

Le professioni del comunicare: passato, presente, futuro

a cura di Christian Corsi e Paolo Coen



Edizioni Quasar

Pubblicazione edita con il contributo del
Dipartimento di Scienze della Comunicazione
Università degli Studi di Teramo

In copertina: Paul Klee, *Terreno di caccia vicino Sp.* (1937).

ISBN 978-88-5491-330-1

© Roma 2023, Autori e Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.
via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
www.edizioniquasar.it

Finito di stampare nel mese di maggio 2023

Estratto

Le professioni del comunicare: passato, presente, futuro

a cura di Christian Corsi e Paolo Coen

Edizioni Quasar

Estratto

Indice

Introduzione	11
<i>Christian Corsi</i>	
Le professioni del comunicare: le ragioni di un convegno	13
<i>Paolo Coen</i>	
Cinema, fotografia, televisione e nuovi media	
Documentario e <i>fiction</i> , pedagogia e intrattenimento: il caso della televisione di Alessandro Basetti	17
<i>Pietro Ammaturo – Francesco D’Asero</i>	
Nuovi mestieri nell’ambito della comunicazione di massa: Il Casting Director	29
<i>Gabriele Marcello</i>	
Comunicare il sapere attraverso la televisione: il caso di Roberto Rossellini	39
<i>Margherita Moro</i>	
La professione del traduttore nell’era digitale: l’avvento del localizzatore.....	47
<i>Marco Pirrone – Arianna D’Ulizia</i>	
Comunicazione	
“Genere: cupo ed appassionante”. Dalla patemizzazione all’estetizzazione della cronaca nera	59
<i>Giuditta Bassano</i>	
Statistica, informazione statistica e privacy: esiste un conflitto tra diritto all’informazione statistica e diritto alla privacy?	73
<i>Raffaella Bonadia</i>	
La professione che verrà. Studio sull’immaginario delle nuove professioni della comunicazione	79
<i>Nicolò Cappelletti – Michela Drusian</i>	
Una lettura heideggeriana dei media nell’epoca della co-municazione	91
<i>Camilla De Simone</i>	

INDICE

La Digital Transformation nell'Higher Education: il caso Unite	99
<i>Anna Manco</i>	
Il pluralismo epistemico alla prova della pandemia	111
<i>Raffaele Mascella</i>	
Linguistica e semiotica	
Behind Fake News –Cognitive Biases that Make People Vulnerable to Fake News	129
<i>Zuzana Benková</i>	
Ex post, in fieri, ex ante. La semiotica alla prova nel progetto di comunicazione	139
<i>Marianna Boero</i>	
La letteratura come comunicazione politica: l'esperienza dei "Nobel" italiani	149
<i>Luigi Mastrangelo</i>	
La nuova frontiera dell'esperienza: UX e Service Design	159
<i>Piero Polidoro</i>	
Classico, anzi iconico. Uno sguardo sull'italiano della comunicazione culturale	169
<i>Leonardo Terrusi</i>	
Marketing	
La comunicazione scientifica nelle università. Quali sfide per il futuro?	179
<i>Monia Alessandrini</i>	
Le Benefit Corporation e la comunicazione per la sostenibilità. Modelli e prospettive	187
<i>Danilo Boffa</i>	
La comunicazione del Covid-19. Analisi del tasso di contagio a livello provinciale	199
<i>Samuele Cesarini</i>	
L'influenza del Consiglio di amministrazione nella comunicazione della Responsabilità sociale d'impresa	215
<i>Jacopo Cinelli</i>	
Comunicazione, partecipazione ed e-government: il public engagement nei siti istituzionali delle province italiane	229
<i>Jacopo Di Bonaventura</i>	
Co-creazione di valore nelle banche di credito cooperativo	239
<i>Manuel De Nicola – Umair Anees</i>	
La digital transformation nella comunicazione d'impresa	247
<i>Manuel De Nicola – Anna Maria Maurizi</i>	
Comunicare e percepire le politiche economiche e fiscali. L'asimmetria informativa e comunicativa nelle misure di contrasto alla povertà e nelle imposte sui patrimoni	257
<i>Gianluca Monturano</i>	

La creazione e la comunicazione del valore nelle start-up innovative quotate. <i>Gender diversity</i> , effetti <i>signalling</i> e contributo comunicativo delle donne amministratrici	271
<i>Antonio Prencipe</i>	
Il PNRR come banco di prova per una rinnovata comunicazione pubblica. Stato dell'arte e prospettive future	283
<i>Giovanni Provisiero</i>	
Museologia e arti visive	
La creazione di reputazione e valore sociale post-disaster: il ruolo di ENI nel restauro di santa Maria di Collemaggio in L'Aquila e il percorso di riconoscimento UNESCO della Festa della Perdonanza Celestiniana	293
<i>Massimo Alesii</i>	
La nascita del museo moderno: le mostre didattiche di Palma Bucarelli	303
<i>Antonietta Biondi</i>	
Fonti per la ricerca e tecnologie digitali. Opportunità di sviluppo e limiti delle Digital Humanities.	317
<i>Pietro Costantini</i>	
La storia nell'arte. Il caso della <i>Morte di Giulio Cesare</i> di Vincenzo Camuccini.	323
<i>Daniele Di Bartolomeo</i>	
Art-tap: per una fruizione del patrimonio artistico di Alfredo Paglione.	333
<i>Chiara Di Carlo</i>	
Comunicare la letteratura abruzzese, il ruolo del museo.	343
<i>Amedeo Di Nicola</i>	
Dalla comunicazione al coinvolgimento emotivo: le professioni museali attraverso l'esperienza di Swapmuseum	353
<i>Carola Gatto</i>	
Dall' <i>inventio</i> al bulino: Francesco Ruschi e la divulgazione tra Roma e Venezia dopo la peste del 1630	361
<i>Martina Leone</i>	
Italian Museums on TikTok. Medium, tone of voice, advocacy and issues of the new digital museology	371
<i>Vanda Lisanti</i>	
L'evoluzione del ritratto di gruppo dalle Fiandre cattoliche alla Repubblica delle Province Unite Riformate.	381
<i>Cecilia Paolini</i>	
Il citazionismo, da occulta promozione della professione d'artista a pubblicità globalizzata	395
<i>Isabella Pascucci</i>	

INDICE

Estetica del limite. L'arte tra la vita e la morte	405
<i>Mario Savini</i>	
L'ultima frontiera dell'arte digitale. L'applicazione dei <i>Non Fungible Tokens</i> alle opere d'arte, sviluppi e problematiche del diritto d'autore	413
<i>Alessandro Scenna</i>	
Tra comunicazione e didattica: riallestire le mostre in digitale	421
<i>Luca Siracusano</i>	
<i>Brand heritage management</i> . Tesaurizzare il patrimonio aziendale per comunicare l'immaginario	431
<i>Virginia Spadaccini</i>	
Musica	
Il gesto del musicista come forma di comunicazione. Qualche nota fuori dal pentagramma .	441
<i>Luca Aversano</i>	
Che cosa c'è di nuovo nella 'public musicology'?.....	447
<i>Paola Besutti</i>	
Un approccio sintetico alla teoria delle musiche audiotattili	457
<i>Vincenzo Caporaletti</i>	
Una storia perfetta. Rossini: un brand per la città di Pesaro	467
<i>Cristian Della Chiara</i>	
Raccontare la musica: critica, estetica e sound design.....	475
<i>Alessandro Giovannucci</i>	
La musica fra contesti formativi e contesti di cura: quali paradigmi educativi 'comunicare' oggi?	481
<i>Francesca Piccone</i>	
Etnografia sonora e comunicazione: il suono come sistema culturale	487
<i>Gianfranco Spitilli</i>	
Comunicare la danza come elemento di promozione artistica e culturale: la pubblicazione <i>Numero Unico</i> (1956-1965)	501
<i>Nika Tomasevic</i>	
Sociologia	
L'importanza strategica della comunicazione della Pubblica Amministrazione. Considerazioni e sviluppi	511
<i>Giorgia Bergamante</i>	
Agency individuale e efficacia della comunicazione: le competenze socio-cognitive dei docenti e loro habitus professionale	519
<i>Adolfo Braga</i>	

Potere e comunicazione. Indagine sulle professioni dei <i>top leader</i> europei del mondo della comunicazione	529
<i>Rossella Di Federico – Daniele Roscioli</i>	
Le professioni del comunicare e la logica della rimediazione	541
<i>Angela Maria Zocchi</i>	
Storia	
Il giornalismo e la nascita della stampa di massa in Francia (1836-1880): dall' <i>écrivain-publiciste</i> alla professione di giornalista	553
<i>Giuseppe Carrieri</i>	
La comunicazione politica dal Triennio repubblicano alla Restaurazione: l'enciclopedismo di Melchiorre Gioia	561
<i>Fabio Di Giannatale</i>	
La stampa per tutti e per ciascuno: il giornalismo napoletano del 1848	569
<i>Vincenzo Gargiulo</i>	
La famiglia del giornalismo fascista: per un ritratto di gruppo	577
<i>Niccolò Panaino</i>	
Comunicare la storia. La creazione di una <i>visual novel</i> sugli Acquaviva duchi d'Atri	583
<i>Carmine Christian Ruocco</i>	
Teatro	
Le buone maniere alla luce dei Performing Studies. Un sentiero schechneriano nelle pratiche sociali del galateo	595
<i>Samuele Briatore</i>	
Leggere il teatro e la performance nel mediascape contemporaneo: un percorso tra Marshall McLuhan e Raymond Williams	603
<i>Vincenzo Del Gaudio</i>	
I recenti progressi della digitalizzazione della memoria teatrale audiovisiva e l'impatto su identità e autenticità delle Performing Arts nelle digital collections	611
<i>Desirée Sabatini</i>	
Indice dei nomi	619

Estratto

Estetica del limite. L'arte tra la vita e la morte

Mario Savini

La situazione dell'essere sempre in bilico tra la vita e la morte, che accompagna la ricerca di alcuni artisti contemporanei, sembra essersi dischiusa tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, quando iniziarono a diffondersi le prime azioni performative. Sono pratiche che, oltre ad essere forme aperte e incompiute, possono caratterizzarsi per la loro pericolosità. In questo periodo – ricordano Gillo Dorfles e Angela Vettese – iniziarono a proporsi

le manifestazioni più estreme di questo processo, con artisti che usarono il loro corpo come unico strumento di espressione. Negli anni Settanta, soprattutto a partire dalla Body art, si sviluppò la nuova tecnica della performance. L'artista esibisce sé stesso in un'azione non casuale, come accadeva nell'*happening*, ma programmata e spesso pericolosa, tale da mettere alla prova autore e pubblico¹.

È proprio Rosi Braidotti a ribadire che “Nella misura in cui l'arte estende al massimo i confini della rappresentazione, essa raggiunge i limiti della vita stessa e si confronta così con gli orizzonti della morte. Sotto questo profilo, l'arte è legata alla morte intesa come esperienza del limite”². Lo spazio espositivo – non più “contenitore” di opere e già messo in discussione³ – confluisce concettualmente in un luogo instabile in grado di accentuare il senso della fragilità della vita terrena, sollecitando lo spettatore a reazioni sia fisiche sia mentali.

Procedendo in ordine cronologico, la delicatezza di questo confine fu toccata dall'azione *Encierro* dell'artista argentina Graciela Carnevale. Il suo intervento del 7 ottobre 1968, si inserì tra quelli che il Grupo de Artistas de Avanguardia organizzò nella città di Rosario (Argentina) per il *Ciclo de Arte Experimental*, una serie di dieci azioni, una ogni quindici giorni, da maggio a ottobre. Carnevale invitò il pubblico all'inaugurazione della sua mostra in uno spazio espositivo con pareti spoglie tra cui una in vetro che fungeva da ingresso. Appena le persone entrarono nel locale, l'artista chiuse a chiave la galleria e si allontanò senza lasciare possibilità di fuga. Con il passare del tempo, i visitatori, diventati “materiale artistico”, iniziarono a strappare i manifesti sulla vetrata che furono affissi per evitare qualsiasi contatto con l'esterno. L'azione performativa, percepita come un gioco, diventò sempre più angosciante: “[...] contrariamente alle speranze di Carnevale, nessuno all'interno della galleria prese l'iniziativa. Alla fine, fu una persona in strada a rompere una delle vetrate e gli spettatori riemersero alla libertà attraverso un passaggio tagliente”⁴. Proprio l'idea del

¹ G. Dorfles, A. Vettese, *Nascita della performance* in *Storia dell'arte 4. Novecento e oltre*, Atlas, Bergamo 2013, p. 412.

² R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 115.

³ Come ricorda Teresa Macrì, l'origine della performance “discende dagli umori avanguardistici precedenti che comprendono le gesta più iconoclaste delle serate futuriste e del Cabaret Voltaire di Hugo Ball e che rompono con la tradizione artistica” (T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1, anni 1960-2000*, postmediabooks, Milano 2020, p. 13).

⁴ C. Bishop, *Inforni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Bologna 2015, p. 130.

“passaggio tagliente” può essere colta come lucida metafora per interpretare l'estetica del limite che costantemente si costruisce su sentieri “affilati”, in bilico tra libertà e costrizione, tra vita e morte.

Un percorso simile fu attraversato dal performer americano Chris Burden come progetto per la sua tesi di laurea alla University of Carolina di Irvine. Nell'opera *Five Day Locker Piece*, presentata dal 26 al 30 aprile 1971, l'artista si fece rinchiudere per cinque giorni e cinque notti in uno degli armadietti metallici dell'Istituto: in questo spazio angusto, Chris Burden sopravvisse ad una immobilità estenuante, utilizzando un contenitore per urinare e uno per bere acqua. Come ricorda lo stesso artista:

Sono stato rinchiuso nell'armadietto numero 5 per cinque giorni consecutivi e durante questo periodo non ho lasciato lo spazio. L'armadietto misurava due piedi di altezza, due piedi di larghezza e tre piedi di profondità. Prima di entrare dentro avevo smesso di mangiare da diversi giorni. Nell'armadietto sopra di me c'era una bottiglia che conteneva cinque galloni di acqua e, in quello sotto, una vuota da cinque galloni⁵.

Di Burden si ricordano altre azioni che si caratterizzano per la stessa pericolosità, quindi per l'intento di mettere in risalto l'idea della precarietà del “limite”, esponendo il corpo a rischi elevati. Sempre del 1971 è l'opera intitolata *Shoot*: il 19 novembre, presso la galleria F-Space di Santa Ana (California), l'artista decise di farsi sparare al braccio sinistro dal suo amico Bruce Dunlap. Fu utilizzato un fucile calibro 22 a circa 5 metri di distanza. Burden presentò una riflessione sulla consapevolezza del rischio fino al punto di “accarezzare” la morte: il proiettile, infatti, si avvicinò al cuore, causando una ferita al bicipite sinistro. L'opera, costruita su una sensibilità sia fisica sia mentale, dimostrò che controllare un'esperienza è a volte difficile. Come ricordò l'artista nel 1979:

Era per me un'esperienza mentale [...] era sapere che alle sette e mezza sarei andato a fare un'azione in cui qualcuno mi avrebbe sparato addosso. Era come poter organizzare il destino o qualcosa del genere, in una maniera controllata. L'aspetto violento non era molto importante, era, in fondo, il modo per poter sperimentare queste riflessioni⁶.

L'altra azione di Chris Burden che contribuisce ad approfondire la definizione di un'estetica del limite è *Trans-Fixed* del 1974. Il 23 aprile, l'artista si fece conficcare dei chiodi nei palmi delle mani e simulò una crocifissione sdraiandosi a torso nudo sul cofano posteriore di un Maggiolino Volkswagen celeste. L'opera fu presentata all'ingresso di un garage che dava sul vicolo Speedway a Venice (California). Per due minuti, il motore dell'auto è stato acceso a pieno regime, acuendo in questo modo il dolore alle mani: “Trafitto, Burden trafigge anche i suoi spettatori (la performance continua ad avere questo effetto mesmerico anche attraverso le fotografie), e infatti i residui delle sue azioni, come le unghie, sono spesso chiamati ‘reliquie’”⁷.

A toccare i confini estremi dell'arte con le sue azioni è senza dubbio la serba Marina Abramović. *Rhythm 0* è un'opera che la stessa artista definisce “una performance più temeraria di tutte le precedenti”⁸. L'evento fu presentato alla galleria Studio Morra di Napoli nel 1975. In quest'azione che durò sei ore, dalle 20.00 alle 2.00, fu messo in evidenza il forte ruolo decisionale del pubblico:

⁵ C. Burden, *Chris Burden 71-73*, Chris Burden, Los Angeles 1974, pp. 4-5.

⁶ Testo estrapolato dalla scheda *Chris Burden, Shoot, 1971* scritta da Giorgina Bertolino nel volume *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Electa, Milano 2012, p. 446.

⁷ H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit (a cura di), *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017, p. 652.

⁸ M. Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Bompiani, Firenze-Milano 2018, p. 83.

sul tavolo della galleria furono messi a disposizione settantadue oggetti tra cui un martello, una piuma, una sega, una boccetta di profumo, una rosa, un'acchetta, un paio di forbici, un coltellino, un rossetto e una pistola con un proiettile. Per questa occasione, Marina Abramović si presentò come oggetto che poteva essere manipolato a piacimento dalle persone. È la stessa artista a ricordare che “Se qualcuno voleva caricare la pistola e usarla, ero pronta alle conseguenze. Quello che dissi a me stessa fu: ‘Va bene, vediamo che cosa succede’”⁹. Durante le prime ore, la performance si svolse in maniera tranquilla e il pubblico osservò l'artista quasi intimidito: qualcuno le porse la rosa o le diede un bacio. Con il passare del tempo, però, l'azione coinvolse sempre di più il pubblico anche in maniera violenta. Marina Abramović ricorda in questo modo ciò che accadde in seguito:

Quando si fece notte fonda, nella galleria cominciai ad avvertirmi una certa tensione sessuale. Non era da me che proveniva, ma dai visitatori. [...] Dopo tre ore, un uomo mi tagliò in due la maglietta e me la tolse. La gente mi costringeva ad assumere varie posizioni. [...] Ero una marionetta, completamente passiva. A seno nudo. [...] Le cose si fecero più audaci. Due tizi mi sollevarono di peso e mi portarono in giro. Mi misero sul tavolo, mi allargarono le gambe e conficcarono il coltello a poca distanza dal mio sesso. Qualcuno mi punse con gli spilli. [...] Qualcuno mi fece un taglio sul collo con il coltello e succhiò il sangue. Ho ancora la cicatrice. E poi c'era un uomo di statura molto bassa che mi stava appiccicato, ansimando. Mi faceva paura. Nessun altro e nessun'altra cosa me ne aveva fatta, ma lui sì. Dopo un po' mise il proiettile nella pistola e me la mise nella mano destra. La puntò verso il mio collo e toccò il grilletto. Dal pubblico si levò un mormorio; qualcuno fermò il tizio e ci fu una baruffa. Alcuni visitatori volevano evidentemente proteggermi; altri volevano che la performance continuasse. [...] Il piccoletto venne cacciato fuori dalla galleria e la performance continuò. [...] Poi, alle due di notte, si fece avanti il gallerista e mi disse che erano passate le sei ore. Smisi di guardare nel vuoto e fissai il pubblico. ‘La performance è finita’, disse il gallerista. ‘grazie’. [...] A quel punto accadde una cosa strana: d'un tratto quelli che erano ancora lì ebbero paura di me. Mentre andavo verso di loro, uscirono di corsa dalla galleria”¹⁰.

Se in questa performance la struttura estetica, che si costruisce sull'idea di confine tra la vita e la morte, dipende dal rapporto tra artista e pubblico, nell'azione dell'olandese Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, avviene il contrario. Soffermandosi sulle tematiche della solitudine e del nomadismo, l'artista esaminò e toccò fino in fondo la delicata “esperienza del limite” dove trovò la fine della sua vita. Dopo aver affrontato ricerche relative alla caduta e all'abbandono del corpo, Bas Jan Ader decise di attraversare l'Oceano Atlantico a bordo di una imbarcazione a vela di appena 4 metri, Ocean Wave: il 9 luglio 1975 salpò da Cape Cod (Massachusetts) per dirigersi verso l'Inghilterra in un viaggio che lo avrebbe impegnato circa due mesi. L'idea era quella di presentare in Olanda una mostra con fotografie, film, diari che avrebbero raccontato la sua traversata. Bas Jan Ader non raggiunse mai la destinazione. Quasi un anno più tardi, a largo delle coste irlandesi, fu ritrovata la piccola barca semidistrutta, ma il suo corpo non è mai stato rinvenuto¹¹. Quest'azione mette in evidenza e ribadisce con forza la caduta definitiva di quei confini che avevano separato l'arte dalla vita. È infatti Yves Michaud a ricordare che la de-materializzazione dell'oggetto iniziò proprio dai movimenti degli anni Settanta, spostando l'attenzione non più sull'opera-oggetto, ma sull'esperienza come momento estetico (Michaud, 2007).

La tensione tra la vita e la morte viene toccata ancora una volta da Marina Abramović insieme all'artista tedesco, suo compagno, Ulay con l'opera *Rest energy*. La performance fu presentata a Dublino alla National Gallery of Ireland nel 1980 ed è stata definita dalla stessa artista “la rappre-

⁹ Ivi, p. 84.

¹⁰ Ivi, pp. 85-87.

¹¹ <https://www.castellodirivoli.org/collezione-video/artista/bas-jan-ader> (ultimo accesso 30.06.2022).

sentazione più estrema possibile della fiducia”¹². Per questa azione, che consisté nel reggersi reciprocamente in equilibrio, Marina Abramović ricorda: “Io reggevo un grosso arco e Ulay ne tendeva la corda, reggendo tra le dita la base di una freccia puntata contro il mio petto. Eravamo entrambi in uno stato di tensione costante, ciascuno tirando dalla sua parte, con il rischio che, se Ulay avesse mollato la presa, avrei potuto trovarmi con il cuore trafitto”¹³. Durante la performance, i due artisti posizionarono sul petto un piccolo microfono per amplificare il battito del cuore che divenne sempre più intenso: fu la testimonianza della forte tensione emotiva. L’azione ha avuto una durata di quattro minuti e venti secondi, ma, come ricorda Abramović, “sembravano un’eternità”¹⁴.

Del cipriota Stelarc va invece menzionata la serie di manifestazioni estreme *The body suspensions* presentata dal 1976 al 1988 in diverse gallerie e spazi espositivi. Nel corso di queste performance il corpo dell’artista veniva sospeso con enormi ganci infilati nella pelle e tirati con dei fili d’acciaio per farlo fluttuare nel vuoto. Questi traumi inferti al corpo, “che si rifanno ad antichi rituali sacri volti al raggiungimento dell’estasi”¹⁵, diventavano una sorta di vortice, trascinando emotivamente lo spettatore al centro della performance.

Di evidente forza spirituale è, invece, l’azione di Maurizio Cattelan per la 48. Biennale d’Arte di Venezia (1999). L’artista italiano, invitato a partecipare dal critico Harald Szeemann, presentò all’Arsenale, durante i tre giorni dell’inaugurazione, l’opera intitolata *Mother*. Cattelan chiese a un fachiro indiano di rimanere seppellito per un’ora sotto la sabbia, alternandosi a un’ora di riposo, durante tutta la giornata. Dalla superficie sporsero soltanto le mani quasi in segno di preghiera. Nei giorni successivi alla presentazione il pubblico poté osservare lo strato di sabbia con l’impronta del corpo del fachiro.

Nel testo di Agnes Kolhmeyer in catalogo [...] l’autrice accenna al fatto che di quando in quando le mani del fachiro sepolto si muovevano in un cenno di saluto. Si tratta di una decisione che poi fu abbandonata, e il performer rimase per tutto il tempo con le mani giunte, immobili. Si convenne che, nel caso si fosse sentito male, avrebbe mosso le mani e la performance sarebbe stata sospesa, ma questo non avvenne mai¹⁶.

Oltre al titolo, *Madre*, i rimandi che offre l’opera sono molteplici: la terra, la preghiera, la caducità del corpo (leggibile nell’impronta), il silenzio. In una riflessione poetica, quasi religiosa, sembrano acuirsi le parole di Rosi Braidotti quando afferma che “la morte, o la fugacità della vita, è inscritta nel nostro intimo: essa è l’evento che struttura la nostra temporalità e rimarca i nostri spazi, non come un limite, ma come una soglia porosa. [...] La piena esplosione della consapevolezza della natura transitoria di tutto ciò che vive è il momento significativo della nostra esistenza”¹⁷.

Dell’artista russa Elena Kovylyna – che continua le tradizioni dell’arte femminista occidentale – va ricordata l’azione *Save My Soul* (2000) che si avvicina concettualmente all’opera *In Search of the Miraculous* di Bas Jan Ader. La performer salpò dalla città russa di Sochi su una piccola imbarcazione sprovvista di remi per dirigersi verso il mare aperto senza una meta. Non ci furono destinazioni da raggiungere se non il proposito di affidarsi al destino in un giorno in cui si stava preparando

¹² M. Abramović, *Attraversare i muri. Un’autobiografia*, cit., p. 137.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ F. A. Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Ginevra-Milano 2001, p. 190.

¹⁶ E. Grazioli, B. Trevisan (a cura di), *Maurizio Cattelan*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 173, nota n. 2.

¹⁷ R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*, cit., p. 140.

una tempesta. In questa performance, in particolare, Elena Kovylyna mise alla prova la resistenza del suo corpo: l'artista sentì il vero pericolo della morte, rischiando di annegare¹⁸. Quasi in risposta al titolo dell'opera, a salvare l'anima della performer fu la guardia costiera chiamata dai suoi amici¹⁹. Nello stesso anno, allo Zverev Center of the Contemporary Art a Mosca, Elena Kovylyna presentò *Do it yourself!* in cui il processo dell'opera fu affidato completamente alla sensibilità e alle azioni del pubblico in grado di mettere in serio pericolo la vita dell'artista. La performer, vestita di rosso, in piedi su uno sgabello dello stesso colore, aveva un cappio attorno al collo attaccato al soffitto. Sul suo petto si reggeva un cartello con il disegno di un piede che calciava una piccola panca: fu un invito a togliere quel sostegno che la teneva in vita. “Quando questa performance è stata presentata a Minsk, in Bielorussia – ricorda l'artista – uno spettatore ha tolto lo sgabello. Per fortuna la corda si è rotta”²⁰.

Una riflessione di Elena Kovylyna pone l'attenzione su alcuni particolari della sua ricerca e sull'importanza del ruolo del pubblico:

Sono io stessa a costruire un risultato imprevedibile; le mie performance inizialmente hanno un sistema binario: o sì o no. O affogo o verrò salvata. O sono vittima o carnefice. Conoscendo il pubblico di Mosca, sono già mentalmente pronta al supplizio. Non è il pericolo imminente l'emozione principale, quanto illustrare in modo chiaro le idee sociali e politiche che metto in un lavoro. In pratica, le opere legate al rischio e al dolore sono quelle che fanno più presa e che hanno maggiore immediatezza. L'obiettivo è che lo spettatore faccia la scelta giusta in una situazione spiacevole. Tanto da fargli dire con decisione: no, non ho intenzione di combattere, non farò cadere la sedia da sotto i suoi piedi, non prenderò la pistola. Uccidere e causare il dolore rappresenta il male, non soccomberò alla provocazione. Quello è un pubblico ideale, quello che non ho ancora incontrato²¹.

Ad approfondire questa lettura sull'estetica del limite sono le azioni legate al *Rooftopping*, i selfie²² realizzati all'esterno di strutture architettoniche alte e pericolose. Il *Rooftopping* è un tipo di esplorazione urbana che, grazie anche alla diffusione sui social network, è diventato una tendenza globale. Gli artisti che approfondiscono questa ricerca individuano nella funzione dell'immagine l'importanza di mettere in evidenza il rischio della perdita d'equilibrio. Non passano inosservate le performance condivise su Instagram di alcuni fotografi come il russo Kirill Oreshkin o l'inglese James Kingston. Il loro modo di indagare la città, in risalto su una vita che scorre regolarmente, suscita emozioni forti e inquietanti. Forse è bene ricordare con Massimo Di Felice che

L'abitante degli spazi post-urbani vive l'esperienza della sospensione dello spazio geografico e della fine dei confini prefissati. Dislocato in circuiti e in reti informative, moltiplicato in forme elettroniche e trasformazioni “transitorie”, è il soggetto stesso a trasformarsi in spazio, in flussi ed estensioni a partire dalle quali è difficile stabilire un confine rigido fra il corpo, le sue protesi elettroniche e il territorio informativo “esterno”²³.

¹⁸ <https://www.mk.ru/culture/2013/06/16/869752-iskusstvo-srskom-dlya-zhizni.html> (ultimo accesso 30.06.2022).

¹⁹ <https://garagemca.org/en/exhibition/i-spirit-labor-duration-difficulty-and-affect-i/tour/elena-kovylyna> (ultimo accesso 30.06.2022).

²⁰ Da una conversazione personalmente avuta via email con Elena Kovylyna il 24 giugno 2022.

²¹ E. Kovylyna, *EXPANDED CINEMA Research Catalogue*, MediaArtLab Centre for Art and Culture, Moscow Museum of Modern Art, the Garage Centre for Contemporary Culture (Published by), Mosca 2011, p. 41 - https://www.mediaartlab.ru/pdf/Exp_Cin_2011.pdf (ultimo accesso 30.06.2022).

²² Il neologismo “selfie” è diventato per gli *Oxford Dictionaries* la parola dell'anno 2013. Per la definizione corretta, si veda il link <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie> (ultimo accesso 30.06.2022).

²³ M. Di Felice, *Paesaggi post-urbani. La fine dell'esperienza urbana e le forme comunicative dell'abitare*, Bevivino, Milano 2010, p. 186.

Paesaggio, soggetto e tecnologia creano un nuovo spazio in continua evoluzione, un'esperienza collettiva che travalica i confini geografici. Le pratiche del *Rooftopping selfie* sono azioni molto pericolose che, anche in questo caso, fanno muovere il performer continuamente in bilico tra la vita e la morte.

Il percorso delle opere citate copre un periodo storico che inizia dalla fine degli anni Sessanta e che continua a consolidare le sue tracce con ulteriori riflessioni. Questi artisti rivedono il significato di "limite"²⁴ (nel senso etimologico del termine), considerato non più un concetto o una linea di demarcazione, quanto piuttosto uno spazio concreto da attraversare e abitare. Il limite diventa esperienza estetica, un paesaggio allo stato puro che sposta lo sguardo verso una geografia postumana.

²⁴ Dal latino *limes* (confine, linea di demarcazione).

Bibliografia

- M. Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Firenze-Milano 2018.
- F. Bernardelli, G. Bertolino, F. Bonami, M. Corgnati, E. Del Drago, F. Poli (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Milano 2012.
- C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Roma 2015.
- R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma 2014.
- R. Braidotti, *Trasposizioni. Sull'estetica nomade*, Roma 2008.
- C. Burden, *Chris Burden 71-73*, Los Angeles 1974.
- G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema design, moda, musica e televisione*, Milano 2008.
- M. Costa, *Arte contemporanea ed estetica del flusso*, Vercelli 2010.
- A. Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino 2012.
- G. Dorfles, A. Vettese, *Storia dell'arte 4. Novecento e oltre*, Bergamo 2013.
- M. Di Felice, *Paesaggi post-urbani. La fine dell'esperienza urbana e le forme comunicative dell'abitare*, Milano 2010.
- H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. H. D. Buchloh, D. Joselit (a cura di), *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna 2017.
- E. Grazioli, B. Trevisan (a cura di), *Maurizio Cattelan*, Macerata 2019.
- T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1, anni 1960-2000*, Milano 2020.
- L. Meloni, *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Soveria Mannelli 2000.
- Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso. Saggio sul trionfo dell'estetica*, Milano-Udine 2019.
- Y. Michaud, *Arti e biotecnologie*, in Hauser J. (a cura di), *Art Biotech*, Bologna 2007.
- F. A. Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Ginevra-Milano 2001.
- M. Perniola, *L'arte espansa*, Torino 2015.
- F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano 2003.
- M. Savini, *Nomadismo culturale. Alla ricerca delle fonti del 'sellotape selfie'*, in *Between*, n. 8, Cagliari 2014.
- L. Valeriani, *Performers. Figure del mutamento nell'estetica diffusa*, Roma 2009.

MARIO SAVINI

Sitografia

<https://www.castellodirivoli.org/collezione-video/artista/bas-jan-ader> (ultimo accesso 30.06.2022).

<https://garagemca.org/en/exhibition/i-spirit-labor-duration-difficulty-and-affect-i/tour/elena-kovylyna> (ultimo accesso 30.06.2022).

https://www.mediaartlab.ru/pdf/Exp_Cin_2011.pdf (ultimo accesso 30.06.2022).

<https://www.mk.ru/culture/2013/06/16/869752-iskusstvo-sriskom-dlya-zhizni.html> (ultimo accesso 30.06.2022).

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie> (ultimo accesso 30.06.2022).