

Un'invenzione della modernità La spettatorialità nell'arte contemporanea

Pietro Gaglianò

Ricercatore indipendente, Docente di Art History and Criticism, SRISA - Santa Reparata International School of Art, Firenze, IT
pietrogagliano75@gmail.com

Abstract

The spectatorship conditions the relationship between observers and artworks since the crisis of the Ancien Régime. The most engaged artists and theorist, in twentieth-century art and theater, considered such position as impossible and intolerable. Jacques Rancière opposed to this sentence an essay here assumed as an optical tool for the critical reinterpretation of the reciprocal positions between work, artist and audience in some case-studies involving the relationship between art and the public sphere.

Key Words

Spectatorship; Public Art; Public sphere; Performance art; Empowerment

Contents

1. L'origine
 2. Un male necessario
 3. Aperto al possibile
 4. Una creazione condivisa di senso
- Bibliografia

1. L'origine

Il 15 agosto 1791, mentre la storia europea procede al ritmo accelerato e talvolta cruento della Rivoluzione francese, nel Salon Carré, al Palazzo del Louvre non più residenza reale, si inaugura *le premier Salon de la liberté*. Si tratta del primo Salon aperto a tutti gli artisti viventi, qualunque fosse la loro formazione e provenienza decretando, con l'abolizione (sancita nel 1793) dell'Académie royale e del suo potere, un'ulteriore cesura con l'Ancien régime.¹ Tutto questo, assieme alla formalizzazione del concetto di collezione pubblica, già presente in Europa, in modi diversi, da alcuni decenni,² e alla democratizzazione dell'accesso alle opere, ai reperti, ai documenti, è all'origine di un'invenzione che possiamo ascrivere completamente alla modernità: lo spettatore. L'insieme di donne e uomini che si recano a visitare le collezioni del museo e, soprattutto, le esposizioni degli artisti a loro contemporanei, si pongono rispetto alle opere d'arte in una posizione inedita. Il suddito diventa cittadino, il popolo diventa pubblico (inteso nella sua qualità sostantivale). I due concetti di collettività, popolo e pubblico, hanno una comune origine etimologica ma il secondo si allontana dal primo per una più precisa consapevolezza civica e, in questo modo, definisce la propria alterità rispetto all'opera: scioglie un incantamento di reciproca appartenenza e, di conseguenza, misura una distanza intellettuale e fisica che autorizza lo sguardo critico.

Viene interrotto così un carattere specifico della produzione artistica mediterranea ed europea che, nel segno di una narrazione egemonica tesa ad amministrare la continuità e l'inevitabilità dei poteri, aveva sempre incluso nel proprio orizzonte la presenza delle comunità come parte consustanziale dell'area di significazione dell'opera, sia nello spazio pubblico sia in tutti quei luoghi (sacri e secolari) che la comunità abitava e in cui ritrovava le geometrie della propria appartenenza, nonché della propria subalternità, ai sistemi di sovranità temporale e spirituale. Invece i liberi cittadini che osservano le opere del *Salon*, emancipate dagli obsoleti canoni dell'accademismo, sanno di poter esprimere un giudizio a proprio gusto e arbitrio, non essendo più vincolati alle narrazioni implicite nell'arte di regime, nelle figurazioni utilizzate per secoli dal potere laico e religioso, nella città così come nei luoghi pubblici.³ Lo spettatore (colui che guarda) si manifesta, al suo debutto nella Storia, come un soggetto indipendente, autonomo, fornito di capacità critica e, al tempo

¹ Il "Salon de Peinture", in essere dal XVII secolo (prende questo nome solo a partire dal 1737 dal Salon carré del Louvre, all'epoca Grand Salon, dove veniva organizzato), era interamente regolato dall'Académie royale de peinture et sculpture che vi ammetteva solo i suoi membri e, quindi, le opere conformi all'estetica di regime. Nel 1791 l'Assemblea nazionale decreta che «tutti gli artisti francesi o stranieri, che siano o no membri dell'Accademia di pittura e scultura, sono ugualmente ammessi a esporre le loro opere nella parte del Louvre destinata a questo scopo»; cfr. Caubisens-Lasfargues (1961: 193-214).

² Nello stesso quadro si matura il 10 agosto del 1793, poco meno di due anni più tardi, l'apertura al pubblico delle collezioni storiche, d'arte e archeologia, del Louvre, sotto il nome di Musée Français. Sulla genesi del museo vedi soprattutto Pomian (2020-2021).

³ Sul carattere egemonico dei monumenti e sull'iconografia del potere si veda tra gli altri Foucault (2004); Miles (1997); Nelson, Olin (2003); Gaglianò (2016).

stesso, più solo, depauperato della continuità che in ripetuti rituali collettivi lo aveva sempre legato alle forme, alle epifanie delle produzioni artistiche e culturali del suo mondo.

Da questo momento in poi la spettatorialità non ha mai smesso di trasformarsi e diversi attori si sono alternati nei ruoli di questa sindrome, prima precisamente borghese e poi trasversale all'intero corpo sociale. Dal secondo dopoguerra l'essere spettatore non riguarda più soltanto le forme dell'arte ma tutte le produzioni del discorso politico e sociale; questo ha portato a un paradossale atto di delega della propria capacità intelligente alle strutture del potere, via via più ramificate e pervasive. In una concatenazione di dinamiche del desiderio e della soddisfazione si è sviluppata la contraddizione di una sempre maggiore, e sempre più diffusa, capacità di entrare in possesso di beni di consumo e assumere status qualificati (o apparentemente qualificanti) scambiandola per autentica facoltà di scelta. Nell'estrema metamorfosi dello spettatore il pubblico è diventato clientela, disgregato in innumerevoli unità irrelate e unitario soltanto nella corallità del consumo sfrenato, equivocamente contrabbandato come autoaffermazione individuale. In antitesi a questo corso e a esso parallela si è sviluppata la critica della spettatorialità, con un'accelerazione impressa a metà del secolo scorso dal propagarsi della cultura e della comunicazione di massa. L'attivismo politico e la critica estetica, talvolta incrociando e sovrapponendo le traiettorie, hanno ripetutamente tentato la decostruzione di questa prospettiva, cercando di restituire al cittadino centralità e allo spettatore capacità di interazione, quando non di partecipazione creativa, reintegrandolo nella perduta adesione tra singolo e comunità ma con la pienezza degli strumenti del pensiero sociale di ispirazione democratica.⁴

2. Un male necessario

Dobbiamo chiederci se la produzione culturale oggi abbia ancora bisogno di spettatori. Con il recupero dello sguardo come azione qualificante è forse possibile scardinare sia gli automatismi del consumismo sia i guasti della degnazione intellettuale, di quella condiscendenza verso il pubblico non convenzionale che sentiamo il bisogno di coinvolgere, di mettere al centro della scena, di spingere a un'interazione spesso forzata o superficiale? Jacques Rancière ha dedicato alla definizione politica della spettatorialità una riflessione che rovescia la subalternità di questa posizione, smontando la presunta inferiorità dell'essere spettatore e ponendo in evidenza nuove sensibilità, nuovi possibili movimenti dello sguardo. Il filosofo ricostruisce la fenomenologia dello spettatore e, osservando da vicino le argomentazioni dei suoi detrattori, evidenzia come per tutto il Novecento la spettatorialità sia stata considerata un male «perché guardare è il contrario di conoscere» e perché «è il contrario

⁴ Le diverse prospettive di questa genealogia della critica sociale fanno riferimento a una imponente e ramificata serie di riferimenti che percorrono la filosofia politica dell'intero Novecento, qui si rimanda solo alle recenti analisi di Hardt, Negri (2000); Boltanski, Chiapello (2005); Graeber (2013); dalla vasta bibliografia sul ruolo dell'arte nei rivolgimenti politici dell'ultimo secolo si segnalano solo Bru, Martens (2006); Bishop (2012); Weibel (2014); Reilly (2018).

di agire» (Rancière [2008] 2018: 7). Il «paradosso dello spettatore»,⁵ come lo definisce Rancière e come si articola nel succedersi di ipotesi per la sua eliminazione, si basa quindi sulla necessaria presenza di questa figura (non c'è teatro senza spettatore) e sulla connotazione negativa che non la abbandona, mentre artisti, registi e autori auspicano, con le migliori intenzioni, «un teatro senza spettatori, dove gli astanti diventino partecipanti attivi invece di essere dei passivi *voyeur*» (ivi: 8).

La critica estetica del Novecento, con il pensiero teorico, con un'inesausta sperimentazione nell'ambito del teatro, della composizione musicale, delle arti visive sembra declinare un continuo tentativo, appassionato e desiderante almeno quanto pragmatico e operativo, di scardinare la binarietà tra l'attore (o l'artista o l'opera, etc.) e lo spettatore. Tale desiderio è spesso animato da una tensione ideologica ed è avvinto alla radicalità della lotta politica, altre volte invece si svolge internamente a una riflessione sulla forma, tesa a ricentrare alcuni termini che, nella tradizione europea, definiscono la qualità dell'opera, il suo rapporto con la temporalità, con lo spazio, con lo sguardo esterno. Rancière ricorda le diverse attitudini di due autori teatrali come Bertolt Brecht e Antonin Artaud. Secondo Brecht «occorre strappare lo spettatore all'abbruttimento del perditempo, imbambolato dall'apparenza e conquistato da quell'empatia che lo porta a identificarsi con i personaggi della scena», gli verrà quindi proposta una visione straniante per indurlo ad «abbandonare la posizione dello spettatore passivo e assumere quella dell'inquirente o dello scienziato» (ivi: 8-9); per Artaud, invece, deve essere abolita ogni distanza nel nome di una partecipazione viscerale e autentica, e lo spettatore dovrà andare a teatro mettendo in gioco il suo spirito, i suoi sensi, la sua carne.⁶

Lasciando il piano del teatro, che Rancière sceglie come caso esemplare dell'aporia sullo spettatore – «si presenta come una mediazione tesa alla propria abolizione» (ivi: 13) –, nell'universo delle arti visive troviamo tanti costrutti teorici almeno quanti sono stati i tentativi di riformulare la geometria dello sguardo, nei luoghi espositivi, nello spazio pubblico e su tutti i fronti di una guerra ingaggiata contro il mantenimento dello status quo. All'inizio del secolo scorso futuristi e dadaisti, sulla spinta di visioni politiche a tratti antitetiche, hanno sollecitato le platee, lanciato proclami, demolito cornici architettoniche e limiti dettati dalla consuetudine pur di far balzare dalla sedia il pubblico borghese, aggredito e scombuscolato, e eradicare una volta per tutte un regime estetico fondato sull'intrattenimento, la decorazione e l'ornamento, lo spettacolo. Contro lo «spettacolo» (lo *spectaculum* che genera e catalizza spettatori) in modo diretto o implicito, autonomo, sparso, a volte conflittuale e quasi sempre tragicamente vano, si è mosso un vasto universo di autori, un elenco che sarebbe lunghissimo, inevitabilmente incompleto e non fedele alla ricchezza delle proposte e delle visioni.⁷ Tutti hanno identificato

⁵ Il riferimento è al trattato *Paradoxe sur le comédien*, scritto da Denis Diderot alla fine del XVIII secolo e pubblicato postumo nel 1930.

⁶ Artaud teorizza il *Teatro della Crudeltà* in un primo manifesto nel 1932. Successive edizioni e la loro elaborazione definitiva vengono pubblicate in Artaud ([1938] 1968-2000).

⁷ L'alfiere più noto di questa crociata, citato fino allo sfinimento, spesso equivocato e frainteso, è

nella spettacolarizzazione dell'arte, e nel suo complemento, la spettatorialità, la manifestazione spudorata dell'architettura di un potere fondato sulla separazione delle competenze, sulla disgregazione delle collettività, sull'alienazione dei singoli definitivamente relegati al di qua della linea di proscenio, o di uno schermo televisivo, in un confino dove *spēctare*, guardare (qualcosa o qualcuno), si fonde definitivamente con *exspēctare*, aspettare (che qualcosa o qualcuno faccia e decida per loro).

A tutta questa ampia e ramificata azione critica, mossa sempre con le migliori intenzioni, Rancière contrappone la possibilità che tra chi guarda e chi crea ci sia la condivisione di un patrimonio comune, una stessa intelligenza «che traduce i segni in altri segni e che procede per confronti e figure, per comunicare le sue avventure intellettuali e per capire quello che un'altra intelligenza si sta sforzando di comunicarle» (ivi: 15). Il filosofo riprende e sviluppa il pensiero del “maestro ignorante”, un maestro non sempre sapiente ma capace di creare le condizioni, “i vincoli”, che catalizzino l'apprendimento e mantenere così «il ricercatore sulla propria via, quella su cui egli è solo a cercare e non cessa mai di farlo» (Rancière [1987] 2008: 61). Secondo una linea teorica che molto deve alla pedagogia anarchica e libertaria, tra aspirazioni antiautoritarie e autentiche emancipazioni, l'educatore dovrebbe trovare il proprio ruolo nella coerenza tra mezzi e fini, facendosi catalizzatore di una forza propulsiva che è come un vento percepibile solo a lui mentre gli effetti, ben più della sua figura di maestro, si manifestano a chi vuole apprendere. È una forza altrettanto potente quella che dovrebbe muovere il lavoro dell'artista, senza intenzioni educative, mentre nutre la prassi e scompagina le regole del metodo; questa è la ragione dell'arte e così, in diverse forme, dovrebbe mostrarsi allo spettatore: una sorta di pedagogia appassionata, la cui regia è arcana, gli esiti imprecisati e le posizioni dei giocatori non devono venire assegnate sulla base di un presunto disegno egemonico, di una superiorità morale.⁸

Rancière propone di riconsiderare i termini in gioco chiedendosi se la distanza tra maestro (tradizionale) e allievo, tra l'artista e lo spettatore (non emancipato) non sia enfatizzata proprio dal desiderio stesso di annullarla, in base al presupposto di un'opposizione rigida tra attivo e passivo. È davvero passivo lo spettatore, sia esso a una prima teatrale o al cospetto di un'installazione di Rauschenberg o, addirittura, seduto a casa propria davanti allo schermo televisivo? Lo è del tutto e in modo irrevocabile, antitetico al

sicuramente Guy Debord (1931-1994), personalità inquieta, scrittore instancabile, attivista politico, parte di quel gruppo di autori che convoglia nel Situazionismo la diffusa tensione di contestazione alla mercificazione dell'esistenza di una irrequieta generazione di autori. Il suo *La société du spectacle*, pubblicato nel 1967, è stato un punto di riferimento per la critica sociale degli ultimi cinquant'anni.

⁸ Le frange più sensibili nel panorama dell'educazione artistica, in tutta la pedagogia libertaria, prendono molto seriamente il problema dello sbilanciamento morale e intellettuale legato all'irrinunciabilità della presenza del maestro, il quale viene esaminato lungo varie linee di criticità che contemplano la sua posizione di autore del percorso pedagogico, il punto dell'autorità o quello dell'autorevolezza, il peso della sua formazione etica, morale, estetica e politica. Sulla consapevolezza etica dell'educatore anarchico e libertario, sulla posizione politica dell'artista e sulle reciprocità tra arte e pedagogia rimando a quanto scritto in Gaglianò (2020) e alla bibliografia ivi indicata.

genio creativo dell'artista o al talento dell'interprete? L'emancipazione dello spettatore, scrive il filosofo, inizia quando capiamo che queste persone «vedono, sentono e comprendono qualcosa nella misura in cui compongono il loro proprio poema, così come a modo loro fanno gli attori o i drammaturghi, i registi, i ballerini o i performer» (Rancière [2008] 2018: 19).

3. Aperto al possibile

Adottando questo punto di vista, cosa rimane quindi di decenni di istanze, pratiche, provocazioni, sfondamenti disciplinari e critica istituzionale che hanno cercato di reagire alla crisi della società di marca occidentale, all'atomizzazione del vivere in comune, con un disegno che includesse il coinvolgimento, la partecipazione attiva, l'intervento nella sfera pubblica senza gerarchie, nella costante attenzione ai cascami del colonialismo culturale, nella fiducia verso l'adesione consapevole e intelligente delle persone ai processi dell'arte? Fatta la tara dei molti, troppi casi in cui questo sistema di basi teoriche ed esperienze è stato ridotto a un mero esercizio retorico, reso da parole chiave e slogan, istruito da una correttezza politica farisea e guidato da tendenze artificiose più che da un genuino impegno, al netto di tutto questo, possiamo usare gli argomenti di Rancière come uno speciale strumento ottico. Si procede qui, in forma di introduzione a una possibile indagine ben più ampia, alla rilettura del lavoro di un certo numero di artiste e artisti le cui opere possono essere considerate emblematiche dell'articolarsi di concetti chiave come autorialità, specificità dell'opera rispetto a contesto, partecipazione e, appunto, spettatorialità. Più nel dettaglio, viene esaminato il trasformato rapporto tra arte e sfera pubblica che rappresenta un caso particolare, sia pure di vaste proporzioni, dell'area appena descritta, interessata a rifondare la relazione con lo spettatore.

Un fenomeno parallelo a questa invenzione della modernità riguarda infatti il modo in cui gli spazi pubblici sono stati progressivamente disertati dalle forme dell'arte che, depoliticizzate, sono migrate verso le gallerie private e nuovi luoghi deputati. Le piazze, i viali e i parchi, soprattutto dalla seconda metà del Novecento, hanno perso le connotazioni di rappresentanza, di armamento delle retoriche dei regimi, sempre più presenti invece nella diffusione mediatica, radiofonica, televisiva, digitale, in una dimensione capillare a tu per tu di efficacia inaudita. Lo spazio pubblico è stato in una certa misura decolonizzato dalle narrazioni del potere ma anche trascurato dai suoi abitanti, privato in larga parte della collocazione di segni e del prodursi di azioni, incontri e contrasti che generano appartenenza, che edificano le comunità (i linguaggi che lo abitano ormai sono quelli manipolatori della promozione commerciale, completamente irrelati rispetto ai luoghi). Qui, in una sfera parzialmente liberata ma ancora centrale, stratificata, attraversabile e, malgrado tutto, aperta al possibile, hanno preso forma progetti coraggiosi, sensibili alle questioni sociali, a volte politicamente impegnati e spesso così coerenti con le proprie premesse da definire una specifica categoria estetica.

A stabilire il lessico di una partizione tra la *Plop art* (che, in modo quasi esclusivo, prende il posto della tradizionale statuaria monumentale come com-

mittenza pubblica negli spazi urbani⁹) e la più consapevole geografia dell'arte pubblica (più o meno socialmente impegnata, non istituzionale, incentrata sull'incontro con gli abitanti, sui processi più che sugli esiti tangibili, poco incline alla permanenza dell'oggetto) è Suzanne Lacy con la definizione di *New Genre Public Art*.¹⁰ L'artista californiana, raccogliendo le tensioni di una nutrita compagnia di colleghi e teorici, nel 1994 cura la pubblicazione di *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, un'antologia di testi firmati, tra l'altro, da Allan Kaprow, Mary Jane Jacob e Lucy Lippard, destinata a influenzare tutto il dibattito sull'arte pubblica e sulle pratiche partecipative (v. Lacy 1994).

La ricca produzione di Lacy è sempre stata considerata per l'esemplarità nel rapporto con le collettività invitate a entrare nel processo di progettazione dell'opera; che si tratti della comunità afroamericana di San Francisco, degli adolescenti di Oakland o degli abitanti di un quartiere ad alto tasso di criminalità in Colombia, le persone coinvolte partecipano attivamente alla formulazione di una narrazione, fatta da loro e con loro, senza essere esotizzate dall'artista, senza semplificazioni, senza predazioni culturali. La formalizzazione (può trattarsi di una drammaturgia corale, di un *potluck*, dell'allestimento di uno spazio transitorio per la conversazione, di un museo temporaneo di memorie private in un autobus pubblico) è in generale secondaria rispetto al lungo lavoro di incontro, preparazione e condivisione ma restituisce sempre un preciso carattere, nel ritmo o nella scelta di elementi esteriori, che lo riconduce alla poetica di Lacy. Al centro, dunque, di queste dense e in larga parte sommerse coreografie ci sono i membri attivi di una comunità chiamati a condividere una parte di autorialità con l'artista, in tutto lontani dalla posizione di spettatori per la quale, apparentemente, sembra non esserci posto. In realtà sia nei lavori giovanili, che echeggiano ancora il linguaggio dell'attivista che Lacy era ed è, sia in quelli più maturi la presenza di un pubblico esterno che osserva gli esiti non solo è prevista ma appare fondamentale. Le anziane donne che nell'atto finale di *Whisper, the Waves, the Wind* (1984) si trovano a La Jolla Beach, in California, a conversare delle loro vite lo fanno a beneficio dalle quasi mille persone che le ascoltano e le osservano nel corso dell'evento finale del progetto. La vita delle 165 protagoniste sarà stata sicuramente influenzata, e forse migliorata, dal lavoro preparatorio di incontri privati, durato alcuni mesi, ma il loro riposizionamento come protagoniste e non come figure marginali della società è diretto al pubblico presente, agli spettatori per i quali, in un certo senso, è stato in parte pensato lo scenografico allestimento, quasi un *tableau vivant*, sulla spiaggia. Riflessioni analoghe possono essere fatte per *Full circle* (1993) dove il coinvolgimento di gruppi e associazioni femminili è *strumentale alla messa in opera di una serie di anomali monumenti*

⁹ Il termine venne utilizzato dall'architetto statunitense James Wines dalla fine degli anni Sessanta per definire le sculture monumentali e ornamentali, solitamente moderniste o minimaliste, imposte dalle istituzioni su piazze o aiuole senza la minima relazione con il contesto, in opposizione a una nuova progettualità più attenta all'ambiente sociale e urbano; cfr. Wines (2005); vedi anche Kwon (2002).

¹⁰ Per una documentazione sul lavoro di Suzanne Lacy vedi Frieling, Sanromán, Willsdon (2019); per un'antologia della sua ricca produzione di scritti e saggi vedi Lacy (2010).

*nella città di Chicago, rocce grezze dedicate a cento donne importanti nella storia e nella vita cittadina, perché il pubblico vario e indistinto dei passanti possa incontrarle, trovarle, rimanendo sollecitato o anche indifferente.*¹¹ E, ancora, la presenza dello spettatore è ben leggibile anche in opere più recenti: in *Between the Door and the Street* (2013) le scale esterne di una intera via residenziale di Brooklyn hanno accolto le conversazioni di gruppi di donne, dopo un lungo periodo di organizzazione condiviso con attivisti su questioni di genere, etnia e classe sociale; a questo evento finale più di duemila persone, concepite come spettatrici, senza interazione con i gruppi di conversazione, sono entrate in contatto con i temi generali e le storie personali, non diversamente dalla dinamica di un talk show televisivo ma con la differenza profonda di trovarsi nel proprio quartiere, di verificare l'importanza della propria presenza fisica, di condividere dal vivo, nella parte finale della giornata pubblica, alcune performance musicali e i rinfreschi offerti dai residenti. Nel lavoro di Lacy si delinea quindi una reale fiducia nei confronti dello spettatore, incarnata nella proposta che l'artista e le comunità protagoniste porgono alla sua intelligenza senza cercare di abbellirla, senza seduzioni ingannevoli, ma anche senza il ricatto dell'interazione che spesso richiede una partecipazione guidata come prezzo per la pienezza dell'esperienza. I passanti, i residenti non coinvolti direttamente e chi, a distanza di tempo, osserva i video e le foto di documentazione, noi tutti sediamo come spettatori, con diverse sfumature che riguardano la prossimità fisica, la condivisione di elementi sensoriali, linguistici, culturali, ma non la possibilità di avere una relazione autonoma, del tutto interiore, con la forma dell'arte.

La ricerca di Suzanne Lacy è parte di un paesaggio estetico e culturale che si produce negli Stati Uniti e in Europa a partire dalle sperimentazioni Neo-Dada e che si manifesta con una speciale concentrazione, tra gli anni Sessanta e Settanta, nell'esperienza della Performance art, programmaticamente tesa a connettere quanto più possibile arte e vita.¹² Apparentemente non esiste, per lo spettatore, la scelta di osservare senza essere coinvolto visceralmente in quanto accade davanti a lui (torna qui il principio espresso da Artaud, principale ispiratore, con il suo Teatro della crudeltà, del Living Theatre).¹³ Ma al centro di tutte le provocazioni e le sfide lanciate da Julian Beck e Judith Malina, Allan Kaprow, Chris Burden o, da questa parte dell'oceano, da Jean-Jacques Lebel, Valie Export, Gina Pane, c'è soprattutto una faccenda di

¹¹ Con questo progetto Lacy partecipa alla mostra *Culture in Action*, curata da Mary Jane Jacob, che consacra su larga scala un genere artistico, relazionale, pubblico, partecipativo.

¹² È un paesaggio che non sarebbe esistito senza l'influenza capitale delle Avanguardie storiche e, successivamente, di tutti i movimenti e le estetiche che nel secondo dopoguerra hanno movimentato il dibattito in Europa dai succedanei del Surrealismo alle molte ipotesi di riscrittura dell'esistente, dal Lettrismo fino al culmine rappresentato dal Situazionismo e in modo più disordinato nella composita pattuglia di Fluxus.

¹³ Nelle dichiarazioni poetiche di questa generazione è sempre molto vivace l'invettiva contro la spettatorialità; per Augusto Boal lo spettatore è «una cattiva parola! Lo spettatore è meno di un uomo ed è necessario riumanizzarlo, ripristinare la sua capacità in tutta la sua pienezza» (Boal [1974] 2000: 134-135); per Allan Kaprow, pioniere di tutta la Performance Art, lo spettatore va completamente rimosso dal quadro dell'azione artistica per eliminare «l'ultimo brandello di convenzione teatrale» (Kaprow 1966: 195).

geometrie spirituali e morali che si sintetizzano nel principio di simulazione. A venire contestata è la separazione tra i due ambiti, la platea e la scena, intesa come supremo apparato della finzione, come ripetizione vana e socialmente e politicamente accomodante di formati esausti. Ma, mentre questa prospettiva critica della compenetrazione tra arte e vita si spinge a negare anche la possibilità della documentazione,¹⁴ nei fatti alcune influenti azioni della *Golden Age* della Performance Art stabiliscono un rapporto sostanziale con gli strumenti e con il concetto stesso di documentazione, predisposta come un necessario complemento all'azione performativa, una sua estensione a favore di un pubblico più ampio, di spettatori.¹⁵ Il rifiuto della spettatorialità non si esprime quindi in una professione granitica di fede, ma si articola negli innumerevoli e diversi percorsi di una ricerca che, in larga parte, ha una precisa coscienza dell'importanza dello sguardo dall'esterno.

Da questi affondi dell'arte nel mondo, parte di una catena di riferimenti teorici e di rimandi estetici che negli ultimi duecento anni hanno invocato l'annullamento della separazione tra arte e vita, Rancière trae un'interpretazione pedagogica. Il filosofo vi legge il tentativo di opporre alla «pedagogia incerta della mediazione rappresentativa un'altra pedagogia, quella dell'immediatezza etica» (Rancière 2008: 66). Si intende con la prima la tradizionale assunzione di un messaggio politico o morale che l'artista trasmetterebbe con la propria opera, la *mimesis* teatrale; la seconda, che i detrattori della spettatorialità chiamerebbero «la buona *mimesis*», descrive il desiderio di rimettere alla comunità, al popolo, il ruolo di cantare il proprio manifestarsi: una visione politica dell'arte che, secondo il filosofo, fa «dileguare immediatamente l'arte e la politica» (*ibidem*). Secondo Rancière al margine, o in un punto labile tra questi due poli si trova una «terza forma di efficacia dell'arte [...], efficacia estetica» la cui natura è in apparenza paradossale perché si fonda sulla possibilità dell'arte stessa di essere irrelata, in termini di continuità storica e sensibile, rispetto a chi la osserva (*ivi*: 67). È, scrive il filosofo, «l'efficacia di una distanza» data in una doppia temporalità: ogni opera connette e separa il tempo della sua origine e il tempo di chi fa esperienza della sua epifania e questo implica un «duplice rapporto di separazione e di non separazione tra arte e vita» (*ivi*: 70). In questo intervallo, lungo l'intermittenza di una tale separazione prende forma la specificità dell'arte (ed è questo che da sempre ce la fa riconoscere, distinguendola da tutto quello che arte non è): la sua capacità di esprimere un altro possibile, che Rancière chiama «l'efficacia di un dissenso [...] il conflitto di diversi regimi di sensorialità» (*ibidem*). La grande bellezza, se ne esiste una, è proprio questa: «è il momento in cui le persone si scoprono capaci di riconoscere un'esperienza come qualcosa che è dentro la loro vita, senza schermi, senza rete di protezione, e al tempo stesso è così potentemente altro rispetto alla loro vita che quest'ultima non può restarvi indifferente» (Gaglianò 2022: 74).

¹⁴ Nel 1993 l'autorevole teorica della Performance Art Peggy Phelan scriveva dogmaticamente: «*Performance only life is in the present*» (Phelan 1993: 146).

¹⁵ Su questo aspetto e sulle molteplici implicazioni della documentazione dell'azione artistica si veda soprattutto Bedford (2012).

4. Una creazione condivisa di senso

Nel 2009 il collettivo madrilenno Democracia ha realizzato *Ne vous laissez pas consoler*, in collaborazione con gli Ultramarines, gli ultrà della squadra di calcio del Bordeaux Girondins.¹⁶ *Ne vous laissez pas consoler* è una delle frasi che, assieme ad altri slogan della contestazione politica, sono state utilizzate per rivisitare tutti gli apparati della tifoseria (bandiere, sciarpe e altri gadget) in vendita in uno stand, presso lo stadio, e per creare una serie di striscioni dipinti rapidamente ed esibiti durante la partita tra i Girondins e lo Stade Rennais di Rennes. Così, nello stadio, dagli spalti della curva sud, hanno garrito al vento frasi come “La verità è sempre rivoluzionaria”, “Comandano perché noi obbediamo” oppure “Il campo di battaglia principale è la mente del nemico”. La felice collaborazione tra gli artisti e i tifosi costituisce, per Democracia, una prova del pensiero di Rancière sull’emancipazione dello spettatore e una sua estensione al pubblico sportivo che, quasi proverbialmente, è gregario e condizionato da automatismi. In realtà la posizione del tifoso restituisce vividamente la necessità dello spettatore nella geometria della Performance e la sua corrispondenza nella ritualità sociale dalla quale questa discende e che, nelle intenzioni di teorici e artisti, intende restaurare.

I linguaggi e le dinamiche della Performance, dalle forme embrionali emerse all’inizio del secolo scorso, fino a tutte le sue evoluzioni recenti, anche le più eterodosse, si basano sulla creazione condivisa di senso, condivisa appunto tra artisti e spettatori. Questo elemento, che edifica tanto la motivazione quanto la finalità delle azioni artistiche, è connesso in modo strettissimo con le ritualità sociali, con i riti comunitari che l’antropologia pone come legante tra i singoli e le comunità.¹⁷ Questi riti si animano sempre a partire da una separazione temporanea tra il protagonista e il consesso sociale rispetto al quale vuole e deve provare un passaggio di stato, con prove di coraggio, forza fisica, capacità intellettuale, costanza, concentrazione, resistenza. Tra quelli ancora presenti nella società contemporanea, o di recente formulazione, è facile verificarlo: esami pubblici e concorsi di bellezza, cerimonie religiose e iniziazioni nelle culture urbane, prove di talento creativo e, appunto, gare sportive.

La Performance si presenta quindi come sublimazione di rituali iniziatici, sociali, comunitari ed è un’esperienza che si compie alla convergenza di un tempo e di uno spazio irripetibili, è il coagularsi di fattori fisiologici, emotivi e culturali incidentali, unici. La performance si libera da qualsiasi condizione di persistenza (al punto di non essere esaustivamente documentabile) e implica la necessaria presenza di un pubblico di spettatori-testimoni nella cui memoria, solamente, dovrebbe essere destinata a perpetuarsi, in un modo che le è proprio ed esclusivo. È *indispensabile* dunque che ci sia uno, almeno uno, spettatore-testimone: qualcuno che con la sua muta presenza convalida

¹⁶ Una presentazione generale del lavoro del collettivo è presente sul sito ufficiale di Democracia <www.democracia.com.es>.

¹⁷ Sul carattere sociale della performance, oltre ai classici Turner (1982) e Schechner (1985), vedi Carlson (2004).

il compiersi del rito, della performance che vuol dire, infatti, “concludere un progetto”, “portare a compimento qualcosa”. È un progetto che gli artisti non possono compiere senza altre persone che decidono di leggere, interpretare o anche ignorare il loro lavoro. È un progetto che può rendere la vita dello spettatore, più densa, piena, fertile di nuove personali invenzioni. È un progetto, infine, che non ha senso immaginare senza il recupero degli spazi comuni, del vivere insieme.

Bibliografia

Artaud, Antonin

1938 *Le théâtre et son double*, Parigi, Gallimard; tr. it. *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1968.

Bedford, Christopher

2012 *The Viral Ontology of Performance*, in Jones, A., Heathfield, A. (a cura di), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol-Chicago, Intellect.

Boal, Augusto

1974 *Teatro del Oprimido*, Buenos Aires; eng. tr. *Theatre of the Oppressed*, Londra, Pluto Press, 2000.

Carlson, Marvin

1996 *Performance: A Critical Introduction*, Londra-New York, Routledge.

Caubisens-Lasfargues, Colette

1961 «Le salon de peinture pendant la révolution», in *Annales historiques de la Révolution française*, 164, 22 (aprile-giugno), 193-214.

Debord, Guy

1967 *La Société du Spectacle*, Parigi, Buchet/Chastel; tr. it. *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997.

Foucault, Michel

2004 *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Parigi, Gallimard/Seuil; tr. it. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Frieling, Rudolf; Sanromán, Lucía; Willsdon, Dominic

2019 *Suzanne Lacy: We Are Here*, San Francisco-New York, San Francisco Museum of Modern Art, DelMonico Books.

Gaglianò, Pietro

2016 *Memento. L'ossessione del visibile*, Milano, Postmedia books.

Gaglianò, Pietro

2020 “Archiviare la non oggettualità. Performance, memoria e documentazione”, *roots&routes*, 33, 10 (maggio-agosto), <www.roots-routes.org/archiviare-la-non-oggettualita-performance-memoria-e-documentazione-di-pietro-gagliano/>; online il 23 settembre 2023.

Gaglianò, Pietro

2020 *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia*, Pistoia, Gli Ori editori.

Gaglianò, Pietro

2022 "Che forma ha la vita quando diventa arte?", in Gaglianò, P. (a cura di) *Spazi pubblici e poetici dell'abitare. Un progetto di ricerca sul Festival Cantieri Culturali Firenze 2021*, Fiesole, Fondazione Michelucci Press, Fiesole.

Kaprow, Allan

1966 *Notes on the Elimination of the Audience*, in *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams.

Kwon, Miwon

2002 *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Ma), The MIT Press; tr. it. *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, Milano, Postmedia books 2020.

Lacy, Suzanne

1994 *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.

Lacy, Suzanne

2010 *Leaving Art. Writings on Performance, Politics and Publics, 1974-2007*, Durham-Londra, Duke University Press.

Miles, Malcolm

1997 *Art, Space and the City. Public Art and Urban Future*, Londra-New York, Routledge.

Nelson, Robert S., Olin, Margaret

2003 *Monuments and Memory, Made and Unmade*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press.

Phelan, Peggy

1993 *Unmarked. Politics of Performance*, Londra-New York, Routledge.

Pomian, Krzysztof

2021 *Le musée, une histoire mondiale*, Parigi, Gallimard; tr. it. *Il museo. Una storia mondiale*, Torino, Einaudi, 2021-2022.

Rancière, Jacques

1987 *Le maitre ignorant*, Parigi, Fayard; tr. it. *Il maestro ignorante*, Milano, Mimesis, 2008.

Rancière, Jacques

2008 *Le spectateur émancipé*, Parigi, La Fabrique éditions; tr. it. *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2018.

Schechner, Richard

1985 *Between Theatre and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press.

Turner, Victor

1982 *The Anthropology of Performance*, Cambridge (Ma), The MIT Press.

Wines, James

2005 *SITE – Identity and Density – monograph on architecture, public spaces, interiors, and product designs of SITE from 1969 to 2004*, Sydney, Images.

Pietro Gaglianò, laureato in architettura, è critico d'arte contemporanea, educatore e curatore indipendente. Concentra la sua ricerca sul rapporto tra l'estetica del potere e le contronarrazioni agite dall'arte, prediligendo il contesto urbano e sociale come scena dei linguaggi contemporanei. Nei suoi progetti sperimenta formati ibridi tra arte e scienze sociali per coltivare la percezione politica dello spazio pubblico e della comunità. È docente di "Art and Criticism" alla Santa Reparata International School, Firenze, e allo IED. Tra le sue pubblicazioni *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia* (Gli Ori, 2020) e *Memento. L'ossessione del Visibile* (Postmedia Books, 2016); dal 2022 dirige la collana "I limoni" per Gli Ori editori, dedicata al rapporto tra arte e questioni sociali.