Università Ca' Foscari Venezia
Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Performance, teatro, rito: Hermann Nitsch e Napoli

Relatrice
Prof.ssa Susanne Franco

Correlatore
Prof. Pier Mario Vescovo

Tesi magistrale di
Matilde Teggi
875560

Anno Accademico
2019/2020

INDICE

RINGRAZIAMENTI 3
INTRODUZIONE 5

CAPITOLO I

SPERIMENTAZIONI E RICERCHE TRA PERFORMANCE ART E AVANGUARDIA TEATRALE
1.1 Hermann Nitsch a Vienna 8
1.2 Corpi performativi 20
1.3 Body Art e Azionismo Viennese 25
1.4 Living Theatre, Teatro della Crudeltà, Teatro Povero e Teatro delle Orge e dei Misteri 35

CAPITOLO II

TEATRO DELLE ORGE E DEI MISTERI: UNA «LITURGIA DIPINTA» TRA VIOLENZA E SACRO
2.1 Il Teatro delle Orge e dei Misteri 44
2.2 I "relitti" delle Azioni 52
2.3 Violenza e sacro nelle teorie di René Girard 62
2.4 Le reazioni della critica 69

CAPITOLO III

HERMANN NITSCH E NAPOLI TRA SPAZIO URBANO E SPAZIO ESPOSITIVO
3.1 Folklore e "lazzi" a Napoli 77
3.2 Il Museo-Archivio-Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch 85
3.3 Le Azioni napoletane (1974-2020) 94

CONCLUSIONI 104

APPENDICE

Eventi Hermann Nitsch a Napoli 108

ELENCO DELLE IMMAGINI 111

BIBLIOGRAFIA 113

SITOGRAFIA 120

VIDEOGRAFIA 125

RINGRAZIAMENTI

Questa tesi è stata per me un meraviglioso intreccio di appassionanti scoperte, incontri inaspettati e duro lavoro: la conclusione di un percorso formativo, umano e l'opportunità preziosa di confrontarmi concretamente con il *milieu* culturale che ho scelto di indagare.

Dedico il mio lavoro a Jasmina Ban, per avermi guidata con fiducia e gentilezza in questa indagine.

Ci sono, poi, molte persone che hanno rappresentato un aiuto prezioso per me e che desidero ringraziare sinceramente.
In primo luogo ringrazio Hermann Nitsch e Peppe Morra, per avermi dato l'opportunità di incontrarci e avermi offerto una premurosa accoglienza. Allo stesso modo vorrei rivolgermi a tutti coloro che fanno parte del Museo Nitsch e che si sono dimostrati generosamente aperti al dialogo e sempre disposti a fornire materiale; in particolare ringrazio Raffella Morra, per la disponibilità e il sincero interesse che ha mostrato per la mia ricerca.

Desidero ringraziare, inoltre, la mia relatrice, la prof.ssa Susanne Franco, per l'entusiasmo manifestato durante il corso di studi.

È poi necessario menzionare tutti coloro che negli ultimi anni e in particolare in quest'ultimo periodo mi hanno supportata, ma soprattutto sopportata e per i quali nutro profonda stima:
Lorenzo Borgonovo, per le preziose indicazioni;
Rachele, Vito, Francesco, Giacomo, Eleonora, colleghi veneziani, amici fidati e preziosi interlocutori;
Irene, Lorenzo, Chiara, Beatrice e ogni singola gnègnè, per essere diventati, in tutti questi anni, la mia seconda "casa".

Un grazie speciale va a mio cugino Nicola, per tutto il tempo che mi ha dedicato fornendomi validissimi consigli.

Infine i ringraziamenti più importanti vanno a coloro che mi hanno cresciuta e con cui sono cresciuta:
ad AO, che mi ha assecondata e accompagnata in ogni esperienza, dimostrando curiosità e sensibilità rare.
A mio fratello Leonardo, mio padre Giorgio e mia madre Antonella, ai quali devo tutto e che ringrazio per quello che mi hanno insegnato.

INTRODUZIONE

Questa tesi inquadra l'opera del massimo esponente dell'Azionismo Viennese, Hermann Nitsch, e indaga la sua relazione con Napoli, dove, nel 2008, è sorto un Museo-Archivio-Laboratorio a lui dedicato, per iniziativa del gallerista Peppe Morra. L'esistenza del museo, la sua collocazione e le sue funzioni mi hanno spinta ad approfondire questo legame tra l'opera di Nitsch e la città di Napoli, riscontrando possibili corrispondenze fra la ritualità popolare, religiosa e laica della città e quella performativa del lavoro di Nitsch.

Il lavoro è strutturato in tre capitoli. Nel primo capitolo presento e inquadro il lavoro di Nitsch nel contesto di cui è espressione: in primo luogo il *milieu* viennese di metà Novecento, dove si rintracciano le ragioni della nascita dell'Azionismo Viennese, sintesi radicale dell'eredità filosofica, artistica, psicoanalitica austriaca di inizio secolo e di una storia recente molto problematica. In seguito, analizzo il contesto artistico della Performance Art, con particolare riferimento alla corrente della Body Art, della quale Nitsch è in parte esponente. Performance, Happening, Azioni propongono forme di partecipazione all'opera d'arte e sanciscono la centralità del corpo, che diviene *medium* del processo artistico, strumento e soggetto, talvolta mostrato, tagliato, ferito. L'esibizione di dolore, violenza e nudità nell'opera di Nitsch e di altri artisti citati viene letta come fattore che fa emergere un legame possibile tra la Body Art e il messaggio teologico.

Nitsch è, tuttavia, un artista eclettico, che si serve del medium del corpo così come della pittura, della musica, della parola, con l'intento di riuscire nell'impresa di costruire un'opera d'arte totale: il *Teatro delle Orge e dei Misteri*, che teorizza e mette in pratica dalla fine degli anni Cinquanta.

Costituito da Azioni, pittoriche, performative, musicali, questo Teatro si inserisce a pieno titolo tra le sperimentazioni d'avanguardia che hanno innovato pratica teatrale di metà Novecento. Nello specifico, ho rintracciato l'influenza delle esperienze del Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud, del

Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck e del *Teatro Povero* di Jeryz Grotowski.
Per quanto riguarda la bibliografia di questo primo capitolo ho fatto riferimento ai manuali di storia e teoria della performance: da Catherine Wood a RoseLee Goldberg, da Amelia Jones a Tracey Warr. Ho preso in esame, poi, il cospicuo lavoro teorico di Richard Schechner, uno dei fondatori dei *Performance Studies*, che propone di studiare la performance strettamente teatrale ponendola in un più ampio orizzonte in cui rientrano anche ambiti studiati dall'antropologia e dalla sociologia. Nella riflessione sulla valenza del corpo per gli artisti performativi sono partita dalle elaborazioni filosofiche di Maurice Merlau-Ponty e Jean-Luc Nancy, insieme agli studi sul corpo di Michela Marzano, approfondendo l'argomento con testi di critica storico-artistica ormai classici, come le opere di Lea Vergine e i più recenti saggi di Francesca Alfano Miglietti. Infine, *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud ha rappresentato una fonte essenziale da cui partire per rintracciare la coincidenza di intenti che collega le ricerche del *Living Theatre*, del *Teatro Povero* e del *Teatro del Teatro delle Orge e dei Misteri*.

Il secondo capitolo si concentra sulla disamina del *Teatro delle Orge e dei Misteri*. I riferimenti alla liturgia cattolica sono spesso espliciti nell'opera di Nitsch e rimandano all'ostia, alla reliquia, alla celebrazione di una messa. Questa opera d'arte totale viene analizzata nelle sue componenti materiali, organizzative, pittoriche: dalla presenza di sangue, vino, carne alla distinzione di "attori attivi" e "attori passivi". Inoltre, particolare importanza hanno i "relitti", ossia piviali e strumenti di varia natura impiegati nelle Azioni e successivamente musealizzati come "resti performativi", testimonianza nel senso evangelico del termine. Il *Teatro delle Orge e dei Misteri* si configura come rito sacro e pagano in cui sangue, organi, carcasse di animali portano lo spettatore a contatto con una violenza estetizzata, che ho esaminato in relazione alle elaborazioni teoriche dell'antropologo francese René Girard. Egli ha a lungo indagato i meccanismi tramite cui la violenza si manifesta, sia

a livello collettivo che individuale, e al suo legame con le religioni antiche e moderne. Questa violenza e la presenza di elementi anatomici, umani e animali, impiegati nelle Azioni, testimoniano, inoltre, le reazioni di una critica non sempre favorevole.

Il catalogo completo dell'opera di Nitsch a cura di Michael Karrer è stato supporto fondamentale attraverso cui ripercorrere la figura dell'artista e analizzare la complessità delle Azioni che hanno dato vita al suo teatro. Come anticipato, ho fatto, poi, riferimento ai testi fondamentali di René Girard, quali *La violenza e il sacro* e *Violenza e Religione.*

Mentre i primi due capitoli aiutano a contestualizzare e illustrare l'opera di Nitsch, il terzo fornisce una chiave di lettura critica che indaga e tenta di offrire una giustificazione della presenza di un Museo Nitsch nella città di Napoli. Se la ragione più evidente di tale presenza sembrerebbe l'amicizia tra il gallerista Morra e l'artista Nitsch, in questo capitolo mi soffermo anche su un altro elemento: Napoli. Questa città è luogo dove sacro e profano dialogano, si sovrappongono, si mescolano, è teatro di un'autentica «microfisica della santità»[1], scrive Marino Niola, è città-terra dove ogni forma artistica si serve della collettività come materia prima. Queste peculiarità sono sostrato culturale di cui Morra è sismografo per eccellenza e diventano premessa per la nascita del museo come anello di congiunzione tra il *genius loci* della città e le Azioni di Nitsch.

Le teorie degli antropologi Victor Turner, Marino Niola e Stefano De Matteis, relative alle relazioni tra folklore, ritualità e teatralità a Napoli, sono state centrali nel mettere a fuoco il rapporto di Hermann Nitsch con questa città.

Come testimoniato dall'ultima performance del 18 settembre 2020 svoltasi nel Museo-archivio-laboratorio Nitsch, il rapporto tra l'artista, la città e il gallerista Morra è ancora in atto. Pertanto, questa tesi si pone come un punto di partenza per l'osservazione di un fenomeno non ancora concluso né compiutamente storicizzato.

---

[1] M. Niola, *La microfisica del sangue (nel segno di san Gennaro)*, in "Micromega. Le ragioni della sinistra", no. 3, 1994, p.126.

CAPITOLO I
SPERIMENTAZIONI E RICERCHE TRA PERFORMANCE ART E AVANGUARDIA TEATRALE

1.1 Hermann Nitsch a Vienna

Hermann Nitsch, nato a Vienna il 29 agosto 1938, è un esponente di spicco del movimento dell'Azionismo Viennese. Comincia la sua carriera artistica negli anni Cinquanta e Sessanta, in una Vienna ancora fortemente scossa dai traumi del periodo bellico. L'Austria aveva recuperato la propria indipendenza nel 1955, dopo i quasi vent'anni di annessione alla Germania di Hitler inaugurati dall'*Anschluss* del 1938. Questa condizione ne faceva allo stesso tempo una vittima e un complice dell'esperienza nazista, e rappresentava un'eredità storica contraddittoria e un rimosso collettivo che gli artisti del Dopoguerra tentarono di mettere in luce. In questo contesto, Nitsch si fa pioniere di un'arte radicale, le cui azioni dissacranti faticano ad essere accettate.

La sua formazione è di matrice accademica e pittorica: studia presso l'istituto sperimentale di Arti Grafiche di Vienna e, contemporaneamente, si interessa alla scrittura, ricercando un linguaggio sensoriale. Nel 1956 sperimenta la *Verbal Poetry*, un tipo di poesia propedeutica alla messa in scena teatrale di un compatto *Ur-drama* che riassume i conflitti e le catastrofi tramandati nei miti e che fornisce un'interpretazione della storia dell'uomo.[2] L'artista intraprende, così, la via del teatro e comincia, nel 1957, la stesura de *Il dramma della foia*, dramma archetipico, influenzato dalla Tragedia Greca, dal Simbolismo francese, dall'Espressionismo tedesco. La scrittura poetica costituisce la base di quello che sarà il suo *Teatro delle Orge e dei Misteri*, messo a punto in questi anni. L'uso esclusivo del linguaggio, tuttavia, si rivela ben presto insufficiente e *Il dramma della foia* rimane opera incompiuta. Le sue dimensioni monumentali e un utilizzo della parola come «equivalente

[2] P. Gorsen, *Hermann Nitsch and the Viennese Actionism*, in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, p. 942.

astratto del piano sensoriale e percettivo»,[3] inducono Nitsch a passare all'"azione". Egli inizia, così, una collaborazione intellettuale e concreta con alcuni colleghi viennesi, insieme ai quali darà vita all'Azionismo Viennese. Quest'ultimo si pone come un movimento di rottura, la cui forza d'urto riporta a galla il dramma represso della guerra, insieme all'eredità culturale rivoluzionaria della Vienna di inizio Novecento.

Nell'introduzione al catalogo della mostra *Arte Austriaca 1960-1984*, Peter Weiermair scrive: «è sullo sfondo dell'Espressionismo austriaco, arte nevrotica della decadente Monarchia austro-ungarica […] che si dovrebbero considerare le opere dei posteri…».[4] L'Azionismo Viennese si oppone all'accademismo imperante ed è riflesso del fermento culturale generato dall'Espressionismo di Egon Schiele e Oskar Kokoschka, dai trattati filosofici di Ludwig Wittgenstein, ma soprattutto dalla psicoanalisi di Sigmund Freud. L'analisi delle ossessioni sessuali, delle perversioni e il loro confronto con metodologie terapeutiche riemerge con rinnovata energia nelle esperienze artistiche viennesi degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento.

Nitsch identifica due date di nascita dell'Azionismo Viennese: una è quella del 6 aprile 1962, quando lo stesso artista si mura, letteralmente, per tre giorni, insieme ai colleghi Adolf Frohner e Otto Mühl, nello studio di quest'ultimo in *Peringstrasse* 1, compiendo la *Settima Azione Pittorica,* seguita da altre performance. La necessità di essere contemporanei, la carica rivoluzionaria e la forza contestatrice che accomunano i lavori degli azionisti viennesi, si leggono nelle parole che Nitsch usa per ricordare quel primo importante evento:

> «Io, Frohner e Mühl abbiamo deciso di mettere in scena un'esibizione di protesta contro lo stato reazionario dell'arte

[3] L. Mango, *Il teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, in "Acting Archives Review", Anno I, Numero 1, aprile 2011, p. 19.

[4] P. Weiermair, *Arte Austriaca 1960-1984*, catalogo mostra Galleria Comunale d'arte moderna (Bologna 4 giugno-31 agosto 1984), a cura di P. Weiermair, Grafis Edizioni, Bologna, 1984, p.7.

> contemporanea in Austria. A questo scopo ci siamo segregati. [...] Durante questi tre giorni Frohner e Mühl realizzavano *junk sculptures*. Io tentavo di far conoscere il mio progetto sul Teatro delle Orge e dei Misteri dipingendo una tela di 9 metri per 2 di rosso, riempiendola di sangue e inchiodando al contrario un agnello dilaniato, spellato e sviscerato su uno dei muri della cantina. Dopo tre giorni il muro fu buttato giù e l'accesso fu aperto al pubblico».[5]

Insieme allo psicanalista Josef Dvorak, i tre pionieri dell'Azionismo, scrivono il manifesto *Die Blutorgel* (*L'organo del sangue*), che ha dato il titolo all'Azione complessiva e che recita:

> «c'è il grido dell'esistenza... il grido del cosmo reale, del concreto, essendo come atto, il grido che viene dal profondo dell'esistenza umana, il grido della creatura martirizzata, il grido delle cose distrutte, il grido di qualcuno a cui è stato imposto il tempo, l'azione».[6]

Nelle espressioni del dolore umano come il grido e il pianto, Nitsch e Mühl colgono un rispecchiamento della realtà, del senso riposto della creazione e riconoscono che l'uomo non è più il centro di un cosmo ordinato, ma l'individuo scompare e l'essere umano si confonde con le altre presenze del reale. Questo "divenire" si configura, secondo Nitsch, come un sacrificio

---

[5] H. Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater II,* Edizioni Morra, Napoli, 1975, p. 140. Cfr. traduzione inglese in M. Green, *Writings of the Vienna Actionists,* Atlas Press, Londra, 1999, p. 130: «Frohner, Muehl and I decided to put on a demonstration exhibition in protest against the reactionary state of contemporary austrian art. To this end we went into seclusion. We had ourselves walled in for three days in Muehl's cellar in the perinetgasse. During these three days Frohner and Muehl produced junk sculptures. I attempted to advertise my O.M. Theatre project by painting a 9 m long and a 2 m tall picture with red paint, pouring blood over it and nailing a slaughtered, flayed, eviscerated lamb upside down to one wall of the cellar. After three days the wall was knocked down and the general public allowed to visit the exibition».

[6] A. Frohner, H. Nitsch, O. Mühl, *manifesto Die Blutorgel*, in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, cit., p. 163.

compiuto dall'artista e dal partecipante dell'Azione, ove quest'ultimo diviene vicario per l'intera sofferenza umana. Il completo "abbandono di sé" alla creazione è un sacrificio perché si identifica con gli aspetti più cruenti e tragici della vita, con il dolore, la colpa e la morte.

Nitsch inserisce nel manifesto *Die Blutorgel* la prima versione del progetto dell'O.M Theater, definito dall'artista come «sostituto estetico all'atto sacrificale».[7] Da quel momento l'O.M. Theatre diviene il nucleo della sua attività teorica e artistica, che, nel proporre un'esperienza di arte totale, si lega al concetto psicanalitico di *Abreaktion*. Questo termine è preso in prestito da Sigmund Freud, il quale se ne servì, per la prima volta nello scritto *Comunicazione preliminare. Sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici* del 1893 (in collaborazione con Joseph Breuer), per descrivere la reazione a un trauma violento:[8] l'*Abreaktion* è qui definita come la scarica emozionale che consente ad un soggetto di rimuovere gli effetti di accadimenti drammatici.

Al fine di consentire la liberazione catartica da tabù religiosi, moralistici, sessuali, Nitsch esegue rituali e cerimonie corali che riassumono le radici dei rituali della cultura occidentale. Dal contesto oppressivo della Vienna conservatrice di quegli anni, egli tenta, dunque, di recuperare origini più ancestrali.

In accordo con la convinzione che il linguaggio non è più in grado di caratterizzare «il nostro mondo esterno»[9], ma che è solo l'esperienza sensibile, l'azione reale a rivelare la condizione di esseri umani, Nitsch sostiene che ciò che possiamo constatare è un «eterno fluire»[10]:

> «Tutto è. Tutto ciò che è mai stato tutto ciò che mai sarà e che viene dotato del predicato è. Tutto ciò che ora è corrispondo al fatto dell'essere. Tutto ciò che è mai stato, tutto ciò che ora è, tutto

[7] L. Mango, *Il teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, cit., p. 15.
[8] *Ivi,* p. 26.
[9] H. Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, Edizioni Morra, Napoli, 2009, p.6.
[10] *Ibidem.*

> ciò che mai sarà, è l'essere».[11] E continua: «un dio redentore spiega con l'aiuto del suo padre divino l'eternità e l'infinitezza, promette e predice vita eterna a coloro che bevono il suo sangue e mangiano la sua carne. Nell'atto centrale del *mysterium* della rappresentazione, della messa, si mette in scena un secondo miracolo. Il dio redentore introduce nell'immortalità [...] ma con una rigorosa separazione dell'al di qua e dell'al di là».[12]

Già dal 1961-62 le Azioni viennesi si intensificano, diventano sempre più sistematiche e l'artista incomincia ad inserire nelle proprie performance corpi morti di agnelli. Il successivo evento fondamentale per l'Azionismo Viennese, che Nitsch stesso identifica come data di nascita alternativa del movimento, ha luogo il 19 dicembre 1962, nell'appartamento di Mühl in *Augartenstrasse*. Qui Nitsch realizza la *1a Azione di Abreazione* dove, per la prima volta, il protagonista diviene il corpo stesso dell'artista, "crocefisso" e cosparso di sangue, uova, pittura, mentre nel frattempo avvengono processioni accompagnate da urla estatiche; [Fig. 1] il tutto culmina nello smembramento dell'agnello, come atto sacrificale. A partire da questa data, Nitsch converte le sue Azioni, fino a qui esclusivamente pittoriche, in Azioni performative e da questo momento egli comincia a numerare le sue Azioni.[13]

È doveroso tuttavia aggiungere che il primo evento pubblico dell'Azionismo Viennese avviene il 16 marzo 1963 alla galleria di Josef Dvorak, il quale è la figura che introdusse ufficialmente il movimento. In quegli anni Nitsch partecipa, con la *3a Azione di Abreazione,* alla prima manifestazione pubblica per gli azionisti: il *Festival del Naturalismo Psico-fisico,* nello studio di Mühl a Vienna. Nella sua Azione, egli rinnova l'uso dell'agnello, appeso sopra un letto, ma introduce anche una serie di materiali e sostanze come the, acqua profumata da rose, tuorlo d'uovo, interiora; e aggiunge, oltre alla ormai consueta simbologia della crocifissione, una serie di riferimenti di

---

[11] *Ibidem.*
[12] *Ivi,* p.7.
[13] P. Gorsen, *Hermann Nitsch and the Viennese Actionism*, cit., p. 944-945.

natura sessuale. La manifestazione si conclude con l'intervento delle forze dell'ordine e Nitsch viene portato in prigione per 14 giorni, accusato di "disturbo all'ordine pubblico". In occasione della Biennale di Venezia del 1964 pubblica il manifesto *Agnello*,[14] in cui, a partire dalla simbologia di questo animale nella cultura occidentale-cristiana, arriva a definire un utilizzo mistico della creatività come mezzo per indagare la psiche attraverso il linguaggio simbolico del mito e del sogno. Scrive:

> «L'oggetto concreto dell'agnello crocifisso manifesta in modo dimostrativo l'imitazione della realtà interiore-psichica del mito, restituisce una linea centrale di sviluppo che permea il mitico, che usa e tocca sempre l'agnello come simbolo. Il simbolismo dell'agnello si basa sulla realtà sensuale della carcassa insanguinata e scuoiata e può essere associato agli inizi del mitico. Il circolo associativo associato che si scatena è molto direttamente correlato ad affrontare l'impulso collettivo di vitalità dell'essere umano, che sollecita costantemente l'orgiasticismo. […] Lo strappo dell'agnello è un atto simbolico compiuto nel teatro O.M per l'esperienza urexze (punto estatico delle orge di abreazione). La sensuale, reale situazione sadomasochistica del mutilare è identica a una svolta estrema dell'istinto».[15]

[14] H. Nitsch, *Manifesto L'Agnello,* in M. Green, *Writings of the Vienna Actionists,* cit., p. 141.
[15] H. Nitsch, *Manifest das lamm*, in in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, cit., p. 167

Figura 1. Hermann Nitsch, *1.Azione di Abreazione*, 19 dicembre 1962, appartamento di Mühl in Augartenstrasse, Vienna.

Egli vuole costruire un atto rituale estetico, definito dalla forma dall'arte, che rievochi però le prime culture sacrificali. Scrive che le sue azioni estatiche con carne, sangue, intestini sono state eseguite per ragioni di un'aberrazione cosciente, che scava nella psiche e resuscita la materia repressa. Inoltre, Nitsch sostiene che solo la psicoanalisi sia in grado di gettare luce sulla psicologia del sacrificio: secondo lui un'umanità che fin dall'inizio aveva sofferto di ciò che reprimeva, introdusse violenti impulsi di abreazione sadomasochistici nell'esecuzione delle procedure sacrificali e nella disponibilità di base al sacrificio e a fare sacrifici. Nitsch si serve, in chiave

junghiana, dei grandi miti fondativi della cultura occidentale citando personaggi come Edipo, Dioniso, Cristo, Orfeo.[16] Questi personaggi sono diversi esempi di uno stesso personaggio-archetipico che fa esperienza di lacerazione, morte, rinascita. RoseLee Goldberg include, nel suo celebre testo *Performance Art. From Futurism to the Present,* le Azioni di Nitsch, descrivendole come un modo estetico di pregare, dove gli antichi riti dionisiaci e cristiani sono rimessi in scena in un contesto moderno.[17] Nitsch si configura come un sacerdote e il suo camice, di cui si parla più specificatamente nel capitolo 2, è citazione di quello bianco indossato da Klimt, riferimento viennese di evidente importanza per Nitsch:

> «la mia grande venerazione per Stefan George e Klimt e la mia convinzione che l'esercizio artistico debba essere equiparato all'attività di un sacerdote, già dal 1960 mi hanno spinto a portare durante le mie azioni pittoriche un camice bianco semplice tagliato a forma di tonaca»[18]

L'Azionismo di Nitsch è, dunque, erede di un passato prossimo strettamente legato a Vienna e appare come l'elaborazione estrema di un'eredità artistica, filosofica, psicoanalitica, che egli condivide con i suoi colleghi azionisti.
Peter Gorsen sottolinea che il marchio distintivo dell'Azionismo Viennese sia stato il tentativo di creare realtà[19] e Mühl dichiara che l'Azionismo non fu solo una forma d'arte, ma soprattutto una condizione esistenziale.[20] Tuttavia, benché le spinte iniziali dei diversi artisti favorirono la condivisione di pensieri, tematiche, performance, l'Azionismo Viennese è difficilmente

---

[16] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, p. 80.
https://www.academia.edu/7132497/Azione_e_Abreazione._Per_unestetica_del_sacrificio_nel_teatro_di_Hermann_Nit sch
[consultato il giorno 20/07/2019].
[17] R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present. Third Edition* (1979), Thames & Hudson world of art, London, 2018, p. 163.
[18] H. Nitsch, *Il camice del pittore*, in *Museo Nitsch Napoli*, cit., p.11.
[19] P. Gorsen, *Hermann Nitsch and the Viennese Actionism*, cit., 941.
[20] R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present. Third Edition,* cit., p. 164.

configurabile come vero e proprio movimento. Infatti, nel 1989, Nitsch esprime le sue perplessità sugli Azionisti etichettati come gruppo e dice:

> «quello che avevamo in comune era che abbiamo ampliato l'arte visiva a un evento teatralmente drammatico, un evento nel tempo, un indulgere in regni di base della registrazione sensuale, arte espressiva, una preoccupazione per i tabù, gli oggetti tabù, gli stati eroticamente e sessualmente estremi, con lesioni e morte - abbiamo tutti condiviso un interesse per questo».[21]

L'Azionismo Viennese sembra aver concluso il *fil rouge* che legava il percorso artistico iniziato con i collage di Georges Braque, il *Merzbau* di Kurt Schwitters, i *Combine Paintings* di Robert Rauschenberg, il quale rompeva con l'estetica della rappresentazione, arrivando a voler sovrapporre l'arte e vita. L'O.M. Theater di Nitsch si fonda sulla volontà di realizzare un'esperienza diretta e una «dedizione incondizionata al vortice della vita».[22] Nitsch, inoltre, dimostra un continuo interesse per la pittura, realizzando sin dalla prima Azione i *Shuettbilder*, letteralmente "dipinti versati", che accompagneranno tutta la sua produzione. [Fig. 2]

---

[21] H. Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960-1979*, Vol. I, Naples, 1979, p. 158.
[22] *Ivi,* p. 164.

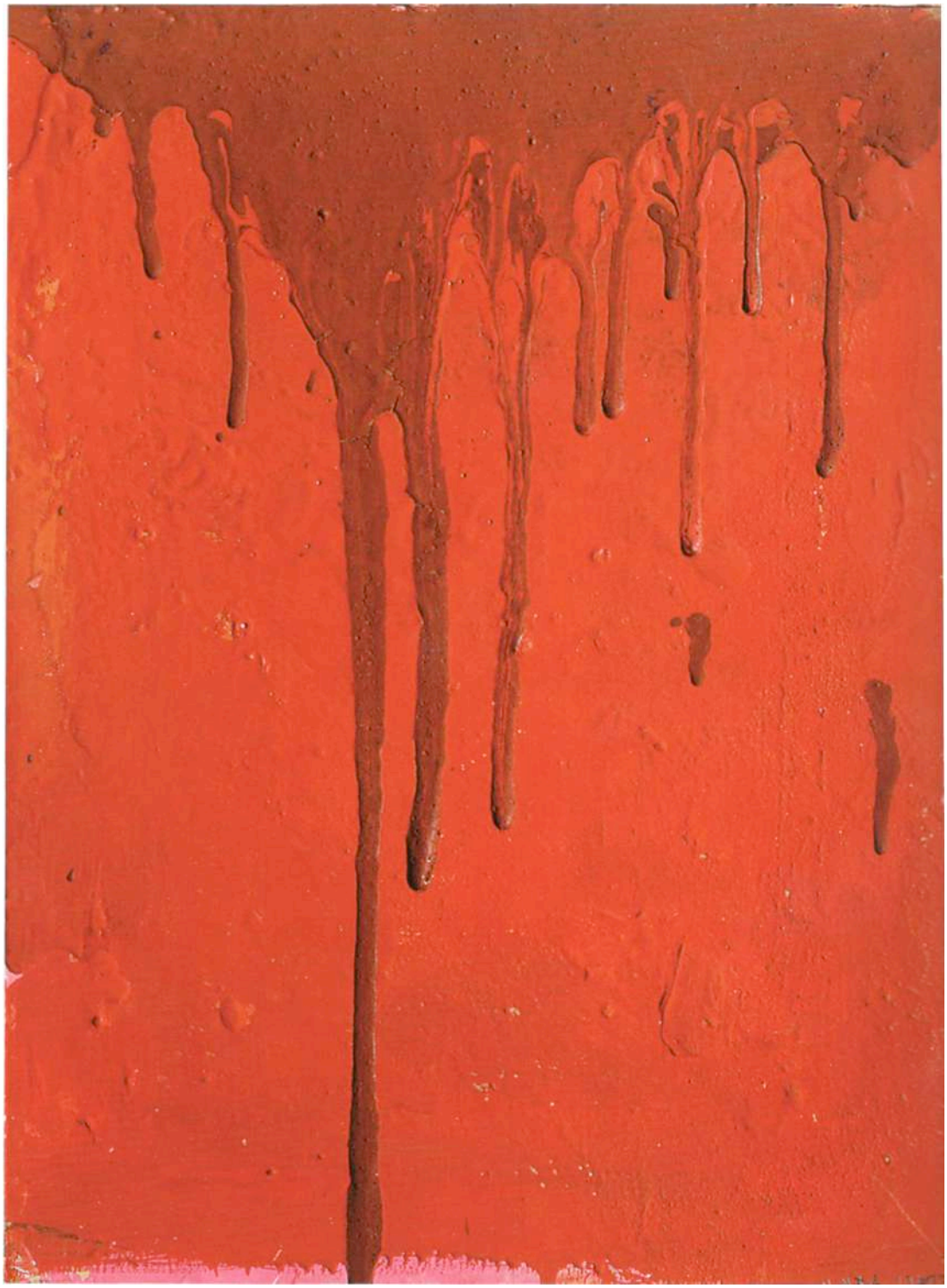

Figura 2. Hermann Nitsch, *Schüttbild*, vernice a emulsione su pannelli, 1960, 40X28 cm, Atelier Nitsch.

Egli approfondisce l'astrattismo di Jackson Pollock, Franz Kline, Willem De Kooning, Georges Mathieu, affermando che il processo produttivo di questi artisti era effettivamente un «processo drammatico»[23] ed evidenziando una forte connessione tra la pittura informale e il suo teatro d'azione, che aveva ormai abbandonato l'idea di palcoscenico per realizzare qualcosa che accadeva realmente, compresa la pittura (d'azione).[24] Nitsch si dichiara interessato a come il colore viene utilizzato dall'artista, al fenomeno del colore "astratto dal mondo". Già tra 1979 e '81 e poi 1989 e '91, tiene il corso "Semplici tentativi cromatici e formali" all'Accademia di Belle Arti di Francoforte. L'obiettivo era quello di insegnare agli studenti ad avere un rapporto libero e istintivo con i colori. L'artista forniva agli studenti dei fogli A4 suddivisi in 8 caselle uguali; ogni studente doveva accoppiare colori che trovava belli, in un rapporto di armonia, con l'obiettivo di «apprendere una sensibilità per i colori».[25]

In tutta la sua produzione artistica, Nitsch farà sempre riferimento all'uso della pittura, inizialmente prediligendo una gamma cromatica ridotta a colori puri, in cui colore privilegiato sembra essere il rosso.[26] I colori hanno per lui un valore sempre simbolico, evocativo, sintetico, e l'effetto visivo è molto forte. I pigmenti vengono mescolati a materiale extra-pittorico, divenendo i "relitti" di cui si parlerà nel capitolo II al paragrafo 2.2. La rivoluzione pittorica che compie sta nel fatto che la pittura diventa da quel momento la traccia della volontà di un'azione fisica, dolorosa e animata. Diviene sempre più essenziale, per lui, «l'eccitamento sensoriale, sismografo automatico di se stesso»[27]. In effetti Nitsch dichiara:

---

[23] P. Gorsen, *Hermann Nitsch and the Viennese Actionism*, cit., p. 943.
[24] *Ibidem.*
[25] H. Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, cit., p. 25.
[26] H. Nitsch, *Il colore della carne, della passione, dell'eccesso dionisiaco e della croce*, *Museo Nitsch Napoli*, Edizioni Morra, Napoli, 2009, p. 25.
[27] I. Tomassoni, G. Morra, (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, Viaindustriae publishing in collaborazione con Morra Edizioni, Foligno, 2017, p. 19.

> «Quella sensibilità che è sostanza, e che mi affascinava, l'ho vista realizzata nei pittori informali. Loro facevano su una superficie pittorica ciò che io volevo fare nel teatro [...] cospargere le pareti veniva concepito come processo drammatico che avviene nel tempo. Il processo era tanto importante quanto il risultato. La mia pittura d'azione diventava la grammatica visiva del mio teatro d'azione sulla superficie di un dipinto».[28]

Aggiunge, inoltre, che era come se l'esigenza più profonda del *tachisme* soggiornasse nell'elemento dinamico-dionisiaco e scrive: «doveva raffigurarsi l'eccitamento, il ribollimento del piacere, la caduta delle inibizioni, l'estasi»[29] e, dunque, «si dischiudeva una nuova dimensione che tendeva all'accadere teatrale, all'evento drammatico». [30] Così Nitsch racconta l'evoluzione dell'Informale verso il teatro, l'*happening*, l'azionismo.

Italo Tomassoni scrive che Nitsch arriva a una concezione di arte «assai più complessa e articolata»,[31] praticando «liturgicamente mitologie naturali e meditando sul mistero del tempo e della morte».[32] Nitsch applica una sorta di inversione di ruoli, problematizzando i concetti di vittima e di carnefice, di sacrificio, di rituale e di rito di passaggio,[33] e ricollegandosi al concetto elaborato da Freud, nel primo numero della rivista *Zeitschrift für Religionspsychologie* (1907), di «nevrosi come religione privata e religione come forma di nevrosi collettiva».[34] Nelle performance di Nitsch si assiste a una sorta di rito sacrificale poiché si è di fronte alla violenza esercitata su un corpo e, contemporaneamente, ad una serie di meccanismi agiti su questo corpo con lo scopo di esorcizzare tale violenza. Nelle performance-rituali di

---

[28] H. Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, Edizioni Morra, Napoli, 2008, p.45.
[29] I. Tomassoni, G. Morra, (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, cit., p. 19.
[30] *Ibidem.*
[31] I. Tomassoni, G. Morra, (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, cit., p.11.
[32] *Ibidem.*
[33] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, cit., p. 60.
[34] S. Freud, *Azioni ossessive e pratiche religiose,* in Zeitschrift für Religionspsychologie (1907), vol. 1 Numero 1, p. 343

Nitsch avvengono manipolazioni di uomini e animali dove la partecipazione collettiva è fondamentale. Centrale è anche la presenza di Dioniso, inserito come simbolo collegato alla festa, all'orgia statica, ma anche al concetto di vittima: la metamorfosi della comunità in massa incontrollata è, in realtà, una metamorfosi "controllata", guidata da Dioniso che perde la sua natura trascendente e diviene attore-icona in scena.[35] Tale senso di rituale agito sul corpo prevede quasi sempre l'utilizzo di una qualche forma di violenza, che nel caso degli azionisti viennesi è spinta verso estremità sconosciute alla produzione sperimentale dell'arte di quegli anni. Il corpo mostrato dagli azionisti, e nello specifico da Nitsch, è un corpo grottesco, osceno, alterato, «assoggettato», come lo definisce Foucault.

1.2 Corpi performativi

Per occuparsi dell'opera di Nitsch è necessario fare riferimento a una serie di cambiamenti politici, sociologici, culturali che hanno generato riflessioni comuni ad un certo numero di artisti che, dagli anni Sessanta in poi, hanno contribuito a creare quello che per noi è oggi un genere pressoché storicizzato: la *Performance Art*.

Dal XX secolo si afferma nell'arte il ruolo attivo del corpo, si verificano contaminazioni tra le arti e tra i linguaggi e si instaura un nuovo rapporto tra autore e spettatore. Al centro delle opere si pone il transitorio svolgersi di un evento esistenziale, le cui tracce visibili vengono memorizzate con documentazioni fotografiche e filmiche, che diventano a loro volta opere d'arte autonome, suggerendo, d'altronde, azioni appositamente pensate per la registrazione della telecamera.[36] Il corpo non è più visto come "contenuto" ma come reale strumento da impiegare nell'opera.[37] Emergono la temporalità, la contingenza e l'instabilità del corpo e soprattutto la

[35] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, cit., p. 64.
[36] S. Bordini, *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci Editore, Roma, 2014, p.173.
[37] T. Warr, (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Phaidon, Milano, 2006, p. 11.

transitorietà dell'identità, che non è mai qualità innata. La Psicanalisi costituisce un'influenza determinante nello sviluppo di un pensiero artistico che inizia ad occuparsi dell'inconscio e, dunque, a percepire in diverso modo mente e corpo. Anche lo spazio museale diviene estraneo e talvolta nemico di un'arte che si sente investita di una funzione politica e rivoluzionaria. Già con le Avanguardie si verifica un interesse verso le cosiddette "culture primitive", cioè verso quelle società che concepivano l'individuo come «parte di un continuum temporale: comunità, ambiente circostante, universo»[38], e verso quei diversi rituali estatici e cerimonie sociali - come sacrifici umani, iniziazioni, circoncisioni, tatuaggi - che utilizzavano il corpo come *medium* per altri piani d'esistenza.[39] Così da Duchamp a Klein, da Pollock a Kaprow, anche le tecniche artistiche tradizionali subirono mutazioni sostanziali, dovute all'inserimento del corpo come parte integrante ed essenziale di tutto il processo, ovvero come modo per problematizzare l'essenza dell'arte, elevando, in chiave ironica, elementi quotidiani a fenomeno artistico, oppure, in chiave esistenzialista, per proiettare il proprio io sofferente nell'"autenticità" delle cose.[40]

È proprio intorno agli anni '50 del secolo scorso, con la comunità di artisti, musicisti, coreografi del *Black Mountain College*, che nasce la *Performance Art*, oggi per noi vero e proprio genere a sé. Le più rilevanti forme di espressione della performance si ritrovano, poi, nel gruppo *Fluxus*, negli *Happenings* di Allan Kaprow, nel *Living Theater*, nella Body Art di Carolee Schneemann. Max Hermann ha definito la performance come "un gioco a cui partecipano tutti, attori e spettatori", evidenziando la contingenza come suo carattere principale, dovuto proprio al coinvolgimento collettivo di tutti i partecipanti, che divengono co-creatori, influenzando la forma stessa della performance.[41]

---

[38] *Ivi,* p. 12.
[39] *Ibidem.*
[40] A. Jones, "Introduzione", in T. Warr, (a cura di), *Il corpo dell'artista*, cit., p. 21.
[41] E. Fischer-Lichte, M. Arjomand, R. Mosse, *The Concept of Performance*, in "The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies", Routledge, 2014, pp. 18-25.

Catherine Wood scrive che la performance non è legata unicamente alla rivelazione del processo (artistico), ma essa porta all'esagerazione lo statuto del "questa è arte?" o del "questa è arte" che Marcel Duchamp ha inaugurato con i suoi *readymade*.[42] Wood rifiuta in parte la narrazione critica dominante della storia della performance nei termini di una rottura, e si sofferma, invece, sul senso di frattura, che si verifica dagli anni Sessanta in poi, tra l'immediatezza della propria vita e il consumo della realtà mediata. La critica sottolinea l'importanza che ebbe il ripristino della figura all'interno della cornice dell'arte, proprio attraverso la performance, che ha posto domande sulle capacità dell'arte di raccontare storie, resuscitando anche le sue basi rituali. Wood evidenzia, inoltre, come la performance abbia proposto nuove forme di figurazione, caratterizzate nella maggior parte dei casi da un contenuto politico esplicito, quasi totalmente assente nel modernismo.[43] Performance, Happening, Azioni diventano cioè il paradigma di un nuovo linguaggio espressivo che si esprime in uno spazio-tempo dedicato, extra quotidiano, e che si realizza di fronte a degli spettatori. Con la *Performance art* vengono introdotti dei modelli di relazione tra artista, spettatore e opera d'arte, che fanno riferimento, scrive Wood, a idee premoderne ed extra-occidentali sul ruolo dell'arte nel contesto sociale.[44] Il risultato è un'esperienza condivisa che, seppur apparentemente effimera, ha anche una temporalità post-performance: le sue tracce riemergono, cioè, nella memoria corporea di chi ha eseguito l'azione, nei ricordi e nei racconti degli spettatori, talvolta anche direttamente coinvolti nella performance stessa, oppure nei "resti performativi" (fotografie, video, oggetti, e così via). Wood rileva la difficoltà di inquadrare la performance come oggetto di studio, proprio per questo suo statuto insieme effimero e duraturo. La studiosa propone, inoltre, una tripartizione concettuale a partire dai tratti fondamenti della performance e a chi è coinvolto nella sua creazione e ricezione: "*I*" (l'artista) /"*We*" (il

[42] C. Wood*, Performance in Contemporary Art*, Tate Publishing, Londra, 2018, p. 10.
[43] *Ivi,* p. 16.
[44] *Ibidem.*

pubblico) /"*It*" (l'opera).[45] Lo statuto di questi tre elementi risulta sempre più frammentato e fluido, in primis perché i confini tra i diversi ruoli tendono a sfumare. La forma dell'opera si fonde con il suo contenuto sociale e politico e con la dimensione dell'autorialità. Nell'ibridazione di arti visive, teatro, danza, musica, poesia che la performance inevitabilmente promuove, anche la dimensione della ritualità è recuperata. La performance, in altre parole, fa proprie molte riflessioni antropologiche sul rito e sul teatro, e sul ruolo del performer e intreccia la sua storia con quella delle sperimentazioni condotte nell'ambito del teatro di avanguardia, a sua volta sempre più incline negli anni '60 e '70 del '900 a proporsi come "un'esperienza vivificante per lo spirito", come afferma Peter Brook nel testo *Lo spazio vuoto* del 1968.[46] L'artista si confonde con lo sciamano, acquisendo una funzione sociale e un'aura quasi religiosa.

A tal proposito è inevitabile fare riferimento alle riflessioni di Richard Schechner, regista e teorico fondatore dei *Performance Studies*, nati proprio per studiare il fenomeno performativo nelle varie culture. In questa fase storica di profonda rielaborazione del senso del teatro e del suo orizzonte di azione, il termine (e il concetto) *performance* guadagna una nuova centralità anche negli studi antropologici e sociologici, dove è indagato per l'idea che veicola di compiere un'azione (sia essa politica, sociale o culturale) e meno alla dimensione della rappresentazione scenica.

In *Performance Theory*, Schechner definisce la teoria della performance una scienza sociale, non una branca dell'estetica[47], mentre Valentina Valentini scrive che la scienza della performance che Schechner teorizza si basa sulle corrispondenze che egli riscontra fra le attività performative contemporanee e quelle delle società extra-occidentali o del passato. In questo contesto, il fenomeno rituale gli si offre come modello poiché attualizza eventi, passati-mitici o reali, ma comunque lontani, nello spazio e nel tempo, da quelli in cui

---

[45] *Ivi,* p. 24

[46] Brook, P., 1968, *The Empty Space*, London, MacGibbon; trad. it. 1998, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni.

[47] R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, New York, 2003.

si ripropongono. Il rito è infatti «necessario e funzionale socialmente»[48] (riti di fertilità, caccia, morte, nascita ecc.) e, grazie alla presenza di regole stabilite, assicura la partecipazione della comunità. Inoltre, Schechner sottolinea l'importanza del suo manifestarsi come evento, qualcosa di unico che accade ed è irripetibile. *Actualizing* e *Restoration* sono, dunque, i due concetti base, che connettono passato e presente, tempo e spazio, performer e spettatore, soggettività e socialità.[49] Schechner sostiene che l'*Actual*, l'evento teatrale, si inserisca con una certa specificità nelle attività performative in quanto attualizza alcune delle funzioni del rito, lo pone in essere come manifestazione della società postindustriale e della cultura postmoderna. Egli tenta di definire relazioni, scambi, trasformazioni tra tribù primitive e civiltà metropolitana, fra cerimonia rituale ed evento spettacolare.

Schechner, muovendosi sempre al confine tra antropologia e performance, cerca identificare, per recuperarli, i "meccanismi di base" del teatro, concentrandosi sul mutamento del rapporto tra performer e spettatore all'interno della performance. Egli individua un grado di "intensità" della performance come fulcro dell'atto creativo proprio dell'attore/sciamano, presente solo nella performance dal vivo, sia teatrale sia artistica. La performance si compone di una "whole sequence" che funziona come testo, ma non corrisponde alla rappresentazione dello spettacolo teatrale. Il testo nella performance è quello che accade, sia al performer che allo spettatore. Ne deriva che un concetto fondamentale della teoria di Schechner sia proprio il "restored behavior" (comportamento ritrovato), che corrisponde al recupero di un comportamento che può essere stato occultato, elaborato, distorto, rimosso e che viene ripristinato e rappresentato in forma di dramma o rito.[50]

Schechner analizza ampiamente la figura di performer e quella di actor, con considerazioni che si rivelano molto vicine a quelle del collega Jerzy Grotowski, sostenendo che il performer non interpreta un ruolo, ma cerca di

---

[48] V. Valentini, *Professione cartografo*, in Schechner R., in *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni Editore, Roma, 2016, p. 15.
[49] *Ibidem*.
[50] R. Schechner, *Performance Theory*, cit., p. 163.

raggiungere una nudità davanti a se stesso, al regista. Egli stesso sostiene che ogni lavoro performativo inizia e finisce nel corpo.[51] I sensi acquistano una funzione centrale e il performer deve accettare una condizione di disorientamento, che tuttavia non deve sfociare nell'improvvisazione. Egli viene condotto dal flusso delle sue sensazioni, che ha il compito di strutturare, dando luogo ai meccanismi percettivi di operator and spectator.[52] Dato che recitare rimane sempre un comportamento "costruito", secondo Schechner, il training necessario per diventare performer implica l'atto di memorizzare una partitura fatta di gesti e di suoni, di schemi e di movimenti. Si è dunque di fronte a tre fasi: la *disgregazione* in cui il soggetto supera le proprie resistenze, la *costruzione* in cui i frammenti di comportamento si uniscono alle capacità del soggetto e la *collaborazione* che permette di mettere in scena il comportamento. Lo spettatore viene inteso, dunque, come «colui che ricostruisce un oggetto, lo fa rivivere e lo rinnova».[53] Il performer, infine, raggiunge uno stato di liminalità in cui confinano arte e vita. La performance, come il teatro, costituisce un luogo dove esperire e osservare, uno spazio che non deve essere scena, bensì un *environment* non prestabilito che determina la natura dell'evento cui si presta.

Questo apparato teorico sul funzionamento della performance rappresenta una premessa utilissima per avvicinarsi all'opera di Nitsch, il cui lavoro si inserisce a pieno titolo nella Performance Art, presentando anche caratteri propri di teatro e rito.

1.3 Body Art e Azionismo Viennese

La corrente più rappresentativa della Performance Art che si sviluppa a partire dagli anni Settanta prende il nome di Body Art. Gli artisti restringono la loro azione artistica al corpo o ad alcune parti di esso. La Body Art sembra azzerare qualsiasi forma espressiva per ridurla a un fatto teatrale. Il corpo

---

[51] Schechner R., *Aspects of training at the Performance Group*, in R. Schechner, *Actor Training*, vol. I, Institute for Acting Research, New York 1972, p. 14.
[52] Valentini V., *Professione cartografo*, cit., p. 37.
[53] *Ivi,* p. 36.

diviene materia prima delle indagini dell'artista, viene inserito in un «contesto situazionale».[54] Gli artisti della Body art minano l'integrità dell'involucro corporeo negandolo come limite: «la pelle non è la fine del corpo».[55] Il corpo non è più considerato come un sistema chiuso, ma come organo a sé, strumento di utilizzo; di conseguenza il suo linguaggio è capace di affrontare una grande vastità di significati.

Michela Marzano sostiene che il corpo si lega al concetto dell'essere e contemporaneamente a quello dell'avere: "io sono il mio corpo" ma anche "io ho il mio corpo".[56] La relazione che ognuno di noi ha col proprio corpo è determinata dal fatto che essa è costitutiva e strumentale al tempo stesso. Il mio corpo è qualcosa che ho nello spazio e nel tempo, è l'oggetto che io sono e quindi, ogni qual volta io faccio qualcosa al mio corpo, automaticamente lo faccio su me stesso. Dal punto di vista filosofico, coloro che hanno maggiormente riflettuto su questa relazione tra l'essere e l'avere sono i filosofi della fenomenologia, come Jean-Paul Sartre e Maurice Merlau-Ponty, i quali sostengono che il corpo sia il risvolto esterno dell'anima e che perciò non si possa separare il pensiero dalla materialità, dallo spirito. Se è vero che questa prospettiva filosofica ci ha insegnato ad articolare l'essere e l'avere, l'anima e il corpo, la Marzano ritiene che non si sia tuttavia definitivamente usciti dal dualismo volontà/materialità. Si accetta che il corpo sia costitutivo dell'essere umano e si parla sempre di più del corpo e di una nuova coscienza del corpo malato, vecchio, ed erotico. Tuttavia, si continuano sistematicamente a rifiutare tutti i limiti cui rinvia questa stessa materialità del corpo. A partire dal momento in cui si rifiutano i limiti ci si richiama al mito dell'onnipotenza, di una volontà onnipotente che deve potersi imporre al di là della materialità: è il mito del "volere è potere".[57] Gran parte degli artisti della Body Art (e non solo) hanno agito sulla base di tali riflessioni, occupandosi di tematiche di genere, razza, classe sociale.

---

[54] P. Comar, *Il Corpo fuori di sé*, in *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, Catalogo Biennale di Venezia a cura di J. Clair, Marsilio, Venezia 1995, p. 147.
[55] *Ibidem.*
[56] M. Marzano, *La filosofia del corpo*, Il Melangolo, Genova 2010 pp. 40-45.
[57] *Ibidem.*

Lea Vergine ha dedicato gran parte del suo lavoro critico alla Body Art e alla diffusa esibizione del corpo nelle arti visive, soprattutto tra anni Sessanta e Settanta. Con la Body Art, precisa la critica, emerge una «necessità inappagata di un amore che si estenda illimitatamente nel tempo».[58] Gli artisti si dirigono verso la costruzione di un "romanzo di sé", una ossessiva necessità di «mostrarsi per poter essere»[59] e agiscono sul proprio corpo con un fare mistico. Il corpo diventa mezzo d'espressione del "rimosso" e di investimento narcisistico, e permette di sperimentare metaforicamente la morte per imparare qualcosa sulla vita. L'uso del corpo diventa esito di un processo critico e l'artista finisce per essere l'oggetto stesso della sua arte. Amelia Jones sostiene che «il corpo dell'artista fa riaffiorare la dimensione collettiva dell'arte».[60] L'artista non si pone più come il grande artefice creatore, ma come una persona tra le tante, che include un processo che non richiede necessariamente competenze specifiche. Gli artisti della Body art, i *fluxus*, gli azionisti viennesi, si soffermano sull'identità, problematizzando il concetto di originale, di naturale e costruito. Nell'insieme il corpo viene concepito come prodotto culturale e diviene strumento principale di un linguaggio che vuole reagire, come afferma Italo Tommasoni, «alla perdita di identità indotta negli anni sessanta e settanta dalla incipiente condizione postmoderna».[61]

Il corpo passa dall'essere corpo-oggetto al divenire corpo-soggetto. Jean-Luc Nancy scrive: «io sono al mondo solo tramite il mio corpo»[62] e sottolinea come, in fondo, esso sia una «possibilità di rapporti»[63] che esiste, sa, sente. I pensatori della Rivoluzione Fenomenologica tentano di spiegare che il corpo ha una propria intenzionalità e che attraverso di esso ognuno di noi scopre e abita il mondo. Opponendosi al dualismo platonico e cartesiano per cui il corpo era essenzialmente una sorta di prigione dell'anima, un ostacolo alla

---

[58] L. Vergine, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000, p. 290.
[59] *Ibidem.*
[60] A. Jones, "Introduzione", in *Il corpo dell'artista*, cit., p. 10.
[61] I. Tomassoni I., G. Morra G., (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, cit., p.11.
[62] J.-L. Nancy, *Il corpo dell'arte*, Mimesis edizioni, Milano 2015, p. 37.
[63] *Ivi,* p. 38.

conoscenza, i filosofi affermano dunque l'esistenza di una individualità del corpo, che diventa negli stessi anni strumento di indagine artistica e formale per gli artisti.[64]

Le esperienze radicali dell'uso del corpo in Europa cominciano con gli artisti dell'Azionismo Viennese: Gunter Brus ricerca la liberazione dai vincoli socioculturali e intende il proprio corpo come superficie pittorica che deve dialogare con il pubblico. Compie automutilazioni, gesti erotici generando grande scandalo. Nel 1968, percorre le strade di Vienna con il corpo ricoperto di vernice bianca e una linea nera dipinta in mezzo al cranio; questa azione gli costerà il primo dei numerosi arresti.[65] Arnulf Rainer realizza autoritratti fotografici su cui infligge maltrattamenti con del carboncino, dichiarando: «io accentuo attraverso la ridipintura la mia espressione corporea e analizzo graficamente il moto e la gestualità».[66] Valie Export realizza opere in cui il corpo femminile diviene occasione di dibattito, come in *Action Pants: Genital Panic* del 1968, quando entra in un cinema d'*essai* indossando dei pantaloni di pelle strappati all'altezza dei genitali; inoltre, compie una serie di performance con il collega Peter Weibel, portandolo al guinzaglio per tutta Vienna. Nitsch si discosta dall'atteggiamento prettamente sadomasochistico di azione sul corpo, non agisce direttamente sul suo corpo ma coordina grandi masse di persone con l'obiettivo di giungere all'"abreazione". L'artista e i partecipanti delle Azioni di Nitsch assumono il ruolo di umanità sofferente, da salvare attraverso il recupero di ciò che viene represso. Nitsch si serve delle componenti anatomiche di animali, oltre che umani.

---

[64] M. Marzano, *Corpo-immagine. L'imposizione dei canoni estetici*, Lectio Magistralis Festival della Filosofia, Sassuolo, 17 settembre 2017, online http://www.festivalfilosofia.it/2018/index.php?mod=c_video&id=285, [consultato il 25/07/2019].

[65] Cristina Baldacci, Angela Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla body ar*t (collana Dossier d'art), Firenze, Giunti 2014, p. 18.

[66] C. Pichler, *Sacrificio,* in *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, Catalogo Biennale di Venezia a cura di J. Clair, Marsilio, Venezia 1995, p. 125.

Con la Body Art e i movimenti come l'Azionismo Viennese, cambia il "come" e non il "cosa" viene rappresentato: l'opera d'arte da oggetto materiale è sempre più considerata per le relazioni sociali che produce e riflette. Come sottolinea Catherine Wood, gli azionisti intendevano esprimere la propria interiorità identificandosi con l'Altro e cercando una forma espressiva più autentica possibile; così, la messa in scena della fisicità nuda e cruda, mostrata in condizioni talvolta estreme, può essere analizzata anche come estensione letterale di tale desiderio.[67] Italo Tomassoni scrive che il messaggio veicolato dall'Azionismo di Nitsch assume un aspetto «che si concentra sulle varianti rituali e sacrificali, collocandosi a contatto con i territori della religione e del mito».[68] Se lungo tutto il corso della storia dell'arte l'orrido, la violenza, il disgustoso hanno rappresentato un polo di attrazione imprescindibile, con la Body Art ciò che cambia è la modalità con cui questi elementi vengono fruiti. Come afferma Francesca Alfano Miglietti, «Con la Body Art il corpo diventa l'oggetto dell'intervento artistico mentre le tecniche diventano modi espressivi di nuovi riti di passaggio».[69] Viene annullata, inoltre, quella distanza tra opera e spettatore che permetteva a quest'ultimo di attivare una modalità contemplativa, la quale rende accettabile anche l'orrore. Tuttavia, con le performance/azioni degli anni Settanta lo spettatore si ritrova direttamente coinvolto nell'opera, arrivando a sperimentare, oltre all'orrore, anche il disgusto. Se l'orrore confina ancora con il sublime, il disgusto si prolunga al di là dei limiti della rappresentazione, agisce attraverso la compenetrazione con il soggetto, si trasmette per prossimità e causa reazioni fisiologiche.[70] Il corpo diviene «oggetto d'amore»[71] e gli artisti ripropongono le situazioni archetipiche della condizione psicologica collettiva. Esso non è più un mero "contenitore", ma è

---

[67] C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., p. 17.
[68] I. Tomassoni I., G. Morra G., (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, cit., p.11.
[69] F. Alfano Miglietti, *Per-corsi di arte contemporanea: dall'Impressionismo a oggi,* Skira, Milano 2011, p.301.
[70] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, cit., p. 25.
[71] L. Vergine, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, cit., p. 290.

un oggetto che manifesta una coscienza e che non è pensabile come separato dal proprio sé.[72] Alfano Miglietti scrive che «Sesso, malattia, desideri, oppressioni, dolore, nevrosi, costrizioni, potere agiscono sui corpi lasciandovi i loro segni […] strutturandoli in quello che lo stesso Foucault definisce "il carnaio di segni"».[73] L'arte non è mai una manifestazione a senso unico e, specialmente nelle pratiche performative, il pubblico diviene "cassa di risonanza" essenziale per la realizzazione di un'intensa relazione emotiva con l'artista. Lo spettatore, quindi, costretto a ripetere esperienze psichiche, diviene vittima ed esecutore di quello che ha davanti, facendo "resuscitare l'artista". L'arte, quindi, sceglie il corpo, scrive Alfano Miglietti, «usato, usurpato, abusato, mostrato, tagliato, ferito, drammatizzato, corpo come perdita di sé».[74]

Con l'azionismo di Nitsch non solo il corpo diviene soggetto, ma anche la pittura viene sostituita da liquidi corporei (sangue, sperma, urina) con forte carica simbolica o sovversiva, il cui utilizzo assume la finalità di esternare quell'angoscia propria dell'uomo "post-psicanalitico" e di applicare una cesura sui tabù sociali. Nel corpo sembra mostrarsi una possibilità di espiazione.[75] Francesca Alfano Miglietti afferma:

> «attraverso la mescolanza di corpi, escrementi, pittura, oggetti, materiali umani e animali il gruppo degli Azionisti Viennesi pratica una sorta di riappropriazione del corpo, liberazione degli istinti repressi, esibizione delle nevrosi e delle psicosi individuali in un

---

[72] Scrive FAM: "La Body Art non dichiara un corpo, ma descrive un residuo che diviene traccia di una presenza, un morso, un taglio...carne, sangue, alito, come impatto emotivo dato dall'umiliazione. È l'abuso del corpo, la violenza che esso sopporta, il "pelo ritto" della rivolta".
F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 27.
[73] *Ivi,* p. 15.
[74] *Ibidem.*
[75] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, cit., p. 60.

clima ribelle che sfida la società civile, che colpisce gli spettatori, involontari cointerpreti».[76]

Se «la messa a nudo»[77] del corpo degli artisti della Body Art, intesi in senso ampio, «diventa l'estremo tentativo di conquistare il diritto di mettersi al mondo di nuovo»[78], nel caso dell'Azionismo Viennese la riflessione volge più precisamente verso la liberazione di un essere umano prigioniero di un corpo ormai «disumanizzato dalle violenze esterne»[79], che necessita altrettante azioni irritanti e scandalose per raggiungere una purezza altra da quella perbenista borghese. Racchiudere l'Azionismo Viennese di Nitsch e la Body Art nella stessa categoria può risultare talvolta problematico, poiché la dimensione fondante dell'azione di Nitsch rimane quella teatrale. L'artista-azionista si discosta, dunque, dall'atteggiamento prettamente sadomasochistico di azione sul corpo, proprio della Body Art, in quanto non agisce direttamente sul suo corpo bensì dirige masse di persone, rendendo talvolta difficile la distinzione pubblico/performer e con l'obiettivo di giungere all'*abreazione*.

Il teorico Karl Toepfer, nell'articolo *Nudity and textuality in postmodern performance*, si sofferma sulla nudità nelle prestazioni teatrali e nella performance artistica.[80] Egli afferma che, nonostante dagli anni Sessanta l'utilizzo del corpo venga stravolto, la nudità rimane qualcosa di piuttosto raro e ciò è dovuto al potenziale pervasivo assunto dal corpo nudo nella performance, che può produrre gravi interpretazioni errate dei suoi significati. L'esibizione della nudità può spaventare, disgustare, poiché l'azione teatrale o performativa può far collassare la distinzione tra "corpo reale" e "corpo immaginario" di un personaggio testualizzato da un codice teatrale. Toepfer

---

[76] F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, cit., p. 25.
[77] F. Alfano Miglietti, *Nessun tempo nessun corpo. Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira Milano, 2001, p. 21.
[78] *Ibidem.*
[79] *Ibidem.*
[80] K. Toepfer, *Nudity and textuality in postmodern performance*, in "Performing Arts Journal", Vol. 18, No. 3, September 1996, pp. 76-91.

si sofferma su alcuni esempi di *performance*, analizzandone la diversa intensificazione del desiderio, prodotto nello spettatore, di appropriarsi o effettuare meccanismi di esposizione. Tale desiderio opera, secondo lui, in relazione alla *Theatrical rhetoric* o *textuality*. Egli analizza nove approcci di artisti che utilizzano la nudità nella performance come una modalità distruttiva della *textuality*, che costringe lo spettatore a leggere il corpo in un modo nuovo. Parla di *Model Nudity* in relazione ai lavori di Barbara Heinsisch e Hannah Wilke, di *Balletic Nudity* presente nei lavori di Hans van Manen, Flemming Flindt e Pina Bausch e ancora di *Ritual Nudity* in riferimento proprio all'Azionismo Viennese di Nitsch, il quale usa la nudità per esortare il corpo a recuperare la sua innocenza mitica, rilasciando ed esponendo, in modo artaudiano ciò che è "dentro". La *most naked condition* del corpo che utilizza Nitsch sta proprio nel mostrarci quello la carne nasconde: sudore, sangue, sperma, escrementi, urina.

Francesca Alfano Miglietti ricorda come l'iconografia del dolore, dell'offesa mortale, dell'accanimento sul corpo, attraversi le opere d'arte in Occidente da più di diciotto secoli e fa l'esempio del *Cristo coronato di spine* dipinto da Beato Angelico intorno al 1450. [Fig. 3] L'autrice descrive quest'opera come il «ritratto di un dolore fisico, evocazione del martirio che appare in una inadeguata malinconia, nella disciplina di regole spaziali che sembrano allontanare l'immortalità annunciata».[81] La visione di Beato Angelico sembra dare un senso di sicurezza all'osservatore e struttura un processo che ricrea un ordine nel flusso infinito della percezione: la luce diventa metafora della verità. Secondo Alfano Miglietti, l'artista introduce un concetto di «visione come azione soggettiva e gli sguardi proliferano in un racconto visivo che diviene storia di frammenti».[82] Il corpo del Cristo è corpo ferito, ai piedi della tavola vi sono un teschio bagnato di sangue, paradosso del simbolo di vita, e il sangue che abbandona lo spessore corporeo. Si tratta di un corpo che

[81] F. Alfano Miglietti, *Nessun tempo nessun corpo. Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, cit., p. 22.
[82] *Ivi,* p. 18.

«riemerge sotto strati di simbologie e sublimazioni».[83] Crollano le certezze della normalità sotto implosioni emotive che creano un radicale e disperato tentativo di riappropriazione del sé.

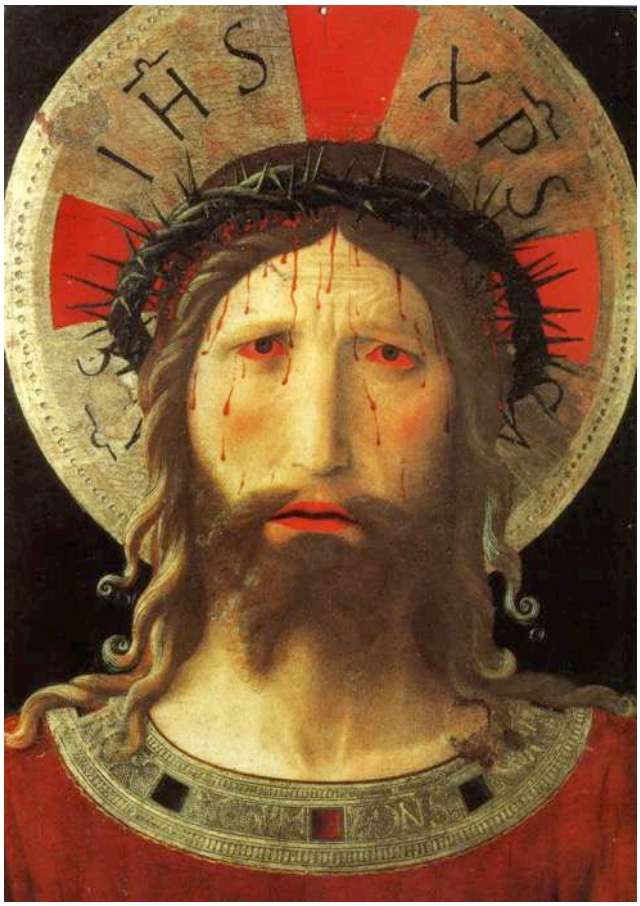

Figura 3. Beato Angelico, *Cristo coronato di spine*, tempera su tavola, 1450 circa, 55X39 cm, Cappella del Santissimo Sacramento del Duomo di Livorno.

Come è stato detto precedentemente, dagli anni Sessanta in poi il corpo diviene luogo in cui si materializza la rivolta, vero e proprio medium artistico dove si sperimentano dolore e crudeltà come metodi che da sempre il potere ha usato per imporsi e lasciare le proprie tracce sugli umani. Angoscia, repressione, violenza, follia, paura, malattia, perversione, panico sono campi di indagine e mezzi di sperimentazione. Amelia Jones scrive che siamo di fronte a «un corpo connotato da pulsioni sessuali e che non nasconde le

[83] *Ivi,* p. 19.

proprie bassezze (come gli escrementi)»;[84] si tratta di un incontro tra il quotidiano e un corpo carico di desideri e pulsioni sessuali. La sessualità emerge come altro elemento di interesse della Body Art, in quanto tocca la sfera dell'istintualità ed ha una valenza identitaria, individuale e collettiva. Il dolore fisico è elemento interessante che sembra far emergere una corrispondenza con il messaggio teologico. Pensiamo, ad esempio, all'importanza dell'episodio della circoncisione di Cristo, riportato nel vangelo di Luca:

> «Quando furono passati gli otto giorni prescritti per la circoncisione, gli fu messo nome Gesù, come era stato chiamato dall'angelo prima di essere concepito nel grembo della madre»[85]

Questo episodio, celebrato come festa liturgica, simboleggia un'anticipazione della Passione e conferma la natura umana, oltre che divina, di Cristo. L'arte cristiana, perlomeno fino al Rinascimento, conferisce importante valore simbolico alla rappresentazione dell'organo sessuale di Cristo. Il critico americano Leo Steinberg scriverà un testo molto documentato a sostegno di questo fatto: *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna.* [86] Come per gli artisti illustrati da Steinberg rappresentare la sessualità di Cristo significa avvalorare la sua natura umana, anche per gli artisti della body art l'utilizzo del corpo, mostrato, violentato nei suoi organi sessuali, contrassegnato dalla sofferenza, dimostra la richiesta di essere ancora una volta accettati, considerati come perfettamente e completamente umani. Da Bob Flangan a Ron Athey, da Gina Pane a Marina Abramovic, da Carolee Schneeman a Hermann Nitsch, ci si trova di fronte a un consistente repertorio di artisti, che sembrano far emergere un'arte contemporanea desiderosa di confrontarsi, più o meno consapevolmente, con il messaggio cristiano e la sfera della corporeità.

---

[84] A. Jones, "Introduzione", in *Il corpo dell'artista*, cit., p. 27.
[85] Lc., 2,21.
[86] L. Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Il Saggiatore, Milano 1986.

1.4 Teatro della Crudeltà, Living Theatre, Teatro Povero e O.M. Theater

La storica del teatro Valentina Valentini scrive, nell'introduzione a *Mondi, corpi, materia. Teatri del secondo Novecento*, che il teatro della seconda metà del Novecento ha subito l'influsso modernizzatore di arti visive, nuovi media, cinema, i quali hanno portato alla disintegrazione della rappresentazione figurativa.[87] La contaminazione dei linguaggi teatrali con la Performance Art non è priva di legami con l'importanza crescente assunta nel corso del XX secolo dall'autenticità e dalla soggettività. Valentini puntualizza che l'happening diviene una nuova forma di teatro, che rifiuta il palcoscenico e presuppone che l'opera si debba espandere nello spazio, «come un organismo che interagisce con lo spettatore».[88] La performance, inoltre, è un'esperienza in grado di cambiare chi la pratica e anche di mettere a rischio il performer stesso. Valentini scrive: «"il corpo non mente" diventa l'assioma di questa estetica anti-intellettuale che vuole recuperare la sfera del sensorio e della percezione». [89] Siamo, dunque, di fronte a una ibridazione dei generi che fanno sfumare i confini tra arte visiva, musica, teatro, danza. Nel teatro del secondo Novecento la scena si compone anche di elementi naturali, di corpi e di sostanze in putrefazione. Valentini cita, ad esempio, Carmelo Bene, che utilizza oggetti, costumi, armature, ma anche il Costruttivismo di Tatlin, che aveva promosso il legame con la scienza e l'utilizzo di materiali come plastica o celluloide, e infine gli spettacoli di Eimuntas Nekrosius, dove sono presenti acqua, fuoco, tronchi, utilizzati come animazione della materia e vivificazione della scena. In questo elenco la studiosa inserisce anche il *Teatro delle Orge e dei Misteri* che Nitsch mette in pratica dalla fine degli anni Cinquanta e in cui entrano a far parte materie organiche come sangue, carcasse di animali, corpi (dell'artista e dei partecipanti-attori).[90] Con la contaminazione tra teatro e performance, dagli anni Sessanta e Settanta i soggetti partecipanti, siano essi attori o spettatori,

---

[87] V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. XIII.
[88] *Ivi,* p. 63.
[89] *Ivi,* p. 65.
[90] *Ivi,* p. 67.

si moltiplicano e così anche i materiali usati e gli apparati scenici. Alla fine degli anni Sessanta, mentre il concetto di arte, con Beuys, Vostell, Kaprow, *Fluxus*, si amplifica e oltrepassa i confini dell'opera, Nitsch pensa ad una rappresentazione teatrale come a una festa di affermazione della vita. Francesca Alfano Miglietti scrive che a questo punto «l'arte non vuole più solo spettatori ma sceglie di avere testimoni… complici».[91] Per Antonin Artaud, teorico del *Teatro della Crudeltà* (1938), la festa è la dimensione della trasgressione, dell'abolizione dei limiti e dei ruoli in favore dell'eccesso e quest'idea ha sicuramente influenzato il *Teatro* di Nitsch, seppur l'artista non ne parli mai direttamente.[92] Artaud intende la crudeltà come mezzo necessario per attivare i sensi del pubblico. La sua opera rappresenta una nuova forma radicale e sovversiva di teatro, che fonde gesto, movimento, luce, tutte le forme di linguaggio. Scrive Artaud: «l'arte non è l'imitazione della vita, ma la vita è l'imitazione di un principio trascendente col quale l'arte ci mette in comunicazione».[93] Per lui è proprio il teatro che deve essere il luogo dove viene messa in atto questa distruzione della concezione imitativa dell'arte. Nella prefazione de *Il teatro e il suo doppio*, Jaques Derrida scrive che il *Teatro della crudeltà* «espelle Dio dalla scena»,[94] producendo uno spazio non-teologico, ossia uno spazio in cui il dominio del testo, della parola vengono annientati in quanto negazione assoluta del teatro stesso. La parola deve diventare gesto: «sarà ridotta o subordinata l'intenzione logica e discorsiva che fa assumere alla parola la sua trasparenza razionale e dissolve il suo corpo in direzione del senso», scrive ancora Deleuze.[95] Dunque, cambia inevitabilmente la distanza con lo spettatore, che diviene il centro dello spettacolo e non ha più una funzione passiva, *voyeuristica*. Egli viene investito dallo spettacolo, che diventa *festa*: «mi occorrono degli attori

---

[91] F. Alfano Miglietti, *Nessun tempo nessun corpo. Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, cit., p. 21.
[92] *Ivi,* p. 63.
[93] J. Derrida, *Prefazione*, in, A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Piccola Biblioteca Einaudi, tr. it. di Capriolo E, *Le Théatre et son double* (1964), Torino, 2000, p. XII.
[94] *Ivi,* p. XI.
[95] *Ivi,* p. XVIII.

che siano prima di tutto degli esseri umani, che cioè sulla scena non abbiano paura della sensazione vera di una coltellata» scrive Artaud in una lettera a Roger Blin.[96] La *festa* deve essere un atto politico. Se, come sostiene Artaud, «tutto ciò che agisce è crudeltà», [97] allora non si tratta di compiere un'esperienza catartica di espiazione ma di *attraversare* il terrore e la pietà, diventando noi stessi la gioia eterna del divenire.[98]

Le teorizzazioni di Artaud furono di enorme importanza per un'altra avanguardia teatrale: quella del *Living Theatre*, fondato dall'attrice Judith Malina e dal poeta e pittore Julian Beck. Il contesto in cui si sviluppa è quello newyorkese degli anni Cinquanta, vicino alle sperimentazioni che avvenivano all'interno del *Black Mountain College*. L'impronta del *Living Theatre* rispecchia fortemente gli ideali dell'attivismo di stampo pacifista-anarchico di quegli anni. Il legame con il teatro artaudiano si ritrova principalmente nello spettacolo *The Connection*, uno dei più famosi della compagnia. Artaud promuoveva la necessità di un teatro selvaggio, ricorrendo a gesti, suoni, parole, urla, luce, buio e all'annullamento della separazione palco/platea, così da «attaccare la sensibilità dello spettatore da tutti i lati».[99] Si trattava di un teatro che doveva diventare "cultura-in-azione" e sinonimo di vita che, come scrive Allan Antiliff, è «capace di portarci faccia a faccia con i nostri impulsi distruttivi più profondi».[100] Lo spettacolo *The Connection* mette in scena un gruppo di tossicodipendenti in un appartamento, che aspettano la loro *connection*, ossia lo spacciatore. Durante questa attesa si somministrano realmente delle dosi. Gli spettatori sono di fronte a una vera crudeltà autoinflitta: non si tratta di attori, ma di veri tossicodipendenti che la compagnia assume. [Fig. 4]

---

[96] *Ivi,* p. XXVI.
[97] H. Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, cit., p.59.
[98] *Ibidem*.
[99] A. Antliff, *Tensione Poetica, Crudeltà Estetica: Paul Goodman*, Antonin Artaud e il Living Theater, Edizioni Morra, Napoli 2017, p. 32.
[100] *Ivi,* p. 33.

Figura 4. Living Theatre, *The Connection*, 15 luglio 1959, Teatro della 14ª Strada, New York

Si crea, dunque, un forte intreccio fra realtà e finzione che provoca il disagio del pubblico, divenuto consumatore della crudeltà. Il *Teatro della Crudeltà* si pone, per Malina e Beck, come «un mezzo di affettività poetica stimolante in modo da radicalizzare la prospettiva politica del pubblico nel senso emotivo più profondo».[101] Il *Living Theatre* mette in scena uno spettacolo che include lo spettatore, che fa in modo che egli possa fare parte della scena così come della vita. Questo teatro esibiva il suo carattere politico, presentandosi come non finito e richiedendo allo spettatore l'attivazione di un'attitudine associativa.[102] Il *Living Theatre* è comunità in cui stile di vita ed espressione teatrale coincidono. Schechner a tale proposito scrive che ridurre la distanza

[101] *Ivi*, p. 39.
[102] V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, cit., p. 149.

attore/spettatore provoca disagio, poiché «è più difficile guardare, più facile essere dentro». [103]

Valentini scrive che l'aspirazione di questa comunità era «rendere necessario il teatro come lo era il rito nelle società tribali».[104] Vedremo che questo intento sembra coincidere con le intenzioni di Nitsch e del suo *Teatro delle Orge e dei Misteri*. A questo proposito, vale la pena menzionare il ruolo avuto nella promozione e conservazione dell'operato del *Living Theatre* dal gallerista Peppe Morra, che a Napoli ha raccolto un archivio che, insieme a quello dell'Università di Yale e del Lincoln Centre di New York, rimane uno dei più completi. Vi sono raccolti i materiali relativi all'arco temporale che va dal 1969 al 2015, tra cui si trovano testi, documenti, appunti e corrispondenze, scritti personali di Judith Malina, fotografie e diapositive, manifesti, inviti, giornali, libri, riviste e registrazioni video; vi è anche un'ampia sezione dedicata ai costumi e oggetti di scena di alcune rappresentazioni, in particolare degli spettacoli *The Yellow Methuselah*, *The Archeology of Sleepe Masse Mensch*. Una componente molto preziosa dell'archivio napoletano è costituita da circa un centinaio di quadri realizzati da Julian Beck tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, quando egli era parte del gruppo di giovani espressionisti astratti che ruotavano attorno al circolo di Peggy Guggenheim. Non è un caso che il massimo sostenitore dell'opera di Hermann Nitsch abbia posto grande attenzione anche a un panorama teatrale che rivela una certa influenza sul *Teatro* dell'artista viennese.

Un ultimo riferimento utile a contestualizzare il linguaggio espressivo di Nitsch riguarda il regista polacco Jerzy Grotowski, che teorizza, nel 1968, il *Teatro Povero*, promuovendo una visione francescana del teatro, che avrebbe dovuto svestirsi di tutti gli effetti visivi e sonori che lo stavano portando ad assumere un ruolo di dipendenza e subordinazione nei confronti del cinema. Mentre cinema e televisione sono, secondo Grotowski, "ricchi", il

---

[103] *Ibidem.*
[104] *Ibidem.*

teatro deve essere "povero", in modo da emanciparsi dalla possibile competizione con mezzi tecnologici di cui non sarà mai all'altezza. Egli si sofferma sulla figura dell'attore, divenuto *Performer* in quanto «è uno stato dell'essere»[105] e «non è l'uomo che fa la parte di un altro».[106] Era necessaria, per Grotowski, la trasformazione dell'attore nel personaggio, attraverso il gesto e la tecnica fisica, una trasformazione da compiere non in uno spogliatoio, ma sul palco davanti al pubblico. Quindi il costume diventava marginale e pressoché inesistente; così il trucco, che doveva rimanere neutro; la musica sarebbe stata idealmente prodotta dagli attori; l'illuminazione limitata esclusivamente all'alternativa tra illuminazione e non illuminazione, talvolta includendo il pubblico. Secondo il regista, l'elemento primario del teatro risiedeva nella relazione tra attore e spettatore, di cui un aspetto fondante era la gestualità. Grotowski scrive il testo *Affermazioni di principi* come una sorta di prontuario per i suoi attori:

> «L'atto dell'attore costituisce un invito rivolto allo spettatore. Tale atto potrebbe essere paragonato all'atto di un amore profondamente radicato e autentico tra due esseri umani […] Questo atto paradossale e estremo noi lo definiamo un atto totale. Secondo noi esso riassume la vocazione più profonda dell'attore».[107]

Spontaneità e disciplina sono per il regista gli aspetti fondamentali che gli attori devono essere disposti a praticare e ricercare. La formula "attori passivi" e "attori attivi", propria dell'O.M. Theater, illustrata nel capitolo 2, rispecchia la ridefinizione dei ruoli elaborata da Grotowski. Nitsch sembra portare ad estrema sintesi la lezione di Grotowski in merito alla relazione attore-spettatore; egli intende, infatti, la partecipazione alle azioni come una reale esperienza umana, quasi rifiutando una distinzione concreta tra chi

---

[105] J. Grotowski, *Il Performer*, in "Teatro e Storia", III, n. 4, 1988, pp. 164.
[106] *Ibidem.*
[107] J. Grotowski, *Affermazioni di principi*, in *Per un teatro povero*, tr. it. M. O. Marotti, *Towards a Poor Theatre* (1968), Bulzoni Editore, Roma 1970, p. 296.

agisce e chi osserva. Inoltre, ne *Il principe costante*, opera centrale del regista teatrale polacco, messa in scena nel 1965, il personaggio del prigioniero si dichiara vittima, annunciando che recitare sul palco significa compiere un atto d'amore verso i carnefici-spettatori.[108] [Fig. 5] Di nuovo ci troviamo di fronte a un'autenticità che porta attore e personaggio sullo stesso piano. La distanza tra autore e spettatori si annulla e questi ultimi diventano produttori e collaboratori, *viveur,* come li definirebbe Guy Debord.[109] Catherine Wood ha sottolineato come nell'arte performativa, da qui in poi, assuma sempre maggiore importanza l'aspetto della *liveness*, che produce una percezione intensificata, da parte dei soggetti coinvolti, dell'essere, nell'evento della performance o dello spettacolo, una presenza reciproca e addirittura, potenzialmente, un elemento di reciproco rischio.[110]

Figura 5. Jerzy Grotowski, *Il principe Costante*, 1965.

[108] V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, cit., p. 97.
[109] C. Mu, P. Martore, (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma 2018, pp. 141-147.
[110] C. Wood, *Live*, in "In terms of performance.site", 2016.
http://intermsofperformance.site/keywords/live/catherine-wood
[consultato il giorno 28/08/2020]

Artaud diviene fonte, talvolta inconsapevole, di una coincidenza di intenti che collega le esperienze citate del *Living Theatre* e del *Teatro Povero* con la successiva opera di Nitsch. L'artista viennese intende configurare la sua opera d'arte totale come grande evento cerimoniale che condensi i miti, i modelli rituali, i simboli archetipici che riguardano la cultura europeo-mediterranea.[111] Per fare questo l'artista sceglie la strada del teatro, arricchita dalla sua pittura d'Azione. Anche Nitsch elabora il suo *Teatro* non come un palco su cui rappresentare "cose", ma come ambiente in cui «forzare i limiti convenzionali del dramma e farsi motore di un evento celebrativo».[112] Il teatro, nelle intenzioni di Nitsch, è il luogo di un rito collettivo. Convincendosi che la parola scritta non fosse abbastanza reale e non avesse la capacità di coinvolgere drammaticamente il pubblico, inizia a mettere a punto un teatro costituito da *Aktionen* e *Malaktionen.* Così, all'inizio degli anni Sessanta, l'artista viennese abbraccia la poetica artaudiana, affermando:

> «Ad un certo punto, però, il valore simbolico della parola non mi è sembrato più sufficiente per rappresentare la trascendenza o il sangue che scorre, insomma le sensazioni più ineffabili. Da qui nasce la mia volontà di attuare una rivoluzione».[113]

Dal 1962 in poi Nitsch abbandona la parola in favore dell'"Azione" e dà spazio alle sperimentazioni che confluiranno nel suo O.M. Theater. Le Azioni pittoriche e performative utilizzano la simbologia del sacrificio e della violenza come mezzo per raggiungere una catarsi. Ricerca uno stato di intossicazione dell'essere, che renda consapevoli, e che definisce "flesh of reality".
Con la sua pratica artistica dalla forte connotazione filosofica, Nitsch induce a una presa di coscienza rispetto alla contemporaneità, che fornisca la chiave per l'appropriazione di una dimensione spirituale. È proprio in questa

[111] L. Mango, *Il teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, cit., p. 1.
[112] *Ivi*, p. 16
[113] D. Eccher, *Hermann Nitsch*, Boxart, Verona 2007, p. 20.

contemporaneità che il momento presente, intensificandosi, può portare a uno stato di consapevolezza, che sia allo stesso tempo un momento pieno di vita e di passione, un momento di totale liberazione dalla “ragione”. Con le sue Azioni, da molti percepite come eccessivamente radicali, Nitsch è entrato a pieno titolo nell’alveo di quanti hanno innovato e ampliato la prassi e la teoria teatrale e performativa nel XX secolo. [114]

[114] *Ibidem.*

CAPITOLO II

HERMANN NITSCH E IL *TEATRO DELLE ORGE E DEI MISTERI*: UNA «LITURGIA DIPINTA» TRA VIOLENZA E SACRO

2.1 La composizione dell'O.M.Theater

Tra il 1957 e il 1960 Nitsch elabora il primo abbozzo scritto del suo *Teatro*, intitolato *Il dramma della foia*, come accennato nel capitolo precedente. Il testo ruota attorno a pochi personaggi: Esos, Celosis, Hyldis, Lud, i quali rimandano ad un contesto vagamente arcaicizzante, mitico e atemporale, ribadito anche dall'ambientazione che evoca atmosfere primigenie e rituali. In questo embrionale esperimento, la parola, «sfinita e profanata»,[115] come la descrive Mango, è protagonista. Nitsch scrive una sorta di lunghissimo flusso di coscienza teso a rivelare i desideri inconsci dei personaggi. Le parole chiave sono: sangue, ebbrezza, rosso, incenso, dioniso, tormento, liberazione, squartamento, urla, frastuono, castrazione, eccesso, estasi, sacrificio, sadomasochismo. Il passaggio fondamentale di questo testo riguarda il *Discorso sull'essere*. Nitsch fa dire a Esos:

> «Amo tutte le religioni e non voglio entrare in contraddizione con alcuna di esse, voglio l'intensa dedizione che ciascuna di esse di volta in volta richiede. Ogni religione insegna a suo modo l'ebbrezza dell'essere, proietta un ideale di volontà. È necessario annunciare un cristianesimo dionisiaco».[116]

L'esigenza di Nitsch di giungere dalla parola all'azione trasforma, intorno al 1960, il *Dramma della foia* in *Teatro delle Orge e dei Misteri* ed è proprio la fusione di Dioniso e Cristo ad essere il cardine di questo nuovo teatro. Il sostantivo "mistero", ossia *Mysterium,* collegato al termine "orgia" vuole

[115] L. Mango, *Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch, Acting Archives Review*, Anno I, Numero 1, aprile 2011, p. 17.
[116] F. Foradini, *Hermann Nitsch. La composizione del Teatro delle Orge e dei Misteri*, Edizioni Morra, Napoli, 1994, p.2.

indicare la coscienza dell'esistenza di una stretta relazione fra trascendenza e immanenza:

> «l'orgia è un mistero. È il mistero di un'altra religione. Un culto che dice sì alla vita e mostra i principi primi della natura. Non c'è conflitto tra orgia e mistero, sono solo aspetti differenti. Il culto orgiastico ellenistico vede l'immanente e il trascendente in contatto tra loro. Questo è il mistero come era concepito dagli antichi greci e nel Medioevo».[117]

Tutto è un eterno fluire, secondo Nitsch, e la "transustanziazione", ossia l'eucarestia, diviene il massimo simbolo di questo processo. Nell'eucarestia, l'uso del pane e del vino ha valore nella sua materialità: il pane, da alimento quotidiano, si fa corpo e il vino, da frutto della vite, si fa sangue; con la loro assunzione, l'uomo rinnova il mistero della resurrezione. La comunione si pone come atto sociale d'amore, come celebrazione della vita attraverso il dramma e la morte.[118] La presenza di questi elementi, nell'O.M. Theater, lungi dal negarne la materialità, ne dispiega tutte le potenzialità simboliche. Così il vino si carica contemporaneamente sia del riferimento cristologico al sangue sia di quello mitologico-tragico alla festa dionisiaca. Allo stesso modo, il pane, come corpo di Cristo, simboleggiato dall'agnello, e quindi come carne, allude alla «vitalità del corpo», ma al contempo «alla morte, organo scomposto e ormai inorganico, altro da sé e fonte di disgusto».[119] Se l'ostia del rito cristiano, simbolo di elevazione «creato da una natura che continuamente si affina, che invita alla rimozione spiritualizzata di energia (controllo dell'istinto)»,[120] opera un meccanismo di sublimazione pulsionale, al contrario, nell'O.M. Theater, la trasformazione della carne funge da viatico

---

[117] D. Eccher (a cura di), *Hermann Nitsch*, Mazzotta, Milano, 1992, p. 19-20.
[118] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, p. 92, saggio consultato su academia.edu il giorno 20/07/2019 https://www.academia.edu/7132497/Azione_e_Abreazione._Per_unestetica_del_sacrificio_nel_teatro_di_Hermann_Nit sch.
[119] *Ivi,* p. 94.
[120] H. Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, Edizioni Morra, Napoli, 2009, p. 19.

per liberarsi a una pulsione incontrollata. Per questo l'artista definisce l'ostia come "anti-fallo" e afferma che «il bisogno di venerare l'ostia altro non è che la traduzione delle energie pulsionali in eccesso in una 'narcotizzazione' religiosa». [121] Ogni performance dell'O.M. Theater appare come la celebrazione di una messa. Nitsch afferma: «La riflessione sull'Essere europea è caratterizzata dall'aberrazione di breve durata, frenetica, eccessiva (Dioniso, tragedia, croce)».[122] Le Azioni del suo teatro hanno a che fare con il reale ma non superano il piano formale, rimangono un'azione estetica, che lui stesso definisce «liturgia dipinta»:[123]

> «Il dilaniamento del dio-animale viene trasposto su scale cromatiche eccesso di fondo eccesso originario caldo chiaro-sangue umido bagnato gocciolante (caldo appena macellato) scarlatto bollente odorante di sale (sale marino) amaro (bile) mucoso budella riempite molli-rigonfie mucoso di feci di sangue scuro amaro mesentere rosso rosso-papavero acqua acre-urina ossigeno dei reni fegato polmoni colorati chiaro-rosso».[124]

Le Azioni nell'O.M. Theater di Nitsch si compongono di attori "attivi", che agiscono concretamente sui corpi, smembrano le carcasse degli animali in scena, versano i liquidi impiegati nelle Azioni. A questi si aggiungono gli attori "passivi", ovvero coloro che vengono crocefissi e "manipolati" dai primi. Gli spettatori, come una sorta di coro greco, si identificano con la prospettiva degli attori "attivi". Gli unici personaggi chiaramente riconoscibili sono gli attori passivi, che, tuttavia, incarnano una funzione archetipica. A questo proposito, un personaggio ampiamente sfruttato nel teatro di Nitsch è Edipo, proprio per la sua capacità di riassumere in sé un'identità più ampia:

---

[121] *Ivi,* p. 20.
[122] *Ivi,* p.13.
[123] *Ivi,* p. 14.
[124] *Ivi*, p. 33.

> «Edipo non è qualcuno, è un'identità disseminata, l'identità dello *sparagmos* che per questo assume connotati simbolici universali e assorbe dentro di sé tutte le identità dello *sparagmos*, a cominciare da quella di Cristo».[125]

In *Brano dall'Edipo Re. Una teoria rappresentabile del dramma* del 1964, Nitsch riporta i *topoi* della cultura occidentale, uniti a quegli "enunciati performativi" che eseguono l'azione di cui parlano[126] e che gli servono per realizzare la sua volontà artistica:

> «Leitmotiv mitico dell'om theater
> la trasformazione comunione:
> prendete, mangiate, questo è il mio corpo offerto in sacrifcio per
> voi in remissione dei peccati…
> Bevente tutti, questo è il mio sangue per la nuova alleanza,
> versato per voi e per molti…
> la crocifissione di Gesù Cristo
> il dilaniamento di Dioniso
> l'accecamento di Edipo
> la castrazione rituale
> l'uccisione di Orfeo
> l'uccisione di Adone
> l'evirazione di Attis
> l'assassinio rituale del Re
> uccisione e pasto dell'animale-totem
> l'eccesso originario sadomasochista».[127]

---

[125] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, cit., p. 86.
[126] E. Fischer-Lichte, *Il concetto di performativo e di spettacolo*, in Id., *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2014, p. 3.
[127] H. Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, cit., p. 19.

Nitsch crea ambientazioni evocatrici di miti (il dilaniamento di Dioniso, l'accecamento di Edipo, la crocifissione di Cristo ecc.), ed in questo modo tenta di attrarre la coscienza collettiva europea e provocare una reazione di fronte alla testimonianza di una scena trasgressiva. Come nei rituali dionisiaci, le Azioni di Nitsch contengono, all'eccesso, tutto ciò che è inappropriato. In questo senso egli sembra condividere le teorizzazioni dei "ritualisti di Cambridge" che, all'inizio del XX secolo, affermavano l'esistenza di un rapporto diretto tra rituale e teatro, che faceva perno sulla priorità dello spettacolo sul testo.[128] Mentre nella Body Art il corpo è generalmente utilizzato in maniera autoreferenziale, nell'operazione di Nitsch la componente evocativa, la sostituzione estetica, figurativa, è centrale. In queste grandi performance teatrali, dunque, gli attori "attivi" rivestono una funzione di rispecchiamento rispetto allo spettatore, e per questo non devono avere caratteristiche particolari; gli attori "passivi", invece, sono l'icona, l'ideale dell'essere umano e quindi devono avere corpi armoniosi, adolescenziali, devono essere privi di empatia, non devono avere particolari caratteristiche recitative in quanto «vengono usati paradossalmente in modo più pittorico che teatrale».[129] Si tratta della sovrapposizione di quelli che Erika Fischer-Lichte chiama, in *Theater, sacrifice, ritual. Exploring forms of political theater*, corpo fenomenico e corpo semantico. Il corpo degli attori "passivi" è un corpo svuotato e gli organi degli animali sono diventati i sostituti sacrificali di tale corpo.

Uno dei più celebri attori "passivi" delle Azioni di Nitsch è stato il fotografo Heinz Chibulka, cui l'artista dedica, nel 1975, il saggio *Heinz Chibulka as a passive actor*, dove evidenzia l'importanza dell'impegno fisico e soprattutto mentale, sottolineando la rara capacità di Chibulka nell'interpretare ruoli sempre diversi senza scadere nella teatralità artificiosa e conservando sempre la sua personalità. Di nuovo risulta evidente che l'obiettivo del teatro

---

[128] E. Fischer-Lichte, *Il concetto di performativo e di spettacolo*, in Id., *Estetica del performativo*, cit., p. 15.

[129] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, cit., p. 88.

di Nitsch, la sua idea di performance-Azione è sempre un'esperienza che deve avere a che fare in primo luogo con il reale. Proprio per questo motivo Nitsch collabora a lungo con Chibulka, il cui volto era capace di rendere evidente l'eccitamento, il dolore, lo stupore, pur rimanendo sempre composto. Chibulka riesce, secondo Nitsch, a dissolversi completamente nell'avvenimento, grazie alla sua personalità pura, sensibile, percettiva. Il corpo nudo di Chibulka incarnava sempre l'essere umano in quanto tale, era l'offerta sacrificale.[130]

Paul Sakoilsky sottolinea la caratteristica collettiva del lavoro di Nitsch, in cui ognuno è parte integrante dell'intera opera [131] e aggiunge che è estremamente complicato riuscire a spiegarlo. [132] Il teatro di Nitsch comprende *real happenig*, qualcosa che accade realmente e che si può sentire e registrare con i 5 sensi. L'artista dichiara, infatti, che è fondamentale che lo spettatore possa toccare, annusare, ascoltare, in modo da avere un'esperienza diretta. Erika Fischer Lichte, in *Estetica del Performativo*, afferma che «la co-presenza di attori e spettatori è ciò che rende innanzitutto possibile uno spettacolo e ciò che lo costituisce». [133] Seppur si possa pensare di classificare molte delle *Aktionen* di Nitsch come performance governate dal principio dionisiaco, in realtà, l'impalcatura della performance può avere caratteristiche diverse. Gli spettatori sono spettatori reali e non si verifica una vera partecipazione collettiva come avveniva con i riti dionisiaci. Nitsch ha, infatti, l'assoluto monopolio sulla direzione delle sue

---

[130] H. Nitsch, *Heinz Chibulka as a passive actor* (1975), in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, pp. 146-148.

[131] Scrive Sakoilsky: «"we" are the work as well, the whole thing: eating, drinking, blood, experience».
P. Sakoilsky, *Hermann Nitsch & Paul Sakoilsky in conversation, on the morning after the 6-day-play*, Schloss Prinzedorf, Austria, 10 August 1998, interview published in *Breaking Out of the Reality Asylum: Hermann Nitsch and the Orgies Mysteries Theatre*, Paul Sakoilsky, Creation Press, 1999, p. 2. https://www.academia.edu/27746369/Paul_Sakoilsky_Breaking_Out_of_the_Reality_Asylum_Hermann_Nitsch_and_the_Or gies_Mysteries_Theatre_2002_rewrite_edit_
[consultato il giorno 20/07/19]

[132] *Ivi*, p. 4: «The 6 day play makes it possible to abreact very deep wounds».

[133] E. Fischer-Lichte, *Il concetto di performativo e di spettacolo*, in Id., *Estetica del performativo*, cit., p. 16.

performance, l'abbigliamento indossato dall'artista e dai performer è volutamente identificabile e diverso da quello dei semplici spettatori, e, non da ultimo, vi è una linea di separazione in gesso bianco tra lo spazio dell'azione e quello della visione. Quello che hanno in comune la tragedia greca, il rito dionisiaco e l'azionismo di Nitsch sembra ritrovarsi nel loro carattere trasgressivo e catartico. Secondo Bataille la trasgressione «infrange le regole che erano in vigore ieri e che verranno ripristinate domani»;[134] la società è composta dal sacro e dal profano, dove «il mondo profano è il mondo dei tabù, il mondo sacro dipende da limitati atti di trasgressione. È il mondo delle celebrazioni, dei sovrani e di Dio».[135] La trasgressione insieme al tabù rendono la vita sociale ciò che è: il mondo sacro è complementare al mondo profano, ne trascende i limiti senza distruggerlo. Bataille paragona il sacrificio all'atto di amore:

> «Entrambi rivelano la carne. Il sacrificio sostituisce la vita ordinata dell'animale con una convulsione cieca dei suoi organi. Quindi anche con la convulsione erotica; dà libero regno agli stravaganti organi la cui attività cieca va oltre la volontà ponderata degli innamorati».[136]

Sono entrambi atti trasgressivi il cui scopo è un cambiamento della "vittima" ed entrambi sono un eccesso. Crocifissione, umiliazione del corpo umano, sventramento di animali sono atti propri delle Azioni del Teatro delle Orge e dei Misteri, che invadono completamente la visione degli spettatori, con l'obiettivo di guardare al di là di ciò che si sperimenta nella vita quotidiana. Queste azioni diventano parte di un unico rito sacrificale.

---

[134] G. Bataille, *Erotismo: Morte e Sensualità*, City Lights Books, 1968, p.66.
[135] *Ibidem.*
[136] *Ibidem.*

La musica è un altro elemento importantissimo dell'O.M. Theater. Per Nitsch musica e colore sono due modi diversi di affrontare un unico problema, cioè la creazione di un'armonia. Mentre, la musica deve frantumare i timpani, l'uso di tocchi di colore permette un contatto con l'inconscio; tutto il vocabolario segnico fa riferimento alle origini del mito umano. Scrive Nitsch:

> «In musica ho cercato di realizzare le mie idee, al pianoforte, all'armonium e all'organo, suonando (facendo risuonare) solo semplici tonalità lunghe contemporaneamente, questi studi sono stati e sono tuttora importantissimi per la musica dell'OM Theater, la visione della musica delle sfere, per me essenziale, può esser realizzata attraverso l'idea dell'armonia».[137]

La musica del teatro di Nitsch è una «musica-rumore che accompagna il gesto enfatizzandolo». [138] Ispirandosi alla seconda scuola viennese di Schoenberg e Webern, Nitsch fa emergere la necessità di «trovare un'eruzione», un'apertura verso una nuova musica, in cui ruolo centrale ebbe John Cage. Scrive Nitsch:

> «oltre al predominio visivo del mio teatro, che si sforza di sganciarsi dal linguaggio, il rumore è un fattore chiave. Il rumore assume per il momento il ruolo della musica nel mio gesamtkunstwerk. La mia musica ha le sue radici nel grido, nel clamore, è legata all'eccitazione più estrema, che è una necessità del teatro. In termini di storia umana, l'urlo precede la parola, si verifica ogni volta che l'eccitazione è così intensa che la parola non basta. La mia musica non è in alcun modo illustrativa o imposta alle azioni. Viene letteralmente dall'eccitazione generata

[137] L. Mango, *Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch,* cit., p. 35.
[138] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, cit., p. 75.

da ciò che sta accadendo e dalla sua agitazione. Intensifica l'azione, l'azione attiva la musica».[139]

Grande attenzione vi è anche per la forma degli spartiti dell'O.M. Theater che sono stampati su carta millimetrata e provvisti solo di indicazioni riguardanti l'intensità che deve avere il "frastuono". Dal 1998 la direzione e la regia dell'orchestra che accompagna le Azioni di Nisch sono affidate ad Andrea Cusumano, docente di Visual Performance e Scenography presso il Goldsmith College di Londra e attuale assessore alla cultura del comune di Palermo.

Infine, parte integrante delle Azioni dell'O.M.Theater sono anche i disegni preparatori, che rappresentano studi architettonici per l'ambientazione, che spesso richiama il corpo umano, trasformato in meandri, come luogo ideale dell'O.M. Theater. Scrive, Nitsch, che le forme organiche fluiscono ripetutamente nei suoi disegni architettonici e che tutte le fasi dello sviluppo del fenomeno naturale dell'uomo confluiranno simbolicamente in questa architettura pullulante.[140]

Inoltre, di grande interesse sono anche gli studi iconografici, che riprendono simboli della grande tradizione cristiana come "L'Ultima cena", "La Deposizione".

2.2 I "relitti" delle Azioni

Le Azioni di Nitsch si caratterizzano per la presenza di materiali corporei, che appaiono come una sorta di mescolamento tra rituali del sangue e applicazione di tecniche cinetiche simili a pittura d'azione o *tachisme*. Tomassoni scrive che si intrecciano, da un lato le «grammatiche del corpo

---

[139] H. Nitsch, *The Music of the Orgies Mysteries Theatre* (1999), in "The Orgien Mysteries Theater", sito museo Nitsch Mistelbach, https://www.nitsch.org/en/musikaktionen/. [consultato in data 15/09/20]

[140] H. Nitsch, *Graphic Work* (1987), in in "The Orgien Mysteries Theater", sito museo Nitsch Mistelbach, https://www.nitsch.org/en/grafik/.
[consultato in data 15/09/20]

declinate su dinamiche sacrificali e liturgiche»,[141] dall'altro «il congelamento e la tesaurizzazione dei "relitti", che diventano opere d'arte dall'opera».[142]
Relitto significa letteralmente «traccia di qualcosa che è quasi totalmente scomparso». [143] I "relitti" dell'O.M.Thearter sono ciò che rimane della performance e si configurano come quegli oggetti di diversa natura che vengono impiegati durante l'Azione e che le sopravvivono. Così come nelle cerimonie religiose si pratica il culto delle reliquie di santi e patroni, allo stesso modo i "relitti" dei rituali orgiastici di Nitsch fungono da ricordo e inducono a una riflessione sul "dopo". La parte effimera della performance trova, dunque, una dimensione di concretezza in qualcosa che costituisce l'ideale continuazione del rito sacro, secondo una specie di processo di divinizzazione di ciò che è stato.
Nel lavoro di Nitsch si riscontra un continuo rapporto tra la materialità dei segni e dell'azione, e la loro metaforicità: «i segni stessi, pur non alludendo a nessun'altra realtà che non sia la loro stessa presenza, sono dei potentissimi evocatori simbolici».[144] Lorenzo Mango riprende le elaborazioni teoriche di Erika Fischer-Lichte, sottolineando che, nel momento in cui i segni della rappresentazione si alienano da una catena semantica che li relazioni in un discorso autoreferenziale, dalla materialità dei segni stessi emerge un nuovo potenziale semantico. Tomassoni scrive che i "relitti" «mettono in scena una 'sismografia' dell'eccitazione, della stimolazione, dell'evocazione e del pensiero, attivati come realizzatori dell'opera d'arte totale cui proprio quell'O.M. Theater ha dato forma viva e vita».[145] Le Azioni di Nitsch, quindi, consistono esattamente nel loro atto materiale. Con l'O.M. Theater emerge sin da subito la volontà di Nitsch di dar vita a un cerimoniale che fosse totalizzante e potesse rimandare, per mezzo di metafore e simboli, all'intera

---

[141] I. Tomassoni, G. Morra, (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, Viaindustriae publishing in collaborazione con Morra Edizioni, Foligno, 2017, p. 12.
[142] *Ibidem.*
[143] L. Massobrio, *Relitto*, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, XV Q-RIA, Unione tipografico editrice torinese, Torino, 1990, p. 782.
[144] L. Mango, *Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, cit., p. 27.
[145] I. Tomassoni, G. Morra, (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, cit., p. 13.

storia (occidentale) dell'uomo. Lo spunto iniziale proveniva, come sottolinea Mango, dai misteri medievali e doveva realizzarsi come un'opera monumentale della durata di sei giorni: *the 6-Days-Play*, realizzata nel 1988 [Fig. 6], dopo l'acquisto del castello di Prinzendorf e di cui è previsto un *reenactment* nell'estate 2021. Questa Azione si sviluppa come una grande festa che ha l'obiettivo di mettere in scena la tragicità della realtà. La durata è dilatata, non per necessità narrative, ma piuttosto per consentire l'immersione dello spettatore in un evento celebrativo, pervasivo, totalizzante. A questa Azione parteciparono all'incirca sessanta attori e altrettanti spettatori e assistenti di vario tipo (chi in cucina, chi a fornire assistenza medica).

Figura 6. *Azione di Sei Giorni*, Castello di Prinzendorf, 3-9 agosto 1998.

I “relitti” si configurano innanzitutto come elementi pittorici. In tutta la sua produzione artistica, Nitsch fa costantemente ricorso alla pittura, al valore simbolico, evocativo, sintetico dei colori, dei quali predilige il rosso, come detto precedentemente; la stesura, che appare spontanea, è in realtà curata in ogni dettaglio. I pigmenti vengono mescolati a vari tipi di materiale extra pittorico diventano “relitti” sulla tela. Ai relitti pittorici si aggiungono anche quelli oggettuali: paramenti ecclesiastici, croci, tuniche, strumenti chirurgici, che mantengono una propria identità e un valore di testimonianza, conservando un’aura sacra anche dopo l’Azione. [Fig. 7-8] I “relitti” divengono opere autonome ma anche, scrive Mango, «traccia rielaborata di qualcosa che è successo, che ha avuto un impatto devastante e di cui il relitto più che testimonianza è momento di riflessione».[146] Nitsch inizia a raccoglierli già dal 1968 e distingue gli oggetti esposti in due categorie: la prima comprende quelli inutilizzati, puliti, impiegati successivamente nella performance, che vengono esposti intatti; la seconda categoria riguarda, invece, quelli imbrattati, insanguinati, vere tracce dell’Azione.

Figura 7 Installazione "relitti" della *135.aktion*, Nitsch Museum, 2012.

[146] L. Mango, *I relitti*, sezione “Testi critici” sito web Museo Nitsch. https://www.museonitsch.org/it/hermann-nitsch/testi-critici-hermann-nitsch. [consultato in data 10/08/19]

Figura 8. Installazione dei "relitti" della *130.aktion*, Nitsch Museum, 2010.

Nel 1973 il gallerista veronese Francesco Conz, uno dei primi collezionisti di Nitsch, invita l'artista viennese a creare uno spazio espositivo ad Asolo, città natale del mecenate. Questi realizza un'installazione, intitolata *Tools and*

relics of the O.M. Theater, che consisteva in una stanza "sacra" che raccoglieva e illustrava gli elementi più importanti dell'O.M. Theater, tra cui le pitture d'azione, le reliquie, la documentazione fotografica delle azioni. [Fig. 8] Nitsch aveva realizzato, inoltre, uno schizzo della stanza, unito a una descrizione molto dettagliata.[147] Nel 1980 Conz si trasferisce da Asolo a Verona e la stanza viene smantellata, ma da quel momento moltissimi musei di tutto il mondo l'hanno ricomposta e ri-messa in scena: nel 1986 al Piccolo palazzo d'arte di Merano, nel 1988 alla Galeria Krizinger di Vienna, nel 1989 al Lenbachhaus di Monaco e alla Galerie Donguy di Parigi; le vetrine della sala sono, inoltre, state esposte nel 1989 al Salzburg Kunstlerhaus e nella mostra Time and Eternity al Gropiuspalast di Berlino, nel 1998.

Nel 1975 Nitsch realizza, a Reggio Emilia, nella casa dell'editrice e gallerista Rosanna Chiessi, qualcosa di simile all'*Asolo Room*. Non una stanza, ma un *Armadio*, allestito come una sorta di bacheca da sagrestia, contenente un ostensorio, dei paramenti sacri e delle ampolle: tutti strumenti impiegati nelle Azioni e successivamente esposti come "relitti" della stessa. In questa occasione, viene girato anche il video *Hermann Nitsch, 15 anni di O.M. Theater, 1975*, a cura di Nova/Tapes e Pari&Dispari, casa editrice fondata da Rosanna Chiessi.

Come ogni rito o sacrificio, l'ebrezza orgiastica alla base dell'Azione di Nitsch ha una sua forma, un suo rigore, che è possibile rinvenire tramite gli stessi relitti. Tra questi sono presenti piviali, ossia paramenti della liturgia cattolica, non con intento di profanazione, ma come ulteriore evidenza della celebrazione sacrale del gesto artistico. Anche i ritagli dei grandi teli su cui si svolgono le azioni diventano "relitti" successivamente esposti, così come accade per le barelle che hanno trasportato i corpi e che divengono successivamente altari, o tavoli. I "relitti" sono, dunque, costruzioni postume, «fortemente e meticolosamente pensate, dotate di una struttura compositiva

[147] F. Gassner, *The Asolo Room* (2011), in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, cit., pp. 408-409.

e di materiali che corrispondono ad una logica»,[148] scrive Tomassoni. Ci sono, poi, gli attrezzi chirurgici, completamente sterilizzati una volta esposti e «segno scientifico dell'azione sul corpo».[149] Questi sono soprattutto bisturi, divaricatori, utilizzati per strappare, tagliare il corpo; sono oggetti che allo spettatore suscitano disagio, poiché evocano sofferenze necessarie ma dolorose, dovute a operazioni chirurgiche. Troviamo, poi, le ampolle, anch'esse evocanti il campo medico e scientifico, che contengono sangue, ricordandoci che esso è il risultato dell'Azione. Infine, gli elementi sicuramente più spiazzanti sono le zollette di zucchero e i fazzolettini, disposti in piccole file minuziosissime. Questi "relitti" contrastano con la dimensione dionisiaca di tutti gli altri elementi e, insieme agli attrezzi chirurgici, contribuiscono alla costruzione della forma scenica, intesa come «spazio di raffreddamento del dionisiaco dell'azione da cui discende», scrive Tommassoni.[150] La precisione geometrica, la freddezza con cui questi elementi sono sistemati è funzionale al dialogo con i "relitti" che rappresentano il polo opposto, come ad esempio il camice, incarnazione dell'organico e del calore. Mango riconduce tale accostamento alla dialettica nietzscheana tra apollineo e dionisiaco, e lo interpreta come una forma di simbolismo liturgico tesa a ricordare l'atto sacrificale che il relitto ha subito e da cui è stato generato, e a manifestarne la mancanza.[151]

Il camice, in particolare quello indossato dall'artista, viene esposto molto spesso in una posizione che ricorda quella della croce:

> «Io sono il pittore che torchia per voi questo vino eccellente. Il mio camice è segnato e porta tracce bagnate dell'umida polpa porpora e schiacciata dell'uva, del mosto in fermentazione. Io sono il pittore che macella e caccia per voi l'animale (mostro, animale-dio, toro di mitra (drago) animale-totem). Scavo con

[148] I. Tomassoni, G. Morra, (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, cit., 2017, p. 20.
[149] *Ibidem.*
[150] *Ivi,* p. 21.
[151] L. Mango, *Relics* (2004), in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, cit., pp. 403-405.

> entrambe le mani nella carne umida di sangue delle sue interiora e macchio il mio camice con feci sangue e colpa».[152]

Nitsch paragona l'esercizio artistico all'attività di un sacerdote, perciò il camice diviene indumento-reliquia, che assorbe la potenza dell'atto creativo tanto da poter essere successivamente esposto e contemplato come massimo ornamento e trofeo, così che «corpo e camice diventano un'unità».[153] L'abito dell'artista è veste sacrale, è l'immagine vissuta della morte sacrificale. Nitsch scrive che:

> «il camice si inumidisce di *sudore e sangue* del colore [...] la sua discesa [del pittore] verso l'orgiastica, la sessualità sfrenata, nell'abisso e nel pericolo dell'esperienza vissuta, delle forze di fondo che ci condizionano, si mostra nel sedimento color sangue depositatosi sul camice [...] il suo camice da vittima è impregnato dal timbro umido dell'estraniazione».[154]

Mango sostiene l'annullamento della distanza tra artista e opera avviene proprio tramite l'atto linguistico del dipingere, che «compromette il corpo».[155] Lo studio del colore viene indagato da Nitsch per approfondire le composizioni tonali e le ebrezze cromatiche che derivano dai diversi accostamenti dei toni. La forza del colore diviene mezzo di evocazione delle condizioni umane quali la malattia, la cura, la guarigione, la resurrezione, il ferimento, la distruzione, la morte, che vengono richiamate anche attraverso l'impiego di incenso, gelsomino, erba tagliata, carne umida, sapore dell'uva e di altri frutti, nella sollecitazione non solo del visivo, ma anche della dimensione olfattiva.[156]

---

[152] H. Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, cit., p. 11.
[153] *Ivi,* pp.12-16.
[154] *Ivi,* p. 11.
[155] L. Mango, *Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, cit., p. 23.
[156] I. Tomassoni, G. Morra (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, cit., p. 14.

Nitsch è artista che si serve dell'intermedialità, unendo pittura, natura, filosofia, festa, musica, così che l'opera «trascorre dall'umano troppo umano di Nietzsche, a un soggetto spirituale riconciliato con sé stesso e con una ritrovata originalità dell'atto creativo».[157] I "relitti", installati nel loro insieme, divengono una «forma di simbolismo liturgico che evoca l'atto sacrificale che è alle sue spalle».[158] Nella contemplazione dei "relitti" siamo portati a un vero e proprio atto di riflessione, di meditazione. Il "relitto" è, dunque, testimonianza nel senso evangelico del termine: rievocazione a distanza e al tempo stesso meditazione; i "relitti" dell'O.M. Theater sono «macchine visive della meditazione sul sacro e sull'atto sacrificale di sangue che da sempre lo origina».[159] Nel contesto dell'O.M. Theater, anche Lorenzo Magno ribadisce che la reliquia va intesa più come momento di riflessione, e non come mera testimonianza; l'azione è la relazione tra i corpi, tra i corpi e lo spazio, tra i corpi e i materiali dell'azione. L'obiettivo delle reliquie non è quello di resuscitare momenti della performance, ma di realizzare un ulteriore momento creativo di revisione in cui gli strumenti utilizzati giocano un ruolo diverso. I relitti-reliquie sono segni rituali e formali di un fatto fisico e corporeo. Mango scrive che potrebbero essere paragonate al Vangelo e ritiene che impongano una prospettiva di riflessione sul sacro, sul sacrificio insanguinato che le ha generate e rese visibili a nostri occhi.[160]

---

[157] *Ivi,* p. 12.
[158] *Ibidem.*
[159] *Ibidem.*
[160] L. Mango, *Relics* (2004), in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, cit., 2015, p. 405.

Figura 9. The Asolo Room, Asolo, 1973.

2.3 Violenza e sacro nelle teorie di René Girard

La violenza è una caratteristica immediatamente riconoscibile nelle performance di Nitsch. Tuttavia, è necessario sottolineare che la violenza insita in queste Azioni è evocata in forma estetizzata: Nitsch non ci pone di fronte a una violenza masochista, agita e subita (come fa invece Gina Pane, per mostrarci i limiti del corpo); al contrario, il sangue e gli organi vengono manipolati con attenzione formale e simbolica, come fossero vere e proprie appendici dei performer. Ad uno sguardo attento, dunque, percepiamo la celebrazione di una violenza che di violento ha solo il ricordo degli antichi riti sacrificali in cui risiedono le radici della società occidentale contemporanea. Bataille parla della violenza come di quel "bagliore maligno che seduce" e che appartiene alla trasgressione incarnata dal limite del tabù.[161] Forma e azione sono centrali nell'opera di Nitsch, la forma è il punto di partenza e di arrivo del processo dell'O.M. Theater; le azioni non hanno la funzione di edulcorare la crudeltà o l'eccesso, ma acquisiscono senso nel momento in cui accadono, nella loro materialità: «la forma è la condizione attraverso cui il meccanismo di abreazione funziona».[162]

Riesce opportuno, a questo proposito, richiamare le riflessioni di René Girard, critico letterario e antropologo che ha indagato la dinamica del sacrificio all'interno di religioni antiche e moderne, arrivando a definire una teoria del rapporto fra religione e violenza umana. Partendo dal presupposto che il sacrificio (animale, umano o inanimato che sia) è presente in pressoché tutte le religioni antiche, Girard individua una base comune nel carattere mimetico del desiderio umano. Il violento meccanismo di imitazione e rivalità tra gli uomini cresce ciclicamente, arrivando a mettere in crisi la stabilità della società e a rendere necessario il sacrificio di un capro espiatorio, innocente ma demonizzato. Il nucleo del pensiero girardiano riguarda il meccanismo del capro espiatorio, che egli pone all'origine della cultura umana: le culture tribali primitive, infatti, superavano le crisi mimetiche

[161] A. Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, cit., p. 59.
[162] *Ivi,* p. 94.

interne attraverso l'uccisione o la cacciata di un membro della tribù, che, conseguentemente, veniva divinizzato. Tale sacrificio, nelle religioni arcaiche, rivestiva una funzione fondamentale di mantenimento della pace: grazie al meccanismo del capro espiatorio si arginava la violenza tra gli uomini. L'antropologo ci induce a riflettere sul fatto che, quando ci chiediamo se una religione sia violenta o pacifica, dobbiamo partire dal presupposto che la violenza, religiosa o non, fa parte in primo luogo della natura umana e che quindi essa è «una questione non direttamente religiosa, ma sociale e antropologica».[163] Secondo Girard a unire comunità e religioni arcaiche era l'illusione di aver individuato un criminale autentico, che poteva essere un «mostro da cui proteggersi», [164] un delitto causato da uno stupro, un infanticidio, un parricidio, un incesto; alternativamente, il criminale poteva essere identificato in un individuo con menomazione fisica o, ancora, nello "straniero": «Il contagio mimetico che all'inizio aveva generato la rivalità mimetica e conseguentemente la disintegrazione violenta della comunità»,[165] scrive Girard, si rivela «forza unificante e riconciliatrice».[166] L'odio reciproco diviene forza unificante della folla contro un unico individuo ed ecco che questa operazione prende il nome di *katharsis*, «purificazione, espiazione di ogni tipo di violenza all'interno della comunità»:[167] una sorta di "miracolo" che generò la più importante istituzione religiosa dell'umanità, ossia il sacrificio rituale. Il sacrificio ha, quindi, funzione sociale, e non solo religiosa, fondamentale per la sopravvivenza delle strutture sociali delle civiltà antiche. Le religioni arcaiche sono combinazioni di divieti e sacrifici: quando la proibizione dell'impiego "privato" della forza falliva nell'arginare la violenza crescente nella comunità, il ricorso al sacrificio la esorcizzava attraverso una forma di "violenza sostitutiva".[168] Anche nei Vangeli il meccanismo narrativo

---

[163] R. Girard, *Violenza e religione. Causa o effetto?*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2011, p. 9.
[164] *Ivi,* p. 12.
[165] *Ivi,* p. 14.
[166] *Ibidem.*
[167] *Ibidem.*
[168] *Ivi,* p 16.

è analogo rispetto a quello del mito: una grande crisi iniziale (ad esempio la crisi dello stato ebraico sotto occupazione romana), il dramma di una vittima (Gesù) e la successiva divinizzazione della vittima. Quello che cambia in questo caso è il fatto che, qui, la vittima è innocente, mentre la folla è colpevole.

Girard rimarca l'ambivalenza che caratterizza il sacrificio, sottolineando che «è criminale uccidere la vittima perché essa è sacra… ma la vittima non sarebbe sacra se non la si uccidesse».[169] Soffermandosi sulla relazione tra violenza e sacrificio, egli evidenzia come spesso la violenza sia definita qualcosa di "irrazionale", quando in realtà il sacrificio costituisce una sorta di «mediazione tra un sacrificatore e una divinità».[170]

Anche nelle indagini di Lienhardt e Turner troviamo l'interpretazione del sacrificio come «violenza sostitutiva».[171] I due antropologi definiscono il sacrificio, studiato all'interno delle comunità dei Dinka e dei Ndembu, come una vera e propria «operazione di transfert collettivo che si effettua a spese della vittima e che investe le tensioni interne, i rancori, le rivalità, tutte le reciproche velleità d'aggressione in seno alla comunità».[172] Dunque il sacrificio protegge tutta la comunità dalla sua stessa violenza.

Girard prende ad esempio il mito di Edipo sostenendo che esso si basi sul «meccanismo della vittima espiatoria»,[173] che assomma in sé gli aspetti più malefici e più benefici della violenza. La violenza è, secondo Girard, insita in tutti gli uomini, è ciò che li rende uniformi, ma «una sola vittima può sostituirsi a tutte le vittime potenziali».[174] Scaricando la violenza su un capro espiatorio si placano i conflitti tra gli uomini e si fonda un vincolo sociale. Il sacro diviene così elemento di coesione e la religione un insieme di riti e simboli che contengono il fondamento della società.

---

[169] R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980, p. 13.
[170] *Ivi,* p. 20.
[171] *Ivi,* p. 21.
[172] *Ivi,* p. 21-22.
[173] *Ivi,* p. 122.
[174] *Ivi,* p. 117.

La riflessione di Girard si spinge fino a confrontarsi con il fenomeno contemporaneo del graduale allontanamento dalla violenza, frutto di un rifiuto che è «il risultato positivo della legittima battaglia contro l'ipocrisia delle istituzioni religiose, sociali e politiche, ancora permeate di valori sacrificali» [175], ma che tuttavia non è ancora in grado di recidere completamente il suo debito con la violenza. La violenza che vorremmo attribuire alla religione è, in realtà, la nostra violenza; trasformare le religioni in capri espiatori della nostra violenza può, alla fine, avere solo l'effetto opposto. [176] L'antropologo sostiene che il meccanismo della violenza mimetica e del capro espiatorio si secolarizzano e perdono il loro carattere sacro, ma non scompaiono. Tali meccanismi sono invece evidenti nel mondo moderno, ad esempio nei fenomeni di razzismo, segregazione, genocidio. In questo caso è chiaro che il capro espiatorio non viene scelto casualmente, ma risponde quegli «stereotipi della persecuzione»[177] di cui parla Girard in *Vedo Satana cadere come la folgore*. I criteri della scelta del capro espiatorio fanno, dunque, riferimento a una serie di stereotipi che inseriscono gli individui in categorie "inferiori": «tutti i popoli hanno la tendenza ad espellere, con un pretesto o con l'altro, chiunque vada al di là della loro nozione di ciò che è normale e accettabile». [178] La rivelazione cristiana costituisce una rottura decisiva con queste dinamiche, poiché il sacrificio del Dio cristiano morto in croce è il primo e l'ultimo effettivamente salvifico. La vittima è presentata dall'inizio come innocente, al contrario di quanto avviene nei miti. Cristo ci dice «a chi ti percuote una guancia, porgi anche l'altra»[179] e «ama il prossimo come te stesso», invitandoci a rinunciare alla violenza, al desiderio mimetico, in favore dell'amore infinito per Dio padre dell'umanità.[180]

---

[175] *Ivi,* p. 24.
[176] *Ivi,* p. 25.
[177] R. Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore*, Adelphi, Milano, 2001, p. 48.
[178] *Ibidem.*
[179] Lc.,6, 27-28.
[180] L. Borgonovo, *Strategia del paradosso e teoria mimetica. Violenza e sessualità nel cristianesimo e nella Body Art attraverso il pensiero di René Girard*, tesi di diploma accademico di primo livello, Accademia di Belle Arti di Brera, Anno Accademico 2010-2011, Relatori Prof. Mons. Pierangelo Sequeri, Prof. Maurizio Arcangeli, p. 9.

A questo punto è interessante richiamare una riflessione di Lorenzo Borgonovo che evidenzia un «parallelismo strutturale» [181] tra religione cristiana e Body Art. Come Gesù, che muore da innocente sulla croce per salvare l'umanità e sconfiggere il meccanismo di violenza e sacrificio, anche l'artista della Body Art «si fa carico, fisicamente e simbolicamente, di una violenza di cui non è direttamente responsabile, divenendo volontariamente vittima del perverso meccanismo di cui desidera rivelare il funzionamento fino ad allora celato». [182] L'artista, come capro espiatorio, sembra tuttavia emanciparsi parzialmente, conferendo una forma organizzata alla propria "persecuzione".

Vi è uno snodo fondamentale che sta alla base della relazione tra Cristianesimo e Body Art: la rivalutazione del corpo. Guy Stroumsa scrive:

> «Il Cristianesimo manda in pezzi i limiti della persona quale era conosciuta dal mondo greco e romano. Se il peccato occupa un posto centrale è perché la definizione della persona include ora, allo stesso titolo dell'intelletto, il corpo. […] Gesù Cristo è morto nel corpo affinché noi possiamo essere salvati dalla morte per mezzo della resurrezione dei corpi. *Caro salutis cardo:* la carne è l'asse della salvezza, secondo la formula lapidaria di Tertulliano».[183]

La riscoperta del corpo operata dal Cristianesimo ha un riscontro visuale a partire dal XII secolo, con la rappresentazione sempre più umana, sofferente, realistica della figura di Cristo. La Body Art denuncia la violenza del mondo e lo fa usando il corpo. Religione Cristiana e Body Art hanno operato, dunque, un'analoga riscoperta del corpo, generando vere e proprie rivoluzioni

---

[181] *Ibidem.*
[182] *Ibidem.*
[183] G. Stroumsa, *La fine del Sacrificio, Einaudi*, Torino, 2006, pp. 28-29.

artistiche-culturali che, seppur differenti tra loro, hanno mutato radicalmente la concezione di corpo e dolore.[184]

L'iconografia della crocifissione viene utilizzata molto spesso dagli artisti della Body Art, come simbolo della sofferenza e della morte di una vittima innocente. Come scrive Peter Weiermair le rappresentazioni di Nitsch vanno osservate sia sullo sfondo di tradizioni religiose clericali e barocche, sia in riferimento a racconti mitici e culti primitivi. Egli usa la crocifissione sin dalla prima *Aktion* nello studio di Mühl; la tragicità della sofferenza passiva sulla croce viene amplificata dall'atto simbolico di cospargere e imbrattare l'attore passivo, che viene legato alla croce con interiora e imbrattato del sangue di un animale sacrificato al macello.

Questo processo ha come obiettivo il raggiungimento di una simbolica resurrezione.[185] Nitsch utilizza in molte azioni la figura di Edipo come attore "passivo", quindi "capro espiatorio". Il suo corpo, insudiciato e maleodorante, dimostra simbolicamente il «passaggio nella sfera del soddisfacimento sessuale proibito», [186] come scrive lui stesso, e gli altri attori "attivi" contribuiscono a generare una celebrazione rituale che porta all'*abreazione,* alla sublimazione del peccato. Nitsch scrive: «sulla strada di questi movimenti collettivi in cui vengono domate le pulsioni e di processi di sublimazione, è stato creato un simbolo di massima purezza, l'ostia».[187] Il cristianesimo è la prima religione che invita al "contatto"; Jean-Luc Nancy scrive, in *Noli me tangere*, che «l'intoccabile è presente ovunque vi sia esperienza del sacro»[188]. In effetti, l'intangibilità è qualcosa che caratterizza la cultura classica (pensiamo al *tèmenos*, recinto sacro dove era il *nàos*, la cella del tempio a cui accedeva solo in determinati momenti il sacerdote), ma anche Islam o ebraismo, che impongono l'uso di abbigliamento adeguato alla

---

[184] L. Borgonovo, *Strategia del paradosso e teoria mimetica. Violenza e sessualità nel cristianesimo e nella Body Art attraverso il pensiero di René Girard*, cit., p. 12.
[185] P. Weiermair (a cura di), *Arte Austriaca 1960-1984*, catalogo mostra Galleria Comunale d'arte moderna Bologna 4 giugno-31 agosto 1984, Grafis Edizioni, Bologna, 1984, p. 16.17.
[186] H. Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, ci., p. 18.
[187] *Ibidem.*
[188] J.-L. Nancy, *Noli me tangere*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005, p. 25.

lettura dei testi sacri, con i quali il contatto diretto è talvolta proibito (rotoli della Torah). Al contrario, nel cristianesimo nulla è intoccabile. Come scrive Nancy, si tratta della «religione del contatto, del sensibile, della presenza immediata al corpo ed al cuore».[189] Nella liturgia cristiana il corpo del fedele e soprattutto quello di Gesù Cristo sono centrali e la presenza di Gesù è sia fisica che spirituale e assume una determinata importanza all'interno della liturgia "eucaristica". La transustanziazione indica la presenza reale del Cristo nel sacramento eucaristico, attraverso il passaggio totale della sostanza del pane e del vino in quella del corpo e del sangue di Cristo in virtù delle parole della consacrazione pronunciate dal sacerdote durante la Messa; così, il fedele partecipa al sacrificio di Cristo direttamente. Sanguineti ha definito la Body Art una «liturgia estetica»[190], mentre Nitsch definisce la sua opera una «liturgia dipinta» in cui vi sono palesi riferimenti alla liturgia cristiana, come la figura del sacerdote, l'ostia, le reliquie.

Nel teatro d'azione-rituale orgiastico di Nitsch rinasce, nei suoi eccessi più drammatici, il pensiero mitico tramandato dalle figure principali della religione ellenistica, come Dioniso insieme alle menadi, e si mescola con il Cristo, Buddha, Parsifal: riti di sacrificio, purificazione, resurrezione hanno una storia evocata nel ritorno al rimosso. Nitsch ritiene che gli istinti aggressivi dell'umanità siano stati repressi e mutati attraverso i media. RoseLee Golberg precisa che, secondo Nitsch, anche il rituale dell'uccisione di animali, che per l'uomo primitivo ha rappresentato qualcosa di molto usuale e naturale, è stato rimosso dall'esperienza moderna della vita. Questi atti ritualizzati consistevano in un mezzo di purificazione, redenzione, rilasciando quell'energia repressa attraverso la sofferenza.[191] Nel 1962 Nitsch scrive che l'atto di fare a pezzi l'agnello, nell'arte d'azione, ha il valore di «atto di sacrifico surrogato» [192] estetico, in cui la vittima è «astrattamente

---

[189] *Ivi,* p. 26.
[190] E. Sanguineti, *L'arte del corpo* (1974), in Giornalino 1973-75, Einaudi, Torino, 1976.
[191] R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present. Third Edition* (1979), Thames & Hudson world of art, London, 2018, p. 164.
[192] H. Nitsch, *About sacrifice*, 1995, in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, cit., p. 55.

intellettualizzata senza che venga versato sangue, simbolicamente».[193] La lacerazione della carne cruda si pone a metà strada tra evento reale e mera estetica rappresentativa; un compromesso tra reale e simbolico, attualizzando il passato mitico nel contemporaneo O.M. Theater. L'atto che intende surrogare il sacrificio si fonda su un'idea di salvezza e su miti di reincarnazione tipici dei misteri orientali. Nitsch decreta, dunque, l'importanza del mito per l'artista moderno, che deve avventurarsi in una nuova terra neo-mitologica. Con tale appello, egli si allontana definitivamente dall'Azionismo Viennese e dal naturalismo radicale delle azioni materiali che Mühl aveva teorizzato nel *manifesto del naturalismo psico-fisico*, secondo cui «l'azione materiale è la pittura che è cresciuta oltre la superficie del dipinto, il corpo umano, una tavola apparecchiata o uno spazio diventa la superficie del dipinto»[194] e dove «l'uomo non appare come uomo, come persona, come essere sessuale, ma come un corpo con determinate caratteristiche, sbattuto come un uovo nell'azione materiale e rivela il tuorlo».[195]

2.4 Le reazioni della critica

L'esposizione del corpo, con Nitsch, non si limita all'esibizione della nudità, ma rivela apertamente gli elementi giudicati disgustosi e disturbanti come sangue ed escrementi. L'Azionismo Viennese si pone probabilmente come il movimento artistico più spregiudicato nel mettere a contatto lo spettatore con la violenza. Tuttavia, questi atti estremi hanno valore metaforico e simbolico: la maggior parte delle Azioni portano escrementi, liquidi corporei in uno spazio pubblico che appare come il meno appropriato; così, il sentimento di repulsione che provocano si fa allusione simbolica che induce a pensare alla "sporcizia" del potere politico, che ha consentito la violenza della guerra. Emine Merve Erdem ricorda, al proposito, la violenza spettacolarizzata

---

[193] *Ibidem.*
[194] P. Gorsen, *Hermann Nitsch and the Viennese Actionism*, 1998, in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater,* cit., p. 942.
[195] *Ibidem.*

durante il periodo dell'*Anschluss* e l'umiliazione dei corpi degli ebrei resa pubblica e giustificata.[196]

Il lavoro di Nitsch fatica ad essere accettato in Europa, specialmente a Vienna, mentre in America riscuote grande successo sin dalla fine degli anni Sessanta. Egli, infatti, viene invitato da Jonas Mekas negli Stati Uniti per realizzare due azioni-dramma alla cineteca di NY e uno spettacolo di abreazione all'Università di Cincinnati. Da qui in poi instaurerà rapporti di stima reciproca con alcuni dei protagonisti del panorama della performance art e degli happening americani, come Kaprow, Sheeman, Nam June Paik.[197]

Adrian Daub analizza la ricezione "scandalosa" del lavoro di Nitsch nella sua Austria riportando un aneddoto: lo studioso sottolinea la lontananza tra un articolo del *Kronen Zeitung* (uno dei più influenti quotidiani austriaci) e una vetrina del Café Sacher, nel 1997, quando oramai *l'Azione di Sei Giorni (6-Day-Play)* era stata premiata e celebrata. Il quotidiano descriveva Nitsch come un barbaro e incitava a una rivolta contro le sue "orge"; al contrario, il Café Sacher dedicava un'intera vetrina all'edizione speciale *Hermann Nitsch Sacher Torte*. Daub sostiene che l'atteggiamento verso il lavoro di Nitsch abbia subito una profonda trasformazione negli ultimi vent'anni. Dall'essere duramente criticato, il castello di Prinzerdorf, culla delle Azioni più importanti, è diventato un luogo segnalato per il "turismo provinciale". Nitsch viene citato anche nell'edizione del 2005 della guida Lonley Planet, dove però viene specificato «decide for yourself if it's your cup of tea».[198] Il lavoro dell'artista

---

[196] Scrive: "the violence and humiliation of bodies practiced as an artistic spectacle in front of the public comes out as an uprush of past experiences of political violence from the collective unconscious".
E. Merve Erdem, *Representational Transgression and Unfinisched Catharsisi: The art of Hermann Nitsch*, p. 4.
https://www.academia.edu/35212556 Representational_Transgression_and_Unfinished_Catharsis_The_art_of_Herm nn_Ni tsch
[consultato in data 27/07/19]

[197] V. Trione, *Il caso-Nitsch e la critica italiana*, in *O.M Theater. Casina vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994, p. 111.

[198] A. Daub, *Hermann Nitsh - Austria in the age of post-scandalous culture*, German Life and Letters 67, 2 aprile 2014, p. 263. https://www.academia.edu/9000013/Hermann_Nitsch_Austria_in_the_Age_of_Post-Scandalous_Culture

viennese, una volta storicizzato, diviene un mezzo utilizzato strumentalmente dalle stesse istituzioni che lo rigettavano. Storico oppositore delle operazioni artistiche degli Azionisti Viennesi (e di Nitsch in particolare) fu Jörg Haider e il suo FPÖ, partito della libertà austriaco, nato dall'incontro di anticlericali, liberali di destra e nazionalisti (spesso ex-sostenitori del nazionalsocialismo). Egli accusava Nitsch di compiere atti scandalosi e soprattutto di essere un «anti-austriaco».[199] Daub sostiene che in ogni caso, gli attivisti per i diritti degli animali, i seguaci dell'FPÖ e in generale tutti gli oppositori del lavoro di Nitsch, criticando semplicemente le azioni accettano il loro ruolo di partecipanti. Scrive che i suoi antagonisti hanno contemplato «la possibilità di completare l'opera d'arte totale, riempiendo costantemente gli orrori mai realmente presenti nelle azioni della vita reale».[200] Secondo l'autore, i nemici dello scandalo sono due: la mancanza di sensibilità e quello che Marcuse chiama la "tolleranza repressiva", cioè il momento nel quale la libertà va a coincidere col permissivismo. Egli afferma che, nel caso di Nitsch, questi due nemici diventano uno solo:

> «nello sviluppare una certa 'tolleranza' per le opere di Nitsch, nel non trovarle più scandalose, nel decidere liberamente se sono 'la propria tazza di tè', il pubblico rischia di perdere del tutto il punto dell'arte di Nitsch».[201]

Come è già stato detto, il pubblico, nelle performance di Nitsch, dona corpo e prende parte al monumento stesso. Lo sguardo che si ha di fronte alle sue performance non è uno sguardo *voyeristico* e comprendere il lavoro di Nitsch significa comprendere che il suo intento è quello di «considerare il sangue non come una foglia di fico, ma piuttosto come il *medium* centrale della sua

---

[consultato il giorno 20/08/2019]
[199] *Ivi,* pp. 271-272.
[200] *Ivi,* p. 274.
[201] *Ivi,* p. 266.

arte».[202] Anche il pubblico che si oppone alle performance di Nitsch agisce come lo *spectateur émancipé* di cui parla Rancière, che alla fine partecipa ad esse, confondendosi con il *noise music*, tanto che i contestatori sono spesso diventati parte del soundtrack di molte Azioni. In risposta alle innumerevoli accuse da parte di gruppi di animalisti, Nitsch afferma di essere lui stesso *in primis* un animalista e in una lettera su *Repubblica* del 26 giugno 2015 scrive:

> «Io amo gli animali più di tutto! La mia filosofia li rispetta: essi sono parte del mio amore per tutta la natura e per tutto il creato e arricchiscono la mia vita, così come quella di mia moglie [...] Disprezziamo e combattiamo le forme di allevamento che, avide di guadagno, maltrattano gli animali: l'allevamento intensivo è una delle più crudeli e peggiori forme di trattamento degli animali».[203]

A proposito dell'utilizzo artistico di animali morti e del loro sangue, precisa che «L'arte ha a che fare con i tabù e che nel suo teatro l'animale morto viene consacrato e diviene forma d'arte […]».[204] Inoltre, l'artista tiene a precisare che egli acquista le carcasse degli animali già macellati o direttamente nei macelli e aggiunge che l'animale ucciso viene utilizzato due volte, poiché dopo l'Azione viene mangiato dai performer stessi e dal pubblico che ha assistito. Come scrive Guillermo Gomez-Pena nella sua *Difesa della performance,* «i performer sono pessimi mediatori politici»[205] che aspirano a formare comunità su base etnica, sessuale o professionale, con esiti generalmente infelici.

---

[202] *Ivi,* p. 268.
[203] H. Nitsch, *Cari animalisti, vi spiego perché sono uno di voi*, lettera su La Repubblica Palermo web, 26 giugno 2015. https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/26/news_cari_animalisti_vi_spiego_perche_sono_uno_di_voi_-117730227/ [consultato il giorno 12/08/19]
[204] *Ibidem.*
[205] C. Mu e P. Martore (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma, 2018, p. 189.

L'esperienza assoluta e primordiale proposta da Nitsch, attraverso l'utilizzo di sangue, animali squartati, odori, musica, molto raramente riusciva ad essere accettata e contemplata/partecipata come tale dai critici, mentre ottenne grande successo, ad esempio, tra molte persone del quartiere Avvocata di Napoli. Vincenzo Trione sostiene che, mentre la critica si occupava di capire l'Arte Povera, nelle opere di Pascali, riguardo all'Azionismo Viennese l'attenzione era maggiormente rivolta all'aspetto scandalistico e irriverente, piuttosto che alla dimensione estetica.[206]

Gillo Dorfles fu una delle voci più critiche verso il lavoro Nitsch, che paragonava a quello di Vito Acconci e Vettor Pisani. Dorfles sosteneva che le uccisioni di agnelli e vitelli e gli altri giochi sadomasochistici fossero «situazioni che andavano contro la morale comune»;[207] il pubblico diventava, secondo lui, «strumento manipolato, estraniato, vilipeso».[208] In *Dal significato alle scelte*, Dorfles scrive:

> «si assiste ad una esemplificazione del marxiano sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo, che si traduce in uno sfruttamento peggiore perché è legato alla beffa, alla deformazione, allo scatologico, alla tortura».[209]

Il nichilismo degli Azionisti viennesi è, secondo Dorfles, macabro e irritante, contrariamente a quello ironico dadaista. Di artistico, dunque, le azioni di Nitsch sembrano non avere nulla secondo il critico, che le definisce piuttosto «attività ecologiche, fenomenologiche, sociologiche, comportamentistiche».[210] Ne *Il feticcio quotidiano*, Dorfles fa rientrare le operazioni di Nitsch, Gina Pane, Marina Abramovic nell'ambito di «una

---

[206] V. Trione, *Il caso-Nitsch e la critica italiana*, in *O.M Theater. Casina vanvitelliana del Fusaro*, cit., p. 114.
[207] *Ibidem.*
[208] *Ibidem.*
[209] G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, (a cura di) Carboni M., Castelvecchi Editore, Roma, 2010, p. 20.
[210] *Ibidem.*

globale tendenza alla feticizzazione di determinati atti o oggetti».[211] Inoltre, anch'egli sottolinea l'analogia tra rito, religione, mito e le operazioni di Nitsch, il quale ha cercato, secondo lo studioso, di «resuscitare culti e pratiche iniziatiche o pseudomagiche appartenenti ad altre culture dell'antichità in cui simili pratiche avevano o potevano avere un autentico valore».[212] Nel criticare fortemente il lavoro di Nitsch, Dorfles lo accusa quasi di scimmiottare certe pratiche antiche e di limitare la sua pratica artistica all'«esibizione di un corpo senza anima, come carne, come gavetta pelle, senza ironia, senza *understatment*».[213]

Lea Vergine, a proposito della performance degli anni Sessanta e Settanta, definisce il lavoro di molti artisti come "irritarte", proprio per il suo carattere scandalistico, pornografico, talvolta sadomasochistico.[214] La storica dell'arte napoletana distingue «due partiti»[215] di bodyartisti: quello di Acconci o Barucchello che usano il corpo come "oggetto d'amore" e quello a cui appartengono Nitsch e gli altri dell'Azionismo viennese, che usano il corpo come un linguaggio, mescolando ironia dadaista e crudeltà Artaudiana. Trione riporta anche il giudizio critico di Renato Barilli, il quale conferma una distinzione simile a quella puntualizzata da Lea Vergine. Barilli si è molto occupato di Performance, anche come organizzatore della settimana internazionale della performance a Bologna nel 1977, alla quale partecipò anche Nitsch con il commovente *Requiem for Beate* nella Chiesa Santa Lucia. Barilli invita ad interpretare crudeltà e violenza come "significati simulati", evidenziando una vicinanza tra l'O.M.Theater e il mito, che fa perno sulla teoria aristotelica della catarsi. Ma, al contrario della tragedia classica che si limitava ad evocare una certa crudeltà, nelle performance di Nitsch «non esiste il *come se*, ma solamente l'*hic et nunc:* l'animale morto è davvero

---

[211] G. Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano, 1989, p.19.
[212] G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, (a cura di) Carboni M., cit., p.21.
[213] V. Trione, *Il caso-Nitsch e la critica italiana*, in *O.M Theater. Casina vanvitelliana del Fusaro*, cit., p. 118.
[214] *Ibidem.*
[215] L. Vergine, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000, p. 20.

morto».[216] Il corpo nelle performance dell'artista viennese è, dunque, «sede di antichissimi riti sacrificali ed espiatori, che è opportuno riportare alla luce».[217]

Trione rileva come dagli anni Ottanta e Novanta il lavoro di Nitsch venga progressivamente riconsiderato e sempre più apprezzato. Sono realizzate mostre su di lui in spazi pubblici come il Museo Pignatelli di Napoli o la Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento. Nel quadro del crescente successo di Nitsch in Italia, hanno svolto un ruolo fondamentale tre galleristi: Francesco Conz, gallerista veronese di cui si è parlato a proposito dell' *Asolo Room*; Rosanna Chiessi, gallerista, editrice e promotrice dei *Festival Tendenze d'Arte Internazionale* a Cavriago (Reggio Emilia) nel 1977-78. Conz e Chiessi hanno entrambi collaborato con Peppe Morra, gallerista napoletano che ha valorizzato con maggiore concretezza il lavoro di Hermann Nitsch. Il risultato più considerevole dell'attività di Morra è stato la fondazione del *Museo-Archivio-Laboratorio per le Arti Contemporanee* dedicato ad Hermann Nitsch a Napoli. Questo museo è diventato luogo di aggregazione per performer, critici, artisti, musicisti e anche normali abitanti del quartiere ai quali è risultato più semplice di quanto si possa credere fruire o addirittura partecipare alle azioni.

Nella pubblicazione che racconta l'amicizia tra Morra e Nitsch, si trova un'appendice che raccoglie i pensieri scritti da alcuni di quelli che hanno fatto o fanno tuttora parte del *milieu* culturale che ruota attorno alla figura di Morra, e che raccontano i primi incontri, le prime azioni, le reazioni. Jasmine Ban, una delle collaboratrici più importanti di Nitsch tra gli anni Settanta e Novanta, scrive che quella tra Peppe e Nitsch è «una vita insieme, un percorso denso di emozioni, lavori, lotte»[218] e dichiara che «la prima azione di Nitsch a Napoli è stata una rinascita in tutti i sensi. L'intera città era scossa

---

[216] V. Trione, *Il caso-Nitsch e la critica italiana*, in *O.M Theater. Casina vanvitelliana del Fusaro*, cit., p. 123.
[217] R. Barilli, *La performance*, Edizioni Mambo, Bologna, 2017, p. 167.
[218] AAVV., *Morra & Nitsch biografia di un'amicizia*, Verein zar foderung des ordine mysterien theaters, Vienna, 2016, p. 121.

da questo evento. Il popolo napoletano ha capito subito che Nitsch è un grande».[219]

[219] *Ibidem.*

CAPITOLO III

HERMANN NITSCH E NAPOLI TRA SPAZIO URBANO E SPAZIO ESPOSITIVO

3.1 Folklore e "lazzi" a Napoli

> «Io so questo: che i napoletani oggi sono una grande tribù che anziché vivere nel deserto o nella savana, come i Tuareg o i Beja, vive nel ventre di una grande città di mare.
> Questa tribù ha deciso – in quanto tale, senza rispondere delle proprie possibili mutazioni coatte – di estinguersi, rifiutando il nuovo potere, ossia quella che chiamiamo la storia o altrimenti la modernità».

A. Ghirelli, *La napoletanità. Un saggio-inchiesta di Antonio Ghirelli*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976

Lea Vergine afferma che risulta pressoché impossibile parlare di Napoli senza «passione e rabbia insieme, senza dolore».[220] In questa città si sovrappongono e dialogano cultura alta e cultura popolare, dogmi religiosi ed elementi di folklore, e tali convivenze generano il caos che la contraddistingue. Napoli è attraversata da un secolare simbolismo del miracolo. Il marchese De Sade descrive il miracolo come «una ridicola farsa, una commedia ordita per imbrigliare lo spirito di un popolo superstizioso e immerso nelle tenebre dell'ignoranza al pari dei suoi capi ciechi e senza scrupoli».[221] L'antropologo napoletano Marino Niola, in un saggio dedicato alla sua città, riporta la posizione dello studioso Clifford Geertz, secondo il quale, nello studio antropologico della religione, l'interpretazione dei sistemi di significati incarnati nei simboli è passaggio fondamentale ed preliminare

[220] L. Vergine, *Napoli '25/'33*, Clean Edizioni, Napoli 2018, p. 9.
[221] M. Niola, *La microfisica del sangue (nel segno di san Gennaro)*, in "Micromega. Le ragioni della sinistra", no. 3, 1994, p.123.

rispetto all'analisi degli aspetti sociali e psicologici. Niola, dunque, ne *La microfisica del sangue (nel sangue di San Gennaro)*, porta l'attenzione sulle proprietà magiche delle reliquie e osserva: «il corpo santo, o i suoi resti, divengono oggetto ricercato, ricomposto, difeso, *inventato*, alla stregua di un tesoro, di un presidio taumaturgico contro malattie, calamità, disordini e altre catastrofi naturali e storiche».[222] A Napoli il culto della reliquia, del santo e delle sue componenti corporee è più evidente che mai, specialmente nella Napoli barocca, che, come scrive Niola, «diviene teatro di un'autentica microfisica della santità, segnata da un'importante disseminazione di corpi santi e di reliquie di ogni sorta».[223] Egli aggiunge, inoltre, un'interessante analisi sul patronato come forma di devozione di enorme importanza e attraverso la quale la religiosità diviene allo stesso tempo «principio territoriale, politico-sociale e orientamento delle coscienze: modello e polo ordinatore dello spazio fisico, sociale e interiore».[224] Egli vuole sottolineare come il sistema (tipicamente italiano) dei santi ma soprattutto dei patroni sia divenuto dispositivo identitario che definisce appartenenze e contrapposizioni. Anche il carattere di immediato contatto con la divinità «rinvia a una dimensione specificatamente antropologica della religione vista come indicatore privilegiato della plurale identità italiana».[225] Il patrono appare come una sorta di taumaturgo, un protettore a cui viene attribuito un particolare potere, una *praesentia* e una *potentia* che si manifestano nel miracolo compiuto dal patrono. Niola afferma come il rilancio del culto dei santi patroni abbia, molto spesso, costituito un elemento decisivo nello sviluppo politico-territoriale delle città italiane, come Venezia, Bologna e soprattutto Napoli. La scelta di eleggere a co-patrona santa Patrizia rappresenta, secondo l'antropologo, un'attenta «strategia narrativa che fa della santa la nipote di Costantino, imperatore cristianizzatore per

[222] *Ivi*, p. 126.
[223] *Ibidem.*
[224] M. Niola, *I Santi e Patroni*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 8.
[225] *Ivi*, p. 9.

antonomasia».[226] Le vite della santa vengono, in epoca barocca, riscritte sul modello mitologico della sirena Partenope, creando un'analogia tra la sirena come fondatrice della Napoli pagana e della santa come la riformatrice di quella cristiana.[227] Ecco, dunque, che la devozione ai patroni diviene religione civica, in cui «la santità diviene un idioma identitario e un principio di organizzazione dello spazio fisico come di quello politico e culturale».[228] La liquefazione del sangue di Santa Patrizia e quello di San Gennaro costituiscono quel *teatro del sangue* che, scrive Niola, «rinvia a una simbolica del corpo con le sue gerarchie, i suoi ordini, e a un'articolazione dello spazio fisico e sociale che in quella simbolica si riflette».[229] È come se il sacro contenesse la dimensione politica, sociale, relazionale, traducendole nel proprio linguaggio.

Napoli, specialmente in epoca barocca, si arricchisce di luoghi destinati al culto delle reliquie, tanto che il sacro diviene «principio strutturale di organizzazione dello spazio urbano».[230] La cappella del Tesoro della cattedrale si configura come il centro di tutti gli altri punti della religiosità napoletana, il cui fulcro risiede nella figura di San Gennaro. L'esistenza storica e la storia del martirio di San Gennaro sono state oggetto di diverse controversie nella Chiesa. Egli fu vescovo di Benevento che, secondo gli scritti sulla Passione di San Gennaro, contenuti negli *Acta bononiensia*, venne arrestato e condannato a morte in quanto cristiano. Egli fu decapitato a Pozzuoli e si racconta che durante il martirio una donna di nome Eusebia raccolse il cranio e il sangue del santo all'interno di ampolle, che sono tuttora conservate in una teca circolare di metallo chiusa da cristalli. La tradizione prevede che in determinati periodi dell'anno, *per miracolo*, il sangue del martire da solido diventi liquido. Il rito della liquefazione viene celebrato tre volte l'anno in date che legano le reliquie alla storia della città: il primo sabato

---

[226] *Ivi*, p. 51.
[227] *Ibidem.*
[228] M. Niola, *I Santi e Patroni*, cit., p. 52.
[229] M. Niola, *La microfisica del sangue (nel segno di san Gennaro)*, in Micromega le ragioni della sinistra numero 3, 1994, p. 128.
[230] *Ivi*, p.129.

di maggio, il 19 settembre e il 16 dicembre. Con il Concilio Vaticano II, convocato nel 1962, San Gennaro fu cancellato dal calendario dei santi e la liquefazione del sangue fu ritenuta "fatto prodigioso" ma non ufficialmente riconosciuto come *miracolo*. Oggi le reliquie sono gestite dalla Deputazione della Cappella del tesoro di San Gennaro che è organo laico nato nel 1601, composto dal sindaco di Napoli e dai discendenti delle principali famiglie nobiliari napoletane. La celebrazione di questo martire si è conservata come vero e proprio fenomeno di folklore, tra attrazione turistica e icona dell'identità napoletana. Il sangue di San Gennaro è simbolo di morte quando si trova nel reliquiario, mentre diviene simbolo di vita durante la liquefazione. Niola sostiene che la logica delle correlazioni simboliche spiega gli svariati accostamenti tra l'immagine del santo e icone più attuali, come ad esempio la figura di Maradona: «In questa logica dell'azione simbolica sta una chiave di volta per la comprensione dei grumi più sfuggenti della realtà napoletana. Ma anche della loro incomprensione».[231]

Napoli si dimostra, dunque, una città dove sacro e profano comunicano, si sovrappongono e coinvolgono differenti aspetti della vita. Niola ricorda che il persistere di elementi culturali precristiani nella cultura popolare è assolutamente evidente, tuttavia ammonisce i lettori a evitare «facili generalizzazioni su un presunto paganesimo popolare napoletano».[232] Egli scrive *Il purgatorio a Napoli* che consiste in un'indagine riguardante i luoghi di devozione delle «anime del purgatorio»[233] che costituiscono quella «folla anonima e sterminata di spiriti dolenti che popolano le profondità del suolo e dell'anima della città».[234] Un culto di questo tipo mostra la concezione «indulgenziale della vita»[235] propria della cultura napoletana. Celebre simbolo di tale culto popolare è il cimitero delle Fontanelle, «perturbante underground» in cui «si trovano i crani ignoti delle anime dimenticate le cui

[231] *Ivi*, p. 131.
[232] M. Niola, *Il purgatorio a Napoli*, Meltemi Editore, Roma 2003, p. 20.
[233] *Ivi*, p. 13.
[234] *Ibidem.*
[235] *Ivi*, p. 14.

cure dei fedeli restituiscono *refrisco,* sollievo».[236] Si tratta di un vastissimo ossario di 3000 mq ubicato in un'antica cava di tufo e meta del Rione Sanità. Qui si svolgeva il rito delle "anime pezzentelle" che prevedeva l'adozione del cranio di un'anima abbandonata da parte di un cittadino e la successiva assunzione di responsabilità da parte di quest'ultimo di "curare l'anima".[237] Niola fa emergere l'inestricabile intreccio tra il sacro e tutta l'organizzazione dell'assetto urbano di Napoli, scrivendo:

> «i culti delle anime purganti sono un esempio di intreccio tra l'uno e l'altro foro che fa della religiosità il fondamento di un'etica collettiva, di una cultura della solidarietà con i deboli, di una pietà per gli ultimi».[238]

Parafrasando Benjamin, si può dire che a Napoli il cattolicesimo riesce a risorgere da qualunque situazione.[239] Anche nel Cimitero delle Fontanelle torniamo al culto della reliquia, al rituale che dà senso alle permanenze delle anime ospitate; in questo senso il "sotterraneo" riporta a un'interpretazione del passato. Alcuni luoghi «densamente abitati da reliquie e apparizioni»[240] divengono «Back-stages del ricordo».[241] Il rito funebre, a Napoli, si costituisce in due fasi: un primo periodo di circa venti mesi che consiste nella «purificazione del corpo dalle tracce materiali della morte»[242] e un secondo momento, definitivo, della vera e propria sepoltura. La purificazione purgatoriale congeda l'anima del morto, trascende la sua fisicità.
Il filosofo Massimo Cacciari scrive che una città «non è soltanto strade, palazzi, strutture» ma essa «è al di sopra di ogni altra cosa, il suo contenuto

---

[236] *Ivi*, p. 15.
[237] *Napoli e dintorni*, in "L'Italia", La Biblioteca di Repubblica, Milano, 2005 p. 377.
[238] *Ivi*, p. 17.
[239] W. Benjamin, *Immagini di città* (1963), tr. it. di Giorgio Backhaus, Marisa Bertolini, Gianni Carchia, Enrico Ganni, Hellmut Riediger, Giulio Einaudi Editore, Torino 2007, p. 3.
[240] M. Niola, *Il purgatorio a Napoli*, Meltemi Editore, Roma, 2003, p. 20.
[241] *Ibidem.*
[242] *Ivi*, p. 34.

culturale, artistico, il suo significato»[243] e parla di Napoli come di "città-soglia", simbolica, ultima città europea e prima mediterranea:[244] «Napoli rimanda all'idea che vi sia un edificio sotterraneo che corrisponde a quello costruito in superficie».[245] Anche Benjamin riporta le sue impressioni di una Napoli in cui il sotto e il sopra sembrano essere un tutt'uno decadente; scrive: «qui la miseria porta verso il basso, così come duemila anni fa portava nelle cripte».[246] Inoltre, egli evidenzia l'aspetto roccioso della città, caratterizzato da un'«architettura porosa».[247] Le descrizioni che l'autore fa restituiscono un'immagine comunitaria dell'architettura napoletana; scrive: «nessuno usa i numeri civici»[248] e «la vita privata del napoletano è lo sbocco bizzarro di una vita pubblica spinta all'eccesso».[249] La porosità di cui Benjamin parla, si manifesta anche nella «passione per l'improvvisazione»:[250] ogni spazio della città, anche il più provvisorio può diventare un palcoscenico. La vita privata è «frammentaria, porosa e discontinua»,[251] ma a Napoli «l'esistere è questione collettiva».[252]

Di Napoli e dei napoletani ha molto scritto anche l'antropologo Stefano de Matteis, che rifacendosi alla prospettiva di studiosi come Clifford Geertz, Ervin Goffman e specialmente Victor Turner, ha guardato al tessuto antropologico del fenomeno teatrale. Turner studia ampiamente il "dramma sociale", definendolo come «luogo della maggiore creatività, dove il nuovo si manifesta ma non sempre si afferma».[253] Egli individua l'importanza dei conflitti, sociali e culturali, tra persone o gruppi che appartengono a uno

---

[243] C. Velardi, *Non potete massacrarmi Napoli!*, conversazione con Massimo Cacciari, in *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Edizioni Cronopio, Napoli 1992, p.160.
[244] *Ibidem.*
[245] *Ibidem.*
[246] W. Benjamin, *Immagini di città*, cit., p. 5.
[247] *Ivi*, p. 6.
[248] *Ivi*, p. 7.
[249] *Ibidem.*
[250] *Ivi*, p. 8.
[251] *Ivi*, p.13.
[252] *Ibidem.*
[253] V. Turner, *Dal rito al teatro* (1982), tr. it. P. Capriolo, Il Mulino, Bologna 2017, p. 10.

stesso insieme sociale e sostiene che questi conflitti portino a trasformazioni radicali che rafforzano lo status precedente. Il rituale diviene strumento chiave dell'integrazione sociale, che permette di rafforzare i valori comuni e superare le conflittualità, svolgendo in definitiva una funzione quasi politica. Il rito si serve di simboli, che agiscono rendendo «visibili, udibili e tangibili credenze, idee e valori, sentimenti e disposizioni psicologiche, rendendo pubblico ciò che è privato, sociale ciò che è personale».[254] I simboli sono strumenti che suscitano e allo stesso tempo addomesticano le emozioni più estreme (odio, paura, dolore). Il rito è la performance di una sequenza complessiva di atti simbolici. Il dramma sociale sfida l'organizzazione sociale e politica, generando, secondo Turner, le principali performance culturali.
Egli interpreta il rituale come comportamento religioso associato alle fasi di transizione sociale. La cerimonia, invece, si relaziona al comportamento religioso associato agli strati sociali stessi: «il rituale trasforma, la cerimonia conferma».[255] La terza fase del dramma sociale che Turner sottolinea si rivela di grande interesse in relazione ai "tipi simbolici", che possono essere in questo caso ricondotti ai santi e patroni. L'antropologo parla di "compensazione" come quella fase che «ha a che fare con la genesi e il mantenimento dei generi culturali, sia "colti" che "popolari", sia orali che scritti».[256] Nei drammi sociali vi sono i cosiddetti "vincitori", i quali «richiedono performance culturali per continuare a legittimare il proprio successo».[257] Così Turner fa l'esempio dei protagonisti del Watergate, o di Ponzio Pilato come personaggi chiave che emergono nei drammi sociali, conquistandosi «immortalità sociale».[258]

Stefano De Matteis, a partire dalle elaborazioni teoriche di Turner, compie una serie di indagini su teatralità, rito e performance, che sfociano in alcune

---

[254] *Ivi*, pp. 13-14.
[255] V. Turner, *Antropologia della performance* (1986), tr. it. S. Mosetti, Il Mulino, Bologna 2017, p. 23.
[256] V. Turner, *Dal rito al teatro*, cit., p. 137.
[257] *Ibidem*.
[258] *Ibidem*.

interessanti riflessioni sulla recitazione nella vita quotidiana e per le quali Napoli si rivela un campo di ricerca privilegiato. Anche De Matteis sottolinea la peculiarità di Napoli come città del mediterraneo. Egli la descrive così:

> «un sottobosco fatto di vicoli e di densità, folla fatta di persone che letteralmente stanno una addosso all'altra: la plebe, i lazzaroni, il sottoproletariato, le classi popolari, il proprietario marginale, il popolino: il tutto a prendere la forma nel caos».[259]

Caos e arte, povertà e bellezza caratterizzano Napoli, che secondo De Matteis si trova in una condizione di equilibrio precario, è una "città sospesa" e tale sospensione si percepisce pensando, ad esempio, alla "Napoli sotterranea", oppure all'immediato pericolo costituito dal Vesuvio. La *tragedia* permea la città, ma viene «ammorbidita nel gioco delle relazioni e degli scambi».[260] L'antropologo si sofferma sulla peculiarità dei cittadini napoletani che, probabilmente al fine di esorcizzare la tragedia, «recitano sempre»[261] e in questo modo «danno forma alle loro azioni, le rappresentano».[262] È proprio il comportamento sociale recitato che interessa De Matteis, il quale descrive Napoli come una «città-palcoscenico»,[263] come un Giano bifronte, in cui la feccia della malavita e l'amabilità della borghesia si scontrano e convivono. La «recita collettiva»[264] di cui egli parla è legata a una perdita dell'armonia, alla tragedia che costituisce Napoli; questa condizione avrebbe portato i napoletani a capire quanto importante e necessaria fosse l'armonia per sopravvivere; per questo «si misero a 'fare i napoletani'».[265] Nella città-terra e città-madre che è Napoli, ogni forma artistica, secondo De Matteis, si serve della collettività come materia prima. Come scrive Belmonte, i napoletani

---

[259] S. De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli Editore, Roma 2012, p.13.
[260] *Ivi*, p. 19.
[261] *Ibidem.*
[262] *Ibidem.*
[263] *Ivi*, p. 20.
[264] *Ibidem.*
[265] *Ivi*, p. 25.

«hanno perfezionato l'arte della *communitas*, che esalta la ricchezza della personalità umana».[266] La convivialità e la collettività tipicamente napoletane denotano una «società ad alto livello di ritualizzazione»,[267] dove i rituali maggiormente ripetuti sono «*esibizioni* che esaltano o rafforzano un ruolo o una collocazione sociale».[268] Lazzi improvvisi capaci di interrompere la monotonia, improvvisare scene, dialoghi e piccoli palcoscenici mimici.

3.2 Il Museo-Archivio-Laboratorio per le arti contemporanee Hermann Nitsch

Nel corso del paragrafo precedente, ho cercato di evidenziare alcune caratteristiche fondamentali della spiritualità, della cultura e della socialità napoletana, in particolare l'importanza del culto delle reliquie, la teatralità, il valore della collettività. Ciò che intendo sostenere è che tale retroterra abbia fornito una base ideale per il successo e la diffusione delle Azioni di Nitsch in questa città, quasi che il pubblico fosse, qui, più preparato che altrove ad assistere e partecipare alle sue azioni.

L'anello di congiunzione fra Vienna, Nitsch e Napoli si chiama Peppe Morra: gallerista, collezionista, mecenate, *azionista* napoletano. Morra è promotore di una cultura artistica contemporanea a Napoli che, dagli anni Sessanta ad oggi, ha visto protagonisti i maggiori esponenti della *performance art*, della *video art*, del movimento Gutai e del teatro d'avanguardia. Morra apre la prima galleria nel 1968 al Vomero, il *Centro d'Arte Europa*, mentre nel 1971 fonda la rivista *Silence Walk*. Nel 1974, su suggerimento di un altro importante gallerista napoletano, Lucio Amelio, sposta la sua galleria in via Calabritto 20, zona nevralgica della città di Napoli, dove avverranno alcune delle più celebri tra le performance da lui promosse. Tra 1987 e 1988, Morra acquista la Vigna San Martino, pressoché abbandonata, ricevendo in seguito un premio dal MIBACT per questa azione di salvaguardia e valorizzazione di

[266] T. Belmonte, *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974*, tr. it. di G. De Pascale e P. Del Barone, prefazione di D. Scafoglio, Meltemi Editore, Roma 1983, pp. 64-65.
[267] S. De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, cit., p.76.
[268] *Ivi*, p. 77.

un luogo trascurato, convertito in monumento di interesse artistico e paesaggistico. La sua attività di mecenate si contraddistingue per la valenza sociale dei suoi vari e numerosi interventi: a lui si deve la riqualificazione, tuttora in corso, del quartiere della Sanità, dove, nel 1992, egli sposta la sua galleria e dove utilizza come sede espositiva anche il Palazzo dello Spagnuolo. Dal 2004, Morra è protagonista, insieme a Francesco Coppola, Roberto Paci Dalò, Nicoletta Ricciardelli e Pasquale Persico, del progetto di rigenerazione urbana del quartiere Avvocata di Napoli. L'obiettivo di questa rigenerazione è di costruire un "Quartiere dell'Arte", ossia una rete culturale, animata da luoghi e attività creative da realizzare all'interno dei meravigliosi palazzi storici della zona, in quel momento trascurati e non accessibili. La prima operazione di rigenerazione ha riguardato il Complesso dell'ex Convento delle Cappuccinelle, divenuto carcere minorile Filangeri fino al 1985 e situato a Salita Pontecorvo 46. Riaperto solo nel settembre 2015, con il nome di *Scugnizzo Liberato. Bene Comune*, questo spazio si configura oggi come un luogo "liberato" dall'incuria e restituito agli abitanti, come spazio di aggregazione. La gestione è affidata a una serie di associazioni culturali della città che organizzano concerti, laboratori, mostre. Il 28 ottobre 2016 ha inaugurato un altro importante sito del "Quartiere dell'Arte": *Casa Morra - Archivio d'Arte Contemporanea*, situato nel gioiello barocco del Palazzo Ayerbo D'Aragona Cassano. Questo luogo è l'ultima creazione di Peppe Morra, che intende costruire una "casa delle idee" sfruttando i 4.200 mq del palazzo per collocarvi la sua ampia collezione, costituita da circa 2000 opere. Morra ha ideato, per questo luogo, una pianificazione espositiva di cento anni di mostre e l'ha chiamata "Il gioco dell'oca". I cicli espositivi vengono, infatti, concepiti come un gioco, fatto di rimandi, attraversamenti, corrispondenze inedite e regolati dai numeri 3 e 7, che corrispondono ogni volta al numero degli artisti presentati oppure a quello delle opere. L'archivio diviene, così, uno spazio attivo da esplorare, un luogo dove ricercare corrispondenze e costruire nuove narrazioni. Inoltre, a Casa Morra è

presente una residenza artistica, destinata a ospitare studenti e artisti, anche attraverso progetti europei come Erasmus.

Figura 10. Casa Morra, Salita S. Raffaele, Napoli.

Figura 11. Sala Shōzō Shimamoto, Casa Morra.

Morra ha sempre cercato di inserire il lavoro di grandi artisti come Marina Abramovic, Allan Kaprow, Sozho Shimamoto, Nitsch stesso, all'interno del contesto napoletano. Nell'intervista a Lucrezia Longobardi, egli afferma, infatti: «Questa è l'unicità della mia collezione, non è fatta di lavori portati da una città ad un'altra, nascono qui, con me».[269] Una delle più importanti performance che Morra promuove è la celebre *Rythm 0* di Marina Abramovic, che ebbe luogo nella galleria di via Calabritto nel 1974. L'artista invitava gli spettatori a scegliere un oggetto tra quelli che aveva predisposto su un tavolo e, successivamente, ad agire con essi sul suo corpo, provocandole piacere o dolore. La performance si concluse nel momento in cui uno degli spettatori puntò la pistola, presente tra gli strumenti accessibili, alla testa dell'artista. Il grado di imprevedibilità tipico delle opere degli artisti della Body Art viene raccontato da Catherine Wood a partire da questa performance della Abramovic.

Morra vede per la prima volta il lavoro degli Azionisti Viennesi nell'edizione di *documenta* del 1972, a Kassel, e ne rimane folgorato; in particolare è colpito dal lavoro di Nitsch. In una recente intervista a Sandra Nastro, il gallerista rivela:

> «Ho avuto forti dubbi. Ma non ho voluto fermarmi alla prima impressione e ho cercato di andare avanti. Ho quindi cominciato a leggere i testi di poesia, teatro greco, filosofia nei quali il suo lavoro affonda le radici. Per me è l'artista più rivoluzionario di tutti i tempi».[270]

---

[269] L. Longobardi, *Il creatore della Fondazione Morra-Museo Nitsch prepara Casa Morra e cento anni di mostre settennali*, Zero, 2 febbraio 2017.
https://zero.eu/it/persone/intervista-a-peppe-morra/
[Consultato in data 3/07/20]

[270] S. Nastro, *Un museo per Nitsch e una nuova casa a Napoli. Parla Peppe Morra*, in "Artribune", 31 luglio 2016.
https://www.artribune.com/attualita/2016/07/napoli-intervista-peppe-morra-museo-nitsch/
[Consultato in data 5/07/20]

Poco tempo dopo, Morra inaugura una mostra dedicata a Gunter Brus, organizzata insieme a Luciano Inga Pin nello spazio di via Calabritto a Napoli. Tramite Brus, Morra invita Nitsch a Napoli e, pur non parlando la stessa lingua, dopo una lunga conversazione accompagnata da dieci litri di vino, i due decidono di lavorare insieme:

> «La nostra amicizia cominciò così, come una libera riscrittura del mondo, come un quadro che sembra offrirsi a una parentesi di silenzio. E ci consegna a un'attesa prolungata, fatta di quiete espressiva, pause attive, vocabolari dissimili ma accessibili, raggiungibili».[271]

Rita Leitendor Nitsch, seconda moglie dell'artista viennese, ipotizza che questa comprensione e questo rispetto tra Nitsch e Morra siano legati a un comune senso di incertezza e oppressione, sperimentato dal primo durante la Seconda Guerra Mondiale e il fragile dopoguerra austriaco, dall'altro nella Napoli arretrata di metà Novecento. Sin dagli anni Settanta Morra fornisce supporto editoriale agli artisti, pubblicando gli scritti di Shimamoto, Henri Chopin, Mario Persico, Nitsch e molti altri con le sue Edizioni Morra. Nel 2008, il gallerista napoletano realizza la prima opera concreta del "Quartiere dell'arte": il *Museo-Archivio-Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch*. [Fig. 9]

[271] AAVV., *Morra & Nitsch biografia di un'amicizia*, Verein zar foderung des Orgien mysterien theater, Vienna, 2016, p. 7

Figura 12. Museo-Archivio-Laboratorio per le arti contemporanee Hermann Nitsch, Vico lungo Pontecorvo, Napoli.

Morra racconta di aver avuto rapporti molto intensi con tutti gli artisti che hanno fatto parte della sua vita, tuttavia, egli sente che Nitsch necessita un intervento più coraggioso da parte sua. Secondo Morra Nitsch è il più grande artista contemporaneo, ma anche il più incompreso; per questo motivo, egli decide di promuovere il suo operato attraverso un'istituzione concreta, un luogo fisico dove intavolare dibattiti, ricerche e scoperte intorno all'opera dell'artista viennese.

Il museo è situato in Vico Lungo Pontecorvo 29 e occupa lo spazio dell'ex centrale elettrica a carbone del sottostante Teatro Bellini, costruita nel 1892 e che rappresenta un raro esempio di archeologia industriale a Napoli. Raggiungere il museo significa compiere una sorta di pellegrinaggio verso l'alto, da Piazza Dante attraverso il quartiere dell'Avvocata, dove si ha esattamente l'impressione di quell'architettura porosa di cui parla Benjamin. Il percorso obbliga quasi ad entrare nelle case degli abitanti del quartiere, dove

si percepisce una vita comunitaria di cui il museo sembra essere luogo di aggregazione, di incontro. Esso appare come una sorta di santuario che sorge nella parte alta della città. Il *Museo Archivio Laboratorio per le arti contemporanee Hermann Nitsch* instaura un legame con l'assetto urbano, antropologico e comunitario del luogo. È uno spazio nascosto ma da cui è possibile osservare i tetti di Napoli e percepire il brulichio delle vite. Lorenzo Mango definisce il Museo Nitsch un «museo delle (o per le) idee».[272] Un luogo, una casa «che non vuole ridurre il pubblico a semplice *voyeur*, ammirato spettatore di performance»,[273] uno spazio dove poter sviluppare dibattiti e coinvolgere le persone a dialogare sull'opera di Nitsch. Un museo-archivio-laboratorio dove conservare, approfondire e rielaborare. Anche la collocazione di un luogo con funzione pubblica in una struttura privata, all'interno del caratteristico quartiere Pontecorvo, rivela un notevole tentativo di dialogo e scambio con il tessuto sociale. Si tratta, quindi, di un "soggetto culturale attivo", in cui vi è un itinerario storico che attraversa i momenti principali della produzione di Nitsch nella sua relazione con Morra. Il museo presenta un percorso espositivo permanente costituito da differenti sezioni: la Farmacia, costituita da grandi scaffali contenenti fiaschi di vetro da laboratorio, pipette, strumenti chirurgici, tavole cromatiche, tutto mescolato con oggetti della liturgia cattolica; una completa documentazione fotografica delle azioni dal 1962 ad oggi; una selezione di partiture e opere musicali; infine, l'imponente opera pittorica realizzata durante la *54.malaktion,* nell'agosto 2008. Ogni due anni vengono, poi, realizzate mostre temporanee che indagano vari aspetti dell'opera di Nitsch. Dal 2010 al 2012 ha avuto luogo l'esposizione *Opere Napoletane*, a cura di Loredana Troise: un percorso dal 1974 al 2010. Nel biennio successivo, Michael Karrer, direttore del Museo Nitsch di Mistelbach, ha curato la mostra *Azionismo pittorico - eccesso e sensualità,* inaugurando un dialogo tra le due istituzioni museali

[272] *Ivi*, p.80
[273] A. Bonito Oliva, *Contro la morte del pubblico*, sezione "Testi critici" sito web Museo Nitsch Napoli.
https:/www.museonitsch.org/it/hermann-nitsch/testi-critici-hermann-nitsch
[consultato in data 8/07/20]

dedicate all'artista attraverso ottantotto *Schüttbilder* di grandi dimensioni, tratti da dieci azioni pittoriche. Tra 2016 e 2018 è stata presentata *Arena – opere dall'opera* che focalizzava l'attenzione sui "relitti": l'allestimento prevedeva un grande tavolo in cui erano allineati e sistemati con estrema precisione gli strumenti utilizzati dall'artista; dagli attrezzi chirurgici affiancati alle tele cosparse di materiale organico, alle file parallele di zollette di zucchero, alle tuniche dei performer. Insieme all'installazione dei relitti erano esposti i disegni, le opere grafiche personali dell'artista, fotografie e video che documentano le Azioni che avevano generato i "relitti" esposti. Tra 2018 e 2020 viene rinnovato completamente l'allestimento: sono esposti alcuni "relitti" inediti della *152.aktion* e viene inaugurata la *Terrazza dei profumi e dei colori,* laboratorio delle essenze, dei sapori, dei colori dell'O.M. Theater che prevede un'installazione vegetale progettata da Nitsch.

Per il suo carattere interdisciplinare e multimediale, il museo comprende diversi nuclei: come già anticipato, vi è la collezione delle opere realizzate da Nitsch dal 1974 ad oggi insieme alla Fondazione Morra; un Centro di Documentazione, Ricerca e Formazione, in cui è conservata un'ampia documentazione sulla realtà artistica tra XX e XXI secolo e che promuove ricerche in collaborazione con altri istituti; una biblioteca-mediateca; il Dipartimento per il Cinema Sperimentale Indipendente, che riunisce materiali video delle Azioni e promuove, ogni anno nel mese di giugno, la rassegna di cinema indipendente *Indipendent Film Show,* curata da Raffaella Morra; un'Audioteca di Musica Contemporanea, con una documentazione dal 1940 a oggi; la Sezione Educativa, che si occupa degli apparati didattici del museo e della collaborazione laboratoriale con scuole e altre istituzioni culturali.[274]
La struttura appena descritta del *Museo-Archivio-Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch* apre nuovi orizzonti alle modalità di

[274] Sito Museo Nitsch Napoli. https://www.museonitsch.org/it/. [Consultato in data 9/07/20].

storicizzazione della performance. Peggy Phelan, autorevole voce critica e fondatrice dei *Performance Studies*, sostiene fermamente che la caratteristica più intrinseca della performance risiede nel fatto che essa vive solo nel presente, nell'attimo e che quindi non può in alcun modo essere conservata, registrata, documentata. Nel 1993 scrive il celebre testo *Unmarked: The Politics of Performance* dove riflette sullo statuto ontologico della performance, affermando in definitiva che «l'essenza della performance è nella sua sparizione».[275] Questo testo e la posizione di Phelan sanciscono la particolarità della performance; tuttavia questa interpretazione è stata messa in discussione da studiosi come Amelia Jones e Adrian Heathfield, i quali rintracciano delle forme di persistenza della performance, ad esempio nella memoria incorporata di chi l'ha eseguito, negli spettatori che hanno assistito, nell'immaginario collettivo, nei "resti performativi" e anche nelle forme di *reenactment*, ossia di "ri-messa in scena" della performance/azione. È interessante anche la posizione di Christopher Bedford, che parla di «ontologia virale della performance».[276] Egli sostiene, al contrario di Peggy Phelan,[277] che la performance sia un *medium* mitopoietico con una natura essenzialmente virale e che sia l'assenza dell'evento stesso a generare una serie di "discorsi" attorno ad esso che rendono l'opera disponibile a ulteriori riscritture. Bedford è convinto che la performance in quanto evento rappresenti soltanto l'inizio di un'opera che vive e rivive attraverso continue mutazioni. [278] Il *Museo-Archivio-Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch* sembra rispondere affermativamente alla teoria di Bedforfd, essendo luogo deputato a far rivivere, attraverso studi, dialoghi, workshop, pubblicazioni l'opera di Nitsch. Inoltre, le stesse performance dell'artista hanno peculiarità interessanti da questo punto di vista: i "relitti", i processi giudiziari, i partecipanti stessi sono distinti snodi di fruizione dell'evento-

---

[275] P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londra 1993, p. 146.
[276] C. Bedford, *L'ontologia vitale della performance* (2012), in C. Mu e P. Martore (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma 2018, pp. 89-101.
[277] P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londra 1993
[278] *Ibidem.*

performance in sé e sembrano confermare l'idea che il momento della performance costituisca solo l'origine del mito e che sia la successiva assenza dell'evento stesso a rendere l'opera disponibile ad eventuali riscritture.[279]

Achille Bonito Oliva ha scritto che «l'opera di Nitsch diviene [per il museo] il parametro per documentare l'importanza storicamente innovativa del grande artista austriaco e nello stesso tempo evidenziarne l'afflato wagneriano della sua opera».[280]

3.3 Le Azioni napoletane (1974-2020)

Le primissime azioni di Nitsch in Italia si svolgono a Firenze (nel 1971) e a Torino (nel 1972), ma la più celebre, forse perché fu anche la più contestata, rimane quella del 1974 a Napoli, nella galleria in via Calabritto di Peppe Morra, che da questo momento in poi diviene il principale sostenitore dell'artista viennese. In questo capitolo analizzo alcune delle performance napoletane di Nitsch (si veda in appendice l'elenco completo).

In primo luogo occorre ricordare la celebre *45.aktion,* svoltasi il 10 aprile 1974, di giovedì santo, allo Studio Morra di via Calabritto 20. Questa fu in assoluto la più contestata Azione di Nitsch, specialmente in Italia. Parteciparono molti tra i più celebri collaboratori dell'artista viennese, provenienti da Berlino, Vienna, Reggio Emilia, Asolo, Zagabria. Nitsch aveva richiesto giovani che suonassero ciò che aveva prestabilito e, in aggiunta, tre agnelli di grande corporatura. Morra racconta che per trovare gli agnelli dovette chiedere all'amico Gigino, macellaio di fiducia, e che, essendosi verificati dei problemi alla consegna, l'Azione venne posticipata: Nitsch non avrebbe iniziato l'azione senza gli agnelli. L'Azione prevedeva lo sbudellamento di due capretti; la musica, «piena, intensa, estatica»,

---

[279] *Ibidem.*

[280] A. Bonito Oliva, *Contro la morte del pubblico*, sezione "Testi critici" sito web Museo Nitsch Napoli.
https:/www.museonitsch.org/it/hermann-nitsch/testi-critici-hermann-nitsch
[consultato in data 8/07/20]

proveniva da un organo e degli ottoni, che Morra recuperò con grande difficoltà. I performer-azionisti indossavano pantalone nero e camicia bianca. Nitsch era primo attore e dirigeva la musica, mentre l'artista Gunter Brus aveva ruolo di "attore passivo", subordinato a Nitsch ma in sintonia con l'artista, che fece un intervento «teso, severo, sintetico e bello».[281] Al termine dell'Azione di smembramento dei corpi animali, Nitsch inserì fazzoletti e zollette di zucchero sulla tela ricoperta di sangue. Anche la scala del palazzo era stata completamente imbrattata di sangue durante l'azione e gli inquilini si lamentarono al punto di chiamare le forze dell'ordine, che sul momento non intervennero; il giorno seguente, alle sei di mattina, i poliziotti entrarono nell'albergo Santa Lucia, dove soggiornavano Nitsch e i suoi performer, arrestando tutti e ritirando anche i tre film super 8 mm dell'azione (che Morra riuscì a recuperare in un secondo momento). A carico di Morra, Nitsch e degli altri performer iniziò un procedimento penale «per spettacolo osceno, vilipendio della religione e per aver organizzato lo spettacolo senza licenza».[282]

Fu a partire da quel momento che Morra si decise a promuovere stabilmente il lavoro di Nitsch, organizzando, nello stesso anno, a Dusseldorf, una monumentale azione della durata di quattro giorni ininterrotti. Dopo la prima azione napoletana, Nitsch afferma di aver avuto paura di «scomparire per chissà quanto tempo in una prigione napoletana»[283] e ricorda lo shock di Cibulka, che tentava di giustificarsi dichiarando di esser stato solo uno spettatore, e cui fu risposto che era «sufficiente essere uno spettatore delle azioni di Nitsch per diventare un criminale».[284] La performance durò tre concitatissime ore; Nitsch sottolinea: «l'azione è stata molto bella, rapida ed intensa, la musica era piuttosto forte e selvaggia. È emerso il temperamento del sud, l'ardore e l'entusiasmo dei partecipanti».[285] Egli ricorda che tutti

---

[281] *Ivi*, p.39.
[282] Nota di cronaca de "Il Mattino" del 5/05/1976.
[283] AAVV., *Morra & Nitsch biografia di un'amicizia,* cit., p. 38.
[284] *Ibidem.*
[285] *ibidem.*

coloro che parteciparono, anche solo in qualità di spettatori, all'azione furono talmente entusiasti da scrivere sui muri della città «Libertà per Nitsch».[286]

Nel 1977 muore la prima moglie di Nitsch, Beate, in un incidente automobilistico. La donna, che aveva fortemente sostenuto il lavoro dell'artista, contribuendo anche ad acquistare il Castello di Prinzendorf, era molto amata da tutti i performer che seguivano assiduamente Nitsch in quel periodo. Egli decise, dunque, di celebrarla in una grande Azione-commemorazione nella chiesa di Santa Lucia a Bologna: il *Requiem for Beate. 56aktion*. Questa Azione va ricordata in quanto punto di svolta per la musica di Nitsch. Leopoldo Siano scrive che «l'orchestra cominciò a risuonare come fosse un organo»[287] e «da quel momento i drones (suoni lunghi continui) divennero elemento immancabile».[288] La musica di Nitsch, fino ad allora prodotta da cori di urlatori, divenne sempre più strutturata e intesta. La partitura musicale di questa Azione, scritta da Nitsch, viene edita da Morra e ogni pagina è costituita da tre colonne verticali, in cui gli attacchi degli strumenti sono segnati con linee orizzontali continue; mentre gli attacchi dei suoni e la durata sono definiti, le altezze vengono decise spontaneamente dai musicisti. [Fig. 10] La registrazione di questa Azione è stata, inoltre, pubblicata da Morra su triplo vinile del 1979 e nel 2006 su *compact disc*.[289]

Due anni dopo, Nitsch si trasferisce per un periodo in una casa di pescatori a Cuma, area archeologica vicino Napoli, che sarà luogo di grande ispirazione per le successive azioni.

---

[286] *Ibidem.*
[287] L. Siano, *Tra rumore primordiale e armonia delle sfere: la musica di Hermann Nitsch (lezioni napoletane)*, Edizioni Morra, Napoli, 2018, p. 34.
[288] *Ibidem.*
[289] *Ivi,* p. 33.

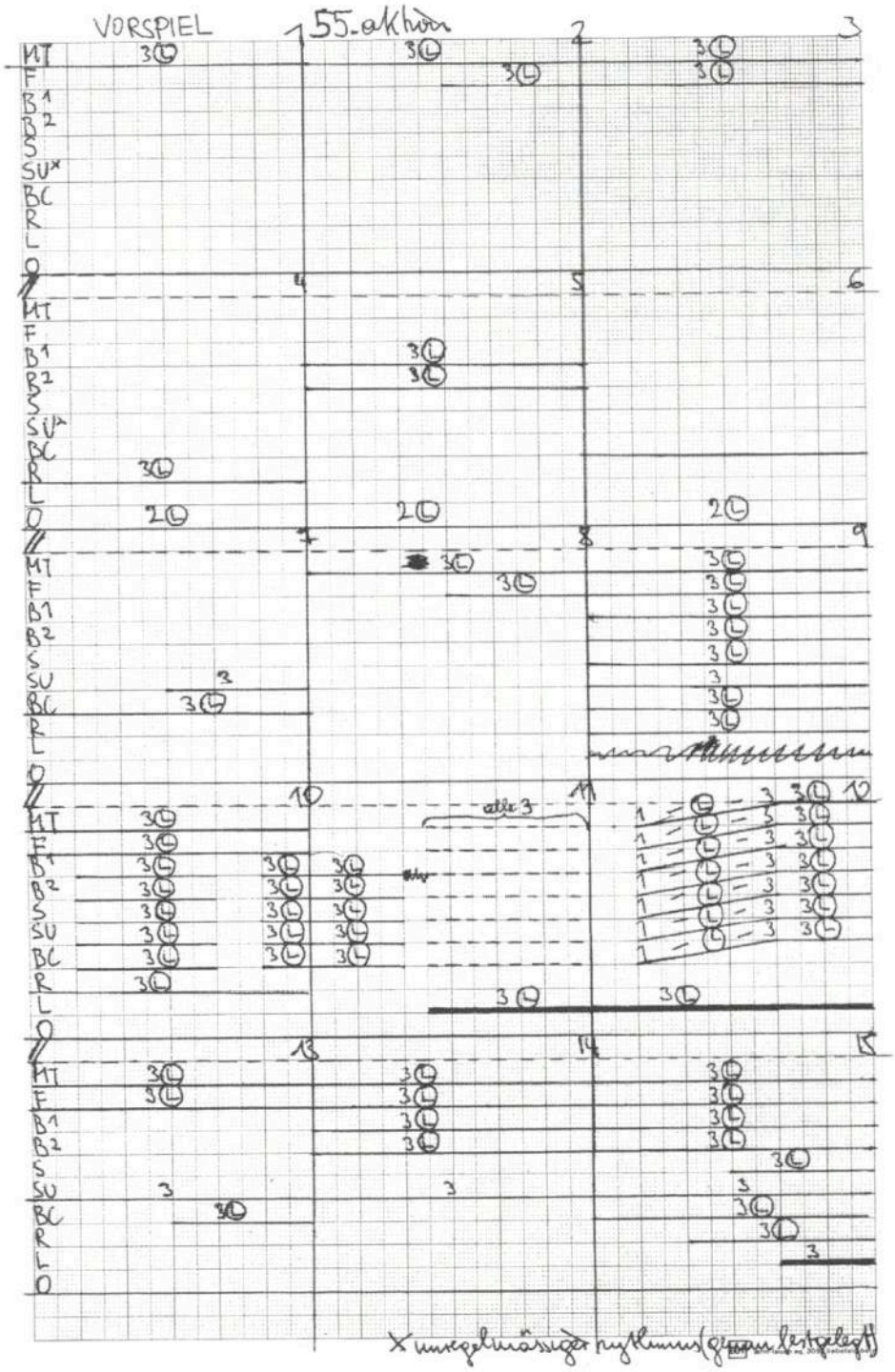

Figura 13. Frammento della partitura del *Requiem for Beate 55.aktion*, Chiesa di Santa Lucia, Bologna, 1 giugno 1977.

Il 26 maggio 1996 venne organizzata la *96.aktion* nella vigna San Martino, sede che Peppe Morra inaugura insieme a Nitsch. L'azione durò dalle due del pomeriggio fino all'alba del giorno dopo e parteciparono gli studenti di Francoforte di Nitsch, insieme ad alcuni studenti dell'Accademia di Napoli, accompagnati da una banda di musica popolare napoletana.[290] La conformazione della collina aveva permesso lo sviluppo di un particolare processo dell'Azione, durante la quale gli attori si muovevano lungo il pendio come una sorta di corteo religioso, raggiungendo la parte più alta. Durante questa "salita al monte", il corteo si era fermato più volte per compiere brevi azioni. La particolarità di questa importante messa in scena riguarda la struttura delle "barelle", che venne studiata in modo da poter trasportare gli attori passivi in moltissime posizioni: seduti, con le gambe legate, "crocifissi". Le "barelle" vengono perfezionate in questa occasione e impiegate nella maggior parte delle Azioni successive. Il materiale di riferimento è il legno, prevelantemente l'abete rosso, e talvolta il ferro. Franck Gassner scrive che la progettazione delle "barelle" era funzionale alla facilità di trasporto ed era correlata all'anatomia, umana e animale.[291] Questa Azione presenta più di tutte punti di tangenza con le usanze religiose legate al cristianesimo: essa appare, infatti, come una *via crucis*, in cui durante la lunga processione sono previste tappe intermedie. Nitsch dichiara di essersi ispirato alle processioni che prevedevano il trasporto di statue della Vergine Maria o altre sculture di grandi dimensioni, che aveva visto soprattutto a Napoli. [Fig. 11]

---

[290] AAVV., *Morra & Nitsch biografia di un'amicizia,* cit., p. 69.
[291] F. Gassner, *Relics and Stretchers* (2014), in in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, cit., p. 406-407.

Figura 14. *96.aktion*, Vigna San Martino, Napoli, 1996.

Nell'agosto del 2008, in occasione dell'inaugurazione del Museo-Archivio-Laboratorio Nitsch, l'artista realizza la *54.malaktion*. Si tratta di un'Azione pittorica di grandi dimensioni, le cui opere sono state collocate nel piano inferiore del museo, all'interno della galleria che lo collega alla biblioteca. In quell'occasione Nitsch scrisse una breve descrizione dell'importanza delle *malaktionen*:

> «l'azione di pittura (malaktion) è il primo processo di realizzazione del mio orgien mysterien theater. l'azione di pittura è un intrinseco scambio con la sostanza, la materia del colore. la liquidità del colore rosso (sangue) è versata, schizzata e spruzzata mischiandosi sulla tela, il processo è dinamico ed estatico. la aktion malerei è la grammatica visiva del mio teatro di azione sulla superficie pittorica. le azioni del o.m. theater abbandonano le superfici pittoriche, il colore è sostituito dalla carne e dal sangue».[292]

[292] H. Nitsch, *54.malaktion*, in sezione "Testi" sito Museo Nitsch Napoli. https://www.museonitsch.org/it/hermann-nitsch/testi-hermann-nitsch

Figura 15. Hermann Nitsch e Peppe Morra, *54.malaktion*, Museo-Archivio-Laboratorio Nitsch, Napoli, 2008.

Il 23 maggio 2010, dalle 12 alle 16 ebbe luogo la *130.aktion pfingstfest,* proprio in occasione della festa di pentecoste, sulla terrazza del Museo-Archivio-Laboratorio Nitsch. L'azione proseguì in forma di processione lungo la Vigna San Martino, dalle 17.30 alle 24. Nitsch indossava un'uniforme nera, composta da camicia, pantalone e cappello; era seduto su una sedia da cui dirigeva i suoi attori con un fischietto rosso, dando inizio e fine ad ogni loro gesto. In questa Azione vennero utilizzati solo pesci e frutti di mare (polipo, tonno, cefalo, calamari, triglie), insieme a ciliegie, uva, fragole e pomodori: «la festa della vita e della morte mi si era manifestata nei grandi mercati del pesce della città affacciata sul mare», dichiarava l'artista.[293] Era stata programmata come una piccola Azione ma culminò in una processione di celebri performer vestiti di bianco, tra i quali l'artista Giuseppe Zevola,

Consultato in data 25/09/20.
[293] AAVV., *Morra & Nitsch biografia di un'amicizia,* cit., p. 89.

insieme ad alcuni allievi del Conservatorio di San Pietro a Majella e dal palermitano Quintetto d'archi Hermann Nitsch. Quest'ultimo è costituito da Alessandro Zambito come Primo Violino, Carlos Verduca come Secondo Violino, Enrico Cacciato alla Viola, Lucio Corrente al Violoncello e Claudio Guadarini al Contrabbasso. Vi era, inoltre, un'orchestra di ottoni, che diede inizio all'azione generando suoni sempre più rintronanti, che culminarono nella prima "crocifissione". Dopo questo primo momento musicale, gli Azionisti si erano suddivisi in piccoli gruppi mischiando, sulle tele bianche appoggiate a terra, le interiora di polipi e seppie a uova, fragole, pomodori schiacciati. Alle 17.30 cominciò la processione dai vicoli di Montesanto al corso Vittorio Emanuele; gli attori "attivi", ripuliti del sangue e vestiti da un saio, portavano i "passivi" sulle barelle di legno. L'orchestra precedeva gli attori e intonava *When the saints go marchinin' in*. La processione si concluse nella vigna, dove venne allestito un banchetto per gli spettatori fino a mezzanotte.

La *130.aktion pfingstfest* si inserisce, inoltre, nell'incontro tra Nitsch e Caravaggio, celebrato nel maggio 2010 attraverso una doppia esposizione nella Pinacoteca del Pio Monte della Misericordia e nel Museo Nitsch. Il celebre dipinto *Le sette opere di misericordia* dialogava con l'*Ultima Cena*, installazione realizzata da Nitsch come omaggio a Michelangelo Merisi nella sacrestia e composta da opere pittoriche e un'imponente opera grafica che interpreta l'episodio dell'Ultima cena. La *130.aktion* viene documentata dalle fotografie di Fabio Donato e in parte, nel film "Nitsch e Caravaggio" di Mario Franco.

Infine, l'ultima Azione napoletana di Nitsch, la *158.aktion*, ha avuto luogo il 18 settembre 2020 nel salone centrale del Museo Nitsch. Si è trattato di un'Azione relativamente breve, durata un'ora e mezza e con un pubblico piuttosto ridotto, a causa delle restrizioni del governo dovute alla pandemia da Covid-19. L'Azione era accompagnata dalla Nuova Orchestra Scarlatti diretta da Andrea Cusumano, il quale ha definito la musica di Nitsch come la

sintassi del suo Teatro delle Orge e dei Misteri. Nitsch, vestito di nero, coordinava l'azione seduto vicino all'artista Giuseppe Zevola, suo noto collaboratore. A scandire i gesti dell'Azione, servendosi del fischietto, era il figlio adottivo di Nitsch, Leo, che partecipa al Teatro ormai da decenni. Tra gli attori era presente la celebre azionista Jasmina Ban, che ha svolto anche un ruolo formativo per i nuovi performer, grazie alla sua lunga esperienza. L'Azione si è svolta con un susseguirsi di "Crocifissioni" e si è conclusa in una festa dionisiaca in cui tutti gli attori insieme manipolavano uva, pomodori, sangue sopra il corpo di un attore "passivo", legato a una barella. [Fig. 12] L'ultima scena, di grande intensità, ha visto protagonista uno degli attori "passivi", vestito di bianco e rimasto solo sulla scena "insanguinata"; egli sembra incarnare il "capro espiatorio", la vittima, che, concluso il sacrificio, alza a due mani un ostensorio, oggetto sacro utilizzato nella liturgia cattolica nell'esposizione del Santissimo sacramento, nella processione e per impartire la benedizione eucaristica. In questo caso, l'attore "passivo", il cristo crocifisso, conclude l'Azione innalzando il simbolo della sua stessa resurrezione.

Il 25 settembre 2020 ha inaugurato, inoltre, la mostra *Sinfonia Napoli 2020*, che sarà visitabile al Museo Nitsch nel biennio 2020-2022 e che raccoglie le ultime opere dell'artista dal 2018 ad oggi. L'allestimento dell'esposizione sarà ricco di nuovi "relitti", ancora inediti, a partire da quelli della *158.aktion*. Vi saranno anche le ultime opere pittoriche prodotte da Nitsch. L'inaugurazione della mostra è stata preceduta dalla *Sinfonia Napoli 2020*, sinfonia composta da Nitsch ed eseguita da ventisei elementi della Nuova Orchestra Scarlatti diretta da Andrea Cusumano.

Figura 16. 158.aktion, Museo Nitsch, Napoli, 18 settembre 2020.

Figura 17. 158.aktion, Museo Nitsch, Napoli, 18 settembre 2020.

CONCLUSIONI

Questo lavoro di ricerca ha avuto l'obiettivo di analizzare la figura di Hermann Nitsch, che da esponente di un movimento di rottura come quello dell'Azionismo viennese, ha trovato una seconda casa nella Napoli di Peppe Morra. Si è cercato di prendere in esame il complesso Teatro delle Orge e dei Misteri da un punto di vista storico-artistico e antropologico, sottolineando i contatti con l'ambiente viennese e con il contesto di performance e teatro di metà Novecento. Si è infine illustrata la relazione salvifica e rivelatrice di Napoli con Morra.
L'opera di Nitsch rispecchia chiaramente un tipo di arte che vuole farsi portatrice di un radicale spirito di liberazione del corpo, intrecciandosi con le sperimentazioni più estreme della Body Art così come con le innovazioni di quel teatro d'avanguardia che scardina completamente il ruolo dell'attore, del palcoscenico e della relazione con chi osserva. Il corpo, nell'opera di Nitsch, diviene *medium* che rivela la sua propria intenzionalità, ma soprattutto si manifesta in tutta la sua umanità, mostrando la sofferenza come fatto problematico ma necessario. Il senso di realtà su cui Nitsch insiste nel suo teatro non è solo il risultato delle riflessioni di Artaud, Grotowski e dei rappresentanti del Living Theatre, ma recupera anche un legame con le dimensioni del sacro e del profano.

Sangue, interiora, feci, carcasse sono sicuramente elementi pittorici e materiali importanti e frequentemente presenti nel Teatro delle Orge e dei Misteri, ma non sono gli unici; cibo, vino, fiori, danze sono parti altrettanto essenziali delle azioni performative. Anche il paesaggio interagisce con le Azioni: quello del Castello di Prinzendorf, così come quello della città di Napoli che si intravede dalla terrazza del Museo-Archivio-Laboratorio. La creazione artistica viene concepita da Nitsch come una grande festa, dove il partecipante ritrova se stesso e si trasforma in comunione con lo spazio circostante. Nell'opera di Nitsch coesistono due poli opposti: il frastuono e

l'armonia della festa, il dionisiaco e l'apollineo. L'Azione di Nitsch è performance, dove il corpo, umano e animale, è soggetto, e dove il suono è rumore. L'Azione è teatro, in cui la crudeltà è messa in scena divenendo occasione di purificazione e liberazione dalla stessa. L'Azione è rito, in cui si rappresenta l'umanità attraverso sequenze di atti simbolici e che funge da elemento di integrazione sociale.
Performance, teatro e rito sono dimensioni dell'opera di Nitsch che permettono di riconoscere un legame sostanziale con Napoli, città-palcoscenico, culla di Apollo e di Dioniso e luogo storico per eccellenza della celebrazione di "liquefazioni" e di rituali sui corpi sacri di santi e patroni.

Prima di cominciare questa ricerca conoscevo superficialmente l'opera di Nitsch e quasi ignoravo l'esistenza, a Napoli, di una realtà artistica contemporanea così stratificata e tuttora attiva. Osservare da vicino il microcosmo culturale costruito da Peppe Morra è stata una via privilegiata per interrogarmi, porre domande e ottenere conferme; un'occasione per scoprire e comprendere come la convivialità napoletana sia una qualità capace di unire mondi apparentemente lontani con grande semplicità. Lo stesso Morra ha dichiarato che, in Italia, il lavoro di Nitsch è stato accolto in modo più naturale, e questo probabilmente grazie «alla parte migliore della nostra indole: accogliente e genuina».[294] Lea Vergine, riprendendo Arturo Schwarz, secondo cui "non si è nati invano alle falde di un vulcano", sostiene che ciò rappresenti la saggezza di un popolo abituato ormai da millenni a sdrammatizzare la tragedia: «Se si sente una scossa che viene dal profondo della terra il commento è sempre lo stesso: "Mò viene la seconda. Pigliammoce 'o café"».[295]

---

[294] B. Zamponi, *La necessità dell'efferatezza…secondo Hermann Nitsch*, in "laRepubblica XL", n. 77, 5 giugno 2012.
https://xl.repubblica.it/articoli/la-necessita-dellefferatezza-secondo-hermann-nitsch/802/
[Consultato in data 2/10/20]
[295] L. Vergine, *L'arte non è faccenda di persone perbene. Conversazione con Chiara Gatti*, Rizzoli, Milano, 2016, p. 40.

Convivio significa *convivĕre*, «vivere insieme», e quello di Nitsch e Morra non è un rapporto professionale ma una vita di stima e amicizia trascorsa insieme. Nella pubblicazione *Morra e Nitsch. Biografia di un'amicizia* sono raccolte le testimonianze di critici, artisti, collaboratori di Nitsch e Morra che rivelano l'importanza della festa, del banchetto inteso come rito laico che raccoglie attorno a un tavolo generando energie creative. Achille Bonito Oliva, nel suo contributo, puntualizza che «arte non è metafora, arte è attivazione di nuova energia collettiva e sociale».[296]

Morra, con le sue scelte estetiche, si dimostra un vero *azionista napoletano* capace di innescare un meccanismo artistico che è anche politico. Con le sue azioni di salvaguardia, valorizzazione, apertura di luoghi prima abbandonati e inaccessibili, egli compie un vero gesto politico, che Pasquale Persico ha definito «un antidoto contro la malinconia civile».[297] L'arte di Nitsch e degli artisti performativi che Morra ha scelto di curare lungo il suo percorso professionale, da Kaprow alla Abramovic, diviene collante delle architetture del quartiere, delle identità che esse rappresentano e soprattutto delle comunità che le abitano: invita la cittadinanza napoletana, insieme a una schiera di esponenti dell'arte e della critica contemporanea internazionale, a condividere esperienze artistiche e conviviali. In particolare, il Museo Nitsch appare come un esperimento riuscito, non solo grazie alla lunghissima amicizia tra l'artista e il mecenate, ma poiché, attraverso workshop, mostre, convegni, Azioni performative e banchetti informali, fa emergere quella interessante corrispondenza tra la ritualità teatrale-performativa dell'opera di Nitsch e la ritualità laico-religiosa presente nella città di Napoli. È stato proprio in Italia che Nitsch sembra aver messo a punto

---

[296] AAVV., *Morra & Nitsch biografia di un'amicizia*, Verein zar foderung des ordine mysterien theaters, Vienna, 2016, p. 112.

[297] P. Persico, *Un quartiere si fa città per vincere la malinconia civile*, in "Rassegna stampa" sito Fondazione Morra.
https://www.fondazionemorra.org/it/il-quartiere-dell-arte/15-fondazione/388-quartiere-avvocata-quartiere-dell-arte-pasquale-persico
[consultato in data 29/09/20]

alcuni degli elementi oggi fondamentali del suo Teatro delle Orge e dei Misteri e ciò indica che è qui che l'artista ha avuto gli stimoli per far evolvere la sua arte, che inizialmente reagiva a un clima viennese postbellico, e che ora trova una nuova collocazione: la musica, da grido esistenziale, si converte in suono intenso elaborato da un'orchestra di professionisti per la prima volta a Bologna; anche la progettazione delle "barelle" viene perfezionata nella *96.aktion* alla Vigna San Martino per poter mettere in scena processioni che si ispirano a quelle dell'Italia meridionale.

Morra riveste un ruolo di grande importanza, da una parte come testimone di un'epoca di coraggiosi mecenati che hanno creduto nella forza espressiva dell'arte più o meno radicale di alcuni artisti e sono diventati il volano del loro successo; dall'altra, per avere compreso l'arte performativa-teatrale-rituale di Nitsch, riportandola in una nuova sede, che forse, misteriosamente, lo attendeva e già gli apparteneva.

Gli esiti della relazione tra Morra e Nitsch sono ancora visibili e vitali, come testimoniato dall'ultima Azione che si è svolta il 18 settembre 2020: per questo la mia ricerca è anche uno stimolo per monitorare la futura storicizzazione del lavoro del Maestro dell'Azionismo Viennese, tenendo in considerazione l'esistenza del Museo-Archivio-Laboratorio, forse il prossimo santuario di un nuovo patrono laico dell'arte a Napoli.

APPENDICE

Eventi Hermann Nitsch a Napoli

Azioni:

- *45.aktion*, Teatro delle azioni misteriose, Studio Morra, Napoli, 10 aprile 1974.
- *21.malaktion*, casa Morra, Napoli, aprile 1987.
- *96.aktion*, Vigna San Martino, 26 maggio 1996.
- *111.aktion Pfingstfest*, festa di Pentecoste, Vigna San Martino, 19 maggio 2002.
- *54.malaktion*, Museo Nitsch, Napoli, agosto 2008.
- *130.aktion pfingstfest*, Museo Nitsch e Vigna San Martino, Napoli, 23 maggio 2010.
- *152.aktion*, Casa Morra, Napoli, 2017.
- *158.aktion,* Museo Nitsch, Napoli, 2020.

Concerti:

- Sinfonia Punta Campanella in 4 movimenti; Direttore Andrea Cusumano, con l'Orchestra Xenarmonica del conservatorio V. Bellini di Palermo, Torre di Fossa Lo Papa, Tenuta di Alberto e Valeria Del Genio, Massa Lubrense, Napoli 22 settembre 2003.
- Concerto Pio Monte della Misericordia, 22 maggio 2010, Salone della Scuderia, Napoli: il concerto è inserito in un ciclo di eventi, realizzati nel maggio 2010 (tra cui anche la 130 aktion) e dedicati al dialogo tra le operazioni di Nitsch e "Le sette opere di misericordia" di Caravaggio.

Laboratori/convegni:

- Laboratori sulla musica di Hermann Nitsch, "Tra rumore primigenio ed armonia delle sfere", a cura di Leopoldo Siano con Shushan Hyusnunts, 9-13 ottobre 2017, Museo Nitsch: ciclo di cinque incontri che si sono tenuti al

Museo Nitsch, in presenza dell'artista. Il tema centrale era la dimensione musicale dell'O.M.Theater, i riferimenti del Nitsch compositore, dal teatro greco a Wagner, Schönberg, Berg sino a La Monte Young.

Figura 18. Matilde Teggi e Hermann Nitsch, Castello di Prinzendorf, gennaio 2020.

ELENCO IMMAGINI

1. Hermann Nitsch, *1.Azione di Abreazione*, 19 dicembre 1962, appartamento di Mühl in Augartenstrasse, Vienna, M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, p. 170.

2. Hermann Nitsch, *Schüttbild*, vernice a emulsione su pannelli, 1960, 40X28 cm, Atelier Nitsch, M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, p. 522.

3. Beato Angelico, *Cristo coronato di spine*, tempera su tavola, 1450 circa, 55X39 cm, Cappella del Santissimo Sacramento del Duomo di Livorno, https://it.wikipedia.org/wiki/Cristo_coronato_di_spine, sito consultato in data 25/08/2020.

4. Living Theatre, *The Connection*, 15 luglio 1959, Teatro della 14ª Strada, New York, Alan Antliff, *Tensione Poetica, Crudeltà Estetica: Paul Goodman, Antonin Artaud e il Living Theater*, Edizioni Morra, Napoli, 2017, p. 27.

5. Jerzy Grotowski, *Il principe Costante*, 1965, http://www.artspecialday.com/9art/2018/04/16/principe-costante-grotowski-cieslak/, sito consultato in data 28/08/2020.

6. *Azione di Sei Giorni*, Castello di Prinzendorf, 3-9 agosto 1998, M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, p. 335.

7. Installazione "relitti" della *135.aktion*, Nitsch Museum, 2012, M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, p. 433.

8. Installazione dei "relitti" della *130.aktion*, Nitsch Museum, 2010, M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, p. 433.

9. The Asolo Room, Asolo, 1973, M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, p. 428.

10. Casa Morra, Salita S. Raffaele, Napoli, https://www.fondazionemorra.org/it/casa-morra-home, sito consultato in data 22/07/2020.

11. Sala Shōzō Shimamoto, Casa Morra, https://www.fondazionemorra.org/it/casa-morra-home, sito consultato in data 22/07/2020.

12. Museo-Archivio-Laboratorio per le arti contemporanee Hermann Nitsch, Vico lungo Pontecorvo, Napoli, https://www.museonitsch.org/it/, sito consultato in data 20/07/2020.

13. Frammento della partitura del *Requiem for Beate 55.aktion*, Chiesa di Santa Lucia, Bologna, 1 giugno 1977, Leopoldo Siano, *Tra rumore primordiale e armonia delle sfere: la musica di Hermann Nitsch (lezioni napoletane)*, Edizioni Morra, Napoli, 2018, p. 45.

14. *96.aktion*, Vigna San Martino, Napoli, 1996, M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, p. 313.

15. Hermann Nitsch e Peppe Morra, *54.malaktion*, Museo-Archivio-Laboratorio Nitsch, Napoli, 2008, AAVV., *Morra & Nitsch biografia di un'amicizia*, Verein zar foderung des ordine mysterien theaters, Vienna, 2016, p. 84.

16. 158.aktion, Museo Nitsch, Napoli, 18 settembre 2020, fotografia di Amedeo Benestante.

17. 158.aktion, Museo Nitsch, Napoli, 18 settembre 2020, fotografia di Amedeo Benestante.

18. Matilde Teggi e Hermann Nitsch, Castello di Prinzendorf, gennaio 2020, fotografia di Alessandro Cupello.

BIBLIOGRAFIA

AAVV., *Morra & Nitsch biografia di un'amicizia*, Verein zar foderung des ordine mysterien theaters, Vienna, 2016.

Adrian Daub, *The Opera and the Opera: Hermann Nitsch Stages Oliver Messiaen's Saint François d'Assise*, The Opera Quarterly, Volume 27, Number 4, Autumn 2011, pp. 496-502 (Article), Published by Oxford University Press.

Alan Antliff, *Tensione Poetica, Crudeltà Estetica: Paul Goodman, Antonin Artaud e il Living Theater*, Edizioni Morra, Napoli, 2017.

Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Gli Adelphi, Milano, 1994.

Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Piccola Biblioteca Einaudi, tr. it. di Capriolo E, *Le Théatre et son double* (1964), Torino, 2000.

Antonio Ghirelli, *La napoletanità. Un saggio-inchiesta di Antonio Ghirelli*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1976.

Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Publishing, Londra, 2018.

Chiara Mu, Paola Martore, (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma, 2018.

Claudio Velardi, *Non potete massacrarmi Napoli!, conversazione con Massimo Cacciari, in La città porosa. Conversazioni su Napoli, Edizioni Cronopio, Napoli, 1992.*

Cristina Baldacci, Angela Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla body ar*t (collana Dossier d'art), Firenze, Giunti 2014.

Danilo Eccher, *Hermann Nitsch*, Boxart, Verona, 2007.

Edoardo Sanguineti, *L'arte del corpo* (1974), in Giornalino 1973-75, Einaudi, Torino, 1976.

Erika Fischer-Lichte*, Il concetto di performativo e di spettacolo*, in Id.*, Estetica del performativo*, Carocci, Roma, 2014.

Ernesto De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 2013.

Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.

Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo nessun corpo. Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Milano, 2001.

Francesca Alfano Miglietti, *Per-corsi di arte contemporanea: dall'Impressionismo a oggi,* Skira, Milano, 2011.

Francesco Girondini, Hubert Klocker, Frank Gassner, *Hermann Nitsch e il teatro*, Manfredi Edizioni, Bologna, 2016.

Gillo Dorfles, *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano, 1989.

Gillo Dorfles, *Dal significato alle scelte*, (a cura di) Carboni M., Castelvecchi Editore, Roma, 2010.

Guy Stroumsa, *La fine del Sacrificio, Einaudi*, Torino, 2006.

Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater II,* Edizioni Morra, Napoli, 1975.

Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960-1979*, Vol. I, Naples,1979.

Hermann Nitsch, *Das Sechstagespiel des Orgien Mysterien Theaters 1998*, Hatje Cantz Verlag, Berlino, 2003.

Hermann Nitsch, *Il colore della carne, della passione, dell'eccesso dionisiaco e della croce*, *Museo Nitsch Napoli*, Edizioni Morra, Napoli, 2009.

Hermann Nitsch, *Museo Nitsch Napoli*, Edizioni Morra, Napoli, 2009.

Hermann Nitsch a Palermo. Das Orgien Mysterien Theaters, [10 luglio-20 settembre 2015, ZAC, Palermo], catalogo della mostra a cura di H. Nitsch, G. Morra, M. Blancsubé, Glifo Edizioni, Palermo, 2015.

Italo Tomassoni, Giuseppe Morra, (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, Viaindustriae publishing in collaborazione con Morra Edizioni, Foligno, 2017.

Jean Clair (a cura di), *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, Catalogo Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 1995.

Jean-Luc Nancy, *Il corpo dell'arte*, Mimesis edizioni, Milano, 2015.

Jerzy Grotowski, *Il Performer*, in "Teatro e Storia", III, n. 4, Bulzoni Editore, Roma, 1988.

Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, tr. it. M. O. Marotti, *Towards a Poor Theatre* (1968), Bulzoni Editore, Roma, 1970.

Jean-Luc Nancy, *Il corpo dell'arte*, Mimesis edizioni, Milano, 2015.

Karl Toepfer, *Nudity and textuality in postmodern performance*, in "Performing Arts Journal", Vol. 18, No. 3, September 1996.

Lea Vergine, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000.

Lea Vergine, *L'arte in trincea: lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano, 1996.

Lea Vergine, *Napoli '25/'33*, Clean, Napoli, 2018.

Leo Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Il Saggiatore, Milano, 1986.

Leopoldo Siano, *Tra rumore primordiale e armonia delle sfere: la musica di Hermann Nitsch (lezioni napoletane)*, Edizioni Morra, Napoli, 2018.

Lorenzo Borgonovo, *Strategia del paradosso e teoria mimetica. Violenza e sessualità nel cristianesimo e nella Body Art attraverso il pensiero di René Girard*, tesi di diploma accademico di primo livello, Accademia di Belle Arti di Brera, Anno Accademico 2010-2011, Relatori Prof. Mons. Pierangelo Sequeri, Prof. Maurizio Arcangeli.

Lorenzo Mango, *Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch,* Acting Archives Review, Anno I, Numero 1, aprile 2011.

Malcom Green, *Writings of the Vienna Actionists,* Atlas Press, Londra, 1999.

Marino Niola, *I Santi e Patroni*, Il Mulino, Bologna, 2007.

Marino Niola, *La microfisica del sangue (nel segno di san Gennaro)*, in “Micromega le ragioni della sinistra”, numero 3, 1994.

Marino Niola, *Sui palchi delle stelle. Napoli, il sacro, la scena*, Gli argonauti, Roma, 1995.

Michael Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015.

Michel Foucault, *Sorvegliare e punire,* tr. it. di A. Tarchetti, *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975),Einaudi, Torino 1993.

Michela Marzano, *La filosofia del corpo*, Il Melangolo, Genova, 2010.

Peter Weibel, Valie Export (a cura di), *Wien. Bildkompendium wiener aktionismus un film*, Kohlkunstverlag, Frankfurt, 1970.

Peter Weiermair, *Arte Austriaca 1960-1984*, catalogo mostra Galleria Comunale d’arte moderna (Bologna 4 giugno-31 agosto 1984), a cura di P. Weiermair, Grafis Edizioni, Bologna, 1984.

Renato Barilli, *La performance*, Edizioni Mambo, Bologna, 2017.

René Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980.

René Girard, *Violenza e religione. Causa o effetto?*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2011.

RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present. Third Edition* (1979)*,* Thames & Hudson world of art, London, 2018.

Richard Schechner, *Aspects of training at the Performance Group*, in R. Schechner, *Actor Training*, vol. I, Institute for Acting Research, New York, 1972.

Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, New York, 2003.

Silvia Bordini, *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci Editore, Roma, 2014.

Sigmund Freud, *Azioni ossessive e pratiche religiose,* in Zeitschrift für Religionspsychologie (1907), vol. 1 Numero 1.

Stefano De Matteis, *Mezzogiorno di fede. Il rito tra esperienza, memoria e storia*, M. D'auria editore, Napoli, 2013.

Stefano De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma, 2012.

Tracey Warr, (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Phaidon, Milano, 2006.

Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Valentina Valentini, *Professione cartografo*, in Schechner R., in *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni Editore, Roma, 2016.

Victor Turner, *Antropologia della performance*, tr.it. di Stefano Mosetti, *The Antropology of Performance* (1986), Il Mulino, Bologna, 2017.

Victor Turner, *Dal rito al teatro*, tr. it. di Paola Capriolo, *From Ritual to Theatre. The Human seriousness of play* (1982), Il Mulino, Bologna, 2017.

Vincenzo Trione, *Il caso-Nitsch e la critica italiana*, in *O.M Theater. Casina vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994, p. 111.

Walter Benjamin, *Immagini di città*, tr. it. di Giorgio Backhaus, Marisa Bertolini, Gianni Carchia, Enrico Ganni, Hellmut Riediger, *Stadtebilder* (1963), Giulio Einaudi Editore, Torino, 2007.

William I. Miller, *Anatomia del disgusto*, tr. it di M. R. Fasanelli, *The Anatomy of Disgust* (1997), McGraw-Hili, Milano 1998.

SITOGRAFIA

AAVV, *Museo Hermann Nitsch Archivio Laboratorio per le arti contemporanee mini-guida della catalogazione*, Edizioni Morra, Napoli, 2018.
https://issuu.com/libero35610/docs/lemmario_museo_hermann_nitsch
Consultato in data 2/07/20.

Achille Bonito Oliva, *Contro la morte del pubblico*, sezione "Testi critici" sito web Museo Nitsch.
https://www.museonitsch.org/it/hermann-nitsch/testi-critici-hermann-nitsch
Consultato in data 10/08/20.

Anne Blood, *Vienna Actionism: New York*, in "The Burlington Magazine", Vol. 156, No. 1340, Sculpture, November 2014, pp. 776-778.
JSTOR: https:// www.jstor.org/stable/24242487
Consultato in data 2/08/20.

Aurora Vasinton, *Azione e abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*.
Academia.eduhttps://www.academia.edu/7132497/Azione_e_Abreazione_Per_unestetica_del_sacrificio_nel_teatro_di_Hermann_Nitsch
Consultato in data 20/07/20

Beth Hinderliter, *Citizen Brus Examines His Body: Actionism and Activism in Vienna*, 1968, in "October", Vol. 147, winter 2014, pp. 78-94.
JSTOR https:// www.jstor.org/stable/24586638
Consultato in data 3/08/20.

Deborah Griggs, *Theatricality & Global Theater*.
Academia.edu:https://www.academia.edu/11229333/Theatricality_and_Global_Theater?auto=download

Consultato in data 29/08/20.

Fabio Francione, *Hermann Nitsch: il corpo, la carne, i demoni*, in “il Manifesto”, 12 agosto 2017.
https://ilmanifesto.it/hermann-nitsc-il-corpo-la-carne-i-demoni/
Consultato in data 20/09/20.

Fabrizia Carabelli, Quel che resta di Hermann Nitsch, in “InsideArt”, 22 settembre 2017.
https://insideart.eu/2017/09/22/quel-che-resta-di-hermann-nitsch/
Consultato in data 2/09/20.

Francesco Russo, *Antropologia della festa*, in “Acta Philosophica”, Vol. I, No. 15, 2006, pp. 67-76.
Academia.edu:https://www.academia.edu/23662585/Antropologia_della_festa
Consultato in data 29/08/20.

Herbert Blau, *From the Dreamwork of Secession to the Orgies Mysteries Theater*, Modern Austrian Literature, Vol. 42, No. 3, SPECIAL ISSUE: Performance (2009), pp. 11-28 (18 pages).
JSTOR:https://www.jstor.org/stable/24649951?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents
Consultato in data 28/07/2020.

Hermann Nitsch, *Cari animalisti, vi spiego perché sono uno di voi*, lettera su “LaRepubblica Palermo” web, 26 giugno 2015.
https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/26/news_cari_animalisti_vi_spiego_perche_sono_uno_di_voi_-117730227/
Consultato il giorno 12/08/19.

Jürgen Schilling, *Un museo per Hermann Nitsch a Napoli*, sezione “Testi critici” sito web Museo Nitsch Napoli.
https:/www.museonitsch.org/it/hermann-nitsch/testi-critici-hermann-nitsch
Consultato in data 8/07/20.

Laura Larcan, *Un dialogo impossibile con il genio. Così Nitsch “replica” a Caravaggio*, in “la Repubblica”, 30 aprile 2010.
https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2010/04/30/news/un_dialogo_impossibile_con_il_genio_cos_nitsch_replica_a_caravaggio-3732679/
Consultato in data 25/09/20.

Lorenzo Mango, *I relitti*, sezione “Testi critici” sito web Museo Nitsch.
https://www.museonitsch.org/it/hermann-nitsch/testi-critici-hermann-nitsch
Saggio consultato in data 10/08/19.

Lorenzo Mango, *Una casa per le idee*, sezione “Testi critici” sito web Museo Nitsch Napoli.
https://www.museonitsch.org/it/hermann-nitsch/testi-critici-hermann-nitsch
Consultato in data 8/07/20.

Lucrezia Longobardi, *Il creatore della Fondazione Morra-Museo Nitsch prepara Casa Morra e cento anni di mostre settennali*, in “Zero”, 2 febbraio 2017.
https://zero.eu/it/persone/intervista-a-peppe-morra/
Consultato in data 5/07/20.

Marialuisa Stazio, *Napoli anima e corpo*, Academia.edu.
Academia.edu: https://www.academia.edu/7591211/Napoli_anima_e_corpo
Consultato in data 1/07/20.

Mario Francesco Simeone, *Sinfonia Napoli 2020: un nuovo allestimento per il museo Nitsch*, in “Exibart”, 23 settembre 2020.
https://www.exibart.com/arte-contemporanea/sinfonia-napoli-2020-un-nuovo-allestimento-per-il-museo-nitsch/
Consultato in data 25/09/202.

Mario Franco, *Videoteca – database informatico*, sezione “Testi critici” sito web Museo Nitsch Napoli.
https://www.museonitsch.org/it/hermann-nitsch/testi-critici-hermann-nitsch
Consultato in data 8/07/20.

Rosalìa Torrent Esclapés, *Museos inesperados: Hermann Nitsch y Casa Morra*, sezione “Rassegne stampa”, sito Fondazione Morra.
https://www.fondazionemorra.org/images/rassegna_stampa/2017/Diferents-Rivista-Museum-2-2017-CasaMorra-Nitsch.pdf
Consultato in data 23/09/20.

Sandra Nastro, *Un museo per Nitsch e una nuova casa a Napoli. Parla Peppe Morra*, in “Artribune”, 31 luglio 2016.
https://www.artribune.com/attualita/2016/07/napoli-intervista-peppe-morra-museo-nitsch/
Consultato in data 3/07/20.

Paul Sakoilsky, *Hermann Nitsch & Paul Sakoilsky in conversation, on the morning after the 6-day-play*, Schloss Prinzedorf, Austria, 10 August 1998, interview published in *Breaking Out of the Reality Asylum: Hermann Nitsch and the Orgies Mysteries Theatre*, Paul Sakoilsky, Creation Press, 1999, p. 2.
Academia.edu:https://www.academia.edu/27746369/Paul_Sakoilsky_Breakin

g_Out_of_the_Reality_Asylum_Hermann_Nitsch_and_the_Orgies_Mysteries_Theatre_2002_rewrite_edit_
Saggio consultato in data 20/07/19.

Sito Archivio Pari&Dispari Rosanna Chiessi.
http://www.pariedispari.org/
Consultato in data 15/09/20.

Sito cimitero delle Fontanelle.
https://www.cimiterofontanelle.com/it/
Consultato in data 2/09/20.

Sito Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater.
https://www.nitsch.org/
Consultato in data 10/09/20.

Sito Nitsch Foundation, Mistelbach.
https://www.nitsch-foundation.com/
Consultato in data 28/08/20.

Sito Fondazione Morra, Napoli.
https://www.fondazionemorra.org/it/
Consultato in data 20/08/20.

VIDEOGRAFIA

Hermann Nitsch, *152. Azione,* Casa Morra Napoli, 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=Zhav3sTPak4&has_verified=1
Video Consultato in data 13/08/20.

Carmelo Bene, *Cos'è il teatro?*
https://www.youtube.com/watch?v=Hu0X5o3e-YM
Video consultato in data 10/08/20.

Ferruccio Marotti, *Il principe constante* di Jerzy Grotowski.
https://www.youtube.com/watch?v=kvYNCgWWgWk
Video consultato in data 10/09/20.

Festival Tendenze d'Arte Internazionale, 19-20 marzo 1977, Cavriago (RE).
https://www.youtube.com/watch?v=pz-fXXoR6Wc&list=PLKmOQiyq0S490yea3LzeQ7X6sBEQ3HGV1&index=3
Video consultato in data 15/09/20.

Hermann Nitsch, *38-40.Malaktion*.
https://www.youtube.com/watch?v=zHb2WAjcXVk
Video consultato in data 11/07/20.

Hermann Nitsch, *66.Painting Action*.
https://www.youtube.com/watch?v=-9fkqYwxXzo
Video consultato in data 10/07/20.

Hermann Nitsch, *75th Painting Action*, Prinzendorf, Vienna for Marc Straus Gallery, Agosto 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=-pleAnKIXEU
Video Consultato in data 13/08/20.

Hermann Nitsch, *15 anni di O.M. Theater*, Reggio Emilia, 1975.
https://www.youtube.com/watch?v=U48xV3Qnilc&list=PLKmOQiyq0S490yea3LzeQ7X6sBEQ3HGV1
Viedeo consultato in data 15/09/20.

Hermann Nitsch, 135.Aktion, XI Bienal de la Habana, 2012.
https://www.youtube.com/watch?v=Sxv7z0ququM
Video Consultato in data 13/08/20.

I martedì critici - Peppe Morra, su "Artribune", 30 aprile 2018.
https://www.artribune.com/television/2018/04/video-i-martedi-critici-peppe-morra/
Video consultato in data 12/09/20.

Intervista video a Rosanna Chiessi, *Parlare d'arte ad una lepre morta*, Reggio Emilia, marzo 2011.
https://www.youtube.com/watch?v=hD3NmWndkGU&list=PLKmOQiyq0S490yea3LzeQ7X6sBEQ3HGV1&index=13
Video consultato in data 16/09/20.

Mario Raimondo, *Il Teatro di Grotowski*.
https://www.youtube.com/watch?v=zoebHrAqq_0
Video consultato in data 4/09/20.

Michela Marzano, *Corpo-immagine. L'imposizione dei canoni estetici*, Lectio Magistralis Festival della Filosofia, Sassuolo, 17 settembre 2017, registrazione video.
http://www.festivalfilosofia.it/2018/index.php?mod=c_video&id=285
Video consultato in data 2/07/20.

The Living Theatre: Pradise Now.
https://www.youtube.com/watch?v=ZaUpu67D_wA
Video consultato in data 8/09/20.