

## *Arti dal vivo, arti vive: verso una nuova politica di uso per le parole*

di *Giulia Palladini*

Sofferarsi sulle parole incoraggia a interrogare il loro uso possibile, il dipanarsi di orizzonti di senso che ad esse si legano, intrecciati alle pratiche che hanno condotto alla loro insorgenza nel vocabolario, o le hanno sedimentate nei modi di enunciazione, nei corpi e nelle comunità che le hanno dette e che le hanno abitate.

È un esercizio che permette di immaginare possibili applicazioni, ragioni per cui certe parole in alcuni momenti storici diventano chiavi di accesso ad un pensiero, ad un uso del mondo. Le parole sono sempre costituite storicamente: sono reclamate, sono distorte, sono razzializzate, sono classiste, sono oscene, sono politicamente corrette o scorrette. Sono, cioè, considerate, usate come tali. Considerare, infatti, significa letteralmente guardare assieme le stelle (*con-siderare*): le parole sono il firmamento del senso che sovrasta e muove lo sguardo dei viventi.

Le parole esistono nel discorso con certe direzioni di orientamento, come segnali stradali che tracciano un paesaggio umano. Le parole permettono, anche, di individuare dei potenziali di differenza tra le cose: sono un modo di guardarle e di classificarle provvisoriamente come un archivio dell'esistente e sono anche modi per sperimentare possibili accezioni di ciò ancora non c'è, ma che freme per essere detto, capito e organizzato in azione. È così, ad esempio, per l'espressione 'arti vive'. O per meglio dire: l'esercizio che propongo in queste pagine è considerare quali usi possibili di questa espressione possono immaginarsi nel contesto di stranezza radicale in cui siamo immersi dal principio del 2020; un contesto che ha visto la riduzione assoluta delle possibilità di incontro con l'arte dal vivo, nel mentre, paradossalmente, il consumo dell'arte – sia essa letteratura, cinema, arti visive tradotte in immagine digitale – si è distinto come uno dei più importanti strumenti strategici di sopravvivenza alla fatale stasi temporale imposta dalla pandemia. Mi interessa, cioè, considerare l'espressione 'arte viva' al di là e al di fuori di qualsiasi tassonomia (troppo spesso arma di riduzione semantica subordinata a ciò che si considera una disciplina) e ragionare piuttosto sulle questioni che

il suo uso possibile, per quanto latente, impreciso, bizzarro o prematuro, possa dischiudere all'interno di una riflessione sul destino dei corpi e del loro uso nell'arte dal vivo nel futuro post-pandemico: un tempo impossibile considerato dal paesaggio del futuro, un tempo i cui confini sono difficili da stabilire e la cui previsione ci obbliga a ripensare, di fatto, i confini stessi del tempo. A ben guardare, infatti, non è forse questo uno dei nodi più complessi emersi nel tempo sospeso inaugurato dalla piaga sociale del Covid-19? Non è forse inevitabile soffermarsi su quanto sia mostruoso, innaturale, stupefacente, incommensurabile il tempo della vita, specie se confinato in termini di spazio? Non è forse l'interruzione dei ritmi e delle pratiche considerati 'normali' che ha obbligato ciascuno a interrogarsi, seppure per un istante, sulla loro supposta 'normalità'? Non è stata forse la necessità evidente di una rapida e approssimativa regolamentazione sociale degli usi del tempo privato e del suo impiego pubblico, nell'anno dilatato del Coronavirus, che ha messo in luce tante disuguaglianze che già scandivano il nostro essere sociale, come ad esempio la distinzione tra le mansioni di produzione e quelle di riproduzione? Non è apparso a tutti difficile ignorare il contrasto devastante tra la rapidità di propagazione del virus e la lentezza nella messa a punto della cura che esso richiede, non solo in termini farmacologici ma anche in termini di sostenibilità di un intero sistema di relazioni? Non è in fondo emerso con nettezza, nel corso di quest'anno, il problema della gestione della 'durata' di ogni pratica di cura e manutenzione della vita pubblica?

Se l'espressione 'nuova normalità', sempre più spesso utilizzata dai media e incoraggiata dai governi allo scopo di rassicurare i cittadini rispetto alla gestione continuata della catastrofe (e ancor di più, rispetto alla necessità di rimettere in marcia la vita produttiva anche laddove questo era impensabile o irresponsabile) mi è apparsa fin dall'inizio ben poco rassicurante, trovo invece sollievo nel fantasticare sul fatto che da questo perdurante straniamento radicale possano germinare nuove parole, dunque nuovi orizzonti di pensiero su cura e solidarietà collettiva e, in definitiva, un nuovo rapporto con il tempo. Tutto questo, però, sembra richiedere in primo luogo una sospensione dell'idea stessa di normalità, l'emergere della messa in scena su cui la supposta naturalità del 'tempo normale' si fondava, in favore del riconoscimento della contingenza storica di ogni categoria di 'normalità', impigliata nelle strettissime maglie di concezioni di valore che categorizzano tempo, attività umana e il loro dispiegarsi nella durata. È necessario cioè stabilire che non ci sia nulla di naturale, dopo tutto, in ciò che prima era considerato come '*normale*'.

È in questo spirito che provo a sviluppare una riflessione sull'idea di 'arte viva' nella prospettiva di un futuro in cui, chissà, quest'espressione possa partecipare a una rinnovata politica di uso dell'arte dal vivo. Per far questo, ho bisogno che quest'espressione possa accogliere, quantomeno nell'ambito

di queste pagine, risonanze semantiche di altre politiche di uso, di altri momenti storici e pratiche culturali, per poi tornare a casa, alla lingua italiana e allo scenario politico e sociale che la dispiega, oggi, per domandare quali urgenze l'arte dal vivo può mappare, quali usi possibili si intravedono per accogliere parole e pratiche che già esistono e stanno costruendo una grammatica possibile per una diversa politica culturale.

L'espressione 'arte viva' non è utilizzata in modo corrente, in italiano, poiché non esiste una storia del suo uso specifico da parte di una comunità: non esistono cioè delle pratiche che l'hanno identificata come spazio di significazione. Eppure in altre lingue nelle quali la mia scrittura e la mia pratica di docenza si muovono, l'espressione 'arte viva' gode di possibili esistenze e di politiche di uso. Mi riferisco all'Inghilterra, ad esempio, dove il termine 'live art' indica una tipologia di intervento performativo che ha conosciuto uno sviluppo importante a partire dagli anni Sessanta e che nell'ultimo decennio ha acquisito uno statuto di riconoscibilità specifico: esso si riferisce a una pratica artistica che pone il corpo al centro di complessi dispositivi di uso anomalo, che pongono in tensione la relazione tra arte e vita nella prospettiva di una riconsiderazione dei confini che tradizionalmente le distinguono. Nella 'live art' – categoria che in ambito nordamericano è spesso sinonimo del termine 'performance', più spesso preso in prestito nella lingua italiana, e che eredita intuizioni dell'avanguardia storica del primo novecento – l'enfasi è posta sull'incontro immanente, nello spazio e nel tempo, tra uno o più corpi che producono un'azione e uno o più corpi che la ricevono, un incontro che incornicia il possibile spostamento delle abitudini dello sguardo e dell'azione. Si tratta di interventi che spostano la ricezione dell'opera d'arte dalle condizioni abituali di definizione del reale e che problematizzano, dunque, la questione della mediazione estetica: alcuni esempi chiave di questa pratica sono le leggendarie azioni di Marina Abramovic e Ulay, negli anni Settanta, dove 'l'arte viva' produceva una cornice all'interno della quale avveniva un'azione quotidiana intensificata, come una camminata (ma ben più lunga del 'normale'), un urlo (gridato però reciprocamente dai due performers nella bocca aperta dell'altro), un contatto fisico con degli sconosciuti (orchestrato nello spazio ristretto di una porta, dove i due artisti sostavano nudi ed esposti a ogni possibile contatto). L'azione, presentata come arte, non era soltanto prelevata da un contesto quotidiano ma dilatata nel tempo e nello spazio, così come nelle sue condizioni di ricezione, producendo un eccesso di vita, per così dire, di fronte al quale lo spettatore era costretto a prendere posizione, non ultimo perché l'azione stessa obbligava a una riconsiderazione della natura stessa di quell'azione – il camminare, il gridare, lo stare fermi nudi sulla soglia di una porta – e dei suoi limiti nel quotidiano e nell'arte. Ancora, penso alle azioni invisibili dell'artista cubano-statunitense Ana Mendieta, una delle quali (*Mottfitt Building Piece*, 1973) consisteva, ad esempio, nel posizionare su un marciapiede una pozza

di sangue – viscosa, indecente, traccia di una violenza accaduta – e filmare di nascosto le reazioni dei passanti: orchestrare cioè una ‘scena’ il cui materiale compositivo era assolutamente parte di una realtà possibile, ma la cui interpretazione (e conseguente presa di posizione, rispetto ad un possibile atto che la originava, ad esempio) era affidata alla coscienza degli accidentali spettatori, chiamati in causa, dunque, come testimoni e complici, più che come semplici consumatori. Il punto, qui come in molte altre azioni afferenti alla categoria che l’espressione ‘live art’ descrive, è che un frammento di esperienza ‘reale’ viene presentato come ‘finzione’, ma al di fuori di qualsiasi mediazione estetica e, nel farlo, l’artista pone inevitabilmente in tensione categorie stabili di percezione dell’esperienza, interrogando le condizioni accettabili o accettate del nostro agire nello spazio pubblico, i limiti di ciò che può considerarsi parte della vita e ciò che, pur essendone parte, ne eccede i confini. Si pone cioè, in termini sempre diversi, la questione del confine labile tra finzione e realtà, al di là della rassicurante, quanto complessa, idea di ‘rappresentazione’. Al di fuori della mistica dell’autenticità, che troppo a lungo ha caratterizzato la narrazione della performance art come contrappunto non-teatralizzato alla messa in scena teatrale, la posta in gioco è qui la possibilità di produrre uno scarto nella percezione del reale, passando attraverso una teatralizzazione del reale stesso, per rivelarne il legame, già esistente, con la sua messa in scena.

Moltissimi altri potrebbero essere gli esempi e numerose sono le ulteriori declinazioni della ‘live art’ come pratica esistenziale ed estetica. Qui vale la pena rilevare giusto un paio di tratti comuni a tutte queste pratiche. In primis, ciò che Amelia Jones (una delle teoriche che ha contribuito in maniera più significativa alla concettualizzazione del termine ‘live art’) ha chiamato «la capacità del ‘live’ d’interrompere la funzione ‘contenente’ propria dell’estetica (a partire dalla filosofia tedesca del XVIII secolo, in particolare con la *Critica del giudizio del 1790* di Immanuel Kant)»<sup>1</sup>; un contenimento che assicurava (come la visione del mondo che è alla base di tutta l’epistemologia occidentale informata dal pensiero di Kant) una precisa funzione dell’arte come riconferma e garanzia della possibilità di giudizio universale e universalizzante, da parte dell’autore e dello spettatore. La necessità sempre più pressante di mettere in discussione tale presupposto, così come il suo rapporto politicamente ambiguo con pratiche di colonialismo e imperialismo politico e culturale, può essere colta già in nuce nel modo in cui, negli ultimi cinquant’anni, l’arte viva si è sottratta sempre più esplicitamente al ruolo di contenimento proprio dell’estetica. Non appare casuale, in quest’ottica, che

---

<sup>1</sup> A. Jones, “The now and the has been: paradoxes of Live Art in History”, in A. Jones, A. Heathfield, *Perform, Repeat Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol-Chicago, 2012; trad. it. “L’adesso che è stato: paradossi dell’arte dal vivo” in C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma, 2012, p. 15.

gli esperimenti più interessanti portati avanti nell'ambito della live art a livello internazionale siano stati realizzati proprio da soggetti che, strutturalmente, erano a disagio con il giudizio universale e universalizzante intrinseco nella concezione del soggetto inaugurata da Kant (esplicitamente figlia del tempo e dello spazio in cui fu elaborata): un soggetto maschio, bianco, borghese. Non sembra una casualità, cioè, che coloro che maggiormente hanno sofferto i confini della rappresentazione già tracciati per le loro esistenze da quelle specifiche facoltà di giudizio, nel contesto storico e culturale che accoglieva il loro agire (come le donne, gli omosessuali, i corpi marcati da caratteristiche anomale rispetto al soggetto bianco e borghese, per questioni di razza, disabilità o altre forme di differenza apparente) abbiano trovato nella pratica della 'live art' una dimora concettuale ed estetica dove sperimentare a pieno il proprio essere ciò che la teorica e storica dell'arte femminista Carla Lonzi ebbe a chiamare un "soggetto imprevisto": imprevisto non solo perché senza precedenti, ma perché la sua stessa espressione era impossibile al di fuori di una reinvenzione del linguaggio dell'arte<sup>2</sup>.

La seconda caratteristica che è necessario sottolineare, rispetto alla categoria di live art, è suggerita in un testo di Adrian Heathfield, un'altra voce che ha accompagnato con impegno l'articolazione di significato attribuita alla pratica della 'live art' in Inghilterra e in ambito internazionale nell'ultimo decennio; non soltanto esprimendola a livello discorsivo, ma affermandola anche in termini di riconoscimento come settore, quindi sostenendo lo sviluppo di specifiche politiche di intervento culturale, di spazi di produzione, programmazione e archiviazione<sup>3</sup>. Mi riferisco al modo in cui, come chiarisce Heathfield, le pratiche artistiche rubricate come "live art" hanno manipolato la struttura temporale dell'opera ponendo un'enfasi specifica sul suo carattere di evento in presenza; ma il termine "presenza", è importante sottolineare, non si riferisce soltanto al 'qui e ora' dell'evento, ma alla possibilità di riconfigurare la concezione stessa della durata. L'arte viva, cioè, «dischiude diverse temporalità, apre al tempo che il corpo percepisce non solo come progressione e accumulo ma anche come ambiguità, come qualcosa di non lineare, composito e pluridimensionale»<sup>4</sup>.

Accanto all'utilizzo dell'espressione inglese 'live art', mi interessa convocare un'espressione più vicina alla lingua italiana, che si è fatta strada

---

<sup>2</sup> Vedi, ad esempio C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Editoriale grafica, Roma, 1970. Cfr. anche la recente mostra alla Galleria Nazionale di Roma "Il Soggetto Imprevisto. Arte e Femminismo in Italia", a cura di Marco Scotini e Raffaella Perna, FM Centro per l'arte contemporanea Milano, 2019.

<sup>3</sup> Vedi, ad esempio, *Live: Art and Performance*, a cura di Adrian Heathfield, Tate Publishing, Londra, 2004. Rispetto allo sviluppo del settore della live art, un'istituzione fondamentale in Inghilterra è la Live Art Development Agency (LADA), dedicata alla produzione, al sostegno e all'archiviazione delle pratiche di live arts a livello internazionale: <https://www.thisisliveart.co.uk/>

<sup>4</sup> Heathfield, 165.

come precisa politica di uso in America Latina nell'ultimo decennio: l'espressione *artes vivas*. Elaborata e diffusa in particolare dal collettivo colombiano di artisti Mapa Teatro e sviluppata ulteriormente nell'ambito della vasta comunità creativa e intellettuale cresciuta attorno al programma di studi Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (MITAV) presso la Universidad Nacional de Colombia a Bogotá,<sup>5</sup> l'espressione "artes vivas" è attualmente entrata nell'uso comune in diversi contesti in America Latina, come l'Argentina, il Messico, l'Ecuador o il Brasile. Quel che è ancora più rilevante è che si tratta di un'espressione utilizzata, reclamata per specifiche ragioni da una crescente comunità di artisti, che attraverso di essa hanno identificato una possibilità espressiva e politica. A differenza di 'live art', quest'espressione plurale, per così dire, non si riferisce a un genere o a una pratica artistica specifici, ma designa piuttosto una postura etica, poetica e politica, che attraversa una molteplicità di generi. Le "artes vivas" – scrive Rolf Abderhalden – costituiscono una forma di persistenza poetico-politica dell'antropofagia, contro il cannibalismo del mercato dell'industria culturale globale, sono un dispositivo di pensiero-creazione che reagisce «alla mondializzazione condotta dal capitale finanziario e dai suoi effetti sulla soggettività e sulla creazione»<sup>6</sup>. Ciò che l'espressione suggerisce, cioè, è la riappropriazione di un ambito espressivo per il corpo e per le arti sceniche (ma non solo: per arti vive in America Latina si intendono anche forme di intervento audio-visivo, come installazioni o arte multimediale) in grado di creare frizioni rispetto alla vita e alle sue forme, interrompendo cioè una certa abitudine a pensare le forme del mondo. Le "artes vivas" sono tutte quelle pratiche artistiche che non soltanto seguono alla cosiddetta "crisi della rappresentazione", ma rispondono all'artificiale separazione tra pensiero e prassi, tra discipline, strumenti e ordini di conoscenza. Si tratta di un'espressione che in un certo senso si emancipa, prima di tutto linguisticamente, dall'egemonia anglo-americana dell'inglese globale, dal suo imperialismo epistemologico e dell'organizzazione della conoscenza che gli sottende, ma allo stesso tempo, con essa instaura una conversazione alla pari. "Artes vivas" in America Latina designa un campo di ricerca e di sperimentazione artistica che pone in dialogo la tradizione più recente delle arti performative con modalità di spettacolarità sociale come il carnevale, la festa, la musica popolare, la stregoneria e lo fa in una prospettiva "antropofagica": quella che, nella tradizione brasiliana recuperata filosoficamente dallo storico *Manifesto Antropofagico* di Oswald de Andrade (1928) e più recentemente dal lavoro della

---

<sup>5</sup> Sulla definizione di "artes vivas" vedi, ad esempio, R. Abderhalden, *¿Artes Vivas?*, 19 Ottobre 2014, <https://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326> (accesso 18 gennaio 2021).

<sup>6</sup>Idem, *¿Artes Vivas?*, traduzione dell'autrice.

filosofa Suely Rolnik,<sup>7</sup> vede nell'atto antropofagico un modo possibile di fare i conti con l'idea stessa di alterità, irrimediabilmente instaurata da secoli di colonialismo politico e culturale. Negli anni Trenta in Brasile il cosiddetto Movimento Antropofagico aveva ripensato la formula etica di relazione con l'alterità usando il rituale del cannibalismo, storicamente stigmatizzato come pratica indigena di ritorsione contro i colonizzatori, come procedura di 'digestione' del dominio: l'atto di divorare l'altro diviene qui metafora di una condizione strutturale che postula il confronto necessario, l'incorporazione e così pure la digestione di una 'cultura altra' (la cultura dominante), affermando allo stesso tempo un gusto per una contaminazione non addomesticata come interculturalismo.

Il pensiero antropofagico, nel discorso critico latinoamericano, costituisce cioè una via possibile per pensare forme di conoscenza prodotte e consumate attraverso il corpo, rifiutando un sistema unico di riferimento culturale, esponendo il conflitto e la vulnerabilità insita in ogni incontro con l'alterità, che è sempre intrinseca in ogni esperienza del vivere e ancor di più quando questa procede dalla marginalità designata del Sud del mondo. La categoria di "artes vivas" traduce direttamente questa proposta in un discorso complesso, che vede la pratica artistica, nella sua produzione locale e nella sua circolazione globale, investita di una potenzialità di sbizzarrire (o, nei termini proposti da Rolf Abderhalden "indisciplinare") la vita e le sue forme riconosciute, suggerire usi del tempo e dello spazio che eccedono i confini delle categorie etiche ed estetiche che sottendono alle discipline. In definitiva, l'ambizione delle arti vive è, in questo contesto, proporre l'intervento artistico come un contro-dispositivo che liberi le forze intrinseche della vita al di fuori delle forme che la società ha organizzato per la sua riduzione, attraverso categorie accettabili, produttivamente orientate e epistemologicamente razionali.

Si potrebbe proseguire in questa disamina delle varianti attraverso cui l'espressione "arti vive" esiste e viene declinata in ulteriori contesti geografici e culturali, ma il senso di questa rapida ricognizione, quasi a volo d'uccello, non è la completezza, bensì la costruzione di una camera di risonanza per la riflessione su cui intendo soffermarmi adesso, tornando a considerare come e perché l'espressione "arti vive" può essere utile nel porre in tensione il contesto in cui la lingua in cui sto scrivendo abita il presente e immagina il futuro. Un contesto, quello italiano, in cui pratiche artistiche che potreb-

---

<sup>7</sup> Vedi O. de Andrade, *Manifesto Antropófago*, in Id., *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Globo, 2011, pp. 66-74; S. Rolnik, *Subjetividade Antropofágica/Anthropophagic Subjectivity*, in *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, a cura di P. Herkenhoff e A. Pedrosa, XXIV Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 128-147. Edizione bilingue portoghese e inglese accessibile al link:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>. (accesso 18 gennaio 2021).

bero definirsi in termini di “live art” abbondano e conoscono una larga tradizione<sup>8</sup>; basti citare, qui, soltanto gli interventi ospitati nella galleria L’Attico a Roma negli anni Settanta, tra cui le indimenticabili opere vive di Gino De Dominicis o Vettor Pisani, l’universo performativo di Antonio Sixty o, in anni più recenti, l’intenso e dolorosamente interrotto tragitto di pensiero e creazione dell’artista Chiara Fumai. Secondo un’abitudine discutibile e sempre più frequente, per giunta, la lingua italiana ha spesso preso in prestito parole straniere per descrivere pratiche che richiederebbero uno sforzo collettivo di descrizione per incontrare espressioni che possano rendere conto della specificità locale e, al contempo, dell’impulso verso un dialogo con l’estero, con la circolazione globale di concetti e pratiche. Quest’abitudine caratterizza anche il destino del termine “performance”, ormai acquisito in Italia e applicato indistintamente e a volte in modo più preciso come etichetta distintiva di pratiche simili a quelle appena ricordate: pratiche, cioè, che eccedono la categoria di teatro e non sono riconducibili neppure a quella di arte visiva, pratiche ibride che pongono il corpo al centro di un intervento artistico che si dà come evento. Significativo, del resto, è che il termine performance abbia preso piede nel linguaggio corrente in Italia anche come sinonimo di “prestazione”, rivelando un’accezione alquanto inquietante che connette la prestazione all’idea di “servizio” e suggerendo, in effetti, l’intrinseca prossimità della pratica dell’arte dal vivo con tutte quelle “attività senza opera” che già Marx definiva “attività servili” e che il filosofo Paolo Virno, diversi anni fa, ha discusso alla luce del termine ‘virtuosismo’, proponendo il performer come figura chiave per comprendere i complessi meccanismi della biopolitica contemporanea e il loro effetto sui corpi e sull’attività umana<sup>9</sup>.

Più che una questione di tassonomia, comunque, riflettere su quale potrebbe essere la traduzione italiana del termine “performance” suggerisce un confronto con l’operazione culturale brevemente descritta rispetto all’affermarsi della politica di uso del termine “artes vivas”: cosa implicherebbe, cioè, rifiutare una terminologia elaborata altrove e forgiare, ancorché provvisoriamente, espressioni che rendano conto di quello che emerge dalle pratiche dell’arte dal vivo in Italia? Cosa significa in termini culturali, che tipo di risonanze può accogliere, che tipo di indisciplina può generare? E ancora: perché questo esercizio potrebbe essere utile in questo momento, sulla soglia del futuro post-pandemico?

A prescindere dai generi e dalle pratiche, quello che in termini ministeriali è definito come “spettacolo dal vivo” è stato indistintamente posto in uno

---

<sup>8</sup> Per un approfondimento sulla performance art in Italia vedi il numero speciale *Sciami|ricerche*, 7, Aprile 2020, <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-7/> (accesso 18 gennaio 2021).

<sup>9</sup> P. Virno, *Grammatica della Moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma, 2003.



stato di arresto dall'inizio della pandemia. Una serie di decreti, simili a quelli che regolano altri spazi di riunione in pubblico, hanno interrotto la produzione dell'arte dal vivo in tutte le sue forme: sono stati chiusi i teatri, le sale da concerto, le gallerie di arte contemporanea, interdette le manifestazioni folkloristiche e gli spettacoli di strada. Ciò che ha caratterizzato queste interruzioni è stato, indistintamente, l'arresto della vita professionale di un intero settore: una moltitudine di lavoratori dello spettacolo dal vivo sono in attesa, con conseguenti difficoltà economiche ed esistenziali. Se questo può considerarsi non del tutto dissimile all'interruzione dell'attività produttiva di numerosi altri settori, appare rilevante quanto l'ambito dell'arte dal vivo sia stato ripetutamente relegato in fondo alla lista delle attività ritenute "essenziali" per la ripartenza dell'economia: seppure contingentati in termini di presenze, sono stati riaperti i centri commerciali, i ristoranti, i mezzi di trasporto, le chiese, ma non gli spazi dedicati all'arte dal vivo (fatta eccezione per una brevissima finestra, nei mesi estivi, in cui – ironicamente – i teatri sono abitualmente chiusi). Di certo, come in altri ambiti, soluzioni provvisorie sono state inventate per far sì che una continuità esistesse rispetto al prima: come i pasti da asporto, abilmente organizzati e distribuiti da un esercito di lavoratori sottopagati per le consegne a domicilio, surrogati di 'arte dal vivo' sono stati proposti per il consumo. Sono circolati spettacoli online fruibili su varie piattaforme digitali, format ad hoc per ovviare all'impossibilità della presenza. La presenza, cioè, è stata riformulata e così pure l'idea del 'live': a ben guardare, non c'è nulla di nuovo, però, in questa riformulazione. Già da un decennio «nell'Occidente ipertecnologico e spettacolarizzato, la produzione culturale è ossessionata dalla dimensione 'live'. Si pensa che i notiziari in tempo reale, la telefonia mobile, le tecniche di imagining, il webcast e i reality siano in grado di immergerci in esperienze simultanee, di calarci nel vivo degli eventi avvicinandoci alle 'realtà' che questi esprimono»<sup>10</sup>. L'intuizione del 'qui e ora', cioè, che caratterizzava così distintamente le prime sperimentazioni dell'arte viva negli anni Sessanta, sono già da tempo state fagocitate e comodamente assorbite dall'industria culturale globale: il 'live' (come testimonia l'intraducibilità del termine applicato a contesti come i social media, dove abbondano infatti format di presenza digitale come 'Instagram Live') è il plusvalore dell'effimero, così comodamente sovrano nell'orizzonte del capitalismo contemporaneo, dove alla produzione di merci si è sostituita la circolazione di beni immateriali, leggera, rapida e invisibile, e per di più contagiosa: verrebbe quasi la tentazione di paragonarla a un virus.

Che cosa resta, in questo contesto, della relazione con la vita nel suo potenziale indisciplinato che intuirono i pionieri delle arti vive negli anni Sessanta, che reclamano oggi gli artisti che impiegano il termine "artes vivas" oltreoceano? Che cosa manca, nell'immediatezza mediata del 'qui e ora'

---

<sup>10</sup> A. Heathfield, *op. cit.*, 164.

dello spettacolo dal vivo dell'era di Zoom? Cosa potrebbe suggerire, rispetto a questo contesto, l'espressione "arti vive", inesistente in italiano, inventata, malamente tradotta, priva di solide radici?

Un possibile indizio, per affrontare queste domande, si può cogliere in un passaggio delle *Lezioni Americane* di Italo Calvino, in uno dei cinque testi dedicati ai valori che intendeva proteggere e tramandare per il nuovo millennio che, nell'anno di stesura del testo, il 1985, era in procinto di iniziare. Si tratta della lezione sull'*Esattezza*, in cui Calvino scriveva:

Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze<sup>11</sup>.

Ciò che è rubricato come "arte dal vivo", nei decreti ministeriali, ciò che è tradotto con parole straniere nei testi accademici che intendono descrivere pratiche che esulano da generi stabiliti dalle discipline, ciò che costantemente è latente anche nelle forme più tradizionali attraverso cui l'incontro in presenza è sempre declinato, è la possibilità che si sprigionino forze conoscitive che riguardino la vita stessa, non la sua messa in opera. L'irrompere di una mosca nel silenzio iniziale di un concerto sinfonico, il tremore della terra durante un terremoto, percepito dagli spettatori seduti nella platea di un teatro, la possibilità della morte in scena, da parte di chi sta lavorando in presenza: tutti questi episodi e molti altri marcano l'intrinseca pericolosità dello stare assieme dal vivo, l'intrinseca finzione che organizza la realtà in cui la rappresentazione, o la sua crisi, possono essere messi in scena. Sono le circostanze, cioè, che per un attimo pongono delle domande su come la vita è organizzata dall'uomo e come l'azione umana ad essa si rapporta. Si tratta di occasioni, per quanto potenziali, in cui è possibile si apra una faglia rispetto alla liscia superficie della realtà, alla sua rassicurante distanza garantita dalla mediazione estetica.

Se l'umanità potrà riscuotersi dall'epidemia pestilenziale che ha caratterizzato le forme di vita naturalizzate come 'normali' nell'Occidente iperspettacolarizzato di cui il mondo digitale è pienamente parte, sarà forse anche perché avrà imparato ad accogliere nuove scintille che sprizzino "dallo scontro delle parole con nuove circostanze". Segnatamente, le circostanze attuali marcano un'impossibilità strutturale di pensare una normalità del prima e una normalità del dopo e sembrano richiedere, ora più che mai, la produzione di forze conoscitive che possano riorganizzare l'esistente. Che queste forze

---

<sup>11</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1985, p. 45.

provengano dall'arte dal vivo, non è dato saperlo. Certo è che l'intrinseca prossimità di questa forma di produzione con la vita stessa – il suo coincidere come prassi e come destino con le condizioni più essenziali di co-esistenza tra esseri viventi, che respirano assieme in uno spazio – si offre come un laboratorio rilevante per pensare contraddizioni e dilemmi che caratterizzano la vita nella sua totalità. Tra queste, ad esempio, l'apparentemente inconciliabile conflitto tra produzione e riproduzione: perché ciò che tante delle pratiche chiamate “artes vivas” o “live art performances” mettono in luce è l'inestricabile nesso tra il lavoro invisibile, immateriale della creazione e dell'evento e quello continuo, del tutto materiale, della sua organizzazione, messa a punto, costruzione, pulizia, manutenzione. Il corpo, cioè, come un teatro, deve essere curato, pulito, rinnovato, perché continui a esistere. Non sembra irrilevante, questo, alla luce delle lezioni continue che la manutenzione faticosa del corpo sociale, continuamente esposto alla minaccia fatale del virus invisibile, ci richiede.

Le notizie degli ultimi giorni, nel presente sospeso che prepara il futuro post-pandemico, non vanno certo nella direzione di una comprensione di questi problemi: il Teatro Rossi Aperto, spazio occupato a Pisa da studenti, attivisti e operatori culturali otto anni fa e restituito alla città nelle sue funzioni di bene comune, dopo un abbandono lungo sessant'anni, è stato di recente chiuso, blindato con pannelli di acciaio e lucchetti, per ripristinare la legalità, benché già da tempo le sue attività fossero sospese a causa del virus. Questo avviene pochi giorni dopo lo sgombero, a Roma, del Nuovo Cinema Palazzo, spazio storico nel quartiere San Lorenzo che per un decennio aveva ospitato la produzione di spettacoli dal vivo, oltre che molte altre forme di incontro che a pieno titolo possono definirsi “artes vivas”, nell'accezione adottata in America Latina, dove gli interventi artistici sono concepiti in primo luogo come contro-dispositivo per sprigionare forme alternative di conoscenza e celebrazione, al di fuori di una distinzione rigida tra questi due ambiti. Questi due episodi si inscrivono in un giro di vite che da diversi anni a livello nazionale e locale ha visto amministrazioni cittadine riprendere in mano spazi liberati alla città, in virtù di una legalità che, molto spesso, è la testa d'ariete che fa strada all'arrivo dell'investimento privato. Pare che nello spazio del Nuovo Cinema Palazzo, ad esempio, sorgerà presto un casinò: un luogo molto più semplice da contingentare, un luogo in cui i comportamenti ‘dal vivo’ sono mediati in larga misura dalla relazione con degli schermi, la cui frequentazione si iscrive in un mercato prevedibile di compravendita dell'esperienza.

La traiettoria speculativa che queste pagine hanno voluto proporre conduce a una considerazione della categoria di “arte dal vivo” in strettissima relazione con la sua categoria fantasma, per così dire: quella di “arte viva”. La finalità è quella di propiziare uno scontro generativo in termini di pensiero, estendendo oltre un genere specifico la potenzialità di sovversione

dell'esistente, reclamata come ragion d'essere da alcune delle pratiche qui ricostruire. La pandemia ha posto in sospenso l'idea stessa di normalità, scrivevo all'inizio di questo testo. Se questo è vero, sarebbe insensato lasciare immutati i parametri che stabiliscono le attività che lo stato ritiene 'essenziali' e così la misurazione del tempo vitale che, come il virus ha prepotentemente affermato, è molto più complessa di quanto l'organizzazione produttiva delle nostre vite abbia finora richiesto. Sulla soglia del futuro, su cui ora sostiamo, è difficile immaginare che da qui in avanti, sarà possibile chiudere un ospedale senza motivo o per far spazio ad un investimento privato che all'attività pubblica di quell'ospedale si sostituisca. Nella stessa ottica, dovrebbe essere difficile immaginare la chiusura di uno spazio che ospita l'arte viva: questo significherebbe perdere l'opportunità di continuare a porre in tensione le condizioni dell'esistente che, in ogni emergenza, continuamente collassano. Significherebbe, cioè, rinunciare alla produzione di strumenti che consentano la distinzione tra ciò che è vivo e la sua versione mediatizzata attraverso il 'live'. Significherebbe dimenticare che la cura, come la riproduzione sociale, non passa soltanto attraverso provvedimenti di emergenza, ma attraverso un lavoro continuo, un incontro costante con la vulnerabilità dell'esistente, con i suoi limiti e la sua capacità di confrontare l'alterità.

Un primo passo, verso il futuro post-pandemico in cui l'arte dal vivo potrebbe svolgere a pieno la sua funzione di 'arte viva', è il riconoscimento della sussistenza stessa di coloro che operano in questo settore, così come di coloro che questo settore ricevono: questo è ciò che propone, a livello internazionale, la campagna per il reddito di base universale e incondizionato,<sup>12</sup> l'unico strumento che, nel riconfigurare le categorie di ciò che è essenziale, libera anche il tempo di vita dalle sue costrizioni contingenti in termini di 'prestazione'. Il passo successivo, mi piace immaginare, è il riconoscimento che la durata della vita sia essa stessa un diritto essenziale: quello che l'arte viva, da sempre, si affanna per rendere visibile, attraverso le maglie strettissime dell'invisibile.

---

<sup>12</sup> Vedi, ad esempio, il manifesto in italiano, di recente pubblicazione: [https://www.globalproject.info/it/in\\_movimento/art-for-ubi-il-manifesto-in-italiano/23208?fbclid=IwAR1y9OWBCS3A\\_s0i36rOBm5jdaPAbs61kSm72xR9tBp8sR4t9-aFdLJoJeQ](https://www.globalproject.info/it/in_movimento/art-for-ubi-il-manifesto-in-italiano/23208?fbclid=IwAR1y9OWBCS3A_s0i36rOBm5jdaPAbs61kSm72xR9tBp8sR4t9-aFdLJoJeQ).