprio volto per mostrare i canoni estetici contemplati dalla nostra società contemporanea.

La performance è stata trasmessa in diretta dalla Sandra Gering Gallery di New York in quindici luoghi nel mondo. Il pubblico connesso ha potuto porre domande all'artista che ha risposto appena l'operazione glielo ha permesso. La sala operatoria è stata allestita in modo da assomigliare ad un atelier.

La documentazione è stata fatta attraverso filmati, fotografie e la

conservazione degli oggetti chirurgici utilizzati, che sono stati conseguentemente esposti.

L'uso dell'anestesia locale ha permesso all'artista di rimanere cosciente per tutto il tempo, ciò ha fortemente disorientato lo spettatore, non abituato a vedere una persona sveglia durante un'operazione di questa portata.

Questa performance, con la quale Orlan ha uniformato il proprio volto con i canoni estetici dettati dalla nostra società contemporanea, fa inequivocabilmente riflettere lo spettatore sulla società stessa e sui cliché di bellezza che ha costruito.



Focus: La Bellezza

Data la performance di Orlan, mi preme procedere con una breve digressione sul concetto di bellezza affrontato dall'artista, facendo in particolare riferimento a *Storia della Bellezza* di Umberto Eco.

Orlan utilizza la chirurgia estetica per modificare il proprio volto in base ai canoni fisiologici di bellezza contemporanei al periodo della performance-operazione (anni '90), che sono inevitabilmente differenti dai canoni di altre epoche.

Come afferma infatti Eco:

... la Bellezza non è mai stata qualcosa di assoluto e immutabile ma ha assunto volti diversi a seconda del periodo storico e del paese...

(Eco 2004:14)

Un altro aspetto sul quale si focalizza Eco nel suo trattato è anche la possibilità di una copresenza di vari modelli di bellezza, sia in una medesima epoca sia in un medesimo luogo.

L'impossibilità di determinare una volta per tutte il significato del bello emerge anche dal punto di vista storico. Ogni epoca, infatti, ha espresso una visione propria della bellezza, come emerge in particolare riferimento alla figura femminile, non solo a livello diacronico dallo sviluppo delle forme storico-artistiche ma anche in termini sincronici all'interno di una stessa epoca in relazione a contesti geografici e culturali diversi... ²¹

(Enciclopedia Treccani.it)

Come Bellezza si considera la piacevolezza nel contemplare un qualcosa, sia esso un elemento naturale, appartenente alla natura, o artificiale, creato dall'uomo.

Nel trattato, Eco si sofferma anche a considerare le performance artistiche, definendo quanto segue:

Infine ci sono molte correnti dell'arte contemporanea (happenings, eventi in cui l'artista incide o mutila il proprio corpo, coinvolgimenti del pubblico in fenomeni luminosi

o sonori) in cui pare che sotto il segno dell'arte si svolgano piuttosto cerimonie di sapore rituale, non dissimili dagli antichi riti misterici, che non hanno per fine la contemplazione di qualcosa di bello, bensì una esperienza quasi religiosa, anche se di una religiosità primitiva e carnale, da cui sono assenti gli dei.

(Eco 2004:417)

Ritengo che questo pensiero sia condivisibile da molti, dato che lo scopo generale delle performance artistiche non è quello di creare qualcosa di Bello, ma di coinvolgere lo spettatore nella rappresentazione di un qualcosa che, di fondo, si ricollega alla vita di tutti i giorni.

Il fine di molti performer non è quello di creare qualcosa di esteticamente accettato, ma quello di dare importanza a situazioni della vita quotidiana, in modo più o meno estremo, nel quale lo spettatore può rispecchiarsi e sul quale può riflettere.

Detto questo va però precisato che il concetto di Bellezza non è circoscrivibile a un unico ambito:

... Noi parliamo di Bellezza quando godiamo qualcosa per quello che è...

(ivi:8)

La Bellezza è quindi presente nella vita di tutti i giorni, ovvero in ciò che le performance artistiche mettono in mostra, posizionano su un piedistallo. L'opera di Orlan, durante la quale il pubblico appare comunque presente e partecipativo, fa riflettere proprio sul concetto di Bellezza, e più nello specifico sui cliché della figura femminile considerati belli nella nostra epoca.

Potremmo quasi dire che con la performance Omnipresence oltre alla Bellezza viene messo in mostra anche l'altro lato della medaglia, ovvero l'artificiosità e l'intervento innaturale dell'uomo su un qualcosa di naturale, per farlo corrispondere a ciò che ai giorni nostri è considerato bello. Ciò fa molto riflettere in particolare se consideriamo che, prima dello sviluppo del rapporto tra Bellezza e Arte, la Bellezza apparteneva esclusivamente alla natura:

La Bellezza era una qualità che potevano avere le cose della natura (come un bel chiaro di luna, un bel frutto, un bel colore), mentre l'arte aveva il solo compito di fare bene le cose che faceva...

(ivi:10)

Un altro passaggio che reputo importante riportare dice quanto segue:

Ma quando da un lato la Pop Art s'impadronisce, a livello di arte sperimentale e di provocazione, delle immagini

del mondo del commercio, dell'industria e dei mass media, e dall'altro lato i Beatles rivisitano con grande sapienza anche forme musicali che provengono dalla tradizione, lo spazio tra arte di provocazione e arte di consumo si assottiglia. Non solo, ma sembra che esista ancora una distinzione qualitativa tra arte "colta" e arte "popolare", l'arte colta, in quel clima che è definito post-moderno, offre contemporaneamente nuove sperimentazioni al di là del figurativo e ritorni al figurativo, a rivisitazioni della tradizione. Dal canto loro i mass media non presentano più alcun modello unificato, alcun ideale di Bellezza.

(ivi:426)

L'assottigliamento della distinzione tra arte colta e popolare, che avviene all'inizio degli anni '70, corrisponde sia temporalmente sia tematicamente alla nascita delle performance artistiche, le quali, come detto in precedenza, mostrano nella loro arte la vita quotidiana.

Seppur sia sempre più evidente, in particolar modo a livello artistico, un connubio non solo tra arti ma tra mondi diversi, ciò non vuol dire che ci sia una totale cancellazione del confine tra la Bellezza della provocazione dell'arte colta e la Bellezza del consumo dell'arte popolare.

Considerando che la Bellezza della provocazione ha avuto il suo massimo sviluppo nell'epoca delle Avanguardie Artistiche, bisogna anche ricordare che, come sostenuto nel capitolo del contesto di riferimento delle performance, le performance artistiche sono una diretta conseguenza dell'arte delle Avanguardie.

L'uso di elementi estetici dell'arte popolare da parte dell'arte colta, inoltre, è di per se un nuovo tipo di provocazione.

Il nostro esploratore del futuro non potrà più individuare l'ideale estetico diffuso dai mass media del XX secolo e oltre. Dovrà arrendersi di fronte all'orgia della tolleranza, al sincretismo totale, all'assoluto e inarrestabile politeismo della Bellezza.

(ivi:428)

Seppur Eco accusi la copresenza di vari ideali estetici del XX secolo, definendola un inarrestabile politeismo della Bellezza, nelle prime pagine del suo trattato ha dichiarato come sia facilmente riscontrabile che:

... diversi modelli di Bellezza coesistano in una medesima epoca e come altri rinvino l'un l'altro attraverso epoche diverse.

(ivi:14)

Al di là di queste considerazioni, personalmente ritengo che nella quotidianità purtroppo non sia ancora visibile questa “orgia della tolleranza” nei confronti della Bellezza, e che, anzi, siano ancora fortemente presenti dei cliché e dei canoni dettati dalla società.

La realizzazione della performance di *Odeon* è un esempio evidente della presenza ancora forte di stereotipi estetici.

In base alla mia singolare opinione, credo che il passo successivo della nostra società dovrebbe essere un ritorno al concetto di Bellezza legata alla natura; allontanandoci da quell’esigenza dell’epoca contemporanea di dover intervenire sulla natura per renderla ancor più “naturale”, attraverso però dei procedimenti meccanici e artificiali.

L’armonia, il ritmo, la proporzione e la linearità sono tutte caratteristiche già presenti che non devono essere accentuate artificialmente; la natura è già abbastanza naturale di per se.

Con questa mia opinione non voglio però in alcun modo sminuire l’importanza e il valore che do all’antropopoiesi; ma ritengo ci sia una netta differenza tra la necessità di forgiare, l’uomo in quanto appartenente a una certa cultura, e l’intestardirsi nel voler far corrispondere il proprio corpo ad un cliché, il quale, oltretutto, con lo scorrere del tempo, rischia anche di “passare di moda”.

13. Alimentazione

Marina Abramović, *Rhythm 2*, 1974

In questa performance, avvenuta nella Galleria d'arte contemporanea di Zagabria, Marina Abramović ha assunto e, successivamente, subito passivamente l'effetto di due farmaci, il primo contro la schizofrenia, il secondo contro la catatonia acuta.

Gli effetti psichici e fisiologici sono stati rispettivamente:

I miei muscoli si contraggono violentemente, non li controllo più. Sento freddo, perdo conoscenza e non capisco più chi e dove sono.²²
(Abramović 1974)

Lo scopo di questa performance è entrato a far parte di una ricerca più complessa da parte dell'artista sulla conoscenza acquisita tramite la perdita del controllo.

Ancora una volta siamo di fronte ad una traccia non efficacemente palpabile dal pubblico, se non grazie alle dichiarazioni dell'Abramović durante la performance stessa; ciò è dovuto dalla principale creazione di una traccia di tipo quasi esclusivamente psicologica, che quindi è stata percepita appieno solo dall'artista che ha subito l'effetto dei farmaci.



22 | Marina Abramović, dichiarazione dell'artista, 1974

14. Trattamento del cadavere

Alan Sonfist, Last will and testament, 1973

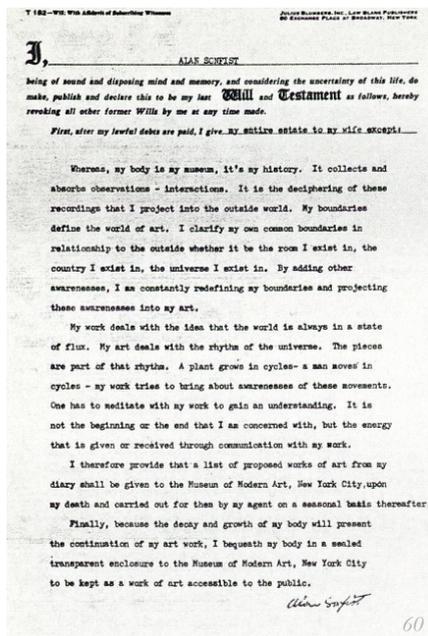
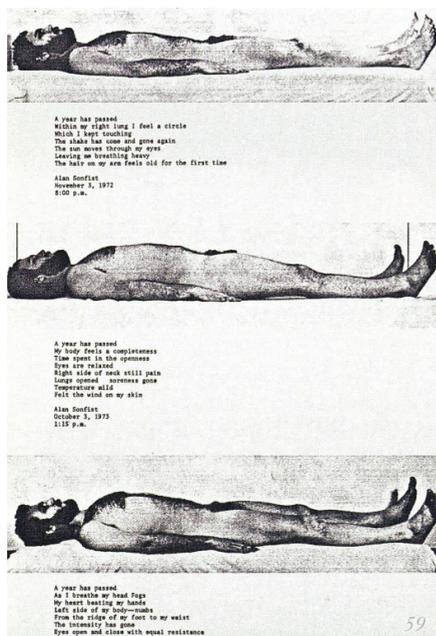
Io, Alan Sonfist, nel pieno delle mie facoltà mentali, e date le incertezze della vita, redigo, pubblico e dichiaro ciò che segue come mie ultime volontà e testamento, annullando tutti i testamenti da me stilati precedentemente.

In primo luogo, dopo che saranno stati pagati i debiti riconosciuti dalla legge, lascio tutti i miei beni a mia moglie con le seguenti eccezioni: innanzitutto il mio corpo, che è il mio museo, la mia storia. Esso registra e assorbe le osservazioni (interazioni). Io proietto nel mondo esterno queste registrazioni decifrate. [...] Infine, poiché la decomposizione e la crescita del mio corpo rappresentano la continuazione della mia opera, lo lascio in eredità, in una teca ermetica e trasparente, al Museum of Modern Art di New York, perché sia esposto come opera d'arte.²³

(Sonfist 1973)

In questa scrittura delle ultime volontà di Alan Sonfist risulta evidente l'importanza del corpo come immagazzinatore di tutte le tracce che hanno caratterizzato l'opera e la vita dell'artista.

Emerge anche la fragilità del confine tra arte e vita, ormai cancellato da molti performers. Per questo motivo anche la decomposizione del corpo, un aspetto inevitabilmente universale e inesorabile, diviene l'ultima performance da mostrare al pubblico.



Gina Pane, Death control, 1974

Quest'opera di Gina Pane si basa sull'uso di due monitor, rappresentanti due diverse scene. La prima presenta il corpo dell'artista scarificato dai vermi, per rappresentare ciò che accade al nostro corpo dopo la morte.

Il secondo schermo, invece, mostra un compleanno e in particolare l'aspetto simbolico della torta che sta per essere distrutta da dei bambini. L'artista ha messo in contrapposizione il tempo della morte col tempo della festa che ogni anno scandisce l'avvicinamento alla fine della vita, e quindi al periodo di tempo rappresentato nel primo schermo.

La morte è diventata un tabù, un evento intollerabile, perché il dialogo con la morte comincia appena nati, perciò dobbiamo andarle incontro con maggiore consapevolezza.²⁴

(Pane 1974)

Da questa analisi delle tracce all'interno delle performance artistiche, in base alle categorie antropopoietiche di Francesco Remotti, è emersa l'esigenza di analizzare altre tre tipologie che reputo rilevanti.

La prima consiste nelle tracce che provengono dall'esterno e che lasciano un'impronta tangibile sul corpo.

La seconda è quella legata all'aspetto psicologico, la traccia nella mente, nell'animo. La terza, infine, raggruppa tutte quelle tracce che possono essere definite come "genetiche".

Anche per questi ultimi casi procederò con degli esempi, sempre appartenenti all'ambito delle performance.



24 | Gina Pane, dichiarazione dell'artista, 1974

Tracce visibili provenienti dall'esterno

All'interno di questa categoria possono rientrare sia quelle tracce provenienti dall'esterno che, seppur non siano attuate dal soggetto,

questi ne è consapevole e consenziente, sia le tracce che si presentano sul corpo dell'artista senza che ne abbia potere decisionale.

Piero Manzoni, *Scultura vivente*, 1961

Questo è uno dei più noti esempi artistici che presentano questa tipologia di traccia.

Prendendo come soggetto di riferimento la modella, infatti, il suo corpo "subisce" una traccia da parte di un'altra persona, dall'esterno. In questo caso la traccia è la firma da parte dell'artista Piero Manzoni, il quale, attraverso il gesto di lasciare il suo autografo, crede di poter trasformare il corpo della modella in un'opera d'arte, in una scultura vivente.

Molte possono essere le considerazioni dello spettatore soprattutto

per quanto riguarda l'uso del corpo femminile come "oggetto", seppur d'arte. Quest'azione da parte di Manzoni può essere vista come una pretesa dell'artista di trasformare in arte qualcosa che in realtà è già di per se "un'opera d'arte" e soprattutto non opera sua.

Al di là di queste considerazioni, è però importante valutare, in particolare dal punto di vista della rivoluzione artistica del periodo, il valore che ha acquisito questa azione per l'innovazione che ha apportato rispetto all'arte tradizionale dell'epoca.



Yves Klein, *Anthropométries*, 1960

Le medesime considerazioni possono essere fatte per le *Anthropométries* di Yves Klein (1960 circa). È un altro caso in cui emerge l'aspetto innovativo dell'azione, anche se il corpo femminile svolge il mero ruolo di "pennello" per la creazione dell'opera, quindi con

una funzione esclusivamente strumentale.

Lo sviluppo della traccia, dopo la copertura col colore del corpo delle modelle, prosegue nell'ambiente esterno in ciò che può essere considerata l'opera finale, l'impronta dei corpi sulle tele bianche.



Marina Abramović, Rhythm 0, 1974

In questa performance realizzata a Napoli, allo Studio Morra, l'artista Marina Abramović ha offerto il suo corpo agli spettatori, che hanno potuto agire su di lei utilizzando una serie di oggetti tra i quali erano presenti:

- una pistola
- un proiettile
- una frusta
- una sega
- un'accetta
- una forchetta
- un pettine
- un rossetto
- un profumo
- coltelli
- fiammiferi
- vernice
- acqua
- chiodi
- miele
- grappoli d'uva

Su una parete era scritto:

Sul tavolo ci sono settantadue oggetti che potete usare su di me come preferite. Io sono un oggetto.

(Warr 2006:125 tr. it.)

Dopo sei ore la performance è stata interrotta dagli stessi spettatori a causa del comportamento di alcuni di loro. Marina Abramović appariva completamente svestita, coronata da spine, ferita, dipinta e con una pistola carica puntata alla testa.

Appare fondamentale in questa performance analizzare l'aggressività che si è manifestata da parte degli spettatori nei confronti di un corpo passivo.

Altro aspetto da considerare, è che gli oggetti messi a disposizione del pubblico, e le conseguenti tracce che hanno potuto lasciare sul corpo dell'Abramović, sono collegabili alle categorie antropopoietiche che sono state riportate precedentemente.

L'uso del pettine, del profumo e dell'acqua, ad esempio, rimandano alla seconda categoria sulla pulizia del corpo; il miele e l'uva, alla tredicesima sull'alimentazione; la pistola ed il proiettile, invece, all'ultima categoria legata alla morte.



Tracce emotive

Queste tracce sono strettamente legate al singolo soggetto, variano da persona a persona; fanno riferimento al nostro aspetto emotivo, al nostro carattere, all'importanza che diamo alle cose.

Ha a che fare col vivere internamente ciò che ci sta attorno.

Spesso questa tipologia di traccia si manifesta all'esterno attraverso le

espressioni del volto, la posizione del corpo o il comportamento in generale.

Un esempio emblematico nell'ambito delle performance è quello di *The artist is present*, performance realizzata da Marina Abramović al MOMA di New York, dal 14 marzo al 31 maggio 2010.

Marina Abramović, *The artist is present*, 2010

Questa performance, durata due mesi e mezzo, è stata realizzata grazie alla presenza del pubblico, che è stato reso attivo e partecipativo.

L'artista serba ha fissato negli occhi tutte le persone che si sono sedute di fronte a lei, creando con loro un intenso contatto, ma solo tramite lo sguardo.

Le tracce emotive create durante questa performance non si riferiscono unicamente all'Abramović e a chi si è seduto di fronte a lei, ma anche al resto del pubblico che ha osservato dall'esterno la performance. La documentazione, in

particolare i video che si possono trovare facilmente su internet, permettono di creare delle nuove tracce emotive anche nelle persone che non erano fisicamente presenti al MOMA. Credo, infatti, che in questo caso gli artefatti documentativi siano stati realizzati in modo tale da riuscire a trasmettere gran parte della tensione emotiva presente durante la performance.

Molte di queste tracce emotive sono state mostrate all'esterno, grazie all'esternazione delle emozioni sui volti, ricoprendo uno spettro molto vario, dalle lacrime alle risa.





Tracce genetiche

In questa categoria rientra una serie di tracce non volute direttamente dal soggetto ma provocate in un certo senso dall'ambiente esterno in modo non voluto.

Questa categoria è quella che probabilmente presenta le tracce più complesse, di cui l'elemento causante può essere considerata l'origine del mondo.

In particolare mi riferisco a tracce come il colore della pelle, i lineamenti del volto e la struttura ossea. Indubbiamente sono aspetti che

possono essere modificati, ad esempio il colore della pelle muta con l'esposizione al sole e la struttura ossea può essere modellata, ma di fondo presentano una base non totalmente trasformabile e soprattutto non voluta.

Per queste tracce risulta evidente il valore indicale; esse infatti sono potenzialmente in grado di mostrare l'intero processo che ha portato ogni persona ad avere quel determinato tipo di tracce genetiche; hanno valore sia topologico sia in termini di causa-effetto.

Oleg Kulik, *I bite America and America bites me*, 1997

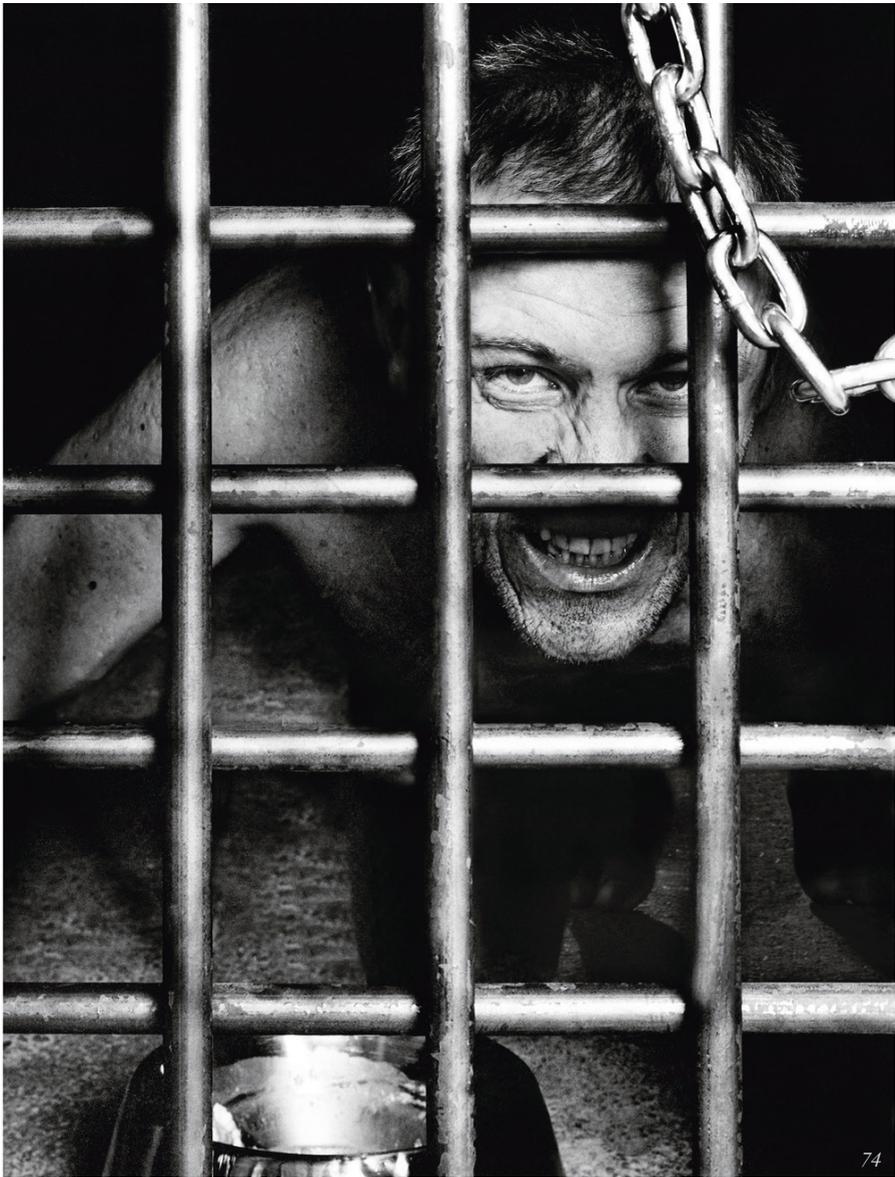
Come è intuibile dal titolo, questa performance realizzata da Kulik al Deitch Project di New York, è un evidente richiamo all'opera di Joseph Beuys *I like America and America likes me* (1974).

Per due settimane l'artista è rimasto in mostra all'interno di una gabbia, appositamente costruita, come un animale, camminando a quattro zampe, mangiando da una ciotola e abbaiano.

Con questa performance l'artista russo ha voluto mettere in evidenza la bassa considerazione da parte dell'America della cultura russa.

Ciò è stato reso possibile dalle tracce genetiche di Kulik, il quale ha un aspetto facilmente riconducibile ai tipici cliché sovietici.

Queste tracce sono state fondamentali per far comprendere in modo più efficace il messaggio che l'artista ha voluto inviare; con un diverso significato, cioè con un diverso aspetto fisico dell'artista, il riferimento alla cultura russa non sarebbe stato così efficace.



74



75

Tracce del corpo: lo spazio e il luogo

La seconda macro-categoria di analisi racchiude le tracce lasciate dal corpo nell'ambiente esterno.

Anche in questo caso come corpo si intende il *Leib*, ovvero non il corpo oggettivo ma quello vissuto, che lascia appunto tracce.

Le tracce che il *Leib* lascia nell'ambiente esterno permettono di trasformare uno spazio vuoto bianco e asettico in un luogo.

La presenza dell'uomo in uno spazio, il suo vivere all'interno, le interazioni con lo spazio stesso e con gli altri sono tutti elementi che portano alla creazione di tracce e che quindi permettono di informare lo spazio, facendolo diventare un luogo.

Alcuni studiosi definiscono come spazio anche i luoghi di passaggio, ovvero dove non ci sono interazioni tra persone, perché non nascono emozioni o relazioni; secondo questo principio nello spazio avviene solo il passaggio di corpi, i quali, non lasciando nulla di loro stessi nell'ambiente esterno, si comportano come *Körper* e non come *Leib*.

Questa teoria è molto controversa; l'idea opposta, infatti, reputa che la semplice presenza di corpi, intesi però come *Leib*, sia l'elemento sufficiente per far diventare uno spazio un luogo.

A favore di questa opinione, ritengo che sia inevitabile per una persona vivere il proprio corpo. Anche se uno spazio è di passaggio, la presenza di *Leib* rende inevitabile la creazione di tracce; esso viene quindi informato, trasformato in un luogo.

Definizione delle categorie

Per procedere anche all'interno di questa macroarea con dei punti di riferimento, ritengo opportuno ripartire nuovamente dalle 14 categorie antropopietiche di Remotti; questa volta, però, non considerandole più nel loro senso stretto come forgiatura dell'uomo, ma utilizzandole come degli spunti per individuare differenti metodi di "forgiatura dell'ambiente" da parte dell'uomo.

Per procedere con questo passaggio è stata considerata o l'azione inversa rispetto a quella rappresentante la categoria originale, o la medesima azione ma applicata verso l'esterno.

So che queste nuove categorie sono opinabili, ma credo debbano essere considerate non come una classificazione chiusa e definita, ma piuttosto come degli input, dei punti iniziali per analizzare altre tipologie di traccia possibili e non affrontate fino ad ora.

Sicuramente non ci daranno la possibilità di analizzare in modo completo tutto lo spettro possibile, ma ci permetteranno di scoprire altre caratteristiche non considerate.

In base alle quattordici categorie antropopietiche, le nuove categorie di forgiatura dello spazio, trasformandolo quindi in luogo, sono:

01

Decorazione dell'ambiente

Ornamento dell'ambiente esterno tramite oggetti e tessuti.

02

Pulizia dell'ambiente

Rimuovere sporcizia, grasso, odori mediante lavaggi e raschiamenti.

03

Spalmare, dipingere su superfici esterne mobili

Utilizzare il colore su elementi dell'ambiente esterno che possono essere spostati dal luogo di origine.

04

Modellare elementi organici presenti nell'ambiente

Tagliare, radere, tosare e schiacciare elementi organici.

05

Interventi non permanenti nell'ambiente

Modifica provvisoria dell'ambiente esterno.

06

Interventi irreversibili di modifica dell'ambiente esterno

Uso di strumenti che modificano definitivamente l'ambiente.

07

Uso della cavità orale per modificare l'ambiente

Uso della cavità orale per creare tracce su elementi esterni.

08

Perforazione di elementi esterni

Creazione di buchi, fori e perforazioni trapassando completamente la superficie.

09

Uso di colore su superfici esterne fisse

Uso di colore su superfici dell'ambiente non trasportabili.

10

Incisione di superfici e oggetti

Tagli profondi e incisione con vari strumenti di elementi appartenenti all'ambiente esterno

11

Uso dei genitali

Uso dei genitali per modificare l'ambiente.

12

Uso delle forme del corpo

Sfruttare la struttura e la forma del proprio corpo per modificare l'ambiente.

13

Espulsione dal corpo

Emissione di sostanze dal corpo nell'ambiente esterno.

14

Rappresentazione della morte

Rapporto con la morte mostrato non attraverso il corpo dell'artista ma con l'uso di segni simbolici.

Anche le tre categorie aggiunte successivamente, ovvero quelle nate dall'analisi delle tracce sul corpo, possono essere considerate per questa macro-categoria.

Seppur in tutti e tre i casi il nome dato non varia, si modifica però inevitabilmente la loro definizione.

Tracce visibili provenienti dall'esterno

Tracce esterne che intervengono nell'ambiente durante un'azione indipendentemente che il soggetto protagonista ne sia consapevole o meno.

Tracce emotive

Le tracce appartenenti a questa categoria sono quelle che più di tutte, seppur non visibili a occhio nudo, convertono lo spazio in luogo.

Le tracce emotive di un luogo sono le storie, gli incontri, le emozioni che avvengono in esso.

Fanno riferimento soprattutto alla memoria delle persone, che rivedendo un determinato luogo, ricordano un particolare evento della loro vita.

Tracce genetiche

Tracce presenti già in origine nello spazio; le tracce che possiamo definire come non tracce, perché esistono prima che il *Leib* agisca nello spazio e che quindi sono presenti prima della sua trasformazione in luogo.



Tracce del corpo, analisi

Anche per queste quattordici (più tre) categorie relative alla traccia del corpo nell'ambiente esterno, farò alcuni esempi in relazione al campo delle performance artistiche; come già dichiarato in precedenza, infatti, questo ambito risulta essere molto ricco di tracce, grazie alla libertà di espressione che gli viene socialmente e culturalmente data.

01. Decorazione dell'ambiente

Claes Oldenburg, *Snapshots from the City*, 1960

Per la realizzazione di questa performance, Oldenburg ha ricreato all'interno della Judson Gallery di New York le condizioni dei bassifondi di Lower East Side, una zona della città dove si era esibito in precedenza con Pat Muschinski.

L'ambiente è caratterizzato dalla presenza di giornali, cavi, carta stracciata e intelaiature in legno.

Per me l'arte deve immergersi nello schifo quotidiano ma uscirne sempre a testa alta.

L'arte deve imitare l'umano, che all'occorrenza sa anche essere comico o violento.²⁵

(Oldenburg 1961)

Queste parole dell'artista spiegano in modo chiaro il forte legame che esiste tra performance e vita.

Per mostrare una parte di vita all'interno di uno spazio asettico, come in questo caso una stanza vuota di una galleria, è nata la necessità per l'artista di trasformarlo in luogo, inserendo oggetti ricorrenti nell'ambiente di riferimento.

È interessante considerare che il luogo richiamato in questa performance è la strada, simbolo per eccellenza della zona di passaggio.

Ciò risulta essere un'ulteriore conferma di ciò che è stato considerato prima, ovvero che la presenza umana sia di per sé l'elemento necessario e sufficiente per trasformare uno spazio in un luogo.

La strada, oltre a essere una zona di passaggi, è anche un luogo di continua interazione tra persone sia tra di loro che con gli oggetti presenti. La strada è anche la casa dei senzatetto.

Uno stesso luogo può quindi avere finalità diverse.

Nella sua performance, Oldenburg non si è riferito alla strada come ambiente di passaggio o di incontro della classe media, ma ha preferito mettere l'accento sul come è vissuta dai senzatetto. Per farlo ha utilizzato una traccia, ha "decorato" lo spazio della galleria per ricreare le medesime condizioni ambientali; senza questa traccia l'intera performance avrebbe perso la sua forza comunicativa, o quantomeno sarebbe stata molto differente.

25 | *Claes Oldenburg, Store Days, 1961*



02. Pulizia dell'ambiente

Mierle Laderman Ukeles, Hartford wash: washing, tracks, maintenance: outside, 1973

Tra il 1973 e il 1976 Mierle Laderman Ukeles ha compiuto una serie di performance, in cui ha svolto principalmente attività di guardia e pulizia di luoghi pubblici.

Lo scopo dell'artista è stato quello di mettere in evidenza la reale importanza che hanno questi lavori, seppur spesso poco considerati dal ceto medio. Per inviare questo messaggio al destinatario, ovvero al suo pubblico, ha creato una traccia me-

diate l'azione di pulire l'ambiente, atto che viene messo in atto quotidianamente da parte di chi svolge solitamente questa mansione.

L'artista ha messo in evidenza anche l'importanza del ruolo dato tradizionalmente alla donna per la cura e la pulizia del nido familiare, senza criticare il basso valore dato dalla società, bensì cercando di evidenziare l'importanza e la funzione essenziale di questa mansione.



Marina Abramović, *Balkan Baroque*, 1997

In questa performance, la realizzazione della traccia, ovvero la pulizia di oggetti presenti nell'ambiente circostante, ha uno scopo metaforico. Marina Abramović ha ripulito e raschiato uno a uno 1500 ossa di manzo; questo lungo lavoro, che è durato per sei ore al giorno per cinque giorni, ha rappresentato per l'artista un rito di passaggio attraverso cui liberarsi dal dolore personale, che è stato causato dalla guerra nei Balcani.

Per enfatizzare ulteriormente l'aspetto metaforico e personale della performance, Abramović ha inserito come installazione anche tre testi iconici: degli schermi mostranti l'artista e i genitori. Nell'ambiente

erano presenti anche tre vasche di rame piene d'acqua, utilizzate come simbolo di guarigione rituale. Questi segni sono stati inoltre accompagnati da un elemento sonoro: durante l'intera performance, infatti, l'artista ha cantato incessantemente canzoni popolari balcaniche che ricordava dall'infanzia. Tutti questi elementi, appartenenti a diverse metodologie di espressione e riuniti in questa performance, possono essere considerati come elementi diversi di un'unica traccia, che ha permesso al pubblico di comprendere non solo il valore dell'azione, ma anche le cause che hanno portato l'artista a svolgere questo tipo di rituale.



03. Spalmare, dipingere superfici esterne mobili

Nam June Paik, Zen for Head, 1962

Questa performance è stata presentata a Wiesbaden durante il *Fluxus Festival of New Music* del 1962.

L'artista Nam June Paik ha messo in mostra la sua interpretazione della *Composition n.10* (1960) di La Monte Young; quest'ultima, infatti, era stata dedicata all'artista minimalista Robert Morris affermando:

Traccia una linea dritta e seguila.²⁶

(Paik 1962)

Nel caso della performance di Paik, l'artista ha immerso la propria testa, le mani e la cravatta in succo di pomodoro e inchiostro; in seguito ha tracciato una linea trascinando la propria testa su un pezzo di carta lungo e sottile che era posizionato a terra.

La testa, fonte di creatività, diviene lo strumento che crea i segni, abbassandosi a camminare nel fango dell'azione e della materia.²⁷

(id. 1962)

La traccia lasciata risulta essere quindi permanente, ma su un supporto mobile e trasportabile.

In questa performance, se si conosce a priori l'opera di La Monte Young, ne appare evidente il richiamo. Ecco ancora una volta un esempio di segno che può essere considerato traccia o meno a seconda del contesto di riferimento dello spettatore; esso sarà infatti una traccia per alcuni, che saranno in grado di collegarlo alla "Composition n.10", ma non per altri che, privi di conoscenza pregressa, non comprenderanno appieno il processo di sviluppo dell'opera di Paik.



04. Modellare elementi organici presenti nell'ambiente

Keith Arnatt, *Banausic Effort*, 1973

Questa performance prevede due differenti passaggi; il primo, pur essendo visibile e materiale, non è permanente.

È creato volutamente dall'artista attraverso la tosatura del prato, un lavoro prettamente fisico e identificabile come una normale attività quotidiana.

La seconda azione, invece, ha lo scopo di testimoniare l'appena descritto lavoro-fisico attraverso un lavoro-artistico, ovvero grazie a una serie di fotografie documentali dell'azione.

Questo secondo aspetto ha "bloccato" la tosatura del prato nell'attimo dello scatto fotografico, rendendola, così, in un certo senso permanente.

Seppur entrambi gli aspetti della traccia complessiva, creata durante la performance, si colleghino prevalentemente al senso della vista, è interessante considerare l'uso, in ambi i casi, di oggetti di supporto all'azione: nel primo caso la macchina tagliaerba, nel secondo caso la macchina fotografica.

Riporto inoltre alcuni esempi di elementi che, pur essendo stati presenti nella performance, in questo caso non sono stati considerati come oggetti segnici, in quanto non hanno colto la nostra attenzione, ragion per cui non fanno parte della traccia di questa performance.

Durante la tosatura del prato, ad esempio, la pelle del corpo dell'artista esposta al sole si è abbronzata, del sudore sarà sicuramente apparso sulla sua pelle così come un'espressione di fatica sul suo volto.

Se questi elementi fossero stati considerati, avrebbero determinato dei segni che, insieme agli altri prima descritti, sarebbero rientrati nella traccia creata durante la performance, apportando degli aspetti documentati aggiuntivi;

così non è stato, invece, dal momento che questi aspetti non hanno colto la nostra attenzione, non li abbiamo considerati, non abbiamo creato con loro una dialettica di segnità.



Richard Long, A line made by walking, 1967

Questa performance, realizzata da Richard Long quando era ancora studente, fornisce gli aspetti chiave di tutta la sua successiva produzione. Durante questa performance, l'artista ha camminato lentamente avanti e indietro su un campo, calpestando erba e fiori, fino a creare un sentiero.

Anche in questo secondo esempio di modellazione degli elementi organici la traccia, pur essendo tangibile, è anche momentanea e pronta

a cessare d'esistere non appena la vegetazione ricomincia a crescere.

Anche in questo caso, grazie alla documentazione, l'azione è diventata in un certo senso permanente.

Le successive performance di Long sono quasi sempre caratterizzate da una camminata solitaria e spesso in mezzo alla natura, due aspetti che quindi sono entrati a far parte del linguaggio che l'artista utilizza per la realizzazione delle sue opere.



05. Interventi non permanenti nell'ambiente

Vito Acconci, *Air Time*, 1973

Lo spazio della galleria si trasforma in luogo grazie ad una traccia non permanente, la voce registrata dell'artista con messaggi pensati appositamente per lo spettatore.

È presente la tematica di una donna, di cui Acconci parla allo spettatore, facendolo in qualche modo entrare nella sua sfera privata.

Come afferma Lea Vergine in *Body Art e storie simili*:

Le testimonianze del sé, della propria vita, l'intera sfera del "privato" vengono impiegate come materiale di repertorio.

(Vergine 2000:15)

La possibilità data allo spettatore di controllare e sorvegliare l'artista che è nella sala di registrazione, per mezzo di uno schermo, amplifica in qualche modo l'aspetto voyeuristico dato allo spettatore stesso, il quale, pur assumendo una funzione apparentemente passiva, diventa invece parte integrante della performance; senza di esso la performance non potrebbe esistere.

La voce registrata dell'artista si attiva alternativamente in vari punti della galleria, creando così un percorso che lo spettatore è invitato a seguire.

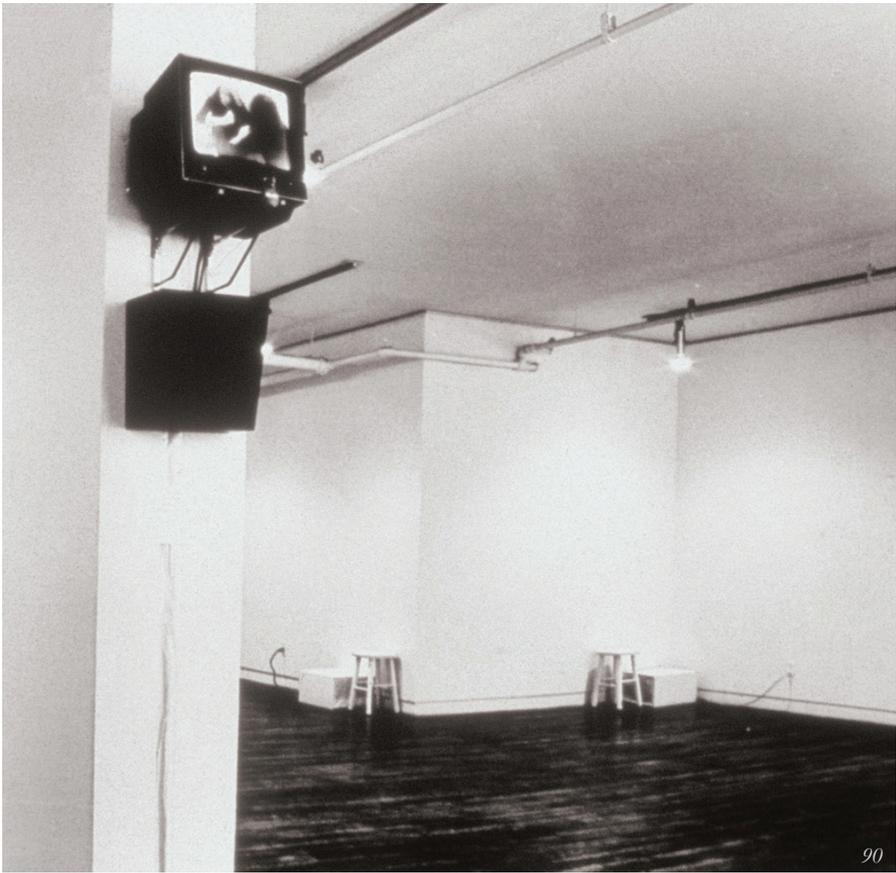
Questa traccia non è direttamente visibile e materiale, ma l'effetto che provoca si, ovvero lo spostamento dello spettatore nell'ambiente.

La traccia sonora di questa performance può essere considerata

provvisoria e non permanente sia per come viene fornita sia per la sua intangibilità. Appare naturalmente voluta, segue la logica progettuale dell'artista e fornisce un'indicalità principalmente topologica, in base a dove sono posizionati i ripetitori. Solo in seguito alla scoperta dello schermo, in cui si vede Acconci nella sala di registrazione, appare evidente anche l'indicalità di tipo logico (causa-effetto).

Il significato dell'uso di questa tipologia di traccia è spiegato direttamente nel messaggio registrato, che con la sua riproduzione facilita la comprensione del significato dato dall'artista alla performance stessa.

Come già anticipato, questa traccia immateriale è in grado di trasformare uno spazio vuoto e asettico in un luogo, una variazione che avviene anche grazie alla presenza dello spettatore.



90



91

06. Interventi irreversibili di modifica dell'ambiente esterno

Arnulf Rainer, Face Farces, 1968

Per la realizzazione di questa serie di opere, Arnulf Rainer si è avvalso di vari scatti fotografici, che spesso sono coincisi con dei suoi autoritratti, sui quali è intervenuto con segni di matita o colore per enfatizzare la gestualità, la mimica ed ogni altro movimento del corpo fotografato.

Rainer utilizza quindi la fotografia, uno strumento che negli altri esempi riportati ha avuto quasi sempre solo un valore documentale, come materia grezza sulla quale intervenire nuovamente.

Al posto di soffermarsi sull'aspetto indicale ed iconico della fotografia, ma pur confermandone nuovamente questi valori, la creazione di una nuova traccia sul supporto fotografico assume notevole importanza.

I tratti grafici apportati dall'artista sono una modifica irreversibile delle fotografie; essi collaborano

col soggetto presente nell'immagine enfatizzandone ulteriormente la dinamicità.

I tratti apportati sono in grado di far riaffiorare la forza del movimento che altrimenti apparirebbe fisso e bloccato nell'istante in cui la fotografia è stata scattata.

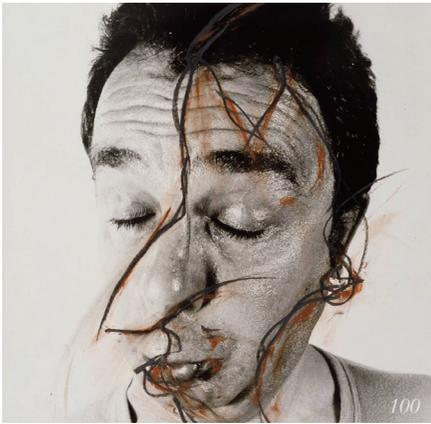
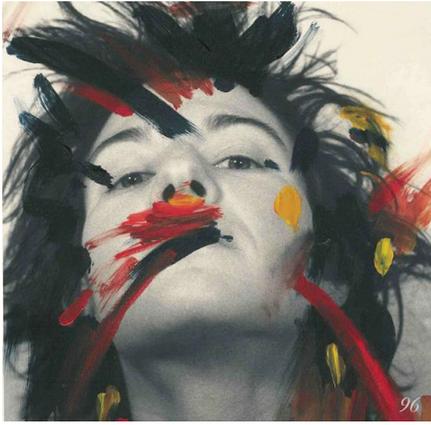
Seleziono alcune foto o sequenze e le enfatizzo con dei segni, affinché siano visibili la dinamica e la mimica facciali. Da allora m'interessano tutte le situazioni di "anomalia", come l'estasi, gli spasmi, le psicosi, gli sfinimenti, le umiliazioni e via dicendo.

Tuttavia, non considero queste riproduzioni psicofisiche solo come un'espressione mimica, perché sono il tentativo di un superamento che ogni essere umano può in seguito approfondire. Io, come artista, mi limito a registrarle e fissarle solo parzialmente, e solo sulla carta.²⁸

(Rainer 1968)



28 | Arnulf Rainer, dichiarazione dell'artista, 1968



07. Uso della cavità orale per modificare l'ambiente

Janine Antoni, *Gnaw*, 1992

L'opera *Gnaw*, di Janine Antoni, più che una performance è solitamente considerata un'installazione; i due blocchi di cioccolato e lardo, infatti, sono oggi conservati al MOMA di New York.

Credo però che il processo di elaborazione per arrivare al risultato finale sia così necessario per la realizzazione dell'opera, che si possa considerare questa operazione come una performance, seppur l'artista ha dichiarato esplicitamente l'opposto.

L'artista, che ha addentato due cubi rispettivamente da 600 libbre di cioccolato e di lardo, ha utilizzato questi bocconi per creare nuovi oggetti, più nello specifico 45 confezioni di cioccolatini a forma di cuore e 600 rossetti.

Il processo qui descritto si basa principalmente sul plasmare i due materiali, cioccolato e lardo, attraverso l'uso della cavità orale dell'artista, lasciando inevitabilmente su di essi la traccia di questa azione.

Performance wasn't something that I intended to do. I was doing work that was about process, about the meaning of the making, trying to have a love-hate relationship with the object...²⁹

(Antoni 1992)



²⁹ Janine Antoni, dichiarazione dell'artista, 1992

08. Perforazione di elementi esterni

Saburo Murakami, *Breaking through many paper screen, 1956*

Questa performance del 1956 era stata già proposta da Saburo Murakami l'anno precedente, però col titolo *At one moment opening six holes*. In entrambi i casi la realizzazione della performance si è basata sull'installazione di sei schermi di carta 183x166cm posti, grazie a delle intelaiature, uno in fila all'altro. La perforazione di elementi esterni, in questo caso è avvenuta grazie al corpo dell'artista stesso,

che è stato l'elemento che ha perforato i sei schermi di carta.

L'artista, in pochi secondi, ha trapassato correndo l'installazione; con questo atto, nel quale risulta chiaro il contesto di riferimento delle arti marziali, l'artista ha lacerato il piano bidimensionale della pittura, comunicando la necessità di staccarsi dalla pittura tradizionale per giungere a nuove forme d'arte e di comunicazione.



103

09. Uso di colore permanente su superfici esterne

Janine Antoni, *Loving care*, 1992

Quest'opera è avvenuta all'interno di uno spazio bianco dell'Anthony D'Offay Gallery di Londra. Al procedere della performance, l'artista Janine Antoni ha man mano agito sul pavimento bianco e quadrato dello spazio, trasformandolo in un luogo.

L'artista ha immerso i suoi capelli in un secchio di tintura e, successivamente, come fosse un pennello,

ha utilizzato la sua chioma per dipingere tutto il pavimento.

Gli spettatori presenti alla performance sono stati lentamente spinti fuori dal progredire dell'opera stessa. Questa azione rievoca evidentemente l'immagine stereotipata della donna che pulisce rimanendo china a terra; un altro richiamo è ai corpi delle modelle usati come pennelli da Yves Klein.



10. Incisione di superfici e oggetti

Eliseo Mattiacci, *Pensare il pensiero*, 1973

Questa performance a prima vista ricorda inevitabilmente l'atto della scrittura; in questo gesto, però, Eliseo Mattiacci utilizza degli strumenti diversi dalla quotidiana carta e penna.

L'artista si trova seduto a un tavolo su una sedia in calco di alluminio fuso; ha la bocca, le orecchie e gli occhi fasciati da una benda gessata. Di fronte all'artista, posta sul tavolo, è presente una lastra di rame, sulla quale Eliseo Mattiacci può incidere grazie ad una punta metallica.

Per la completezza di quest'op-

era, oltre a mettere in evidenza la traccia che è stata creata dall'artista incidendo su una superficie esterna, la lastra di metallo, bisogna fare riferimento anche all'importanza che assumono i pochi oggetti presenti; in base alla prima categoria di questa macro-area, ovvero l'ornamento dell'ambiente attraverso una scelta mirata degli oggetti, va sottolineata l'importanza che i vari elementi scelti da Eliseo Mattiacci hanno, in quanto sono anche il mezzo necessario per portare a compimento la performance.



11. Uso dei genitali

Shigeko Kubota, *Vagina painting*, 1965

L'artista Shigeko Kubota ha realizzato questa performance fluxus fissando un pennello al cavallo degli slip, con il quale ha dipinto delle chiazze rosse, rimanendo accovacciata sopra un grande foglio appoggiato a terra.

Il colore rosso richiama fortemente l'aspetto femminile del ciclo mestruale e pone il sesso femminile come strumento centrale di creazione artistica. Ciò sovverte il

concetto occidentale della centralità maschile e della considerazione dei genitali femminili come di una mancanza.

In quest'opera è evidente lo scopo dell'artista di rappresentare la femminilità come un concetto di forza e fierezza, l'organo sessuale femminile è utilizzato come simbolo di sia di creazione in senso lato sia di produzione artistica.



12. Uso delle forme del proprio corpo

Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955

Quest'opera di breve durata è avvenuta durante la prima *Gutai Art Exhibition* di Tokyo nel 1955.

Col termine Gutai si intende un gruppo di arte sperimentale fondato a Osaka dall'artista Jiro Yoshihara nel 1954.

Quest'opera di Shiraga, ne rappresenta perfettamente lo spirito, caratterizzato da fisicità pittorica violenta e impulsiva.

Per realizzare questa performance l'artista si è contorto e ha dimenato il suo corpo in mezzo a una pozza di fango.

Al termine della performance, che è stata documentata fotograficamente, permane il fango denso nel quale è ancora visibile la traccia del corpo dell'artista e dei suoi movimenti, con i quali ha lottato con la materia.



Terry Fox, *Levitation*, 1970

Nel 1970 Terry Fox ha realizzato la performance *Levitation* al *Richmond Art Center* di San Francisco.

Nella sala era presente un cumulo di terra, sul quale l'artista si è sdraiato per sei ore di seguito, senza mai chiudere gli occhi e cercando di non muovere nessun muscolo, rimanendo estremamente concentrato nel suo tentativo di levitare.

Disegnai col mio stesso sangue un cerchio di diametro pari alla mia altezza al centro del terriccio. Stando alle leggende medievali, avevo creato un cerchio magico.

Mi sdraiai supino al centro del cerchio, con in mano quattro tubi di polietilene trasparenti riempiti di sangue, urina, latte e acqua.

Rappresentavano i fluidi principali espulsi dal corpo. Rimasi sdraiato così per sei ore, con i tubi in mano, cercando di levitare. Le porte erano chiuse. Nessuno poteva vedermi.

Non muovevo un muscolo.

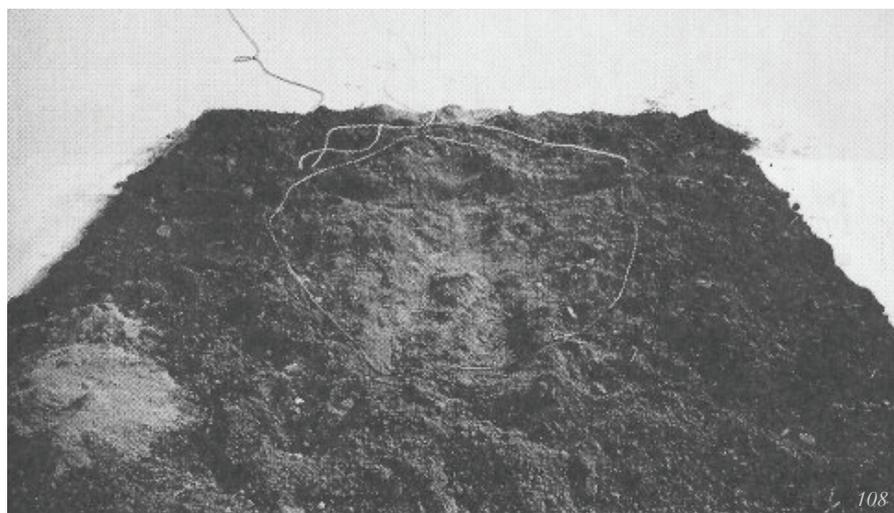
Non chiusi gli occhi. Cercavo di non perdere la concentrazione.³⁰

(Fox 1998)

L'assenza del pubblico durante l'azione concentra ancora di più l'attenzione sulla traccia lasciata dal corpo dell'artista, più che sull'azione in se.

Quest'opera permette di percepire in modo palpabile e tangibile l'assenza di un qualcosa che era in quel luogo, ma che ora non c'è più.

Durante la performance Fox ha mantenuto nelle mani quattro tubi contenenti i liquidi corporei; questo aspetto ci collega alla categoria che a breve andremo ad analizzare, caratterizzata dall'azione di espulsione di sostanze dal corpo.



³⁰ | Terry Fox, citazione da Paul Schimmel, *Leap in the Void: Performance and the Object*, 1998

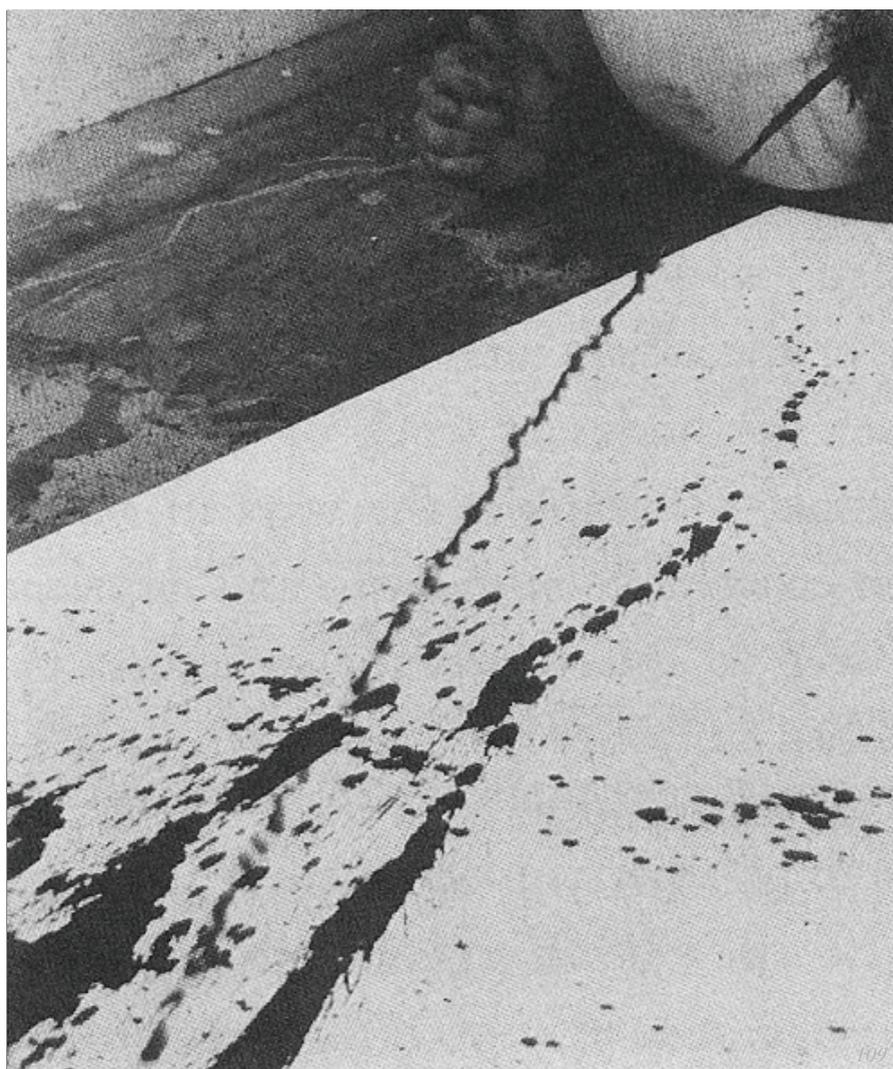
13. Espulsione dal corpo

Keith Boadwee, *Untitled (Purple squirt)*, 1995

In questa performance è riscontrabile un evidente richiamo all'arte pollockiana; in questo caso, però, la vernice è stata espulsa dall'ano dell'artista, seduto vicino alla tela. A livello culturale quest'opera si ricollega in particolare all'omosessualità e alla concezione dell'orifizio anale come il simbolo della sessualità gay, oltre che mettere in evidenza la sua connessione alle più basse funzioni umane.

Boadwee reitera il tropo pollockiano della virilità dell'action painting, qui però generata da un corpo connotato esplicitamente come spregevole, anale, omosessuale, e dipinge l'omoerotismo come una minaccia nascosta.

(Jones 1998:94 tr. it.)



14. Rappresentazione della morte

Ana Mendieta, *Death of a chicken*, 1972

La Mendieta, attraverso questa performance dal titolo *Death of a chicken*, ha voluto simbolicamente mettere in mostra la morte, tenendo in mano, di fronte al suo corpo nudo, un pollo decapitato con ancora gli spasmi corporali.

Con questa azione l'artista ha fatto riferimento a una tradizione culturale cubana:

(L'opera) era ispirata alla Santería, un rituale di purificazione cubano con spargimento di sangue. Si sacrificava un pollo e il suo sangue veniva usato come simbolo di iniziazione alla comunità. L'identificazione del corpo femminile con quello dell'animale sacrificato presenta l'artista come vittima di un sacrificio sociale, con una scena di violenza e morte che oltrepassa i limiti della società civile e denuncia la violenza culturale perpetrata su di lei in quanto donna e cubana.

(Warr 2006:101 tr. it.)

Ancora una volta emerge, nell'arte delle performance, l'esigenza di denunciare la discriminazione sociale, in particolar modo nei confronti dell'omosessualità o come in questo caso del sesso femminile e del luogo di provenienza, cioè da tutto ciò che si distacca dal modello incontestabile del maschio bianco eterosessuale.



Niki de Saint-Phalle, *Le premier tir... dans l'impasse*, 1961

Quest'opera fa parte della serie *Tirs* (Spari), che l'artista Niki de Saint-Phalle ha realizzato insieme ad altri amici (tra i quali gli artisti Rauschenberg e Johns) sparando con una carabina a delle sacche di colore attaccate a delle tele.

Nel processo di realizzazione di questi quadri, sono riscontrabili due tracce provenienti dall'esterno, seppur volute dall'artista.

La più immediata è caratterizzata dall'azione compiuta non dall'artista ma dagli amici; pur essendo consapevole della creazione di questa traccia, Niki de Saint-Phalle non ha

nessun potere sulla sua realizzazione, perché è creata da altre persone.

La seconda traccia proveniente dall'esterno, invece, è causata dall'artista, o meglio dai suoi spari, perché si sviluppa in una maniera che l'autore non può controllare; la fuoriuscita del liquido colorato dalle sacche presenti sulla tela, infatti, dipende dalla gravità, dalla presenza o meno di vento e da altre circostanze che non possono essere controllate dall'artista, dal soggetto, il cui richiamo di tipo indicale, sia topologico sia di causa-effetto, però, è evidente.



Milan Knizak, Dimostrazione per tutti i sensi, 1964

La realizzazione di questa performance, avvenuta nel 1964 nelle strade di Praga, ha reso attivo il pubblico, che è stato chiamato a partecipare.

Per l'attuazione di questa dimostrazione, l'artista si è servito della collaborazione di alcuni artisti locali.

Qui di seguito la descrizione della particolare passeggiata che il pubblico ha percorso, direttamente da una dichiarazione di Milan Knizak:

Vengono... portati in una piccola stanza, chiusi dentro e lasciati senza nulla da fare... Il pavimento della stanza è cosparso di abbondanti dosi di profumo. Poi vengono fatti uscire... Un musicista sdraiato a terra suona il violino. Arrivano in uno spazio angusto e devono posizionarsi al centro di un cerchio. Attorno a loro gli organizzatori della dimostrazione saltano, urlano, ridono a crepapelle, si incrociano e corrono in cerchio su macchine e motociclette. Dall'alto scende una sedia... Un uomo è in piedi di fronte a un muro, intento a montare il vetro di una finestra. Appena ha finito lo rompe... Ai partecipanti... Viene donato un libro, dal quale ognuno strappa una pagina. Poi lasciano gli oggetti e se ne vanno...³¹

(Knizak 1978)

Questa descrizione corrisponde alla prima parte della performance, con la quale l'artista ha voluto fondere arte e vita. La seconda parte, invece, è consistita nello spronare i partecipanti a vivere la vita quotidiana in modo diverso.

La partecipazione a questa azione (in particolare nella prima fase) ha lasciato inevitabilmente una traccia emotiva nella memoria di chi vi ha partecipato; i partecipanti non guarderanno più quelle strade di Praga nello stesso modo, il loro sguardo sarà inevitabilmente condizionato dal ricordo della performance.

31 | Milan Knizak, dichiarazione dell'artista, 1978

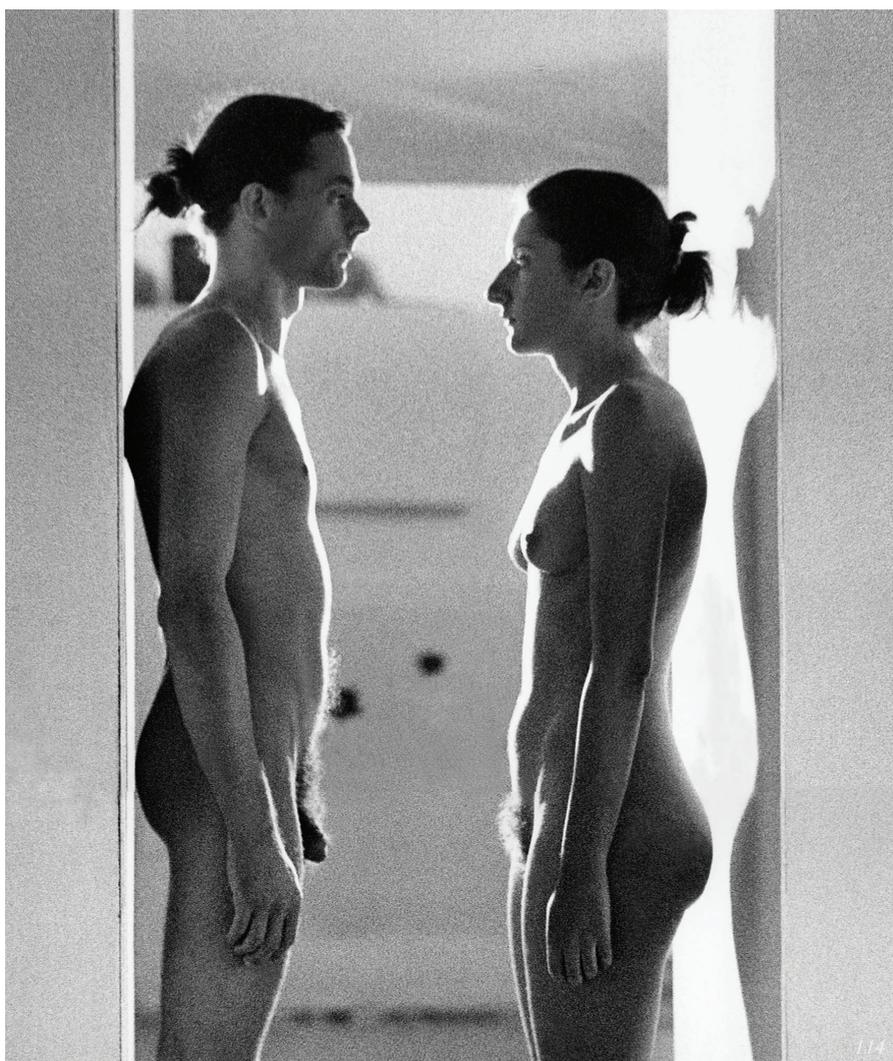


Marina Abramović, Ulay, Imponderabilia, 1977

In Questa nota performance di Abramović e Ulay i corpi dei due artisti possono essere considerati dei *Körper*, posizionati nudi all'entrata della *Galleria comunale d'Arte Moderna* di Modena.

La presenza dei due corpi, presentati come delle “porte viventi” appartenenti a quel luogo, ha creato inevitabilmente una traccia emotiva nel pubblico, obbligato a passare tra i due artisti per entrare a visitare la mostra.

La nascita delle tracce emotive è stata inconsapevolmente esternata dai visitatori attraverso la loro espressione facciale, i loro movimenti e la posizione che hanno assunto durante il passaggio. Tutto questo è stato documentato da una telecamera nascosta, per poi essere proiettato direttamente su dei monitor vicini alla performance stessa. Seppur l'idea dei due artisti era quella di esibirsi per tre ore, dopo 90 minuti l'opera è stata interrotta dall'intervento della polizia.



Tracey Emin, *Exorcism of the last painting I never made*, 1996

La comparazione della stanza all'interno della *Galleri Andreas Brändström* (Stoccolma), in cui è avvenuta questa performance, prima e dopo l'opera, mette in evidenza il concetto di traccia genetica dello spazio, la quale, pur appartenendo inizialmente a questa stanza, è stata poi "cancellata" dalla creazione di un luogo, grazie alla presenza dell'artista e della sua opera.

Tracey Emin, infatti, è rimasta all'interno di questa stanza per due settimane, con lo scopo di superare un blocco creativo che durava da sei anni; durante questo periodo ha

informato l'ambiente attorno a se lasciando delle tracce su di esso.

Il pubblico ha potuto osservare l'artista tramite degli obiettivi grandangolari posizionati sulle pareti.

Durante le due settimane di performance, la Emin ha realizzato varie opere, tra le quali un suo autoritratto con lo stile di Egon Schiele. All'interno di questa performance, il corpo dell'artista si è presentato sia come *Leib*, in quanto persona che vive il suo corpo ed esegue l'opera, sia come *Körper*, in quanto corpo anatomico da ritrarre.



Tracce di azioni non permanenti nello spazio

Al termine dell'analisi di questa macro-categoria, ritengo opportuno aggiungere un ultimo aspetto non ancora analizzato, ovvero la possibilità che la traccia di un'azione non permanga nello spazio.

Solitamente, quando si parla di tracce emotive, ci si riferisce ai soggetti che realizzano l'azione, che ne

sono presenti o quanto meno che ne sono a conoscenza.

Per il resto della popolazione, invece, quell'ambiente rimane uno spazio non informato.

La non conoscenza di ciò che accade in un determinato ambiente porta a considerarlo terso da tracce, anche se ciò non corrisponde alla realtà.

Klaus Rinke, *Wand, Boden, Raum*, 1970

In questa performance, l'artista Klaus Rinke, pur creando un'interazione con lo spazio, non lascia nessuna traccia visibile o tangibile di questa azione.

L'opera si basa su azioni che l'artista compie sull'ambiente che lo circonda, come ad esempio spingere una parete, identificando così una serie di comportamenti con i quali ogni persona può conoscersi e lavorare su se stesso.

Risulta indubbia l'importanza della traccia emotiva che questo luogo

assume per l'artista, proprio perché con l'interazione che ha con esso può analizzarne l'esistenza; detto questo, ciò non toglie che lo stesso ambiente agli occhi di una terza persona, ignara della performance, risulti assolutamente vuoto e privo di una qualsiasi traccia.

Ciò ci permette quindi di considerare come molte tracce esistenti, anche negli ambienti in cui viviamo, non arrivino mai alla nostra conoscenza



Aspetto dialogico

Tutti questi esempi di performance artistiche riportati hanno avuto lo scopo di mostrare, almeno in parte, svariate sfaccettature che il concetto di traccia può assumere. Oltre a presentarsi in maniera diversa, esistono varie caratteristiche che rendono una traccia diversa dall'altra. Il principio base sempre presente, però, è la possibilità di riconoscere la storia e di comprendere i procedimenti che hanno portato alla creazione della traccia stessa.

Il riconoscimento da parte dell'osservatore della traccia come di una registrazione, ci permette di parlarne in termini dialogici;

(Il dialogo) pone due figure ugualmente necessarie, una fonte, l'altra meta dell'enunciazione.

(Benveniste 1970:102 tr. it.)

Il riconoscimento di una traccia può essere considerato come un dialogo di ottenimento, ovvero quello motivato e animato da un fine, praticato per raggiungere un determinato obiettivo.

Nel caso delle performance artistiche sopra descritte, seppur non si possa parlare di vera e propria premeditazione nella realizzazione da parte dell'artista, rimane indubbio lo scopo già prefissato.

Attraverso la sua opera, infatti, il performer pone di fronte agli occhi dello spettatore un'azione final-

izzata a evidenziare un aspetto rilevante della vita. In molti casi sopra descritti si è fatto riferimento ad alcune situazioni tipiche dei gruppi più emarginati della nostra società; ciò avviene perché, nella maggior parte dei casi, l'artista è un soggetto stesso di quel gruppo.

L'obiettivo dell'artista è quello di mostrare il messaggio allo spettatore, di far scaturire in lui la necessità di una riflessione sull'argomento trattato; di fare in modo che l'osservatore comprenda la traccia che ha realizzato.

L'aspetto dialogico è sottolineato dal fatto che il pubblico non viene più considerato come un soggetto passivo, che si limita alla ricezione, bensì è parte attiva del dialogo, entra in relazione con l'artista all'interno dello stesso campo dialogico, in modo da creare un'alternanza tra ascolto ed enunciazione.

Performance come gioco

Sviluppando l'aspetto dialogico della performance, i casi appena descritti possono essere considerati anche come un "gioco". Gioco e dialogicità possono infatti teoricamente essere visti come il medesimo fenomeno diversamente manifestato.

Gioco e dialogicità possono teoricamente essere visti come il medesimo fenomeno diversamente manifestato.

(Zingale 2009:57)

Gioco è un'azione, o un'occupazione volontaria, compiuta entro certi limiti definiti di tempo e di spazio, secondo una regola volontariamente assunta, e che tuttavia impegna in maniera assoluta, che ha un fine in se stessa.

(Huizinga 1939:33 tr. it.)

In riferimento alla distinzione inglese del termine gioco, tra *play* e *game*, possiamo considerare le performance artistiche sopra analizzate come degli esempi di *play*, in cui si fa riferimento al processo, piuttosto che al sistema.

Rimane però indubbio un certo legame col *game*, in particolar modo se si considera l'obiettivo dell'artista di raggiungere il suo scopo: comunicare correttamente il messaggio allo spettatore creando una traccia.

Degli aspetti caratterizzanti il *play*, invece, è fortemente presente l'infinità del gioco; esso non ha regole fisse ma anzi possono essere variate durante l'azione dai due giocatori, l'artista e il pubblico.

La possibilità di variare le regole anche durante la distribuzione e osservazione degli artefatti documentali, permette a questo gioco di non avere mai fine. Durante e dopo l'azione, l'artista ha sempre la possibilità di variare le regole del gioco, affinché la comunicazione sia sempre più efficace.

**Il gioco fa agire "come se":
fa diventare cavallo un manico di scopa, ci proietta in un altro mondo esperienziale, come se fossimo in scena o vestissimo una maschera. E così facendo, la metasemiotica del gioco produce metarealtà, un modo per riflettere sulle cose che si dicono e si rappresentano:
i giochi dei bambini e per i bambini sono, in fondo, anche forme di comprensione di ciò che seriamente fanno gli adulti, sono forme di apprendimento e di formazione.**

(Zingale 2009:39)

Anche il "gioco" delle performance artistiche è finalizzato a far comprendere certe realtà sconosciute o volutamente non considerate dalla nostra società.

Traccia e tipografia

Traccia è la scrittura, un artefatto comunicativo che sta alla base di ogni cultura.

Anche la semplice concretizzazione di pensieri, teorie o eventi sulle pagine di un libro può essere considerata una traccia, perché ne è una registrazione.

Proseguendo con un altro step nell'analisi degli elementi distintivi di un libro, lo stesso carattere utilizzato può in certi casi essere considerato una traccia del progettista che lo ha realizzato.

Carattere dal gr. “charaktèr” impronta e questo dal verbo “charàssò” imprimere, scolpire incidere. In antico significò qualunque segno, nota, marchio o impronta stampata, incisa o altrimenti impressa, mediante cui si ottenga distinguere cose da cose. Ora i moderni l'hanno estesa a denotare le lettere dell'alfabeto; e metaforicamente anche il complesso delle qualità morali che distinguono una persona dall'altra.³²

(Dizionario etimologico online)

A supporto di questa tesi faccio riferimento in particolare alle teorie espresse da Gerard Unger in *Il gioco della lettura*; da considerare come il titolo stesso di questo testo riprenda il concetto di “gioco”, analizzato in precedenza.

Un esempio esplicativo di come la font possa essere considerata trac-

cia del suo autore e quindi come possa in un certo senso rappresentare la sintesi tra un determinato periodo storico, un luogo, una cultura e una tecnica, è ciò che viene identificata come “tipografia svizzera”. Questa definizione, infatti, rimanda immediatamente alla mente la tendenza degli anni '60 e '70 di usare composizioni asimmetriche all'interno di gabbie rigide e con l'uso prevalente di caratteri senza grazie.

Un altro esempio sono i caratteri definiti “caratteri olandesi”, nei quali emerge la sobrietà e la praticità.

Questi due casi generali, pur non riconducendo a specifici autori, mostrano come dei caratteri ideati in uno stesso luogo e periodo mostrino delle somiglianze e delle influenze tra di loro. Le tracce del luogo e del tempo sono infatti ben visibili e riscontrabili.

Per comprendere meglio la possibilità più o meno evidente di riconoscere la traccia autoriale in un carattere, bisogna però mantenere chiaro un aspetto, esplicitato in questa affermazione di Gerstner:

La funzione è stata stabilita, l'alfabeto è stato inventato e la forma elementare delle lettere è immutabile.³³

(Gerstner 1964:29)

32 | www.etimo.it - 28.12.15

33 | Karl Gerstner, *Programme entwerfen*, 1964 tr. it. Unger 1997:22

Il primo scopo di un carattere è infatti la sua leggibilità:

Uno stampato illeggibile è un prodotto inutile.³⁴

(Ruder 1967:6)

Da qui deriva la fondamentale esigenza durante la creazione di un carattere di mantenere l'aspetto simbolico di ogni lettera e la sua riconoscibilità convenzionale.

In base a questo preambolo, e tenendo in considerazione l'influenza dello spazio e del luogo per la progettazione, si può affermare che:

I segni caratteristici del tempo e del luogo traspaiono più evidenti secondo il grado di non convenzionalità dell'alfabeto; al contrario, i caratteri per l'editoria e la stampa quotidiana esibiscono tali caratteristiche in misura meno evidente a causa del maggiore grado di convenzionalità.

(Unger 1997:112)

L'uso di un carattere più o meno convenzionale dipende in particolare modo dal suo supporto; è facile riconoscere caratteri meno convenzionali su manifesti, cartoline, t-shirt o insegne, prevalgono infatti caratteri distintivi, che si allontanano dal convenzionale.

In testi lunghi, invece, risulta pressoché inevitabile utilizzare dei caratteri più convenzionali, i quali piuttosto che far emergere la traccia dell'autore, rispondono meglio alle esigenze ergonomiche della lettura e alle abitudini consolidate, permettendo così di concentrarsi sul contenuto.

Un'influenza che si lega a quella già presa in considerazione del tempo, del periodo storico, è la tecnologia utilizzata. Essa infatti condiziona profondamente sia la progettazione sia la riproduzione tipografica. Oltre al tempo e al luogo, ovvero



119



120



121



122

34 | Emil Ruder, *Typographie*, 1967 tr. it. Unger 1997:22

alla società in cui vive il progettista, dall'analisi dei caratteri è possibile individuare anche altre influenze. Come afferma Unger in *Il gioco della lettura*:

La prima motivazione di un progettista grafico è la sua personalità, influenzata a sua volta dall'ambiente familiare, l'educazione e la società in cui vive.

Il disegno di un carattere rispecchia inevitabilmente il carattere del suo creatore, per cui è sovente difficile distinguere le influenze esterne da quelle intime.

(ivi:109)

A supporto di questa affermazione riporto un esempio dello stesso Unger, ovvero il carattere *Swift*, che tratto dall'inglese significa rondine.

Volevo rendere le caratteristiche del volo di quegli uccelli, velocissimo e con virate imprevedibili.

(ivi:118)

Un altro esempio è il *Caledonia*, dell'americano William Addison Dwiggins. Questo carattere è noto per la nitidezza e la vivacità che mantiene anche in corpo piccolo, rese grazie all'uso di spigoli e di elementi molto marcati, ovvero tramite l'applicazione di quella da lui chiamata "formula M".

La creazione di questo carattere è coincisa con la realizzazione, da parte dell'autore, di alcune marionette, in cui è appunto riscontrabile la presenza di lineamenti marcati e spigoli vivi, finalizzati a rendere le espressioni ben visibili anche dalla platea. Un ulteriore esempio a supporto di questa tesi è l'Antique Olive di Roger Excoffon.

È un carattere non solo caratteristico di Excoffon, ma tipicamente francese; un carattere che sa di aglio e odori, con una forte carica espressiva.

(ivi:132)

Riprendendo invece l'importanza della tecnologia, che incide inevitabilmente sulla creazione del carattere, Erik van Blokland e Just van Rossum, nell'ideazione e creazione del Beowulf, si concentrano sull'imperfezione ormai assente dei caratteri digitali, ideandone uno che riprenda, attraverso una casualità programmata, l'aspetto deformato, seghettato e imperfetto dei contorni.

Affine a questa idea si può considerare anche l'Arbitrary Sans di Barry Deck, del 1990; come dichiara lo stesso Deck:

Mi interessano veramente dei caratteri che non siano perfetti. Un carattere che rifletta più onestamente il linguaggio imperfetto di un mondo imperfetto abitato da esseri imperfetti.³⁵

(Deck 1990:21)

In riferimento alla relazione col luogo e col tempo, invece, un altro esempio che mi preme riportare è il *Calypto*, ideato da Roger Excoffon nel 1958.

Il Calypso è decisamente un prodotto degli anni cinquanta: le sue forme presentano evidenti analogie con l'architettura del periodo, come il padiglione Philips di Le Corbusier, Le poème électronique, per l'esposizione universale di Bruxelles del 1958.

(Unger 1997:110)

35 | Barry Deck, *Do you read me?*, 1990 tr. it. Unger 1997:132

Swift

ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZÀÁÉ
abcdefghijklmno
pqrstuvwxyzàáéîõøü&
1234567890(\$£€.,!?)

123

Caledonia

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
ÀÁÉÎÕabcdefghijklm
nopqrstuvwxyzàáéîõøü
&1234567890(\$£.,!?)

124

*Antique
Olive*

ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZÀÁÉÎÕØ
Üabcdefghijklmno
pqrstuvwxyzàáéîõøü&
1234567890(\$£.,!?)

125

Questi brevi esempi riportati vogliono essere uno stimolo per comprendere quanto lo spazio, il tempo, la cultura, le esperienze personali, ovvero la traccia dell'artista possa essere riconosciuta all'interno di un carattere.

Un'affermazione di Gerard Unger riporta quanto segue:

Un mio carissimo amico, arrivando nottetempo a una rotonda, ha reagito frenando bruscamente alla vista del primo cartello stradale con il nuovo carattere; e il mattino seguente mi ha telefonato per dirmi che aveva immediatamente riconosciuto la mia mano.

(ivi:54)

Essa può farci riflettere ancora una volta su come la traccia venga facilmente riconosciuta se si conosce profondamente il contesto a cui appartiene.

I casi riportati qui sopra possono essere considerati delle tracce autoriali, ma unicamente da chi li riconosce come registrazioni di un processo progettuale.

Senza le opportune conoscenze, infatti, non sarebbe identificabile la relazione oggetto-contesto di riferimento, un elemento fondamentale per riconoscere la traccia.

calypso

126



127

Tracce digitali

Un altro ambito all'interno del design della comunicazione, in cui è evidentemente presente il concetto di traccia, è quello della visualizzazione di dati.

In questo contesto, infatti, si fa spesso riferimento a delle tracce non tangibili, ma che, grazie alla progettazione grafica, sono visualizzate. Si parla appunto di tracce digitali, create dall'azione di utenti connessi in rete.

Luigi Farrauto e Giovanni Profeta considerano, in un articolo pubblicato sul numero 24 della rivista *Progetto Grafico*, due tipologie di tracce digitali:

Le prime sono identificate come *tracce del mondo reale*:

Esistono sensori, anche dell'ordine di grandezza di pochi millimetri, che riescono a rilevare con estrema precisione quanto accade nel mondo fisico. Con lo sviluppo e la diffusione di tali tecnologie, è crescente l'interesse nel registrare ed elaborare dati in modo da trarre da essi informazioni significative.³⁶

(Farrauto et al. 2016)

Esistono moltissimi supporti fisici finalizzati a registrare dati, come ad esempio i bracciali o le scarpe che registrano le informazioni più importanti della performance di un corridore, come il tragitto percorso, il tempo impiegato, la velocità media, ecc.



128



Le seconde sono invece le *tracce della rete*, del mondo digitale:

I social network acquisiscono, giorno per giorno, enormi quantità di informazioni prodotte dagli utenti e dalle loro interazioni gli uni con gli altri. Tali tracce digitali sono rilasciate pubblicamente, sotto forma di dati aggregati...³⁷

(ivi)

Esse possono fare riferimento sia all'interazione diretta tra utenti, sia alla percezione di un determinato avvenimento storico.

La pubblicazione di un post su Facebook o il tweekare un commento, sono dei semplici esempi di tracce del mondo digitale.

L'uso di queste tracce come campione statistico permette di fare previsioni su fenomeni sociali futuri.

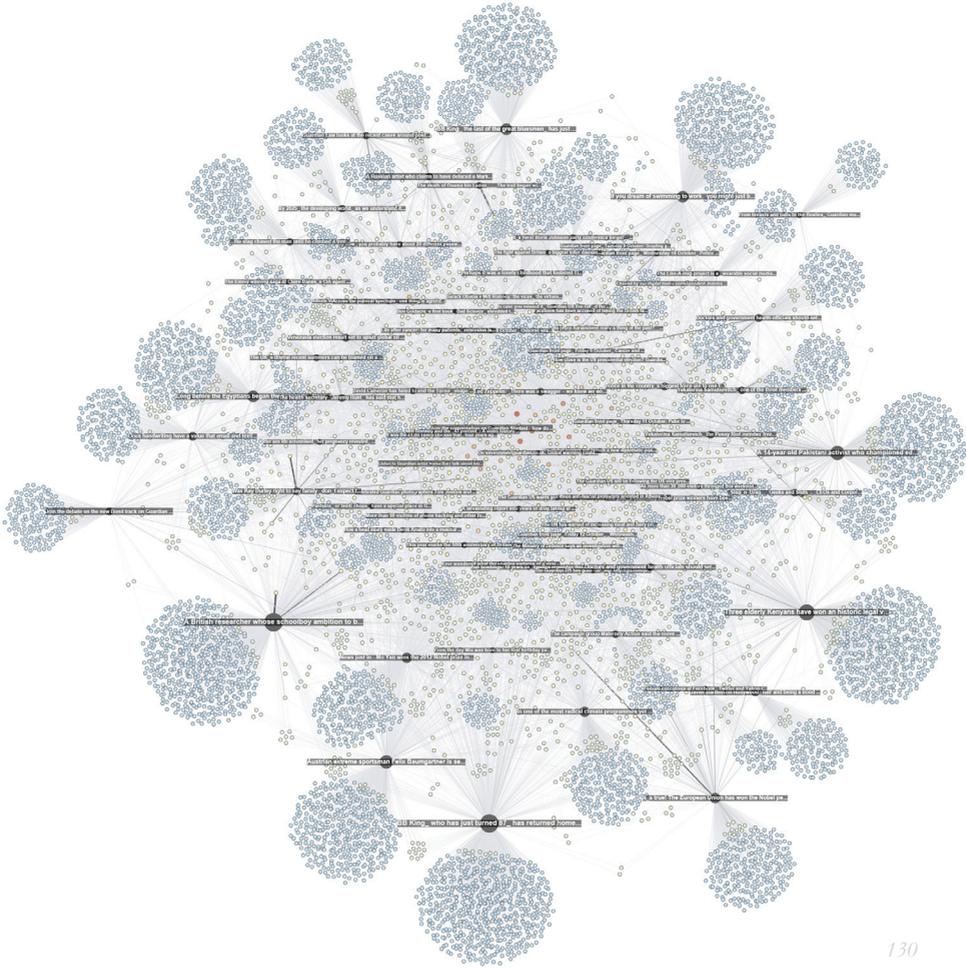
Si stanno diffondendo sempre più anche quelle tracce che possono essere definite ibride, ovvero che uniscono le tracce classificate come appartenenti al mondo reale con quelle appartenenti al mondo

digitale. Ciò avviene dall'uso combinato di social network e di dispositivi mobili.

Facendo riferimento ai due esempi riportati qui sopra, infatti, la possibilità di postare su Facebook i risultati della propria performance atletica può essere di fatto considerato un esempio di traccia ibrida, creata dall'utilizzo combinato di sensori fisici e dei social network.

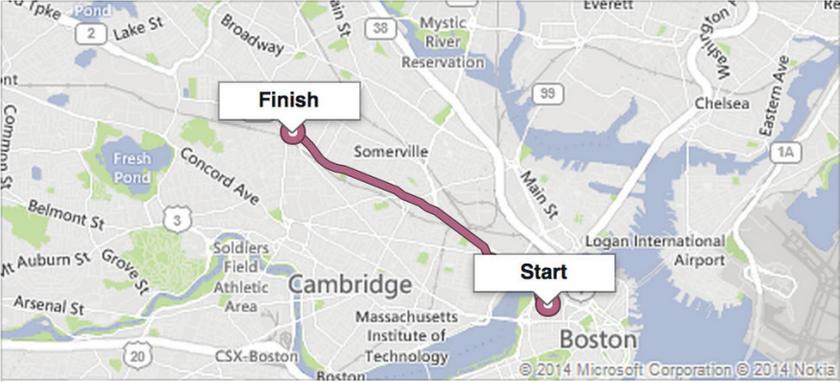
Queste tracce sono quindi frutto della registrazione di azioni o eventi; la loro concretizzazione in una visualizzazione permette di venirne a conoscenza e di comprenderne l'intero processo.

La visualizzazione finale può quindi essere considerata come l'ultimo tassello della traccia, ovvero come l'artefatto tangibile che permette di comprendere l'intero processo, divenendo l'elemento finale del processo di registrazione. Da un punto di vista semiotico possiamo quindi considerare la visualizzazione finale come il segno che permette all'interprete di comprendere l'intera traccia in esso registrata.



130

 **Molly Plaehn** walked 3.83 miles with RunKeeper.
 October 30 at 7:34pm · 👤



miles	minutes	mins/mi	calories
3.83	58:13	15:13	351

Like · Comment · Share

👍 Jill Carlson likes this.

 Write a comment...  

131

Focus: Info-poesia

Sempre in relazione alla visualizzazione di dati, esiste un ulteriore ambito che consiste nella rappresentazione emozionale di dati.

Gli artefatti che rientrano in questa area sono chiamati info-poesie, perché pur esprimendo un dato, un'informazione, sono principalmente finalizzati a comunicarlo in una maniera più emozionale e meno oggettiva. Ciò può facilitare la manifestazione di una presa di posizione rispetto al tema considerato; la diminuzione dell'oggettività, permette inevitabilmente all'utente di comprendere più facilmente il punto di vista scelto nella comunicazione di quel determinato dato.

Nella fase progettuale di questa tesi, sarà presentata un'info-poesia, o meglio una sua variante che potremmo definire info-performance.

Sarà progettata infatti un'azione che avrà lo scopo non solo di comunicare un dato, ma allo stesso tempo di e far meditare gli utenti su di esso. Enfatizzando l'aspetto emozionale dell'azione, infine, la performance avrà l'obiettivo di invogliare gli spettatori a una presa di posizione, di diventare parte attiva nella società nella risoluzione del problema da cui il dato è stato tratto.

Wayfinding

Come *Wayfinding* si intende:

La progettazione di tutti quegli elementi (esplicitati o suggeriti) che rendono un ambiente un organismo in grado di comunicare.

Non solo sistemi di segnaletica, ma anche, secondo un'utopia che è bene incoraggiare, il modo di ripensare le stesse strutture architettoniche e urbanistiche.

Le quali, ben oltre la nota dialettica forma-funzione, andrebbero concepite come oggetti carichi di quella che possiamo chiamare *affordance semiotica*: ovvero l'esplicita capacità di invitare all'interpretazione, di indirizzare le scelte, di guidare verso l'auspicata soluzione.³⁸

(Zingale 2006)

Il *Wayfinding* si basa quindi sulle abilità cognitive degli utenti di interpretare l'ambiente, permettendo così il raggiungimento di una specifica meta.

L'ambiente, che in base a ciò che è stato detto nei primi capitoli potremmo meglio definire come luogo, comunica a chi si trova in esso, invitandolo a compiere delle azioni.

Il luogo può essere concepito in base ai fattori della comunicazione di Jakobson (1963) come il mittente che fornisce le informazioni sul come muoversi e agire al destinatario, all'utente. Come afferma

Zingale, sempre in relazione allo schema sulla comunicazione di Jakobson, il luogo può essere concepito anche come messaggio, il luogo in quanto artefatto segnico, oltre che come canale, il luogo in quanto ambiente sensoriale.

L'utente, il soggetto, esercita quindi un'attività interpretativa dell'ambiente.

L'interazione dialogica può avvenire secondo tre determinate metodologie di scoperta dell'ambiente; la prima è il divagare dei soggetti, ovvero il muoversi in nell'ambiente senza una particolare meta o scopo da raggiungere; la seconda è invece finalizzata all'ottenimento, allo scopo di trovare una determinata meta. La terza, infine, è legata all'aspetto dell'avere cognizione, ovvero a comprendere lo schema del luogo.

È proprio grazie al dialogo tra ambiente e soggetto che possiamo unire questo ambito del design della comunicazione al concetto di traccia.

Molti degli artefatti di wayfinding, volutamente realizzati, sono in un certo senso l'elemento scatenante della traccia in quanto fanno in modo che i soggetti, gli utenti, le persone che si muovono nella città, producano delle tracce grazie al loro passaggio.

Un esempio che può chiarire facilmente questo aspetto può essere

38 | Salvatore Zingale, *Segnare la strada in Ergonomia e dintorni 4*, 2006 p.36

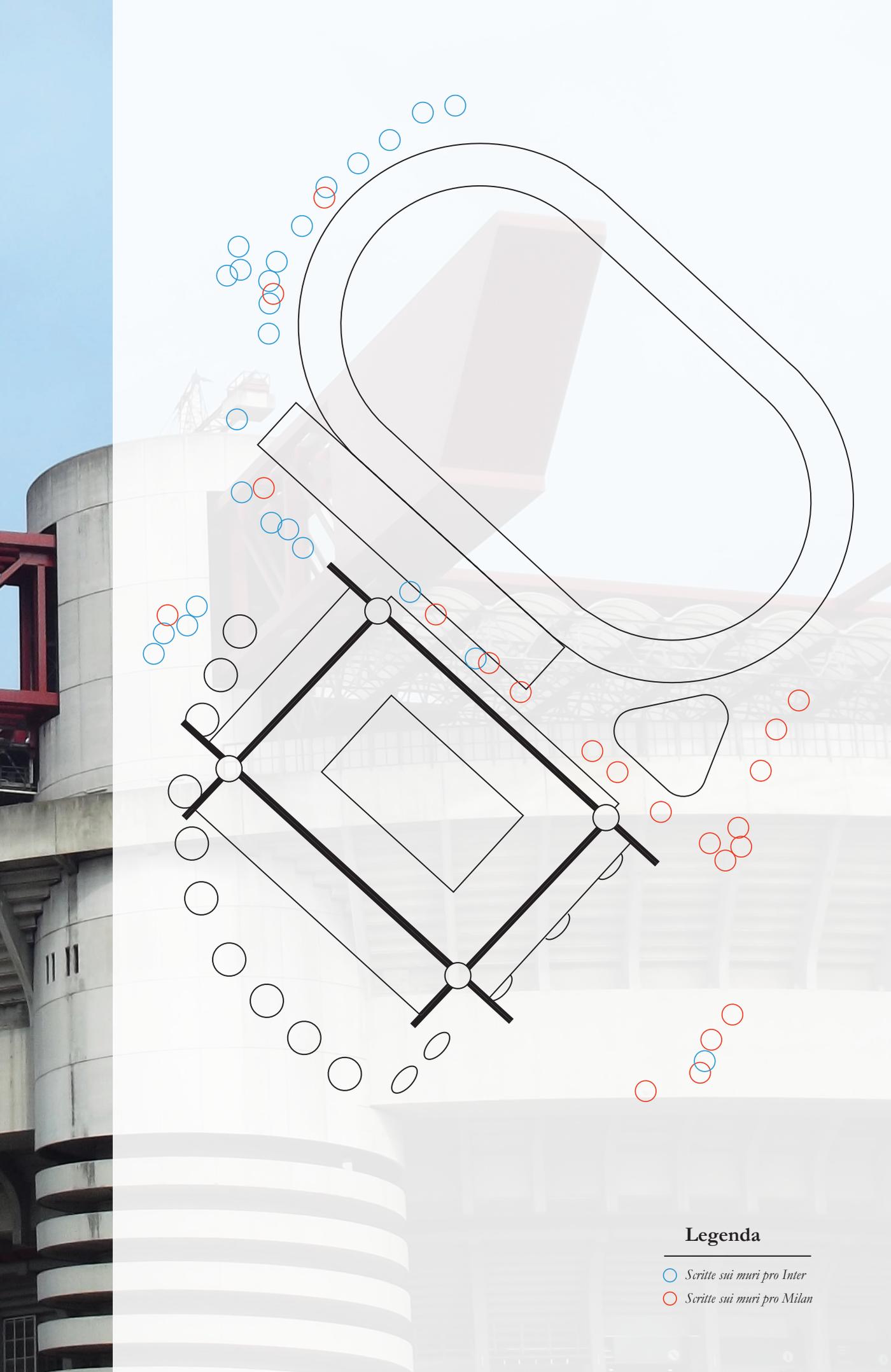
considerata l'indicazione di un luogo molto noto; essa suggerisce ai soggetti la via sulla quale dirigersi, ma questo passaggio porta all'inevitabile creazione di tracce.

Concretizzando ulteriormente il discorso, potremmo considerare l'indicazione dello Stadio San Siro a

Milano; lungo la via, si può riscontrare una svariata quantità di scritte e adesivi lasciati dai tifosi. Facendo un'analisi del loro significato, inoltre, potremmo facilmente comprendere non solo il tragitto, ma soprattutto l'entrata allo Stadio per raggiungere la curva dei tifosi milanesi rispetto a quella degli interisti.







Legenda

- Scritte sui muri pro Inter
- Scritte sui muri pro Milan





Prendendo in considerazione le scritte e i graffiti in generale dell'esempio appena spiegato, essi possono essere considerati più che come "creatori di tracce" come delle tracce in sé e per sé.

È pur sempre vero che questi elementi non appartengono in senso stretto al *Wayfinding*:

Il termine wayfinding viene introdotto per la prima volta negli anni Sessanta da Kevin Lynch nel libro "The Image of the City". Ciò ci autorizza a dire che il wayfinding concerne la città, i luoghi abitati e progettati per abitare, dove abbiamo bisogno di muoverci e orientarci.³⁹

(*id.* 2006:1)

In questa come in quasi tutte le definizioni della parola *Wayfinding*, infatti, l'accento è posto sempre sul progettare la città. I graffiti presi in analisi, quindi, pur essendo un elemento concreto e ben visibile della città, non sono stati consciamente progettati al fine di comunicare a chi abita in quel luogo.

Detto questo, credo sia però il caso di soffermarsi sul concetto di orientamento, e quindi della capacità di questi elementi di comunicare in modo chiaro ed efficace sia la strada da percorrere per raggiungere lo Stadio, sia l'ultimo tratto di percorso effettuato dai tifosi interisti o milanisti.

Più che a un sistema di orientamento interamente basato su artefatti comunicativi, dobbiamo guardare alla capacità degli spazi di generare nella mente dell'utente stimoli orientanti.

(*id.* 2015:62)

Da questa frase possiamo quindi dedurre che la capacità di sfruttare elementi presenti nel luogo a scopo di orientare l'utente, pur non essendo essi degli artefatti con questa finalità, è probabilmente un ambito stesso della progettazione di *Wayfinding*.

Ciò ci permette così di considerare anche gli adesivi, le scritte e i graffiti dei tifosi come elementi rilevanti di wayfinding.

La modalità di espressione dei luoghi, infatti, avviene secondo tre direttive; l'iconicità, che permette all'utente di riconoscere somiglianze a livello visivo; l'indicalità, ovvero tramite un'indicazione direzionale; la convenzione, che segue regole socialmente riconosciute.

Questi modi, attraverso cui i luoghi significano, sono relazionabili alla comprensione inferenziale da parte dei soggetti. Essi comprendono quindi per deduzione, nelle circostanze in cui seguono delle regole; per induzione, quando sperimentano e poi verificano; per abduzione quando fanno un azzardo, ipotizzano senza conoscere il risultato.

39 | Salvatore Zingale, *Wayfinding e cognizione spaziale, intervista di Linda Melzani, 2006*

Traccia come traduzione

Quest'ultima parte della tesi ha lo scopo di concretizzare in modo più circoscritto ciò che è stato analizzato nei capitoli precedenti.

Ripartendo ancora una volta dal concetto di traccia, e analizzandola a scopo progettuale, possiamo prendere in considerazione come essa possa svilupparsi ulteriormente in nuove tracce, che appaiono come una sua registrazione, ma diverse tra di loro.

Ciò avviene quando, in seguito alla prima fase di analisi, si decide come sviluppare in artefatto concreto ciò che è stato identificato come rilevante e da attuare. Questo passaggio, questo dare forma all'idea, può essere considerato a livello semiotico come una traduzione.

Il *Webster New Collegiate Dictionary* considera il tradurre come:

Volgere da un insieme di simboli all'altro.

(Webster New Collegiate Dictionary)

Quando il progettista attua questo passaggio, però, mette l'accento su alcuni punti, che egli considera più rilevanti, rispetto ad altri. La traduzione è quindi influenzata dall'interpretazione che dà il progettista alla "materia prima". Le scelte del progettista dipendono inevitabilmente anche dal contesto di riferimento a cui si riferisce, dipendono dalla sua selezione contestuale.

Questo è uno dei motivi per cui siamo tenuti a parlare dell'indeterminatezza della traduzione:

Così come noi parliamo sensatamente della verità di una asserzione solo entro i termini di qualche teoria o schema concettuale, così noi possiamo sensatamente parlare di sinonimia interlinguistica solo nei termini di qualche sistema particolare di ipotesi analitiche...

(Quine 1960:16 tr. it.)

Con sinonimia si intende quando due parole differenti comunicano la stessa cosa. Naturalmente la sinonimia secca è un'utopia, non esiste. Proprio per l'inevitabile riferimento al contesto, le traduzioni invecchiano; ogni progetto deve essere quindi considerato in relazione al luogo e al tempo durante il quale è stato generato. Questo aspetto può essere definito anche come orizzonte del traduttore:

Ogni traduzione (e per questo le traduzioni invecchiano) si muove in un orizzonte di tradizioni e convenzioni letterarie che fatalmente influenzano le scelte di gusto.

(Eco 2003:171)

Secondo la teoria di Hjelmslev, ogni sistema semiotico ha un piano dell'espressione e un piano del contenuto; con quest'ultimo si intende

l'insieme dei concetti esprimibili da quel sistema semiotico stesso.

Il designer, nell'attuare la traduzione, nel creare l'artefatto finale è tenuto quindi a prendere in considerazione gli aspetti che vuole esprimere e successivamente trovare il sistema semiotico più adatto a farlo.

Seppur in certi casi il piano del contenuto può essere simile per due artefatti diversi, esso verrà inevitabilmente convogliato in due diversi piani dell'espressione.

Nel concretizzare il piano dell'espressione, il progettista ha la possibilità di montare ciò che possiamo definire come "fabula", ovvero la sequenza cronologica che dipende dal brief progettuale e dalla prima fase di analisi, in un intreccio differente, per raggiungere al meglio i suoi scopi.

Ciò che risulta importante considerare, è che l'artefatto finale mostri in modo intrinseco tutto il processo, e che quindi permetta di ricostruire la fabula stessa.

Un unico piano dell'espressione presenta più sostanze espressive che il designer o meglio il team che lavora al progetto è tenuto a considerare; un unico film, ad esempio, è formato da un insieme di sostanze, come ad esempio le inquadrature, le immagini, il colore predominante, i suoni, i rumori, il montaggio, la velocità ecc.

Si considera come traduzione ottimale quella che mantiene reversibili il maggior numero di livelli del testo tradotto. A livello progettuale, nell'ambito del design della

comunicazione, possiamo quindi considerare meritevoli quegli artefatti finali che permettono di comprendere gli obiettivi di partenza.

All'interno di questa attività interpretativa, prevale sempre l'importanza dell'interpretazione fatta dal progettista sugli scopi e obiettivi preposti; se ogni traduzione può essere considerata una interpretazione, però, non può essere considerato sempre vero anche il contrario.

L'attività interpretativa della traduzione, dà la possibilità di negoziare alcune perdite, ovvero di lasciare in secondo piano o eliminare alcuni aspetti che, seppur presenti nel brief iniziale o nella fase di analisi della tematica, il progettista ha consapevolmente scelto di tralasciare.

Tradurre significa sempre "limare via" alcune delle conseguenze che il termine originale implicava..

(ivi:93)

Nel design della comunicazione la maggior parte delle traduzioni possono essere intese come il passaggio da un testo scritto, come il brief, a un testo visuale, ovvero all'artefatto finale.

Nei pochi casi in cui avviene l'azione inversa, invece, ovvero il passaggio da un testo visuale a un testo scritto, si può parlare di *ekfrasi*.

Secondo la teoria di Jakobson, esistono tre tipi di traduzione:

01

Traduzione intralinguistica

(o riformulazione), è l'interpretazione di segni verbali per mezzo di segni verbali della stessa lingua.

02

Traduzione linguistica

è la traduzione propriamente detta, ovvero quando si traduce un testo da una lingua a un'altra.
mediante lavaggi e raschiamenti.

03

Traduzione intersemiotica

(o trasmutazione), è l'interpretazione di segni verbali per mezzo di segni non verbali, come ad esempio la traduzione da romanzo a film.

Il terzo tipo, che quindi ha a che fare con il passaggio tra due sistemi semiotici diversi, è quello che un designer della comunicazione può più facilmente applicare ai suoi progetti, seppur condizionato dagli elementi chiave descritti sopra, in particolar modo dalla sua attività interpretativa e dal contesto di riferimento, l'orizzonte del traduttore, o meglio del progettista.

Traducendo non si dice mai la stessa cosa. L'interpretazione che precede ogni traduzione deve stabilire quante e quali delle possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limate via.

(ivi:94)

Conclusioni

Sia gli aspetti emersi da quest'ultimo capitolo sulla traduzione, così come le conclusioni dedotte dagli altri aspetti analizzati in questa tesi, saranno convogliati, nelle pagine seguenti, in una realizzazione progettuale, permettendo così di rendere un esempio concreto e tangibile di tutti gli aspetti teorici analizzati finora.

L'azione, che a breve andrò a presentare, ha lo scopo di mostrare un possibile sviluppo progettuale del concetto di traccia.

Riprendendo i casi studio sulla visualizzazione di dati descritti in precedenza, questo lavoro ha lo scopo di focalizzarsi su un ambito più circoscritto, ovvero sulla comunicazione emotiva di dati. Con questo obiettivo, ho deciso di applicare il metodo della performance, caratterizzante un circoscritto contesto artistico, a uno scopo progettuale del design della comunicazione. La performance è infatti finalizzata a far prendere coscienza della realtà, o meglio di uno specifico dato reale, coinvolgendo il corpo delle persone partecipi e cercando di comunicare al loro lato emotivo, affinché concepiscono il dato più vicino a loro, piuttosto che come interesse di un lontano e circoscritto gruppo di persone.



Progetto

Tematica affrontata

La comunicazione dei media

Contesto di riferimento

Sulla medesima tematica

Riferimenti tecnici

Scopo dell'azione

Riferimenti culturali

Scelta del luogo

Occupazione di luogo pubblico

Sviluppo del packaging

Totem

Interfaccia sito web

Commemorazione, la performance



Tematica affrontata

La tematica che ho deciso di sviluppare in questo progetto è quella dell'immigrazione, facendo in particolar modo riferimento al numero di morti e dispersi nel Mar Mediterraneo durante il tentativo di raggiungere le coste europee.

Nell'anno 2015, 1.174 migranti sono morti durante il tentativo di giungere in Europa e altri 2.203 sono stati dati per dispersi.

In totale, durante l'anno 2015, 3.977 persone hanno perso la vita o sono stati dati per dispersi durante il tentativo di giungere nel nostro continente; di questi ben 3.771 sono stati inghiottiti dalle acque del Mar Mediterraneo. I 3.771 migranti morti e dispersi nel Mar Mediterraneo possono essere suddivisi in tre macro rotte principali:

la rotta del Mediterraneo occidentale, che è quella che ha contato meno vittime (74);

la rotta del Mediterraneo orientale, che ha contato 805 vittime;

la tratta del Mediterraneo centrale, che è stata quella che ha contato il maggior numero di morti e dispersi, per una somma totale di 2.892.

Il Mar Mediterraneo risulta essere in generale la zona che ha causato il maggior numero di vittime migranti, seguita dall'Asia sud-ovest, nella quale ne sono state stimate 800.

A livello progettuale, il tema dell'immigrazione si riferisce non solo a quell'ambito del design della comunicazione particolarmente orientato alle tematiche sociali, ma si relaziona anche all'ambito performativo, in cui è ricorrente la contestazione e la denuncia, da parte dei performer, di situazioni sociali caratterizzanti le categorie più emarginate.

Seppur in base all'analisi riportata nei capitoli precedenti non risultano esistere performance con chiari riferimenti al tema dell'immigrazione, molte di esse hanno l'obiettivo di orientare l'attenzione dello spettatore verso le condizioni sociali di alcuni "gruppi deboli", con lo scopo di ottenere una maggior accettazione del diverso da parte della società. Le tematiche più ricorrenti sono principalmente l'omosessualità e la discrepanza culturale tra uomo e donna.

La comunicazione dei media

Il tema della migrazione, in particolare modo delle persone provenienti dalla zona medio-orientale verso l'Europa, sta sempre più diventando un tema d'interesse pubblico.

I principali immigrati nel 2015, infatti, risultano essere provenienti in primo luogo dalla Siria, poi dall'Afghanistan e dall'Iraq.

Seppur il problema sia sentito a livello europeo, è inevitabile la forte presenza nel dibattito pubblico dell'Italia, che risulta essere, insieme alla Grecia, la principale porta di entrata all'Europa.

Per questo motivo ho deciso di compiere una breve analisi sulla comunicazione mediale italiana.

Per avere una panoramica di come questo tema è stato affrontato a livello giornalistico italiano, ho deciso di prendere in considerazione i primi 50 risultati emersi dalla ricerca della query *migranti 2015* nel settore news di Google.

Utilizzando il tool dei *Digital Methods* chiamato *Google News scraper*, infatti, ho potuto prendere visione dei risultati ottenuti in base a questa query (scritta senza doppie virgolette) in riferimento alla rilevanza delle parole nell'articolo. Ciò è stato fatto la sera del 9 marzo 2016.

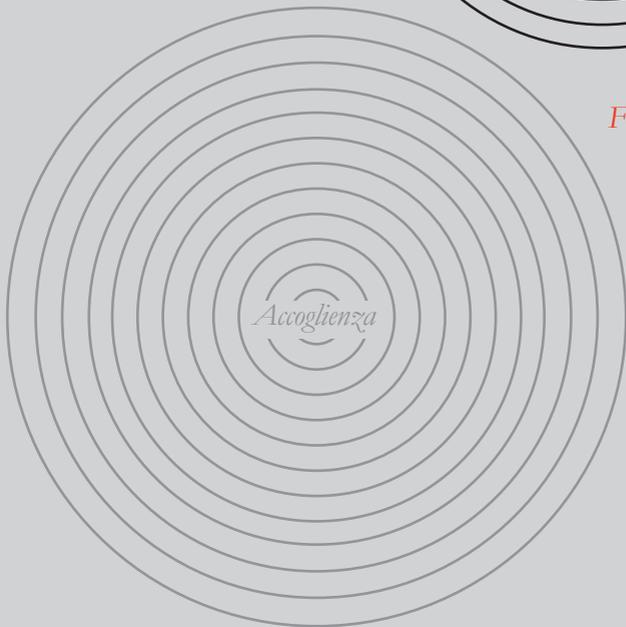
Facendo un'analisi qualitativa dei risultati ottenuti, ho categorizzato il tema affrontato nei vari articoli; ciò mi ha permesso di identificare sette categorie principali:

- Flussi migratori
- Illegalità/terrorismo/mafia
- Tragedia/soccorso in mare
- Accoglienza
- Condizioni di vita
- Minorenni
- *Fuocoammare*

In base a questa analisi è emerso che gli argomenti catalogati come “condizioni di vita”, “flussi migratori” e “terrorismo, illegalità e mafia”, occupano ciascuno il 16% dei risultati ottenuti.

Il tema della migrazione via mare, invece, inteso sia in termini di tragedia che di soccorso da parte delle autorità, rappresenta il 18% delle news analizzate.

Se il tema dei minorenni e quello del film *Fuocoammare* occupano rispettivamente solo il 6% e il 4%, l'aspetto dell'accoglienza, invece, è quello più trattato, andando a coprire il 24% dei risultati ottenuti.



Source	Titolo
Rai News	Migranti. Eurostat: nel 2015 oltre un milione di...
Ansa Nuova Europa	Bulgaria, migranti illegali al confine Turchia +73%
San Francesco Patrono d'Italia	Berlino, allarme sui migranti: 143 mila 'scomparsi'
La Stampa	Migranti, in Italia nel 2015 gli sbarchi sono diminuiti
Strill	Reggio, presentato Dossier Immigrazione 2015
Askaneews	Migranti, oltre 340 bambini morti nell'Egeo...
La Repubblica Firenze	Pisa, migranti coltivano gli orti e venderanno...
Lettera43	Trafficcanti di migranti: i numeri delle reti illegali
Politicamentecorretto	Nel 2015 arrivati in...
Il Fatto Quotidiano	Migranti, ai trafficanti conviene fare affari con l'Isis
Euronews	Crisi migranti: agire a livello del soccorso marittimo
Ispionlineadnkronos	Migrazioni: Ankara alza la posta e l'Ue prende tempo
Panorama	Migranti, via alla missione navale della Nato
L'Huffington Post	L'odissea dei migranti afgani, le vittime del...
Secondo Piano	Sbarchi migranti, Ue: "Triton estesa fino al 2015
Redattore Sociale	Migranti, più arrivi a gennaio in Italia: oltre 5000
Il Capoluogo	Accoglienza migranti, la proposta del Pd
Il Fatto Quotidiano	8 marzo, donne migranti: risoluzione del Parlamento
Il Giornale	I furbetti della solidarietà arricchiti da Profugopoli
Il Capoluogo	Migranti in arrivo: la parola ai sindaci
Redattore Sociale	Migranti, più arrivi a gennaio: oltre 5000
Giornale di Calabria	Migranti, Corbelli e Ameruso: Renzi visita l'area...
La Repubblica	Migranti, Renzi: "Ho regalato il dvd di Fuocoammare
Reuters Italia	Migranti, Stati Baltici cominciano a costruire barriere
Avvenire	Migranti, non rifare la "cortina" a est
Corriere della Sera	La stretta di Vienna80 arrivi al giorno
La Repubblica	Migranti, il piano hotspot della Ue non può funzionare
La Repubblica	Immigrati: la Guardia Costiera salva 43 profughi
Corriere della Sera	Danni colossali per l'economia veneta
Internazionale	L'ipocrisia dell'Europa è una condanna a morte
Il Secolo d'Italia	Arrivano i migranti, ma ogni anno 100 mila giovani
Giornale di Sicilia	Migranti, Amnesty denuncia l'Australia: viola diritto
Il Messaggero	Migranti, profugo di 10 anni riabbraccia i genitori
La Repubblica	Migranti, gli italiani hanno paura: via Schengen
Retrò Online	Il giorno dei migranti: dalla Macedonia alla Grecia...
Rai News	Migranti, nuovo naufragio nel mar Egeo
Il Velino	Migranti, Iom: oltre 76mila arrivi in Italia e Grecia
Swiss Info	Ricollocamento dei migranti: promesse ferme allo 0,5%
EU News	Il Consiglio d'Europa: più protezione per le donne...
Sicilians	#Ragusa. Droga, arrestato migrante dello SPRAR
La Repubblica	AAA passaporto (valido per la Ue) vendesi
La Repubblica	Migranti: 13 salvati dalla Guardia Costiera nell'Egeo
Panorama	Migranti, il medico di Lampedusa: "Il mio popolo..."
Rai News	15mila piccoli migranti: storie nel libro "Il Bagaglio"
Internazionale	Un sito per smontare le notizie false contro migranti
Redattore Sociale	A gennaio crollo dei migranti sbarcati in Italia...
Affar italiani	Servizi: "Italia a forte rischio attentati. Mafia?..."
Libero reporter	Donne migranti, per una società più giusta
Sibarinet	Tarsia: il Cimitero dei Migranti ospiterà le vittime...
La Prealpina	Migranti e profughi in Ue, tutte le cifre da inizio 2016

Focus: Fuocoammare

Seppur il film *Fuocoammare* sia il tema con la minore percentuale tra i risultati ottenuti, reputo molto interessante come esso sia ugualmente apparso tra i primi 50 risultati in base a una query molto generica. Ciò ci fa percepire la risonanza che ha avuto nel pubblico. Per questo motivo credo sia necessario farne una breve digressione, riportandone a grandi linee il racconto.

Questo film-documentario ha vinto l'*Orso d'Oro* del 2016 come miglior film al Festival di Berlino.

Il suo focus è Lampedusa e in particolare la sua divisione in due realtà, quella degli abitanti e quella dei migranti.

La tradizionale vita degli abitanti è descritta attraverso le quotidiane vicende di alcune persone del luogo, che nel film interpretano loro stessi. Tra i soggetti possiamo ricordare:

- una nonna, ripresa sempre mentre si occupa delle faccende di casa come da tradizione;
- il nipote, che insieme all'amico d'infanzia gioca nei caratteristici paesaggi dell'isola;
- un pescatore, che svolge la principale mansione esercitata dagli abitanti di Lampedusa;
- uno speaker radiofonico, che diventa quasi la colonna di sottofondo delle azioni compiute in casa;
- un medico, l'unico abitante dell'isola che nella storia si relaziona anche con l'altro spaccato, quello sull'immigrazione.

In un breve monologo, il medico di paese spiega, guardando negli occhi lo spettatore, cosa vuol dire avere a che fare con le vite in bilico dei migranti, oltre che spesso con la loro morte.

Nel montaggio sono presenti delle riprese originali sia relative ai salvataggi sia alla cura dei superstiti.

Non mancano le riprese dei corpi senza vita e delle lacrime di chi è riuscito a superare il viaggio; il tutto è stato però ripreso in modo da non essere "enfaticizzato"; le riprese danno infatti a queste immagini un'atmosfera di normalità e consuetudinarie. Ciò fa molto meditare lo spettatore su come la morte di migliaia di persone sia ormai interpretata non come una tragedia, ma piuttosto come un evento che si ripete costantemente e che siamo ormai abituati a vedere, oltre che purtroppo a dimenticare.

Contesto di riferimento

Il contesto a cui questo progetto fa riferimento è legato ad ambiti apparentemente separati tra di loro.

In primo luogo si riferisce alla visualizzazione di dati, attraverso la comunicazione di un dato reale e basato su studi del settore.

All'interno del macro contesto della visualizzazione di dati, però, il mio progetto si lega in particolar modo a ciò che è definita come visualizzazione emozionale o info-poesia, un ambito che, seppur ancora in sviluppo, si sta mostrando ricco di possibili evoluzioni innovative.

Per dimostrarlo, credo sia opportuno riportare come esempio il progetto *The Poseidon Ensemble*, che è stato in grado di unire una data visualization ad una composizione d'orchestra. La presenza dell'aspetto musicale enfatizza inevitabilmente, a livello emozionale, come l'utente percepisce il dato presentato a livello visivo:

The Poseidon Ensemble is a project that generates an orchestral composition and data visualisation from over 100 years of global seismic data. It is made up of over 780,000 data points and runs for nearly 8 days.⁴⁰

(Struct.com)

In secondo luogo il mio progetto riprende invece l'arte performativa, non solo per la scelta di una tematica sociale, ma anche e soprattutto per la tecnica utilizzata, la performance. L'azione svolta, infatti, richiama in modo evidente le performance artistiche, anzi può essa stessa essere considerata una performance.

Ciò può farci capire come i confini del design possano essere sfumati e come la decisione di unire mondi separati tra di loro, in questo caso il design e l'arte, in alcuni casi possa servire per raggiungere risultati progettuali efficaci e innovativi.

⁴⁰ | struct.com.au/poseidon - 20.02.2016



Sulla medesima tematica

Di seguito presento alcuni progetti differenti tra di loro, ma che sono tutti finalizzati a far meditare sulla tematica dell'immigrazione.

A oggi sono state realizzate una serie di manifestazioni, sia in varie parti d'Italia sia nel mondo.

L'azione più ricorrente è quella di aggregare il maggior numero di persone possibili organizzando delle fiaccolate; ciò avviene solitamente in seguito a dei particolari eventi, o meglio incidenti, nei quali molti

migranti sono morti nel tentativo di raggiungere le nostre coste.

Il 16 aprile 2011, ad esempio, la *Cospe Onlus* (www.cospe.org) ha organizzato a Firenze una fiaccolata per la commemorazione dei migranti che pochi giorni prima avevano naufragato nel Canale di Sicilia. Ai partecipanti è stato chiesto di portare, oltre che delle fiaccole, delle barchette di carta come simbolo di ipotetiche imbarcazioni della salvezza e non della morte.



160

L'organizzazione *United*, invece, dal 1993 monitora l'impatto che hanno le legislazioni "Fortress Europe" cercando di limitare l'immigrazione in Europa.

Per l'organizzazione, questa regolamentazione è la principale causa dell'infinità di migranti morti che cercano di raggiungere il nostro continente ogni anno.

United ha anche realizzato una comunicazione visiva a scopo di denuncia, formata da poster e flyer informativi. Al di là della qualità di questi artefatti, che dal mio punto di vista risultano deboli rispetto al valore della causa che denunciano, l'organizzazione compie un ottimo lavoro di monitoraggio del numero di morti e migranti nel tentativo di raggiungere l'Europa.

La lista che ne risulta, presenta sia i nomi delle persone, quando riconosciute, sia l'età e il territorio di origine. Ciò non si limita quindi alla quantità, ma fornisce altre informazioni su coloro che hanno perso la vita durante l'intenzione di giungere nei nostri territori.

Il documento, che è apertamente fruibile da tutti al sito www.unitedagainstracism.org, presenta un elenco dei migranti morti dal 1993 a giugno 2015.

Seppur il decesso nelle acque del Mar Mediterraneo non è l'unica causa di morte, risulta indubbiamente la principale e predominante.

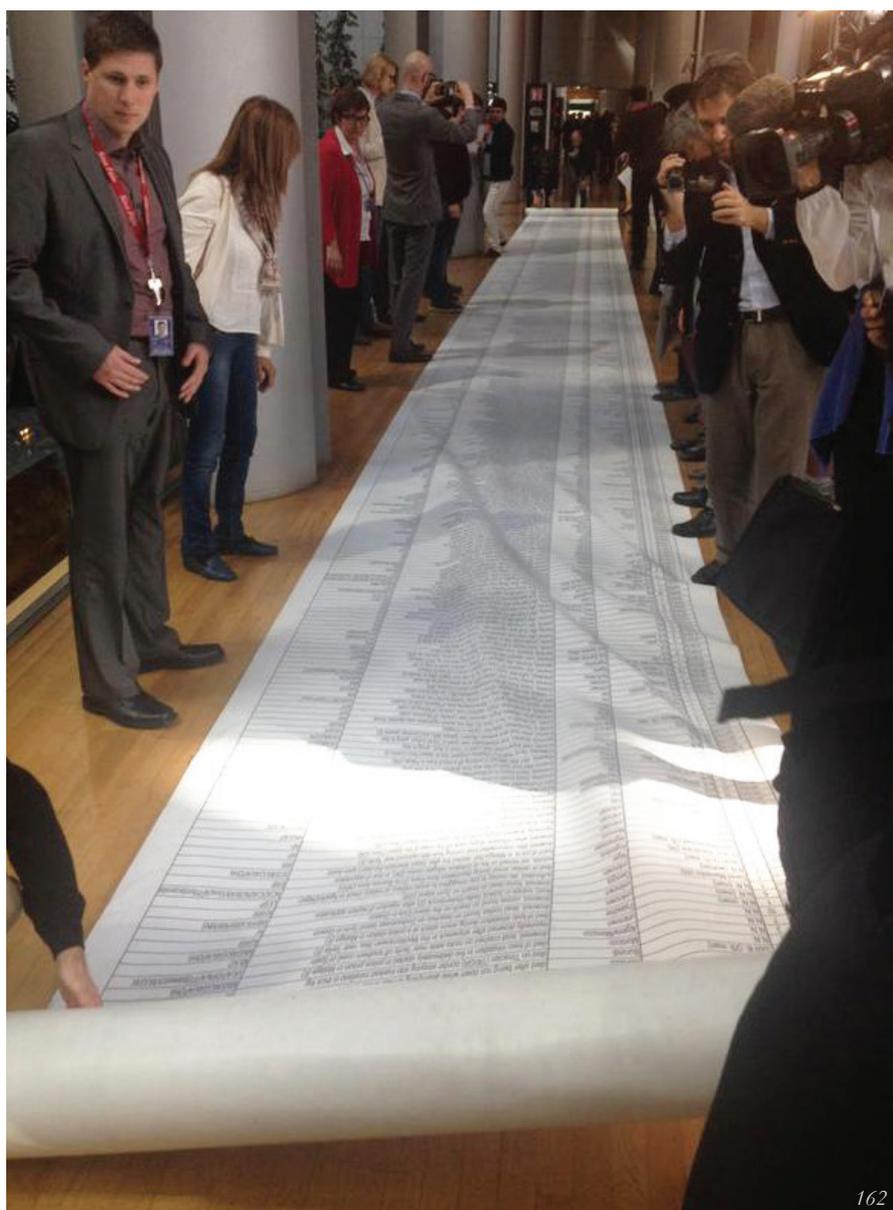
11/10/13, 268 people, names unknown (168 adults; 100 children), Africa, drowned, boat sank after being chased and shot at by Libyan vessel, emergency calls to Malta and Italy were ignored and delayed rescue • 05/11/13, name unknown, Africa, died from fell from border fence, trying to cross from Morocco to the Spanish enclave city Melilla (E) • 15/11/13, 12 people, names unknown (8 adults; 4 children), Syria, drowned, when boat capsized off Lefkada island (GR), believed to be on way to Italy • 21/11/13, Kathan al Omar (35, man), Syria, died of heart attack in refugee camp, chest pain complaints were ignored • 29/11/13, 5 people, names unknown (2 adults; 3 children), Syria, drowned, after boat of 14 migrants sank off Turkey in Aegen Sea (TR-GR) • 08/12/13, Kallo Al-Hassan (43, man), Ghana, died due to a delayed response to urgent medical care in refugee centre (D) • 09/12/13, 7 people, names unknown, Afghanistan/ Myanmar/ Syria, 3 drowned and 4 missing, after boat of 36 migrants sank off Izmir coast (TR) on way to island Chios (GR) • 13/01/14, 3 people, names unknown (men), origin unknown, drowned, bodies found on different beaches on the island Chios • 16/01/14 name unknown (54, man), Sudan, frozen to death, during river crossing of EU-Russia border • 21/01/14, 12 people, names unknown, (3 women; 9 children), origin unknown, 2 drowned and 10 missing, during push back by Greek coast guard their boat capsized off Farmakonisi (GR) • 24/01/14, 8 people, names unknown, origin unknown, 1 drowned and 7 missing, after boat capsized near Kusadasi (TR) • 05/02/14, 3 people, names unknown (33, mother; 6 and 7, children), Pakistan, died, mother and her two children, in a fire in their asylum home • 06/02/14, 17 people, names unknown, Africa, died while trying to reach the Spanish enclave, Spanish/Moroccan police shot them with rubber bullets • 14/02/14, Ahmed J. (43, man), Libya, died of pulmonary embolism after security guard refused to call an ambulance • 15/02/14, name unknown (23, man), India, suicide, jumped from window of asylum seeker centre • 20/02/14, Kahve Pouryazdan (49, man), Iran, suicide, set himself on fire, after 10 years of asylum seeker in Germany • 26/02/14, 2 people, names unknown (men), Albania, missing, reportedly drowned after jumping off north sea ferry when being deported from UK • 18/03/14, 9 people, names unknown (4 year old girl; 47 year old man), Syria, 7 drowned and 2 missing, after their boat started to take in water just off coast of Lesbos • in April 2014, name unknown, Africa, died, found on board of a ship by Italian navy, 4000 others rescued • 12/04/14, name unknown, Armenia, suicide, near asylumcentre (NL), due deportation to Germany, psychiatric problems ignored • 13/04/14, Joshua (1 month old baby), Ghana, died after mother was refused medical care for her baby in hospital (D) due to lack of insurance papers • 16/04/14, 8 people names unknown (1 child), Syria, drowned, after boat capsized on way from Turkey to Greece, 3 others rescued • 16/04/14, 5 people, names unknown, Syria, missing, after boat capsized on way from Turkey to Greece • 30/04/14, 40 people, names unknown, Somalia, reportedly drowned, boat sank just off Libyan coast, one survivor • 02/05/14, 4 people, names unknown, Africa, drowned, after boat started leaking five km off the Libyan coast • 05/05/14, 32 people (4 children), names unknown, Somalia/ Syria/ Eritrea, 22 drowned and 10 missing, after boat unknown, Africa, 36 drowned, 42 missing, after boat carrying 130 sank off the Libyan coast on way to Italy • 12/05/14, 194 people (12 women; 3 men; 2 children; 177 unknown), names unknown, Africa, 17 drowned and 177 missing after boat with some 400 migrants sank off Libyan coast

Sulla stessa scia, il team *VU University Amsterdam* ha compiuto una ricerca relativa ai migranti morti, questa volta circoscritti al Mar Mediterraneo, tra il 1990 e il 2013.

Il progetto, che prende il nome di *Human Costs of Border Control* (www.borderdeaths.org) è stato realizzato da cinque studiosi:

Thomas Spijkerboer, Tamara Last, Paolo Cuttitta, Theodore Baird e Orçun Ulusoy.

Un altro progetto di grande impatto, dal mio punto di vista, è l'azione avvenuta il 30 aprile 2015 sul pavimento del Parlamento Europeo; un lunghissimo rotolo di carta con i nomi dei migranti morti nel Mar Mediterraneo durante gli ultimi avvenimenti catastrofici (rispetto alla data dell'azione), è stato srotolato lungo l'intero corridoio. La presenza di giornalisti e stampa ha permesso di far echeggiare l'episodio anche fuori dalle mura del Parlamento.



Riferimenti tecnici

L'ideazione di questa performance presenta alcuni riferimenti dal punto di vista tecnico. Prendendo ancora una volta in considerazione

il mondo dell'arte performativa, si possono in particolare trovare dei collegamenti tra questa azione e alcune note performance:

Marina Abramović, Ulay, *Imponderabilia*, 1977

la prima, realizzata da Marina Abramović e Ulay, è la performance intitolata *Imponderabilia* del 1977, che ho già in parte descritto in precedenza, nella sezione delle tracce del corpo sull'ambiente, in relazione alla categoria delle tracce emotive.

Come già descritto, i due artisti si sono posizionati nudi all'entrata della *Galleria comunale d'Arte Moderna* di Modena e le persone hanno dovuto inevitabilmente passare tra di loro per entrare nella Galleria.

Il pubblico si è quindi trovato di fronte a una scelta, o meglio gli è stato chiesto di prendere una po-

sizione, decidendo verso quale verso voltarsi.

Anche nella performance che ho progettato il pubblico si trova di fronte a una decisione: partecipare o meno all'azione e quindi scegliere se agire e diventare più consapevoli sul tema dell'immigrazione e dei rischi del viaggio oppure se disinteressarsi e non partecipare; ciò non toglie il fatto che, come scrive Fabrizio De Andrè in *Canzone del Maggio* (1973):

Anche se voi vi credete assolti siete lo stesso coinvolti.⁴¹

(De Andrè 1973)



41 | Fabrizio De Andrè, *Canzone del Maggio*, 1973

Franco Vaccari, Esposizione in tempo reale n. 4, 1972

La seconda performance che trova un riscontro col progetto di questa tesi è *Esposizione in tempo reale n. 4* di Franco Vaccari (1972).

Ancora una volta il pubblico è l'artefice della performance, ed è invitato a lasciare la sua traccia, entrando in una cabina per fototessere e poi lasciando le foto ottenute su una parete. Alla fine della performance la parete diventata il supporto delle tracce lasciate da tutti gli spettatori che hanno partecipato all'azione ideata da Vaccari.

In questo caso tutte le tracce, essendo delle fotografie, possono essere considerate come dei segni sia iconici, in quanto sono delle immagini, sia indicali, in quanto definiscono la presenza di quella persona in quel tempo e in quel luogo.

Allo stesso modo, nell'azione che ho progettato il pubblico è chiamato ad agire lasciando la sua traccia. La traccia è resa non solo dagli strumenti documentali, che quindi permettono di rendere visibile la presenza del pubblico, ma anche attraverso la richiesta di un corrispettivo economico per partecipare all'azione (somma che sarà donata al *Missing Migrants Project*).

A differenza dell'opera di Vaccari, in questo caso i partecipanti possono anche conservare una "parte della performance", ovvero la scatola origami che racchiudevano i 21 grammi di polvere, che rappresenta un'ulteriore traccia della loro partecipazione all'azione.



Joseph Beuys, Documenta, 1982-1987

La terza opera a cui la performance fa riferimento è l'azione che Beuys ha compiuto a Kassel dal 1982. Il pubblico aveva la possibilità di adottare una delle 7.000 pietre di basalto che l'artista aveva messo a disposizione e che erano state disposte, durante la settima edizione della mostra *Documenta*, a forma di triangolo fuori dal Museo Federiciano di Kassel.

I ricavati sono serviti a piantare delle querce, una per ogni pietra. L'operazione si è protratta per cinque anni, fino a dopo la morte dell'artista, in quanto l'ultima quercia è stata piantata nel 1987 (ogni pietra è stata man mano posizionata di fianco alla quercia piantata).

In relazione a questa performance possiamo ritrovare delle influenze soprattutto per quanto riguarda

il tipo di organizzazione, che ha comportato degli inevitabili accordi col Comune di Kassel, in quanto le pietre hanno occupato per lungo tempo un luogo pubblico, la piazza di fronte al Museo Federiciano. Così come nell'azione che ho progettato, e che a breve spiegherò più nel dettaglio, anche in questo caso si ripresenta l'importanza dell'azione attiva del pubblico il quale è chiamato a versare una somma affinché la performance si compia. In entrambi i casi, il ricavato economico non avrà avuto fine di lucro, ma è finalizzato a migliorare la condizione di vita di molte persone; nel caso dell'opera di Beuys, grazie al suo progetto oggi gli abitanti di Kassel possono vivere in un ambiente più ricco di alberi e quindi con una migliore qualità dell'aria.



La quarta performance di riferimento è “Salviamo la luna”, ideata da John Gerz e realizzata a Cinisello Balsamo (Milano) tra il 2005 e il 2007 grazie alla partecipazione di 2.734 partecipanti.

La prima fase è consistita nella realizzazione e stampa del ritratto di ogni partecipante; in seguito ognuno di loro è stato invitato a camminare nelle strade di Cinisello Balsamo mostrando il proprio ritratto. Lo scopo era quello di creare una dimostrazione finalizzata a comunicare e a parlare di se stessi agli altri, a condividere, a mostrarsi pubblicamente.

Il collegamento di questa tematica all'elemento della luna, l'unico aspetto sottolineato nel titolo, è stato spiegato dallo stesso artista durante il discorso fatto ai partecipanti dell'azione il 12 maggio 2007:

***From the very old stories of people,
the moon is a companion, friend,
witness and mirror of people.
Let us continue these stories.
Let us save our oldest memories.
As long as we care for the moon
we look after ourselves.
Let us continue our own story,
so that our children find life
on this earth.***⁴²

(Gerz 2007)

La richiesta all'artista di realizzare un'opera pubblica, in grado di coinvolgere gli abitanti della zona, indipendentemente dall'età, livello culturale e appartenenza sociale, è pervenuta dalla provincia di Milano e dal Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo.

Subito in seguito alla performance alcuni ritratti sono stati conservati proprio in questo museo, ma altri, a causa della grande quantità, sono stati conservati nella Villa Ghirlanda (Cinisello Balsamo).

Ad oggi alcuni ritratti sono ancora presenti nel Museo di Fotografia Contemporanea, ma la maggior parte sono conservati nelle case degli stessi partecipanti, i quali sono stati non solo i protagonisti dell'opera ma anche i suoi custodi.

Due elementi sono riscontrabili anche nella performance da me realizzata; il primo è indubbiamente il coinvolgimento delle persone, senza la quale né “Salviamo la luna” né la performance da me ideata avrebbero un senso.

Il secondo elemento che le accomuna è la presenza di un qualcosa di concreto al termine dell'azione pubblica che la ricorda, che sono rispettivamente i ritratti per la performance di John Gerz e le scatole ad origami nella performance che a breve andrò a descrivere più nel dettaglio.

42 | John Gerz, dichiarazione dell'artista, 2007



Scopo dell'azione

Lo scopo di questa performance è in primo luogo quello di informare il più vasto numero di persone sulla tematica trattata, ovvero sulla quantità di migranti che provano invano a raggiungere le nostre coste.

Le persone sono anche invitate a partecipare attivamente alla performance, rendendole quindi parte attiva di un'azione tesa anche a sostenere il progetto *Missing Migrants Project*.

Agli attori della performance è richiesto di gettare 21 grammi di polvere nelle acque della Darsena come dichiarazione di presa coscienza del problema. Affinché la partecipazione alla performance sia una scelta consapevole e voluta dai partecipanti e con lo scopo di fornire un aiuto concreto nella risoluzione del problema, l'adesione alla performance sarà a pagamento. I ricavati saranno infatti donati, come accennato in precedenza, al *Missing Migrants Project* della IOM, International Organization for Migration.

Questo progetto presenta degli obiettivi direttamente collegati a questa performance. I principali scopi sono:

- dare supporto alle famiglie dei migranti morti o dispersi;
- comunicare ai potenziali migranti

- tutti gli effettivi e reali rischi che si affrontano durante il viaggio;
- mantenere un database globale dei migranti morti o dispersi;
- essere un fulcro d'informazione globale sulla tematica.

Durante la performance due categorie prese in considerazione durante la fase di analisi, una appartenente al macro-gruppo delle tracce sul corpo, e l'altra appartenente alle tracce del corpo nell'ambiente, entrano in relazione tra di loro.

La prima categoria di riferimento è la quattordicesima classificata da Remotti, legata al trattamento del cadavere, e si riferisce ai cadaveri dei migranti morti nelle acque del Mediterraneo.

L'altra categoria di riferimento, invece, è la quinta classificazione dedotta per l'analisi delle tracce del corpo lasciate nell'ambiente, che prevede una modifica provvisoria dell'ambiente esterno.

In riferimento all'aspetto metaforico dell'azione, però, si può considerare come essa faccia riferimento anche alla quattordicesima categoria della macro-area delle tracce nell'ambiente, sulla rappresentazione della morte.

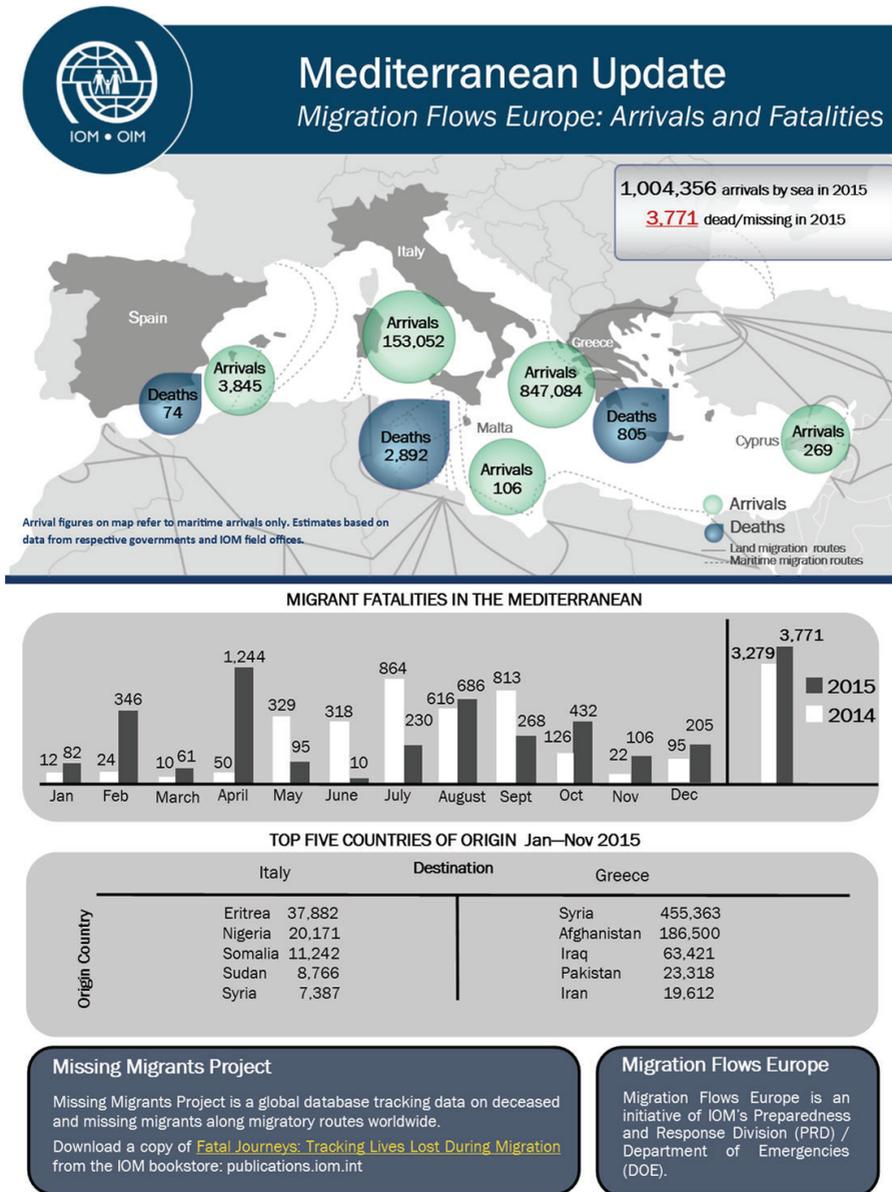
In seguito alla performance, la zona della Darsena, più nello specifico l'area che sarà soggetta dell'azione

da parte delle persone partecipi, presenterà per quest'ultimi anche una traccia emotiva.

Lo scopo di questa performance è infatti quello di esporre emotivamente i partecipanti al tema affrontato.

Come già dichiarato in precedenza, le tracce emotive di un luogo sono le storie, gli incontri, le emozioni

che avvengono in esso. Fanno riferimento soprattutto alla memoria delle persone, che rivedendo un determinato luogo, ricordano un particolare evento della loro vita.



#MissingMigrants [Missingmigrants.iom.int](#) #MigrationEurope [Migration.iom.int](#)

Riferimenti culturali

Per lo sviluppo progettuale di questa azione ho fatto riferimento a una credenza sociale ormai nota e consolidata.

Nel 1907 il dottore Duncan MacDougall ha dichiarato che il peso dell'anima è di 21 grammi.

Seppur gli esperimenti sui quali si è basato oggi sono stati messi decisamente in dubbio, questo dato è entrato a far parte del nostro immaginario culturale.

Nonostante le dichiarate incertezze degli studiosi contemporanei sia sul risultato ottenuto che sulla correttezza degli esperimenti di MacDougall, nel 2003 e nel 2015 sono apparsi due differenti arte-

fatti mass-mediali che fanno chiaramente riferimento a questo dato, evidenziando quindi come esso sia ormai entrato a far parte del nostro credo sociale.

Nel 2003 è infatti uscito nelle sale cinematografiche il film di Alejandro González Iñárritu *21 grams*, e nell'ottobre 2015 è stato pubblicato il singolo del rapper italiano Fedez dal titolo *21 grammi*.

A titolo documentale riporto di seguito sia la trascrizione della battuta in cui, nel film *21 grams*, il personaggio Paul Drivers fa diretto riferimento al peso dell'anima, sia il testo della canzone di Fedez.

SOUL HAS WEIGHT, PHYSICIAN THINKS

Dr. Macdougall of Haverhill Tells
of Experiments at
Death.

LOSS TO BODY RECORDED

171

Focus: 21 grams

*How many lives do we live? How many times do we die?
They say we all lose 21 grams... at the exact moment
of our death. Everyone. And how much fits into 21 grams?
How much is lost? When do we lose 21 grams? How much goes
with them? How much is gained? How much is gained?
Twenty-one grams. The weight of a stack of five nickels.
The weight of a hummingbird. A chocolate bar.
How much did 21 grams weigh?⁴³*

(Drivers 2003)

Focus: 21 grammi

21 grammi

Di felicità

Per uso personale

Noi che non abbiamo dato il massimo

Noi che non abbiamo fatto il classico

Noi fotocopie tutte uguali illuse di essere speciali

E non ci sono le stelle

Ma comunque stiamo svegli

Con più inchiostro sottopelle

Che sul libretto degli assegni

Noi che in mezzo a queste vipere

Ormai ci si può convivere

Ho consumato 21 grammi di felicità

Per uso personale

Per andare via di qua

Senza più limiti

Senza più lividi

Un po' più liberi

Ho consumato 21 grammi di felicità

Per sognare ad occhi aperti come anni fa

Quando anche se non c'era niente ne bastava la metà

21 grammi di felicità

In alcuni i paraocchi

In alcuni i paradenti

E le lezioni di vita

Segnateci assenti

Ci hanno sciolto le certezze dentro al bicchiere

Ora ho più ghiaccio nel cuore che dentro al Jack Daniels

Cuori meccanici per noi sociopatici

Vite noiose, parchi monotematici

Amiamoci, perdiamoci, faranno delle indagini

Finché le nostre lacrime non romperanno gli argini

Teniamoci stretti, lacci emostatici

Siamo letargici, siamo crisalidi

*Siamo romantici, siamo dei sadici
Se il mondo è malato aspettiamo le analisi
Più fradici, più fragili
Prima che il sole spunti, liberiamoci dal freddo
Copriamoci di insulti*

*Non ci sono le stelle
Ma comunque siamo svegli
Con più inchiostro sottopelle
Che sul libretto degli assegni*

*Noi che in mezzo a queste vipere
Ormai ci si può convivere*

*Ho consumato 21 grammi di felicità
Per uso personale
Per andare via di qua
Senza più limiti
Senza più lividi
Un po' più liberi*

*Ho consumato 21 grammi di felicità
Per sognare ad occhi aperti come anni fa
Quando anche se non c'era niente ne bastava la metà
21 grammi di felicità
Siamo l'effetto collaterale
Di una vita tagliata male
Guardo le ferite che ci hanno lasciato
Per poi ricucirle
Con ago e filo spinato
Ho consumato 21 grammi di felicità
Per sognare ad occhi aperti come anni fa
Quando anche se non c'era niente ne bastava la metà
21 grammi di felicità.⁴⁴*

(Fedez, 2015)

Ho richiamato questo dato per lo sviluppo del tema sull'immigrazione, prendendo in considerazione i 21 grammi del corpo di ogni migrante che ha tentato di raggiungere invano le coste europee attraversando il Mar Mediterraneo. Questi corpi non hanno ricevuto una giusta commemorazione, come solitamente avviene col funerale.

Per sopperire a ciò, durante la performance saranno lanciati nelle acque della Darsena 21 grammi di polvere per ogni disperso in mare.

Il gesto di lanciare la polvere richiama un altro aspetto riconosciuto a livello sociale, ovvero il gesto rituale di spargimento delle ceneri; un'azione culturalmente riconosciuta, grazie in particolare a film e ad altri artefatti comunicativi mass-mediali, come un modo per commemorare il defunto.

I 21 grammi di polvere sono quindi un simbolo di commemorazione per ogni anima che si è spenta nelle acque del Mar Mediterraneo.





Scelta del luogo

Il luogo in cui ho progettato di svolgere l'azione è la zona della Darsena a Milano.

La scelta di questo luogo è stata condizionata da vari fattori; in primis l'esigenza di trovare un luogo generalmente affollato, così da avere un vasto pubblico da informare sulla tematica; in secondo luogo la necessità di un ambiente in cui è presente un corso d'acqua.

Così come i corpi dei migranti hanno perso i 21 grammi dell'anima in mare, allo stesso modo tramite questa performance gli vengono riconsegnati nell'acqua, in modo tale che la corrente possa essere un fattore di riconnessione metaforica.

La traccia data dalla polvere nell'acqua, se seguita, riporta poeticamente alla causa, ovvero alla morte di migliaia di persone nel Mediterraneo, di cui la performance stessa ne è un effetto.

In seguito a un'analisi in termini di eco-sostenibilità della polvere da utilizzare simbolicamente come i 21 grammi dell'anima, ho deciso di usare la cenere.

Essa è di fatti un materiale non solo naturale ma anche eco-sostenibile. In agricoltura, ad esempio, è largamente utilizzata come fertilizzante per il terreno.

Il fatto che la cenere non danneggi l'ambiente ha ad esempio permesso di progettare delle apposite urne contenenti le ceneri dei defunti, che possono essere gettate in mare.

Durante l'analisi ho preso in considerazione anche altri materiali, come ad esempio la farina di riso, ma la cenere è stata infine considerata come il materiale più consono a questa finalità, in base alla quantità totale che verrà gettata nelle acque della Darsena.

Siccome la performance ha lo scopo di far meditare gli spettatori sul numero di migranti morti o dispersi nel Mar Mediterraneo, se si moltiplicano i 21 grammi per i 3.771 corpi che hanno perso la vita durante il 2015, il risultato è di 79.191 grammi, ovvero più di 79 kg.

Considerando che questi 79 kg saranno dispersi nella Darsena durante il lasso di una settimana e con una frequenza di solo 21 grammi alla volta, essi non avranno un impatto nocivo sull'ambiente, ma ciò si deve in particolar modo all'attenta scelta del materiale utilizzato.

Oltre al tema dell'impatto ambientale, la scelta della cenere è stata avvalorata dall'evidente richiamo alla tematica trattata, essendo facilmente ricollegabile allo spargimento delle ceneri.

È grazie anche alla scelta di questo materiale che l'aspetto simbolico dell'azione acquista, nell'azione del pubblico, ancora più valore.

Riporto di seguito una breve documentazione fotografica della Darsena di Milano, ovvero del luogo scelto per compiere la performance.

Occupazione di luogo pubblico

L'intento di questa azione necessita di avere il maggior consenso possibile anche da parte delle istituzioni.

Per questo motivo mi sono attivata per ottenere i permessi per l'occupazione di luogo pubblico da parte del comune di Milano, in quanto con questa performance non solo si occuperà il territorio comunale, per di più in una zona molto conosciuta e battuta da turisti e cittadini, ma in più si chiederà l'intervento di tutti i passanti, affinché partecipino attivamente all'azione.

Per mostrare la complessità burocratica che un'azione di questo tipo prevede, riporto di seguito alcuni documenti inviati per richiedere gli opportuni permessi.

Milano
Comune di Milano

Marca da bollo

Al Comune di Milano
D.C. Attività Produttive e Marketing Territoriale,
Settore Commercio, Suap e Attività Produttive
Servizio Artigianato e Supporto alle Imprese e alle Libere Professioni
via Larga 12- 20122 Milano

Oggetto: "Registro comunale degli Operatori del proprio ingegno e dei mestieri storici di strada" 2011 - (Deliberazione G.C. n. reg. 1903/2011) - **domanda di iscrizione**

Il/la sottoscritto/a: _____
(nome) _____ (cognome) _____
nato/a _____ (prov. di _____) il ____/____/____
residente a _____ (prov. di _____)
in via/viale/piazza _____ n° _____ c.a.p. _____
telefono _____ E-mail _____
P. I.V.A. _____ codice fiscale _____

chiede l'iscrizione al registro in oggetto;

allo scopo:

- consapevole che il rilascio dichiarazioni mendaci, la formazione di atti falsi e il loro uso sono puniti ai sensi dell'art. 489 del codice penale e degli artt. n. 75 e 76 del d.p.r. n° 445/2000, comportando la decadenza dai benefici conseguiti, e che ai sensi dell'art. 71 del d.p.r. n° 445 del 2000 il Comune di Milano sottoporà a controllo le dichiarazioni ricevute;
- informato, ai sensi e per gli effetti dell'art.13 d. lgs. n.196/2003, che i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito e per le finalità del presente procedimento;
- ai sensi e per gli effetti dell'art. 2 della L. n. 15/1968 e del d.p.r. n. 403/1998 (disciplina delle autocertificazioni e dichiarazioni sostitutive di atti di notorietà):

autocertifica e dichiara:

1) di aver preso visione dell'avviso pubblico di apertura delle iscrizioni al "Registro comunale degli Operatori del proprio ingegno e dei mestieri storici di strada" (di cui ai provvedimenti in oggetto) e di accettare tutte le condizioni e gli oneri ivi previsti;

2) (per cittadini della U.E.) di avere la cittadinanza _____;

2.1) (per cittadini stranieri) di avere un permesso/carta di soggiorno in corso di validità intestato a (nome e cognome) _____, emesso _____

174

da _____ con sede in _____
in data _____ e con validità dal _____ al _____;

3) di possedere l'iscrizione al Registro delle imprese artigiane presso la C.C.I.A.A. di _____ rilasciata in data _____ col n° di repertorio economico amministrativo _____ per la categoria merceologica _____;

3.1) di aver presentato richiesta di iscrizione alla C.C.I.A.A. di _____ in data _____ con n° di protocollo della C.C.I.A.A. _____, riservandosi di produrre il n° di repertorio economico amministrativo non appena esso sarà conferito;

4) (in alternativa) di non avere iscrizione nel Registro delle imprese artigiane della C.C.I.A.A. ma di essere lavoratore autonomo con P. I.V.A.;

3) di essere un "operatore del proprio ingegno" o di esercitare un "mestiere storico di strada" come definiti nell'avviso predetto;

4) di esercitare la propria attività di produzione e vendita nella seguente tipologia di articoli (sottolineare la dicitura di interesse):
a) pelletteria; b) metalli; c) bigiotteria varia; d) legno; e) ceramica; f) stoffe e abbigliamento; g) ricamo/uncinetto; h) carta, cartone, cartapesta; i) preparazioni chimiche (saponi, candele, essenze...); f) altro _____ (indicare);

5) che la propria azienda è sita in _____, in via/viale/piazza _____ n° civico _____, C.A.P. _____; presso _____ (indicare se propria abitazione o uno o più locali specifici);

6) di non essere in stato di morosità nei confronti del Comune di Milano per debiti relativi al mancato pagamento di canoni, tasse o sanzioni amministrative esecutive, afferenti l'esercizio dell'attività inerente alla presente domanda;

7) di non essere titolare di alcuna autorizzazione alla vendita e alla somministrazione nel Comune di Milano;

8) di essere titolare di autorizzazioni di qualunque tipo inerenti l'attività professionale, nelle seguenti altre località:
località _____ tipo: _____
rilasciata da _____
(aggiungere righe secondo necessità)

dichiara inoltre

consapevole delle conseguenze, che sopra indicate, di una dichiarazione mendace, di assumere e sottoscrivere l'impegno:
"di portare in esposizione e vendita al pubblico, sui posteggi ottenuti in forza della presente iscrizione, presso fiere e manifestazioni del Comune di Milano, in qualità di operatore del proprio ingegno, solo ed esclusivamente manufatti al tempo stesso autoprodotti e con tecniche non seriali".

.....
(firma leggibile per esteso)

2

175

ed infine dichiara

- a) il proprio consenso al trattamento dei propri dati personali per le finalità di cui al presente procedimento;
- b) di allegare a corredo della presente domanda i seguenti documenti:

- 1) fotocopia fronte retro di un documento di identificazione in corso di validità (in mancanza del quale la domanda sarà tassativamente rifiutata); per i cittadini stranieri fotocopia delle pagine del passaporto che consentano di verificare identità e validità del documento (idem);
- 2) per i lavoratori autonomi: copia del certificato di rilascio della partita I.V.A.
- 3) per i cittadini stranieri: fotocopia del permesso/carta di soggiorno indicato nella domanda;
- 4) un breve curriculum personale, attestante il livello di istruzione, i percorsi di formazione seguiti, le esperienze professionali;
- 5) una relazione tecnica scritta recante una breve storia aziendale e ogni informazione utile a dimostrare autoproduzione e non serialità dei beni posti in vendita, anche con immagini, nonché la qualità e i pregi dei procedimenti produttivi, l'eventuale tracciabilità delle materie prime e dei beni finali, le procedure di trattamento di scarti e rifiuti di lavorazione.

Luogo e data

In fede

(firma leggibile per esteso)

Modalità di inoltro

La domanda di iscrizione deve essere presentata al Protocollo Generale - Via Larga 12 - salone piano terra, dalle ore 8,30 alle ore 15,30 dal lunedì al venerdì orario continuato - a mano o inviata con raccomandata A.R.

3

176

Numero presunto di partecipanti _____

TIPO DI POSIZIONAMENTO (appoggio, ancoraggio, altro) _____

DELIMITAZIONE AREA (barriere, le caselle) SI NO
Se "SI" indicare i manufatti (es. transenne, nastro, altro) e la superficie di ogni area che dovrà essere evidenziata su idonea planimetria

AUTOMEZZI UTILIZZATI

Marca e modello _____ portata a pieno carico _____

Targa _____ mq. di occupazione _____

Marca e modello _____ portata a pieno carico _____

Targa _____ mq. di occupazione _____

SI RITIENE NECESSARIA LA CHIUSURA AL TRAFFICO VEICOLARE SI NO
DELLA VIA/PIAZZA _____

NEL TRATTO DA _____ A _____

CONSAPEVOLE DELLE SANZIONI PENALI, NEL CASO DI DICHIARAZIONI NON VERTIERE E FALSITÀ, NEGLI ATTI, RICHIAMATE DALL'ART. 76 D.P.R. 445 DEL 28.12.2000 E CONSAPEVOLE CHE LA DOMANDA INCOMPLETA NON VERRÀ ACCOLTA

DICHIARA

- 1) Che l'occupazione prevede esposizioni pubblicitarie SI NO
 - 2) Che l'occupazione prevede attività commerciale e/o di somministrazione SI NO
 - 3) Che l'occupazione prevede pubblico spettacolo SI NO
- In caso di risposte affermative ai punti 1) e/o 2) e/o 3) dovranno essere compilate le relative richieste, da consegnare unitamente alla presente istanza.
- 4) Che rispetterà le prescrizioni contenute nella concessione in ordine all'eventuale stipula di apposita convenzione con l'AMSA per la rimozione dei rifiuti della quale si impegna a produrre copia
 - 5) Di non aver riportato condanne o pene restrittive della libertà personale superiore a tre anni per delitto non colposo e senza ottenere la riabilitazione
 - 6) Di non aver riportato condanne per delitti contro la personalità dello stato e contro l'ordine pubblico ovvero per delitti contro le persone commessi con violenza, o per furto, rapina, estorsione, sequestro di persona a scopo di rapina o estorsione, o per la violenza o resistenza all'autorità
 - 7) Di essere a conoscenza che l'insieme delle seguenti informazioni costituisce avviso dell'avvio del procedimento ai sensi degli artt. 7 e 8 della legge 241/90 e successive modifiche.

Data _____ Firma _____

Nominativo referente per la trattazione della pratica _____ tel. _____

2

Ultimo aggiornamento: 24/11/2014

178

AL SIGNOR SINDACO DEL COMUNE DI MILANO
SETTORE GESTIONE OCCUPAZIONE SUOLO,
CATASTO E SIT
SERVIZIO OCCUPAZIONI SUOLO/SOTTO SUOLO PUBBLICO
Via Larga, 12 – 20121 Milano – primo piano – piano terra

PROTOCOLLO

MARCA
DA BOLLO
€ 16,00

RICHIESTA OCCUPAZIONE TEMPORANEA DI SUOLO PUBBLICO – MODULO "B"

IL/LA SOTTOSCRITTO/A _____

NATO/A IL _____ A _____ PROV _____

RESIDENTE A _____ PROV _____

VIA/PIAZZA _____ n° _____ Cap _____

TEL: _____ FAX _____

E-MAIL: _____

IN QUALITÀ DI LEGALE RAPPRESENTANTE DELLA SOCIETÀ/ASSOCIAZIONE/ALTRO _____

CODICE FISCALE _____ /PARTITA IVA _____

CON SEDE LEGALE IN _____ PROV _____

VIA/PIAZZA _____ n° _____ Cap _____

TELEFONO _____ FAX _____

(se Associazione o Ente senza scopo di lucro o ONLUS allegare copia dello Statuto)

CHIEDE

IL RILASCIO DELLA CONCESSIONE PER L'OCCUPAZIONE TEMPORANEA DI SUOLO PUBBLICO PER LO SVOLGIMENTO DI: (specificare lo scopo dell'evento)

NELLE SEGUENTI LOCALITÀ'

PER IL PERIODO DAL _____ AL _____

(comprensivo dei giorni necessari per il montaggio e lo smontaggio)

DALLE ORE _____ ALLE ORE _____

MANUFATTI UTILIZZATI (gazebo, struttura, pedana, ecc. compresi sedie e/o tavoli)

Descrizione _____ dimensioni _____ n° _____ mq _____

Descrizione _____ dimensioni _____ n° _____ mq _____

Descrizione _____ dimensioni _____ n° _____ mq _____

per un totale di _____ mq _____

RISERVATO ALL'UFFICIO

SCHEDA N. _____

1

Ultimo aggiornamento: 24/11/2014

177

DOCUMENTAZIONE DA ALLEGARE ALLA DOMANDA

- fotocopia del documento di identità del richiedente in corso di validità;
- copia del permesso di soggiorno per i cittadini extracomunitari;
- n° 3 planimetrie quotate dell'area interessata dall'occupazione (scala leggibile, possibilmente in formato A3) con l'insediamento, sempre in scala, degli elementi di occupazione (per le richieste sulle aree verdi le planimetrie dell'area potranno essere reperite presso la sede di via Zubiani, 1 previo appuntamento al numero 02-884.67441; non sono ammessi schizzi, disegni o planimetrie stradali);
- n° 3 fotografie del luogo con fotomontaggio degli elementi di occupazione, affinché sia leggibile l'impatto degli stessi nell'area richiesta;
- dichiarazione che le strutture garantiscono le condizioni di stabilità e sicurezza;
- l'eventuale richiesta di autorizzazione per il prolungamento degli orari di apertura dei cancelli dei parchi rispetto l'orario vigente, dovrà essere presentata agli uffici del GLOBAL SERVICE del Settore Tecnico Arredo Urbano e Verde - tel. 02.884.67380 - fax 02.884.67431. Copia della domanda dovrà essere allegata alla richiesta di occupazione);
- copia dell'avvenuto versamento sul c/c n. 58897280 delle spese di istruttoria per l'insieme delle iniziative che, così come previsto dalla delibera della G.C. del 05/04/2013 n. 623, ammontano ad € 60,00.

NOTA - Prima della presentazione della domanda l'utente deve verificare se l'area richiesta è sottoposta a vincolo. Consultando il sito www.comune.milano.it, alla voce "Servizi on line Bandi e avvisi di gara/Pubblicazioni urbanistiche Piano Regolatore on line Consulta il portale cartografico Vai alla mappa" inserendo il nome della via e cliccando sull'icona PRG, è possibile individuare le strade sottoposte a tali vincoli.

AVVERTENZE

LA DOMANDA DOVRÀ ESSERE PRESENTATA ALMENO 30 GIORNI PRIMA DELL'INIZIO DELLA MANIFESTAZIONE (art. 2 della legge 241/90 e successive modifiche) E COMUNQUE NON PRIMA DI 9 MESI DALL'INIZIO DELL'OCCUPAZIONE RICHIESTA

POTRÀ ESSERE RICHIESTO IL VERSAMENTO DI DEPOSITO CAUZIONALE CON LE MODALITÀ CHE VERRANNO COMUNICATE DAL SERVIZIO OCCUPAZIONE SUOLO SOTTOSUOLO PUBBLICO

IL COMUNE DI MILANO POTRÀ RICHIEDERE ULTERIORI DOCUMENTI PER ESIGENZE SPECIFICHE

LA RINUNCIA DELL'OCCUPAZIONE DELL'AREA E, QUINDI, IL NON RITIRO DELLA CONCESSIONE ISTRUITA, DOVRÀ ESSERE COMUNICATO DALL'INTERESSATO PER SCRITTO AL SERVIZIO OCCUPAZIONE SUOLO E SOTTOSUOLO PUBBLICO CHE APPLICHERÀ QUANTO PREVISTO ALL'ART. 14, COMMA 2, DEL REGOLAMENTO COSAP DEL COMUNE DI MILANO (PAGAMENTO DI INCENNITA' PARI AL 10% DELL'IMPORTO DEL CANONE CALCOLATO PER LA RELATIVA PRATICA, A CARICO DEL RICHIEDENTE RINUNCIATARIO). TALE PROCEDURA VIENE APPLICATA ANCHE PER I SOGGETTI RICHIEDENTI ESENTI DAL PAGAMENTO DELLA COSAP.

CODICE DELLA STRADA:

IN BASE ALL'ART. 15 - 20 E 21 DEL D.LGS. 285/92

Art. 15 - (a_visto) danneggiare in qualsiasi modo le opere, le piantagioni e gli impianti ... alterare la forma ecc - danneggiare, spostare, rimuovere o intralciare la segnaletica stradale - gettare o depositare rifiuti o materie di qualsiasi specie, insudiciare e imbrattare comunque la strada e le sue pertinenze)

Art. 20 - (...) l'occupazione di marciapiedi da parte di chioschi, edicole od altre installazioni - anche a carattere provvisorio - può essere consentita fino ad un massimo della metà della loro larghezza, purché in aderenza ai fabbricati e sempre che rimanga libera una zona per la circolazione dei pedoni larga non meno di 2 metri. Le occupazioni non possono comunque ricadere all'interno dei triangoli di visibilità delle intersezioni, ecc)

Art. 21 - (...) Chiunque espose (lasciò) o deposita materiali sulle aree destinate alla circolazione o alla sosta di veicoli e di pedoni deve adottare gli accorgimenti necessari per la sicurezza e la fluidità della circolazione e mantenerli in perfetta efficienza sia di giorno che di notte. ...)

REGOLAMENTO USO DEL VERDE

IN BASE ALL'ART. 9 il beneficiario della concessione rilasciata deve agire con diligenza al fine di prevenire danni all'ambiente e deve provvedere al totale ripristino dello spazio occupato. Chiunque sia responsabile di gravi inadempimenti non potrà ottenere il rilascio di altre concessioni per manifestazioni varie sul territorio comunale per almeno 12 mesi.

3

Ultimo aggiornamento: 24/11/2014

179

175

Commemorazione

19 - 25 settembre

Progetto di sensibilizzazione sul tema dell'immigrazione

Nel 2015 **3.771 persone** sono morte nel Mar Mediterraneo durante il tentativo di raggiungere le nostre coste.

Gettando i 21 grammi di cenere presenti in questa scatola nelle acque della Darsena, **puoi compiere un'azione per ricordare l'anima di uno di loro.**

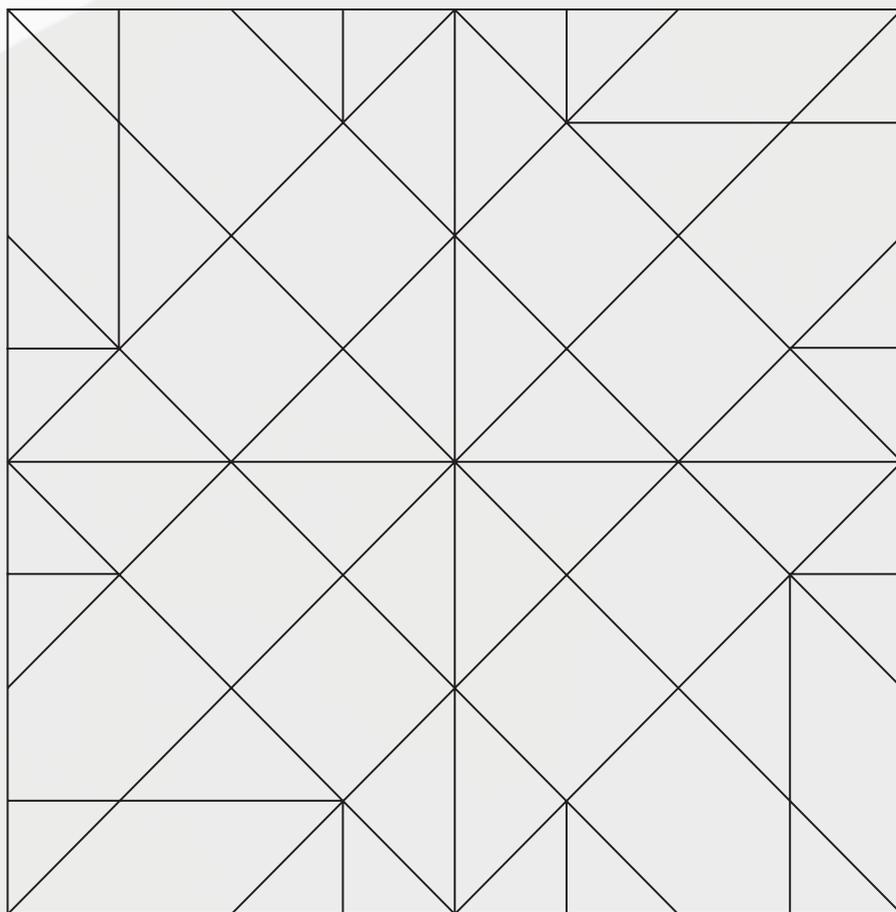
I ricavi di questa performance saranno donati al progetto *Missing Migrants Project*.

Sviluppo del packaging

Come già accennato, ogni 21 grammi per i 3.771 migranti morti o dispersi sarà inserito in una scatola bianca creata con la tecnica degli origami. Il formato ha una base di 5 x 5 cm per un'altezza di 2 cm circa. L'aspetto interessante di questo tipo di scatola è la sua apertura, che ricorda lo sbocciare di un fiore.

Sulla scatola è presente una descrizione della performance, oltre che una descrizione del tema affrontato.

La scelta del colore bianco, di questi piccoli contenitori, si collega al loro contenuto, ovvero alla cenere, che in questa performance è il simbolo dell'anima.

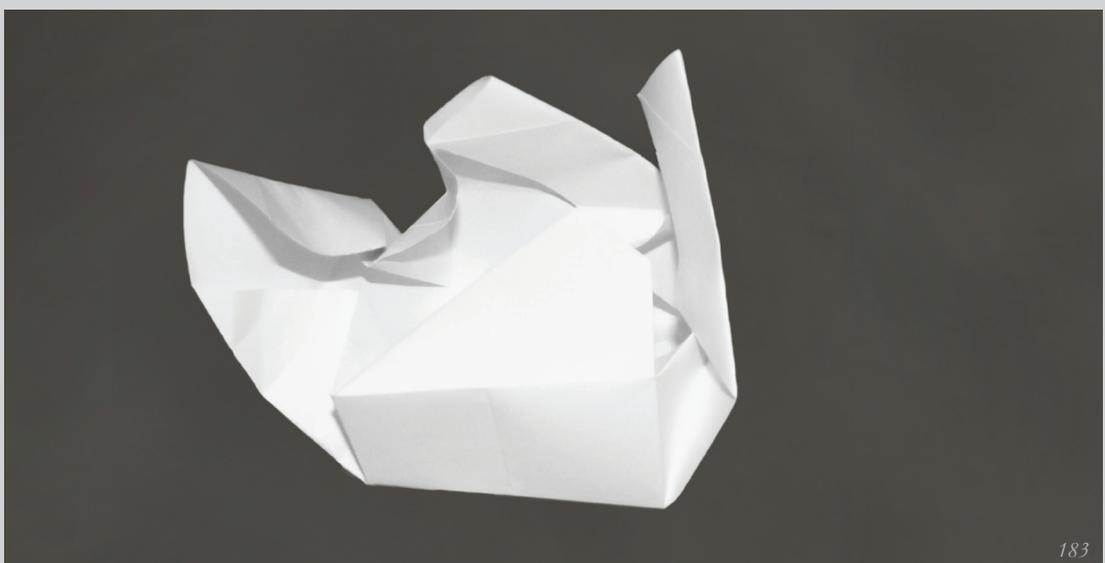




181



182



183



184



185



186

Commemorazione

19 - 25 settembre
Progetto di sensibilizzazione sul tema dell'immigrazione

Nel 2015 **3.771 persone** sono morte nel Mar Mediterraneo durante il tentativo di raggiungere le nostre coste.

Gettando i 21 grammi di cenere presenti in questa scatola nelle acque della Darsena, puoi compiere un'azione per ricordare l'anima di uno di loro.

I ricavi di questa performance saranno donati al progetto Missing Migrants Project.



Commemorazione

19 - 25 settembre 2016
Progetto di sensibilizzazione sul tema dell'immigrazione

Nel 2015 **3.771** persone sono morte nel Mar Mediterraneo durante il tentativo di raggiungere le nostre coste.

Costruendo i 21 gattini di ceramica in questa scultura nelle acque si può compiere un'azione per salvare l'anima di uno di loro.

Tracce di questa performance al progetto *Milano 92*

Totem

Per richiamare l'attenzione del pubblico verso il punto di partenza della performance, sarà posizionato un totem in prossimità dell'inizio del percorso.

Esso sarà formato da quattro facce, di dimensione 100x200 cm ognuna. Nella faccia frontale saranno presenti le informazioni descrittive della performance e del tema affrontato; le altre tre facce, invece, presenteranno 84 righe da 2 cm per 15 colonne. Ogni riquadro presenterà un numero, da 1 a 3.771; ogni partecipante, prima di iniziare l'azione, dovrà lasciare la sua firma in uno dei riquadri.

La presenza della numerazione degli spazi permetterà di tenere costantemente sotto controllo il numero dei partecipanti, che sarà reso in tempo reale anche sul sito internet ideato per la performance.

L'azione del lasciare la propria firma, inoltre, avvalorerà a livello culturale la scelta fatta ovvero la decisione di partecipare alla performance.

Questo parallelepipedo, infine, oltre alla finalità informativa e di registrazione dati, presenterà una fessura sul retro in modo tale da essere anche il contenitore dei fondi raccolti e che saranno donati al progetto *Missing Migrant Project*.

Commemorazione

19 - 25 settembre 2016
Progetto di sensibilizzazione sul tema dell'immigrazione

Nel 2015 **3.771 persone** sono morte nel Mar Mediterraneo durante il tentativo di raggiungere le nostre coste.

Gettando i 21 grammi di cenere presenti in questa scatola nelle acque della Darsena, **puoi compiere un'azione per ricordare l'anima di uno di loro.**

I ricavi di questa performance saranno donati al progetto Missing Migrants Project.

188

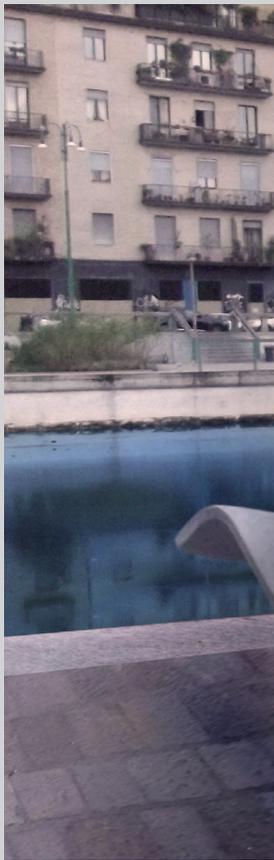
189



190

191



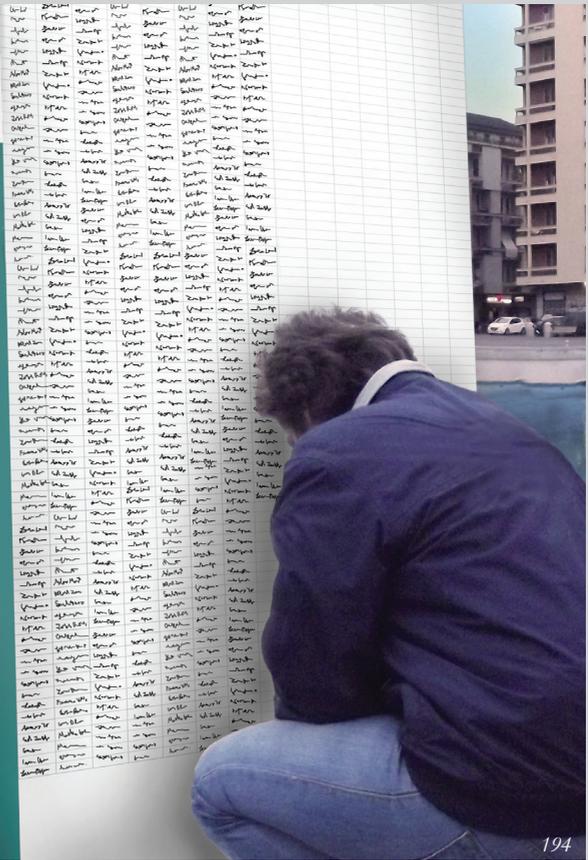


Commemorazione

19-25 settembre 2016
 Progetto di sensibilizzazione sul tema dell'immigrazione

Nel 2015 **3.771 persone** sono morte nel Mar Mediterraneo durante il tentativo di raggiungere le nostre coste. Gettando i 21 grammi di cenere presenti in questa scatola nelle acque della Darsena, puoi compiere un'azione per ricordare l'anima di uno di loro.

I ricami di questa performance saranno donati al progetto Missing Migrants Project.



359	566	773
Justin Douvan		
360	567	774
Alberto Terras		
361	568	
Joe Mann		
362		
Ken Cumtten		
363	569	
364	570	

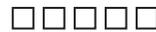
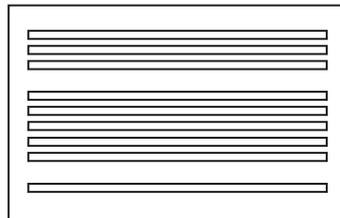
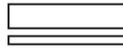
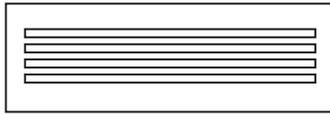
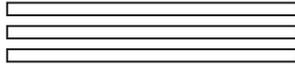
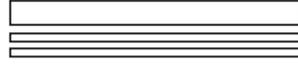
Interfaccia sito web

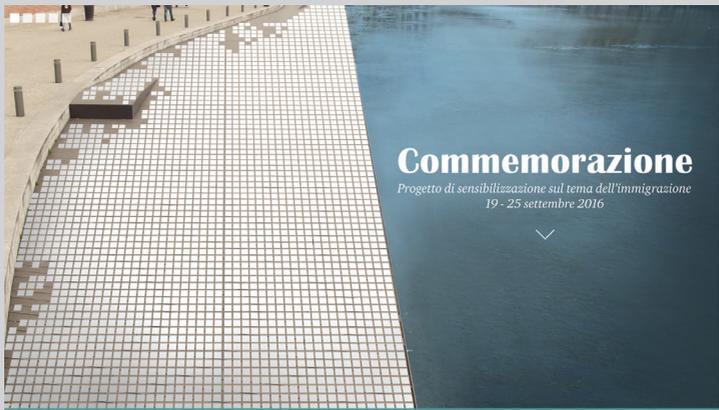
Durante l'intera performance, che come già detto avrà la durata di una settimana, una telecamera posizionata sul ponte riprenderà costantemente le scatole bianche disposte lungo il lato della Darsena. In questo modo la camera monitorerà 24 ore su 24 il flusso della partecipazione alla performance.

Questo video costante e di monitoraggio sarà visibile in tempo reale su una piattaforma web. Oltre a questa ripresa, che in seguito alla performance sarà sostituita con un montaggio di alcuni video descrittivi della performance, sarà presente anche una sezione relativa alla descrizione del progetto, alla definizione di alcuni punti chiave sul tema dell'immigrazione e alcuni collegamenti d'interesse.

Riporto di seguito i wireframe di progettazione e lo sviluppo della prima ipotesi d'interfaccia.

□□□□





Commemorazione

Progetto di sensibilizzazione sul tema dell'immigrazione
19 - 25 settembre 2016



Nel 2015 **3.371 persone** sono morte nel Mar Mediterraneo durante il tentativo di raggiungere le nostre coste.



Gettando i 21 grammi di cenere presenti in ognuna di queste scatole nelle acque della Darsena, i partecipanti compiono un'azione di **commemorazione delle anime** dei migranti morti nel Mar Mediterraneo nel 2015.

00253
Partecipanti



I ricavi di questa performance saranno donati al progetto *Missing Migrants Project* della IOM, International Organization for Migration.

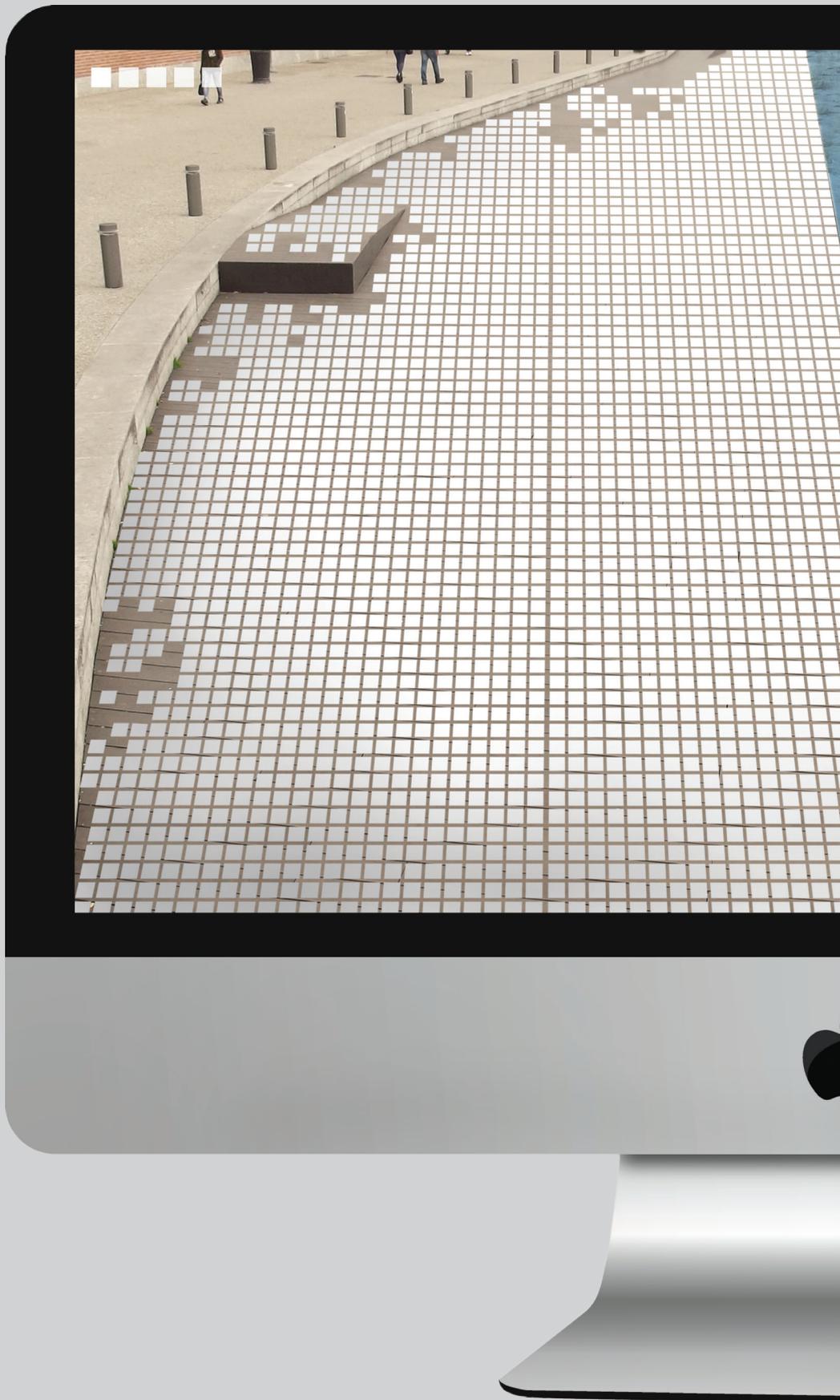
I principali scopi di questo progetto sono:

- dare supporto alle famiglie dei migranti morti o dispersi
- comunicare ai potenziali migranti i reali rischi del viaggio
- mantenere un database globale dei migranti morti o dispersi
- essere un fulcro d'informazione globale sulla tematica

Per maggiori informazioni: missingmigrants.iom.int



per ulteriori informazioni

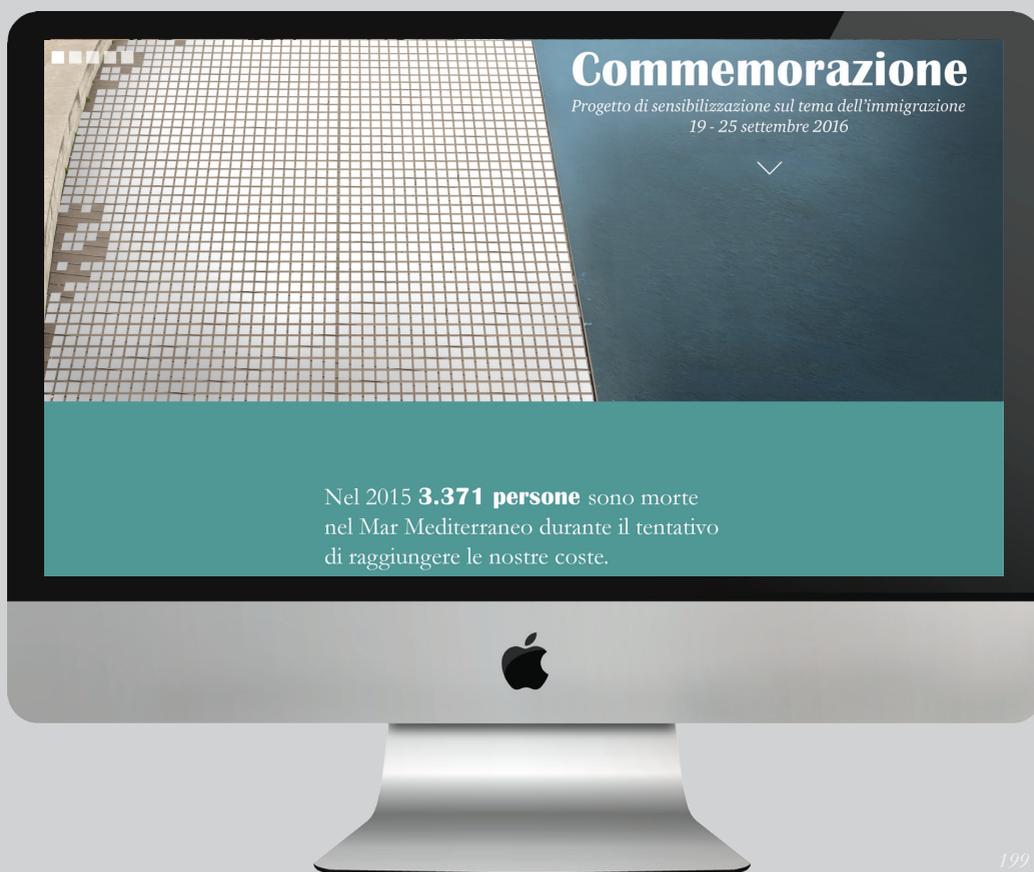




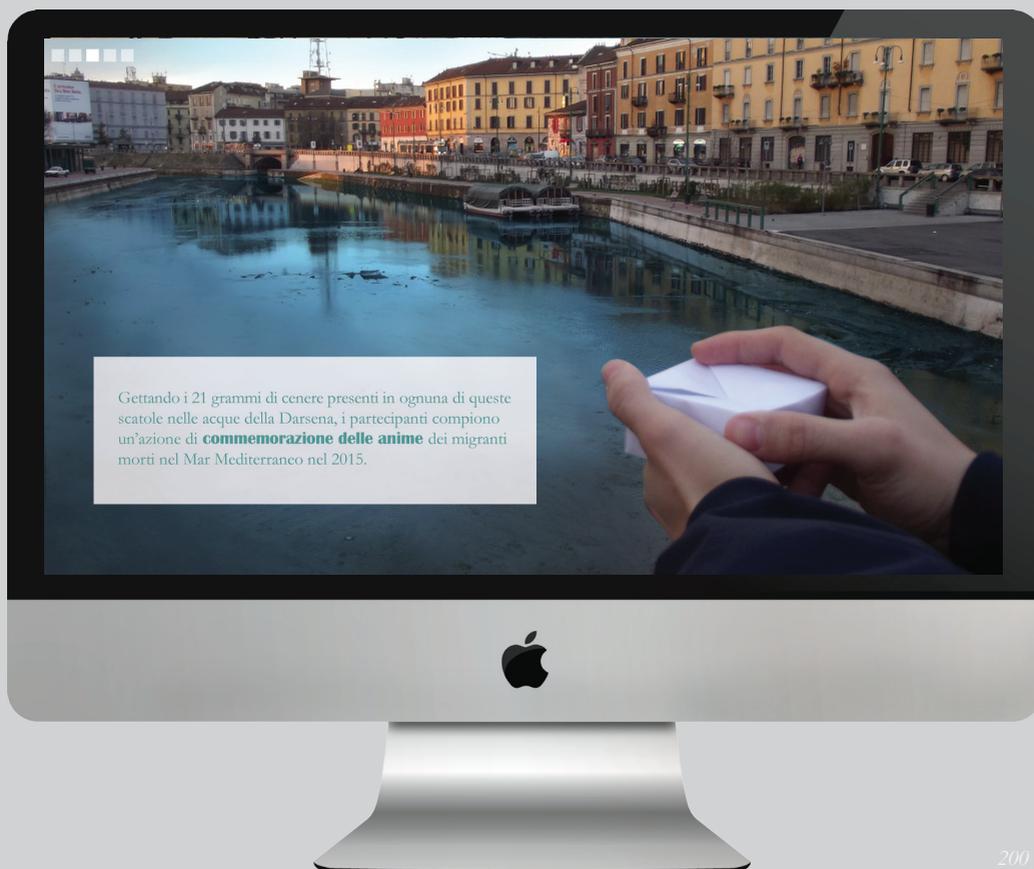
Commemorazione

*Progetto di sensibilizzazione sul tema dell'immigrazione
19 - 25 settembre 2016*

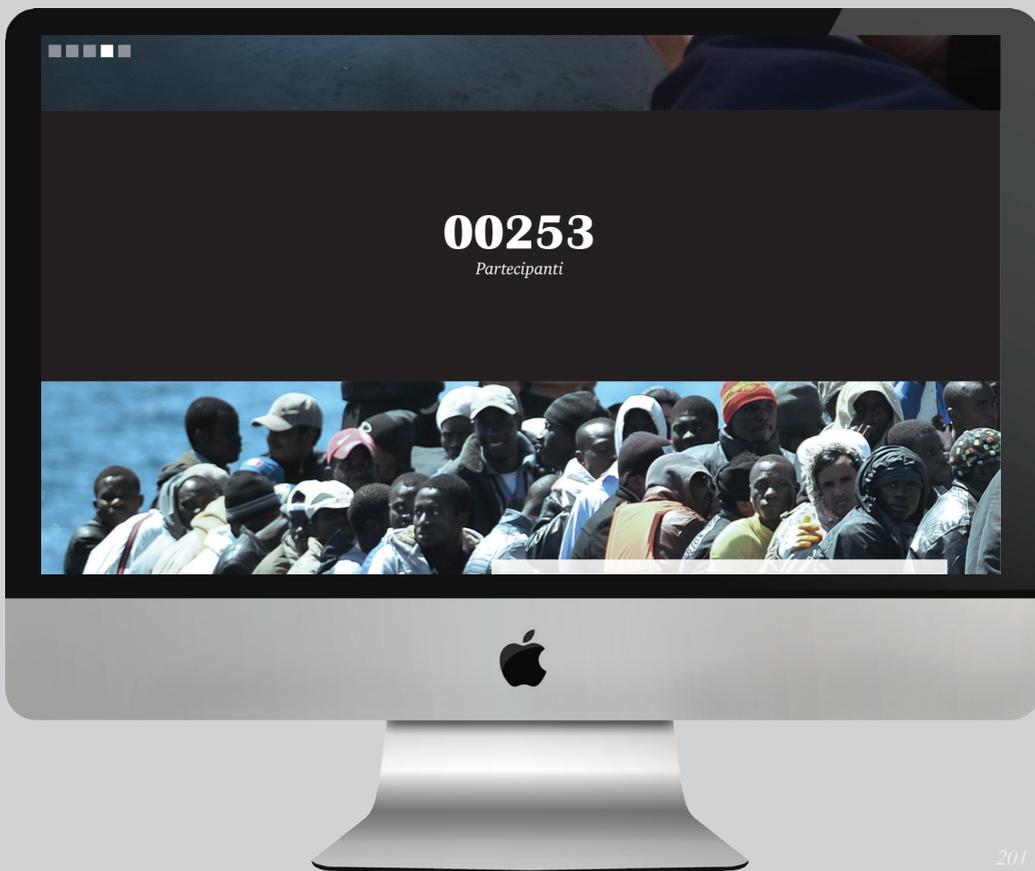




199



200



201



202



Commemorazione, la performance

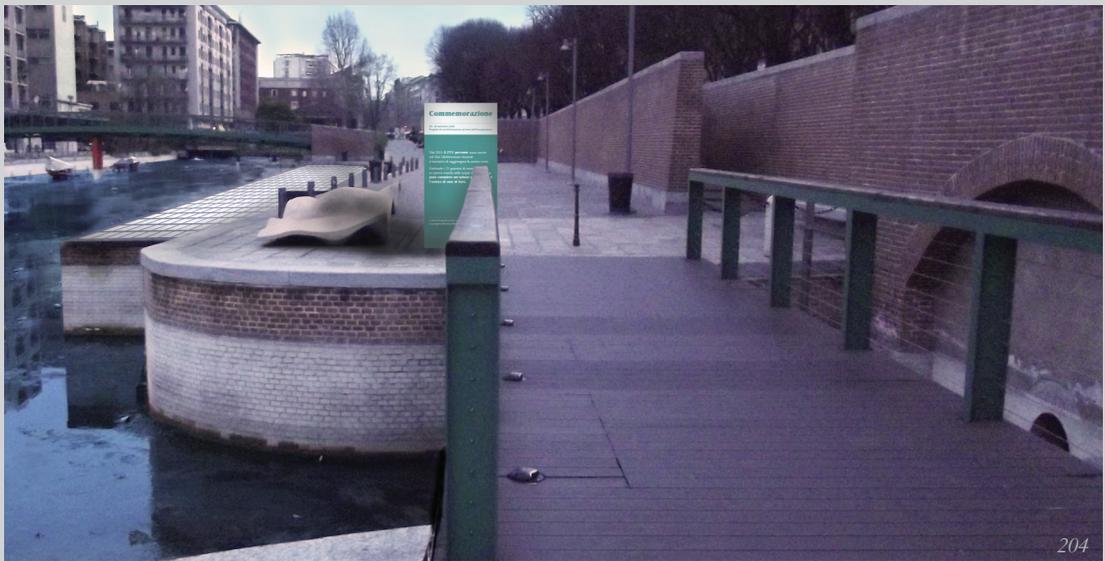
La partecipazione alla performance consisterà nel seguire un percorso definito e delineato che ogni partecipante dovrà eseguire da solo.

Dopo aver lasciato la firma sul totem, il primo passo consiste nel prendere una delle 3.771 scatole; successivamente il partecipante porterà con sé la scatola fino al punto centrale del ponte, da questa postazione potrà lanciare il contenuto della scatola nelle acque della Darsena, un'azione che lo porterà a meditare sul tema dell'immigrazione e più nello specifico su quello dei migranti che cercano invano di raggiungere le nostre coste. Questo aspetto emozionale sarà ampliato dal testo descrittivo sulla scatola ad origami stessa, che i partecipanti potranno portare con sé e conservare come ricordo, o meglio come traccia dell'azione compiuta.

L'aspetto solenne dell'azione è ampliata anche dal suo titolo *Commemorazione*. La scelta di questa parola come cappello dell'intera performance ha lo scopo di sottolineare l'importanza emozionale e celebrativa del gesto del lanciare la cenere nelle acque della Darsena. Esso è infatti finalizzato a riportare alla memoria del partecipante, e più in generale degli altri spettatori, la causa che ha portato alla morte 3.771 persone in un solo anno.

Il percorso sarà infine terminato dal raggiungimento dei partecipanti dell'altro lato della Darsena.

Di seguito la successione delle principali fasi della performance.



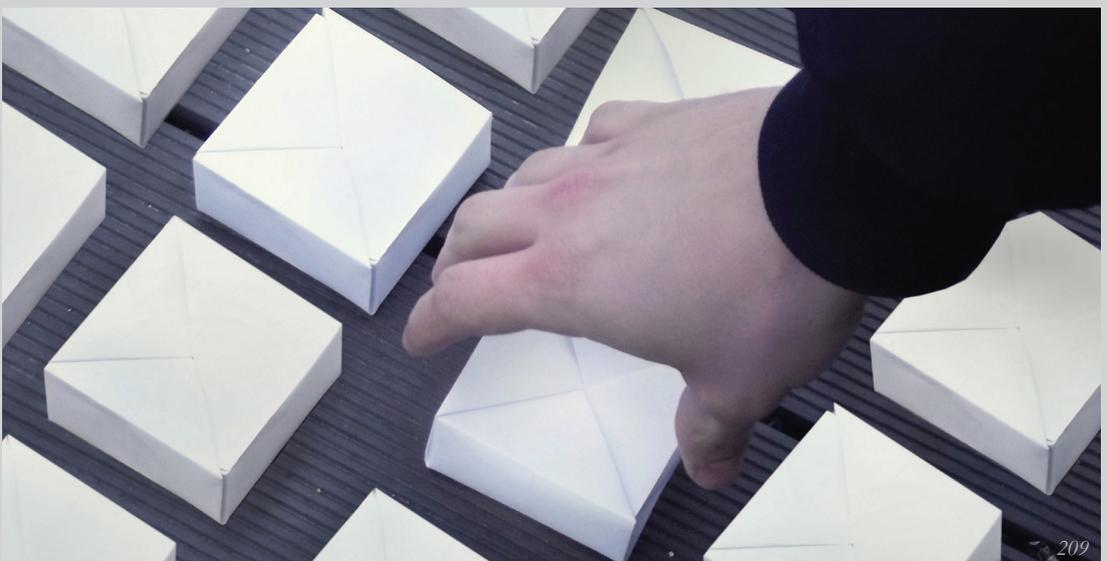
204

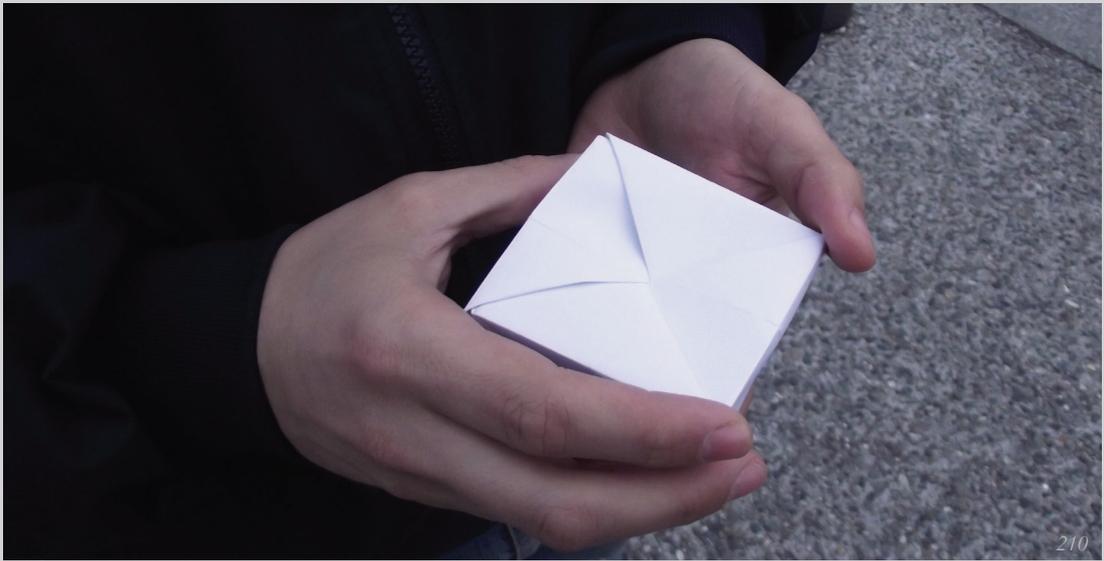


205



206











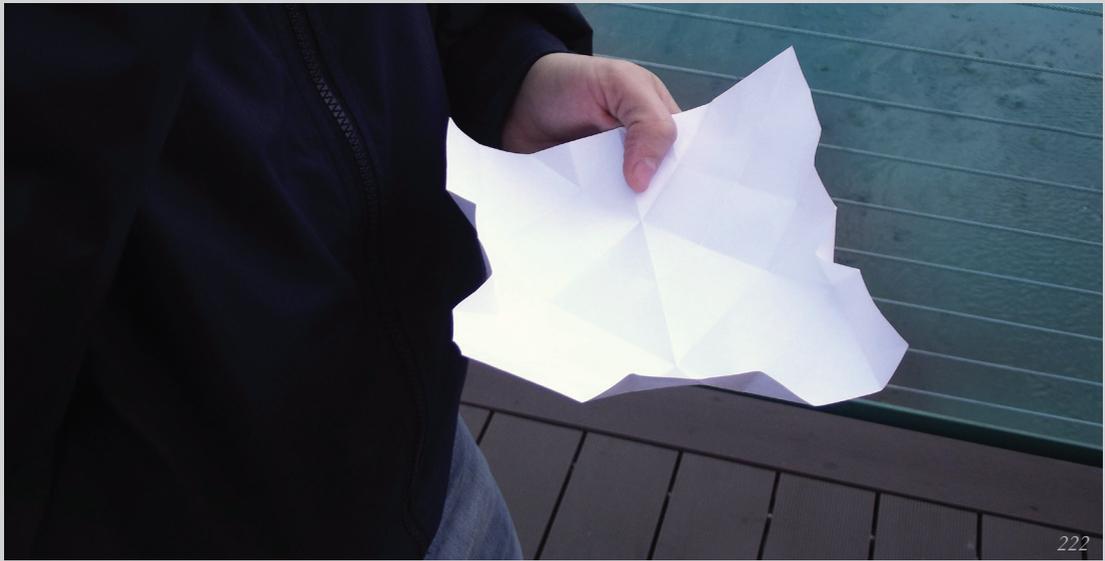
219



220



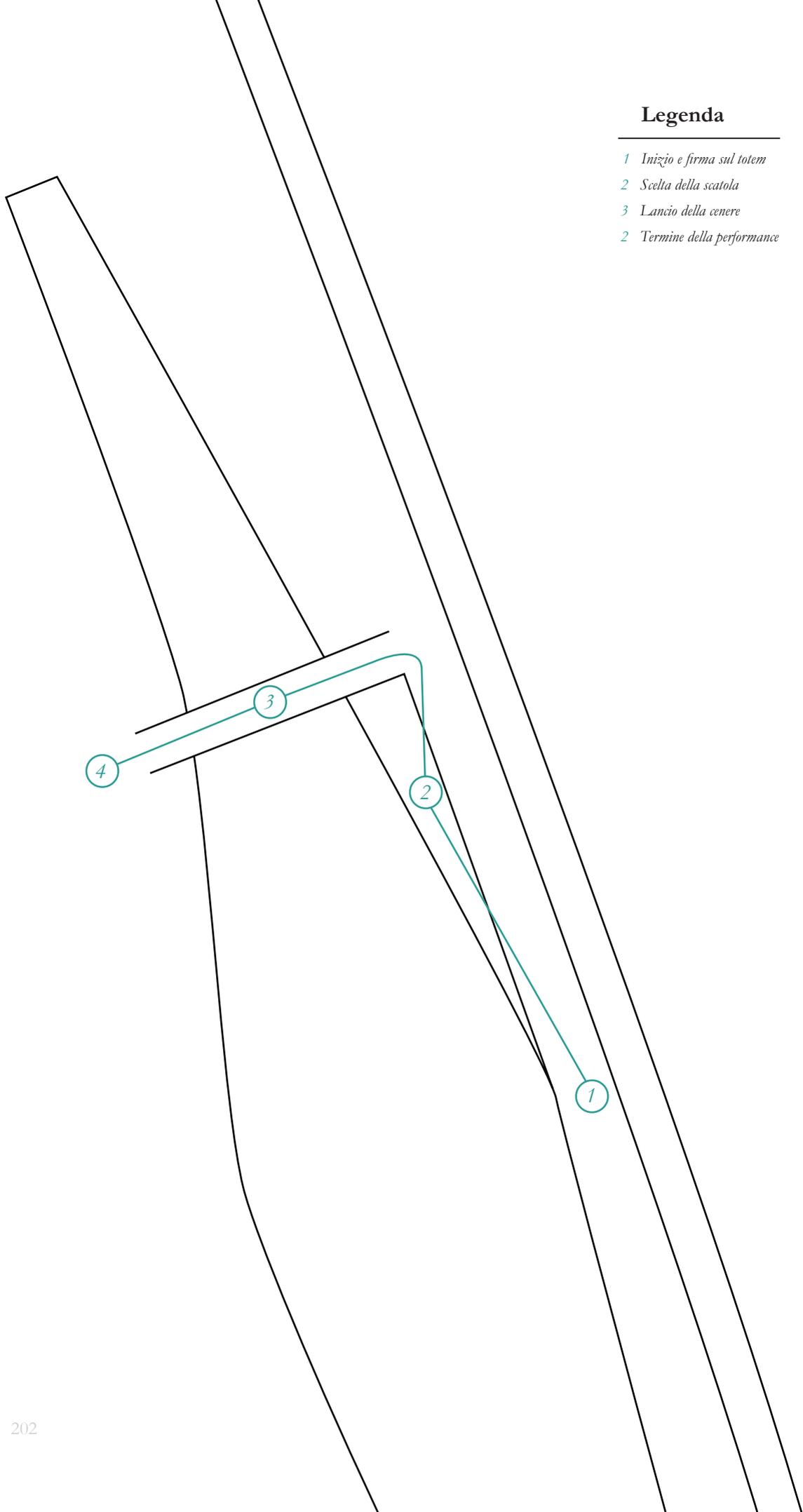
221





Legenda

- 1 *Inizio e firma sul totem*
- 2 *Scelta della scatola*
- 3 *Lancio della cenere*
- 2 *Termine della performance*



Un sincero grazie a tutti coloro che mi hanno sostenuto in particolare
a Salvatore, Leonardo, Maria e Igor.



Fonti

Bibliografia

Filmografia

Sitografia

Didascalie delle immagini

Bibliografia

- AA.VV., *Marina Abramovic*, Milano, Charta, 2002
- Apollinaire G., *Calligrammes*, Parigi, Mercure de France, 1918
- Balzola A., Rosa P., *L'arte fuori di sé*, Milano, Feltrinelli, 2011
- Benveniste È., *Structure des relations de personne dans le verbe*, in “Bulletin de la Société de Linguistique”, 1946 (ed. it. *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971)
- Bonfantini M. A., *Breve corso di semiotica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000
- Borel F., *Le Vêtement incarné, Les métamorphoses du corps*, Parigi, Calmann-Lévy, 1992
- Breton A., *Manifeste du surréalisme*, Parigi, Éditions du Sagittaire, 1924
- De Andrè, *Canzone del Maggio*, 1973
- Deck B., *Do you read me?*, in “Emigre” n. 15, Berkeley, 1990
- Del Guercio A., *Arte e vita moderna. Situazione dell'immagine tra Ottocento e Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2001
- Distefano A. D., *Il racconto. Non sanno il nostro nome e ci chiamano migranti*, in “La Lettura”, Corriere della Sera, 6 marzo 2016, p. 14-15
- Dewey J., *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica, 2007
- Ducasse I. L. (Comte de Lautréamont), *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres complètes*, Parigi, Éditions GLM, 1938
- Eco U., *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003
- id., *Storia della Bellezza*, Milano, Bompiani, 2004
- Fedez, *21 grammi*, 2015
- Ferraris M., *Lasciare tracce: documentalità e architettura*, Milano/Udine, Mimesis, 2012
- Ferrauto L., Marzotto C., Sfigiotti S., *Progetto grafico 26*, Milano, AIAP, 2013
- Finnegan R., *Communicating: the multiple modes of human*, Abingdon, Routledge, 2002 (ed. it. *Comunicare, le molteplici modalità dell'interconnessione umana*, a cura di Biscaldi, Torino, UTET, 2009)

- Foucault M., *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2006
- Gallo S., Zucconi G., *Arte del Novecento 1900-1944*, Milano, Mondadori Università, 2002
- Gerstner K., *Programme entwerfen*, Teufen, Artur Niggli AG, 1964
- Goldberg R., *Performance Art. From Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson, 2011
- Heiss A., *Another Point of Entry: An Interview with Dennis Oppenheim*, New York, Institute for Contemporary Arts, 1990
- Huizinga J., *Homo ludens*, 1938 (ed. it. *Homo ludens*, Milano, Il Saggiatore, 1967)
- Jones A., *Body Art: performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998
- Mauri M., Pellegrini V., *Orizzonti Visual data*, in “La Lettura”, Corriere della Sera, 6 marzo 2016, p. 14-15
- Menghinelli L., Nicoletti G., Verzotti G., *Il corpo come luogo del segno artistico*, Ginevra/Milano, Mart, Skira, 2003
- Merleau-Ponty M., *Phenomenologie de la perception*, Parigi, Gallimard, 1976
- Nicosia F., *Monet*, Firenze, Giunti, 2003
- O'Reilly S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011
- Oldenburg C., *Claes Oldenburg's Store Days: Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*, New York, Something Else Press, 1967
- Prinzivalli A., *Guillaume Apollinaire (1880-1918): l'uomo, il poeta, il ferito di guerra. L'ospedale italiano a Parigi*, “Rivista di storia della medicina”, Anno XXII NS (XLIII), Fasc. 1-2, gennaio-dicembre 2012
- Quine W. V., *Word and Object*, Cambridge, M.I.T. Press, 1960 (ed. it. *Parola e oggetto*, Milano, Il Saggiatore, 1970)
- Ragozzino M., *Dada e Surrealismo*, Firenze, Giunti, 1998
- Remotti F., *Prima lezione di antropologia*, Roma-Bari, Laterza, 2000
- Ruder E., *Typography*, Teufen, Artur Niggli AG, 1967
- Savoca G., *Arte Estrema*, Roma, Castelvechi, 1999
- Toscano G., *Performance Art. Campo di produzione e aspetti relazionali*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010
- Tzara T., *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino, Einaudi, 1990
- Vergine L., *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000
- Warr T., *Il corpo dell'artista*, Hong Kong, Phaidon, 2006
- Zingale S., *La semiotica e le arti utili in undici dialoghi*, Bergamo, Moretti Honegger, 2005

- id., *Wayfinding e cognizione spaziale*, intervista di Linda Melzani, 2006
- id., *Segnare la strada, Il contributo della semiotica al Wayfinding*,
in "Ergonomia" n. 4, 2006, p. 35-37
- id., Bonfantini M. A., Bramati J., *Sussidiario di semiotica, in dieci lezioni
e duecento immagini*, Milano, ATi Editore, 2007
- id., *Gioco, Dialogo, Design*, Milano, ATi Editore, 2009
- id., *Quale semiotica per il wayfinding*, Slideshare, 2015

Filmografia

21 Grams, Iñárritu A. G., USA, 2003

Andy Warhol: Factory Man, Vecchiet J. M., 2007

Destini incrociati hotel: I ragazzi terribili, Ep. 6, Stagione 3, Clerici L., Italia, 2015

Europe after the Rain, Dada and Surrealism, Gold M., UK, 1978

Fuocoammare, Rosi G., Italia, 2016

Marina Abramović - The Artist is Present, Akers M., USA, 2012

Mondo Cane, Cavara P., Jacopetti G., Prospero F. E., Italia, 1962

Sitografia

accademiaravenna.net - 10.09.15

archivio.romaeuropa.net - 10.09.15

bombmagazine.org - 10.09.15

corrieredelveneto.corriere.it - 9.03.16

firenze.repubblica.it - 9.03.16

gds.it - 9.03.16

it.euronews.com - 9.03.16

it.reuters.com - 9.03.16

magazine.unior.it - 9.03.16

migration.iom.int - 20.02.16

retroonline.it - 9.03.16

sibarinet.it - 9.03.16

sicilians.it - 9.03.16

struct.com.au - 20.02.16

testicanzoni.mtv.it - 10.03.16

video.repubblica.it - 9.03.16

www.affaritaliani.it - 9.03.16

www.ansa.it - 9.03.16

www.art21.org - 9.03.16

www.artribune.com - 23.04.15

www.askanews.it - 9.03.16

www.avvenire.it - 9.03.16

www.borderdeaths.org - 20.82.16

www.corriere.it - 9.03.16

www.cospe.org - 20.02.16

www.etimo.it - 28.12.15

www.eunews.it - 9.03.16

www.garçantilinguistica.it - 07.02.15

www.giornaledicalabria.it - 9.03.16
www.grandidizionari.it - 07.02.15
www.buffingtonpost.it - 9.03.16
www.ilcapoluogo.it - 9.03.16
www.ilfattoquotidiano.it - 9.03.16
www.ilgiornale.it - 9.03.16
www.ilmessaggero.it - 9.03.16
www.ilvelino.it - 9.03.16
www.imdb.com - 9.03.16
www.internazionale.it - 9.03.16
www.iom.int - 20.02.16
www.ispionline.it - 9.03.16
www.lastampa.it - 9.03.16
www.lettera43.it - 9.03.16
www.liberoreporter.it - 9.03.16
www.migfunder.com - 9.03.16
www.pacmilano.it - 08.02.15
www.panorama.it - 9.03.16
www.performanceartebrasil.com.br - 10.09.15
www.pieromanzoni.org - 10.09.15
www.politicamentecorretto.com - 9.03.16
www.prealpina.it - 9.03.16
www.rainews.it - 9.03.16
www.redattoresociale.it - 9.03.16
www.repubblica.it - 9.03.16
www.sanfrancescopatronoditalia.it - 9.03.16
www.secoloditalia.it - 9.03.16
www.secondopianonews.com - 9.03.16
www.strill.it - 9.03.16
www.swissinfo.ch - 9.03.16
www.treccani.it - 07.02.15
www.unitedagainstracism.org - 20.02.16

Didascalie delle immagini

- n. 01, Faggion L., *7 nights, particolare*, 2014, p. 16-17
- n. 02, Google, *Impronta, prime 100 immagini in ordine cromatico*, 22.02.15, p. 18
- n. 03-09, Faggion L., *7 nights, gli artefatti*, 2014, p. 20-23
- n. 10-18, Faggion L., *7 nights, screenshot del video*, p. 24-26
- n. 19, Beckwith C., Fisher A., *Surma Woman with Painted Eye-Mask*, p. 27
- n. 20, José Galindo R., *Estoy viva*, 2014, p. 35
- n. 21, Abramović M., *The Abramović Method*, 2012, p. 37
- n. 22, de Robertis D., *Lo specchio dell'origine*, 2014, p. 37
- n. 23, Pane G., *Azione sentimentale*, 1973, p. 38
- n. 24, Piatti U., Russolo L., *Intonarumori*, 1913, p. 39
- n. 25, Marinetti T., *Manifesto Futurista pubblicato su "Le Figaro"*, 1909, p. 41
- n. 26, Duchamp M., *Fontana*, 1917, p. 43
- n. 27, Duchamp M., *Ruota di bicicletta*, 1913, p. 44
- n. 28, Sherman C., *Untitled #96*, 2011, p. 48-49
- n. 29, Duchamp M., *Rose Sélavy*, 1921, p. 51
- n. 30, Morimura Y., *Doubleage (Marcel)*, 1988, p. 51
- n. 31-33, Sherman C., *Esempi di opere*, 1978 ca, p. 52
- n. 34, Krystufek E., *Satisfaction*, 1994, p. 53
- n. 35, Brus G., *Autoritratto, automutilazione*, 1995, p. 55
- n. 36-37, Oppenheim D., *Reading Position for a Second Degree Burn*, 1970, p. 55
- n. 38, Duchamp M., *Torsura*, 1919, p. 56
- n. 39, Higgins D., Knowles A., *Danger Music No. 2*, 1962, p. 57
- n. 40, Chicago J., *Boxing Ring*, 1970, p. 58
- n. 41, Morris R., *Senza Titolo*, 1974, p. 59
- n. 42, Torres, *Carne*, 2011, p. 61
- n. 43-44, Acconci V., *Trademarks*, 1970, p. 62
- n. 45-46, Stempera P., *Innesto*, 1975, p. 63

- n. 47, Athey R., *4 Scenes in a Harsh Life*, 1994, p. 64
- n. 48-49, Mauri F., *Ebrea*, 1972, p. 66
- n. 50, Sierra S., *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, 1999, p. 67
- n. 51-52, Eltit D., *Maipu*, 1982, p. 69
- n. 53, Acconci V., *Conversions*, 1970, p. 70
- n. 54, Duncan J., *Blind Date*, 1980, p. 71
- n. 55, Orlan, *Omnipresence*, 1993, p. 72
- n. 56-58, Abramovic M., *Rhythm 2*, 1974, p. 77
- n. 59-60, Sonfist A., *Last will and testament*, 1973, p. 78
- n. 61, Pane G., *Death control*, 1974, p. 79
- n. 62, Manzoni P., *Scultura vivente*, 1961, p. 80
- n. 63, Klein Y., *Anthropométries*, 1960, p. 81
- n. 64, Abramović M., *Rhythm 0*, 1974, p. 82
- n. 65, Abramović M., *The artist is present*, 2010, p. 83
- n. 66-73, Abramović M., *The artist is present, reazione del pubblico*, 2010, p. 84
- n. 74-75, Kulik O., *I bite America and America bites me*, 1997, p. 86
- n. 76, Antoni J., *Loving care*, 1993, p. 90-91
- n. 77, Oldenburg C., *Snapshots from the City*, 1960, p.93
- n. 78, Ukeles M. L., *Hartford wash: washing, tracks, maintenance: outside*, 1973, p.94
- n. 79, Abramović M., *Balkan Baroque*, 1997, p.95
- n. 80, Paik N. J., *Zen for Head*, 1962, p.96
- n. 81-88, Arnatt K., *Banausic Effort*, 1973, p. 98
- n. 89, Long. R., *A line made by walking*, 1967, p. 99
- n. 90-91, Acconci V., *Air Time*, 1973, p. 101
- n. 92-101, Rainer A., *Face Farces*, 1968 ca, p. 102-103
- n. 102, Antoni J., *Gnaw*, 1992, p. 104
- n. 103, Murakami S., *Breaking through many paper screen*, 1956, p. 105
- n. 104, Antoni J., *Loving care*, 1992, p. 106
- n. 105, Mattiacci E., *Pensare il pensiero*, 1973, p. 107
- n. 106, Kubota S., *Vagina painting*, 1965, p. 108
- n. 107, Shiraga K., *Challenging Mud*, 1955, p. 109

- n. 108, Fox T., *Levitation*, 1970, p. 110
- n. 109, Boadwee K., *Untitled (Purple squirt)*, 1995, p. 111
- n. 110-111, Mendietta A., *Death of a chicken*, 1972, p.112
- n. 112, de Saint-Phalle N., *Le premier tir... dans l'impasse*, 1961, p. 113
- n. 113, Knizak M., *Dimostrazione per tutti i sensi*, 1964, p. 115
- n. 114, Abramović M., Ulay, *Imponderabilia*, 1977, p. 116
- n. 115, Emin T., *Exorcism of the last painting I never made*, 1966, p. 117
- n. 116-117, Rinke K., *Wand, Boden, Raum*, 1970, p. 118
- n. 118, *Swiss Style Typography, poster*, p. 122
- n. 119-122, hm.com/it, *T-shirt con scritte*, 2016, p. 124
- n. 123, Unger G., *Swift, alfabeto*, 1984-1987, p. 126
- n. 124, Dwiggins W. A., *Caledonia, alfabeto*, 1938, p. 126
- n. 125, Excoffon R., *Antique Olive, alfabeto*, 1962-1966, p. 126
- n. 126, Excoffon R., *Calypto, esempio*, 1958, p. 127
- n. 127, Le Corbusier, *Padiglione Philips*, Belgio, 1958, p. 127
- n. 128 , *Fuelband, Nike*, 2013 ca, p. 128
- n. 129, *Fuelband, Nike, esempio di grafico giornaliero*, 2013 ca, p. 129
- n. 130, *Visualizzazione delle connessioni della pagina Facebook di The Guardian, attraverso l'uso degli strumenti Netviz e Gephi*, p. 130
- n. 131, *Esempio di poster su Facebook, legato alla registrazione di una corsa*, p. 130
- n. 132, documentata da Faggion L., *Scritta su muro, San Siro*, 2016 ca, p. 133
- n. 133, *Stadio San Siro, particolare*, p. 134-135
- n. 134-143, documentata da Faggion L., *Scritta su muro pro Inter, San Siro*, 2016 ca, p. 136
- n. 144-153, documentata da Faggion L., *Scritta su muro pro Milan, San Siro*, 2016 ca, p. 137
- n. 154, *Immigrazione in Italia*, 2014 ca, p. 146-147
- n. 155, Mauri M., Pellegrini V., *Orizzonti Visual data in "La Lettura", Corriere della Sera, 6 marzo 2016, p. 14-15*, 2016, p. 148-149
- n. 156-159, *The poseidon ensemble, 2004 Indian Ocean Eartquake, screenshot*, p. 156
- n. 160, *Paper boat*, p. 157
- n. 161, United, *Poster*, 2014, p. 158

- n. 162, *Nomi dei migranti morti*, Parlamento Europeo, 2015, p. 159
- n. 163-164, Abramović M., Ulay, *Imponderabilia*, 1977, p. 160
- n. 165, Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 4*, 1972, p. 161
- n. 166, Beuys J., *Documenta*, 1982, p. 162
- n. 167-169, Gerz J., *Salviamo la luna, differenti passaggi della performance*, 2005-2007, p. 164
- n. 170, Missing Migrant Project, *Visualizzazione di dati relativi al passaggio dei migranti nel Mediterraneo durante il 2015*, p. 166
- n. 171, MacDougall D., *Scoperta peso dell'anima*, 1907, p. 167
- n. 172, Faggion L., *Performance Commemorazione, simulazione del lancio della cenere nella Darsena*, 2016, p. 171
- n. 173, Faggion L., *Foto della Darsena di Milano*, 2016, p. 172-173
- n. 174-179, Comune di Milano, *Documenti per l'occupazione di luogo pubblico*, p. 174-175
- n. 180, Faggion L., *Performance Commemorazione, simulazione della scatola aperta*, 2016, p. 176-177
- n. 181-186, Faggion L., *Performance Commemorazione, i passaggi di apertura della scatola*, 2016, p. 178-179
- n. 187, Faggion L., *Performance Commemorazione, simulazione posizionamento del totem nella zona della Darsena*, 2016, p. 180-181
- n. 188-191, Faggion L., *Performance Commemorazione, varie facce del totem*, 2016, p. 182
- n. 192-193, Faggion L., *Performance Commemorazione, simulazione del totem posizionato*, 2016, p. 183
- n. 194-195, Faggion L., *Performance Commemorazione, simulazione dell'uso del totem durante la performance*, 2016, p. 184
- n. 196, Faggion L., *Performance Commemorazione, wireframe del sito internet*, 2016, p. 186
- n. 197, Faggion L., *Performance Commemorazione, sito internet in parallasse*, 2016, p. 187
- n. 198, Faggion L., *Performance Commemorazione, sito internet homepage*, 2016, p. 188-189
- n. 199-202, Faggion L., *Performance Commemorazione, scroll del sito internet*, 2016, p. 190-191
- n. 203-227, Faggion L., *Performance Commemorazione, simulazione delle fasi dell'azione*, 2016, p. 192-201

