



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale in
Economia e
Gestione delle Arti
e delle attività
culturali

Ordinamento LM-76
(Scienze economiche per l'ambiente e la cultura)

Tesi di Laurea

La nascita della performance art in Italia

La Galleria La
Tartaruga: Il Teatro delle
Mostre

Relatore

Ch. Prof. Federico Pupo

Correlatore

Ch. Prof. Giovanni De Zorzi

Laureanda

Lavinia Salvatori
Matricola 865855

Anno Accademico

2020 / 2021

Indice

Introduzione	3
1 Capitolo <i>La performance art</i>	4
1.1 Definizione e nascita della <i>performance art</i> in Italia	4
1.2 Requisiti ed evoluzione della performance	7
1.3 Marina Abramovic - <i>GrandMother Of Performance</i>	10
1.4 La performance d'artista definita come antitesi al Teatro	13
2 Capitolo Trasformazione delle arti innovative	15
2.1 Trasformazione delle forme artistiche	15
2.2 La nascita dell'esplosione teatrale come forma d'arte – <i>living theatre</i>	19
2.3 Descrizione dell'evento innovativo – <i>l'happening</i>	22
3 Capitolo Roma protagonista del cambiamento	24
3.1 Attività della Galleria la Tartaruga dal suo esordio	24
3.2 Plinio De Martiis e l'avanguardia	28
3.3 Il Teatro delle Mostre alla Galleria La Tartaruga, 1968	30
3.4 Fabio Sargentini e la galleria l'Attico	35
4 Capitolo. Come vendere l'arte concettuale	39
4.1 Il mercato dell'arte – le diverse figure e funzioni	39
4.2 Meccanismo d'asta e teoria dei giochi	43
4.3 L'impossibilità di vendere la performance	47
4.4 Esperienza personale – innovazione nella vendita di <i>performance art</i>	49
Conclusione	51
Bibliografia	54
Sitografia	55

INTRODUZIONE

Durante il mio percorso accademico e professionale ho avuto l'opportunità e la fortuna di imbattermi in un'asta molto particolare nella quale si presentano in vendita opere della Galleria La Tartaruga di Roma, esperienza che mi ha portata così a focalizzare la mia tesi sulla *performance art*, la cui nascita in Italia si deve anche ad una loro iniziativa: "Il Teatro delle Mostre".

*"L'esposizione Teatro delle Mostre organizzata dalla Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis nel 1968 rappresenta uno dei culmini della ricerca artistica degli anni Sessanta e uno degli ultimi episodi in cui assistiamo alla partecipazione di poeti visivi, artisti provenienti dall'arte Povera e Concettuale e scrittori in un unico evento. Ogni giorno una performance di un artista diverso".*¹

La Galleria ha avuto un ruolo fondamentale per lo sviluppo della *performance art* a livello nazionale ed internazionale, sostenendo la diffusione di una corrente artistica fortemente innovativa già a partire dagli anni Sessanta.

Il primo capitolo del mio elaborato intende offrire alcuni elementi di inquadramento legati alla nascita della *performance art*, proseguendo poi con un approfondimento della stessa e degli artisti internazionali ed italiani che hanno influenzato e contribuito alla crescita di questa forma d'arte, la quale muta nel corso degli anni in Italia ed all'estero. Quando si parla di arti performative in senso lato si allude a un ampio ambito di attività che spaziano dalla danza all'opera, dal teatro al circo, dal mimo alla musica.

*"La performance art, resa in italiano come performance d'arte o performance d'artista, è un'azione artistica, generalmente presentata ad un pubblico, che spesso investe aspetti di interdisciplinarietà".*²

La scelta di questa tesi, peraltro, deriva in maniera diretta anche da una mia esperienza lavorativa, durante la quale ho avuto l'occasione di vendere la *performance art* – in quanto mission dell'opera e non opera tangibile da esporre - attraverso un canale di casa d'aste presso "Finarte". Infine, nell'ultimo capitolo, dopo una breve analisi dello

¹ <http://artandbibliophilia.blogspot.com/2012/05/il-teatro-delle-mostre-alla-galleria-la.html>

² https://it.wikipedia.org/wiki/Performance_art

sviluppo e della strutturazione del mercato dell'arte e il meccanismo d'asta e teoria dei giochi, illustrerò, anche grazie ad esempi concreti, alcune modalità di vendita della *performance art* attraverso efficaci strumenti di marketing.

Capitolo 1 *La performance art*

1.1 Definizione e nascita della *performance art* in Italia

*“L’arte è qualcosa in continuo mutamento. Sin dalle origini l’essere umano ha avvertito l’esigenza di esprimersi nei modi e nelle forme più svariate, dando così alla luce diverse forme d’arte. Lo scorso secolo ha assistito alla nascita di una forma d’arte ancora nuova, fuori dagli “standard” canonici: la performance art”.*³

Quando si parla di *performance art* si allude a un ampio ambito di attività artistiche che spaziano dalla danza all’opera, dal teatro al circo, dalla body art all’happening, dal mimo alla musica. Si tratta di manifestazioni differenti tra loro, ma accomunate dalla presenza fisica dell’artista stesso, o di più performer, che partecipano in modo diretto o indiretto all’esibizione, rendendola in questo modo un evento unico ed irripetibile.

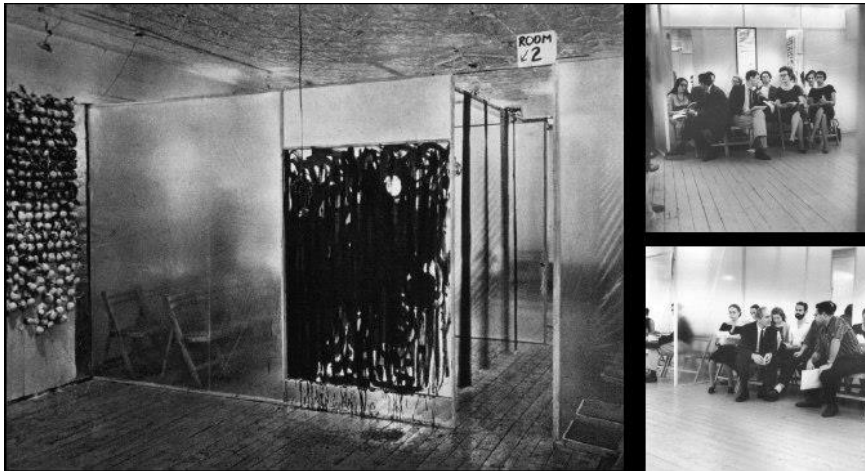
La caratteristica principale della *performance art* risiede nell’ essere una produzione interdisciplinare, tale da creare una coesione multilivello e multisettoriale tra le diverse espressioni artistiche che la compongono. Il tutto si inserisce così in un’esperienza che vede l’artista fondersi con i diversi elementi dell’opera, condividendo le proprie tecniche ed il proprio pathos con gli spettatori, coinvolti quasi in uno scambio reciproco d’emozioni.

Lo scopo della *performance art* è di rappresentare l’opera in modo estremo, utilizzando sia il corpo che la vita personale dell’artista. Come detto, nell’ambito delle rappresentazioni si instaura un vero e proprio dialogo tra il performer e lo spettatore, tanto che senza pubblico questa forma d’arte perderebbe molto del suo senso più profondo: improvvisata o studiata in ogni suo minimo dettaglio, condivisa attraverso i social media o dal vivo, l’interazione artista-osservatore diviene quindi elemento fondante ed essenziale.

In questo quadro, l’arte parla quindi allo spettatore un linguaggio profondo e personale, per forza di cose talvolta criptico e di difficile comprensione, ma certamente unico nel suo valore e genere.

³ <https://catania.liveuniversity.it/2020/05/27/performance-art-marina-abramovic/>

Figura 1.1 - 18 Happenings in Six Parts, ottobre 1959 - Sala 2 e foto degli artisti.



Fonte: artplastoc

Storicamente, i primi passi della *performance art* sono da collocare nella metà degli anni Sessanta in Europa, per poi definirsi in modo più netto negli Stati Uniti, periodo nel quale *Allan Kaprow* realizzerà i primi *Happenings*: una forma d'arte contemporanea che nasce dall'opera (18 Happenings in 6 Parts, New York, 1959) e si focalizza non tanto sull'oggetto ma sull'evento che si riesce ad organizzare.

«L'happening è una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti». ⁴

Grazie alle influenze delle avanguardie sull'arte concettuale, lo spettatore non è più quindi semplice destinatario dell'opera, ma ne diventa protagonista partecipando alla stessa in maniera attiva. L'evento scatenante di tale dinamica è la creazione del primo *ready-made* di Marcel Duchamp: un orinatoio - intitolato "Fontana" - messo in mostra in una galleria nel 1917 con la firma d'artista "R. Mutt".

Ready-made, che letteralmente significa "già fatto", rappresenta la tecnica più rivoluzionaria dell'arte contemporanea, dove l'artista rovescia la base dell'estetica convenzionale di quegli anni. Il *ready-made* è un oggetto qualsiasi, estrapolato dal proprio contesto quotidiano e dalla propria funzione, inserito in una circostanza insolita con lo scopo di creare nel fruitore non solo

⁴ Allan Kaprow, *Happenings in the New York Scene*. Art News, May, 1961

un nuovo processo di identificazione, una messa in discussione delle regole ordinarie della propria realtà, ma strutturare anche una nuova forma di pensiero.⁵

Nell'ambito di questa rivoluzione che ha investito il mondo dell'arte, la *performance art* – definita anche come "*open-ended*", ovvero atti artistici che comprendono elementi di danza, cinema, teatro, video, poesia rappresentati davanti ad un pubblico⁶ - ha assunto un ruolo fondamentale di ricerca sociale, che coinvolge il tempo, lo spazio, il corpo del performer e la relazione fra il performer e lo spettatore

Le prime manifestazioni di performance art in Italia risalgono agli anni 70', grazie agli artisti che rappresentavano il movimento della così detta *Arte Povera*, attraverso due importanti gallerie di riferimento di Roma: *La Tartaruga* di Plinio De Martiis e *L'Attico* di Fabio Sargentini. Queste, alla fine degli anni 60', ospitarono infatti due mostre molto importanti per determinare la nascita della *performance art* in Italia:

- 1) *Lo spazio degli elementi. Fuoco, immagine, acqua, terra.* 1967. L'Attico
- 2) *Teatro delle Mostre.* 1968. La Tartaruga

1.2 Requisiti ed evoluzione della performance

⁵ F. Fabbri, *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2011, p. 13-14

⁶ https://www.settemuse.it/arte/corrente_performance_art.htm

Per arti performative è possibile intendere un ampio spazio di attività; per questa ragione gli studiosi Carol Simpson Stern e Bruce Henderson hanno specificato i requisiti fondamentali per le forme d'arte interdisciplinari, come appunto la *performance art*, dividendoli in otto punti chiave che accomunano le tecniche di produzione artistica di quel periodo:

1. esigenza di esprimersi in modo provocatorio, non convenzionale attraverso opere antiestablishment;
2. contestare qualsiasi meccanismo di mercificazione dell'arte;
3. multimedialità di tecniche e di generi artistici differenti;
4. attrattiva per il collage e per l'assemblaggio;
5. impiego di materiali «trovati» e di materiali «costruiti»;
6. accostamenti inusuali;
7. interesse teorico per le nozioni di gioco e parodia, gusto per la trasgressione delle regole;
8. creazione aperta delle opere.⁷

Le tecniche di produzione artistica che nascono negli anni osservati costituiscono un'evoluzione delle avanguardie storiche come il Surrealismo, Dadaismo e Futurismo.

Le azioni performative venivano presentate in luoghi privati, molte volte organizzate dagli stessi artisti –come la *factory* di Andy Warhol o il *loft* di Yoko Ono – in quanto il sistema dell'arte tradizionale non riconosceva la loro attività, spesso considerata volgare e lesiva per la società.

La *performance art* prima di essere ammessa dalle istituzioni come una vera e propria forma di arte, dovrà aspettare il 1983, anno nel quale il *National Endowment for the Arts*, inserisce una nuova classe sotto il nome di *Interarts*: da quel momento in poi, gli artisti ebbero la possibilità di ampliare il proprio bacino di ascolti, fino ad allora limitato all'auto-produzione.

Le performance si basano su differenti attività, le quali rappresentano la *Public Art*: attraverso l'azione performativa l'artista produce delle relazioni tra individui, che recuperano la loro impronta relazionale con sé stesse ed il mondo circostante, le *performance art* nascono da un'idea dell'artista:

⁷ C. Simpson Stern e B. Henderson *Performance. Texts and Contexts*, Longman, New York, 1993

Each project, as defined by its initiator(s), must begin with a vision - an image, an idea, a notion - of what can, might, or should be done (Strauss 1988, 165).⁸

L'idea è la base di qualsiasi tipo di progetto: realizzare una produzione artistica ed attirare l'attenzione sulla performance attraverso l'elaborazione progettuale stessa è importante tanto quanto la concreta realizzazione.

In questa direzione, esistono delle linee guida attraverso cui rendere più facile il raggiungimento di un'idea che possa essere definita anche un'opera d'arte tradizionale o d'avanguardia che sia. Si tratta di un percorso che è possibile dividere in tre momenti: progettazione, realizzazione e documentazione.

Nella performance art, a differenza dell'arte tradizionale in cui le tre fasi sono indipendenti l'una dall'altra, i tre momenti sono strettamente interdipendenti e tendono costantemente a sovrapporsi (es. la documentazione nella performance art potrebbe anche essere non necessaria, seppur utile per le riflessioni sull'ideazione).

Per tale ragione, questo tipo di movimento potrebbe essere inserito anche nel grande filone dell'Arte Concettuale:

“si definisce arte concettuale qualunque espressione artistica in cui i concetti e le idee espresse siano più importanti del risultato estetico e percettivo dell'opera stessa.”⁹



Figura 1.2 In foto l'artista Gina Pane (Biarritz, 24 maggio 1939 – Parigi, 5 marzo 1990), che durante le performance adoperava il suo stesso corpo ferendolo e trafiggendolo. FONTE: Google immagini

Il momento dell'ideazione, quindi, non si pone solamente come una fase preliminare o preparatoria, ma costituisce il reale fulcro della creazione artistica, che si sviluppa poi verso la fase di esecuzione, nel corso della quale permane un ampio margine di improvvisazione. L'artista, a valle dell'idea, avvia il progetto, che prevede

⁸ The Articulation of Project Work: An Organizational Process

⁹ https://it.wikipedia.org/wiki/Arte_concettuale

una parte teorica, la realizzazione dell'idea dell'artista e la fase operativa, quest'ultima fondamentale per comprendere di cosa si ha bisogno per la realizzazione.

1.3 Marina Abramovic - *GrandMother Of Performance*

Marina Abramovic si è autodefinita: “la nonna della *performance art*”.

Nasce a Belgrado il 30 novembre del 1946. L'artista serba, conosciuta in tutto il mondo diventa famosa da giovane per le sue performance estreme, dove mette al centro del suo lavoro il corpo sottoposto a sforzi fisici e mentali di ogni genere.

Figura 1.3 Self. Portrait of Marina Abramović.



*“Marina Abramović, una delle personalità più conosciute, controverse e influenti dell'arte contemporanea, "sacerdotessa" e "matriarca" della performing art, quell'arte performativa, effimera, che opera tra esibizione e arte visiva e in cui l'artista utilizza come strumenti di espressione il proprio corpo e il tempo”.*¹⁰

FONTE: Google immagini

Una *performance art* che mi ha suscitato interesse è *GrandMother Of Performance*, una performance che Marina Abramovic ha scritto come suo testamento nella quale dimostra come l'artista abbia pensato di far diventare una *performance art* il funerale stesso:

*“Non stupisce sapere che Marina ha già preparato la sua ultima performance: GrandMother Of Performance avverrà solo il giorno del suo funerale. Quel giorno ci saranno tre bare e ciascuna sarà mandata in una delle tre città che hanno segnato la sua vita, quindi Belgrado, Amsterdam, New York. Solo una conterrà il corpo dell'artista, ma nessuno potrà saperlo”.*¹¹

Tre sono le città che hanno segnato la sua vita, Belgrado città natale, Amsterdam città nella quale si trasferisce nel 1976 insieme al suo compagno Ulay, compagno di vita e di arte con cui inizierà la sua produzione artistica e New York, la città che l'”addotta”.

¹⁰Marina Abramovic. *The cleaner*. Catalogo della mostra (Firenze, 21 settembre 2018-20 gennaio 2019). Ediz. Inglese, Marsilio, Venezia, 2018.

¹¹ <https://whats-happening.org/2021/03/13/the-grandmother-of-performance-marina-abramovic/>

*“Non voglio che il pubblico passi del tempo a guardare il mio lavoro: voglio che loro siano con me e dimentichino il tempo. Voglio spalancare lo spazio perché ci sia solo quel momento, qui e ora: non c’è niente, né futuro, né passato. In questo modo puoi estendere l’eternità. Questo significa essere presenti”.*¹²

¹² F. Baiardi, *Dr. Abramovic*, Feltrinelli, Milano, 2012, p.20

1.3 La performance d'artista definita come antitesi del Teatro

Come osservato nei paragrafi precedenti, nella *performance art* (e le sue evoluzioni) il corpo diventa protagonista, e viene studiato attraverso delle sperimentazioni che si svolgono prevalentemente su palcoscenici teatrali. Nasce dunque un nuovo sistema espressivo, che si basa sull'intensità del rapporto tra l'attore e la sua stessa performance. Questo approccio, più volte oggetto di studio nel corso degli anni, viene brillantemente suddiviso in specifici momenti da Marco De Marinis, studioso della materia:

"...due fra le acquisizioni del Novecento teatrale sono:

a) la concezione e l'uso dello spazio come dimensione drammaturgica, parte integrante della composizione dell'opera teatrale;

*b) la concezione e l'uso dello spazio teatrale come spazio di relazione, luogo del rapporto attore- spettatore".*¹³

La diffusione della performance art è stata accompagnata da una contestuale transizione ideologica ed interpretativa del teatro, che nel corso degli anni ha sviluppato una molteplicità di linguaggi ed espressioni, oltrepassando singoli testi e copioni ed iniziando a valorizzare corpi, spazi, suoni ed oggetti come strumento di comunicazione emotiva.¹⁴

La caratteristica fondamentale del teatro, nonché valore aggiunto di tale forma d'arte, è data dal fatto che la presenza fisica dell'attore viene sempre mediata da uno spazio e da un tempo illusori, che suggeriscono luoghi e sequenze narrative diverse da quelle reali. Per rendere evidente questa scissione tra realtà e finzione scenica, gli attori si aiutano con elementi che ne marcano la separazione: il palcoscenico è in genere sopraelevato, il sipario fa da confine, le didascalie definiscono il cambio di scena e di azione.

Secondo *Erving Goffman* il luogo in cui avviene la rappresentazione e dove si esibiscono gli attori è protetto da una nitida linea di demarcazione e «il pubblico non ha né diritto, né l'obbligo di partecipare direttamente all'azione drammatica (sebbene possa esprimere apprezzamento o disapprovazione facendo ricorso a modalità codificate da convenzioni)».¹⁵

¹³ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 2000, cit., p.50

¹⁴ <https://www.lottavo.it/2018/10/tra-teatro-e-performance-art/>

¹⁵ (Goffman 1974, 163).

Bernard Giesen, citando Nietzsche, sostiene poi che è proprio la partecipazione di una parte estranea non recitante ciò che definisce la natura del *theatre*:

«We call these performances that require the presence of a non-acting third party “theatre”». ¹⁶

In base a quanto descritto, si potrebbe quindi assumere che la relazione tra attore e pubblico sia basata su alcune regole definite, tra cui:

- L'attore intrattiene il pubblico creando emozioni, impressioni e coinvolgendolo con la sua performance
- Il palcoscenico è una sorta di contenitore dotato di pareti. Una delle pareti è posta di fronte al pubblico, definendo un confine profondo ma invisibile
- Il pubblico osserva fermo ed in silenzio l'azione *in fieri* sul palcoscenico. L'unico intervento ammesso è l'applauso che può avvenire in momenti specifici, dettati dalle convenzioni o, a volte, dall'emotività.

Di contro, la *performance art* si basa su assunti differenti ed in parte diametralmente opposti, tra cui:

- Il performer realizza la sua azione esibendo se' stesso, il proprio corpo, il proprio vissuto, la propria esperienza, senza basarsi su una parte scritta o sul coinvolgimento di altri personaggi.
- Il performer utilizza strutture sceniche poco elaborate o minimaliste; non si avvale di costumi di scena e, anzi, spesso le rappresentazioni prevedono scene di nudo.
- La performance è uno show che non si svolge sul palcoscenico ma in uno spazio unico.
- Il pubblico prende parte all'azione con un ruolo attivo nello spazio unico.

Inoltre, il performer prende come riferimento non il teatro classico, bensì il varietà ed il cabaret (come avveniva già nelle prime azioni futuriste e Dada), caratterizzati da toni antiaccademici, acrobazie, canti e danze, al fine di dissacrare l'arte seria, sublime e solenne.

¹⁶ (Giesen in Alexander et al. 2006, 346).

2 Capitolo Trasformazione delle arti innovative

2.1 Trasformazione delle forme artistiche

Come noto, l'evoluzione della storia dell'arte è caratterizzata da percorsi in continuo mutamento ed improvvise e rivoluzioni. In questo senso, l'avanguardismo rappresenta senza dubbio uno dei movimenti che ha generato una netta rottura nel quadro delle correnti artistiche.

17

In linea generale, ogni tipo di forma artistica trae ispirazione da regole tradizionali e condivise, da cui poi, anche alla luce delle influenze culturali del momento, derivano indirizzi nuovi in grado di sviluppare scenari artistici innovativi.

Sul punto, nelle pagine successive si approfondiranno in particolare la *performance art*, l'*happening* e il *Living Theatre*, forme d'arte "alternative" che, come detto, hanno cambiato la natura del rapporto artista-spettatore.

I movimenti qui analizzati prevedono che la produzione dell'opera contemporanea avvenga in luoghi spazio-temporali non convenzionali, definiti da *Karl Marx* "interstizi", ed identificati dal filosofo come comunità di scambio che sfuggono alle regole di profitto dell'economia capitalista. L'interstizio suggerisce una zona franca, uno spazio relazionale che rimane estraneo alle regole comuni di relazione, implicando altre possibilità di scambio.¹⁸

In questa visione, artista ed opera viaggiano parallelamente verso luoghi esuli dalle regole della vita quotidiana e dai comuni meccanismi dell'economia dell'arte. Tale necessità è dettata non solo dal bisogno di scardinare le regole della società che ingabbiano alcune pratiche artistiche nei "classici" luoghi di fruizione, ma, è determinata soprattutto da un bisogno interiore dell'artista di ricercare un contatto orizzontale con lo "spettatore", rendendolo così parte attiva dell'azione e della scena attraverso la pluri sensorialità.

I luoghi dell'arte divengono dei veri e propri spazi sacri non per privilegiati ma, al contrario, fruibili per ricercare la propria individualità in un contesto condiviso, con lo scopo di generare una coscienza comune. La società vive in un luogo dinamico ed anche l'arte deve essere vissuta così.¹⁹

¹⁷ L'arte del ventesimo secolo. pag.6

¹⁸ *La creatività come identità terapeutica – Atti del II convegno della Società Italiana Psicoterapia della Gestalt*, a cura di: Gianni Francesetti, Michela Gecele, Franco Gnudi, Mariano Pizzimenti, FrancoAngeli, Milano, 2011, p. 228

¹⁹ *Temenos. I luoghi della musica. Formazione, tecnologie, emozioni e lavoro*. A cura di Michele Coralli e Claudio Chianura, Auditorium Edizioni, Milano, 2002. p. 113.

L'arte oggi può rappresentare un elemento caratterizzante per innescare le relazioni: ovviamente i risultati di tale miccia hanno un certo grado di imprevedibilità, ma è esattamente questo il principio fondante del sistema artistico di coloro che si avvicinano a una forma artistica relazionale: non avere la certezza dell'esito. Il tipo di approccio che l'artista applica è determinato dal cambiamento di paradigma strettamente correlato alla sua necessità di creazione. Infatti, in passato, l'artista era certo del proprio risultato, in quanto aveva consapevolezza del processo di cui si sarebbe servito e degli strumenti che avrebbe impiegato. Oggi l'opera si basa sull'anti-strutturalità, il senso profondo risiede nelle dinamiche questa è in grado di innescare e da un fattore umano che si rivela "nell'incontro". Non si vuole più mettere in mostra un oggetto statico, bensì riprodurre una situazione che vive nella propria mente affidandone l'interpretazione e l'emozione totalmente allo spettatore, che a sua volta diviene significato stesso dell'azione dell'opera. L'arte diviene così luogo di una partecipazione sociale, per una comunità che non possiede più spazi relazionali reali.

"...da questa combinazione risulta la vita sociale, e di conseguenza è questa che la spiega. Aggregandosi, penetrandosi, fondendosi, le anime individuali danno vita ad un essere (psichico, se vogliamo) che però costituisce un'individualità psichica di nuovo genere".

*Emile Durkheim*²⁰

Queste osservazioni inducono a valutare da un altro punto di vista la forma dell'arte contemporanea, non più considerata solo in relazione alla sua plasticità, ma anche attraverso la capacità relazionale che da essa scaturisce. Tale pensiero mette in crisi l'estetica modernista che ha da sempre considerato l'arte come "bellezza formale", in cui si crea una fusione di contenuto e stile. Oggi, più che di forme plastiche, si dovrebbe infatti parlare di "formazioni".²¹

Il mondo è in continuo cambiamento, e conseguentemente anche la visine delle cose della società muta con esso. Spesso l'uomo si limita a guardare solo ciò che conosce, come se avesse dei paraocchi che gli impediscono di godere di una visione completa del contesto. L'artista in questo caso si propone di ricostruire lo sguardo del singolo inventando nuove relazioni fra oggetti, spazi e tempo. Sembra quindi che l'emergenza del nostro contesto storico e sociale si possa affrontare attraverso la creazione una rete di relazioni, riscoprendo il senso di comunità in via di dissoluzione, un senso che a sua volta si dovrebbe strutturare partendo dalla

²⁰ E. Durkheim, *Le regole del metodo sociologico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2008.

²¹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano, 2010,

ricostruzione delle consapevolezze del singolo. In questo quadro, produrre una trama di reti sociali tramite l'arte prevede la non-disponibilità dell'opera in senso fisico, poiché questa si determina solo in un tempo e luogo circoscritto. Uno degli esempi più incisivi di produzione artistica “immateriale” è la performance: di questa, una volta effettuata, si ha soltanto una documentazione che non andrà considerata come “opera”, ma che sarà la testimonianza di un accadimento.

Il concetto di performance, oltre a racchiudere in sé una serie di pratiche artistiche, definite comunemente *Performing Art*, presuppone un tipo di contatto da parte dell'artista con l'osservatore, con il quale si stabilisce una specie di tacito “accordo”, le cui clausole tendono a variare dopo gli anni '60.

“La performance non consiste nella semplice realizzazione di un'azione, ma nella sua intelligibilità da parte di potenziali recettori e da fattori contestuali che ne definiscono il significato”²²,

Essa svolge una funzione sociale in quanto racconta del sistema sociale nel quale si struttura ed opera. L'esigenza di spostare i luoghi dell'arte, di non definirli e di rendere possibile ogni scorcio di città, galleria, casa, stanza, un luogo per comunicare e svolgere azioni artistiche, si attiva nel primo Novecento con alcune avanguardie storiche (Dadaisti, Futuristi, Surrealisti). Queste, spinte da necessità sociali diverse da quelle contemporanee, scelgono dei luoghi “insulsi” per operare, con il fine di dissacrare l'arte in quanto forma estetica esperita solo nei musei, teatri o gallerie con l'obiettivo di raggiungere l'unione tra arte e vita, sublime e quotidiano²³.

Se un tempo la *performance* e gli *happenings* nascevano dall'intento degli artisti di creare un legame tra l'arte e la società e proponevano la loro manifestazione in luoghi pubblici, oggi questo tipo di azioni vengono strutturate con l'obiettivo di definire meccanismi nuovi per recuperare l'interiorità dell'individuo, attraverso una serie di situazioni simboliche rintracciabili nel suo quotidiano.

Questo fa sì che lo spazio nel quale vengono svolte le performance artistiche diventi un luogo transitorio, nel quale il partecipante sconfigge le strutture psichiche imposte dalla società

²² Cit. G. Toscano, *Performance art. Campo di produzione e aspetti relazionali*. Tesi di dottorato Università di Trento 2010. p. 24

²³ F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006. p. 46.

acquisendo una nuova consapevolezza di sé che lo conduce ad intraprendere “nuove linee di azione sociale”.²⁴

²⁴J. C Alexander, Dagli abissi della disperazione: l'11 settembre come performance culturale, in id., La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre, il Mulino, Bologna, 2006 p. 199

2.2 L'esplosione teatrale come forma d'arte - dal Living Theater alla performance art

Il teatro è quella pratica che all'inizio del Novecento decide di uscire dagli schemi ordinari. L'intenzione non è più mettere in scena uno spettacolo per spettatori passivi, ma creare una dimensione spazio-temporale diversa, basata sulla presentazione dell'attore che mostra allo spettatore il proprio sé.

Il lavoro si struttura interamente sul linguaggio corporeo e non sull'enunciazione verbale di un testo. Lo scopo dell'attore è “rifare il corpo”, che rappresenta l'idea-guida dell'ultimo Artuad e del suo secondo Teatro della Crudeltà. Artuad, infatti, nelle sue ultime riflessioni in merito alla pratica teatrale, considera il teatro come luogo di “ritorno al sé”, che avviene attraverso la ricerca sulle azioni fisiche. La necessità di mettere al centro il corpo, non soltanto come oggetto ma anche come “corpo-mente” si era peraltro già manifestata in Russia grazie agli studi condotti da Stanislavskij ad inizio secolo, che vanno ben oltre l'ambito teatrale.²⁵

Le tecniche attoriali, quindi, divengono *“vie per una disciplina di sé, per ottenere una dilatazione della percezione e magari della coscienza”*.²⁶

Nel contesto descritto, è dunque possibile assumere che la ricerca svolta dall'attore, può essere applicata alla vita quotidiana di ogni essere umano. Il lavoro sul corpo e sul movimento serve a sviluppare un'azione cosciente. Ciò che rivendicano i Padri Fondatori del teatro contemporaneo è un'azione reale e sincera da parte dell'attore, azione che negli anni Sessanta assumerà le forme della teoria corpo-mente enunciata da Eugenio Barba nel saggio *La canoa di Carta*:

*“l'espressione “corpo-mente”, non è un'espressione sbrigativa, per indicare l'ovvia inseparabilità dell'uno dall'altro. Indica un obiettivo difficile da raggiungere quando dal comportamento quotidiano si passa a quello extra-quotidiano”*²⁷

Questa definizione dimostra come il teatro del secondo Novecento riacquisti una sua valenza antropologica, promuovendo una pratica attoriale che si sviluppa verso la ricerca sull'attore stesso, che aspira a costruire *“una dimensione profonda del rapporto con lo spettatore”*.²⁸

²⁵ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 2000 pp. 183-184

²⁶ F. Taviani, *Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia*, in M. De Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, I Quaderni del Battello Ebro, Bologna, 1997. p. 145

²⁷ Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 2004, cit. p. 172

²⁸ Taviani, *Passaggi e sottopassaggi*. Cit. p. 145

L'attore va oltre lo spettacolo e la rappresentazione, cercando di coinvolgere il pubblico affinché questo possa evadere dal ruolo di mero fruitore estetico.

In questi anni è sempre più complesso il limite che si crea tra teatro e performance, in un certo senso le azioni degli attori e quelle degli artisti visivi si intrecciano, non permettendo di delineare dei confini precisi. L'intenzione è creare un'"arte ibrida e totale", in cui gli artisti stessi escono volontariamente dalle regole dell'arte istituzionale, e di cui un esempio rilevante sono i lavori del *Living Theater*.

Il *Living Theater* è una compagnia teatrale, tuttora attiva, che nasce a New York nel 1947 per volontà dell'attrice americana *Judith Malina* e il poeta-pittore *Julian Beck*. Il teatro del Living rappresenta uno splendido intreccio tra teatro e *performance art*, in cui lo spettatore non è posto davanti ad un palcoscenico, ma "al centro" all'azione in corso, diventando parte del tutto. L'obiettivo del gruppo è il miglioramento della società e dell'uomo, attraverso diverse tecniche di presentazione le loro azioni hanno sia un valore psico-drammatico quanto rituale.

L'attività della compagnia inizia negli Stati Uniti e nel tempo si sposta in tutta Europa, con lo scopo di appoggiare e sostenere le minoranze sociali con azioni pacifiste e anarchiche. *The connection* (1959), una delle prime opere messe in scena dal Living, racconta la tossicodipendenza e prevede la partecipazione sia di attori, sia di reali tossicodipendenti, i quali si somministrano dosi durante la rappresentazione, confondendo lo spettatore che si trova in bilico tra la realtà e la finzione. Il tema è stato scelto dal Living con intenti di denuncia, per mostrare alla società quella comunità fantasma che viene abbandonata a se stessa. La decisione di mischiare azioni reali e azioni finte ben presto viene abbandonata, poiché lo scopo dei coniugi Beck non è ingannare lo spettatore, ma immergerlo in una situazione reale cercando di costruire un rapporto empatico attraverso le loro "messe in scena"

Il grande potere del Living è stato realizzare la condizione di cui parla *Artuad* nel suo libro "Il teatro e il suo doppio", con lo spettacolo teatrale: *The Brig* racconta e inscena le vessazioni e il processo di disumanizzazione che avviene all'interno delle prigioni di guerra. In questa circostanza Judith Beck, maltratta a colpi di frusta dagli attori della compagnia, rimane davanti ad un pubblico perplesso che interiorizza la sofferenza dell'essere umano. Questa messa in scena, oltre a creare una coscienza collettiva nei partecipanti, non lascia indifferente lo stato americano che inizia a preoccuparsi del successo mediatico del Living e del tipo di messaggi che trasmette ai suoi sostenitori. Da quel momento la compagnia teatrale inizia un vero calvario giudiziario che la costringe a trasferirsi in Europa.

L'arrivo nel vecchio continente avviene qualche anno prima dei moti del '68, che i coniugi Beck e parte della compagnia vivono a Parigi in modo attivo, occupando insieme agli studenti

e attivisti l'Odeon. In questo periodo – scrive De Marinis – inizia il processo di detreatalizzazione del Living, che li condurrà fuori dai confini del teatro. Questo processo ha origine con *Mysteries and smaller pieces* (1964), uno spettacolo che prevede un percorso di ascesa dall'inferno al paradiso nel quale si denuncia il valore materiale delle cose. Tale ascesa viene rappresentata da diversi steps, nei quali si cerca di coinvolgere sempre di più lo spettatore con l'aiuto dei sensi e attraverso l'enunciazione di slogan politici che induce gli spettatori a creare un'unica voce ed un unico spirito collettivo. A questa rappresentazione ne seguirono molte altre: *Frankenstein* (1967), *l'Antigone di Sofocle* (1967) fino a giungere a *Paradise Now* (1968). Quest'ultima, la cui gestazione richiede diverse fasi che hanno inizio nel 1967 a Cefalù, in Sicilia, rappresenta un momento importante per la storia del Living. La prima rappresentazione avviene al Festival di Avignone il 23 luglio del 1968.

Lo scopo dell'opera è comunicare una ventata di ottimismo in un momento di profonde battaglie sociali.

Figura 2.2



2.3 Descrizione dell'evento innovativo – l'*happening*

Come esaminato nei paragrafi precedenti, per arti performative è possibile intendere un ampio ventaglio di discipline artistiche. Tra queste, una manifestazione di particolare interesse è il cosiddetto "*happening*" che, per via delle sue peculiarità, offre alcuni elementi essenziali per comprendere al meglio la filosofia della *performance art*.

Gli *happenings*, infatti, erano esibizioni caratterizzate dall'essere prive di una struttura logica e narrativa, spesso rappresentate in ambienti esterni e da artisti che non ricorrevano allo studio delle tecniche della recitazione, «mettendo in scena» il proprio agire quotidiano. Lo strumento e la materia dell'opera d'arte, in questi casi, è il corpo, che fuoriesce del teatro stesso per inserirsi in nuovi contesti.

Figura 2.3.1

Fred W. McDarrah - 18 Happenings in 6 Parts, Reuben Gallery, New York, October 1959



Fonte: moma.org

Nella *performance art*, e di conseguenza anche nell' *happening*, è raro che venisse (e venga tuttora) utilizzato il termine "esibizione", con il performer che mette in scena un'esperienza che non solo prevede la partecipazione del pubblico, ma la richiede quale elemento imprescindibile.

Diversamente da una rappresentazione teatrale, tale corrente avverte l'esigenza di coinvolgere non solo la dimensione artistica, ma anche quella umana, favorendo la creazione di un filo narrativo che mantiene fluido il legame arte-quotidianità. *"I am a performer, not an actor. For me, performance is something that is not rehearsed, and is not staged by a director. In performance there are no scripted cues or stage settings; it is pure and raw (Marina Abramovic in Thompson e Weslien 2005, 39)."*²⁹

Per come strutturati, gli *happenings* dovrebbero essere rappresentati una volta sola, come fossero un collage di eventi unici, ripercorrendo in parte quanto anticipato nel corso dei decenni precedenti dalle serate futuriste, con musica poesia e declamazioni che coinvolgono il pubblico (F.T. Marinetti "Bruciamo Venezia etc...").

Storicamente, il padre dell'*happening* è considerato Allan Kaprow, il cui evento *"18 Happenings in 6 Parts"*, tenuto a New York nel 1959, rappresenta senza dubbio il "punto zero" di questa forma d'arte. Kaprow, peraltro, fu a sua volta allievo di John Cage, maestro di sperimentazioni tra musica, letteratura ed altre forme artistiche ³⁰.

Figura 2.3.2 Cage, Cunningham e Rauschenberg al Black Mountain College



Fonte : <https://www.artwort.com/>

Festival dei Due Mondi, Spoleto 1959

3 Capitolo Roma protagonista del cambiamento

²⁹ <https://docplayer.net/165472225-Marina-abramovic-has-been-pushing-the-limits-of-performance-for-over.html>

³⁰ Tra le diverse attività, nel 1952 Cage creò un collage composto da lui stesso, il rettore del Black Mountain College e Robert Rauschenberg impegnati nella lettura di poesie, esposizioni di tele e composizioni al piano.

3.1 Attività della Galleria La Tartaruga dal suo esordio

La Galleria La Tartaruga, fondata da Plinio De Martiis e la moglie Antonietta Ninni Pirandello, viene inaugurata a Roma il 25 febbraio 1954, nella storica via del Babuino. L'idea di aprire uno spazio espositivo nacque durante una serata tra amici, cui avevano preso parte lo stesso De Martiis, la moglie, Mino Maccari, Mario Mafai e l'intellettuale Nicola Ciarletta, ciascuno dei quali aveva indicato un possibile nome alla futura galleria. Inserite le cinque opzioni nel cappello di Mafai, venne estratto il nome "La Tartaruga", proposto da Maccari pensando che sarebbe stato di buon auspicio chiamare il luogo con il nome dell'animale, noto per la sua lentezza, ma sinonimo di sicuro approdo.³¹

3.1.1 Invito alla mostra inaugurale della prima sede della galleria "Cosacchi da ridere"
Litografie di Daumier Cham & Vernier 25 febbraio 1954.



(Fonte: *La Tartaruga. Storia di una galleria* di Ilaria Bernardi)

³¹ Ilaria Bernardi, *La Tartaruga, Storia di una galleria*, ed. Postmedia, Milano, 2018 pag. 7

La galleria, che prima di quella serata tra amici sarebbe dovuta diventare nelle idee di De Martiis un locale dedicato ai provini cinematografici, dedicò la prima mostra a *Honorè Daumier* (invito alla mostra *figura 3* dove possiamo ammirare il logo), e proseguì la sua attività fino agli Anni'70.

Fin dalla sua apertura, la Tartaruga divenne un punto di ritrovo e riferimento per critici, galleristi, intellettuali, nonché per un gruppo di giovani artisti, noti come la “*Scuola di Piazza del Popolo*”, di cui facevano parte tra gli altri Franco Angeli, Mario Ceroli, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Pino Pascali, Mario Schifano e Cesare Tacchi.

Si tratta di artisti che incideranno profondamente negli anni a venire sul panorama artistico italiano, accelerando il passaggio da un'arte figurativa ad una astratta.

La Tartaruga, risultato di un “gioco” tra amici, diventò di fatto il primo spazio espositivo privato nella Capitale a promuovere nuovi trend artistici e le ricerche sulla cultura pop.

Al fine di rappresentare al meglio il conteso dell'epoca, si ritiene opportuno riportare di seguito alcuni estratti di interviste ed opinioni di Plinio De Martiis:

“Questa mostricina è stato tutto un arrivo di amici, di persone dell'ambiente di quel periodo. Tutti a dire “ah che bella galleria”, insomma, lo studio è diventato galleria. Avevo diviso con un muro una parte della stanza per farci di qua lo studio e di là qualche eventuale mostra, laboratorio e sala di posa. Invece la sala di posa è diventata galleria e il laboratorio è diventato l'ufficio della galleria. Poi una ciliegia tira l'altra: Mino Maccari “adesso facciamo una mostra di disegni”, e io: “facciamola!”³²

Sono arrivati gli amici pittori. Dividevamo i pasti da Menghi in Via Flaminia. Dorazio, Perilli, Turcato, Scarpitta e Mafai: tutti a dirmi di fare come “Nadar”, fotografie e mostre d'arte. Per loro era molto bello. Per loro era l'ideale che un compagno di strada si mettesse ad esporre i loro quadri. Allora c'erano poche gallerie a Roma: lo Zodiaco di Linda Chittaro, Il Pincio di Anna Salvatore, la Vetrina di Tanino Chiurazzi. Ho detto sì. Ho dimenticato il resto e mi sono

³² B. Marconi, *le gallerie e le mostre. Il mercato di quando non esisteva il marketing*, nel catalogo della mostra: Roma 1948-1959, Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e C. Terenzi, Palazzo delle Esposizioni, gennaio maggio, 2002 p.105

trovato, insieme a mia moglie, completamente coinvolto in una continua galoppata che si è interrotta nel 1968 col “Teatro delle mostre”³³.

Figura 3.2.2 Copertina del libro *La Tartaruga*



Fonte: *Ilaria Bernardi, La Tartaruga, Storia di una galleria, ed. Postmedia, Milano, 2018*

Il libro *“Tartaruga, storia di una Galleria”*, scritto da Ilaria Bernardi, documenta l’incredibile avventura di Plinio De Martiis e sua moglie nella nuova sede romana, approfondendo come la Galleria e i suoi artisti subirono l’influenza americana di New York e dell’espressionismo astratto.

“Fondata a Roma nel febbraio 1954 da Plinio De Martiis e da lui gestita con il costante aiuto della moglie Maria Antonietta Pirandello (detta Ninni), La Tartaruga divenne fin dall’apertura luogo di ritrovo privilegiato di artisti, letterati, critici, galleristi e intellettuali italiani e stranieri. Individuata nel 1957 l’avanguardia quale specifica direzione da seguire per scegliere gli artisti da supportare, dopo aver ospitato, tra le altre, le prime personali in Europa di Franz Kline e Cy Twombly, nonché rilevanti mostre di Robert Rauschenberg, Salvatore Scarpitta ed Ettore Colla, all’inizio degli anni Sessanta, La Tartaruga fu il primo spazio espositivo privato

³³ Intervista di Duccio Trombadori a Plinio de Martiis, rilasciata in occasione della mostra *Archivio*, fotografie di Plinio De Martiis alla Galleria Netta Vespignani, novembre 1993, pubblicata in catalogo p.10

a promuovere nella Capitale le ricerche pop, divenendo così il punto di riferimento per quel gruppo di giovani artisti destinati a far parte della cosiddetta “Pop italiana”, meglio definita “Scuola di Piazza del Popolo”.³⁴

Ricostruendo l'intera attività espositiva e editoriale della galleria attraverso una meticolosa ricerca d'archivio, il testo traccia un affresco della personalità di De Martiis, nell'epoca in cui, preme ricordare, in Italia l'arte contemporanea era sostenuta da grandi personalità di galleristi, che hanno condiviso con gli artisti della neoavanguardia intenti, passioni e sperimentazione.³⁵ Nel corso del cosiddetto decennio della contro-cultura, in cui la sperimentazione era la trama ed i nuovi linguaggi costituivano l'ordito di un grande e nuovo tessuto artistico, Plinio riuscì ad avere un ruolo privilegiato. Sostenendo l'azione dei giovani artisti e favorendo l'esordio del Teatro delle Mostre, focalizzato su mostre-performance o eventi di breve durata, la Galleria La Tartaruga ha contribuito senza alcun dubbio alla fondazione della *performance art* nazionale.

³⁴ Ilaria Bernardi, *La Tartaruga, Storia di una galleria*, ed. Postmedia, Milano, 2018

³⁵ <https://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/235-gli-anni-sessanta-a-roma-tra-avanguardia-e-sperimentazione-dei-linguaggi.html>

3.2 Plinio De Martiis e l'avanguardia



Figura 2.2 Plinio De Martiis fotografato da Alberto Burri negli anni '70

Fonte : lapromenadecult

Plinio De Martis nasce il 30 ottobre 1920 a Giulianova (Teramo) e muore il 2 luglio 2004 a Bagno Vignone. Si sposerà con Maria Antonietta Pirandello, nipote di Luigi Pirandello, con la quale condividerà l'intera vita, caratterizzata da idee ed avventure.

Plinio, appassionato di ogni forma d'arte, si avvicinò in particolare alla fotografia, che lo accompagnò in tutte le sue avventure, comprese quelle da gallerista (egli stesso documentava gli eventi da lui organizzati).

La sua prima esperienza lavorativa fu la fondazione, nel 1946, del *Teatro dell'Arlecchino*, chiuso solamente due anni dopo per problemi amministrativi.

La Galleria la Tartaruga, nota in tutto il mondo, nasce da un uomo, oltre che intelligente, dotato di grandi capacità comunicative.

Plinio veniva definito l'uomo fotografo ed il gallerista anche grazie alla realizzazione dell'esposizione *Teatro delle Mostre*, nel 1968, dove l'artista diventa autore e regista di una serie di eventi che mette in scena un'azione un'installazione di un solo giorno implicando la

partecipazione attiva del pubblico durante quel periodo la galleria raggiunge il suo apice di popolarità.

*“Plinio era sempre con la macchina fotografica pronta –come un diario appassionante e divertente- il piglio deciso, un certo intuito, un instancabile entusiasmo. Circa 5000 negativi raccontano la vita della sua galleria, La Tartaruga, aperta a pochi passi da Piazza del Popolo”.*³⁶

³⁶ <https://www.exibart.com/speednews/e-morto-plinio-de-martiis/>

3.3 Il Teatro delle Mostre alla Galleria La Tartaruga, 1968

Il Teatro delle Mostre può essere definito come “la teoria messa in pratica”.

Se nei passaggi precedenti è stato illustrato cos'è una *performance art* e sono stati definiti i momenti chiave del contesto storico in cui questa si è sviluppata, con la mostra *Il Teatro delle Mostre* si arriva alla prima rappresentazione di *performance art* in Italia.

La rappresentazione nacque come solito da un'idea di Plinio, a sua volta influenzato dalla mostra “Buchi di setola” di Pino Pascali: spazzole per terra, in fila, che formavano una specie di lungo bruco.

(..) Pensavo che la misura giusta per una operazione (o trovata) del genere fosse quella dell'effimero, del provvisorio, del transitorio, e pensavo agli happenings di Kaprow e i grandi precursori: “noi porremo lo spettatore al centro del quadro” dicevano i futuristi nel 1910. Andai in tipografia e stampai un manifesto con un titolo improvvisato “Teatro delle Mostre” - una mostra ogni giorno – dalle 16 alle 20. La Galleria si trasformò in un laboratorio; per ogni mostra materiali diversi: legno, polistirolo, stoffe, perspex, ect. Sembrava un palcoscenico o un set cinematografico”.³⁷

Figura 3.3.1 e 3.3.2 Locandina Manifesto per il Teatro della Mostre; 3.3.2 Foto di Plinio de Martiis di Castellani e Pascali



(FONTE: Casa d'aste Finarte, Roma)

³⁷ Federica Pinari, *Intervista a Plinio de Martiis*, Roma, cit. P. 341.

Nel 1966 Plinio espose questo suo pensiero:

“le gallerie private non servono più a niente. A chi le vendi queste cose che [...] fanno di una mostra qualcosa a metà tra un avvenimento culturale e uno spettacolo da teatro? Bisognerebbe abolire le gallerie private e fare musei comunali”³⁸.

Nel periodo della contestazione studentesca del 1968, in cui vennero messe in discussione regole e limiti della vita quotidiana, lo stesso mondo dell’arte italiana si rivolse al mondo con un grido d’allarme teso alla ricerca di correnti opposte a quelle tradizionaliste e conservative. In quel clima si sviluppò così l’idea di un’opera d’arte non più chiusa, ma trasformata nella dimensione ambientale dell’*environnement*, spazio nuovo di apertura allo spettatore e allo spazio reale dell’esistenza dove l’arte si fa azione e si trasforma in uno strumento politico di protesta e di scontro.³⁹

Nell’aprile 1968 venne pubblicata per la prima volta la notizia dell’inaugurazione del *Tartaruga show*, conosciuto oggi come *Il Teatro delle Mostre*. La mostra fu aperta al pubblico dal 6 maggio al 31 maggio del 1968 e si rivelò unica.

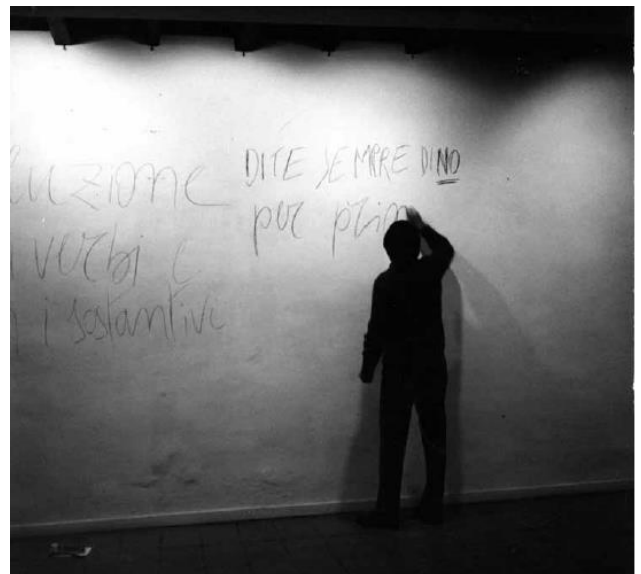
La peculiarità della rassegna, tenutasi dal 6 al 31 maggio, sta nella formula espositiva proposta: anziché allestire un’esposizione della durata consueta di un mese, il gallerista opta per un ricambio giornaliero di mostre; venti mostre, “una mostra ogni giorno dalle 16 alle 20” – come recita il sottotitolo della locandina.⁴⁰

³⁸ Ilaria Bernardi, *La Tartaruga, Storia di una galleria*, ed. Postmedia, Milano, 2018

³⁹ <https://www.avvenire.it/agera/pagine/arte-e-68-tra-propaganda-molotov-e-avanguardie>

⁴⁰ La formula della rassegna, “una mostra ogni giorno”, potrebbe addirittura essere stata suggerita da Paolini stesso: cfr. Bernardi Ilaria, *Teatro delle Mostre*, cit., p. 15.

Figura 3.3.3 e 3.3.4 Eliseo Mattiacci Tubo, 1967- Alighiero Boetti e Loreto Soro durante l'allestimento dell'installazione Un cielo presentata da Boetti il 21 maggio 1968



(Fonte: Ilaria Bernardi, *La Tartaruga, Storia di una galleria*)

L'opera d'arte così si modifica, evadendo da un approccio che la vede come oggetto mercificabile. Plinio voleva che la galleria non fosse più solamente un punto vendita, ma diventasse un luogo d'incontro dove l'artista e lo spettatore si potessero confrontare e vivere un'esperienza irripetibile. Fu così possibile permettere all'artista e al visitatore di dibattere pariteticamente nello svolgersi dell'evento, emancipando il gallerista dal ruolo di mercante e trasformandolo in un promotore di momenti di discussione e comunicazione.⁴¹

⁴¹ Ilaria Bernardi, *La Tartaruga, Storia di una galleria*, ed. Postmedia, Milano, 2018

Figura 3.3.5 e 3.3.6 Calendario redatto durante la rassegna Teatro delle Mostre 6-31 maggio 1968 e bozzetto dell'invito alla mostra Il Teatro delle Mostre

<i>una mostra ogni giorno</i>	
1	MERCOLEDÌ
2	GIOVEDÌ
3	VENERDÌ
4	SABATO
5	DOMENICA
6	LUNEDÌ GIOSETTA FIORONI (LA SPIA OTTICA)
7	MARTEDÌ CIRO CIRIACONO (MEDIUM)
8	MERCOLEDÌ REPLICIA
9	GIOVEDÌ GIULIO PAOLINI (AUTORITRATTO)
10	VENERDÌ ETTORE INNOCENTE (CAMERA FIORITA)
11	SABATO EMILIO PRINI (OGGETTI DI RIMBALZO)
12	DOMENICA PAOLO ICARO (2 POMERIGGI 3 & 4)
13	LUNEDÌ PIER PAOLO CALZOLARI (UN VOLUME DA RIEMPIRE PER MEZZ'ORA)
14	MARTEDÌ FRANCO ANGELI (QUATTORDICI MAGGIO)
15	MERCOLEDÌ ENRICO CASTELLANI (IL MURO DEL TEMPO)
16	GIOVEDÌ PAOLO SCHEGGI (INTERIORE)
17	VENERDÌ MARIO CEROLI (DAL CALDO AL FREDDO)
18	SABATO CESARE TACCHI (CANCELLAZIONE D'ARTISTA)
19	DOMENICA
20	LUNEDÌ PAUSA
21	MARTEDÌ ALIGHIERO BOETTI
22	MERCOLEDÌ GINO MAROTTA (UNA FORESTA DI MENTA)
23	GIOVEDÌ
24	VENERDÌ RENATO MAMBOR (SPEDIZIONE DI CLAUDIO PREVITERA)
25	SABATO FABIO MAURI (LUNA)
26	DOMENICA
27	LUNEDÌ LAURA GRIGI (VENTO DI SUD EST)
28	MARTEDÌ SYLVANO BUSSOTTI (LA PIÙ RARA RARA)
29	MERCOLEDÌ LORETO SORO (FILARMONICI)
30	GIOVEDÌ NANNI BALESTRINI (MURI DELLA BOBONA)
31	VENERDÌ GOFFREDO PARRISI



Fonte: Ilaria Bernardi, *La Tartaruga, Storia di una galleria*

Si ricorda alcune delle mostre significative, La mostra di Gino Marotta tenutasi il 22 maggio riempì la Galleria con la mente verde all'interno del plexiglass ai tempi il plexiglass era un materiale nuovo, rivoluzionario.

La Cancellazione d'artista è il titolo dell'azione realizzata da Cesare Tacchi il 18 maggio 1968, realizza la sua cancellazione "d'artista" chiuso all'interno di un vano chiuso da una lastra di plexiglass che ricopre progressivamente con lo smalto bianco. In modo da cancellare la propria immagine di fronte agli spettatori che lo stanno osservando dalla parte opposta del plexiglass.

Possiamo osservare la realizzazione nell'immagine seguente 3.3.7 nella quale l'artista progressivamente scompare dall'immagine.

3.3.7 Cancellazione d'artista- Cesare Tacchi foto di Elisabetta Canale



FONTE: Elisabetta Canale

3.4 Fabio Sargentini e la Galleria l'Attico

La Galleria l'Attico fondata da Bruno Sargentini e suo figlio Fabio Sargentini, appena diciottenne, apre al pubblico a Roma il 25 novembre 1957 in Piazza di Spagna sito all'ultimo piano di un palazzo residenziale. L'Attico si identifica da subito come una galleria d'avanguardia negli anni Sessanta e Settanta a Roma grazie a Fabio, il quale percepisce che l'arte sta cambiando ed è consapevole che la Biennale di Venezia del 1964 è “un evento capitale per far cambiare il corso delle cose, la sensibilità degli artisti, critici e galleristi”.⁴²

Figura 3.4.1 L'Attico, Piazza di Spagna, 20



Fonte: Giorgio Maffei

All'epoca la Biennale di Venezia era la mostra, più importante al mondo, un appuntamento fisso per tutti gli artisti; è nell'edizione del 1964 che Leo Castellini introduce Robert Rauschenberg e Jasper Johns e approda la *Pop* Americana in Italia.

⁴² Intervista a Fabio Sargentini

In Europa si respirava ancora un clima informale, il linguaggio degli artisti stava mutando, non era più quello del dopo guerra, iniziava ad esserci un linguaggio metropolitano della pubblicità, arriva il momento in cui viene messa via l'Arte Informale e la *Pop Art* su una rampa di lancio. Sargentini Junior nel 1966 si separa professionalmente dal padre e dall'informale europeo per intraprendere la nuova via di "artista con galleria"⁴³, si crea quindi una frattura generazionale.

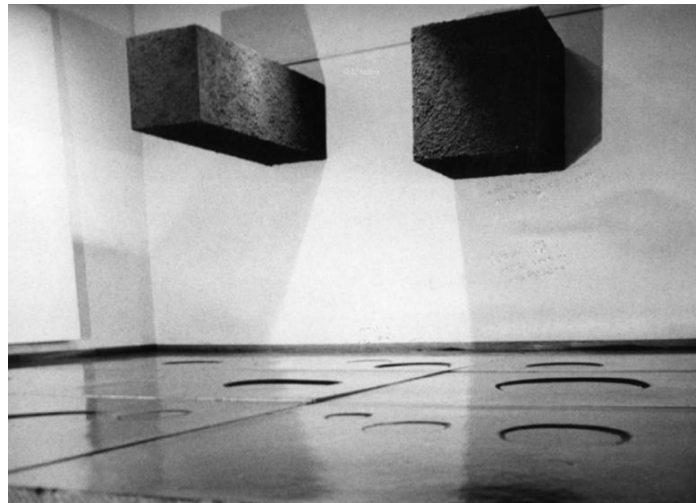
Nel 1967 c'è la prima mostra personale a cura di Fabio dopo essersi separato dal padre, "*Fuoco Immagine Acqua Terra*", dove per la prima volta vengono utilizzati elementi naturali, non lavorati ed inseriti nell'opera d'arte partecipando alla creazione stessa. Non era mai accaduto nella storia dell'arte moderna di organizzare una mostra di questa tipologia, la riconosce come una delle mostre collettive più rivoluzionarie di tutto il rinnovamento dell'arte italiana. Oggi ci sembra normale utilizzare elementi naturali per la composizione dell'opera d'arte all'epoca la percezione era differente.

Per la mostra "*Fuoco Immagine Acqua Terra*", espongono sette artisti Mario Ceroli, Pino Pascali, Mario Schifano, Umberto Bignardi, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis e Piero Gilardi. Rappresentando una rottura graduale con l'arte pop, Fabio Sargentini sceglie artisti diversi tra loro cercando un equilibrio tra il presente ed il futuro.

Nella sua idea Pino Pascali e Jannis Kounellis rappresentavano l'avanguardia, infatti, furono gli unici a ricorrere a elementi primordiali, con la differenza sostanziale che il mare di Pascali era dipinto ed invece il fuoco di Kounellis era reale.

⁴³ Ibid.

Figura 3.4.2 e Figura 3.4.3 Jannis Kounellis. *Margherita con fuoco* e *Pino Pascali*



FONTE: sito internet L'Attico

Il fuoco di Kounellis che sprizza da *Margherita di fuoco*, (*immagine 2.4.2*) è un elemento statico e rigido che si contrappone a uno fragile morbido e dinamico; Pascali presenta un mare sul pavimento, un'installazione in cui tutto lo spazio diventa un mezzo espressivo e si trasforma in valore aggiunto.

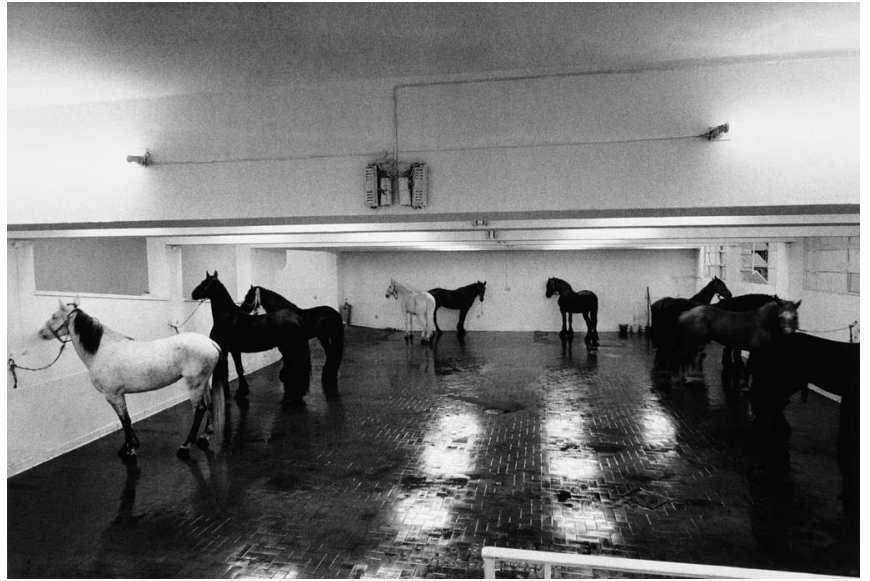
Contemporaneamente Fabio organizza veri e propri festival di musica e danza con musicisti e danzatori americani che aprono la strada alla performance. Da qui la riflessione per cui lo spazio dell'appartamento di tipo residenziale non rispondeva più alle nuove esigenze.

La mostra "*Fuoco Immagine Acqua Terra*" e il cambio di sede presso il *Garage* in via Cesare Beccaria, 22 furono delle scelte decisive e l'informazione era lenta rispetto ad oggi, si ignorava che in America si era già andati oltre la *Pop Art* e stava nascendo la *Land Art*.

*"Nel 1968 Fabio, rivoluzionando la concezione dello spazio espositivo, lascia piazza di Spagna e sposta la galleria in un garage di via Beccaria. Di lì a poco anche le gallerie di New York, incorporate nei grattacieli, seguono il suo esempio spostandosi nei grandi spazi del quartiere di Soho. Al garage si alternano mostre memorabili di Jannis Kounellis, Mario Merz, Eliseo Mattiacci, Sol Lewitt, Gino De Dominicis, Denis Oppenheim, Jean Tinguely e molti altri."*⁴⁴

⁴⁴ <https://www.fabiosargentini.it/attico.html>

Figura 3.4.5 Il Garage, l'Attico e la mostra Kounellis, 12 cavalli vivi



FONTE: ZOELAGATTA

Nel 1968 giunge all'Attico Simone Forti, artista, danzatrice, coreografa italo-americana che in due serate di ottobre, ancora negli spazi di piazza di Spagna, realizza la prima performance in Italia: gli attori si muovono su piani inclinati aiutandosi con funi determinando nuove ed inconsuete figurazioni, il pubblico viene coinvolto ed invitato a partecipare all'azione dei performers, mentre musiche diverse incise o cantate dal vivo interferiscono scontrandosi o dialogando fra loro.

La Galleria l'Attico riesce a diventare luogo ideale delle visioni del gallerista Sargentini, che reinventa il concetto di spazio espositivo contribuendo al successo degli artisti che vi approderanno.

4 Capitolo. Come vendere l'arte concettuale della vision delle opere

4.1 Il mercato dell'arte – le diverse figure e funzioni

Il mercato dell'arte è molto vasto ed ha molte figure che ci lavorano all'interno possiamo raggrupparli in livelli definendo i ruoli e funzioni che hanno:

1. Primo livello: artista, galleria, critico, collezionista.
2. Secondo livello: il museo, le case d'aste, le fiere, associazioni culturali.
3. Terzo livello: riviste d'arte e fondazioni d'arte contemporanea.

L'artista è il primo anello della catena, ce ne sono tipi diversi tipologie diverse ma noi prendiamo in considerazione coloro che sono artisti e non coloro che fanno gli artisti, nel senso che lo sono a tempo pieno.

Nel '900 ci sono stati gruppi di artisti non necessariamente formati dagli artisti stessi. Spesso infatti era compito dei critici raggruppare i diversi artisti, e questi gruppi diventano portatori di un pensiero o di un'idea, es. gruppo Forma. Generalmente, però, si tratta di sono artisti che dopo un certo periodo di tempo si sciolgono. Non sono sempre gruppi compatti ma è anche un percorso simile che viene visto e identificato dalla storiografia successiva: artisti che sviluppando un *modus operandi* comune e che quindi, soprattutto a posteriori, è possibile ricondurre a una linea espressiva specifica.

La galleria può essere divisa in tre categorie differenti, anche se spesso cambiano nell'evoluzione dei tempi:

1. Galleria propositiva: tipologia forse più interessante, generalmente può avere anche questa un contratto di esclusiva con un artista, ma costruisce i suoi artisti attraverso la scelta di un certo tipo di percorso, quindi ne raggruppa un numero, in genere 5/6, su cui investe e che porta avanti. Fa esposizioni di scambio con altre gallerie, per cui deve esserci una parità di livello e percorsi simili. (es. L'Attico e la Galleria La Tartaruga).
2. Galleria mercante: il mercante acquista grossi volumi di opere di un artista e lo propone anche propone anche quest'ultimo sul mercato. Dal punto di vista economico però l'artista riceve poco per quello che fa, dato che il mercante spesso compra le tele

all'ingrosso. Le gallerie di questo tipo, in passato, potevano anche legare l'artista ad un contratto, che doveva fornire tot opere ogni anno o semestre e non poteva vendere al di fuori del circuito della galleria. Alcune gallerie di questo tipo, fino a 15/20 anni fa, stipendiavano gli artisti, adesso non si usa più.

3. Galleria funzionale a un certo tipo di operazioni: è un contenitore ed è utilizzabile anche dall'artista esordiente ai livelli più bassi o di colui che fa dell'hobby nel mondo dell'arte e qualche volta può essere interessato a rispondere. Le gallerie di terzo livello si differenziano dalle prime due perché l'artista paga per poter esporre.

All'interno delle gallerie c'è anche un discorso generazionale: un gallerista anziano è difficile che porti avanti artisti molto giovani, anche se spesso si tengono artisti ormai affermati e, con i soldi guadagnati grazie a questi, ci si può permettere di proporre artisti esordienti.

Nelle gallerie l'artista lavora a percentuale, nell'800 c'era il sistema del 33%, che prevedeva, quindi, questa spartizione del guadagno: 33% all'artista, 33% al gallerista e il restante 33% per fare promozione per una mostra successiva. Quest'ultimo viene definito il *magazzino economico* da cui partire per il sistema commerciale. Nella contemporaneità, invece, le gallerie serie funzionano a 50%.

Il critico o il curatore fa da congiunzione tra l'artista e la galleria. Spesso è proprio un critico che propone alla galleria un artista e poi il curatore definisce la struttura e l'organizzazione di un'esposizione per poter far andare avanti l'istituzione. Ci sono diversi tipi di critico d'arte: prima il critico era una persona che scriveva molto nelle riviste e che quindi aveva la possibilità di spingere e proporre un certo tipo di pensiero; attualmente questa figura si rifà al giornalista d'arte, il quale fa esclusivamente questo di mestiere. Il curatore, da parte sua, adesso fa solo il curatore, ma deve aver comunque un passato di critico per poter lanciare sé stesso e affermarsi professionalmente. Altri critici invece sono più divulgatori didattici e sono meno legati al discorso militante. Questa ultima figura professionale rispecchia più un percorso è più un percorso finalizzato alla storicizzazione, perché deve avere l'illuminazione di capire quali sono gli artisti trascinatori di un certo momento storico e riuscire a contestualizzarli in un momento politico e sociale. Con questo meccanismo gli artisti diventano più noti proprio perché sono entrati in questa dinamica che gli permette di essere istituzionalizzati.

Il collezionista anche può essere di vari tipi diversi può avere diverse sfaccettature: c'è chi compra per diletto saltuario, chi lo fa abitualmente, e quindi può diventare il mecenate di un artista (situazione che esisteva più nell'800 che nella contemporaneità), oppure c'è anche chi lo fa con un fine economico, tendenza che dagli anni '80 in poi è sempre più frequente. È un sistema di accantonamento economico, si acquistano opere d'arte per rivenderle nel momento di crescita delle quotazioni. Questo viene fatto in maniera diversificata, ci sono banche, come quelle svizzere, che hanno fatto nascere delle figure lavorative nuove.

Le case d'aste

A livello istituzionale non ufficiale, negli anni '80 un certo gruppo di gallerie aveva trovato un sistema che funzionava soprattutto attraverso gli artisti della Transavanguardia, fiancheggiati da Bonito Oliva, che consisteva nel mettersi d'accordo con gli operatori in modo tale che se un museo voleva comprare un'opera, questa fosse acquistata a un prezzo più alto del suo valore attuale. Questo sovrapprezzo va o al museo stesso o al mediatore della transazione. Questa soluzione è particolarmente funzionante in America perché utile perché in America tutti gli acquisti di opere sono detraibili dalle tasse, sia per il privato che per un museo. Il gioco però era il fatto di portare un lavoro delle stesse dimensioni e stesso artista appena venduto in asta subito dopo, per cui si continuava ad aumentare il prezzo delle altre opere dell'artista, dato che perché automaticamente la battuta d'asta era più alta. Le aste si rincorrono tra di loro, quindi questo sistema influenza tutto il mercato, ma può anche succedere che l'opera rimanga invenduta o comunque non decolli, anche in questo caso la galleria si ritroverebbe a ricomprare l'opera per salvare il lavoro.

Per le valutazioni si utilizza il cosiddetto punto quadro, che ha una sua storia. Esso, infatti, nasce nel XIX secolo e il valore del quadro veniva determinato soprattutto dal soggetto, in quanto soggetti diversi avevano quotazioni diverse, a prescindere dalle dimensioni. Si distingueva tra ritratti, nature morte, quadri di storia e soggetti sacri, c'era un livello diverso e questi ultimi erano i più cari. Ognuno di questi aveva un punto quadro, rimasto nella contemporaneità tutt'ora nelle opere contemporanee, mentre viceversa non è rimasto il punto quadro per quanto riguarda le opere dell'800. Nel mercato antiquario la quotazione è determinata esclusivamente dalla qualità, oltre che dal nome. Questa è determinata dalle condizioni fisiche e dall'essere un lavoro di ottima fattura.

Per quanto riguarda gli artisti contemporanei il punto quadro è dato da:

(base + altezza) x coefficiente dell'artista

che cambia crescendo man mano che progredisce nella carriera. Inoltre, uno dei criteri per alzare il coefficiente è anche il venduto.

Il coefficiente viene usato dal gallerista per determinare il prezzo di un'opera di un'artista giovane che espone per la prima volta. Le valutazioni che svolgono gli esperti delle case d'asta si basano su un insieme di diversi fattori che determinano il valore di un'opera: il soggetto, la tecnica (olio, pastello, acquerelle etc..), il formato, la qualità, il rilievo che ha all'interno dell'evoluzione personale della storia dell'artista e la sua internazionalità.

4.2 Meccanismo d'asta e teoria dei giochi

Le aste si basano su un meccanismo di compravendita, il quale si basa su: vendita alternativa al contratto o al prezzo fisso. Che cosa si intende per asta? L'asta è un'istituzione di mercato con regole stabilite dal venditore, queste regole sono esplicite e determinano l'allocazione delle risorse e prezzi in base alle offerte. Le aste non si utilizzano solamente nel mercato dell'arte ed esistono due tipologie differenti di aste:

1. Aste per la vendita: abbiamo un solo seller (venditore) e molti bidder (acquirenti).
2. Aste per l'acquisto: abbiamo un unico bidder e molti seller (ad esempio le aste d'appalto).

Nei racconti di Erodoto i primi sono stati i Babilonesi nel 500 a.C. per vendere le ragazze in età da marito. A Roma nella vendita dei bottini di guerra. Nel Medioevo l'asta era considerata come l'usura, mentre vediamo come ci sono molte aste nell'Inghilterra del XVIII e XIX sec: 1744 Sotheby's, 1766 Christie's, 1793 Bonhams.

Moltissimi beni vengono venduti tramite delle aste, ma perché non usare il prezzo fisso?

1. Molti prodotti non hanno un valore standard.
2. Asimmetria informativa circa il valore del bene.

La teoria delle aste viene usata per capire i meccanismi economici. Questa è un'applicazione della teoria dei giochi, si usa anche per capire il comportamento dei componenti dell'asta, che possono essere:

1. Agenti economici:
 - Seller. (venditore)
 - Auctioneer (mediatore).
 - Bidder. (compratore)
2. Oggetti di scambio:
 - Aste di singole unità.
 - Aste di unità multiple (utili per ridurre i costi fissi).

Le aste possono anche differire in base ad altre caratteristiche importanti:

1. Regole di ammissione:
 - Aperta: tutti possono partecipare, è più rischiosa ma con più concorrenza.
 - Chiusa: a partecipazione su invito.

- Modelli intermedi: solo per certe categorie.
2. Presentazione delle offerte:
 - In forma scritta, lasci un'offerta anonima prima dell'asta.
 - In sala, partecipi all'asta il giorno che si svolge, ti viene assegnato un paddle un numero per poter risalire al compratore nel caso in cui non rimane fino alla conclusione dell'asta.
 - In forma telematica, si richiede di essere contattati telefonicamente durante l'asta.
 - Offerta online modalità nata con il Covid
 3. Regole di aggiudicazione:
 - Al maggior offerente (nel caso di aste per la vendita).
 - Al minor offerente (nel caso di aste per l'acquisto).
 4. Regole di pagamento:
 - Al primo prezzo (cioè offerta più alta).
 - Al secondo prezzo (seconda offerta più alta, si esclude quella vincitrice).
 - Altre (es. charity auction: tutti pagano quanto hanno offerto ma solo il maggior offerente ottiene il bene).

Vediamo la tipologia d'asta che utilizziamo anche da Finarte, l'asta tradizionale nata in Inghilterra:

1. Asta inglese: anche detta open o ad offerta ascendente. Si parte da un prezzo iniziale, i bidders offrono al rialzo e ci si ferma al termine delle offerte, con un prezzo che è aumentato fino all'ultimo offerente. Colui che si aggiudica il bene è colui che ha offerto il valore più alto al tempo migliore. Caratteristiche di questa tipologia:
 - Per il venditore è preferibile avere un numero alto di bidders. Poiché più è alta l'domanda, maggiore sarà la gara tra i bidders.
 - Nel corso dell'asta si trasferiscono informazioni (è orale).
 - È soggetta a fenomeni di collusione.

Quando c'è un'offerta vincitrice, si dice che il bene è *knock down*, ma non vuol dire che venga necessariamente venduto, c'è infatti il prezzo di riserva del venditore, il prezzo

viene definito prima dell'asta con il venditore, il quale firma un contratto per il quale il bene non viene veduto fino a quando non raggiunge il valore definito in precedenza. Se resta invenduto, il bene è *bought in* e in questo caso può essere collocato in un'altra asta, venduto altrove oppure ritirato dal mercato.

La strategia del *bidder* dipende dalle regole, dalle informazioni e dall'atteggiamento nei confronti del rischio. Si assume che ogni *bidder* sia razionale, neutrale al rischio e che voglia massimizzare il suo guadagno. In *Vickrey* si usa la teoria dei giochi per capire i meccanismi d'asta:

Nel caso dell'asta inglese si offre un po' di più dell'ultimo offerente, fino al proprio prezzo di riserva.

Per quanto riguarda la strategia del *seller* decide tutta la struttura dell'asta. La sua strategia è quella di diffondere tutte le informazioni possibili, rischia di perdere offerte, per questo motivo le case d'asta definiscono un catalogo cercando di dare maggiori informazioni per aumentare l'interesse del compratore. (-> funzione del catalogo).

Nel settore artistico, l'asta assorbe circa $\frac{1}{4}$ delle vendite. Sono trasparenti e monitorate, in questo caso la banca ci fornisce dei dati molto utile per capirne l'economia.

Le case d'asta possono avere un ruolo sia attivo (comprano e cercano opere d'arte) o passivo (rivendono collezioni in blocco per debiti, separazioni ed eredità). Si usano aste all'inglese con prezzo di riserva del venditore e l'indicazione del prezzo di stima, il sistema informativo è fornito da un catalogo. Solitamente hanno una moderata specializzazione per ampi segmenti di mercato, es. *old masters*, *contemporary art*, *post-war*, non esiste ancora un segmento di mercato per la *performance art*, perché diversificando maggiormente il prodotto si vende quantità maggiori dello stesso. Il prezzo di stima è *common knowledge*, ma ci sono diversi prezzi da considerare:

1. *Hammer price*: prezzo di aggiudicazione/di martello.
2. *Prezzo di riserva*: minimo prezzo a cui il venditore aggiudica il bene. Di solito è segreto, *Ashenfleier*.
3. Prezzo di stima: ogni bene che in asta viene chiamato lotto ne ha uno e rappresenta l'opinione degli esperti.
4. Base d'asta: prezzo da cui si parte per puntare.

Tra questi prezzi possiamo trovare delle relazioni:

- P. (prezzo) di aggiudicazione \geq P di riserva: se non lo supera resta invenduto, quindi bought in, di solito ca. 30%.
- P di aggiudicazione VS P di stima: non c'è una regola, può influenzare in vario modo ma non è detto che il prezzo di stima sia sempre vero o accurato, perché gli esperti potrebbero sbagliare o manipolare la stima per scopi strategici. Quando un prezzo di stima è basso, infatti, è perché si cerca di invogliare le offerte, quando è alto serve per alzarle ulteriormente.
- P di incanto (di base) VS P di stima: la base non è influenzata dalla stima, può essere più bassa o più alta, a volte si comincia dal basso per stimolare il rilancio.

Fair market value = valore contestualizzato nel bilancio di un'azienda o nelle contestazioni giudiziarie -> marketable cash value ecc...

Al prezzo di aggiudicazione vengono aggiunte le *buyer's premium*, cioè le spese di commissione, che varia da casa d'asta a casa d'asta ed è in percentuale sul bene a scaglioni di prezzo, considerando il prezzo di battitura e a volte variano anche a seconda della sede. A seconda dei paesi, infatti, può esserci anche il diritto di seguito per gli eredi degli artisti viventi o morti da meno di 70 anni. Anche il venditore paga la casa d'asta per l'intermediazione che svolge, e questa garantisce però un prezzo minimo al venditore anche se il bene resta invenduto, le spese non vengono applicate al mandante (colui che commissiona la vendita del bene alla casa d'aste).

4.3 L'impossibilità di vendere la *performance art*

L'impossibilità di vendere la *performance art* è reale poiché i performer come riportato in precedenza nel capitolo 1.2 hanno specificato che uno dei requisiti fondamentali per le forme d'arte interdisciplinari è: *contestare qualsiasi meccanismo di mercificazione dell'arte*;

Gli artisti non vogliono mercificare la *performance art*, vogliono proteggerla. Per gli artisti è un atto di condivisione, non è un mezzo per guadagnare dei soldi. Il performer non è un economista ma è un idealista.

Facendo parte di un sistema che ruota intorno prodotto-arte all'interno del mondo dell'arte. Fa parte di un sistema che è difficile "sconfiggere":

*"Vengono privilegiati aspetti che rendono le opere "incomprabili": il progetto e l'idea, nel caso della Conceptual Art; l'aspetto processuale e i materiali deperibili e organici, nel caso dell'Arte Povera e della Land Art e, infine, l'azione, nella fattispecie gli Happenings e la Performance Art".*⁴⁵

Infatti, ci chiediamo "cosa si vende della performance?". La risposta è tanto semplice quanto sbalorditiva: l'idea.

Non è possibile vendere la dematerializzazione dell'opera poiché la maggior parte delle volte viene il materiale principale per la realizzazione dell'opera è il corpo dell'artista e lo spettatore. C'è l'assenza dell'oggetto fisico. Nella maggior parte dei casi si vende la documentazione collaterale, i video le foto. La documentazione deve essere approvata dall'artista, bisogna comprare i diritti di produzione, i quali sono l'unico modo per venderla attraverso la documentazione relativa testi, fotografie, bozzetti preparatori.

Ad. Esempio *Aaron Levin* un collezionista molto importante ha acquistato una performance di *Rebecca Horn* per 118.000 dollari e una di *Allan Kaprow* per 21.000 dollari.

In Italia nonostante i tentativi di questi artisti di mettere in difficoltà il sistema dell'arte, quest'ultimo trova strategie per eludere questi sforzi eversivi, ad esempio, le principali gallerie d'arte, come le romane Attico di Fabio Sargentini e la Tartaruga di Plinio de Martiis, ospitano performance e azioni che vengono impresse su pellicole e successivamente messe in vendita.

⁴⁵ <https://venetoreport.it/il-sistema-dellarte-contemporanea-dalla-poetica-alla-mercificazione-dellopera/>

Esistono ancora pochi collezionisti della performance art, per i galleristi è ancora una forma d'arte difficilmente commerciabile non è un'arte appetibile per i collezionisti.

Nel paragrafo successivo parlerò di un'esperienza attraverso la quale ho avuto l'occasione di poter partecipare in prima persona alla vendita in asta di tutto il materiale relativo alla performance art appartenuto alla Galleria la Tartaruga: i manifesti, la documentazione delle mostre, le fotografie, gli inviti di alcuni bozzetti, schizzi e idee per le mostre che si sono trasformati in "merce" proprio per il loro valore intrinseco di testimonianza di fatti ed eventi unici.

4.4 Esperienza personale – innovazione nella vendita di *performance art*

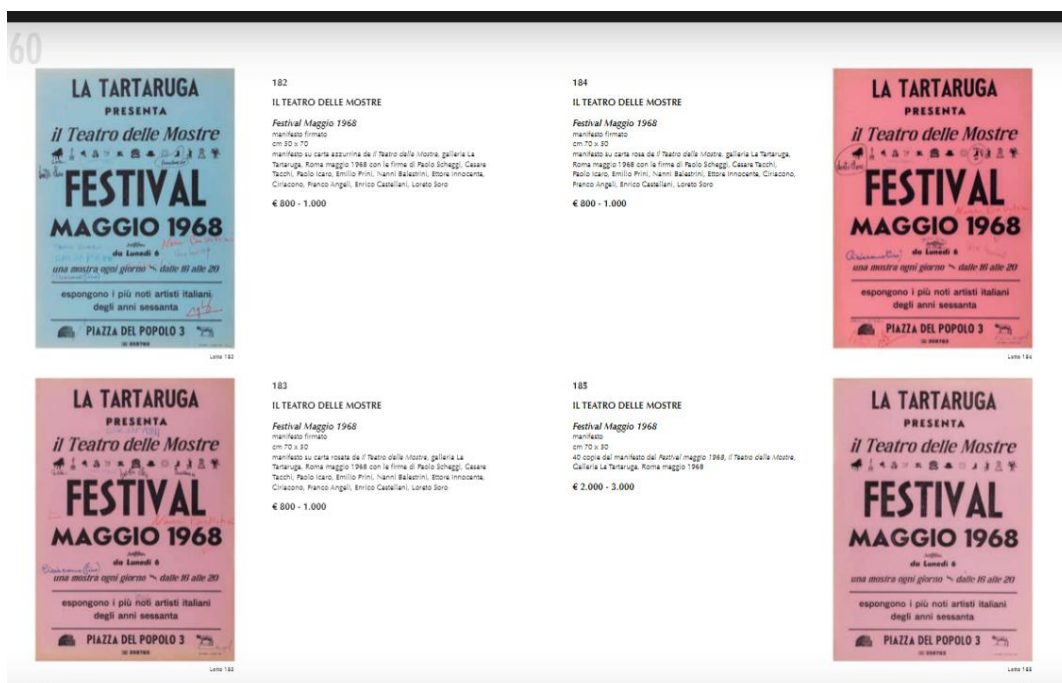
Durante il mio percorso lavorativo ho avuto l'occasione di mercificare *la performance art* attraverso il canale di vendita di una casa d'aste Finarte, Roma, con un'asta dedicata alla storica Galleria "La Tartaruga" di Roma il 15 maggio 2018.

Abbiamo realizzato il catalogo, nel quale abbiamo cercato di dare maggiori informazioni possibili sulla storia della Galleria e degli artisti che la rappresentavano, poiché non venivano vendute solamente delle opere d'arte, ma veniva venduto il valore aggiunto del contributo che questi artisti hanno dato alla storia di cui abbiamo parlato nei capitoli precedenti ed esempio il funzionamento di un'asta, analizzando le vari fai.

Di seguito abbiamo degli esempi reali della realizzazione ed organizzazione di un'asta.

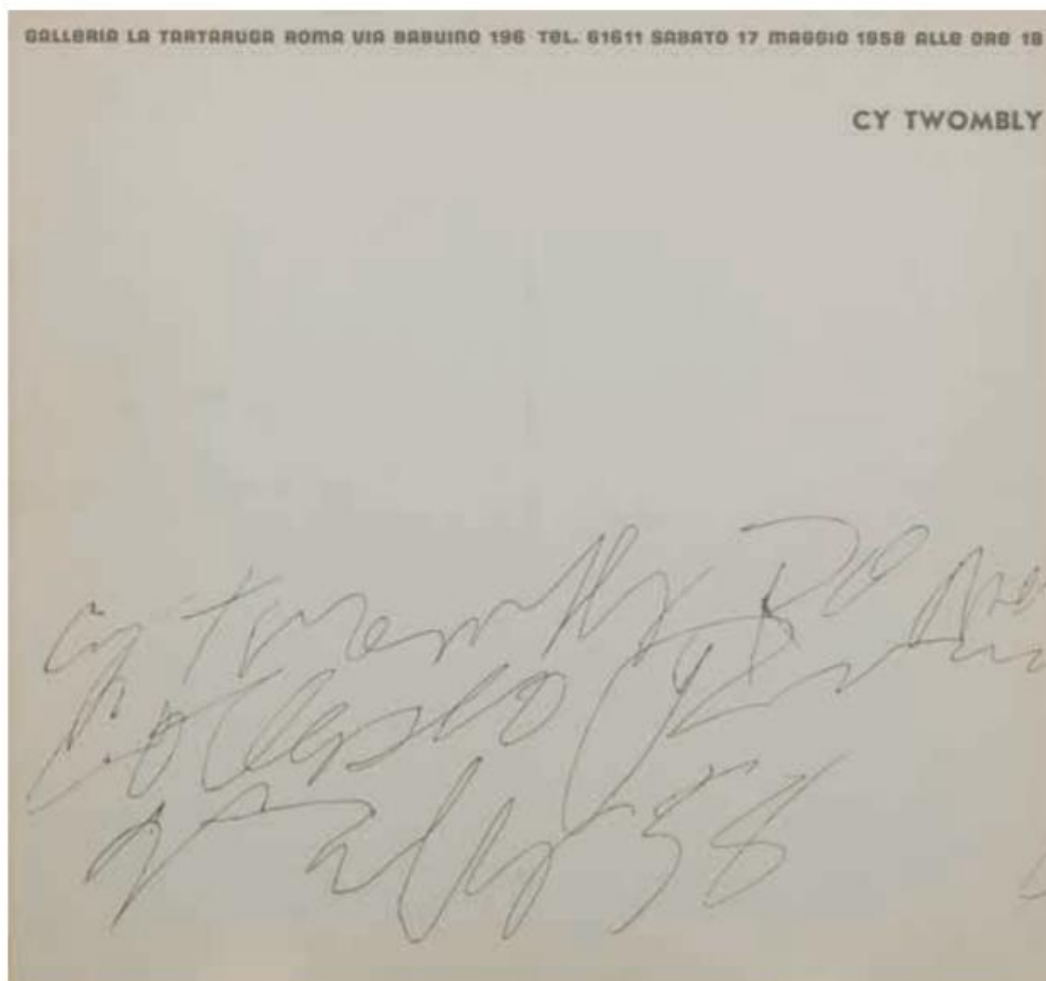
Ricordo con piacere il bel risultato raggiunto dai bozzetti eseguiti da Cy Trombly per la locandina della prima mostra personale in Europa, che ha tenuto alla Tartaruga nel 1958 o anche il ritratto di Plinio De Martiis.

Figura 4.4.1 Pagina del catalogo prodotto per l'asta "Opere dalla collazione della Tartaruga"



FONTE: Finarte, Roma

Figura 4.4.1 Lotto n° 49 dell'asta "Opere dalla collezione della Tartaruga"



Lotto 49

49®

CY TWOMBLY (Lexington 1928 - Roma 2011)

Cy Twombly, 1958

locandina - invito alla prima mostra personale europea
cm 28,5 x 30

90 copie della locandina-invito alla prima mostra personale europea;
Galleria La Tartaruga, Roma maggio 1958

FONTE: Finarte, Roma

Conclusione

In particolare, mi sono focalizzata sulla “mercificazione” della performance art, analizzando da un lato le aspirazioni e motivazioni degli artisti della performance art, che sono contrari alla mercificazione della loro opera, e dall’altro lato la realtà del mercato dell’arte che ha trovato ed elaborato i modi per trattare anche le opere della performance art all’interno del tradizionale circuito del mercato dell’arte.

Nella mia analisi possiamo notare come l’artista performer intende “produrre” un’opera che non possa essere riprodotta e quindi non trattata dal mercato dell’arte. Potremmo definirla un’arte non riproducibile ed irripetibile. Infatti l’artista utilizza il proprio corpo e lo spettatore, per realizzare la performance artistica e quindi per produrre un’opera d’arte unica e non riproducibile.

L’artista non produce un’opera, come ad esempio un Quadro, che possa essere gestita dal mercato dell’arte, ma piuttosto un’opera - la performance - che rappresenti e realizzi pienamente la sua arte, ma che allo stesso tempo sia fruita dal pubblico al momento, al tempo della performance stessa e non in un altro tempo. Da qui il requisito della non riproducibilità che implica anche che questa forma artistica sia non mercificabile.

L’arte contemporanea appartiene alle logiche sociali, economiche e culturali del nostro tempo, logiche che si applicano anche al mercato dell’arte. Nel mercato dell’arte, si vende l’opera d’arte anche al fine del profitto, piuttosto che per rendere l’opera d’arte fruibile ai collezionisti ed al pubblico sensibile all’arte stessa.

Non intendo avventurarmi in analisi sociali e del modello capitalistico e del profitto, ma nel mio lavoro ho evidenziato come l’artista performer cerca ed ambisce alla valorizzazione della sua opera nella misura della sua performance unica ed irripetibile. Quindi ad una valorizzazione che avviene in un solo momento ed in solo tempo, che è quello della performance stessa.

L'artista performer, allo stesso tempo, deve sostenersi per realizzare le sue opere/performance, e quindi deve valorizzare le sue performance alle manifestazioni artistiche (es. La Biennale di Venezia) e ottenere una valorizzazione economica per sostenersi. Accetta il riconoscimento di aver eseguito una performance art dando la possibilità alle gallerie o al pubblico di riprenderlo con una telecamera. Facendo questo di fatto l'artista performer tradisce il principio di realizzare un'opera artistica non riproducibile e quindi l'artista performer offre, al mercato dell'arte, la possibilità di trattare la *performance art*, realizzando la mercificazione della performance art.

Il mercato dell'arte non può trattare la performance, l'opera artistica, ma può trattare la documentazione od il video della performance.

Per questo motivo la *performance art*, che nasce come arte non mercificabile, nel tempo è entrata a far parte del mercato dell'arte diventando quindi un'arte mercificabile come ad esempio le opere quali un quadro od una scultura.

Voglio sottolineare che il mio lavoro non intende esprimere alcun giudizio favorevole o sfavorevole al mercato dell'arte. Il mio lavoro è incentrato sull'analisi dell'evoluzione della performance art anche in termini di approccio al mercato dell'arte. Ho analizzato come l'opera artistica della *performance art*, nata per non essere riproducibile e non mercificabile, sia in realtà oggi trattata dal mercato dell'arte come le opere di altre forme d'arte.

Una interessante prospettiva riguarda le reali motivazioni degli artisti che attualmente realizzano la performance art. In particolare valgono le seguenti domande: “sono gli attuali performer ancora allineati ai principi originali della performance art?” “Contestano ancora qualsiasi meccanismo di mercificazione dell'arte?” O piuttosto gli attuali artisti performer hanno sviluppato un nuovo modello di opera d'arte che accetta, od anche ricerca, la riproducibilità dell'opera, anche con il fine di entrare nel mercato dell'arte.

Nel mio lavoro non rispondo a queste domande, ma definisco le domande da porsi per prevedere il futuro e l'evoluzione della performance art. Nel mio lavoro, riscontro e documento come la

performance art sia oggi un business sempre più importante nel mercato dell'arte, attraverso la vendita dei cataloghi della performance, fotografie, video interattivi e che sono prodotti da importanti artisti/registri durante la performance stessa. Certamente la performance art è una forma d'arte che continua ad evolversi ed al passo con I nostri tempi.

Personalmente apprezzo la performance art perché' è un'arte che continua a stupirmi e che provoca nuove sensazioni.

Bibliografia

Allan Kaprow, *Happenings in the New York Scene*. Art News, May, 1961

C. Simpson Stern e B. Henderson, *Performance. Texts and Contexts*, Longman, New York, 1993

F. Fabbri, *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2011

F. Fabbri, *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2011

Federica Pinari, *Intervista a Plinio de Martiis*, Roma

Ilaria Bernardi, *La Tartaruga, Storia di una galleria*, ed. Postmedia, Milano, 2018

M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 2000

M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma

Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Lerici, Milano 1966.

The Articulation of Project Work: An Organizational Process

Sitografia

<http://artandbibliophilia.blogspot.com/2012/05/il-teatro-delle-mostre-alla-galleria-la.html>

https://it.wikipedia.org/wiki/Performance_art

<https://catania.liveuniversity.it/2020/05/27/performance-art-marina-abramovic/>

https://www.settemuse.it/arte/corrente_performance_art.htm

https://it.wikipedia.org/wiki/Arte_concettuale

<https://www.lottavo.it/2018/10/tra-teatro-e-performance-art/>

<https://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/235-gli-anni-sessanta-a-roma-tra-avanguardia-e-sperimentazione-dei-linguaggi.html>

<https://www.exibart.com/speednews/e-morto-plinio-de-martiis/>

<https://docplayer.net/165472225-Marina-abramovic-has-been-pushing-the-limits-of-performance-for-over.html>

<https://www.avvenire.it/agora/pagine/arte-e-68-tra-propaganda-molotov-e-avanguardie>