

PASQUALE FAMELI

## Vito Acconci e la sparizione dell'io

*Il testo di Pasquale Fameli è incentrato sull'attività performativa di Vito Acconci; un periodo piuttosto breve, anche se intenso, pieno di novità e di spunti interessanti per il successivo sviluppo dell'arte, dell'opera dell'artista americano. In questo saggio, infatti, vengono analizzate in modo approfondito le strette interrelazioni che si intrecciano con la poesia, ambito di provenienza dell'artista, sia a livello storico sia metodologico, e vengono messi in luce in modo chiaro aspetti del lavoro spesso trascurati dalla critica d'arte. Di ampio respiro mi sembra anche la trattazione dei singoli interventi di Acconci, letti anche attraverso la lente dell'uso del corpo, dello spazio (istituzionalizzato o meno), del rapporto con il pubblico e, più*

*in generale, della costruzione identitaria, tutti aspetti proposti in modo coerente e pertinente all'interno dell'ampio dibattito intellettuale intorno a tali temi, di cui Acconci era sicuramente consapevole, nonché attivo protagonista. Oltre a proporre in modo coerente le problematiche sottese al processo di lavoro dell'artista americano, il testo è supportato da una essenziale ma esaustiva bibliografia relativa alle principali letture critiche, cui l'autore rimanda sempre in modo pertinente e che costituisce una solida ossatura da cui partire per ulteriori approfondimenti sul lavoro di Acconci.*

Roberto Pinto

Nonostante i pochissimi anni in cui si svolge, tra il 1969 e il 1973, l'attività performativa di Vito Acconci<sup>1</sup> (1940) resta uno dei momenti cruciali nell'ambito della Body Art, e può destare un certo interesse anche per la dimostrata capacità nel seguire fedelmente la travagliata vicenda dell'io in epoca postmoderna, con tutte le sue implicazioni identitarie e relazionali, intrattenendo pertanto chiari e coerenti legami con le più stimolanti e attuali idee della sociologia, della psicologia e della filosofia contemporanee, spesso riuscendo persino a intuirle nel corso della loro gestazione teorica, se non addirittura, in alcuni casi, ad anticiparle, a precederle. Gli esordi dell'artista italoamericano sono inizialmente segnati dall'interesse per quella poesia sperimentale<sup>2</sup> declinata al "raffreddamento", a una radicale neutralizzazione lirica e votata a una spazializzazione della scrittura, secondo modalità attigue a quelle condotte dagli operatori statunitensi di Art & Language. Si può rintracciare già in questa fase uno stadio di incubazione di quello che sarà il suo passaggio all'azione: la sua poesia, a buona ragione definita "minimalista",<sup>3</sup> tenta infatti di esplorare la scrittura come atto in sé, adoperarla come strumento di perimetrazione topologica del foglio,

anche mediante un uso esasperato e parossistico dei segni di interpunzione. La fisicità con cui viene trattata la parola fa apparire del tutto coerente il passaggio di Acconci dalla scrittura all'attività performativa: va infatti rilevato come già nel 1967 Acconci utilizzi il termine "performance" in riferimento a un suo testo, ("*my performance of...*"), incentrato sull'attività articolatoria e gestuale dello scrittore stesso. La valenza metalinguistica dei suoi testi sembra porsi in dialogo con i coevi risultati della più avanzata linguistica inglese, ossia il concetto di atto linguistico come atto performativo formulato da John Austin,<sup>4</sup> promotore di un "fare cose con le parole", come titola il suo famoso testo pubblicato postumo nel 1962. Gli atti linguistici performativi sono, infatti, tutti quegli enunciati mediante i quali il parlante o lo scrivente compie una vera e propria azione, analoghi a quelli che ricorrono nei testi dell'artista italoamericano. La spazializzazione e il raffreddamento della parola poetica permettono di annoverare il "minimalismo" di Acconci tra i più radicali esiti di quella poesia che, secondo quanto rilevato da Alfredo Giuliani<sup>5</sup> nel 1961, si oggettualizza a fronte di un'inevitabile "riduzione dell'io", dando già un primo segnale

della coerenza interna al passaggio dal testo all'azione e la conseguente necessità di una più efficace esteriorizzazione del sé.

La transizione dalla sperimentazione poetico-scrittoria a quello della performance sembra infatti rispondere all'esigenza di tralasciare la solipsistica riflessione sul comportamento-scrittura per investigare le più nutrienti possibilità della reciprocità intersoggettiva. Nel passaggio dalla testualità all'azione Acconci, di fatto, non abbandona il linguaggio, ma lo estende e lo consegna alla dimensione vocale: la parola tralascia la fissità della scrittura e si ricongiunge al dinamismo del corpo in un legame primitivo, originario, adottando ora un uso comunicazionale del testo. In *A Situation Using Typewriter, Voice, Description* (1969), ad esempio, il rapporto tra i performer coinvolti si svolge attraverso la dettatura a un dattilografo di frasi che hanno come oggetto la descrizione delle diverse modalità di articolazione delle parole e di ricezione uditiva del messaggio, un'elencazione di metafore, di modi di dire e di locuzioni che descrivono la reciprocità dialogica di un rapporto orale-aurale, e dunque ancora incentrato su un'indagine di tipo metalinguistico. Con azioni del 1969 come *A Situa-*

*tion using street, walking running, Following Piece*, o del 1970 come *Spy Project, Goal Project* e *Proximity Piece*, invece, Acconci sperimenta insolite possibilità di interrelazione osservando, pedinando, spiando o urtando individui incontrati per caso, di volta in volta, nel contesto scelto per il compimento dell'azione: l'angolo di una strada, un molo, un museo. Agire al di fuori di uno spazio istituzionalizzato per simili operazioni artistiche e coinvolgere i passanti nella loro inconsapevolezza garantisce una maggiore e più efficace presa sul mondo sperimentando l'indeterminatezza che lo caratterizza. Simili operazioni sono dichiaratamente ispirate alle nuove teorie microsociologiche del canadese Erving Goffman,<sup>6</sup> che nel 1959 pubblica *The presentation of self in everyday life*, un testo in cui si indagano comportamenti comuni, atti quotidiani e gesti di relazione tra gli individui per cogliere e comprendere i processi di costruzione dell'identità nel contesto sociale. È in quest'ottica, allora, che si possono comprendere performance acconciate del 1971 quali *Trials*, in cui il performer, bendato, si lascia cadere verso le persone raccolte intorno a lui, *Vulnerability Transfer*, una prolungata esperienza di convivenza con due scon-



Fig. 1. Vito Acconci, *Security Zone*, 1971

sciute, oppure *Channel* e *Connecting Medium*, in cui la reciprocità del darsi istruzioni vuole essere un espediente per testare i limiti della comprensibilità e della comunicazione tra gli individui. Si tratta quasi di training autogeni posti su basi “transazionali”, per ricorrere a John Dewey,<sup>7</sup> volti a favorire lo sviluppo della fiducia in sé e negli altri, una necessità che emerge anche in *Security Zone* (fig. 1), realizzata al molo 18 di New York il 28 febbraio 1971, dove Acconci bendato, con le orecchie tappate e le mani legate dietro la schiena, si muove sul posto affidandosi a un individuo in cui ripone poca fiducia per evitare di cadere in mare, testando così la lealtà del loro rapporto.<sup>8</sup>

All’immersione intersoggettiva e transazionale, poggiata su solide basi sociologiche, si affianca anche un’adeguata esplorazione del “corpo proprio” attraverso l’esecuzione non funzionale di gesti banali e insignificanti, indagando quella che, con Maurice Merleau-Ponty,<sup>9</sup> si può definire “la struttura del comportamento”. La scoperta del sé come brutta carnalità e lo studio delle proprie reazioni fisiche, quasi in un ineludibile e costante stato di nausea sartriana, sembrano infatti svolgersi all’insegna di quell’ontologia fenomenologica per cui la coscienza si nullifica nella massiccia materialità dell’essere:<sup>10</sup> si pensi ai respiri irregolari di *Breathing Tape*

(1969) e a quelli più regolari di *Breathe In/Out* (1971), agli schiaffi al microfono di *Slapping Tape* (1969), alle misurazioni distanziali di *Black Out Piece* (1970), *Estimation Piece* (1970) e *Overtaking Piece* (1970) che mettono alla prova le capacità gnoseologiche della percezione, o ancora alle esercitazioni motorie di *Step Piece* del 1970 (fig. 2), in cui si ritualizza<sup>11</sup> un gesto banale come quello di salire e scendere da uno sgabello, e di *Broadjump 71* (1971), una gara di salto in lungo con un visitatore scelto casualmente. L’estroiezione mondana e il dispiegarsi del corpo nell’ambiente, su una linea ancora tutta fenomenologica, trovano inoltre raffinata formalizzazione in *Sneaking Tape* (1970), dove Acconci si sforza, invano, di non produrre alcun rumore muovendosi intorno a un registratore acceso: un impossibile tentativo di conquistare il silenzio assoluto che si pone, con tutti gli opportuni coefficienti differenziali del caso, sulla falsariga di quello già compiuto da John Cage<sup>12</sup> nel 1952.

L’indagine propriocettiva di Acconci scivola però presto in un’estenuazione denigratoria, in una “carnevalizzazione” del corpo attuata con comportamenti grotteschi e ridicolizzanti, come si rileva in performance del 1970 quali *Seeing Red*, dove il performer si sforza fino a diventare paonazzo, *Lick*, in cui lecca il pavimento, *Hair*



Fig. 2. Vito Acconci, *Step Piece*, 1970



Fig. 3. Vito Acconci, *Trademarks*, 1970

*& Mouth*, dove mangia i capelli, *Open*, in cui gioca con un pomodoro intorno al pene, e *Close*, dove si ottura l'ano con della malta. La ridicolizzazione del corpo degenera in una dura inflizione suppliziale, secondo un atteggiamento orientato a mettere alla prova le sue capacità di resistenza e adattamento a situazioni di disagio e sforzo fisici.<sup>13</sup> L'auto-provocazione del dolore, che amplifica la consapevolezza della propria carnalità e intensifica l'esperienza propriocettiva, portandola all'estremo, sarà per Acconci la via verso una graduale "disorganizzazione" del corpo come unità-soggetto.

Già in *See Through* (1969) troviamo il performer statunitense fare a pugni con la propria immagine riflessa nello specchio; frantumandolo, l'artista sembra voler rifiutare la formazione della funzione dell'io, secondo il ruolo attribuito da Jacques Lacan<sup>14</sup> allo specchio stesso. Si tratta di un primo e ancora timido tentativo di smembrare l'organicità del proprio corpo per attraversarsi, penetrarsi, "sbarazzarsi di se stesso",<sup>15</sup> una necessità che si avverte più forte in altre azioni del 1970 come *Hiding Piece*, *Digging Piece*, *Rubbing Piece*, *Trademarks* (fig. 3), *Soap & Eyes* (fig. 4), *Openings*: nascondersi, illividirsi, scottarsi, morsiarsi, irritarsi gli occhi, strapparsi i peli intorno all'ombelico, sono atti volti a un rifiuto della propria unitarietà fisica che, con *Conversions* (fig. 5), giunge fino al *de-genderism*, allo scivolamento dell'identità sessuale, in una coerente identificazione dell'io con le superfici e le masse del proprio corpo. Il tentativo di ledere l'io attraverso l'inflizione di dolore sulla pelle sembra già anticipare le teorie formulate tra la metà degli anni Settanta e i primi anni Ottanta dallo psicanalista

neofreudiano francese Didier Anzieu,<sup>16</sup> secondo cui esiste un legame inconscio tra le funzioni protettive dell'epidermide e le funzioni coordinative dell'io. Basandosi sugli studi di Fisher e Cleveland, Anzieu considera infatti ferite, scorticature, emorragie ed esplorazioni degli orifizi come esternazioni simboliche di un sentimento negativo nutrito per la scarsa capacità protettiva del corpo.

Da questo momento Acconci si dispone a un nuovo stadio di trasformazione dell'io che appare già proiettato verso la condizione psichica di un "corpo senza organi", in quell'accezione abbozzata da Antonin Artaud<sup>17</sup> che troverà con Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>18</sup> dignità di assorbimento filosofico. Ponendosi al limite del corpo vissuto, il "corpo senza organi" (o CsO, come lo etichettano i due autori francesi) si configura come un campo di immanenza e consistenza del desiderio in cui l'io conosce il suo più estremo disfacimento; completamente destrutturato e libero dai costrittivi legami tra gli organi, il CsO abbandona l'identità a un'erranza nomadica in un divenire molteplice, stabilisce connessioni e assemblaggi inediti, e si lascia permeare da intensità e "onde dolorifere", proprio come quelle che Acconci sperimenta sulla propria epidermide con i suoi *tasks* suppliziali. *Fitting Rooms I & II* del 1972 (fig. 6) è forse l'opera più immediatamente riconducibile all'idea di CsO, perché presenta elementi anatomici artificiali destrutturati e svincolati dai loro legami convenzionali: sulle pareti dei due camerini allestiti dall'artista sono appesi, infatti, maschere, guanti, tute e altri attrezzi con cui il fruitore è invitato a interagire, dissezioni articolatorie e finte mu-



Fig. 4. Vito Acconci, *Soap & Eyes*, 1970

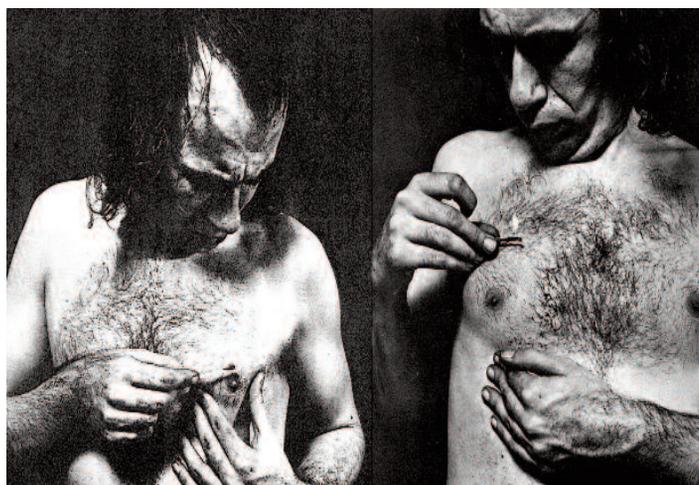


Fig. 5. Vito Acconci, *Conversions*, 1970

tilazioni con cui estendere e modificare il proprio corpo, in un allucinato mutazionismo da romanzo burroughsiano. La stanza si configura qui come uno “spazio-corpo” mobile e versatile,<sup>19</sup> un luogo intimo e personale che Acconci apre all’invasione incondizionata del fruitore, in un tergiversare identitario senza soluzione di continuità. Se la rivendicazione di proprietà in *Claim* (1971) sembrava indicare ancora una qualche necessità di possesso del sé, il tentativo di trasformare il proprio pene in un “essere separato” in *Trappings* (1971) sancisce l’inevitabilità di questa condizione, trovando una certa prosecuzione in *Seedbed*, performance realizzata alla Sonnabend Gallery di New York nel gennaio del 1972. In questa azione, muovendosi sotto una rampa e masturbandosi strenuamente per sei ore al giorno, nascosto alla vista del fruitore, Acconci instaura e intrattiene uno stretto e prolungato contatto con il proprio corpo, stimolandolo e sfregandolo per cercare di abbandonarlo, di staccarsene, trovando nell’eiaculazione una possibile via di allontanamento.

Acconci parla al suo corpo con il tono e la confidenzialità di un *crooner*, usando la seconda persona singolare, proprio a indicarlo come qualcosa di estraneo, con un “tu” che intende tenerlo a debita distanza.<sup>20</sup> Questa condizione di “divisione” dell’io, così come profetizzata da Ronald Laing e dichiaratamente ripresa da Acconci,<sup>21</sup> troverà una sua più efficace concretizzazione con il ricorso alla registrazione vocale<sup>22</sup> che il performer adotterà, da ora in avanti, in tutte le sue azioni, compiendo una perturbante<sup>23</sup> separazione della voce dal corpo. In *Memory Box* (1972) viene predisposto un materasso sul quale il visitatore è invitato a sdraiarsi e ad ascoltare la registrazione dell’artista: le frasi riprodotte in *loop* attestano una conflittualità interiore che scaturisce dall’indecisione di avvicinarsi e ricongiungersi al proprio corpo;<sup>24</sup> se nella già citata *Seedbed* l’artista cercava il distacco da sé mediante l’espulsione seminale, in *Memory Box* lo compie sfruttando la proprietà schizofonica<sup>25</sup> della tecnologia elettronica, ossia la sua innaturale capacità di separazione di un evento sonoro dalla sua sorgente originaria. La consueta “incarnazione” della parola e il suo senso gestuale<sup>26</sup> vengono quindi sovvertiti con una cesura che avvia la disgregazione dell’unitarietà corporale: Acconci genera così un “doppio” che abiura la corporeità per sopravvivere come entità astratta, come lacerto di un originario atto fonatorio. In *Cross-Fronts* (1972), una sorta di labirinto a

ostacoli in cui l’artista si aggira bendato, la registrazione vocale assume persino una valenza coercitiva: il linguaggio viene qui assunto in funzione fatica e impone al performer l’obiettivo di combattersi e ricomporsi, farsi a pezzi e ricombinare diversamente le parti del suo corpo.<sup>27</sup> Le parole che aleggiano per le stanze di *Public Domain* (1972) ammettono la possibilità dell’io di fuoriuscire dal corpo, guardarlo dall’esterno, girarci intorno, coglierlo alle spalle<sup>28</sup> oppure, come accade in *Props* (1973), schiacciarlo e deformarlo, consegnandolo a passanti e visitatori come oggetto di vessazione fisica,<sup>29</sup> dichiarando poi, in *Reception Room* (1973), imbarazzo, vergogna e sprezzo per un corpo sporco, impotente, fragile, butterato.<sup>30</sup>

L’esternazione reiterata e confusa del proprio vissuto, di riflessioni e fatti personali, affidata alla registrazione vocale, innesca perciò un processo di decongestione dell’io che culmina nel suo completo svuotamento: a degna conclusione di questo itinerario di annientamento egoico, infatti, nella trincea allestita con sacchi di sabbia e segatura per *Scenes from This Side of The Camp* (1973), la voce di Acconci espone un provocatorio monologo sulle sue azioni e sulla loro ricezione da parte dello spettatore,<sup>31</sup> mentre l’artista balla ossessivamente fino allo spossamento. Le affermazioni dell’artista esplicitano il carattere “protettivo” delle sue *activities*, dichiarate ora come tappe necessarie di un percorso di preparazione e di adattamento al suo sistema sociale, e sembrano intuire e interpretare sinteticamente quella condizione tipicamente postmoderna dell’individuo cui il critico statunitense Christopher Lasch<sup>32</sup> attribuirà nel 1984 l’etichetta di “io minimo”, il risultato di una contrazione difensiva dell’io per reagire a uno stato di assedio costante, ai turbamenti e alle avversità del quotidiano, riconducendo l’esistenza a un duro “esercizio di sopravvivenza” per una possibile gestione del proprio equilibrio psichico ed emotivo. Il percorso performativo di Acconci si chiude dunque sul riduzionismo dell’io, riallacciandosi fedelmente alle sue iniziali posizioni poetiche e sanzionando così la chiusura di un percorso circolare nella più estrema coerenza.

Esautorato lo spazio intimo della propria individualità, calata in rapporti intersoggettivi, o isolata in forme autoimposte di adattamento e resistenza, fino alla più netta e totale miniaturizzazione egoica, Acconci abbandona la performance per dedicarsi alla costruzione e

all'allestimento di ambienti e installazioni<sup>33</sup> con oggetti, video e nastri sonori. La disorganizzazione dell'io-corpo giunge così a una polverizzazione totale che si stempera nell'architettura e nello spazio, assecondando una politicità<sup>34</sup> presente ancora soltanto *in nuce* nei lavori dal vivo. All'esibizione esasperata della propria fisicità, l'artista sostituisce le sue estensioni tecnologiche, giungendo poi a una concezione della costruzione architettonica come corporalità "espansa" che restituisce nuova centralità alla figura del fruitore.

Nella ricerca di Vito Acconci la registrazione vocale viene pertanto a imporsi come "sineddoche" di una corporalità ormai dissolta, mentre il video restituisce del performer una presenza fluidificata, sintetica, inorganica, che abita un "presente collassato", completamente disgiunto da qualsiasi coordinata spaziotemporale.<sup>35</sup> L'inevitabile abbandono del corpo-soggetto da parte dell'artista newyorkese si pone così all'apice di un progressivo processo di sottrazione e rarefazione dell'io che trova proprio nel ricorso all'immaterialità del suono e del video la sua più efficace via di realizzazione.

**Note**

<sup>1</sup> Sull'artista italoamericano si vedano M. Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York-Norristown-Milano 1975; J. Kirshner, a cura di, *Vito Acconci. A Retrospective 1969-1980*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1980; K. Linker, *Vito Acconci. Photographic Works 1969-1970*, Brooke Alexander Gallery, New York 1988; K. Linker, *Vito Acconci*, Rizzoli, New York 1994; G. Volk, a cura di, *Vito Acconci. Diary of a Body 1969-1973*, Charta, Milano 2006. Si vedano inoltre W. Sharp, *Body Works*, "Avalanche", 1, autunno 1970, pp. 14-17; R. Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, "Artforum", 10, aprile 1972, pp. 47-49; *Vito Acconci*, "Avalanche", 6, autunno 1972; G. Celant, *Vito Acconci (1972)*, in Id., *Senza titolo 1974*, Bulzoni, Roma 1976, pp. 195-199; C. Subrizi, *Il corpo disperso dell'arte*, Lithos, Roma 2000, pp. 185-198; V. Gnesutta, *Corpi in loop: le performance di Vito Acconci e Bruce Nauman*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 71, 2000, pp. 5-13; H.U. Obrist, *Interviste*, a cura di Thomas Boutoux, vol. 1, Charta, Milano 2003, pp. 45-57; J.-F. Chevier, *Les relations du corps*, L'Arachnéen, Paris 2010, pp. 116-129.

<sup>2</sup> Dal 1967 al 1969 Acconci ha redatto, insieme a Bernadette Mayer, la rivista di poesia sperimentale "0 to 9" sulla quale sono state pubblicate poesie di Dick Higgins, John Giorno, Jackson Mac Low, Emmett Williams, ma anche testi teorici di artisti come Robert Barry, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Robert Smithson, Lawrence Weiner e altri. Cfr. V. Acconci, B. Mayer, a cura di, *0 to 9. The complete magazine 1967-1969*, Ugly Duckling Press, Brooklyn-New York 2006. Sulla produzione poetica di Acconci si veda invece C. Dworkin, a cura di, *Language to cover a page. The early writings of Vito Acconci*, MIT Press, Cambridge 2006.

<sup>3</sup> In merito a tale definizione si veda P.D. Hertz, *Minimal Poetry*, "The Western Humanities Review", 24, inverno 1970, pp. 31-40.

<sup>4</sup> Cfr. J. Austin, *Come fare cose con le parole* (1962), trad. it. Marietti, Genova 1987.

<sup>5</sup> Si veda in proposito A. Giuliani, a cura di, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961), Rusconi e Paolazzi, Milano 1965, pp. 21-22.

<sup>6</sup> Come afferma lo stesso Acconci in L. Blumenthal, K. Horsfield, *Intorno all'arte e agli artisti. Intervista a Vito Acconci* (1983), trad. it. in V. Valentini (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, Sellerio, Palermo 1991, pp. 27-28. Cfr. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959), trad. it. Il Mulino, Bologna 2002. A questo vanno anche associati Id., *Il comportamento in pubblico. L'interazione sociale nei luoghi di riunione* (1963), trad. it. Einaudi, Torino 2006; Id., *L'interazione strategica* (1969), trad. it. Il Mulino, Bologna 2009.

<sup>7</sup> Nell'accezione deweyana, la transazione consiste in un nutriente scambio mutazionale tra due soggetti che può avvenire mediante la loro partecipazione a un evento in una stimolante reciprocità. Cfr. J. Dewey e A. F. Bentley, *Conoscenza e transazione* (1949), trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1974. Del filosofo statunitense resta inoltre fondamentale J. Dewey, *Arte come esperienza* (1934), trad. it. Aesthetica, Palermo 2007.

<sup>8</sup> A posteriori, e senza voler in alcun modo attestare la possibilità di una derivazione diretta, possiamo rintracciare in questo l'attuazione di uno dei precetti teorici del Tattilismo marinettiano, ossia l'intento di intensificare i rapporti tra gli uomini attraverso una ridefinizione del contatto fisico come esperienza artistica: "Il Tattilismo... deve avere per scopo le armonie tattili, semplicemente, e collaborare a perfezionare le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani, attraverso l'epidermide". F.T. Marinetti, *Il Tattilismo* (1921), in L. De Maria, a cura di, *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano 1990, p. 250. Per approfondimenti su questo argomento si veda L. Mango, *Alla scoperta di nuovi sensi. Il tattilismo futurista*, La Città del Sole, Napoli 2001. L'influenza dell'esperienza tattile

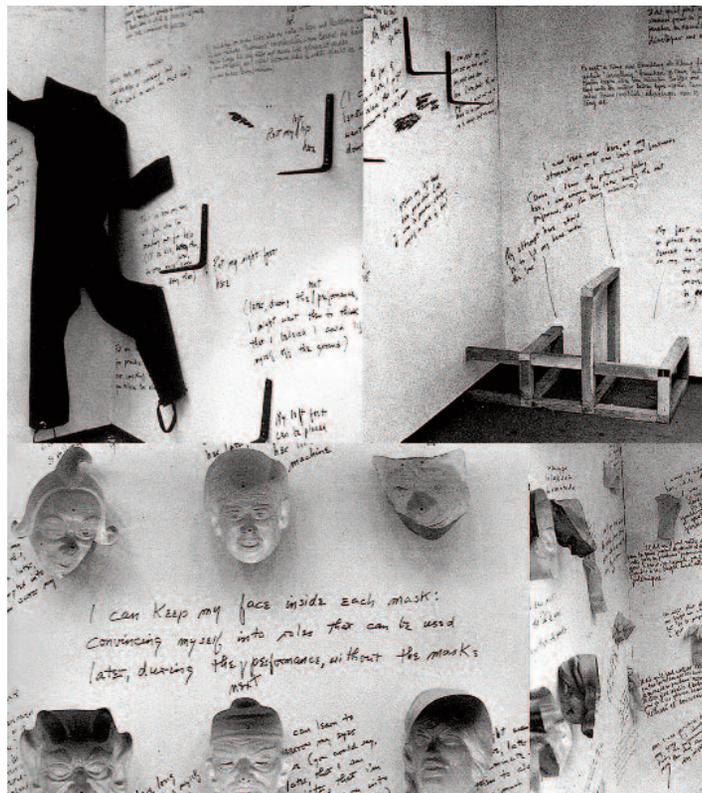


Fig. 6. Vito Acconci, *Fitting Rooms I & II*, 1972

sul comportamento dell'uomo trova invece il suo primo approfondito e valido studio in A. Montagu, *Il tatto* (1971), trad. it. Garzanti, Milano 1975, da porsi in omologia alle coeve performance acconciate.

<sup>9</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento* (1942), trad. it. Bompiani, Milano 1963. A conferma di una simile affermazione, è opportuno precisare che esistono molti punti di contatto tra le teorie di Goffman, studiate da Acconci, e quelle di fenomenologi quali Edmund Husserl, Alfred Schutz, e lo stesso Merleau-Ponty. Cfr. in merito R. L. Lanigan, *Is Erving Goffman a phenomenologist?*, "Critical Studies in Mass Communication", 4, vol. 5, 1988, pp. 335-345.

<sup>10</sup> Il riferimento va qui a J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla. Saggio di ontologia fenomenologica* (1943), trad. it. Il Saggiatore, Milano 1984. Si veda anche Id., *La nausea* (1938), trad. it. Einaudi, Torino 2005.

<sup>11</sup> Un più esplicito carattere para-ritualistico si può rilevare nelle *Learning Sessions* (1970), dove Acconci assume pose di Yoga e Tai Chi, oppure nel più ironico *Concentration/Contemplation Piece* (1970), dove l'artista statunitense mostra il bianco dei propri bulbi oculari in posa contemplativa. Si tratta di un atteggiamento molto diffuso nell'ambito della Body Art che pone oltretutto in evidenza i profondi rapporti esistenti tra performance e ritualità. Sull'argomento si vedano V. Turner, *Dal rito al teatro* (1982), trad. it. Il Mulino, Bologna 2007; Id., *Antropologia della performance* (1986), trad. it. Il Mulino, Bologna 1993; R. Schechner, *La teoria della performance*, trad. it. Bulzoni, Roma 1984; U. Kultermann, *Vita e arte. La funzione degli intermedia. L'attivazione dei sensi, l'artista come sciamano, nuove forme dell'happening, television art, danza e rituale, cinema underground, azioni materiali, teatro orgiastico e misterico, arte sul fondo del mare, imagination takes command*, Gorlich, Milano 1972; A. N. Terrin, *Il rito. Antropologia e fenomenologia della ritualità*, Morcelliana, Brescia 1999.

<sup>12</sup> Il riferimento è alla celeberrima 4'33", eseguita per la prima volta alla Maverick Concert Hall di Woodstock, a New York, il 29 agosto 1952, con cui Cage dimostra l'impossibilità del silenzio. Lo stesso Acconci ha inoltre esplicitamente dichiarato di essere stato fortemente influenzato dagli scritti di Cage. Cfr. L. Blumenthal e K. Horsfield, *op. cit.*, p. 27. Si veda inoltre J. Cage, *Silenzio* (1961), trad. it. Shake, Milano 2010.

<sup>13</sup> Le azioni di Body Art come quelle di Marina Abramović, Chris Burden o Gina Pane, ad esempio, si svolgono spesso ai limiti della sopportazione fisica, trovando forse la loro accettabilità in quel "piacere preliminare" della formalizzazione artistica che per Sigmund Freud costituisce un espediente legittimato di liberazione dell'inconscio. Su tale concetto si veda S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1907), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (1969), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1991, pp. 47-59.

<sup>14</sup> Si veda J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936), in Id., *Scritti* (1966), vol. 1, trad. it. Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94. Sullo psicanalista francese si vedano almeno A. Di Ciaccia e M. Recalcati, *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano 2000 e F. Palombi, *Jacques Lacan*, Carocci, Roma 2009. Si veda, inoltre, S. J. Žižek, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2009.

<sup>15</sup> "Raggiungermi – afferrarmi – entrarci dentro – attraversarmi – giungere a me attraverso di me... Ecco un modo per sbarazzarmi di me stesso. no, ecco un modo di sbarazzarmi di un'immagine e così essere in grado di bastare a me stesso. no, ecco un modo per sbarazzarmi di un sostegno necessario... No, ecco un modo per uscire da un circolo chiuso ed avere spazio in cui muovermi. No, ecco il modo di sbarazzarmi di uno spazio in profondità..." riportato in traduzione italiana in M. Diacono, *op. cit.*, p. 130.

<sup>16</sup> Si veda D. Anzieu, *L'io-pelle* (1985), trad. it. Borla, Roma 1987. Si veda inoltre Id., *L'epidermide nomade e la pelle psichica* (1990), trad. it. Raffaello Cortina, Milano 1992. Per una panoramica generale del pensiero di Anzieu si veda invece C. Chabert, *Didier Anzieu*, trad. it. Armando, Roma 2000.

<sup>17</sup> Una completa antologia di testi artaudiani relativi all'argomento è A. Artaud, *CsO. Il corpo senz'organi*, Mimesis, Milano 2003. Si vedano, inoltre, L. Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Ombre Corte, Verona 2001 e F. Cappa, *La materia invisibile. Corpo e carne in Antonin Artaud*, Ghibli, Milano 2004, pp. 55-73. Lo stesso Acconci riconosce in Artaud un modello di riferimento per lui e per molti altri artisti intorno al 1968. Cfr. in proposito J. Rian, *Vito Acconci. Non una predica. Non ho mai voluto essere politico, volevo che il mio lavoro parlasse di politica* (1994), trad. it., "Flash Art Italia", n. 286, agosto-settembre 2010, p. 45.

<sup>18</sup> Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it. Cooper & Castelvetti, Roma 2003, pp. 227-248. Per approfondimenti sull'argomento si veda K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 166-185.

<sup>19</sup> Come dichiara lo stesso Acconci: "La stanza dovrebbe funzionare da spazio-corpo: uno spazio mobile, un corpo mobile... I camerini sono disegnati come un mio spazio personale, come dei box che io posso occupare... Lo spettatore può avvicinarsi da dietro – può entrare nel mio spazio usando il mio proprio campo come se fosse suo", in M. Diacono, *op. cit.*, p. 176.

<sup>20</sup> "Quello che sto facendo lo faccio con te, adesso... tu mi stai di fronte... ti giri intorno... io m'avanzo verso di te, mi piego su di te... mi stai a sinistra... ti stai allontanando ma io premo il mio corpo contro il tuo, ti stringo nell'angolo... tu stai chinando giù la testa, sopra di me... io premo gli occhi sui tuoi capelli..." in M. Diacono, *op. cit.*, p. 168.

<sup>21</sup> Come dichiarato dall'artista stesso in L. Blumenthal e K. Horsfield, *op. cit.*, p. 29. Cfr. R. D. Laing, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale* (1955), trad. it. Einaudi, Torino 1969. A riprova della coerenza interna a tutti i possibili rapporti posti in questo saggio tra le teorie citate è opportuno precisare che le posizioni teoriche di Laing sono vicinissime a quelle dell'Esistenzialismo di Sartre e della Fenomenologia di Merleau-Ponty e influenzeranno fortemente anche Félix Guattari, coautore con Gilles Deleuze della teoria del "corpo senza organi" precedentemente accennata.

<sup>22</sup> Per approfondimenti sull'uso del suono e della voce nelle opere di Vito Acconci si rimanda a B. Labelle, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, Continuum, New York-London 2006, pp. 108-122. Si veda inoltre D. Balit, *Vito Acconci on Sound*, "Arte e critica", n. 43, luglio-settembre 2005, pp. 16-19.

<sup>23</sup> Da intendersi nell'accezione freudiana del termine, ossia come quella sensazione di inquietante estraneità spesso assunta da oggetti e situazioni familiari. Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., pp. 267-309. Pur senza fare esplicito riferimento a Freud, il potenziale perturbante della registrazione sonora era stato già posto in evidenza in G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini, Milano 1991, p. 75.

<sup>24</sup> "... posso tornare qui ogni volta che voglio, starci tutto il tempo che ne ho bisogno; posso sdraiarmi qui e tenere a mente quanto mi sono detto, i modi in cui l'ho detto, i modi in cui potevo volerlo dire... Mi odio per esitare ogni volta che sto per toccarti... Mi odio per arrendermi ai tuoi modi, alla tua disinvoltura, al tuo allontanarti da me... Mi odio per la mia confusione, per essere sconcertato dalle tue ragioni per ve-

dermi... Mi odio per il mio ritirarmi, abbassare gli occhi, fare una smorfia d'imbarazzo ogni volta che scatti ad affrontarmi", in M. Diacono, *op. cit.*, p. 170.

<sup>25</sup> Il musicologo canadese Raymond Murray Schafer definisce "schizofonia" la capacità della tecnologia elettronica di separare un suono dalla sua sorgente originaria. Per spiegare questo fenomeno, il musicista e teorico francese Pierre Schaeffer ha recuperato il concetto di "acusma", che risale a Pitagora, il quale teneva le proprie lezioni di matematica nascosto dietro una tenda, in modo da indirizzare tutta l'attenzione dei suoi allievi al solo ascolto, negando l'intromissione di elementi visivi e gestuali nelle proprie esposizioni. Mezzi quali radio, telefono, giradischi, mangianastri, walkman (e oggi lettori CD e lettori MP3) sono da definirsi acumatici in quanto si rivolgono a una fruizione "ridotta", esclusivamente uditiva. Cfr. R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro* (1977), trad. it. Ricordi, Milano 1985, p. 131 e P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris 1966, p. 91.

<sup>26</sup> Per tali aspetti cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it. Bompiani, Milano 2009, pp. 248-259.

<sup>27</sup> "Devo continuare a dirmi: bada di non distrarre la tua attenzione... concentrati su ciò che stai facendo... pensa a te stesso... pensati in termini di forma e misura... fa' a pezzi te stesso... metti i pezzi uno accanto all'altro... metti i pezzi in ordine diverso... parlati... reagisci a te stesso... combatti con te stesso... ricomponiti...", in M. Diacono, *op. cit.*, p. 182.

<sup>28</sup> "Posso stender il mio corpo qui, farlo riposare... Alzare la voce e andarmene, venire fuori... Guardare il mio corpo sotto di me, girarci intorno... Perdere la voce e trovare un posto altrove... Andare alle mie spalle, guardare il mio corpo al modo in cui lo vedono loro... Posso rifiutare di trovare la mia voce, la mia voce non avrà alcun corpo qui... Perdere mentre tiro sul mio corpo... Proteggere il mio corpo mentre agisco per me, parlo per me...", in M. Diacono, *op. cit.*, pp. 191-192.

<sup>29</sup> "Mi sentirei rassicurato se tu venissi qui a colpirmi; dopo tutto, potresti darmi un pugno nello stomaco – affermando ch'è troppo grosso – potresti farmi saltare i denti a pugni – affermando che sono troppo sporchi, troppo sporgenti. Sì, allora occuperei la tua mente; tu verresti a colpirmi perché ti do fastidio, perché non puoi togliermi dalla testa. In altre parole: prendendomi da un altro punto di vista: quasi non ci sto qui, io – non ho niente cui appoggiarmi – nessun posto dove nascondermi", in M. Diacono, *op. cit.*, pp. 196-197.

<sup>30</sup> "Voglio dire questo: mi vergogno a spogliarmi – quando c'è qualcuno con me, quando sto andando a letto con qualcuno per la prima volta – non voglio che lei mi veda la pelle, che mi veda i foruncoli... Rivelare parti del mio corpo da osservare come un cadavere: morire: parlarci, qui, pensarmi – come un uomo che passi in rassegna rapidamente tutta la sua vita, prima di morire... Forse questo è un modo di riuscire a morire per me stesso, a morire a me stesso...", in M. Diacono, *op. cit.*, pp. 204-206.

<sup>31</sup> "Vorrei ballare qui, che ti piaccia o no. Mi dà sicurezza, un senso di

chi sono. È quello che vuoi sentirmi dire, no? Sì, ammetto di essere spaventato; e tu vuoi che io lo ammetta. Non vuoi credere che sia facile. Ma mi piace dover superare le mie paure... Vuoi sapere tutto della mia vita personale. A tutti piace sentire le confessioni. Vuoi che faccia quello che ho fatto finora. Mostrarti le chiappe, fare giochetti con l'uccello... Stavo solo cercando di nascondermi dietro di te, adesso. Ma è un fatto che devo affrontare. Ho fatto tutto di mia spontanea volontà. È questo che vuoi sapere? Che tutto il mio lavoro è stato un modo di attirare l'attenzione. Un gioco di potere. Sicché starei quassù ora per espiare questo... È solo un modo di allontanare la mente dal vero problema. Di allontanare la colpa dal vero potere, dal vero controllo. È questo che vuoi sentire. Che l'ho fatto per loro; che la colpa è loro. Voglio dire le gallerie, le riviste, le mostre. Sono stato un loro pegno. Apparterrei a loro quassù. Un giullare. Un gladiatore. Sarebbe questo il mio posto, e farei bene a non lasciarlo... Sono cresciuto dando valore all'attenzione, al possesso, all'esibizione... Tutto quello che posso fare quassù è continuare a ballare. Ballare fino allo spossamento. Cadere a terra spossato: è l'unico modo per uscirne... Potrei affermare che tutto il mio lavoro passato era concepito come preparazione a questo. Mi sono adattato alla fatica, mi sono indurito, ho imparato tecniche di aggressione", in M. Diacono, *op. cit.*, pp. 210-213.

<sup>32</sup> Cfr. C. Lasch, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti* (1984), trad. it. Feltrinelli, Milano 1985. Una fondamentale premessa a questi argomenti è Id., *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive* (1979), trad. it. Bompiani, Milano 1992.

<sup>33</sup> Si vedano in proposito L. Shearer, *Vito Acconci. Public Places*, Museum of Modern Art, New York 1988; R. J. Onorato, *Vito Acconci. Domestic Trappings*, Museum of Contemporary Art, La Jolla 1987; *Vito Acconci*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1981; A. Barzel, a cura di, *Vito Acconci*, Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, Giunti, Firenze 1992; G. Moure, a cura di, *Vito Acconci. Writings, works, projects*, Poligrafa, Barcelona 2001; F. Ward, M. C. Taylor, J. Bloomer, a cura di, *Vito Acconci*, Phaidon, London 2002; V. Acconci, *Vito Hannibal Acconci Studio*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, Barcelona 2004. Si veda, inoltre, M. Scuderi, *Vito Acconci. L'architettura inizia con il corpo*, "Flash Art Italia", n. 286, agosto-settembre 2010, pp. 41-44.

<sup>34</sup> In proposito si veda almeno M. Failoni, *Vito Acconci. L'arte come atto politico*, trad. it. "Segno", 71, gennaio 1988, pp. 20-27.

<sup>35</sup> Afferma Acconci: "Ciò che mi interessava del mio corpo era il modo in cui in tutti i film veniva presentata una figura – la mia – contro uno sfondo in bianco e nero, come se fosse in mezzo al nulla, oppure in un luogo qualsiasi, come se questa figura fosse un tutt'uno con uno spazio universale." in J. Rian, *op. cit.*, p. 45. Per il concetto di "presente collassato" e per il carattere narcisistico dei lavori video di Vito Acconci si veda R. Krauss, *Il video. L'estetica del narcisismo* (1978), trad. it. in V. Valentini, a cura di, *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 245-258.