



Gli oggetti della *performance art* tra conservazione e tutela

Andrea Daffra

Università degli Studi di Genova

Contact: andreadaffra@gmail.com

Il contributo indaga il ruolo degli oggetti nelle pratiche performative, collocando tale analisi all'interno del più ampio dibattito sulla documentazione dell'effimero e sui processi di trasmissione nelle arti performative. Attraverso un approccio interdisciplinare, il testo problematizza lo statuto dell'"oggetto performativo" come elemento instabile, processuale e relazionale, interrogando le modalità attraverso cui esso produce senso durante e dopo l'azione. L'indagine considera inoltre le trasformazioni che l'oggetto subisce nel passaggio alla sfera museale e archivistica, mettendo in luce le criticità legate alla sua conservazione, alla perdita di contesto e alle possibilità di riattivazione. Il saggio si conclude con l'analisi di un caso studio e con l'elaborazione di alcune considerazioni per una tutela attiva del patrimonio performativo, orientata a promuovere non solo la persistenza materiale degli oggetti, ma anche i processi e le relazioni che essi continuano ad attivare nel tempo.

The contribution investigates the role of objects within performative practices, situating this analysis within the broader debate on the documentation of the ephemeral and on processes of transmission in the performing arts. Through an interdisciplinary approach, the text problematizes the status of the 'performative object' as an unstable, processual, and relational element, questioning the modalities through which it produces meaning during and beyond the action. The study also examines the transformations the object undergoes as it moves into the museum and archival sphere, highlighting the critical issues related to its conservation, the loss of context, and the possibilities of reactivation. The essay concludes with the analysis of a case study and with a set of considerations aimed at promoting an active preservation of performance heritage, one that values not only the material persistence of objects but also the processes and relationships they continue to activate over time.

Keywords: Performance art, Object, Preservation, Archive, Ephemeral heritage

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 27 September 2025 Accepted 13 November 2025 First Published March 2026

Citation Andrea Daffra, *Gli oggetti della performance art tra conservazione e tutela*, «La Diana», 10, 2025, pp. 101-116

DOI 10.36253/ladiana-4053

Copyright © 2025 Andrea Daffra

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Gli oggetti della *performance art* tra conservazione e tutela

Andrea Daffra

L'oggetto come traccia attiva della performance

Negli ultimi decenni, il dibattito internazionale sulla *performance art* ha progressivamente messo in discussione le tradizionali categorie archivistiche, interrogandosi sulle modalità più efficaci per documentare e tutelare un'esperienza artistica per natura effimera e contestuale.¹ Al centro di tale riflessione si collocano anche le tracce materiali che l'evento performativo lascia dietro di sé, le quali esauriscono la loro funzione nella scena² ma continuano ad agire nel tempo come vettori di senso e memoria.

Tra queste, gli oggetti utilizzati nel corso dell'evento artistico, in quanto parte integrante della cultura materiale della performance, rappresentano un caso indicativo per indagare le problematiche legate alla loro conservazione.

Va innanzitutto sottolineato che la loro funzione non è determinata né oggettivamente interpretabile: essi, per natura, non posseggono infatti un'accezione propria,³ ma, come sostiene Paola Bignami, «significano solo se e quando entrano in relazione con l'attore».⁴ In altri termini, uno stesso oggetto può assumere molteplici significati a seconda dell'uso che ne viene fatto e del contesto in cui si inserisce; inoltre, non possiede una qualità caratterizzante stabile, ma acquisisce senso nel momento in cui instaura un legame funzionale con l'evento performativo. Di conseguenza, una volta musealizzato l'oggetto subisce un cambiamento di statuto: da strumento d'azione si trasforma in testimonianza «materiale e immateriale dell'umanità e del suo ambiente, fonte di studio e di esposizione», acquisendo, come affermano ancora André Desvallées e François Mairesse, «una realtà culturale specifica».⁵ Tale passaggio implica non solo una ridefinizione del suo statuto ontologico, ma anche una rinegoziazione del suo significato all'interno dei contesti dell'archivio e del museo.

Nonostante la loro ricorrenza e, in molti casi, la loro centralità, tali oggetti continuano a occupare una posizione marginale nel dibattito teorico, a favore di elementi ritenuti più 'strutturali' all'economia dell'azione. Introdotti dall'artista, con o senza collaboratori, non possono dunque essere intesi come meri accessori o reliquie, ma come manufatti dotati di capacità espressiva, in grado di contribuire

attivamente alla costruzione del contenuto e dell'intensità dell'esperienza.⁶

La prima criticità sollevata da tale trasformazione riguarda il ruolo dei soggetti preposti alla conservazione, chiamati a confrontarsi con la tutela di un oggetto la cui funzione originaria era inscindibilmente legata alla dimensione effimera e situata dell'evento performativo. Una possibile risposta implica un cambio di prospettiva: la natura transitoria della performance ha reso evidente la necessità di sviluppare cornici interpretative e strumenti di documentazione capaci di cogliere non soltanto la testimonianza materiale dell'evento, ma anche la sua dimensione relazionale e processuale. Comprendere la performance nella sua natura multiforme e stratificata significa riconoscerla non come un evento isolato, ma come un intreccio dinamico di elementi materiali, relazionali e contestuali. Sulla base delle fondamentali considerazioni di Richard Schechner,⁷ la performance può essere infatti concepita come un dispositivo composito che coinvolge il contesto – articolato in spazio, tempo, modalità d'azione e componenti oggettuali – insieme all'artista e al pubblico.⁸

All'interno di questa visione, le tracce lasciate dalla performance non possono essere considerate meri residui. Come ricorda Amelia Jones, infatti, la performance non è soltanto un evento irripetibile, ma una pratica che produce documenti, tracce e testimoni.⁹ In linea con quanto indicato, anche Philip Auslander sostiene che la documentazione non costituisca un momento successivo e subordinato, ma rappresenti una parte integrante dell'evento performativo.¹⁰ Su una linea simile si colloca Rebecca Schneider, secondo la quale i resti della performance «do not index a disappearance, but rather a persistence of presence».¹¹ Da queste premesse deriva un cambio di paradigma che sposta il discorso dalla logica della scomparsa a quella della sopravvivenza attiva: in altri termini, l'archivio non è più un contenitore neutrale del passato, ma una struttura vivente, capace di selezionare, interpretare e dare nuova forma a ciò che permane. Come osservano Gunhild Borggreen e Rune Gade, ancora, archiviare non significa soltanto conservare: è un gesto che riattiva l'evento, aprendo lo spazio a letture sempre nuove. L'atto stesso dell'archiviazione racchiude infatti una forma di riscrittura: selezionare, documentare e contestualizzare non sono operazioni neutre, ma gesti attraverso cui si costruisce memoria e si produce significato.¹²

Tuttavia, come avverte Diana Taylor, un'eccessiva fiducia in modelli archivistici fondati esclusivamente sulla conservazione materiale rischia di oscurare o subordinare le modalità corporee di trasmissione

del sapere performativo. Tali modalità costituiscono, secondo l'autrice, forme epistemiche autonome, non riconducibili ai criteri di fissazione, riproducibilità e stabilità propri dell'archivio istituzionale. La dimensione incarnata del sapere performativo – ciò che, come noto, Taylor definisce *repertoire* – si sottrae infatti ai dispositivi di accumulo e alle logiche documentarie dell'archivio, preservando proprietà che non possono essere pienamente tradotte in tracce materiali.¹³

In una traiettoria di pensiero contigua, Gabriella Giannachi insiste sulla natura progettuale della documentazione, che non si limita a registrare l'evento, ma ne costruisce un accesso concettuale e fenomenologico, orientando di fatto le modalità con cui la performance viene percepita e tramandata.¹⁴ Di comune accordo, Tancredi Gusman propone di considerare l'archivio non come un contenitore passivo, bensì come uno spazio critico e dinamico, all'interno del quale le tracce della performance possono essere riattivate e reinterpretate attraverso meccanismi espositivi, editoriali o testuali.¹⁵ In questo quadro, l'oggetto impiegato nella performance conserva il suo statuto di mediatore tra azione e racconto, capace di tenere insieme permanenza e scomparsa, unicità e possibilità di riattivazione.¹⁶

Alla luce di quanto rilevato, il presente contributo intende esplorare l'«oggetto» utilizzato nella performance come soglia d'accesso al problema dell'archiviazione dell'effimero, riconoscendo – in continuità con quanto indicato da Giannachi e Jonah Westerman – la natura porosa dei confini tra archivio, museo ed esposizione. In quest'ottica, l'archiviazione della performance non si configura come un processo esterno o successivo, ma come una pratica che inizia già nell'evento stesso e continua attraverso le sue tracce materiali.¹⁷

L'analisi, nello specifico, si articolerà in tre direzioni principali: in primo luogo, verranno indagate le caratteristiche teoriche e semiotiche dell'«oggetto performativo», con particolare attenzione alla sua instabilità materiale e al suo ruolo all'interno dell'apparato scenico; in secondo luogo, il lavoro dell'artista Cesare Viel (Chivasso, 1964) sarà assunto come caso studio emblematico per osservare le modalità d'impiego dell'oggetto tanto nel contesto performativo quanto in quello post-performativo. Infine, verranno esaminate alcune possibili strategie di ricontestualizzazione museale, archivistica ed espositiva, volte a integrare le esigenze di tutela con la necessità di attivare criticamente i materiali raccolti.

Muovendo da un impianto teorico e da una impostazione interdisciplinare, si propone infine una riflessione sul concetto di tutela, da intendersi non come pratica statica di salvaguardia, bensì come respon-

sabilità critica. Tutelare la performance non significa, difatti, fissarne una volta per tutte il significato, ma mantenere aperto un orizzonte interpretativo, riconoscendo nell'oggetto la capacità di attivare memorie – materiali e immateriali – che eccedono il tempo dell'azione. La metodologia adottata, in ultima istanza, si fonda su un approccio comparativo che intreccia semiotica, *performance studies* e archivistica, con l'obiettivo di elaborare un lessico teorico in grado di restituire la complessità del rapporto tra oggetto ed evento.

L'«oggetto performativo»: presupposti ed elementi per una definizione critica

Avanzando una prima definizione, l'oggetto utilizzato nella performance può essere inteso come un'entità liminale e relazionale, il cui significato non è mai fisso né univoco, ma si costituisce nel tempo e nello spazio dell'azione. In questa prospettiva, esso non è un semplice supporto tecnico né un elemento decorativo, bensì un attivatore di senso, capace di modulare, rilanciare e amplificare la presenza del performer.

L'ambiguità semantica dell'oggetto è costitutiva della sua funzione: esso, infatti, non può essere concepito né come meramente strumentale, né come puramente segnico. Pur riferendosi al contesto teatrale, Luc Boucris offre una chiave interpretativa utile anche per il campo artistico indagato, definendo l'oggetto come transcodificato, ovvero collocato in uno spazio intermedio tra senso e funzione, sottratto a ogni attribuzione stabile e univoca.¹⁸

Nell'interpretazione semiotica proposta da Umberto Eco, l'oggetto non è un'entità autonoma, ma parte di un processo di significazione: ciò che inizialmente si presenta come elemento reale viene infatti assorbito nel sistema dei segni, rimandando a una dimensione altra; il suo significato emerge dunque dalla relazione con gli altri elementi della scena e dal dialogo costante tra intenzione e interpretazione, configurandosi come punto di contatto tra materia e rappresentazione.¹⁹

Nell'ambito della *performance art*, tale orientamento risulta particolarmente fecondo: l'oggetto acquisisce senso attraverso l'attivazione scenica, e il suo valore non risiede tanto nella materialità in sé, quanto nella relazione che instaura con i corpi, lo spazio e l'azione. Ne deriva la necessità di un ripensamento metodologico che riconosca nell'oggetto un nodo cruciale all'interno di una rete complessa di relazioni, in linea con le pratiche contemporanee di archiviazione della 'memoria performativa'. Tali pratiche, infatti, si muovono oltre una logica pura-

mente conservativa, privilegiando forme di riattivazione dell'esperienza e di restituzione della sua dimensione processuale.

Proprio per la sua natura di mediatore tra memoria e processo, tra documento e dispositivo d'azione, l'oggetto può essere interpretato come un elemento capace di mettere in discussione le modalità tradizionali di conservazione, suggerendo una diversa logica di accesso al patrimonio effimero. In altri termini, diventa necessario costruire dispositivi critici che non si limitino a conservarlo, ma ne sollecitino la riattivazione, mantenendo aperto l'orizzonte interpretativo: non in una logica di chiusura, ma all'interno di una dinamica di continuità, trasformazione e ridefinizione.

Sebbene elaborata principalmente all'interno degli studi teatrali, la riflessione sulla dimensione semiotica dell'«oggetto performativo» trova un contributo decisivo nel pensiero di Marco De Marinis, che lo identifica come uno dei codici costitutivi dell'evento spettacolare. In quest'ottica, infatti, l'oggetto non è un elemento accessorio, ma un segno attivo del dispositivo performativo,²⁰ investito di una funzione comunicativa e drammaturgica che ne amplifica la complessità semantica.²¹

Nello specifico, De Marinis articola il funzionamento semiotico dell'oggetto di scena secondo tre direttrici fondamentali: l'*artificializzazione*, che ne determina la ricontestualizzazione estetica; la *connotazione*, attraverso cui l'oggetto si carica di valori simbolici o affettivi; e la *mobilità*, che riguarda la sua capacità di ridefinire continuamente il proprio senso in rapporto agli altri codici scenici e all'andamento dell'azione.

Jiří Veltruský, dal canto suo, sostiene che «all that is on the stage is a sign»,²² indicando come ogni componente del dispositivo scenico – oggetti compresi – entri nel processo di significazione. In modo affine, Petr Bogatyrev osserva che scenografia e oggetti non dispongono di un valore autonomo, ma acquisiscono senso esclusivamente in rapporto alla situazione che contribuiscono a configurare.²³

A completare questo quadro teorico interviene Jan Mukařovský, che mette in luce come l'oggetto subisca una trasformazione semantica radicale nel passaggio dalla vita quotidiana allo spazio scenico; come egli sostiene «off stage [...] a statue is merely a thing, a depiction, whereas on stage it is a motionless actor, a contrast to a live actor»: la sua immobilità, in dialogo con la dinamica del corpo vivente, produce «a constant antinomy between whose poles the actor's presence oscillates»,²⁴ rivelando la natura eminentemente relazionale del suo statuto scenico.

Nel quadro delle pratiche di documentazione e conservazione, tali caratteristiche aprono a una serie di questioni epistemologiche: il passag-

gio dell'oggetto dalla scena all'archivio implica una riconfigurazione simbolica profonda, che può trasformarlo da segno polisemico e attuale a reliquia potenzialmente inerte. Come osserva Taylor, l'archivio istituzionale tende a privilegiare criteri di stabilità, permanenza e fissazione, marginalizzando le forme di memoria incarnata e performativa. Proprio questo scarto, tuttavia, costituisce il punto più fertile per interrogare la possibilità di pensare l'archivio stesso come dispositivo performativo.²⁵

In questa prospettiva, l'oggetto della performance può essere inteso come un'interfaccia attiva, un *medium* attraverso cui si produce una continua rinegoziazione del senso dell'evento. Su questa linea si collocano anche gli studi di Amelia Jones, per la quale ogni documento della performance costituisce una reinscrizione soggettiva dell'azione, capace di attivare – nel momento stesso della fruizione – un'esperienza nuova dell'opera. Analogamente, Rebecca Schneider introduce la nozione di *presence* per mettere in discussione la dicotomia tra performance e documento: l'archivio non è il luogo dell'assenza, ma della persistenza, un dispositivo in cui l'evento non si estingue, ma torna a farsi presente attraverso processi di riemersione e riattivazione.²⁶

Riconoscere il ruolo attivo dell'oggetto nella fase *post-performance* implica, di conseguenza, una riconsiderazione del dispositivo archivistico come processo dinamico e aperto, capace di generare senso nella misura in cui si intreccia con pratiche di interpretazione e curatela. Ne deriva, in sostanza, la necessità di oltrepassare una logica museale statica, orientandosi verso una concezione dell'archivio come spazio di attualizzazione e di potenziale critico: un luogo in cui ciò che permane non è semplicemente conservato, ma continuamente interrogato e rimesso in circolazione.

Come evidenziato da Sue Breakell, ancora, l'archivio non va inteso come un contenitore neutrale, bensì come un'entità che si configura nella relazione fra produttori, custodi e utenti. È in questo senso che la studiosa lo definisce «a material body in its own right», dotato non solo di una specificità spaziale, ma anche di una profondità temporale che si dispiega «through its past and into its future use and interpretation by the creator, by custodians, and by viewers of all kinds»; è proprio attraverso questi incontri che l'archivio dispiega il suo potenziale relazionale: «each component has the potential for infinite relationships and repurposing»,²⁷ tanto all'interno della propria struttura quanto attraverso i suoi spostamenti in altri contesti che promettono un livello di completezza cui il fondo, per sua natura, non aspira. In questo senso, il modello di *object biography*²⁸ proposto da Igor Kopytoff e

impiegato negli studi sulla cultura materiale si rivela particolarmente utile, poiché consente di leggere l'archivio come una trama di relazioni in cui ogni elemento possiede una propria storia sociale, soggetta a continui processi di attribuzione, rinegoziazione e trasformazione del valore. Applicato agli archivi, ciò significa riconoscere che tali interazioni possono includere interventi deliberati del creatore che si estendono oltre la sua stessa vita, intensificando la materialità dell'incontro e rendendo visibile quella relazione triangolare – tra utente, creatore e archivio – che solitamente rimane implicita.

Alcune pratiche curatoriali recenti si muovono proprio in questa direzione, assumendo una funzione apertamente critico-informativa: il racconto costruito intorno all'oggetto ne rigenera il significato, aprendo la strada a nuove forme di fruizione e partecipazione. La selezione degli oggetti, la loro disposizione nello spazio, le scelte espositive e gli strumenti di mediazione diventano così elementi attivi nella ridefinizione del loro statuto, contribuendo a costruire – più che a mostrare – il senso dell'opera.

In base a tale impostazione, si propone una tipologia critica dell'oggetto articolata lungo quattro assi analitici – funzione, origine, relazione corporea, materialità e durata. Tali assi non vanno intesi come categorie rigide o classificatorie, ma come strumenti interpretativi flessibili, capaci di restituire la complessità dell'oggetto nella sua relazione con l'azione, con il performer e con il tempo. Essi costituiscono dunque un modello operativo utile sia per l'analisi teorica sia per le pratiche di documentazione e tutela del patrimonio performativo.

Il primo asse riguarda la *funzione* dell'oggetto all'interno della performance.²⁹ Alcuni operano come dispositivi di memoria, attivando forme di rievocazione soggettiva o collettiva; altri assumono una valenza rituale, in quanto iscritti in grammatiche cerimoniali che intensificano la dimensione liminale dell'azione. Vi sono poi oggetti con una connotazione specifica, legata a un'origine politica, militare o comunque riferibile a contesti fortemente simbolici: essi funzionano come strumenti di enunciazione, di resistenza o di disobbedienza. A questa tipologia si affiancano gli 'oggetti ambientali', responsabili della costruzione o trasformazione dello spazio scenico e capaci di incidere sulla percezione dello spettatore e sulla sua collocazione rispetto all'evento performativo.

Il secondo asse riguarda invece l'*origine* dell'oggetto. Alcuni di questi provengono direttamente dal quotidiano, mentre altri sono realizzati *ad hoc* per la performance, assumendo forme progettuali o installative coerenti con la poetica dell'artista. Vi sono infine oggetti di origine

naturale – come acqua, fuoco o materiali vegetali – che instaurano una connessione immediata con la dimensione organica e processuale del gesto performativo.

Il terzo asse riguarda la *relazione* tra oggetto e performer.³⁰ L'oggetto può infatti assumere la funzione di 'protesi', estendendo o modificando le possibilità espressive del corpo; può operare come 'ostacolo', introducendo attriti, resistenze o vincoli che incidono sulla dinamica dell'azione; oppure può agire come 'amplificatore', potenziando la presenza scenica, la voce o il movimento e contribuendo così alla costruzione della qualità percettiva del gesto performativo.

Il quarto asse prende in esame la *materialità dell'oggetto* e la sua *durata* nel tempo.³¹ Alcuni sono infatti destinati a consumarsi (o essere consumati), decomporsi o trasformarsi nel corso dell'azione – come nel caso dei materiali organici o deperibili; altri presentano forme di 'mutabilità controllata', che pur non compromettendo la loro permanenza materiale, ne modificano lo stato e rendono necessarie pratiche di documentazione capaci di registrare tali mutamenti.

L'adozione di questi quattro assi permette di affrontare la complessità dell'«oggetto performativo» senza irrigidirla in tassonomie prescrittive: un singolo elemento può infatti collocarsi simultaneamente in più categorie. Può essere, ad esempio, un oggetto politico, di origine naturale, impiegato come protesi e al tempo stesso soggetto a trasformazioni o deperibilità.³² È precisamente in questa pluralità funzionale e semasiologica che risiede la specificità dell'oggetto: esso non è riducibile né a semplice documento né a pura materia, ma si configura come traccia attiva di un evento, capace di continuare a generare senso anche oltre il tempo dell'azione.

Queste quattro direttrici delineano dunque un modello analitico flessibile, capace di dialogare con le pratiche curatoriali e archivistiche contemporanee. Tuttavia, la conservazione dell'oggetto non può essere considerata un'operazione neutrale: implica sempre l'adozione di criteri selettivi, scelte interpretative e posizionamenti teorici. Come sottolinea ancora Giannachi, ogni gesto archivistico è al contempo teorico e creativo: conservare significa attivare nuove forme di conoscenza, stabilire relazioni, produrre configurazioni di senso, non semplicemente accumulare o registrare. Curare, in questa prospettiva, significa incidere sulle condizioni di visibilità dell'oggetto, attivandone le potenzialità intrinseche, affettive e relazionali, e riconoscendo che ogni assetto espositivo contribuisce a ridefinirne lo statuto e a riarticolargli la presenza.

Cesare Viel: l'oggetto come soglia

Nel quadro teorico che sostiene il presente lavoro, la ricerca dell'artista chivassese Cesare Viel costituisce un caso di studio emblematico per indagare la relazione fra azioni performative e processi di documentazione, con particolare – ma non esclusiva – attenzione al ruolo dell'oggetto.³³ È importante osservare, innanzitutto, che nella poetica di Viel l'oggetto non assolve funzioni meramente scenografiche: esso interviene infatti come componente attiva del dispositivo performativo, portatore di memoria, articolazione simbolica e potenzialità archiviale. La sua presenza si configura inoltre secondo una logica relazionale e affettiva, capace di attivare connessioni tra gesto, spazio e racconto, e di incidere sulla costruzione del senso dell'azione.

Tale chiave di lettura implica un approccio conservativo in controtendenza rispetto alla documentazione classica: l'oggetto va preservato insieme alle sue «tracce d'uso»³⁴ – graffi, usura, residui materici – riconosciute come componenti essenziali del processo mnemonico e come indizi della sua natura processuale.

La mostra *Cesare Viel. Più nessuno da nessuna parte*, allestita al PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano nel 2019,³⁵ ha offerto un'ampia ricognizione delle principali traiettorie della ricerca dell'artista. Il percorso espositivo articolava testi, oggetti, materiali sonori e documentazioni visive in modo da restituire la complessità di un linguaggio fondato sulla relazione, sull'ascolto e sulla costruzione di identità plurali. In questo contesto, l'«oggetto performativo» emergeva come fulcro attivo: eccedeva la mera funzione scenica per attivare processi di memoria, riflessione critica e partecipazione. La disposizione curatoriale permetteva inoltre di ricomporre una costellazione di tracce capace di restituire la logica relazionale e processuale che caratterizza l'intero lavoro dell'artista.

Opere come *Viaggiatori/Viaggiatrici* (1994), che presentava una serie di carte disposte a terra contenenti trascrizioni di frasi ascoltate durante un viaggio solitario attraverso l'Europa; *Aladino è stato catturato* (2000), in cui un tappeto persiano e una lampada collocati all'interno di una gabbia di legno definivano uno spazio performativo attraversato da un intervento sonoro e da un gesto di scrittura automatica; *Lost in Meditation* (1999-2019) (fig. 1), dove un parallelepipedo di fieno fungeva da superficie d'appoggio per il corpo all'interno di un dispositivo installativo arricchito da un racconto autobiografico diffuso nello spazio attraverso un impianto audio; e *Infinita ricomposizione* (2015), basata sulla disposizione e il riposizionamento di frammenti di feltro colorato ispirati a forme matissiane, mostrano la varietà di con-



1. Cesare Viel, *Lost in Meditation*, 2019, performance, installazione, intervento audio, dimensioni ambientali. PAC, Milano. Crediti: Courtesy dell'artista, fotografia di Lorenzo Palmieri.

figurazioni attraverso cui il manufatto interviene come componente significativa dell'azione. A questa costellazione si aggiunge *Il giardino di mio padre. Gli oggetti sotterrati* (2019) (fig. 2), costruito attorno a una serie di utensili interrati dall'artista, la cui presenza era indicata esclusivamente da un elenco esposto.³⁶ In ciascuno di questi casi, l'oggetto non agiva come semplice supporto scenico, ma assumeva un ruolo attivo nella strutturazione dell'intervento, evidenziando la varietà di configurazioni attraverso cui può operare come estensione o complemento del corpo.

In questo orizzonte si colloca la nozione di oggetto come *remains*, secondo la prospettiva teorizzata da Schneider: non reliquia inerte, ma traccia vivente capace di trattenere una parte dell'azione e, al tempo stesso, di aprirsi alla possibilità della sua futura riattivazione.

Un esempio indicativo di questa dinamica è *Verso Jorn* (2022), azione pensata per la Casa Museo Asger Jorn di Albissola Marina (SV), in cui la disposizione di oggetti e scritti nello spazio, la diffusione della voce registrata dell'artista e il movimento di frammenti ceramici raccolti nel buio miravano a instaurare un dialogo diretto con l'eredità materiale e concettuale di Jorn. L'installazione, più che documentare un'azione trascorsa, rendeva manifesta la dimensione evocativa e produttiva della traccia, configurando l'oggetto come dispositivo performativo differito, capace di sollecitare nello spettatore un'esperienza attiva.

L'oggetto, più che semplice traccia, si configura come una soglia: un punto di accesso a memorie, relazioni e potenzialità di riattivazione. In questa prospettiva, esso non rinvia soltanto a un'azione passata, ma ne trattiene la dimensione processuale, continuando a generare connessioni interpretative. Tale impostazione apre interrogativi significativi sullo statuto del manufatto in contesto museale: una volta inserito in un alle-

2. Cesare Viel, *Il giardino di mio padre*, 2019. PAC, Milano.
Crediti: Courtesy dell'artista, fotografia di Lorenzo Palmieri.



stimento, esso rischia infatti di vedere ridotta la propria vitalità relazionale, scivolando verso una funzione puramente contemplativa che può limitare – se non neutralizzare – la sua capacità di attivare il pubblico.

Ne consegue che la musealizzazione dell'«oggetto performativo» non può essere intesa come semplice pratica di conservazione materiale 'sottovetro'. Essa richiede l'elaborazione di dispositivi interpretativi e curatoriali in grado di salvaguardarne il carattere relazionale e la possibilità di una riattivazione differita. In assenza di tali mediazioni, la documentazione rischia di trasformarsi in scrittura univoca, fissando ciò che per sua natura è mobile e plurale e tradendo così la complessità del gesto originario.³⁷

In questo contesto, la mostra *Più nessuno da nessuna parte* può essere considerata un caso paradigmatico per ripensare le modalità di tutela della performance attraverso la sua componente materiale. L'allestimento ha evitato sia la monumentalizzazione sia la neutralizzazione, privilegiando un impianto curatoriale capace di restituire la cifra stilistica e metodologica di Viel. Ogni sezione era infatti progettata come spazio di 'attivazione', invitando lo spettatore a instaurare connessioni e risonanze con elementi sottratti al loro contesto originario ma ancora portatori di densità semantica.

L'oggetto, in sostanza, non si configurava come semplice residuo, ma come traccia dinamica capace di preservare la componente esperienziale dell'azione. È stata proprio questa qualità a consentire alla mostra di presentarsi come 'spazio di propagazione' e non come mera ricostruzione di una serie di lavori. Nel lavoro di Viel, infatti, la trasmissione non coincide con la fissazione, ma con la possibilità di rendere nuovamente presenti – nel senso più pieno del termine – la complessità dell'esperienza attraverso gli oggetti che l'hanno accolta e trasformata.

Note conclusive per una tutela del patrimonio oggettuale performativo

Nel percorso critico e teorico sviluppato in questo lavoro si è tentato di delineare lo statuto complesso dell'«oggetto performativo» nel contesto delle pratiche archivistiche, curatoriali e museali contemporanee. Lungi dall'essere un semplice resto inerte, esso si è rivelato un nodo semiotico, un'interfaccia sensibile e un dispositivo di significazione. Come mostrano gli studi di Schneider, Giannachi, Taylor e Gusman, esso non rappresenta una chiusura della performance, ma un mezzo attraverso cui l'azione continua a produrre effetti, attivando forme di persistenza e trasformazione.

In questo quadro, l'inserimento dell'oggetto in uno spazio museale o archivistico richiede un vero e proprio salto metodologico: lo spa-

zio di conservazione non può essere concepito come un contenitore neutrale, ma deve farsi *medium* interpretativo, luogo di scrittura e riscrittura,³⁸ capace di tenere conto della dimensione processuale dell'azione performativa. Come indicato nel modello elaborato da Cataldo e Paravanti,³⁹ una possibile risposta consiste nell'integrazione di dispositivi multimediali e digitali che rendano accessibile il contesto d'origine del manufatto, restituendone la stratificazione temporale, relazionale e affettiva.

In questa prospettiva, l'oggetto musealizzato non si presenta più come un'entità autonoma e autoreferenziale, ma come un nodo attivo all'interno di una rete di significati che si ridefinisce attraverso le pratiche archivistiche ed espositive. Seguendo la prospettiva tracciata da Breakey, esso può essere inteso come un vero e proprio attore materiale, capace di generare nuove forme di conoscenza; e, come mostrano Giannachi e Westerman, la sua collocazione posteriore non ne fissa il senso, ma ne apre la possibilità di successive riattivazioni. Tale principio trova un ulteriore consolidamento nella nozione di *viral ontology* proposta da Christopher Bedford,⁴⁰ secondo cui la performance opera come un fenomeno capace di frammentarsi, ramificarsi e proliferare nel tempo attraverso le proprie forme di documentazione. In tale quadro, anche l'oggetto può essere letto come parte integrante di questa dinamica espansiva: non semplice resto materiale, ma elemento di una rete in continua trasformazione, capace di prolungare e moltiplicare i significati della performance oltre la sua occorrenza originaria.

Conseguentemente, diventa necessario intervenire anche sul piano descrittivo e catalografico, elaborando tassonomie capaci di registrare la storia dell'oggetto come parte di un sistema di relazioni, e non come entità isolata. In questa cornice, tutelare l'oggetto non significa cristallizzarlo, ma metterlo nelle condizioni di riattivare la relazione da cui proviene: ciò che va preservato non è soltanto la materia, bensì la funzione, ovvero il ruolo che esso assume all'interno del processo performativo.

L'archivio dedicato ai manufatti indagati in questo contributo dovrebbe quindi configurarsi non come semplice raccolta, ma come ecosistema in cui tracce materiali e immateriali possano coesistere, dialogare e generare nuovi significati. L'obiettivo non è soltanto ampliare l'interazione con la traccia, ma favorire forme di fruizione critica capaci di cogliere la complessità del rapporto tra oggetto, azione e memoria. In questo senso, la cura dell'«oggetto performativo» si rivela una pratica intrinsecamente teorica, un atto di apertura che mantiene vivo il potenziale trasformativo della performance.

¹ Pur riferendosi al contesto teatrale, un primo contributo rilevante alla riflessione sul tema è emerso a Parma nell'aprile del 1990, in occasione del convegno *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, promosso dall'A.D.U.I.T. (già C.U.T.). In quella sede si è cercato di definire l'ontologia del patrimonio teatrale e, parallelamente, si è discusso della costruzione di tassonomie e categorie utili alla descrizione, catalogazione e classificazione delle tracce materiali prodotte dallo spettacolo dal vivo.

² Nel contesto di questo saggio, il termine *scena* non rimanda al solo spazio fisico dell'azione, ma al complesso di condizioni relazionali, simboliche e temporali che ne permettono l'emergere.

³ L'unico elemento che gli si può riconoscere è una funzione delineata in fase progettuale, la quale però non implica un significato stabile né universalmente valido.

⁴ Paola Bignami, *Dall'oggetto alla funzione: il costume*, in Paola Bignami e Giovanni Azzaroni, *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni, Roma, 1997, p. 125.

⁵ André Desvallées e François Mairesse, *Concepts clés de muséologie*, Armand Colin, Malakoff Cedex, 2010, p. 61 [trad. it. *Concetti chiave di museologia*, Armand Colin, Malakoff Cedex, 2016].

⁶ Quando presenti, agiscono sul piano simbolico, rituale e mnemonico, intervenendo nella costruzione – o nella messa in crisi – del significato complessivo dell'opera.

⁷ Cfr. Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Imola, 2018.

⁸ A tali componenti si aggiunge l'evento stesso, concepito come spazio relazionale e affettivo che emerge dall'interazione fra di esse.

⁹ Cfr. Amelia Jones, *"Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, «Art Journal», 56, 4, 1997, pp. 11-18.

¹⁰ Cfr. Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, «PAJ: A Journal of Performance and Art», 28, 3, 2006, pp. 1-10.

¹¹ Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York, 2011, p. 102.

¹² Cfr. *Performing Archives / Archives of Performance*, a cura di Gunhild Borggreen e Rune Gade, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2013.

¹³ Cfr. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, London, 2003.

¹⁴ Cfr. Gabriella Giannachi, *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Treccani, Roma, 2021.

¹⁵ Cfr. Tancredi Gusman, *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicization, Documentation and Representation*, Routledge, London-New York, 2023.

¹⁶ Per *riattivazione* non si intende la riproduzione integrale dell'evento effimero – come avviene nel caso del *reenactment* –, ma la messa in valore delle sue tracce materiali quali vettori di trasmissione. Attraverso dispositivi espositivi, curatoriali e narrativi, queste tracce possono restituire elementi destinati altrimenti a disperdersi, permettendo di cogliere la dimensione relazionale, simbolica e procedurale dell'azione originaria e di articolare una lettura più stratificata dell'evento.

¹⁷ Cfr. *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, a cura di Gabriella Giannachi, Jonah Westerman, Routledge, London-New York, 2018.

¹⁸ Cfr. Luc Boucris, *L'objet au théâtre: signe, scène, société*, CNRS Éditions, Paris, 1993.

¹⁹ Cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

²⁰ Il termine 'dispositivo performativo' è qui utilizzato per descrivere la con-

figurazione complessiva dello spazio performativo, comprendente relazioni, corpi, oggetti e condizioni materiali che concorrono alla costruzione del senso dell'azione.

²¹ Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bompiani, Milano, 1988.

²² Jiří Veltruský, *People and Things in the Theatre*, in David Drozd, Tomáš Kačer e Don Sparling, *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*, Karolinum Press, Prague, 2016, p. 148.

²³ Cfr. Petr Bogatyrev, *Theatrical Signs*, in Drozd, Kačer e Sparling, *Theatre Theory Reader*, cit.

²⁴ Jan Mukařovský, *On the Current State of the Theory of Theatre*, in Drozd, Kačer e Sparling, *Theatre Theory Reader*, cit., pp. 62-63.

²⁵ Cfr. nota 13.

²⁶ Cfr. Schneider, *Performing Remains*, cit.

²⁷ Sue Breakell, *The true object of study: The material body of the analogue archive*, in *The Materiality of the Archive: Creative Practice in Context*, a cura di Sue Breakell, Wendy Russell, Routledge, London-New York, 2024, pp. 73-74.

²⁸ Cfr. Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commoditisation as Process*, in *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, a cura di Arjun Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

²⁹ Per un impiego dell'oggetto come dispositivo ludico e trasformativo, si può richiamare il lavoro di Takako Saito per Fluxus, in particolare i diversi *Flux Chess Sets* o, ancora *Household* (1964) di Allan Kaprow, in cui oggetti domestici vengono trasformati attraverso l'interazione tra performer e ambiente.

³⁰ Per un impiego dell'oggetto come estensione e modulazione del corpo, si può richiamare, a titolo esemplificativo, *Finger Gloves* (1972) di Rebecca Horn.

³¹ Per una concezione dell'oggetto come materia performativa instabile e sensoriale, si veda *Meat Joy* (1964) di Carolee Schneemann, che impiega materiali organici destinati al deterioramento (<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/meat-joy>, ultimo accesso: 16 novembre 2025).

³² Per una declinazione dell'oggetto come materia organica e destinata alla trasformazione, si consideri la *Siluetta Series* (1973-1980) di Ana Mendieta, in cui materiali naturali modellano forme temporanee e non conservabili.

³³ Le informazioni presentate in questo contributo si basano su una selezione di fonti bibliografiche essenziali e su un'intervista condotta da chi scrive. Il colloquio si è svolto in occasione del convegno *Memoria, trasmissione, trasformazione. L'archivio racconta*, organizzato presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania il 27-28 marzo 2025, durante il quale è stato presentato da chi scrive l'intervento dal titolo *L'“oggetto performativo” tra archivio e memoria: strategie per una documentazione coerente e partecipata*.

³⁴ Cfr. nota 33.

³⁵ Cfr. *Cesare Viel. Più nessuno da nessuna parte*, a cura di Diego Sileo, catalogo della mostra (Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, 12 ottobre-1° dicembre 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2019.

³⁶ Il tema della reliquia trova una risonanza significativa nella presente performance. In questa azione, l'artista porta alla luce e poi sotterra oggetti appartenuti al padre – una cravatta, un accendino, fotografie – che, pur non configurandosi come reliquie in senso stretto, assumono attraverso il gesto rituale del disvelamento e del seppellimento una forte valenza simbolica. Tali oggetti si avvicinano così alla dimensione della 'reliquia intima': veicoli di una memoria affettiva e di una presenza assente, capaci di condensare uno spazio emotivo che eccede la loro materialità. Cfr. Giulia Ingarao, *Cesare Viel. La memoria come fine e principio*, in *Cesare Viel. Corpi estranei*, a cura di Elisa Fulco, Giulia Ingarao e Antonio Leone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2022.

³⁷ Per un caso in cui l'oggetto acquisisce significato nella sua successiva musealizzazione, si può citare l'installazione video della performance di Marina Abramović *Balkan Baroque (Bones)* (1997), ri-

allestita in occasione della mostra *The Cleaner* (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 settembre 2018). Nella sua trasposizione museale, tuttavia, risultavano inevitabilmente assenti alcune componenti determinanti dell'azione originale – in primo luogo la dimensione olfattiva e atmosferica generata dalla presenza fisica delle ossa animali – che costituiva parte integrante dell'esperienza percettiva e dell'impatto emotivo dell'opera.

³⁸ Il termine *riscrittura*, così come impiegato in questo elaborato, non va inteso in senso alterativo, ma come un processo di riattivazione e riformulazione volto a preservare la relazione tra la traccia e l'evento performativo originario, senza comprometterne il senso né sovradeterminarne il significato.

³⁹ Cfr. Luisa Cataldo e Matteo Paraventi, *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell'era della digital transformation*, Hoepli, Milano, 2023.

⁴⁰ Cfr. Christopher Bedford, *The Viral Ontology of Performance*, in *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, a cura di Amelia Jones e Adrian Heathfield, Intellect, Chicago, 2012; *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, a cura di Chiara Mu e Paolo Martore, Castelvecchi, Roma, 2018.