DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210614

Le frontiere tra le arti performative e la filosofia[1]

Charles Feitosa
Università Federale dello Stato di Rio de Janeiro (UNIRIO) Brasile

Abstract: Boundaries between the Performing Arts and Philosophy – Apparently philosophy has nothing to do with the performing arts, because its environment is purely theoretical and eminently abstract, while the term *performance* refers to the notions of operation, execution, action. I propose here the reoccupation of the frontiers between philosophy and performance arts through a reflection on the following points: 1. What is the performance of philosophy?; 2. What can philosophy say about performance?; 3. What are the possible forms of composition between philosophy and the performing arts?

Keywords: *Body. Action. Performance. Thought. Interdisciplinarity.*

> "Si avvicina il tempo in cui non sarà più possibile scrivere un libro di filosofia come se ne scrivono da un bel pezzo. (Caro vecchio stile!). La ricerca di nuovi mezzi fu instaurata da Nietzsche e deve essere oggi proseguita in relazione con il rinnovamento di altre arti, quali il teatro o il cinema"[2].

1. La *performance* della filosofia

1.1 L'agire filosofico

La filosofia sembra non avere nulla a che fare con la performance, il suo è un fare che si è soliti supporre astratto e teorico. Tuttavia c'è una dimensione performativa della filosofia, un *modus operandi* del suo pensiero, un modo di agire suo proprio che la distingue dalle altre teorie esistenti nel mondo. Tra le numerose caratteristiche che compongono la dimensione performativa della filosofia, ne evidenzio solo tre, come ipotesi di lavoro. In primo luogo, la filosofia può essere vista,

1 Il saggio qui tradotto è una versione modificata della relazione presentata al *Projeto Observatório Filosófico,* realizzato nella Caixa Cultural di Rio de Janeiro, il giorno 10.06.2016 durante una tavola rotonda con Marcia Tiburi. Una versione in inglese è stata pubblicata nella rivista *Rivista Brasileira de Estudos da Presença*, con il titolo: *Borders between Performing Arts and Philosophy* Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e92410, 2020. Consultabile qui: <http://seer.ufrgs.br/presenca> . La traduzione che presentiamo è di Camilla Croce.

2 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971, p. 7.

in senso lato, come un *gesto di decostruzione*[3].

Si tratta in questo caso di un fare mediato da un disfare il mondo, gli altri e noi stessi. Decostruire non significa distruggere, ma molto più smantellare. Una sorta di *making off* della realtà. Noi tendiamo in generale a guardare le cose intorno a noi come se fossero qualcosa che esiste senza la nostra partecipazione. Un po' come quando diciamo di essere bloccati in un ingorgo di automobili.

Questa banale frase quotidiana tratta l'ingorgo stradale come se esso fosse un processo indipendente dalla nostra volontà, un ostacolo che s'installa a metà strada verso casa, come se il nostro fosse l'unico veicolo ad aver diritto di trovarsi per strada. Il traffico, l'ingorgo, è sempre colpa degli altri. Dal punto di vista dello smantellamento, del gesto decostruttivo della filosofia, al contrario, sarebbe molto più coerente chiamare gli amici e far loro sapere che faremo tardi a cena, perché siamo troppo impegnati a produrre, insieme a una folla di automobilisti, un bellissimo ed enorme ingorgo. Il dis-fare filosofico rivela che la realtà non è qualcosa di pronto e dato, ma che essa è stata storicamente costruita ogni volta in modi diversi, e può quindi essere ricostruita ogni volta che è necessario.

In secondo luogo, la filosofia è anche ontologia (dal greco ὄν ón ente essere, e λόγος discorso, dottrina), ossia ricerca del significato dell'essere[4]. Il senso di questa indagine è chiarito nei dialoghi di Platone attraverso diverse situazioni esemplari, che ancora oggi riproduciamo in qualsiasi classe di filosofia. Socrate chiede, ad esempio, cos'è la bellezza. Invece di una formulazione generale che comprenda tutte le situazioni, l'interlocutore inizia a dare esempi particolari, del tipo 'la bellezza è una bella donna, come Elena de Troia'. L'intero sforzo di Socrate (e quello, da allora, di qualsiasi professore di filosofia) consiste nell'ampliare il campo dell'esperienza alla quale attingere e partecipare per percepire ciò a cui la domanda mira, ossia la bellezza in sé, quella in base a cui tanto Cleopatra quanto Giselle Bündchen, indipendentemente dai loro contesti storici, sono considerate belle. La filosofia si distingue dagli altri gesti di conoscenza proprio per questa sua continua ricerca dell'universale, nonostante sia diventato sempre più evidente che un approdo definitivo a termini universali non è possibile

Infine la terza caratteristica dell'atto filosofico, che qui più ci interessa, è la sua attitudine ad avere una cura costante del linguaggio[5]. Una tale attenzione alle parole e ai concetti può dare l'impressione di una formalità eccessiva della filosofia, come se essa fosse solo uno sterile, infinito e contorto sviluppo terminologico. Provate a dire *io ti amo* a un filosofo. Probabilmente la risposta sarà: "cos'è l'"amore?" o "a cosa serve?" Nel suo trattato sulle *Passioni dell'anima* (1649), Descartes nell'articolo 97 afferma che nell'amore "[...] si sente un dolce calore nel petto e la digestione dei cibi si fa molto rapidamente nello stomaco, di modo che questa passione è utile per la salute"[6]. Il fatto

3 Vale la pena ricordare che uso qui termine decostruzione non solo nel suo senso post-strutturalista, ma riferendomi con esso al modo di operare dei filosofi, dai suoi inizi fino ai giorni nostri. La mia ipotesi è che, anche senza essere esplicitamente tematizzato, il pensiero della filosofia implica sempre una qualche decostruzione del reale, come qualcosa che si suppone dato, ogni volta che pone le sue domande.

4 Con ontologia non mi riferisco qui ad un ambito specifico della filosofia. Al contrario, sto affermando, in linea con Heidegger, che tutta la filosofia, che lo sappia o no, è ontologia. Ci sono ontologie tradizionali, che comprendono l'essere in modo fisso e immutabile; ontologie post-metafisiche, che intendono l'essere come pluralità di differenze e, infine, ontologie negative, che semplicemente negano ogni possibilità di comprendere l'essere.

5 Le filosofie del XX secolo, soprattutto con Heidegger e Wittgenstein, hanno messo il linguaggio al centro delle loro riflessioni. La mia ipotesi di lavoro sulla cura terminologica del gesto filosofico si riferisce però alla storia della filosofia nel suo insieme.

6 R. Descartes, "Le passioni dell'anima", in: *Opere Filosofiche Vol I*, Torino, UTET, 1969, p. 752.

è, che per noi filosofi, le parole hanno un potere.

Spesso sono le parole che determinano chi siamo e come viviamo nel mondo. L'esempio che sono solito citare durante le lezioni e le conferenze è il titolo stampato in prima pagina in grassetto da un giornale di Rio de Janeiro negli anni '80 con cui veniva riportata una notizia: "Menor Assalta Criança", "Minorenne rapisce un bambino". Si vede bene che qui non si tratta di un crimine minore e neppure di un bambino che aggredisce un bambino! La scelta delle parole e dei concetti non è mai neutrale o accidentale, ma rivela le nostre posizioni politiche, etiche ed estetiche. Anche i termini e i concetti che usiamo nei discorsi di tutti i giorni, accademici o professionali, ci usano e talvolta ab-*usano* di noi.

1.2 Frontiere versus *limiti*

Ho intenzione ora di per-formare un po' di filosofia intrecciandola con la parola *frontiera,* come indica il titolo di questo articolo. Oggigiorno l'espressione 'senza frontiere' come simbolo di progetti umanitari (vedi le organizzazioni di medici, avvocati, scienziati e persino artisti senza frontiere) è di moda. Niente da ridire sul bellissimo lavoro svolto da queste organizzazioni, ma come filosofo avverto una certa confusione nell'uso del termine. Il filosofo francese Regis Debray a questo proposito va anche oltre affermando che la moda del senza frontiere è "[...] un'idea stupida che delizia l'Occidente: l'umanità, che sta andando male, andrà meglio senza confini"[7].

L'espressione 'senza frontiere' vuol dire senza limiti o barriere. Sebbene i due termini siano spesso usati in modo intercambiabile, c'è una sottile ma fondamentale differenza tra frontiera e limite, che vale la pena mantenere. La parola limite, di origine latina *limes*, nasce per circoscrivere un luogo, una regione o un territorio. Il *limes* è quella linea che dà identità o che mantiene coesa un'unità politico-territoriale. Il limite esprime la fine, il punto più o meno chiaro in cui un processo o un'attività termina o si esaurisce. Inoltre, il limite, sia spaziale che temporale, si determina sempre rispetto all'interno di un corpo, di una regione o di un processo. Al contrario la frontiera è una linea che si riferisce anche a ciò che è esterno. A rigore di termini, la frontiera non è nemmeno una linea omogenea, ma una zona irregolare di comunicazione e mutua incorporazione tra il mondo esterno e quello interno. L'etimologia della parola frontiera si riferisce a fronte, testa, ossia alla parte più sporgente e esposta di qualcosa, come il viso, la faccia. Nella lingua francese la parola "*frontière*" fu usata per indicare prima la "parte più avanzata di un esercito", poi per riferirsi al "campo operativo a contatto con il nemico, (alle) aree d'interazione tra eserciti o terre". Nella geografia politica, la frontiera "[...] è una zona di contatto tra mondi diversi, tra formazioni sociali particolari e logiche - ma non necessariamente opposte"[8].

Entrambi i termini indicano delle zone di demarcazione, ma mentre il limite si riferisce al perimetro da difendere, alla linea che segna la fine di un territorio, la frontiera sta sempre a indicare anche quella parte di territorio nella quale, trovandosi aldilà del perimetro delimitato, ancora ci si può espandere. Allora, perché è importante oltrepassare /superare i limiti, ma difendere il mantenersi delle frontiere? Perché i limiti impediscono gli attraversamenti, mentre le frontiere li gestiscono. Pensiamo alla nostra

7 R. Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010, p.13.

8 C. R. S. Santo, *Sobre limites e fronteiras: a reprodutibilidade do estoque territorial para os fins da acumulação capitalista*, in *Revista Confins* [Online], Vol. 12, p. 1-12, 2011, p. 3. <http://journals.openedition.org/confins/7081>, consultata 8.2.2018.

pelle. Essa non è una barriera che impedisce lo scambio tra noi e il mondo, ma la zona della loro interazione, senza la quale la vita non sarebbe possibile. La pelle è la frontiera che abitiamo, in questo senso siamo tutti gente di frontiera, costantemente in relazione con essa[9].

La frontiera, a differenza del limite, comporta questa strana ambiguità, ci limita ma anche ci costituisce; ci differenzia, ci distingue, ma allo stesso tempo ci apre al mondo. Difendere le frontiere non significa impedire allo straniero di invaderci, ma garantire le condizioni di possibilità affinché lui, lo straniero, possa avvenire mantenendo la sua estraneità. La distinzione tra limite e frontiera può essere un criterio decisivo per confrontare i diversi modi di 'performare' la filosofia nella sua storia.

Nel modo analitico di Kant e Austin, ad esempio, la filosofia è compresa come quel gesto che stabilisce limiti e divisioni e traccia le linee di un territorio aldilà del quale alla ragione è interdetto l'ingresso, marcando così quegli abissi impossibili da oltrepassare tra ciò che possiamo o non possiamo sapere, dire o fare. Hegel, con la dialettica, avvertiva che solo chi è già aldilà dei propri limiti può avere coscienza di questi. È proprio della ragione dialettica oltrepassare i limiti ed espandersi verso la totalità. Più recentemente, in chiave heideggeriana / fenomenologica, si ritiene che la totalità sia un'illusione irraggiungibile e che l'atto filosofico consista nello svelare che i nostri limiti non sono mai definiti da qualche forma di predeterminazione dello spazio al quale avremmo diritto. Parafrasando un famoso verso del poeta Antonio Machado (*Caminante, no hay camino, hace camino al andar*/ viandante, non c'è cammino/ il cammino si fa andando), è come se Heidegger ci sussurrasse nelle orecchie: Non esiste limite al pensiero prima dell'esperienza stessa del pensare. Sostenendo pertanto che la reinterpretazione dei limiti, non più come barriere ma come frontiere (zone di scambio), dipende direttamente dal modo in cui noi abitiamo il mondo.

Proseguendo, nel pensiero contemporaneo (nel gesto di Derrida come in quello di Deleuze), si comprende come sono i ponti stessi a rendere possibile l'esistenza delle sponde del fiume, non il contrario. La priorità per le filosofie del XXI secolo, nella misura in cui esse vogliono essere post-metafisiche, consiste molto più nel costruire ponti più numerosi e migliori che nel rafforzare ulteriormente la distanza tra i margini.

Le implicazioni del termine frontiera sviluppate fin qui son pertanto solo propedeutiche alla seguente esortazione: che la filosofia sia senza limiti, ma non senza frontiere. In questo senso, il titolo di questo saggio, sulle frontiere tra le arti performative e la filosofia, vuole mettere l'accento sull'importanza di creare e preservare un'area per la loro interazione, da occupare e a partire dalla quale espandersi.

2. Filosofia della *performance*

2.1 La nascita della nozione di performance nelle filosofie del linguaggio

Non è facile dare una definizione di *performance*. Ricorrendo all'etimologia della parola, sembra che essa derivi al verbo francese *parformer,* che significa fare, conformarsi, raggiungere, concludere, in breve, assumere un compito in vista del suo successo. Uno dei massimi studiosi di questo

9 Per una riflessione più approfondita sulla zona di frontiera della pelle si veda il saggio di J.-L. Nancy (2014), dal titolo *Pele Essencial* in: *O Percevejo online,* Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 1-12, jan./jun. 2014, http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5067/4506, consultato il 10.2. 2018.

tema, Richard Schechner, ricercatore nel campo dei *Performance Studies* presso l'Università di New York, elenca una molteplicità di situazioni in cui hanno luogo *performances,* eccone alcune: vita quotidiana, arte, sport, affari, tecnologia, sesso, rituali (sacro e secolare), giochi, ecc. Egli elenca inoltre le funzioni che la *performance* può svolgere rispettivamente in ciascuno dei casi: intrattenere, dire qualcosa di bello, marcare l'identità, stimolare una comunità, guarire, insegnare, persuadere, occuparsi del sacro, ecc. La nozione di *performance* è talmente vasta che, conclude Schechner, "[...] qualsiasi evento, azione o comportamento può essere esaminato come se fosse *performance*"[10] e analizzato quindi in termini di azione, comportamento, esibizione.

Oggi il termine *performance* è onnipresente, nella pubblicità, nelle arti, nell'economia e nella politica, ma curiosamente è stato proprio un filosofo a introdurre il termine nel mondo accademico e culturale. Nel 1955 il filosofo inglese John Langshaw Austin tenne le famose *William James Lectures* all'Università di Harvard. Queste conferenze, pubblicate postume nel 1962 con il titolo *Come fare cose con le parole*?, hanno segnato la storia della filosofia contemporanea richiamando l'attenzione su un aspetto del linguaggio precedentemente trascurato, il performativo: "Quando, di fronte all'ufficiale di stato civile o all'altare, dico 'Sì', non sto riferendo su un matrimonio: mi sto sposando. Come chiameremo una frase o un enunciato simile? Propongo di chiamarla 'frase performativa' o enunciato performativo o, in breve, un 'performativo'"[11].

In contrasto con la tradizionale ossessione della filosofia per la distinzione tra il vero e il falso, Austin propone di discutere sulle affermazioni che non sono né vere né false, che non descrivono, né servono a informare, che, insomma, non si riferiscono a nulla, ma *fanno* qualcosa. Nonostante l'importanza del contributo, salta subito agli occhi che la scoperta della dimensione performativa del linguaggio serve ad Austin solo per neutralizzarla meglio. Il filosofo britannico non nasconde di dare la priorità alla comunicazione come funzione primaria del linguaggio e chiama i discorsi del poeta o dell'attore "usi parassitari del linguaggio, che 'non sono presi sul serio', o non 'costituiscono il loro pieno uso normale'"[12]. L'esplicita intenzione di Austin è di purificare gli enunciati constativi (tipici della filosofia e della scienza) da ogni traccia di contaminazione performativa, sebbene egli stesso ammetta che non è ancora possibile elaborare criteri perfetti per la separazione.

Infatti, è proprio in questo tentativo di stabilire una chiara e netta divisione tra l'enunciato constativo e il performativo, che la teoria di Austin vacilla. Il fatto è che qui abbiamo molto più frontiere che limiti, zone eterogenee e irregolari di contaminazione strutturale e reciproca. Torniamo all'esempio dato prima, provare a dire "io ti amo" a un filosofo. Come fare per distinguere in modo chiaro se si tratti di una constatazione, di un'operazione o di un gesto mirato a produrre un qualche effetto? I contesti di ogni affermazione funzionano come una piattaforma per collegare distinzioni troppo rigide. Negli enunciati performativi c'è sempre una parte di constatazione, così come c'è sempre qualcosa di performativo negli enunciati che si ritengono essere meramente constativi. Non esiste la purezza, se non nei cataloghi di filosofi al servizio dei limiti e contro le frontiere[13].

10 R. Schechner, *O que é performance?* in: *O Percevejo* online, Rio de Janeiro, n. 12, ano 11, p. 25-50, 2003, p. 48.
11 J. L. Austin, *How to do Things With Words*, New York, Oxford University 1975, p. 6.
12 Ibidem, p. 22.
13 Per una lettura più approfondita della precarietà della distinzione tra constativo e performativo vedi J. Derrida, *Firma evento contesto*, in *Margini della filosofia,* Torino, Einaudi, 1997, pp.393-424.

2.2 La svolta performativa negli studi della società e della cultura

C'è chi ha visto un aspetto positivo nelle indagini di Austin, quello cioè di permettere la riabilitazione storica dell'opera dei sofisti, che da tempo capirono che il discorso è capace di operare, trasformare e creare mondi[14]. Infatti, per la filosofia contemporanea, che considera il linguaggio come la struttura che costituisce la realtà stessa, la domanda non è più tanto: *come fare cose con le parole ?,* ma: *come sarebbe possibile fare qualcosa senza le parole*? Nelle ontologie contemporanee, la dimensione performativa non è più solo una funzione parassitaria del linguaggio, ma la sua principale forma di manifestazione.

Se il termine *performance* ha avuto origine nella filosofia del linguaggio, già negli anni '80 e '90 esso arriva a occupare un posto centrale nel femminismo, soprattutto nelle questioni legate alla decostruzione dell'ideologia che considera il genere come un'ineluttabile determinazione della natura. La filosofa americana Judith Butler, autrice di diversi libri sull'argomento, già nel 1988 difendeva la tesi secondo la quale l'identità sessuale non è biologica, ma il risultato di un'istituzionalizzazione attraverso la ripetizione stilizzata di atti e gesti ritualizzati. Il genere non è qualcosa che sei, ma qualcosa che fai:

> "In questo senso, il genere non è per nulla un'identità stabile o il luogo dell'agire da cui derivano i vari atti; invece, è un'identità duramente costruita nel tempo - un'identità istituita attraverso una ripetizione stilizzata di atti. Inoltre, il genere è istituito attraverso la stilizzazione del corpo e, quindi, deve essere inteso come la modalità mondana in cui gesti, movimenti e azioni del corpo di vario tipo costituiscono l'illusione di un essere di genere permanente"[15].

Ciò che consideriamo un'identità di genere è dunque una sequenza di gesti. Pertanto, è come se dietro gli atti eseguiti non ci fosse un *attore*, poiché è nel compiere l'atto che, performativamente, si costituisce il soggetto. Succede allora che il genere, una volta assunto come una sostanza eterna e immutabile, inizia a essere preso come qualcosa di naturale. Da parte sua, la performatività del genere, a sua volta, punta non solo a ciò che una persona fa, ma anche a ciò che la società fa con lui. Il grande merito di Butler è di aver spostato la discussione sul genere dalla biologia agli studi sulla cultura, mettendo in discussione in special modo l'egemonia delle identità eteronormative che ci sono imposte dai media, dalla pedagogia e dalla scienza.

Il dibattito performatività *versus* essenzialismo, che ha dominato gli studi di genere, si è svolto quasi in parallelo alla cosiddetta *svolta performativa* che ha avuto luogo nelle scienze sociali nella seconda metà del XX secolo. La svolta performativa in sociologia e antropologia è scaturita dalla crescente consapevolezza della connessione intrinseca tra i rituali quotidiani, sacri e ludici che costituiscono la società umana. Invece di assumere l'essenza delle culture come qualcosa di dato,

14 Questa è la stimolante tesi della celebre specialista della sofistica Barbara Cassin nel suo libro: *L'effetto sofistico. Per un'altra storia della filosofia,* Jaca Book, 2002.

15 J. Butler *Performative Acts and Gender Constitutution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Theatre Journal*, Baltimore, Vol. 40, n. 4, p. 519-531,1988, p. 519, disponibile qui: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf>, consultato 28.2.2018.

poi espresso attraverso pratiche e processi, il nuovo approccio inizia a considerare queste pratiche culturali come delle situazioni nelle quali le strutture culturali e sociali vengono create, sostenute e trasformate. Nelle scienze sociali i principali rappresentanti di questa svolta sono il sociologo britannico Victor Turner (1920-1983), grande studioso dei rituali di passaggio, e il già citato professore della NYU Richard Schechner (1934-).

Turner ha cercato di descrivere le varie sfaccettature dei processi di ritualizzazione che costituiscono la vita umana nella società, dalla vita quotidiana, allo sport, alla religione, alla politica, al teatro: "Se l'essere umano è un animale saggio, che fa strumenti, crea se stesso, usa i simboli, allora esso è anche un animale che si esibisce, Homo Performans"[16]. *Performance* qui significa "la presentazione di se stessi nella vita quotidiana". Turner ha sviluppato il concetto di "dramma sociale", che si basa su un'analogia tra processi sociali e strutture drammatiche / teatrali: le rotture nelle relazioni sociali generano crisi che richiederanno di assumere posizioni agonistiche o di iniziare procedure di reintegrazione: "Quindi, il dramma sociale è visto come la matrice sperimentale da cui scaturiscono i vari generi di *performance* culturale, cominciando dai rituali compensativi e dalle procedure legali fino a includere le narrazioni orali e letterarie"[17].

Mentre Turner, sociologo, ha fatto ricorso al teatro per comprendere meglio le strutture sociali, Richard Schechner invece, studioso delle arti dello spettacolo, ha cercato nell'antropologia gli strumenti necessari per una migliore comprensione delle forme contemporanee di teatro. Nel 1977 pubblica il libro *Between Theather & Anthropology,* in cui difende la tesi che tra l'arte e la vita non esiste una netta demarcazione, ma piuttosto un'area di frontiera fluida, che bisognava indagare:

> "La convergenza tra l'antropologia e il teatro fa parte di un movimento intellettuale più ampio nel quale la comprensione del comportamento umano sposta l'attenzione dalle differenze quantificabili tra causa ed effetto, passato e presente, forma e contenuto, ecc. (e quindi anche le modalità lineari di analisi che spiegano un tale modo di guardare il mondo) alla decostruzione / ricostruzione della realtà"[18].

Da questi punti di contatto tra antropologia e teatro Schechner sviluppa il suo concetto principale, quello del *restored behavior -comportamento ritrovato o recupero del comportamento-*: in tutti i rituali sociali, così come nel teatro, ci sono delle sequenze organizzate di eventi, azioni prescritte, gesti tipici, da non confondere con chi li pratica. Queste *performances* possono essere archiviate, trasmesse, manipolate e trasformate, ricombinate, nello stesso modo in cui un regista compone un film. I processi in cui avvengono queste mediazioni, attraverso numerose ripetizioni e differenziazioni, costituiscono il legame che unisce le performance artistiche e culturali: "nella vita quotidiana, nelle cure sciamaniche, nei giochi e nelle arti"[19].

Nel 1980 Schechner riuscì a trasformare il dipartimento di studi drammatici della New York University nel dipartimento di studi sulle *performances* e da quel momento la nuova disciplina iniziò a diffondersi e ampliarsi in diverse università in tutto il mondo. In Brasile, uno dei pionieri nel lavoro di ricerca sulle performance culturali è il professor Zeca Ligiero (UNIRIO), che ha

16 V. Turner, *The Anthropology of Performance*. New York, Paj Publications, 1988, p. 81.
17 V. Turner, *From Ritual to Theatre*, New York: Paj Publications, 1992, p. 78.
18 R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: UPP, 1985, p. 33.
19 Ibidem.

conseguito il dottorato di ricerca in studi sulla performance alla NYU. Zeca Ligiero ha fondato nel 1998 il *Center for the Study of African-American Performances* (NEPPA) e da allora si è dedicato all'occupazione e all'espansione delle frontiere tra l'antropologia e le arti performative, sul sentiero aperto da Turner e Schechner. È però nel campo delle arti che la nozione di *performance* ha acquisito la massima visibilità.

2.3 Ascesa delle arti della performance

Nel settembre 2017 la diffusione decontestualizzata di un video della performance *La Bête*, del coreografo Wagner Schwartz tenutasi al Museo di Arte Moderna di San, che mostrava un bambino interagire con un artista nudo Paolo, ha generato un'ondata di violente accuse di pornografia infantile da parte dei settori più conservatori della società. Sebbene il Ministero pubblico federale abbia chiuso le indagini, negando che ci sia stata violazione dei diritti dei bambini, questo episodio ha riacceso il dibattito sui limiti dell'autonomia dell'opera d'arte e sul valore estetico delle arti performative.

La *performance,* che ha scatenato così tante polemiche in Brasile nel 2017, non nasce dal nulla, ma risale ai movimenti artistici dell'*happening*, della *live art* e dell'arte concettuale degli anni '60 e '70, movimenti che a loro volta s'ispiravano alle sperimentazioni pionieristiche dei surrealisti e dadaisti all`inizio del XX secolo. In Brasile il nome di Flavio Carvalho spicca come uno dei pionieri *avant la lettre,* noto come *performer prima della performance* per aver già negli anni '50 realizzato una controversa esperienza di psicologia sociale, il famosissimo *Esperienza nº 2* (1956), durante il quale egli camminava in direzione opposta a una processione del Corpus Domini, nel centro di San Paolo, con un cappello in testa

Le arti performative non hanno limiti ma frontiere, zone d'interazione con la pittura, la scultura, il teatro, la musica, il cinema, la tecnologia, ecc. Si tratta di una forma di espressione scenica, che differisce però dal teatro tradizionale in quanto non si propone di *rappresentare* o *fare riferimento* a nulla al di fuori di sé. Questo carattere non narrativo, non discorsivo e non mimetico fa apparire le arti performative ibride e imprevedibili, nondimeno esse hanno delle caratteristiche in comune: (1) un'enfasi più sull'azione che sul lavoro, (2) il carattere effimero del processo, (3) la sperimentazione e l'improvvisazione, (4) la centralità data al corpo e (5) più in generale alla materialità. Secondo Renato Cohen, fondatore del gruppo *Lume* e pioniere degli studi sulle arti performative in Brasile: "[...] un dipinto mostrato a un pubblico non caratterizza una performance; qualcuno che dipinge questo quadro, dal vivo, potrebbe già caratterizzarlo"[20].

A differenza del teatro tradizionale, le arti performative danno la priorità alla contingenza più che a una sceneggiatura preesistente; mescolano la tradizionale divisione tra attori e pubblico, tra attori e rispettivi ruoli, e principalmente quella tra arte e vita. La dimensione autobiografica e la quotidianità sono i materiali fondamentali delle arti performative. A cavallo tra il XX e il XXI secolo, le arti performative acquisirono grande visibilità con Marina Abramovic, nata a Belgrado nel 1946, probabilmente il nome più noto al grande pubblico. In una delle sue *performance* più famose, intitolata *Ritmo 0*, del 1975, l'artista posizionò 72 oggetti su un tavolo - tra cui un'ascia, una pistola e un proiettile di revolver - e rimase per sei ore alla Galleria Studio Morra, a Napoli, a disposizione del pubblico, pronta a non opporre resistenza ad eventuali atti aggressivi del

20 R. Cohen, *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 28.

pubblico. Nel 2012 Abramovic ha realizzato un documentario sul proprio itinerario dal titolo significativo di *The Artist is Present*. La presenza dell'artista sembra essere l'elemento determinante delle arti performative attraverso cui s'instaura un qui immediato e assoluto tra il *performer* e il suo pubblico. Vedremo nel prossimo paragrafo che se la produzione della presenza è una delle note fondamentali delle arti performative, essa ne costituisce però anche l'aspetto più problematico, almeno dal punto di vista filosofico.

L'importante per ora è rilevare che il corpo dell'artista, vulnerabile al caso e all'intensità derivante dai desideri più diversi, ha iniziato a diventare l'opera d'arte stessa. L'ascesa delle arti performative ha contribuito nell'era contemporanea, tra le altre cose, a ridare vita allo stesso teatro. Con il dovuto rispetto per le differenze, sia il critico teatrale tedesco e professore Hans-Thies Lehman, che il critico e professore canadese Josette Féral, con i loro rispettivi concetti di teatro post-drammatico e teatro performativo, cercano di spiegare l'avvento di forme di espressioni drammaturgiche che si ispirano alle arti performative per indebolire il testo-centrismo, il ruolo subordinato dello spettatore, l'enfasi sulla rappresentazione e narratività tipiche del teatro cosiddetto classico[21]. La grande visibilità delle arti performative nella scena contemporanea, d'altra parte, ha provocato altre reazioni negative in aggiunta alle accuse di oscenità rivolte a *La bête.* Le si è rimproverate di non rispettare i limiti sacrosanti di ciò che può essere o non essere il tema dell'espressione artistica; ma chi, tra i funzionari governativi, i critici, la polizia, i magistrati, gli scienziati, il pubblico in generale, ha il diritto di decidere cosa è arte e cosa non lo è?

Una critica più aspra, ma non per questo meno discutibile, è quella della giornalista colombiana Ursula Uchoa, la quale, in un blog nel 2008, ha accusato le arti performative di essere diventate un *pastiche* di se stesse, attraverso l'esacerbata ripetizione di alcuni gesti, che fino un certo punto possono anche aver avuto una forza contestatoria, ma sono diventati ora solo cliché. Il *post*, che ha raggiunto più di 150mila visualizzazioni, mostra una *compilation* fotografica di diverse *performances*, composta con i 10 gesti più utilizzati nelle performances: I. Nudità; II. Indossare il rosso; III. L'uso di carne cruda; IV. L'uso del sangue come inchiostro; V. La pittura vaginale; VI: Spalmare sul corpo cibo o liquidi; VII. Avvolgere la testa con corde, elastici, etc.; VIII. Scrivere sul corpo; IX. L'Uso del ghiaccio; X. L'*action painting*[22]. Per ognuno di questi gesti, Uchoa ha montato un mosaico di foto tratte da opere diverse, senza nominarle, datarle o contestualizzarle.

Sembra così che le arti performative siano diventate tutto ciò contro cui si sono sempre battute: un catalogo / vocabolario di regole e prescrizioni per il buon funzionamento estetico di un'azione. Secondo Uchoa, il "gesto cliché" (sebbene non utilizzi quest'espressione) impoverisce le arti performative: "Questi gesti, costumi, temi e modi di sviluppare l'arte dell'azione stanno diventando sempre più un modo semplicistico per giustificare la nostra mediocrità creativa malsana e vividamente ingiustificabile", scrive Uchoa. L'articolo è stato severamente criticato da ricercatori e artisti di tutto il mondo. In Brasile, la *performer* e professoressa Bia Medeiros, coordinatrice del gruppo di ricerca *Corpos Performáticos*, ha risposto alle accuse piuttosto affrettate di Uchoa con un articolo, nel quale sottolinea che: "La performance non è linguaggio, non ha grammatica o

21 Vedi H.-T. Lehmann, *Teatro postdrammatico*, Bologna, Cue Press, 2017, e J. Feral, *Théorie et Pratique et du théâtre: au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2011.

22 U.Uchoa, *La incesante repetición del gesto (los 10 gestos y elementos formales más utilizados en el arte de acción),* in: *Esferapublica,* 2008. Disponibile qui: http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/>, consultato il 20.2. 2018

vocabolario, ordine alfabetico o regole"[23].

In effetti, il testo della giornalista colombiana può anche essere interpretato come un avvertimento al rischio che le sfide e le innovazioni nell'arte e nella politica possano essere riprese dal sistema e iniziare a fungere da propaganda. È successo con i movimenti *hippie* e *punk* degli anni Sessanta e Settanta. Le accuse di Uchoa però non solo tendono a generalizzare, ma il metodo che le sostiene contiene inoltre un certo vizio nell'argomentazione. Raccogliendo foto di spettacoli diversi, di tempi e luoghi diversi, mettendole fianco a fianco, come se fosse possibile compararle, la giornalista cancella le differenze e le sfumature di ciascuna delle opere ivi rappresentate. Può anche darsi che alcuni dei lavori raccolti si perdano in vuote ripetizioni, ma altri hanno certamente provocato dei notevoli spostamenti nelle nostre prospettive sul reale. Ciò che Uchoa fa è astrarre (separare e fissare) un singolo aspetto di un processo molto più complesso congelandolo sotto un'egida semplificatrice. Questo ci priva dell'opportunità di valutare da soli la forza o la debolezza di ciascuna delle opere mostrate. In fondo Uchoa adotta la stessa strategia dei detrattori moralistici della performance *La Bête* in Brasile, che si basavano su un frammento del video completamente decontestualizzato per legittimare le loro accuse di pedofilia e attentato al pudore.

3. La filosofia *con* e *contro* le arti performative

3.1 Presenza versus *Evento*

La filosofia contemporanea ha anche le sue critiche da muovere alle arti performative, ma esse non comportano alcuna condanna morale, politica o estetica, bensì scaturiscono dall'interno ossia a partire dalla summenzionata strategia performativa della stessa filosofia e sono rivolte ad un uso indiscriminato di determinati concetti. Nel caso della *performance,* il problema è la sua pretesa di poter produrre *presenza*, libera e purificata da ogni mediazione. Abbiamo visto nel punto precedente che uno degli aspetti che più distinguono le arti performative è una rottura con le modalità di rappresentazione del teatro classico. Nel teatro tradizionale, in linea generale, c'è come un tacito accordo a sostegno della finzione, dell'istituzione di uno spazio e un tempo illusori nel quale attori e oggetti in scena si riferiscono sempre ad altre persone e ad altre cose, insomma, la scena fa sempre riferimento a un altro luogo, diverso, altro, fuori, esterno. Nella *performance* invece, come rileva Cohen, "[...] c'è un'accentuazione molto maggiore dell'istante presente, del momento dell'azione, di ciò che accade nel tempo ‹reale›"[24]. Le arti performative rivendicano per sé l'affermazione di una presenza pura del *performer* sia in relazione a se stesso, che in relazione al suo pubblico, perché in esse l'artista non è un attore, ma espone la propria persona. Ciò conferisce al processo performativo l'aspetto di un rito durante il quale il pubblico non è lì solo in quanto spettatore, ma è in una sorta di comunione con il *performer*. Il rapporto tra lo spettatore e l'oggetto artistico si sposta quindi da un rapporto principalmente estetico a un rapporto estatico, simile alla meditazione profonda o all'effetto degli allucinogeni, in cui la distanza psicologica tra l'oggetto e

23 M. B. De Medeiros, *Consideraciones sobre el arte del performance, Respuesta a Avelina Lesper*, *Ursula Ochoa y Carlos Monroy*, in: *Esferapublica*, 2010, disponibile qui:
<http://esferapublica.org/nfblog/consideraciones-sobre-el-arte-del-performance/>, consultato il 20.2. 2018.
24 R. Cohen, *Performance como Linguagem*, op. cit. p. 97.

lo spettatore è ridotta. Accade come se le arti performative potessero offrire una rara opportunità di sfuggire all'ordinario della vita quotidiana nella quale siamo intrappolati, sia nel futuro che nel passato.

La 'presenza' rappresenta, quindi, un elemento estetico essenziale per le arti performative. Nel 2016 ho avuto l'opportunità di partecipare a una tavola rotonda su *The Question of Presence in Philosophy and the Performing Arts* con il mio amico e collega Renato Ferracini, direttore del gruppo *Lume*[25]. In occasione di questo dibattito, ho sostenuto che l'uomo esiste storicamente, per cui esso potrebbe anche avvicinarsi all'assoluto, ma non lo potrà mai raggiungere qui e ora. Ho anche avanzato l'ipotesi, polemica, che l'apologia della presenza nelle arti performative sia un residuo di un desiderio metafisico di eternità, tipico di tutte le forme di misticismo, che coltiva un velato risentimento contro la caducità del tempo, accusandolo ingiustificatamente di essere la causa di tutte le nostre sofferenze.

Nel dibattito con Ferracini ho sostenuto che, se la presenza non è accessibile agli esseri umani, ciò non significa che qualcosa di unico non accada con i corpi sulla scena, ma questo qualcosa richiede un altro concetto, a mio avviso molto più appropriato. Ho quindi proposto la nozione di evento, concetto fondamentale per tutta la filosofia del XX secolo, per rendere conto di ciò che, a mio avviso, è erroneamente descritto dagli artisti e dai teorici della performance come presenza. Qual è dunque la differenza tra la presenza e l'evento e perché è così importante, dal punto di vista filosofico, richiamare l'attenzione su questa differenza?

La nozione di pura presenza, così come descritta dai suoi devoti entusiasti, è direttamente collegata al modello metafisico del mondo, che si divide nella struttura oppositiva e gerarchica tra soggetto e oggetto. La presenza è ciò che è direttamente davanti a me, a mia completa disposizione. La presenza diretta di qualsiasi oggetto presuppone sempre la presenza immediata del soggetto presso di sé, come autocoscienza piena. Questo non vuol dire che la *performance* sia in sé metafisica, ma che il modo in cui è stata descritta, la terminologia usata per concettualizzarla, è ancora legato a modelli dualistici. C'è uno iato tra quello che fai e quello che dici. Per la filosofia contemporanea, tuttavia, al di fuori o aldilà della mediazione non c'è nulla; in questo senso, la nozione di *evento,* appare come un modo per intensificare il tempo, non per sospenderlo o per paralizzarlo.

La concezione del tempo che è alla base all'idea di evento non è quella di *chrónos* (tempo lineare, sequenziale, quantitativo), né di *aión* (eternità, o *fuori dal tempo*), ma *kairós* (l'occasione propizia). Con *occasione* non s'intende la *frazione di secondo*, ma una qualsiasi durata che implichi un'interruzione nel processo cronologico lineare. *Kairós* non è un punto specifico di *chrónos*, tanto meno la sua interruzione. *Kairós* è *Chrónos* qualificato, è il momento giusto per azioni e operazioni, è il momento per la *performance*[26]. Quando usciamo da casa per andare a lavoro, tutte le fasi di questo processo sono al servizio del tempo cronometrato, con un punto di partenza, un punto medio e un punto di arrivo. Se per caso siamo improvvisamente attratti e distratti da un incidente,

25 La trascrizione del dibattito è disponibile qui: R. Ferracini, C.Feitosa, *A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas*, in *Revista ouviuOUver, Uberlândia,* Vol. 13, n. 1, p. 106-119, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043>. Consultato il 10.2. 2018.

26 Nel greco contemporaneo il *kairós* è associato alle condizioni meteorologiche di ciascuna regione. Nella teologia cristiana, *Kairos* fu reinterpretato, specialmente nelle epistole paoline, come il tempo delle azioni divine. Nella filosofia antica la nozione di *kairós* risale ai problemi della retorica classica, alla capacità di un parlante di adattarsi alle contingenze d''una circostanza. In questo caso, la saggezza di corrispondere a ogni occasione è un fattore fondamentale per la fissazione del tempo *kairologico*. Per il rapporto tra *kairós* e retorica si veda (a cura di) P. Sipiora, J. Baumlin, *Rhetoric and Kairos - Essays in History, Theory and Praxis*, New York, SUNY Press, 2002.

o da un gruppo di musica di strada, o da una conversazione eccezionalmente interessante, o semplicemente da un semplice desiderio di sapere cosa c'è per strada, ci allontaniamo dall'obiettivo, dal progetto del futuro, e passiamo a vivere nel tempo *kairologico,* che può durare pochi secondi, ma anche ore o addirittura mesi o anni. Non usciamo dal tempo, ma lo viviamo in un altro modo, con intensità modificata, modulata dalle nostre diverse risposte ai richiami che il caso ci offre.

La temporalità dell'evento, quindi, non è un tempo fuori dal tempo, né è la paralisi del tempo, e non è neppure puro adesso, ma è una modulazione della temporalità. La nozione di evento risale a Heidegger [*Ereignis*], ma è stata ripresa dalla maggior parte dei filosofi del XX e XXI secolo (Derrida, Agamben, Deleuze, Merleau-Ponty, Foucault, Badiou, Ranciére, Sloterdijk, tra gli altri). È Derrida che, a mio avviso, rende al meglio l'idea di evento intendendolo come una situazione singolare, in cui l'altro arriva, nella sua irriducibile alterità. Per definizione, un evento appartiene all'ordine dell'imponderabile e non può essere previsto o calcolato, tanto meno anticipato. Non è il presente a essere l'istanza determinante della temporalità, ma il futuro, solo che lo è in modo differente. Nel documentario del 2002 sul suo lavoro, *Derrida,* il filosofo fa la seguente importante distinzione tra futuro e avvenire:

> "In generale, cerco di distinguere tra ciò che chiamano futuro e l'avvenire. Il futuro è quello che sarà, che diventerà -domani, più tardi, nel prossimo secolo-. Un futuro prevedibile, programmato, previsto; l'avvenire (to come / *avenir*), si riferisce a colui che viene, a ciò che viene e che, arrivando, venendo, non è prevedibile. Per me questo è il vero futuro, ciò che non posso prevedere. L'altro che viene senza ch'io possa neppure aspettarmelo, attenderlo. Dunque se vi è un vero futuro, aldilà del futuro, questo è l'avvenire in quanto la venuta dell'altro laddove io non posso prevederla".

Le arti performative offrono l'opportunità a un'alterità inaspettata di *a-venire* e di vivere quindi il tempo in modo diverso rispetto alla modalità lineare. La mia tesi è che le arti performative producono un evento, non una presenza. L'istituzione del *kairós* però non dipende dalla nostra decisione pura e semplice, è una situazione che trascende la nostra volontà, perché volere le cose e pianificare per ottenerle è un'abilità tipica del tempo cronologico.

Forse il tempo dell'evento ha più a che fare con la nostra maggiore o minore capacità di rimanere passivi e lasciare che le cose ci arrivino /accadano, senza che noi le giudichiamo, classifichiamo o controlliamo. Questa passività deve essere allenata attivamente, poiché la nostra tendenza principale è quella di rimanere concentrati sul futuro pianificabile. Credo che la differenza risieda tutta qui, tra l'allenare il corpo del *performer* alla produzione di più e migliori eventi invece di allenarlo alla produzione di *effetti di presenza.*

In quest'avversione alla centralità data alla nozione di *presenza* non è in gioco un preziosismo terminologico, ma un modo di impegnare la filosofia nell'occupazione della frontiera con le arti performative, per affrontare il compito di pensare un'altra ontologia del corpo in scena. aldilà dei modelli dualistici, essenzialistici e gerarchici ereditati dalla metafisica, tanto nel teatro, che nella danza o nella *performance*. Il dibattito con la filosofia tende ad arricchire le tecniche di formazione, i processi creativi e le sperimentazioni poetico / politiche delle arti performative. Cosa può imparare, allora, la filosofia dalle arti performative?

3.2 La svolta performativa della filosofia nel XXI secolo

Non basta *parlare di*, la filosofia può e deve lasciarsi contaminare da non filosofi, soprattutto dagli artisti *performer*. Potremmo forse affermare che stiamo vivendo una sorta di *svolta performativa* nella filosofia del XXI secolo. Non che la storia della filosofia sia totalmente priva di gesti che oggi potremmo definire azioni performative. Al contrario, ci sono molte situazioni ben note ed esemplari, in cui il filosofo impegna il proprio corpo per intensificare le sue idee. Aristotele, ad esempio, riferì che lo scettico Cratilo, credendo che nulla dovesse essere detto, mosse semplicemente il dito.

Possiamo immaginare il dito di Cratilo in aria, come un gesto di chi tace per convinzione, ma anche di chi esige il silenzio intorno a sé, invitando a pensare di più e a parlare di meno. Lo stesso Socrate, poco prima di prendere la cicuta, eseguì un rituale di performativo chiedendo che fosse sacrificato un gallo a Esculapio, dio della medicina e della guarigione. Molti videro in questo insolito gesto del pensatore il segno precoce del diffondersi del veleno nella sua mente, al contrario, Nietzsche nella *Nascita della tragedia (1872*), riconobbe nel tributo socratico al figlio di Apollo, "l'unico segno di una perplessità sui limiti della natura logica"[27] in tutta la vita di Socrate.

La famosa fotografia di Jules Bonnet, che mostra Nietzsche e Paul Rée che tirano un carretto con Lou Salomé seduta dento che tiene in mano redini e frusta, fu una brillante azione performativa messa in scena dallo stesso filosofo tedesco nel maggio 1882, una scena che ancora alimenta diverse polemiche. Nietzsche, infatti, può essere considerato il catalizzatore della svolta performativa della filosofia, avendo egli sempre difeso e assunto la dimensione autobiografica nella sua stessa scrittura, sperimentato con i nuovi media, essendo stato uno dei primi utilizzatori di macchine da scrivere sul pianeta e avendo stretto diverse collaborazioni sia con artisti (attori, musicisti, poeti, fotografi, ecc.), che con scienziati (biologi, medici, geografi, ecc.). Il filosofo tedesco invocava l'arrivo in futuro di nuovi filosofi che si distinguessero per la loro capacità di riconoscere, secondo un frammento dell'estate del 1885, che "il corpo è un pensiero molto più ammirevole della vecchia 'anima'"[28]. Nietzsche ha portato la filosofia sia in scena che in strada e creato il concetto di *filosofo-artista*, per indicare qualcuno che vede sia la filosofia che la scienza come gesti creativi e, quindi, politici.

Più recentemente il filosofo spagnolo Paul Beatriz Preciado ha affrontato ancora più radicalmente la tesi delle arti performative secondo la quale il corpo non è una cosa data e pronta, ma un campo fertile per realizzare delle possibilità. Nel libro *Testo Yonqui* (2008), Preciado indaga il genere, le droghe e la biopolitica nell'era farmaco-pornografica. Il filosofo racconta l'esperienza di auto-somministrazione dell'ormone del testosterone, mostrando, dimostrando e allo stesso tempo riflettendo sulle tecnologie di alterazione del corpo. Il suo è un gesto performativo, filosofico e politico allo stesso tempo, o, come dice Preciado nell'introduzione: "[...] un protocollo di intossicazione volontaria a base di testosterone sintetico"; un "body essay", una "finzione auto-politica"[29].

Nel 2012 è nata in Europa un'iniziativa internazionale per istituire un nuovo campo di conoscenza, chiamato appunto *filosofia della performance*, che riunisce in modo organizzato e

27 F. Nietzsche*, La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1997, p. 98.
28 F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, Berlino, New York, DTV, KSA XI, 1988 b, p. 56.
29 P. B. Preciado, *Testo Yonqui,* Madrid, Espasa Calpe, 2008, p. 15.

coerente le pratiche creative delle performance e il lavoro concettuale della filosofia. In una tavola rotonda sul tema *Cos'è la filosofia performativa [philo-performance?],* nel 2014, la professoressa e ricercatrice dell'Università di Parigi VIII, Charlotte Hess, ha risposto alla domanda come segue:

> "Per *filo-performance* intendiamo la messa in scena del pensiero in tutte le sue forme: filosofia parlata e duellata, *slam*, intervento sociale, danza, azione di ricerca, festival e anti-festival ... La nostra ambizione è esplorare quest'area nella quale il concetto è in azione, è performativo, indagare il modo in cui la "filosofia" può essere fatta come *performance*, aprendo e ricercando dei propri spazi"[30].

La filosofia performativa, quindi, vede la *performance* come qualità del pensiero e produce il pensiero come *performance*, ossia la filosofia come evento. Anche se cercando di sfuggire a etichette e definizioni, la filosofia performativa si è diffusa in tutto il mondo, attraverso pubblicazioni, simposi e conferenze, in diverse e varie versioni[31]. Nel 2014, ad esempio, nell'ambito del progetto *Philosophy-on-Stage* dell'Università di Vienna, la filosofa della *performance* Laura Cull, dell'Università del Surrey / Inghilterra, si è unita all'artista e performer Tess Denman Cleaver per eseguire le *Walking Lectures*, a partire dal principio che il corpo è pensato più intensamente quando è esso stesso in azione. Nel 2015, i filosofi Arno Böhler e Susanne Valerie Granzer hanno eseguito lo spettacolo *Nietzsche et cetera. Kant in Analyse* nel quale Lou-Andreas Salomé psicoanalizza Kant sotto shock per la lettura di Nietzsche[32].

Per quanto mi riguarda la filosofia performativa è lo sviluppo coerente del mio progetto di filosofia pop e dal 2013 cerco, in teoria e in pratica, di sviluppare percorsi per la sua attuazione in Brasile[33]. All'interno di questo flusso ho iniziato a tenere lezioni e corsi sull'argomento e allo stesso tempo ho tentato modi di fare filosofia che coinvolgessero sempre più il mio corpo, la mia immaginazione e i miei affetti. Uno degli esperimenti è stato la tavola rotonda di apertura del Primo Simposio Internazionale sulla Filosofia Pop nel maggio 2014, presso l'Università Federale dello Stato di Rio de Janeiro (UNIRIO). Il tema dell'apertura del simposio era "*Performance* e Filosofia", coordinato da me, con la presenza della professoressa di francese Julie Amanty (Parigi VIII) e traduzione simultanea della Prof. Tania Alice Feix (UNIRIO).

---

30 Trascrizione della tavola rotonda *Qu'est-ce que la philo-performance?* Realizzata a Parigi, 28.6.2014 durante il convegno Internazionale *Théâtre, performance, philosophie : croisements et transferts dans la pensée anglo-américaine*. Disponibile qui: <http://labo-laps.com/quest-ce-philo-performance/>, consultato il 20.2. 2018.

31 Degni di nota sono il progetto viennese *Philosophy-on-Stage* (https://www.univie.ac.at/performanz) e la rete internazionale di filosofia performativa (https://www.performancephilosophy.ning.com), in cui si possono trovare bibliografie ed eventi legati all'argomento. Esiste anche una rivista scientifica specializzata in filosofia performativa dal 2015: <https://www.performancephilosophy.org/journal/pages/view/about>. Oggi ci sono diversi gruppi che lavorano in Asia, Oceania e America Latina. In Brasile, ho avuto l'opportunità (insieme a Tania Alice e Angela Donini) di organizzare diversi corsi, tavoli e simposi sulle relazioni pratiche e teoriche tra *performance* e filosofia all'interno del progetto di ricerca della filosofia pop: <http://dgp.cnpq.br/dgp/ specchio di gruppo / 2330294403542324>.

32 Le trascrizioni di queste azioni sono disponibili su: http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/The_Sea_Lies_Open_Cull_Denman-Cleaver_Walks_extended-description.pdf e: https://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/Boehler_Granzer_Nietzsche_et_cetera_Transkript.pdf, consultato il 20.2.2018.

33 Sull'idea di filosofia pop in Brasile, vedi il mio articolo del 2001, *O Que é Isto -Filosofia Pop?,* in: (a cura di) D. Lins, *Nietzsche e Deleuze*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001. P. 95-104. E anche lo studio critico di Marcia Tiburi, nel 2016, intitolato *A Filosofia e seus conteúdos desprezados: Filosofia Pop em Questão,* in: *Revista Sinais Sociais,* Rio de Janeiro, v. 10, n. 30, p. 95-124, Gen./Apr. 2016.

Quello che il pubblico non sapeva era che si trattava di una conferenza-spettacolo della *performer* Tania Alice Feix, che ha creato una relatrice immaginaria, Julie Amanty (il nome già indicava la trama: *Julie a menti* = Julia ha mentito), presumibilmente venuta dall'Università Parigi VIII e ospite d'onore dell'evento. Mentre la relatrice immaginaria - messa in scena dall'attrice e ricercatrice Geneviève Lodovici - esponeva la sua ricerca teorico-pratica sulle corporeità liminali con il volto coperto da fasce, il suo intervento era tradotto simultaneamente dalla professoressa Tania Alice, vera autrice del testo e della trama[34]. Il dibattito che ne è seguito, da me coordinato, è stato il più acceso del simposio. La conferenza di apertura, sulla *performance* e la filosofia, non era solo *sulla* performance e la filosofia, ma era essa stessa un atto performativo e filosofico[35].

Affinché la svolta performativa della filosofia abbia successo, è necessario abbandonare il desiderio tradizionale di guidare gli esseri umani nella ricerca di una verità unica e assoluta e nella capacità di raggiungere una forma di universalità che abbia una portata totale e illimitata. La *ricerca del più universale* in filosofia, citata all'inizio come una delle caratteristiche distintive della dimensione performativa della filosofia, tende purtroppo a una certa disattenzione nei confronti degli specifici contesti storico-culturali dei temi indagati.

Che l'universalismo della filosofia occidentale sia eccessivo è evidente, ad esempio, nel disinteresse accademico che rileviamo in Brasile per i sistemi di pensiero originari di matrice africana, indigena, orientale o persino sudamericana. L'argomento ricorrente - e inaccettabile - dice che se la filosofia cerca l'universale, non può essere trattata come un'attività specifica in una regione geopolitica. Fortunatamente la filosofia contemporanea sta imparando a rivedere e relativizzare il suo concetto di universale, principalmente dal dialogo fecondo con l'area delle arti in generale, da cui si sta sviluppando l'idea di *topologie dell'essere*[36].

A questo proposito si può affermare che la filosofia performativa è sempre *site-specific*, ancorata sempre e ogni volta nel contesto geografico, storico e culturale degli enti che la praticano. Pertanto, sarà necessario chiedersi cosa fai quando fai filosofia nel Brasile contemporaneo.

Le arti performative invitano la filosofia ad avere la forza di sostenere i paradossi e le ambiguità dell'esistenza, ma anche a resistere e mettere in discussione le ideologie egemoniche; senza abbandonare il rigore, ma evitando un'eccessiva formalità. È necessario, ad esempio, chiedersi se l'aula, il testo lineare, le lezioni espositive, le lunghe relazioni ai congressi, siano ancora i formati più adatti per fare filosofia nel XXI secolo. Non sarà piuttosto imprescindibile riattivare i corpi dei filosofi, eternamente seduti tanto in cattedra che in accademia? Perché non includere le tecniche di *body training* delle arti dello spettacolo, come requisito altamente raccomandato nella formazione dei futuri insegnanti di filosofia?

---

34 Il testo completo di *Corporeidades Liminares* è stato pubblicato dalla rivista online: *O Percevejo online*, Rio de Janeiro, Vol. 6, n. 1,Gen./Giugno 2014, p. 234-249.

35 Un'altra azione filo-performativa che ho realizzato è stata il progetto pilota di un treno interculturale, il cui scopo era trasformare il tempo trascorso nella mobilità urbana, da tempo alienato in tempo fertile e creativo. Insieme alla Prof. Cecilia Dinardi (City University of London), ho coordinato la realizzazione di diverse performance e laboratori creativi in un vagone ferroviario presso la stazione centrale di Rio de Janeiro, per cinque giorni nell''aprile 2016. Le attività sono state filmate per essere esposte in un'installazione interattiva - che includeva un modello del treno - al *Multiplicidade Festival* (16 maggio 2016). Il risultato è disponibile in video su Internet: <https://vimeo.com/166043561>. Consultato 1.2.2018.

36 Per maggiori informazioni sull'argomento vedi: N. Maldonado-Torres, *A Topologia do Ser e a Geopolítica do Conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade. Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, p. 71-114, mar. 2008.

Infine, sarà necessario rivedere la nozione stessa di azione, ristretta ai campi dell'etica e della politica. Se nel campo dell'estetica le azioni artistiche sono mobilitazioni affinché possa accadere l'arte, nell'area della filosofia, allora, le azioni filosofiche sono mobilitazioni affinché il pensiero stesso possa accadere, attraverso il coinvolgimento di corpi, dei generi, nelle nuove tecnologie, nelle situazioni quotidiane, e dai contenuti che provengono dalla cultura di massa e, principalmente, dalle sfide politiche dei nostri tempi. Qual è l'avvenire di queste azioni filosofiche? A questa domanda risponderà solo, in teoria e in pratica, la continua occupazione delle frontiere tra le arti performative e la filosofia.