

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:**

**Archeologia, Storia dell'arte, del Cinema e della Musica**

**Corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo**

**Tesi di Laurea Triennale:**

***HERMANN NITSCH TRA PERFORMANCE ART E ARTIVISM:  
UN RAPPORTO CONTROVERSO***

***Relatore***

**Prof. Guido Bartorelli**

***Laureanda***

**Francesca Tarolo**

**Matricola n. 2010769**

Anno Accademico

2021/2022

# INDICE

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUZIONE</b>  | 1   |
| <b>CAPITOLO I</b>  |     |
| <b>HERMANN NITSCH SULLO SFONDO DELL'AZIONISMO VIENNESE:<br/>CENNI BIOGRAFICI E RIFLESSIONI</b>               | 5   |
| I.I La formazione e gli anni del <i>Wiener Aktionismus</i>   | 5   |
| I.II Le suggestioni del clima artistico d'oltreoceano e il legame con l'Italia                               | 10  |
| I.III Hermann Nitsch dall'alba del nuovo secolo al tramonto del Teatro O.M.                                  | 14  |
| I.IV Il contesto dell'Azionismo Viennese: l'Austria del secondo dopoguerra                                   | 18  |
| I.V Il denominatore "corpo" tra realtà e rappresentazione  | 19  |
| I.VI L'Azionismo come ramo della Body Art  | 21  |
| I.VII Ancora sull'Azionismo: alcune esperienze artistiche parallele a Hermann<br>Nitsch                      | 24  |
| <b>CAPITOLO II</b>   |     |
| <b>IL TEATRO DELLE ORGE E DEI MISTERI: IL PROGETTO DI UNA<br/>GESAMTKUNSTWERK TRA PERFORMANCE E RITO</b>     | 29  |
| II.I L'Opera d'Arte Totale è in primis Teatro: il primato dell'esperienza diretta<br>ai fini dell'abreazione | 29  |
| II.II Inconscio, collettività e realtà psichica: componenti archetipiche di una<br>totalità artistica        | 40  |
| II.III Il dolore e la liberazione nell'unione degli opposti  | 52  |
| II.IV L'uso del corpo tra violenza e rito  | 67  |
| II.V Ciò che rimane dell'Opera d'Arte Totale: i "relitti"  | 86  |
| II.VI Reazioni e opposizioni al "Festival dell'umanità"  | 97  |
| <b>CAPITOLO III</b>  |     |
| <b>LO SCONTRO TRA ARTE E ANIMALISMO NELL'ERA DELLA<br/>PERFORMANCE IN ITALIA</b>                             | 106 |
| III.I Una panoramica dei Movimenti Animalisti in Italia  | 108 |
| III.II Lo scontro tra Hermann Nitsch e il movimento Iene Vegane  | 113 |
| III.III Flashmob e Artivismo: l'incontro col paradosso   | 118 |
| <b>CONCLUSIONI</b>   | 123 |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>  | 126 |
| <b>SITOGRAFIA</b>  | 129 |
| <b>VIDEOGRAFIA</b>   | 131 |

## INTRODUZIONE

Questo lavoro di tesi propone un'analisi del progetto di Opera d'Arte Totale teorizzato e realizzato dal massimo esponente dell'Azionismo Viennese Hermann Nitsch per mezzo del Teatro delle Orge e dei Misteri, ideato a partire dalla fine degli anni Cinquanta e compiuto pienamente con lo *Spettacolo dei 6 giorni (6-tage-spiel)* nella prima versione del 1998. Le ostilità che accompagnano la carriera dell'artista sin dagli esordi azionisti degli anni Quaranta e l'eco mediatico che il suo progetto vanta anche dopo la sua scomparsa nell'aprile 2022 lo rendono uno degli esempi controversi maggiormente contestati nell'ambito dell'Arte Contemporanea del secondo Novecento: in virtù di ciò, la seguente tesi propone un percorso volto a comprendere le ragioni estetiche ed ontologiche alla base della violenza sadomasochistica del Teatro O.M. che la rendono un'opera tanto controversa, partendo dalle radici storico-artistiche del contesto di riferimento e approdando al versante della performance di tipo sociale con l'ibrido *Artivism*, a metà tra ricerca estetica e mobilitazione sociopolitica. La scelta di quest'ultimo direzionamento, inoltre, è stata motivata dalla volontà di approfondire un dettaglio apparentemente del tutto contraddittorio dell'attività di Hermann Nitsch, ovvero il suo definirsi pubblicamente parte della stessa *animal advocacy* che, nel corso della sua intera carriera, si è opposta alla sua arte per i violenti sacrifici animali che essa estetizza, innalzandoli ad opere d'arte: all'interno del panorama animalista italiano, in particolare, è emerso quanto la Performance abbia influenzato le diverse *modalità d'advocacy* e, soprattutto, quanto essa stessa risulti ibrida se si mettono a confronto le sue applicazioni artistiche con quelle, invece, prettamente sociali proprie, ad esempio, delle azioni organizzate da movimenti antispecicisti come Iene Vegane, che si è battuto in prima linea contro le esposizioni di Nitsch in Italia a partire dal 2016.

Il lavoro è strutturato in tre capitoli, il primo dei quali, di carattere storico-artistico, è dedicato al percorso biografico e professionale dell'artista e al suo inquadramento all'interno del contesto viennese in cui esso si sviluppa, con particolare riferimento all'Azionismo e i suoi principali esponenti. Facendo riferimento ai saggi di Lóránd Hegyi, è stato possibile delineare le coordinate storico-geografiche che hanno fortemente influito nella generazione degli artisti austriaci del secondo dopoguerra, permettendo la nascita di modalità artistiche d'avanguardia del tutto singolari rispetto ai rispettivi approdi informali d'oltreoceano. È stato individuato, allo stesso modo, l'elemento del corpo come comune denominatore capace di unire sotto una base comune gli approdi espressivi dei diversi esponenti del *Wiener Aktionismus*, nato nel 1962 a seguito dell'incontro fra Nitsch, Adolf Fronher e Otto Mühl e considerabile un prolungamento radicale della Body Art. La breve panoramica all'interno delle esperienze artistiche parallele a Hermann Nitsch, da Günter Brus a Rudolf Schwarzkogler, è stata eseguita con l'intento di fissare delle coordinate di riferimento e preparare il terreno su cui costruire, successivamente, le fondamenta dell'Opera d'Arte Totale nitschiana. All'interno del secondo capitolo, infatti, che presenta un carattere prettamente analitico ed è interamente dedicato all'O.M. Theater, vengono presentate progressivamente le componenti fondanti dell'opera, alla luce delle fonti dirette rilasciate dall'artista, ovvero i cosiddetti *post-documents*. Ogni paragrafo, inoltre, è strutturato in modo tale da unire direttrici teoriche ad esempi concreti, dal primo *Dramma della foia* composto tra anni Cinquanta e Sessanta alla recentissima realizzazione del *6-tage-spiel* a fine luglio del 2022. In questo modo, dunque, è stato possibile comprendere i complessi concetti dell'estetica nitschiana ponendoli in dialogo con l'esperienza diretta – evocata da testimonianze fotografiche e dalle partiture delle singole azioni che rientrano nei *pre-documents*-, cogliendone l'evoluzione nel corso degli anni. La complessità titanica del Teatro delle Orge e dei Misteri la rende un'opera alquanto difficile da districare, e, per quanto si possano portare alla luce le continue

dialettiche interne (tra orge pagane e misteri religiosi, Cristo e Dioniso, morte e resurrezione, violenza e liberazione) rimarrà sempre in parte indecifrabile e oscura. Nonostante la grande complessità e difficile interpretazione del Teatro sinestetico di Nitsch, tuttavia, grazie alla mediazione di studiosi come Lorenzo Mango, Danilo Eccher e Paul Sakoilsky è stato possibile inserire inconscio collettivo, realtà, dolore e abreazione all'interno di un filo logico che fonda le sue basi nell'archetipo del sacrificio e del rituale a metà tra la mitologia tragica e una dimensione etno-antropologica che vede strettamente uniti "la violenza e il sacro", citando il saggio di René Girard, e che lega fortemente il Teatro O.M. ai riti ancestrali che, allo stesso modo, associavano il sacrificio ad una sostituzione simbolica. Dopo aver individuato, infine, le direttrici che collegano l'Opera d'Arte Totale ad un caleidoscopio di influssi – tra cui vanno inseriti anche la filosofia nietzschiana e la psicanalisi – il secondo capitolo affronta il tema dei *relitti*, entità tanto ricche di significato quanto difficili da definire e che lo stesso artista non considera opere d'arte a se stanti, per poi terminare con uno sguardo diretto al panorama critico in merito al "caso Nitsch" esposto da Vincenzo Trione. La scelta di introdurre solo alla fine l'argomento che più fa emergere il grado di controversione dell'arte di Nitsch non è affatto casuale: le prime impressioni sul lavoro dell'artista, infatti, risultano inevitabilmente influenzate da una sensibilità artistica personale, ed è solo attraverso un'analisi, seppur limitata, delle componenti estetiche di tale lavoro che è possibile, se non approvare, almeno comprendere lontanamente ciò che lo rende un'opera d'arte a tutti gli effetti; solo a questo punto, dunque, si è ritenuto opportuno inserire una panoramica della critica proveniente dallo stesso mondo dell'arte che, prima di conferire un qualsiasi statuto estetico, è risultata parte dell'alto numero di rifiuti e opposizioni. A riportare in superficie le contraddizioni interne all'arte di Nitsch, in ultima analisi, contribuisce il Terzo Capitolo, dedicato all'incontro-scontro "tra arte e animalismo nell'era della Performance in Italia" che, a partire da una panoramica all'interno dell'*animal advocacy* italiana e delle sue modalità d'azione, definisce

il problematico confronto tra queste modalità performative, diverse seppur nate da una matrice comune, a partire dallo scontro tra i loro rispettivi portavoce, ovvero Hermann Nitsch -un animalista dichiarato, contrario agli allevamenti intensivi e amante degli animali, che egli eleva ad opere d'arte – e Iene Vegane – un movimento antispecista che sfrutta il linguaggio performativo del corpo a metà tra *flashmob* e *Artivism* per dare voce a chi non ne ha-. Ampliare la problematica controversione dell'arte nitschiana al variegato panorama dell'attivismo performativo è ciò che ha permesso di prendere atto non solo dell'effettiva intersezionalità del panorama artistico contemporaneo che lo stesso O.M. Theater rappresenta, ma anche, paradossalmente, dello statuto artistico che tanto le viene negato fuori da tale contesto.

# I. HERMANN NITSCH SULLO SFONDO DELL'AZIONISMO VIENNESE: CENNI BIOGRAFICI E RIFLESSIONI

## I.I La formazione e gli anni del *Wiener Aktionismus*

Hermann Nitsch nasce il 29 agosto 1938 in una Vienna che presto subisce gli eventi del Secondo conflitto mondiale. Cresciuto sotto i bombardamenti e colpito in tenera età dalla morte del padre in Russia, egli porterà la guerra dentro di sé fino alla sua scomparsa, all'età di 83 anni. «La Guerra – scrive – mi ha trasformato in un cosmopolita e in un oppositore di tutti i nazionalismi e di tutte le politiche mentre ero solo uno scolaro»<sup>1</sup>: già solo questo primo dato biografico si rivela utile per circoscrivere l'operato dell'artista secondo un duplice punto di vista, che tenga conto non solo del piano strettamente individuale ma anche di quello collettivo che fa ad esso da sfondo e ne direziona l'evoluzione. Nitsch, infatti, non è il solo ad operare una brutale reazione contro l'ideologia cattolica dominante, le convenzioni borghesi e il conservatorismo della società viennese post-bellica: nel decennio 1960-1971 egli sarà affiancato da altri artisti viennesi – Günter Brus, Otto Mühl e Rudolf Schwarzkogler -i quali, insieme, costituiranno il *Wiener Aktionismus*; un movimento che, oltre a presentarsi come il più controverso ed espressivo prolungamento della Body Art europea, si pone inevitabilmente anche come un'implicita risposta all'esperienza catastrofica che ha formato la generazione di artisti nella quale Nitsch si iscrive.

La sua formazione, come gli altri Azionisti, è di matrice accademico-pittorica: studia alla scuola di Arti Grafiche di Vienna e nel 1958 lavora come grafico presso

---

<sup>1</sup> HERMANN NITSCH, *Biographie 2019-21*, in. *Texte zu den 6-tage-spiel in prinzendorff 1998*, Archivi Hermann Nitsch Atelier, cit. <https://www.nitsch.org/biografie/> (“Der krieg machte mich schon als schüler zum kosmopoliten und gegner aller nationalitäten und aller poltik”)

il Museo Tecnico. È nel corso di questi anni che egli coltiva molteplici interessi, destinati a confluire in un'unica matrice; partendo dal fascino suscitato dai soggetti cristiani – specialmente crocifissi di matrice barocca o rinascimentale – egli finisce, poi, per avvicinarsi alle religioni antiche e al teatro greco, attraversando anche la filosofia e la psicanalisi a lui coeve: è proprio sulla base di questi spunti che Nitsch elaborerà, già dalla fine degli anni Cinquanta, la prima intuizione del *Teatro delle Orge e dei Misteri*, pensato come «un grande evento cerimoniale che condensi in sé i miti, gli archetipi e i modelli rituali di tutta la cultura occidentale».<sup>2</sup> Nel suo ampio studio di Vienna, l'artista arriva addirittura ad abbandonare – seppur momentaneamente - la pittura per potersi dedicare esclusivamente alle partiture del *Teatro O.M.*. Il progetto, rimasto incompiuto fino alla versione del 1998, viene concepito sin dagli esordi in un'ottica titanica: doveva ricoprire la durata di sei giorni e condensare in sé, elevandosi come “dramma primordiale”, la tragedia antica assieme al teatro di William Shakespeare, Wilhelm Von Kleist e Richard Wagner; tutti uniti secondo una visione psicanalitica all'insegna della catarsi.<sup>3</sup>

Essendo un artista poliedrico per indole e necessità estetica, tuttavia, egli non abbandonerà mai la pittura: essa, anzi, viene presto riscoperta da Nitsch secondo una nuova visione<sup>4</sup>, e ciò accade grazie al suo incontro con l'*Action Painting* e il *Tachisme* alla mostra del 1959 presso la Künstlerhaus di Vienna. Artisti come Sam Francis, Jackson Pollock, Willem De Kooning e Georges Mathieu lo colpirono in modo fulmineo: come afferma egli stesso, infatti, Nitsch capì subito questo nuovo modo di dipingere e si rese conto che questi artisti utilizzavano il mezzo pittorico nello stesso modo in cui egli mirava ad utilizzare quello teatrale.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> AURORA VASINTON, *Azione e Abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, p. 46 [https://www.academia.edu/7132497/Azione\\_e\\_Abreazione\\_Per\\_unestetica\\_del\\_sacrificio\\_nel\\_teatro\\_di\\_Hermann\\_Nitsch](https://www.academia.edu/7132497/Azione_e_Abreazione_Per_unestetica_del_sacrificio_nel_teatro_di_Hermann_Nitsch)

[consultato in data 26/07/2022]

<sup>3</sup> H. NITSCH, *Hermann Nitsch Biografie*, 2019-20, *op. cit.*

Il tema dell'O.M. Theater verrà approfondito nel capitolo successivo (v. p.25)

<sup>4</sup> A. VASINTON, *op cit.*, p. 46

<sup>5</sup> H. NITSCH, *op. cit.*

Si tratta di un nuovo scatto semantico per la pittura, in virtù del quale ad essere posta al centro non è più la forma operata dal gesto, bensì l'azione fisica determinante il gesto stesso, di cui la pittura diviene traccia.<sup>6</sup> Allo stesso modo dell'informale in pittura, il teatro di Nitsch doveva prendere le distanze dalla *mimesis*, abbandonare il palcoscenico – il corrispondente della superficie pittorica – e abbracciare la totalità della vita, dell'essere nel suo libero fluire; è proprio di questo che parla in un testo del 2000, in riferimento all'Action Painting americano:

«Non è stato direttamente rappresentato null'altro che un insieme di processi sensorialmente coinvolgenti. non è stato raffigurato, rappresentato nulla di più. essenziale è divenuto il processo stesso della pittura, il processo produttivo così come si espleta nel tempo. un processo che si compie nel tempo era in realtà un processo drammatico: è così che ho scoperto la connessione con il teatro, con il mio teatro. la pittura informale ha fatto sì che i processi sensoriali del mio teatro si verificassero su una superficie pittorica. con il mio Teatro Azionista avevo già abbandonato la superficie pittorica. si trattava di mettere in scena degli accadimenti reali...»<sup>7</sup>

Da questo centrale momento, che segna la totale supremazia della realtà e della corporeità, Nitsch inizierà a dedicarsi alla “pittura d'azione” come parte funzionale a qualcosa di più grande: la *Gesamtkunstwerk* (“Opera d'arte totale”), vero e proprio *fil rouge* in cui converge tutta la sua produzione e ideale al quale egli dedicherà l'intera carriera.

Tra il 1960 e il 1967 l'artista tiene a Vienna mostre, performance e azioni pittoriche che suscitano le prime forti opposizioni, motivo di ben tre condanne al carcere e mezzo anno di libertà vigilata.<sup>8</sup> Lo scandalo è, tuttavia, misto ad entusiasmo; primo fra tutti quello di Eva Krannich, sua futura moglie. Tra le varie *Malaktionen* (“azioni pittoriche”) vale la pena ricordare la *Prima Azione di*

---

<sup>6</sup> A. VASINTON, *op cit.*, p. 47

<sup>7</sup> H. NITSCH, *Die Malaktionen 1960-2000*, in Id., *Hermann Nitsch Das Konzept der Orgien Mysterien Theaters Malaktionen*, Vescon, Berlino, 2013, p- 146 cit in LÓRÁND HEGYI, *Hermann Nitsch. Un approccio all'arte totale*, Silvana Editoriale, Milano, 2022, p. 48

Dal momento che Hermann Nitsch non usa mai la maiuscola dopo il punto, si è scelto di mantenere questa soluzione nelle citazioni dei suoi scritti.

<sup>8</sup> H. NITSCH, *Hermann Nitsch Biografie*, 2019-20, *op. cit.*

*Abreazione* del 1962, scandita da una prima parte acustica di urla e rumori, accompagnati per la prima volta dal corpo stesso dell'artista, protagonista della crocefissione, e seguita dall'eviscerazione dell'agnello e dallo smembramento dello stesso.<sup>9</sup> Il tutto avviene nell'arco di una mezz'ora: una durata irrisoria se si pensa al progressivo dilatamento che subiscono le azioni di Nitsch a partire dalla *5.aktion* del 1964 (*fig. 2*), eseguita nel corso di ben nove ore. Altra data fondamentale è il 1961, anno che segna il fatidico incontro fra Hermann Nitsch e gli altri tre futuri azionisti: Otto Mühl, Brus e Schwarzkogler. Differentemente da quello che si potrebbe dedurre, tuttavia, non si trattava di un vero e proprio gruppo, come testimonia l'artista stesso in un'intervista:

«Con Brus eravamo amici intimi, lo stesso posso dire di Schwarzkogler. Mentre con Mühl c'era un minimo di competizione, ma non mancava un reciproco rispetto. Non facevamo gruppo, però eravamo esposti alle stesse situazioni e tutti e quattro privilegiavamo il gesto performativo e teatrale.»

Nonostante ciò, ad unirli era un legame profondo, quasi archetipico, che andava al di là del rapporto interpersonale e fondava le proprie radici in un'arte performativa essenzialmente austriaca.

«*Wir vier wurden als die wiener aktionisten bezeichnet. Die performative kunst war das gemeinsame an uns.*» («Noi quattro eravamo chiamati gli azionisti viennesi. L'arte performativa era la nostra base comune.»<sup>10</sup>)

Le parole di Nitsch fanno da eco a tutte le esperienze artistiche della Vienna degli anni Cinquanta e Sessanta che risentono del fuoco psicanalitico divampante in un'epoca di forte fermento. L'Azionismo Viennese, con la sua carica rivoluzionaria rigorosamente antiaccademica e la sua forza contestatrice, è esso stesso riflesso del fermento culturale in atto, provocato tanto dall'Espressionismo artistico di Egon Schiele e dalla filosofia di Ludwig Wittgenstein quanto dalla psicanalisi di Sigmund Freud, che, come accennato, svolge un ruolo prezioso per l'evoluzione dell'O.M. Theater.<sup>11</sup> Il *Wiener Aktionismus* propriamente detto

---

<sup>9</sup> A. VASINTON, *op cit.*, p. 47

<sup>10</sup> H. NITSCH, *op. cit.*

<sup>11</sup> MATILDE TEGGI, *Performance, teatro, rito: Hermann Nitsch e Napoli*, p. 9

nasce nel 1962: meno di un anno a seguito dell'incontro fra i quattro artisti. Rappresentato dalla *Settima Azione Pittorica* del 6 aprile, in cui Nitsch stesso si mura assieme ai colleghi Adolf Frohner e Otto Mühl, nello studio di quest'ultimo<sup>12</sup>, esso viene poi formalizzato col manifesto *Die Blutorgel (L'organo del sangue)*, nel quale l'artista inserisce anche il primo *Manifesto del teatro delle Orge e dei Misteri*<sup>13</sup>. Non si tratta certo di una scelta casuale: da questo momento, infatti, il nucleo indiscusso della sua attività teorica e artistica sarà proprio l'O.M. Theater quale espressione più completa dell'idea di arte totale il cui interesse, come anticipato, era emerso nell'artista già a partire da fine anni Cinquanta. Fondamentale per fornire una base teorica al progetto – e non solo, dal momento che si pone come prima versione completa del progetto stesso – il *Manifesto* definisce il Teatro delle Orge e dei Misteri come un “sostituto estetico dell'atto sacrificale”<sup>14</sup> e ne delinea alcuni concetti chiave; dall'unione degli opposti, ad esempio, alla funzione catartica dell'abreazione e alla concezione esistenziale dell'orgia, intesa come uno stato dell'essere «che dice “sì” alla vita»<sup>15</sup>.

Nel corso degli anni Sessanta le azioni si intensificano sia in numero che in complessità, arrivando a comprendere un organico sempre maggiore di attori e spettatori, oltre che di macchinari scenici e materiali utilizzati: già la *Terza Azione*, ad esempio, eseguita per il Festival del Naturalismo Psico-fisico, presenta l'introduzione di nuove sostanze (tè, acqua alle rose, tuorlo d'uovo, lana, aceto e interiora di animale), assieme ad alcuni simboli sessuali che vengono affiancati alla consueta crocefissione, anticipando le cosiddette *Sciacquature del pene* del 1965: le prime per coinvolgimento diretto del corpo nudo maschile (Nitsch le definisce “azioni corporali”) e per una tale varietà di oggetti e materiali utilizzati. La seguente *Nona Azione*, la prima a coinvolgere un cospicuo numero di attori

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 11

<sup>13</sup> A. VASINTON, *op cit.*, p. 47

<sup>14</sup> LORENZO MANGO, *Il Teatro delle Orge e dei Misteri di Hermann Nitsch* in «Acting Achives Review», I, 1, 2011. p. 15

<sup>15</sup> DANILO ECCHER, Hermann Nitsch (catalogo), Boxart, Verona, 2007. p. 19

passivi, è anche la l'unica che vede la partecipazione di tutti e quattro gli azionisti insieme.<sup>16</sup>

## **I.II Le suggestioni del clima artistico d'oltreoceano e il legame con l'Italia**

Alla fine degli anni Sessanta, quando l'arte ormai sta uscendo definitivamente dai confini dell'opera - in Germania con Joseph Beuys e Wolf Vostell, negli Stati Uniti con gli Happenings di Allan Kaprow e artisti come Jim Dine e Robert Rauschenberg - Nitsch rielabora la sua idea di rappresentazione teatrale come “una festa di affermazione della vita con il coinvolgimento sinestetico dell'esistenza”<sup>17</sup>. Nel 1967 Jonas Mekas in persona l'aveva invitato negli Stati Uniti per mettere in scena il proprio teatro, e le due *Azioni* che Nitsch eseguì a New York nella vecchia Cinematheque di Wooster Street ebbero un successo fino ad allora inaudito per l'artista, il quale venne appoggiato calorosamente da tutto il gruppo Fluxus.<sup>18</sup> Si tratta di un episodio esemplificativo della fama che Nitsch raggiunge all'estero - specialmente oltreoceano - e che difficilmente trova corrispondenza in patria, luogo da cui egli rischia addirittura l'espulsione: la *Settima Azione di Abreazione*, ad esempio, in cui è l'attrice e performer Hanel Koech ad essere “crocifissa”, fornendo alla performance una forte carica sessuale<sup>19</sup>, viene eseguita a Monaco, nonostante il divieto della polizia, in un periodo in cui l'artista si era dovuto trasferire in Germania a causa di vicende giudiziarie. Nonostante i primi successi, la vita di Nitsch nel periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, dunque, è sul filo del rasoio: si tratta, ormai, di una

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 49

<sup>17</sup> *Biografia*, Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch, Fondazione Morra. Sito: <https://www.museonitsch.org/it/biografia/> [consultato in data 28/07/22]

<sup>18</sup> H. NITSCH, *op. cit.*

<sup>19</sup> A. VASINTON, *op. cit.*, p. 50

situazione precaria, in cui alla crescente fama si accompagnano ondate di dissenso e rigidi controlli statali difficili da gestire se la performance non viene eseguita in un luogo “tutelato”. Per sopperire queste limitazioni e provvedere alla salvaguardia della sua arte sarà proprio Beate Nitsch, seconda moglie e forte sostenitrice dell’artista, ad acquistare nel 1971 il noto Castello di Prinzenhof, all’interno del quale le azioni del *Das Orgien Mysterien Theater* potranno susseguirsi in totale libertà a partire dalla Pentecoste del 1974, grazie anche alla promozione e al sostegno dell’associazione dell’O.M. Theater fondata sei anni prima. Si tratta di un luogo speciale per l’artista, situato nella zona vitivinicola del Weinviertel a nord di Vienna, in cui egli aveva soggiornato sin da bambino presso i genitori.<sup>20</sup> Elemento fondamentale è quello dionisiaco del vino, prodotto appositamente per il Teatro O.M. e tenuto nelle cantine del Castello, utilizzate anch’esse per le azioni: l’Architettura dell’O.M. Theater<sup>21</sup>, infatti, non è concepita per un ambiente specifico, ma per una sorta di “spazio ideale” aperto, libero in cui muoversi e polivalente: oltre alla struttura, alle cantine e al territorio circostante, era parte del progetto anche una città sotterranea in cui scendere in un sottosuolo psichico fatto di cunicoli e grotte dalla forte valenza metaforica.<sup>22</sup> Tra le prime azioni che inaugurarono la sede, tra il 1974 e il 1975, si ricordano il *Pentecoste festival (46.aktion)*, della durata di dodici ore, e la prima *24-hour-play* con la *Cinquantesima Azione* (v. fig. 1) vale a dire la più lunga, per durata, mai realizzata fino ad allora. Bisognerà aspettare, tuttavia, il 1988, esattamente cinquanta azioni dopo, per assistere al primo *Spettacolo dei 6 giorni*, nonché l’unico che l’artista vide realizzare in vita.

Nonostante la sede lavorativa e residenziale di Hermann Nitsch si trovi in patria, egli troverà presto una seconda casa nella città di Napoli grazie all’incontro con Giuseppe Morra, futuro fondatore del museo a lui dedicato, che nel 1974 lo invita

---

<sup>20</sup> H. NITSCH e altri, *Hermann Nitsch e il teatro*, Verona, Manfredi, 2016, p. 134

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> H. NITSCH e altri, *Hermann Nitsch e il teatro*, Verona, Manfredi, 2016, p. 66.

a realizzare la *45.aktion* nel suo studio: a discapito dell'immediato successo riscosso nel pubblico napoletano, che Nitsch descrive "entusiasta ed impressionato"<sup>23</sup>, la presenza della polizia determina l'espulsione dell'artista dal Paese. In compenso, nello stesso anno, Morra organizza per lui un'azione monumentale in occasione della Fiera d'Arte di Düsseldorf, in Germania, dimostrandosi sin da subito un grande sostenitore di Hermann. Oltre a rivelarsi uno dei più stretti amici dell'artista, Giuseppe Morra diventa presto una figura di riferimento per la sua arte e getta le basi del suo successo in Italia pubblicando decine di libri, tradotti in italiano, e facendo dello Studio Morra la galleria di riferimento per la sua produzione artistica.<sup>24</sup> «Fino a quel momento – scrive Hermann – non avevo ancora mai conosciuto un gallerista che fosse così entusiasta del mio lavoro. Durante l'azione saltava di gioia, quasi danzando. Non indietreggiava di fronte a nessun ostacolo, l'appoggio che ci offriva era totale.» Nonostante il primo sfortunato episodio, Nitsch si trova nuovamente in Italia nel 1977, quando la tragica morte di Beate Nitsch viene commemorata a Bologna con la *55.aktion* nella Chiesa di Santa Lucia: lo spartito musicale del requiem, edito dallo stesso Morra, fornisce all'artista la spinta necessaria per trovare una nuova strada come compositore, transcendendo la sua musica di "semplici blocchi sonori".<sup>25</sup> Un anno dopo, Nitsch si trova invece a Trieste, sempre grazie al sostegno di Giuseppe, che in quest'occasione gli permette di eseguire un'azione di ben dodici ore presso il teatro romano della città. Quando egli, poi, nel 1979, si trasferisce in Campania, vicino alla zona archeologica di Cuma, ecco che gli giunge una seconda illuminazione: è proprio nella casa di pescatori visitata con la moglie anni prima, infatti, che egli inizia a comporre la partitura di *Cuma könig ödipus III.fest.*, pubblicata da Morra nel **1993**:<sup>26</sup> si tratta

---

<sup>23</sup> H. NITSCH, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Biografia*, Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch, Fondazione Morra. Sito web: <https://www.museonitsch.org/it/biografia/>

<sup>25</sup> H. NITSCH, *op. cit.*

<sup>26</sup> *Biografia*, Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch, Fondazione Morra. Sito web: <https://www.museonitsch.org/it/biografia/>

di un progetto nato anni prima, nel 1975, quando Giuseppe e Hermann avevano visitato assieme l'antica colonia greca; l'uno rimanendone affascinato, l'altro proponendo la realizzazione di un'azione pensata proprio per quel luogo mistico, in cui "quattro diversi drammi di Edipo sarebbero dovuti andare in scena e molte azioni avrebbero dovuto svolgersi nei corridoi sotterranei".<sup>27</sup> Così, contemporaneamente allo spartito per l'azione di Asolo, Nitsch si era cimentato in questo grande progetto, secondo in ordine di grandezza dopo il *Das 6-tage-spiel* di Prizendorf, ma mai realizzato, a differenza di quest'ultimo. È nel luglio del 1984, infatti, che vede la luce la prima versione ridotta del progetto, lo *Spettacolo dei 3 giorni (80.aktion)*, al quale seguirà la versione estesa di sei giorni con la *100.aktion* esattamente quattordici anni dopo. Si parla, in entrambi i casi, di progetti a cui l'artista dedica tutta la vita: *Cuma*, in particolare, doveva configurarsi come una sorta di "cosmologia, un libro di devozione e meditazione di fronte al cosmo"<sup>28</sup> e racchiudere, al fine di conservarla, la filosofia dell'artista quale "fiducia nella vita"<sup>29</sup>; una fiducia che egli aveva perso con la morte della moglie ma che lei stessa, per mezzo dello spartito in questione, gli aveva fatto ritrovare nell'elemento tragico essenziale della struttura del mondo. Si può affermare, dunque - come, d'altronde, l'artista stesso conferma<sup>30</sup> - che non esiste un unico requiem dedicato alla moglie, e il fatto che il secondo rientri in un'opera di una grandezza e magnificenza tale da restare incompiuta è da considerare un'ulteriore conferma dell'enorme impatto che Beate ha avuto nella vita e nella maturazione artistica del marito, il quale risentì, nello spirito, del suo prezioso aiuto anche dopo il tragico incidente del 1977.

---

<sup>27</sup> H. NITSCH, *O.M. Theater Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994, cit. p. 2

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> v. H. NITSCH, *O.M. Theater Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994, p. 1  
«Il tutto divenne un nuovo requiem per Beate. Il primo si era svolto sottoforma di 55esima azione nel 1977 a Bologna, e Morra ne aveva pubblicato lo spartito musicale.»

### **I.III Hermann Nitsch dall'alba del nuovo secolo al tramonto del Teatro O.M.**

Nel corso degli anni Ottanta si intensifica progressivamente la partecipazione di Nitsch alle grandi rassegne internazionali, unitamente ad interventi in prestigiosi musei, conferenze ed esecuzioni musicali.<sup>31</sup> La nuova arte azionista ha ormai soppiantato la tradizione e aperto le porte della nuova era: lo dimostra la sua partecipazione alla Secessione di Vienna del 1987, in occasione della quale egli esegue un'azione pittorica della durata di tre ore. «È stato un momento di orgoglio – afferma – mostrare le mie opere dove Klimt, Schiele e Hodler avevano esposto le loro.»<sup>32</sup> L'anno successivo si rivela altrettanto intenso, poiché lo vede partecipare alla Biennale di Sydney, al padiglione dell'Austria, e sposare la sua terza moglie e manager Rita Leitenbor, la quale svolgerà un ruolo centrale nella partecipazione alle azioni successive e nella cura del Castello di Prizendorf. Il rapporto con la patria, tuttavia, continua a farsi conflittuale quando, ancora una volta, Nitsch è chiamato in Spagna per rappresentare l'Austria, in questo caso all'Esposizione Universale di Siviglia nel 1992: al grande successo riscontrato nel pubblico spagnolo, tuttavia, subentrò lo scandalo scatenato dall'Austria stessa per via dei parametri sacerdotali insanguinati, accusati di blasfemia. In compenso, l'anno successivo Nitsch tiene una mostra alla Galleria Nazionale di Praga, allestita dall'amico Wolfgang Denk, che sarà anche primo fondatore di un museo a lui dedicato, vale a dire quello di Mistelbach (Austria), fondato nel 1994<sup>33</sup>, a cui seguiranno i musei monografici di Çanakkale (Turchia) e Napoli. Il pubblico viennese, inoltre, si è riappacificato con l'artista grazie all'enorme successo dell'opera *Erodiade (Hérodiade)* di Jules Massenet su scenografia dello stesso

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> «Ich war sehr stolz in dem haus in dem klimt, schiele und hodler ausstellten, meine werke zu zeigen.»  
H NITSCH, *op. cit.*

<sup>33</sup> Attualmente la sede del museo è quella del Museum Center a Mistelbach, inaugurata nel maggio del 2007 e costruita in onore di Hermann Nitsch. La sede ospita due musei al suo interno: il Nitsch Museum e il MAMUZ Museum Mistelbach.

Nitsch, allestita nel 1995: in seguito, l'artista si cimenterà più volte in allestimenti teatrali, come nel *Faust* messo in scena da Robert Schumann (2005) o *Saint François d'Assise (San Francesco d'Assisi)* di Oliver Messiaen (2011), il tutto cercando di trasporre il suo personale concetto di teatro all'interno della messa in scena di altri compositori. Il suo progetto di opera d'arte totale, tuttavia, gli richiede di investire tempo solo sul suo lavoro: il risultato è la prima rappresentazione dello *Spettacolo dei 6 giorni*, vale a dire l'esperimento di arte totale più grandioso che egli avesse mai realizzato fino ad allora. Le parole dell'artista riassumono vividamente le dimensioni, in termini non solo di durata, ma anche di spazi occupati e persone coinvolte, che ha raggiunto un progetto titanico su tutti i fronti:

«circa 500 persone hanno prodotto l'azione dal nulla. sono stati necessari tre orchestre, un gruppo di musica da camera, una scuola corale, un grande coro misto, una cucina, una falegnameria, un macellaio, medici e persino avvocati. la musica è stata diretta da Clemens Gadenstätter e da due co-conduttori. la partitura, sia per le azioni che per la musica, è stata composta con precisione per tutti i 6 giorni. l'azione si è svolta in tutti gli spazi e le stalle, nelle cantine non sotterranee, nel cortile e nel parco e nel frutteto del castello. questa volta è stato incluso anche l'ambiente circostante, il paesaggio del Weinviertel. le cantine nei campi e nei vicoli sono state visitate. le processioni hanno attraversato prati, campi e vigneti. l'intera area intorno a Prinzendorf è stata trasformata in una sacra festa popolare. lo spettacolo ha dato ai partecipanti l'atmosfera e lo spazio per esperienze orgiastiche eccessive e tragiche, momenti meditativi illuminanti di scandagliamento dell'insieme cosmico, dell'essere. siamo stati ingiustamente presi di mira da animalisti ostili. i politici di destra volevano far chiudere l'evento. non ci sono riusciti. abbiamo potuto portarlo avanti fino alla fine. come sempre, un grande successo è stato legato a proteste e scandali inutili. l'eco sulla stampa e sui media è stata straordinaria.»<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> H. NITSCH, *Biographie 2019-21*, in. *Texte zu den 6-tage-spiel in prinzenborff 1998*, Archivi Hermann Nitsch Atelier, cit.

«ca. 500 mitwirkende stampften die aktion aus dem boden. Drei orchester, eine kammermusikgruppe, eine choralschola, ein grosser gemischter chor, eine küche, eine tischlerei, ein fleischer, ärzte, auch rechtsanwälte wurden benötigt. Die musik wurde von clemens gadenstätter und zwei kodirigenten geleitet. Regie hat alfred gulden geführt. Die partitur war sowohl, was die aktionen als auch die musik betrifft, für alle 6 tage durchkomponiert. Die aktion fand in allen räumen und stallungen, den unterirdischen kelleranlagen, im hof und park und obstgarten des schlosses statt. Diesmal wurde auch die umgebung, die landschaft des weinviertels mit einbezogen. weinkeller in den feldern und kellergassen wurden besucht. prozessionen durch wiesen, felder und weingärten geführt. Die ganze gegend um prinzenborff wurde zu einem heiligen volksfest. Das spiel liess orgiastische exzessive und tragische erlebnismöglichkeiten und meditative erleuchtete momente des begreifens des kosmischen ganzen, des seins zu. wir wurden ungerecht angefeindet von tierschützern. Rechte politiker wollten unsere veranstaltung schliessen. es gelang ihnen nicht. wir führten unsere veranstaltung bis zum ende

Leggendo questa testimonianza esemplare, il lettore di Nitsch ha la possibilità non solo di calarsi all'interno dell'atmosfera suggestiva dell'O.M. Theater, percorrendone gli spazi e scrutandone i partecipanti, ma anche di cogliere lo spirito stesso con cui l'artista affronta il grande evento, nonostante le ripetute, ormai prevedibili, difficoltà. L'opera d'arte totale trova sì delle barriere, ma le usa come argini che raccolgono un fiume in piena, pronto a fuoriuscire e divorare il mondo sensibile con la sua foga violenta e al contempo spirituale; ed è così che le proteste animaliste – prossimamente oggetto di analisi – assieme alle opposizioni dei politici e allo scandalo sollevatosi, non fanno altro che tradursi in uno “straordinario eco” sui media e sulla stampa, alimentando ulteriormente, dunque, la forza espressiva dell'opera e la sua capacità di affondare nel profondo delle menti umane, inducendo il processo abreattivo e la manifestazione della realtà come fine ultimo del lavoro artistico.

Agli albori del ventunesimo secolo, Hermann Nitsch è ormai uno degli artisti contemporanei più famosi al mondo, vantando anche esibizioni in Europa e Stati Uniti unicamente come compositore. Tra il 2007 e il 2008 nascono, inoltre, i musei monografici di Mistelbach e Napoli, dove egli conta i suoi “più fedeli sostenitori”<sup>35</sup>, e l'anno successivo viene fondata la Fondazione Nitsch grazie a Rudolf Kratochwill e Michael Karrer, successivo direttore artistico del Museo di Mistelbach e autore di una monografia sull'artista. Esemplificative del suo successo sono le mostre allestite in onore del suo ottantesimo compleanno in diverse città, tra cui Londra, Berlino, Parigi, Vienna e, ovviamente, Napoli. Le azioni, tuttavia, non si limitano alle capitali europee: nel 2012 la *135.aktion* si svolge a Cuba, tra l'entusiasmo della folla e dell'Università dell'Avana, che gli

---

durch. wie immer war ein grosser erfolg mit unnötigen protesten und skandalen verbunden. Ein ungeheuerliches presseecho entstand.» Traduzione inglese disponibile al link: <https://www.nitsch.org/en/hermann-nitsch-en/>  
L'utilizzo della maiuscola dopo il punto è stato omesso per rispettare integralmente lo stile di scrittura di Hermann Nitsch.

<sup>35</sup> *Ibidem.*

conferisce una laurea *honoris causa* al termine della rappresentazione.<sup>36</sup> Dall'America centrale, poi, Nitsch passa all'Australia, con la *150.aktion* eseguita a Hobart, in Tasmania, dove riceve un forte fermento da parte della stampa locale e anglosassone.<sup>37</sup> Il progetto dell'O.M. Theater, tuttavia, non verrà mai abbandonato: a partire dal 2020, infatti, l'artista inizia a progettare la seconda versione dello *Spettacolo dei 6 giorni* del 1998, prevista per l'anno successivo, ma rimandata a causa della Pandemia. In questi ultimi anni, inoltre, avviene un forte cambiamento nella pittura di Nitsch, che si fa sempre più colorata, abbandonando la monocromia del rosso e avvicinandosi alla resurrezione e all'estasi dei sensi: si veda, ad esempio, l'azione pittorica eseguita per il Festival di Bayreuth nel 2021, in cui la musica e i colori si uniscono in uno spettro di colori, fino a fondersi.<sup>38</sup> Quest'ultima fase del lavoro di Nitsch, dominata da un profondo senso di gioia tanto nei colori quanto nelle note musicali, avrebbe dovuto raggiungere l'apice nell'epifanico *6 days Play* in concomitanza col fiorire della natura. Hermann Nitsch, tuttavia, non ne vedrà mai la realizzazione poiché morirà, a causa di una grave malattia, pochi mesi prima: il 18 aprile 2022. Nonostante la sua scomparsa, però, l'O.M. Theater non è ancora giunto al suo tramonto e, come afferma il presidente federale austriaco Alexander Van der Bellen<sup>39</sup>, il lavoro di Nitsch continuerà a vivere assieme alla sua nazione. Fortunatamente, infatti, nel mese di luglio dello stesso anno, il secondo progetto dello *Spettacolo dei 6 giorni* ha visto la luce, realizzando il desiderio postumo dell'artista e onorandone la memoria.

---

<sup>36</sup> H. NITSCH, *Hermann Nitsch Biografie*, 2019-20, *op. cit.*

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> DI FLORIAN HAAS, *Aktionskünstler Hermann Nitsch ist tot* Tagesschau, ARD Studio, Vienna, 2022.  
Link: <https://www.tagesschau.de/ausland/nitsch-gestorben-101.html>

#### **I.IV Il contesto dell’Azionismo Viennese: l’Austria del secondo dopoguerra**

«L'opera di Hermann Nitsch - scrive Lorand Hegyi – si è sviluppata in Austria in una situazione storico-artistica assai specifica e contraddittoria.»<sup>40</sup> L'autore del saggio si riferisce, in particolare, alla condizione che nel corso degli anni Sessanta caratterizzò gli artisti austriaci, scissi tra la distanza percepita rispetto agli sviluppi dei colleghi dell'Europa occidentale - filostatunitense - e dal bisogno di costruire la propria identità all'interno di una Nazione incapace di affermarsi politicamente e definire la propria posizione all'interno della nuova Europa fino al trattato di Stato del 1955. Secondo l'autore, inoltre, l'isolamento culturale che caratterizza il Paese andrebbe ricondotto, paradossalmente, allo stesso sviluppo culturale affermatosi tra gli anni Venti e Trenta, in quanto per nulla in linea, in merito a forza ed efficacia avanguardista, con i modelli occidentali diffusi da Berlino e Parigi. Sono da considerare, poi, il duro colpo dato dall'emigrazione di artisti e intellettuali che lasciarono il Paese in preda al provincialismo e gli sviluppi politici successivi al 1934 che segnarono la definitiva perdita del ruolo politico e culturale appartenuto all'epoca monarchica, conclusa nel 1918.<sup>41</sup>

La generazione degli artisti austriaci del secondo dopoguerra, dunque, doveva fare i conti non solo con il suo tragico vissuto, ma anche con una più che decennale situazione storico-culturale di isolamento, provincialismo e generale ostacolo alle spinte più radicali e in linea con le proposte intellettuali, filosofiche e artistiche dell'Occidente: questa considerazione, inoltre, spiega il motivo per cui i più innovatori tra gli artisti austriaci o ungheresi - obbligati a scegliere tra emigrazione e isolamento - abbiano sviluppato la propria opera d'avanguardia principalmente all'estero, ad eccezione dei cecoslovacchi, i quali

---

<sup>40</sup> L. HEGYI, *Hermann Nitsch, Il tentativo dell'opera d'arte totale del teatro delle orge e dei misteri nel contesto dell'arte austriaca del dopoguerra* in "Hermann Nitsch, un approccio all'arte totale", SilvanaEditoriale, Milano, 2022, p.7.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp.7-8.

godevano di una considerevole libertà di espressione in tal direzione, oltre che di uno stretto rapporto con la vita culturale francese.<sup>42</sup>

Alla luce di questi eventi, l'Austria del secondo dopoguerra si ritrova sommersa da un nuovo conservatorismo percorso da tendenze autoritarie e antiliberali che ostacolano fortemente lo sviluppo di correnti d'avanguardia nell'arte, assieme alle relative correnti filosofiche e politiche; tutto ciò viene, poi, accompagnato da una diffusa ostilità generale nei confronti dell'Europa, in virtù di una spinta nazionalistica ancor più isolata: è proprio contro questa tendenza che muovono artisti come Nitsch, Muehl e Brus, i quali spingono, invece, verso un'apertura internazionale parallelamente ad un'elaborazione critica della propria storia nazionale, tanto dal punto di vista artistico quanto da quello teorico-filosofico; ed è proprio questo bisogno che li fa approdare all'informale. Come è già stato anticipato, tuttavia, il linguaggio informale viene interiorizzato solo per una sua rielaborazione del tutto originale e peculiarmente austriaca, orientando gli stimoli del tachismo, della calligrafia e del formalismo francese verso un linguaggio nuovo, che scava dentro il sé e risponde all'esigenza di autodeterminazione estetica dell'artista.<sup>43</sup>

## **I.V Il denominatore “corpo” tra realtà e rappresentazione**

L'elemento fondante che unisce i diversi artisti Azionisti, stagliati di fronte allo stesso sfondo storico ma con vissuti biografici differenti, e che rende questo movimento un prolungamento radicale della Body Art, è il corpo; da una parte il corpo inteso come prodotto dell'essere sociale (gli Azionisti, infatti, si rifiutavano

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 11

di ridurre il loro operato al corpo inteso individualmente, come entità autonoma, per cui lo inscrivevano nel flusso sociale di cui esso è prodotto); dall'altra, il corpo come oggetto di azioni materiali, usato non come mera rappresentazione, bensì come evento. La concezione azionista del corpo viene espressa in tutta la sua essenza da Günter Brus: «Il mio corpo è l'intenzione, Il mio corpo è l'evento. Il mio corpo è il risultato.»<sup>44</sup> Come emerge chiaramente dall'uso ripetuto di aggettivi possessivi, Brus, con queste parole, non si riferisce all'entità "corpo" in generale ma alla propria stessa carne, protagonista dell'azione. La vita stessa, così, viene prelevata come materia, e il divario tra la realtà e la rappresentazione smette di sussistere. L'enfasi della singolarità corporea qui espressa, inoltre, può anche essere letta secondo un'interpretazione storica, ed è così che l'eliminazione della separazione reale-rappresentato diviene un grido di disperazione per distruggere anche lo spazio che separa mente e materia, e la cui causa, secondo gli Azionisti, va ricondotta ancora una volta alla guerra e all'epoca dei fascismi. Come sottolinea Sesarco-Ostrogonac, infatti, il fascismo non incarna unicamente un'ideologia, ma una condizione psicologica di tipo repressivo che plasmò in modo assai determinante l'ordine sociale dell'Austria del dopoguerra.<sup>45</sup> Tenere in considerazione questo aspetto, dunque, non è importante solo ai fini della contestualizzazione storica del movimento, ma anche per una miglior comprensione dell'eredità delle idee su cui esso si fonda, e che ogni artista ha sviluppato individualmente. Basti pensare che Wilhelm Reich – un punto di riferimento per la psicanalisi e per lo stesso quadro concettuale dell'Azionismo – proprio in questi anni scrisse *La psicologia di massa del fascismo*, in cui il fenomeno fascista viene discusso in termini specificatamente psicologici e sociali, anziché politici, ampliando l'idea psicoanalitica di Freud sull'individuo ed

---

<sup>44</sup> «My body is the intention. My body is the event. My body is the result.» M. GREEN, *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists*, London, Atlas Press, 1999, p. 16 cit. in. T. Sesarco-Ostrogonac, *Viennese Actionism, Total Art and the Social Unconscious*, 2010, p. 17.

<sup>45</sup> TATJANA SESERKO-OSTROGONAC, *Viennese Actionism, Total Art and the Social Unconscious*, University of Western Australia, 2010, p. 17.

estendendola all'intero organismo sociale: si parla, a questo punto, non più di "contestualizzazione storica", ma di una condizione sociale e psicologica alla base dell'elaborazione di determinati concetti. Di quali concetti si parla, però, nello specifico? È chiaro che non basta tenere in considerazione il contesto che fa da sfondo all'Azionismo o il suo peculiare carattere di Body Art radicale per metterne in luce gli aspetti più singolari: pur ribadendo la profonda distanza che separa i diversi artisti - non trattandosi di un movimento unitario - risulta fondamentale, dunque, partire dallo scopo comune - o meglio, da ciò che rende le loro azioni "conseguenze necessarie" all'interno del contesto culturale di riferimento-.

## **I.VI L'Azionismo come ramo della Body Art**

Gli Azionisti, nel profondo, non vogliono altro che liberare gli istinti umani dalle convenzioni sociali, e lo fanno non solo attraverso il corpo, ma anche grazie alla riscoperta di ritualità primitive e di un'estetica della violenza volta puramente ad esorcizzare la violenza stessa - della guerra, da una parte, e delle restrizioni sociali che reprimono gli istinti individuali dall'altra-. Ovviamente, per raggiungere questo macro-obiettivo comune vengono utilizzati mezzi diversi, ma ognuno di essi raggiunge una pari intensità d'effetto, che si traduce, poi, in ciò per cui l'Azionismo è più conosciuto: lo scandalo. Come si può, d'altronde, colpire la sensibilità di una società anestetizzata senza scuoterne le coscienze e destabilizzarne gli animi? Lo scandalo e la repulsione da parte del pubblico, come si vedrà nel capitolo seguente, sono uno dei mezzi più potenti per trasmettere un messaggio "a lungo termine", che rimanga nella mente degli osservatori, o anche dei passanti più disinteressati: non c'è da stupirsi, infatti, che ne facciano ampio uso i performers attivisti, i quali combattono per un cambiamento sociale, ma, per

quanto concerne l'arte in senso stretto, si tratta sempre di un concetto difficile da metabolizzare. Eppure, l'interesse per un utilizzo "violento" del corpo e per azioni feroci che colpiscono il pubblico sono solo alcuni dei tratti tipici della Performance, qui intesa, in particolare, come una tipologia artistica che stabilisce la presenza dell'artista all'interno della società e che accoglie in sé la vita, superando definitivamente i confini del quadro.

Si parla di un'arte ormai onnipresente all'interno del nostro contesto culturale di riferimento: già nel 1979 Roslee Goldberg pubblica uno dei primi studi sulla storia della performance, e la critica dell'arte sta già riconoscendo la *Performance Art* come un'espressione artistica tangibile, e non intermittente, delle riflessioni dell'arte concettuale:<sup>46</sup> la nascita della performance, inoltre, secondo Goldberg, va ricondotta ai circoli artistici d'avanguardia come il Cabaret Voltaire di Zurigo, luogo di condivisione ed espressione dei nuovi manifesti delle Avanguardie Storiche, e, in particolare, all'esempio futurista, diffusosi prima in Europa e poi negli Stati Uniti.<sup>47</sup> Per quanto sfuggente e difficile da definire, negli anni Sessanta la Performance Art è, ormai, una pratica artistica consolidata, seppur sempre imprevedibile e provocatoria: di quest'ultimo aspetto, l'Azionismo Viennese è inevitabilmente l'esempio calzante, ma non bisogna dimenticare che le sue caratteristiche di base, prima citate, altro non sono che le radici su cui si fonda l'Happening ad esso antecedente. Come Susan Sontang sottolinea nel suo saggio<sup>48</sup>, infatti, l'Happening, evolutosi dall'Action Painting quale "teatro della pittura", nasce proprio per scioccare l'audience, con la sua imprevedibilità e il prelievo di oggetti ready-made in modo non convenzionale al fine di stravolgerne il significato<sup>49</sup>: è il caso emblematico dei *18 Happenings in 6 Parts* (1959) di Allan Kaprow, il quale ispira le azioni del gruppo di artisti successivamente

---

<sup>46</sup> DAMIANO FINA, *Breve storia della Performance Art*, p. 2

Link: [https://www.academia.edu/35502162/Breve\\_storia\\_della\\_Performance\\_Art](https://www.academia.edu/35502162/Breve_storia_della_Performance_Art) [visitato in data 14.07.2022]

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> v. SUSAN SONTANG, *Happenings on Art pf Radical Juxtaposition* (1962), in *Against Interpretation*, Penguin Classics, 2009.

<sup>49</sup> D. FINA, *op. cit.*, p. 6.

denominato Fluxus – che, a sua volta, si è visto svolgere un ruolo decisivo per l’espansione di Nitsch negli Stati Uniti – e del gruppo Gutai<sup>50</sup>, il quale addirittura lo anticipa, organizzando azioni in cui il corpo dell’artista e il rapporto col pubblico vengono posti al centro, e viene conosciuto oltreoceano grazie alle mostre organizzate dal critico Michel Tapié a fine anni Cinquanta.<sup>51</sup> Gettando uno sguardo al passato, inoltre, non si può che riconoscere il merito a Piero Manzoni, innanzitutto, per aver utilizzato il corpo dell’artista – vale a dire il proprio - per elevare meri oggetti ad opere d’arte, o, ancora, a Yves Klein per aver enfatizzato la natura effimera del gesto artistico, oltre che al sopracitato gruppo Gutai, in virtù del quale il gesto dell’artista domina sulla tecnica: questi sono solo alcuni degli artisti che gettano le basi per la performance azionista – come anche, nel presente caso, per il Teatro di Hermann Nitsch- e questo specialmente per il loro interesse relativo all’esperienza vissuta dal pubblico inteso come parte sempre più attiva all’interno di una co-creazione – e non semplice fruizione – dell’opera d’arte. Quest’ultimo aspetto, inoltre, come anticipato, è alla base del titanico progetto dell’*Orgien Mysterien Theater*: l’opera d’arte totale, infatti, non potrebbe mai sussistere senza la comunità di spettatori e collaboratori che rendono possibile questo “rito alla vita”, in virtù del quale «l’intenzione purificatrice dell’artista si maschera dietro ad un’estetica violenta, ostentatamente macabra, pericolosa e perturbante.»<sup>52</sup>

Prima di affrontare il caso specifico dell’O.M. Theater e tutte le questioni che esso apre alla critica e al pubblico, tuttavia, sarà necessario un breve *excursus* per ripercorrere l’esperienza degli altri principali esponenti dell’Azionismo Viennese,

---

<sup>50</sup> Si pensi a *Six Holes* (1955) di Saburo Murakami, che perfora delle grandi tele in cui, poi, si getta, o a *Challenging Mud* (1955) di Kazuo Shiraga, il quale lotta col fango e usa il proprio stesso corpo per dipingere, a differenza di Yves Klein che, in *Le Antropometrie* (1960), ricorre a delle modelle per utilizzare i corpi femminili come traccia del gesto pittorico sulla tela. L’apporto del gruppo Gutai alla Performance Art è fondamentale, in particolare, per quanto riguarda il peso della presenza dell’artista, che si afferma con la propria corporeità.

<sup>51</sup> Si ricordano quella di New York nel 1958 e quella a Torino l’anno successivo, presso la galleria “Notizie”.

<sup>52</sup> D. FINA, *op. cit.*, p. 8.

in modo tale da fornire dei parametri di confronto entro cui collocare e meglio comprendere la complessità dell'opera del controverso artista viennese.

## **I.VII Ancora sull'Azionismo: alcune esperienze artistiche parallele a Hermann Nitsch**

Nelle opere degli artisti viennesi, Nitsch compreso, è possibile osservare “le tendenze e le possibilità di sviluppo più disparate a partire da un passato estetico comune ma mai unitario, mai omogeneo”<sup>53</sup>. La vita e l'opera di Günter Brus, ad esempio, risultano del tutto antitetiche rispetto all'esperimento di Otto Muehl, il quale, con la Comune di Friedrichshof aveva tentato di fondare una nuova forma di coesistenza sociale, in linea con l'Azionismo, e di realizzare, unendo arte e vita, l'antico sogno dell'Avanguardia. Basti pensare che il primo, già negli anni Settanta, prenderà la decisione di abbandonare completamente la vita artistica. Nel suo periodo azionista, tuttavia, Günter Brus contribuisce al movimento dando vita ad uno dei fenomeni più radicali e provocatori dell'arte performativa austriaca. Esegue azioni erotiche, come la masturbazione pubblica, assai provocatorie ed esegue automutilazioni e suture combinate ad un utilizzo del corpo come superficie pittorica dialogante con il pubblico<sup>54</sup>: nel 1965, ad esempio, egli si guadagna il primo di numerosi arresti girando per le strade di Vienna con il corpo ricoperto di vernice bianca e attraversato da una linea nera che parte dal centro del cranio.<sup>55</sup> La sua ultima azione, *Breaking Test* (1970), è un lavoro incentrato sull'esteticità dei fluidi, sui contrasti cromatici e sul senso

---

<sup>53</sup> L. HEGYI, *Hermann Nitsch, un approccio all'Arte Totale*, Silvana Editoriale, Milano, 2022, cit. p. 15

<sup>54</sup> D. FINA, *Breve storia della Performance Art*, p. 8

<sup>55</sup> CRISTINA BALDACCI, ANGELA VETTESE, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla body art*, Giunti, Firenze, 2014, p. 18.

La celebre azione in questione prende il nome di *Vienna Walk*, e viene accompagnata dai colleghi Muehl e Schwarzkogler, che filmano, e Hoffenereich che fotografa.

sadomasochistico dell'automutilazione<sup>56</sup>. Ciò che egli inscena, unendo primitività e metafora intrisa di valori sociopolitici, è una propria drammaturgia che vede il mondo come un "palcoscenico mitico in cui lottano i giganti dell'inconscio"<sup>57</sup>. Questa sorta di "mitologia estetica"<sup>58</sup>, la cui eroticità pare quasi diabolica da come viene esasperata, non è altro che il frutto dell'interiorizzazione personale di frammenti di un passato storico-artistico che vengono, poi, rielaborati in un'ottica di Azionismo estremamente radicale e scioccante.<sup>59</sup> Il "sistema irrazionale di segni"<sup>60</sup> dal carattere liberatorio e ribelle, inoltre, compare tanto nelle performance che vedono il corpo protagonista quanto nei suoi quadri: ciò che cambia è la superficie, ma l'estetica e la mitologia personale dell'artista, che emergono dai segni intrisi di associazioni inconse, sono le medesime.

La lotta contro i meccanismi repressivi della società portata avanti col mezzo somatico è certamente un *fil rouge* all'interno della Body Art europea, ma risulta evidente, a partire dal lavoro di Brus, quanto le prime esperienze davvero radicali dell'uso del corpo in Europa siano da ricondurre direttamente agli artisti dell'Azionismo Viennese. Ovviamente non mancano gli anticipatori: Arnulf Rainer, ad esempio, quale mediatore tra l'Action Painting americano e il tachismo francese, rielaborato in chiave individuale, ha preparato la strada dell'arte Austriaca verso l'Azionismo con la sua filosofia radicale e catartica: «Io accentuo attraverso la ridipintura la mia espressione corporea e analizzo graficamente il moto e la gestualità»<sup>61</sup> dichiara l'artista, riferendosi ai suoi autoritratti fotografici su cui infligge maltrattamenti con l'uso del carboncino. Quello di Rainer è un approccio all'arte informale che affonda anch'esso le radici nell'inconscio e nel confronto con la psiche tipicamente austriaci, in seguito rielaborati nel contesto

---

<sup>56</sup> A. VASINTON, *Azione e Abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, p. 40

<sup>57</sup> L. HEGYI, *Hermann Nitsch, un approccio all'Arte Totale*, Silvana Editoriale, Milano, 2022, cit. p. 15

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 26

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 25

<sup>61</sup> C. PICHLER, *Sacrificio*, in *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, Catalogo Biennale di Venezia a cura di J. Clair, Marsilio, Venezia 1995, p. 125., cit. in M. Teggi, *Performance, teatro, rito: Hermann Nitsch e Napoli*, p. 28.

dell'arte informale internazionale. Quando si parla di “corpo”, infatti, è facile cadere nelle generalizzazioni della Body Art, la quale, come afferma Alfano Miglietti, spesso sceglie un corpo «usato, usurpato, abusato, mostrato, tagliato, ferito, drammatizzato» e che porta con sé “il carnaio di segni” di Foucault, fatto di “sesso, malattia, desideri, oppressioni, dolore, nevrosi, costrizioni” e potere.<sup>62</sup> Se, invece, non ci si sofferma tanto sul “cosa” si rappresenti ma su “come” esso venga rappresentato, risulta evidente, ancora una volta, come l’Azionismo Viennese, pur costituendosi come ramo diretto della Body Art, presenti qualcosa di assai peculiare e - come è stato definito in relazione a Rainer - “tipicamente austriaco”. L’elemento a cui si fa riferimento, infatti, è indubbiamente quella stessa “narrativa psicologica” di derivazione viennese: una sorta di substrato psichico che pervade le azioni performative azioniste, dalla più sadomasochista e individuale - come nel caso di Schwarzkogler - alla più teatrale e collettiva, esemplificata, ovviamente, dall’O.M. Theater di Nitsch.

Partendo proprio dal rapporto antitetico - e al contempo complementare - tra i sopracitati artisti, è possibile introdurre, in ultima analisi, la complessa figura di Rudolf Schwarzkogler: la sua breve vita incontra quella di Nitsch, come citato nei paragrafi a lui dedicati, a inizio anni Sessanta, assieme agli altri tre azionisti. Mentre, tuttavia, la figura di Cibulka diviene importante per entrambi, i due prendono inizialmente le reciproche distanze, sentendo poca affinità. Al tempo, Rudolf si stava confrontando con le esperienze artistiche del simbolismo, dell’espressionismo e, in particolare, di Marcel Duchamp e Yves Klein; a quest’ultimo, ad esempio, si ispira per la realizzazione di una serie di tele monocrome sulla simbologia del blu.<sup>63</sup> Ad ogni modo, è sufficiente dare uno sguardo ai suoi approdi artistici successivi affinché emerga chiaramente ciò che distanzia profondamente i due azionisti presi in esame: tale dissonanza,

---

<sup>62</sup> FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Mondadori, Milano, 2008, p. 15.

<sup>63</sup> A. VASINTON, *Azione e Abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, p. 41

riscontrabile tanto in materia di *modus operandi* che di spirito, viene confermata dalle parole che Nitsch stesso dedica al collega dopo la sua scomparsa:

«Pensando alle più espressive e dionisiache manifestazioni mie, di Brus e di Muehl, lui ha avuto una posizione differente dall'inizio [...]. Il principio apollineo era la sua guida. Immagini con una fredda luce bluastra-smeraldo uniti a un riflesso metallico crudo e abbacinante erano l'espressione dei suoi obiettivi apollinei, e caratteristiche della simbologia di Apollo.»<sup>64</sup>

La dialettica tra apollineo e dionisiaco, di derivazione nitschiana<sup>65</sup> e profondamente radicata nell'estetica di Nitsch, si materializza, così, identificandosi nelle due individualità; ma se è chiaro, ormai, che il primo appartenga all'elemento dionisiaco<sup>66</sup>, cosa caratterizza invece Schwarzkogler in termini apollinei? Nella visione di Nitsch, al collega apparteneva uno spirito che trascendeva la fisicità sensibile attraverso un'estrema dematerializzazione del corpo; il tutto al fine di raggiungere l'idea della somma bellezza, dal carattere puramente spirituale e impersonale.<sup>67</sup> In effetti, già a partire dalla prima azione dell'artista, *Wedding*, in cui egli inietta di blu pere e uova, inchioda pesci al muro e rovescia sulla sposa un secchio di vernice blu<sup>68</sup> – altro chiaro rimando a Klein –, è possibile riscontrare una ricerca estetica altissima, unita ad una raffinata cura dei dettagli e dei nuclei tematici che verranno poi ripetuti nel corso della sua produzione<sup>69</sup>: ad essi, inoltre, si aggiunge un *modus operandi* del tutto antitetico rispetto a quello di Nitsch. Si prenda, ad esempio, il primo nucleo di quattro

---

<sup>64</sup> MALCOLM GREEN e altri, *Writings of the Vienna Actionists*, Atlas Arkhive, 1999, cit., p. 181: «When I think of the more expressive, dionysian manifestation of Brus, Muehl and myself, he adopted a different position from the outset [...] the apollonian principle was his guideline. [...] images of a cold bluish-emerald light combined with a cruel, dazzling metallic brightness were the expressions of his apollinean goals, and characterised the symbol of the god Apollo».

<sup>65</sup> v. FRIEDRICH NIETZSCHE, Giorgio Colli e Mazzino Montinari (a cura di), *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1978.

<sup>66</sup> v. L. HEGYI, *op. cit.*, p. 30

«Lo stesso Nitsch si considera artista dionisiaco, che attraverso la lotta e la distruzione (compresa l'autodistruzione), una fisicità spinta fino all'estasi e un'adesione selvaggia, illimitata all'esperienza della colpa e del riscatto collettivo, tenta di rivivere storie mitiche e primitive con l'obiettivo di definire l'arte come l'esperienza più intensa, in grado di mutare la vita intera, al di là del bene e del male.»

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> ROBERTO CAZZOLA, *Arte e Suicidio* in «La Repubblica», 1993.

Link: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/06/20/arte-suicidio.html>

[visitato in data 28.07.2022]

<sup>69</sup> A. VASINTON, *Azione e Abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, p. 41

azioni: un pubblico elitario, accuratamente selezionato (e progressivamente assente) al quale si accompagnano un'altrettanto accurata selezione di foto (tutte in bianco e nero, ad eccezione di *Wedding*), per “registrare” l’evento, e una pressoché totale assenza di testimonianze scritte autografe.<sup>70</sup> Il pubblico, quando presente, non partecipa: manca la componente sociale e collettiva, sostituita da una ricerca più poetica e lirica. Eppure, i due azionisti si ritrovano nell’elemento sadomasochistico e nell’estetizzazione del dolore: l’uno attraverso il sacrificio dionisiaco del sé sulla croce, l’altro con immagini asettiche di un dolore apollineo, smaterializzato. Si tratta, dunque, di una “crudele bellezza”<sup>71</sup> in cui non prendono parte sangue, secrezioni corporee, viscere di animali squartati e suoni sovrastanti come nel rituale misterico-orgiastico di Nitsch. Come osserva Roberto Cazzola, infatti, nelle azioni di castrazione di Schwarzkogler vige la quiete dell’inorganico: tutto risulta “asettico e bianco, avvolto in un silenzio siderale”<sup>72</sup> ed estetizzato dai contrasti di bianco e nero, vuoti e pieni, caldi e freddi. All’interno di quest’atmosfera ghiacciata, il corpo, pur essendo protagonista, risulta inerme; ricoperto di garze mediche come una mummia, costretto in posizioni innaturali – quasi assimilabili a quelle dei cadaveri di Pompei, immobilizzati in movimenti di fuga<sup>73</sup> – ed associato, nelle parti più esposte - quali occhi, bocca e genitali - a bisturi, forbici, lamette e aghi. Nella sesta e ultima azione, eseguita nel 1966, Schwarzkogler stesso è protagonista, col corpo interamente bendato e accovacciato a terra, legato ad un pollo morto tramite i cavi che fuoriescono dal becco dell’animale e immerso in un ambiente bianco asettico come fosse natura morta.<sup>74</sup> Lo stesso corpo che è stato protagonista di numerose performance cade dalla finestra nel giugno del 1969, e non si rialza più, portando al termine la breve carriera artistica del più giovane del gruppo azionista.

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 42

<sup>71</sup> R. CAZZOLA, *Arte e Suicidio* in «La Repubblica», 1993

Link: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/06/20/arte-suicidio.html>

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> A. VASINTON, *op. cit.*, p. 43

<sup>74</sup> R. CAZZOLA, *op. cit.*

## II. IL TEATRO DELLE ORGE E DEI MISTERI: IL PROGETTO DI UNA *GESAMTKUNSTWERK* TRA PERFORMANCE E RITO

### II.I L'Opera d'Arte Totale è in primis Teatro: il primato dell'esperienza diretta ai fini dell'abreazione

Quando si parla del lavoro di Hermann Nitsch, si parla inevitabilmente di “Opera d'Arte Totale”: un progetto alimentato dalla performance, dalla pittura e dalla musica, ma che coniuga in sé anche cinema, fotografia, disegno, grafica e oggetti definiti “relitti” delle azioni. L'exkursus del capitolo precedente ha portato alla luce quanto, seppur superandola, l'arte azionista abbia tratto nutrimento dal seme della Body Art: se si prende in esame il caso specifico e complesso dell'O.M. Theater, tuttavia, è inappropriato inscrivere il medesimo all'interno della Body Art se non si tiene conto, *in primis*, della sua specificità teatrale. A sostenerlo non è soltanto la critica, ma l'artista stesso, il quale fa anche riferimento, in diverse occasioni – quali interviste e scritti autografi - al primato che l'esperienza diretta detiene all'interno del suo Teatro e alla concezione drammaturgica che è immanente in ogni aspetto del suo lavoro, comprese le azioni pittoriche.

È sufficiente ripercorrere le vicende biografiche dell'artista per riscontrare come, nonostante la formazione pittorica, egli abbia sin da subito intrapreso la strada del Teatro per il suo ambizioso progetto: già a fine anni Cinquanta vengono composte le prime sperimentazioni drammatiche, e da quel momento la pittura non è altro che un ingranaggio, seppur di primaria importanza, per il macro-progetto del Teatro delle Orge e dei Misteri. Dell'idea iniziale (un dramma capace di rappresentare l'intera storia dell'umanità, unendo in sé miti e archetipi culturali<sup>75</sup>)

---

<sup>75</sup>LORENZO MANGO, *Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, Acting Archives Review, I, 1, 2011, p. 15.

rimangono solo alcuni abbozzi mai terminati, ad eccezione della prima sezione, denominata *Il dramma della foia* e composta tra il 1950 e il 1960. In quest'ultima, la componente classica e dionisiaca delle "Orge" viene evocata dai personaggi – Esos, Celosis, Hydys e Lud – immersi in un'atmosfera tanto arcaicizzante quanto dionisiaca (Dioniso stesso viene nominato nella sezione precedente), nonché culminante nell'incesto edipico tra figli e genitori e nell'uccisione, con seguente smembramento, della madre.<sup>76</sup> Evidenti, oltre agli apporti classici, sono gli influssi della psicanalisi di Freud, punto di riferimento per l'ossessione edipica, e di Carl Gustav Jung, per il fondamento collettivo del simbolismo inconscio.<sup>77</sup> Non si tratta, tuttavia, di un rimando unilaterale all'elemento tragico antico, poiché si parla di un archetipo alla base dell'intera cultura occidentale e che, di conseguenza, comprende tutta la serie di miti che va da Dioniso, Edipo ed Orfeo, per arrivare alla figura di Cristo stesso, al quale si deve la componente dei "Misteri", esplicito riferimento alle processioni medioevali. Dioniso e Cristo, le "Orge" e i "Misteri" non sono, insomma, che due facce della stessa medaglia, entrambe vittime dello *sparagmos*<sup>78</sup>, sacrificio necessario per la risurrezione, e archetipi del fondamento tragico della cultura occidentale. L'Orgia stessa, come afferma Nitsch, è un "Mistero", solo di un'altra religione; "un culto che dice sì alla vita e mostra i principi primi della natura".<sup>79</sup> Ciò significa che l'orgia, in quanto "culto orgiastico", come l'artista la definisce, corrisponde direttamente alla nozione di "mistero" come esso veniva percepito in età ellenistica e nel Medioevo. Tra i due termini dell'O.M. Theater, dunque, non sussiste alcuna dialettica: immanente e trascendente convivono, e l'unico conflitto che rimane è quello insito nell'opposizione tragica tra morte e rinascita, alla quale

---

<sup>76</sup> *Ivi.* P- 17.

<sup>77</sup> *Ibidem.*

<sup>78</sup> Il termine *sparagmos* (σπαράγγμος in greco antico, dal verbo σπαράσσω, "strappo, faccio a pezzi") indica lo smembramento rituale dei misteri dionisiaci.

<sup>79</sup> D. ECCHER (a cura di), *Hermann Nitsch*, Mazzotta, Milano, 1992, p. 19-20.

corrispondono le due parti del *dramma*: l'assenza del tragico nella prima, la sua irruzione e il suo catartico superamento nella seconda.

Nonostante l'intento iniziale di Nitsch, che si opponeva alla forma tipicamente narrativa, non sia stato rispettato, l'uso della parola nel *dramma della foia* è del tutto anticonvenzionale: saturo, totalizzante ed ossessivo, esso sfugge alla logica narrativa per prediligere il piano sensuale. Non si è più di fronte alla "parola-azione"<sup>80</sup> di matrice aristotelica, bensì ad un "linguaggio di impressioni visive, intense, fisiche"<sup>81</sup>, volto ad esprimere una concretezza sensoriale che Nitsch trova scavando all'interno della parola stessa, sovraccaricandola: si parla, dunque, di una "parola-materia". Questo sovraccarico sensuale che caratterizza l'O.M. Theater delle origini contribuisce a rendere sin da subito i protagonisti del dramma come archetipi universali, anticipando la medesima spersonalizzazione, raggiungibile esclusivamente attraverso l'interfacciarsi con l'orrore, propria degli attori passivi nell'era matura di Prinzerdorf. Com'è possibile notare dalla scrittura polisensoriale del *dramma*, in questa prima fase l'assenza di azione viene compensata dall'esibizione dei diversi materiali evocati dalla parola: latte, mele, pere, vino, testicoli, uova, sangue.<sup>82</sup> Carne cruda, liquidi organici e materie vischiose qui sono solo evocati dalla parola: si tratta, tuttavia già di un'azione, seppur verbale, che costituisce il vero luogo del dramma e che apre la strada a quella che, nella fase seguente, sarà la protagonista indiscussa della performance: l'azione fisica.

Il passaggio da un'azione di parole ad un'azione reale per Nitsch coinciderà inevitabilmente con la dissoluzione del linguaggio, determinata anche dall'insoddisfazione per la via testuale del teatro appena intrapresa e dal conseguente suo direzionamento, invece, verso quella prettamente performativa.

---

<sup>80</sup> L. MANGO, *op. cit.*, cit. p. 16.

<sup>81</sup> H.NITSCH, *La composizione testuale del teatro delle orge e dei misteri*, Napoli, Edizioni Morra, 1994, cit. pp. 10-11.

<sup>82</sup> *Il dramma della foia*, cit. in *ivi*, p. 24.

«Nacque una voluttà di dilaniamento della lingua e di distruttiva fisicità sillabica. [...] La lingua si dissolse fino a raggiungere il nudo accecamento dell'urlo. La lingua frantumata dovette lasciare il posto alla carne dilaniata dell'animale uomo dio.»<sup>83</sup>

La parola, dunque, si dissolve definitivamente, lasciando spazio libero all'urlo prodotto dal corpo: già intorno al 1960, infatti, Nitsch aveva realizzato che l'unico modo per affermare e dichiarare l'efficacia del proprio Teatro fosse quello di estendere radicalmente le possibilità espressive e sensuali elaborate fino ad allora,<sup>84</sup> e, per farlo, egli aveva bisogno di fornire al sensibile un proprio linguaggio specifico. Il fatto che in questa nuova fase manchi la parola, tuttavia, non significa che egli avesse abbandonato l'idea iniziale di un dramma totalizzante e assoluto: quest'ultima, anzi, viene solo declinata in una forma linguistica nuova e ad essa più congeniale.<sup>85</sup> Come suggerisce Mango, infatti, l'evoluzione scenica del Teatro O.M. riguarda non tanto il profilo ideativo originale, quanto, piuttosto, quello linguistico, che viene aggiornato affinché il progetto iniziale possa raggiungere la propria forma compiuta, esemplificata dal *6-tage-spiel* del 1998. L'idea di un'azione della durata di sei giorni, inoltre, era già compresa nel progetto del *dramma della foia*, nonostante la critica, in quel periodo, avesse dato molta più rilevanza alle azioni singolarmente trattate e riconducibili agli sviluppi paralleli del gruppo Fluxus americano o Gutai giapponese. A discapito di ciò, la prospettiva teatrale alla base del lavoro dell'artista risulterà evidente a chiunque nel momento in cui il passaggio linguistico-espressivo avrà finalmente luogo con le prime azioni svolte tra il 1962 e il 1963: una linea parallela e subalterna al progetto teatrale, inoltre, è proprio quella pittorica che segna il passaggio dalla "pittura d'azione" contemporanea, la cui traccia è il quadro, alle vere e proprie "azioni pittoriche" nitschiane i cui relitti sono essi stessi una performance a sé stante: si prenda, ad esempio, *Blood Painting*

---

<sup>83</sup> H. NITSCH, *La composizione testuale del Teatro delle orge e dei misteri*, Napoli, Edizioni Morra, 1994, cit. p. 12.

<sup>84</sup> H. NITSCH *et al.*, *Hermann Nitsch e il teatro*, Manfredi, 2016, p. 18.

<sup>85</sup> L. MANGO, *op. cit.*, p. 25.

del 1960, catturato da una fotografia in bianco e nero che immortalava l'artista stesso al termine della sua prima azione pittorica, di profilo, con il camice candido macchiato della stessa vernice rossa che cola sulla tela (*fig. 1*). L'estetica materica che Nitsch attribuisce al colore – uno dei tanti modi per “far uscire le energie più profonde e represses”<sup>86</sup> col tramite formale – è la stessa che fa convergere nell'O.M. Theater liquidi organici come albume, sangue, muco ed escrementi<sup>87</sup> - l'uso dei quali viene già anticipato nella partitura del *dramma della foia* - . Il gesto di versare e spargere violentemente la pittura sulla tela facendola colare dall'alto verso il basso, inoltre, è lo stesso che si cela alla base delle tragiche, e al contempo meditative, scene di violenza del Teatro O.M. in cui l'agnello viene smembrato e il suo sangue fatto colare sui partecipanti.

Un grande passo in tale direzione viene fatto con il *Primo Dramma di Abreazione*, pubblicato nel 1961 sotto forma di partitura, e a cui segue la realizzazione vera e propria nel 1962. Il termine “abreazione” che dà titolo alla performance viene prelevato direttamente dalla psicanalisi, e, in particolare, da uno scritto di Freud del 1893 denominato *Comunicazione preliminare. Sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici*, in cui lo studioso la definisce come “reazione ad un trauma violento”.<sup>88</sup> Nell'estetica nitschiana, questo concetto viene poi rielaborato alla



1. Fig. 1: (Untitled) Blood painting, Vienna, 1960, fotografia b/n.

---

<sup>86</sup> H. NITSCH *et al.*, *Hermann Nitsch e il teatro*, Manfredi, 2016, p. 18

<sup>87</sup> *Ibidem.*

<sup>88</sup> L. MANGO, *op. cit.*, p. 26.

luce della catarsi originaria del Teatro, di matrice aristotelica, e della sua interpretazione nietzschiana: in questo modo, l'esperienza abreattiva individuale viene associata a quella sociale, inscrivendo la catarsi interiore derivante dall'abreazione in una necessaria esperienza collettiva e, dunque, nel progetto del teatro O.M..<sup>89</sup> La prima pubblicazione dell'opera di *Abreazione* consiste nella sua partitura – dimostrando, ancora una volta, l'interesse di Nitsch di partire da un piano verbale – ma il materiale scritto non è altro che un'allargata e dettagliata didascalia descrittiva delle azioni che andranno eseguite e, nel momento in cui esso si traduce in realtà, della matrice scritta non c'è più alcuna traccia: è proprio qui, infatti, che Nitsch introduce definitivamente il linguaggio dell'urlo come sostituto della parola. Il motivo di questa scelta viene spiegato dall'artista in uno scritto sulla *Prima Azione di Abreazione*:

«il grido, rispetto alla parola, rappresenta un'espressione più immediata dell'inconscio, della sfera pulsionale. [...] le grida prodotte direttamente dall'estasi nel corso dell'evento di abreazione dovrebbero facilitare un'analisi dei nostri stati psichici più profondi. si tratta di mettere a nudo le regioni inconse della psiche attraverso l'eccitazione e le grida, una regressione voluta in direzione degli stadi primigeni dell'umano. l'io dell'uomo primitivo era legato più strettamente all'elemento animalesco-vegetativo dell'inconscio (come anche al mitico-religioso), la negazione della parola, questo regresso nell'estasi del grido, è comunicazione con l'inconscio, un'immersione analitica consapevole nell'inconscio.»<sup>90</sup>

La voce intesa come parola poetica, dunque, viene definitivamente scardinata dalla sua trasformazione in urlo e, quindi, in un prolungamento fonetico del corpo dalla forte carica istintuale; e questo poiché, trattandosi di un elemento primordiale della storia dell'umanità, esso è il più vicino all'inconscio e alla realtà archetipica, ed è l'unico elemento vocale capace di mettere l'uomo in comunicazione diretta con l'ES.

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>90</sup> H. NITSCH, *La musica dell'OM theater 1960-74*, dal sito del Museo Hermann Nitsch  
Link: <https://www.museonitsch.org/it/omt/la-musica-dell-o-m-theater-1960-74/>  
[visitato in data 14.08.2022]



2. Fig. 2: Hermann Nitsch nella Prima Azione di Abreazione, appartamento di Mühl, Vienna, 1962, fotografia b/n di Hans Niederbacher, MUMOK.

Come anticipato nel primo capitolo, l'azione in questione è strutturata su due fasi distinte, la prima delle quali scandita da urla e rumori e la seconda culminante nello smembramento dell'agnello. Il richiamo del *dramma della foia* è forte, seppur non evidente: come suggerisce Lorenzo Mango, infatti, vi è una diretta corrispondenza tra le azioni fisiche della prima opera di *Abreazione* e quelle verbali descritte dalla parola poetica nella prima sperimentazione teatrale, con l'unica, grande differenza, che nel secondo caso il testo si sia completamente smaterializzato nelle urla.<sup>91</sup> Ciò che cambia, dunque, è il tipo di linguaggio, tradotto in una sua versione del tutto sensuale e che vede protagonista il corpo e la sua proiezione più organica, ossia la voce. Accompagnato da quest'ultima, sotto forma di “canti corali e individuali basati sull'urlo parossistico di suoni vocalici”<sup>92</sup>, il dramma testuale si proietta sulla scena attraverso diverse azioni, a partire dalla crocefissione del corpo stesso dell'artista (*fig. 2*). A seguire, pezzi di carne cruda sono esposti e distribuiti ad attori e spettatori, accompagnati dalla manipolazione del sangue e di liquidi organici, come tuorli d'uova, destinati ad imbrattare i candidi camici degli attori. L'intensa azione rituale, della durata di un'ora, termina con lo *sparagmos* dell'agnello, sventrato e smembrato al culmine della performance. Ciò che rende la *Prima Azione di Abreazione* tanto importante, nonché primo esempio nitschiano di una “ritualità orgiastica” reale e non più

---

<sup>91</sup> L. MANGO, *op. cit.*, p. 27.

<sup>92</sup> L. MANGO, *op. cit.*, cit. p. 13.

simulata, consiste proprio in due *topoi* formali, tra quelli descritti, che si pongono come le strutture di base su cui evolverà l'O.M. Theater nel corso del tempo. Il primo, considerabile il più simbolico - nonostante il Teatro dell'artista miri a porsi esclusivamente come atto materiale<sup>93</sup> -, è la presenza del corpo morto dell'animale come protagonista dell'azione (si pensi al momento del suo culmine, coincidente con il suo sventramento) e sostituto simbolico del corpo umano. Il secondo *topos*, invece, consiste nella crocefissione di un performer – in questo caso Nitsch stesso - sul cui corpo vengono eseguite azioni come, ad esempio, le sopraccitate manipolazioni della carne cruda, l'assunzione della stessa e l'imbrattamento e lo spargimento di liquidi organici. Si osserverà, a questo punto, che questi elementi formali alla base dell'O.M. Theater richiedono inevitabilmente il coinvolgimento di alcuni collaboratori all'interno dell'azione; e questa considerazione tocca un punto centrale dell'opera stessa, vale a dire la matrice collettiva che le è intrinseca. Il cuore dell'esperienza catartica, infatti, sono i partecipanti,<sup>94</sup> e quest'esigenza risponde ad una molteplicità di cause: innanzitutto, come emerge già dalle prime performance, che coinvolgono personalità come Mühl, Schwarzkogler e Chibulka, non si tratta certo di azioni eseguibili individualmente. Al di là dell'esigenza pratica, tuttavia, la scelta della collettività va ricondotta anche all'estetica stessa dell'arte nitschiana (a conferma, in aggiunta, dell'innegabile fondamento teatrale della stessa): si tratta del primato dell'esperienza diretta, che, per Nitsch, va posto sull'apice della piramide artistica; un'esigenza attorno alla quale ruotano tutti i fondamenti estetici dell'O.M. Theater, dall'abreazione, alla dimensione rituale, alla forma. Come sottolinea egli stesso in un'intervista con Jonas Mekas citata da Mango, infatti:

---

<sup>93</sup> L. MANGO, *op. cit.*, p. 28.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 31.

«L'abreazione è solo una parte della mia concezione del teatro. [...] senza forma non c'è arte; TUTTO sta nella forma. il vero messaggio che l'arte può dare all'umanità è la forma. l'arte è forma.»<sup>95</sup>

Si noti, inoltre, come egli tenda sempre a specificare che non si tratti di un teatro qualsiasi, ma della propria specifica concezione di teatro, volta a rivoluzionare l'intero organismo delle arti. Va ricordato, a tal proposito, che l'artista si è esposto più volte contro i teatri di regia ad esso contemporanei. Nello stesso *dramma di Abreazione* del 1961 emergono spinte moderniste tipiche dell'idealismo rivoluzionario dell'avanguardia uniti al bisogno di rinnovare completamente il genere facendolo tornare alla matrice rituale e collettiva originaria, profanata nei secoli seguenti alla classicità.<sup>96</sup> Un esempio decisamente esplicito di critica viene espresso, invece, in un'intervista tenuta al Teatro Out Off di Milano a esattamente quarant'anni dall'*Azione n. 53* del 1974. È proprio ai saluti di rito che l'artista, in questa sede, solleva una feroce critica al teatro di regia e ai cosiddetti “furti” in arte, in particolare della sua, di cui accusa i registi d'opera tedeschi e austriaci che “hanno cominciato ad imbrattare di sangue i palcoscenici” – afferma Hermann – e “si sono appropriati di una ricerca che non era loro e doveva essere sviluppata in maniera differente”<sup>97</sup>. Queste parole cariche di rabbia e indignazione mostrano che il sangue e la violenza rituale dell'O.M. Theater non possono appartenere al palcoscenico e ad una performance intesa come finzione; né, tantomeno, essere profanati da un uso che non tenga conto del titanico progetto di Arte Totale a cui essi appartengono. Hermann Nitsch, in sintesi, critica aspramente il teatro contemporaneo ma oppone ad esso una propria alternativa, in cui, come già visto, il linguaggio perde progressivamente la propria posizione centrale per far irrompere la realtà: in funzione di ciò, inoltre, egli certamente preleva l'impostazione di base della sua opera dal mondo teatrale, ma facendo sottostare

---

<sup>95</sup> H.NITSCH, O. M. Theater, Napoli, edizioni Morra, 1968, p. 15, *cit. in* L. Mango, *op. cit.*, p. 30.

<sup>96</sup> H. NITSCH *et al.*, *Hermann Nitsch e il teatro*, Manfredi, 2016, p. 24.

<sup>97</sup> H.NITSCH, *cit. in* FABIO FRANCIONE, *Hermann Nitsch: il corpo, la carne, i demoni*, Il Manifesto, Link: <https://ilmanifesto.it/hermann-nitsc-il-corpo-la-carne-i-demoni> [consultato in data 24/07/22]

quest'ultima alle sue regole: l'O.M. Theater, innanzitutto, non conosce palcoscenico, né rappresentazione: come si approfondirà a breve, infatti, non ci sono veri e propri "attori": l'eroe del dramma è colui che partecipa alla performance, e gli eventi dello spettacolo risiedono nella sua capacità di sperimentare.<sup>98</sup> Come è stato già sottolineato in precedenza, inoltre, l'unica tragedia ad essere rappresentata è la vita stessa; la forma reale, concreta ed esperibile attraverso i sensi. Non essendoci, dunque, una vera e propria messa in scena, il teatro manca anche di un palcoscenico e di una parete di fondo, e questo è il motivo per cui Nitsch ha sviluppato l'ambientazione ideale per la propria Celebrazione chiamata *Architettura dell'O.M. Theater*: uno spazio di movimento libero e specifico in relazione agli oggetti e ai corpi che si situano al suo interno, e alle azioni in cui essi vengono coinvolti.<sup>99</sup>

Avendo chiarito, dunque, quale sia il ruolo fondante che la matrice teatrale ricopre nell'opera nitschiana e le implicazioni ad esso connesse, prime tra le quali l'esigenza di un'esperienza collettiva e performativa, è bene mettere in luce una terza motivazione che Nitsch pone alla base del sopracitato "primato dell'esperienza diretta". Quest'ultima, ancor più delle precedenti, emerge dagli scritti teoretici che l'artista pubblica, assieme agli studi preparatori, sin dai primi anni di progettazione dell'O.M. Theater: questo genere di pubblicazioni rientra nella categoria dei *pre-documents*, che comprende anche disegni, manifesti e annunci che Nitsch considerava parte integrativa dell'opera.<sup>100</sup> Mentre questi ultimi rispondevano alla necessità di espandere il suo lavoro artistico per raggiungere il maggior eco possibile – rivoluzionando, di fatto, le modalità di produzione e distribuzione del lavoro artistico al pubblico<sup>101</sup> – i *documents* appartengono alla fase pratica e al lavoro "dietro le quinte", organizzato da istruzioni, pamphlets, partiture e documenti iconografici. Ciò che, invece,

---

<sup>98</sup> L.HEGYI, *op. cit.*, p.54.

<sup>99</sup> H. NITSCH *et al.*, *Hermann Nitsch e il teatro*, Manfredi, 2016, p. 26.

<sup>100</sup> H. NITSCH, [EMANUELE DE DONNO e altri], *Hermann Nitsch atlas*, Foligno, Viaindustriae, 2017, p. 37.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

rimaneva delle azioni – vale a dire buona parte di ciò che viene attualmente esposto nelle gallerie a lui dedicate – appartiene alla categoria dei *post-documents*, vale a dire le pubblicazioni postume, assieme a cataloghi, articoli, conferenze stampa, e i noti *relitti*: si pensi, inoltre, che di questi ultimi fanno parte addirittura i testi, per la loro componente grafica.<sup>102</sup> A partire da questa serie di informazioni, non può che emergere quanto sia di primaria importanza, per l'artista, questa serie di documenti che anticipa, accompagna e segue la realizzazione delle sue performance. Si potrebbe addirittura affermare – senza errore – che all'interno della grande macchina dell'O.M. Theater il processo abbia più rilevanza dell'azione in sé.<sup>103</sup> Se così fosse, tuttavia, come potrebbe sussistere il primato dell'esperienza diretta? I due aspetti, vale a dire la predominanza del processo sulla realizzazione e la superiorità dell'esperienza diretta, possono convivere se li si pone, a loro volta, in una gerarchia in cui è il secondo elemento a dominare sul primo. Hermann Nitsch, infatti, afferma più volte che i suoi scritti, assieme ai *relitti* e ad ogni altro tipo di documenti, non siano sufficienti per comprendere il suo lavoro.<sup>104</sup> Non si tratta, dunque, di una questione di ampiezza di diffusione e popolarità del mezzo – specialmente tenendo conto delle azioni in cui il numero dei partecipanti era addirittura inferiore a quello degli attori<sup>105</sup> – ma di esperienza: per comprendere un'arte che ruota esclusivamente attorno al piano sensoriale, quale è quella nitschiana, è necessario viverla da vicino, nel qui ed ora; e la partecipazione, ai fini dell'abreazione, deve essere più attiva possibile. Si ricorda, infatti, quanto Nitsch tenga ad invitare i partecipanti a toccare con mano le carni e vivere l'esperienza rituale nella sua totalità e collettività, dal momento che,

---

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> Al contrario, gli scritti sono importanti per coloro che già comprendono la sua opera, come Nitsch spiega a Paul Sakoilsky nell'intervista del 1998: «there exists a lot of books about the theory--but I always say my theory's only important for people who understand my work; when they have an illumination...It's...impossible...to explain my work with words! Only people who understand my work, for them my theory is okay.» H. NITSCH, in PAUL SAKOILSKY, *Conversation with Hermann Nitsch 10.4.98*, intervista tratta dal catalogo 08 della Galerie Zimmermann Kratochwill, 2010, p. 22.

<sup>105</sup> H. NITSCH in PAUL SAKOILSKY, *op. cit.*, p. 24.

come sostenevano anche gli antichi greci, la partecipazione collettiva è la chiave per raggiungere la catarsi. In sintesi, la terza, e più rilevante, motivazione alla base della matrice collettiva e partecipativa del Teatro O.M., vale a dire ciò che la rende superiore all'esperienza non-diretta, è la sua facoltà di condurre alla piena consapevolezza del cosmo e dell'Essere, nonché l'unico modo affinché non solo il teatro, ma l'arte in generale, ritrovino la propria autenticità e consentano di raggiungere l'estasi e la liberazione auspicata dall'artista.<sup>106</sup> Il primato, per concludere, è indiscusso poiché, qualora assente, esso precluderebbe la facoltà di estendere al massimo le potenzialità dell'Opera d'Arte Totale che il Teatro delle Orge e dei Misteri vuole diventare per l'umanità.

## **II.II Inconscio, collettività e realtà psichica: componenti archetipiche di una totalità artistica**

L'argomento della matrice psichica è stato già affrontato in precedenza relativamente al contesto culturale austriaco, ma non per questo esauendo l'importanza e la centralità che tale componente riveste all'interno del pensiero estetico di Hermann Nitsch, specialmente in riferimento alla variabile collettiva di cui si è appena dimostrato il primato. Secondo l'artista, innanzitutto, è grazie all'informale che l'arte ha riscoperto il proprio carattere analitico<sup>107</sup> nei "mezzi sensuali", capaci di attivare l'inconscio.<sup>108</sup> Quella psichica, inoltre, non solo costituisce la vera e propria sfera della rappresentazione – di cui gli "oggetti

---

<sup>106</sup> L. MANGO, *op. cit.*, p. 33.

<sup>107</sup> Nitsch ne parla nel manifesto *L'Agnello*, in cui afferma, in merito alle proprietà dell'opera d'arte, che "le possibilità associative che si liberano attraverso le parti della realtà citate dall'arte vengono attivate, analizzate sistematicamente e rese consapevoli" e che sia proprio in virtù di tale proprietà che la rappresentazione artistica sia in grado di attivare l'inconscio.

Cfr. H. NITSCH, *L'Agnello*, manifesto espositivo alla galleria Junge Generation, Vienna, 1964.

<sup>108</sup> L. HEGYI, *op. cit.*, p. 37.

concreti” sono solo una facciata – ma consente anche di esprimere una spiritualità collettiva fondata su radici archetipiche.<sup>109</sup> Già solo queste prime considerazioni, tratte dal manifesto *L’Agnello* del 1964, riassumono in sé alcune delle fondamenta dell’O.M. Theater: inconscio, collettività e realtà, dunque, si fondono assieme, accompagnati da una matrice archetipica che è fondamentale considerare. Si ricorda, infatti, che lo scopo delle azioni è quello di attivare l’inconscio collettivo con ogni strumento sensoriale possibile, rendendo così esperibile la totalità della vita: questo intenso e gioioso identificarsi con l’essere, dunque, non dà spazio all’isolamento individualistico. Come si è già visto, infatti, esso necessita di un senso di comunità per potersi attuare, trattandosi della condizione necessaria per un’autentica presa di coscienza di idee collettive e archetipiche:<sup>110</sup> con queste ultime, inoltre, Nitsch fa riferimento non solo alle realtà che fungono da fondamento alla società sotto forma di sistemi valoriali, tradizioni e pratiche culturali, ma anche a quelle che sono alla base delle narrazioni mitiche e religiose che, nel caso dell’O.M. Theater, poggiano sulle nozioni di genesi, sacrificio, e resistenza alla morte fino alla resurrezione e sono esemplificate dalla dialettica fra Cristo e Dioniso.<sup>111</sup>

Purtroppo, l’idea di una celebrazione che coinvolga l’intera umanità è decisamente utopistica sul piano pratico, e questo è uno dei motivi per cui i sostituti simbolici risultano fondamentali. Per comprendere appieno la complessità della tematica si prenda, come riferimento, il progetto dello *Spettacolo-Azione Il Fanciullo* (scritto nel 1964 e inserito nel volume *O.M.*

---

<sup>109</sup> v. H. NITSCH, *Manifesto: l’Agnello 1964*, in H. NITSCH (a cura di) *O. M. Theater*, Napoli, Edizioni Morra, 1968, cit. p. 31. «Gli oggetti concreti richiesti sono soltanto cifre di una realtà psichica interiore che può essere scandagliata fino alle caratteristiche archetipiche e collettive dello spirituale.»

<sup>110</sup> L. HEGYI, *op. cit.*, p. 37.

<sup>111</sup> L. HEGYI, *op. cit.*, p. 40.



3. Attori attivi  
nell'*80.aktion, 3-  
tage-spiel*, Castello  
di Prinzenhof, foto  
b/n, Archiv Heinz  
Cibulka, 1984.

*Theater, op. cit.*, pp. 145-78) che prevedeva la partecipazione, oltre a due cori e un'orchestra, di fanciulli dai sei ai dieci anni e uomini di un'età compresa fra i venti e i quaranta: questi ultimi, definiti dalla partitura "attori" e designati ognuno da un numero, sono quelli che Mango definisce "attori attivi"<sup>112</sup>, vale a dire i veri e propri operatori scenici dell'azione.

Il loro compito è quello di gestire l'apparato materico dello spettacolo, eseguendo sia crocefissioni che manipolazioni della carne. Il "N.0" dell'azione in questione, ad esempio, è incaricato di crocifiggere il corpo di un fanciullo. Quest'ultimo, invece, è relegato ad un ruolo subalterno, motivo per cui viene fatto rientrare nel gruppo degli "attori passivi"<sup>113</sup>, i quali, a discapito del proprio carattere subordinato, costituiscono i veri personaggi dell'atto rituale: passivi e inespressivi, essi subiscono l'azione abreattiva ed espongono i propri corpi facendosi manipolare dai performer attivi. La particolarità – alquanto scioccante – di questa partitura, è che la crocefissione del fanciullo viene attuata in senso letterale, dal momento che ad essere esposto alle manipolazioni è un vero e proprio cadavere umano che, in questo modo, sostituirebbe il ruolo simbolico delle capre e dei vitelli: normalmente, infatti, gli unici corpi a subire mutilazioni sono quelli animali, i cui organi vengono esportati, come spiega Mango, quali

---

<sup>112</sup> L. MANGO, *op. cit.*, cit. p. 34.

<sup>113</sup> *Ibidem.*

sostituti simbolici della profanazione e dello smembramento dei “corpi portatori di bellezza”<sup>114</sup>, dove per essi si intende proprio il corpo dei performer protagonisti. L’archetipo della bellezza risulta fondamentale per gli attori passivi, poiché la loro funzione, a differenza di quella rappresentativa della “controparte”, è pienamente *iconica*: da qui il motivo per cui, generalmente, si tratta di giovani dall’aspetto calmo, imperturbabile e idealizzato. Venendo, così, relegati alla dimensione oggettuale, essi si mostrano al pubblico come una “sublimazione dell’umano”<sup>115</sup>, degli ideali di bellezza viventi con “quell’aspetto da adolescente che toglie brutalità all’uomo”<sup>116</sup> - come Nitsch afferma in riferimento a Cibulka, uno dei suoi primi attori nonché il suo favorito-.

Nella partitura dell’azione *Il Fanciullo*, dunque, viene espressa la condizione ideale su cui verterebbe l’O.M. Theater qualora venisse sospeso uno dei gradi di “sostituzione simbolica” del rito, vale a dire quello animale: lo sventramento del corpo animale presente in ogni azione, infatti, non è altro che il sostituto simbolico necessario affinché si verifichi quello che Mango definisce “passaggio dall’organico all’organico attraverso l’inorganico”<sup>117</sup>; dove il primo elemento è il corpo umano materiale, il secondo il medesimo corpo idealizzato, e il terzo il canone formale della bellezza. Inoltre, nel caso “eccezione” in questione (che, si ricordi, è e rimane solo un progetto) sul corpo del fanciullo di sei anni viene eseguita un’azione, generalmente destinata all’agnello, dal forte eco simbolico (v. *fig. 4*): si tratta della ferita al costato, di derivazione cristiana, a cui Hermann Nitsch dedica una sezione dello stesso volume in cui viene inserita la partitura

---

<sup>114</sup> *Ivi*, cit. p. 43.

<sup>115</sup> *Ivi*, cit. p. 38.

<sup>116</sup> HEINZ CIBULKA, *Il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler 1965-1975*, Edizioni Morra, 1977, cit. p. 13.

<sup>117</sup> L. MANGO, *op. cit.*, cit. p. 43. « Il corpo fenomenico del Teatro o. m., dunque, è un corpo sublimato in una forma, la bellezza, che si risolve nel perimetro perfetto dell’epidermide. È un corpo che, concettualmente, segue un percorso dall’organico all’organico, nel senso che dal corpo umano materiale arriva al corpo umano idealizzato, passando per il tramite dell’inorganico, il canone formale della bellezza (Policleto, per fare l’esempio di Nitsch).»

presa in analisi. In essa, intitolata “Sul simbolismo della ferita al fianco” Nitsch esplicita il carattere simbolico della ferita, citando il Vangelo secondo Matteo e reputandola quasi un *topos* delle arti rappresentative. Analogamente alla Passione di Cristo, infatti, nelle azioni dell’O.M. Theater vengono fatti sgorgare sangue e acqua da corpi già morti<sup>118</sup>: un ultimo segno della vita che lascia definitivamente il corpo che prima abitava, accompagnato da quello della morte, della “ferita distruttrice”. In tutto ciò, tuttavia, Nitsch pone in primo piano la forte “realità sensuale” suscitata da questo elemento, la quale deve emergere più di ogni altro simbolismo, trattandosi di un atto sensuale.<sup>119</sup> Nel testo vengono menzionate, inoltre, tanto la ferita impressa sul corpo dell’agnello quanto quella eseguita sul corpo umano; con particolare riferimento, in quest’ultimo caso, al carattere

**Partecipanti**

Un coro di fanciulli formato da 10 fanciulli vestiti con abiti bianchi da chierichetto. I fanciulli dovrebbero avere un’età compresa tra i 6 e i 10 anni.  
Un coro formato da 20 uomini.  
Un’orchestra formata da 20 uomini.

Molti fanciulli dai 6 ai 10 anni che partecipano anch’essi allo spettacolo.  
Due ragazzi gracili.

Molti attori (uomini dai 20 ai 40 anni), gli attori più importanti sono designati da numeri.

Sono richiesti carcasse di animali macellati e cadaveri umani.

Luogo dell’allestimento: una sala teatrale o una stanza grande a piacere.

Un fanciullo morto di sei anni, nudo, è disteso su un letto ricoperto da un lenzuolo bianco fresco di bucato. Sotto la testa del fanciullo vi è un cuscino ricoperto da una federa bianca e lavata di fresco. Il letto è affiancato con la sua parte più lunga ad una parete ricoperta di stoffa bianca. Il corpo del fanciullo è stato lavato con acqua bollente e tiepida e unto con un unguento fortemente profumato. Il N. 0 inchioda il fanciullo alla parete, come se fosse crocifisso, sopra al letto (i piedi del fanciullo si trovano a circa 50 centimetri di distanza dal letto). Nelle mani e nei piedi viene fatto passare un chiodo. Dalle ferite escono un po’ d’acqua e di sangue, che scivolano giù lungo la parete. Il N. 0 incide con uno scalpello nel petto del fanciullo crocifisso, un po’ sotto il capezzolo sinistro, una ferita profonda, lunga 4 centimetri. Ne escono acqua e sangue. Il N. 0 apre con due dita la ferita, la pulisce con ovatta e acqua tiepida e calda (la lava).  
Il N. 0 apre e taglia (con strumenti chirurgici) il corpo del fanciullo crocifisso, asportando i due reni.  
Il grasso attaccato ai due reni

4. Elenco dei partecipanti e incipit dell’azione *Il Fanciullo*, pagina tratta dalla Partitura inserita in H. Nitsch, *O.M. Theater*, Edizioni Studio Morra, Napoli, 1974, p.147.

<sup>118</sup> La citazione dell’elemento della ferita eseguita corpo morto, da cui fuoriescono sangue e acqua, si rifà al Vangelo secondo Giovanni «Venuti però da Gesù, vedendo che era già morto, non gli spezzarono le gambe, ma uno dei soldati con una lancia gli colpì il fianco, e subito ne uscì sangue e acqua.» (Gv., 19:33-34, CEI)

<sup>119</sup> H. NITSCH, *Sul simbolismo della ferita al fianco*, in *O.M. Theater, op. cit.*, pp. 49-53.

liberatorio dell'atto di incisione, in altri casi associato ad un simbolismo fallico vividamente evocato dalle descrizioni dell'artista:

«Si affonda un oggetto affilato nella carne tenera, facilmente scalfibile di un corpo umano. la carne da principio oppone resistenza, la punta acuminata della lancia scalfisce la pelle, penetra un po' nella carne e vi scivola poi facilmente dentro. [...] della carne tenera e umida viene squarciata. Attraverso un'incisione profonda, viene messo a nudo l'interno della carne [...] Un analogo effetto ha un dito ficcato nella ferita. Un dito viene introdotto nella carne tenera della ferita umida.»<sup>120</sup>

Anche in questi casi, tuttavia, non ci si deve soffermare sul simbolo fallico, come sottolinea Nitsch, bensì sull'atto sensuale. Si tratta della stessa logica che porta l'artista a rifiutare categoricamente, sul piano teorico, il processo di simbolizzazione del Teatro O.M. che porterebbe i partecipanti a identificarsi col protagonista dell'esperienza rituale, ribadendo con ciò l'importanza di vivere l'esperienza di abreazione in prima persona;<sup>121</sup> una possibilità decisamente utopistica a livello collettivo, nonché impossibile da praticare senza ricorrere ad almeno un livello di sostituzione simbolica, come nel caso del *Fanciullo*. L'esperienza dell'abreazione, infatti, che Nitsch sostiene debba essere vissuta “direttamente”<sup>122</sup> – citando le sue stesse parole dal sopracitato volume *O.M. Theater* -, come suggerisce Lorenzo Mango non è altro che un meccanismo attraverso cui “un altro agisce come sostituto simbolico rappresentativo in nostro nome”<sup>123</sup>, e dunque non si tratta di un'esperienza autenticamente “diretta”. A conferma di quanto appena emerso – ovvero la presenza, nel caso del *Fanciullo*, di un livello di sostituzione simbolica ad un solo grado priva della mediazione animale – si riporterà, di seguito, il passo iniziale dell'azione assieme ad alcuni estratti successivi, in vista di un'analisi comparativa che ne dimostri il grado di complementarità rispetto ad una diversa azione, riportata del medesimo volume

---

<sup>120</sup> *Ivi*, cit. pp. 52-53.

<sup>121</sup> «Il resto della massa si identifica spesso con il protagonista per mezzo dell'esperienza rituale (teatro greco – sacrificio della messa). [...] Nell'O. M. Theater questi processi di identificazione vengono evitati. Tutti gli spettatori vivono l'abreazione direttamente» H. NITSCH, *O. M. Theater*, cit. in L. MANGO, *op. cit.*, cit. p. 34.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> L. MANGO, *op. cit.*, cit. p. 34.

*O. M. Theater*, ma avente come protagonisti, in quanto sostituti del corpo umano, quaranta agnelli.

Innanzitutto, come in ogni altra crocefissione del Teatro O.M., la partitura de *Il Fanciullo* cita la presenza di lenzuola bianche fresche di bucato, simbolo di purezza per antonomasia:

«Un fanciullo morto di sei anni, nudo, è disteso su un letto ricoperto da un lenzuolo bianco fresco di bucato. Sotto la testa del fanciullo vi è un cuscino ricoperto da una federa bianca e lavata di fresco. Il letto è affiancato con la sua parte più lunga ad una parete ricoperta di stoffa bianca. Il corpo del fanciullo è stato lavato con acqua bollente e unto con un unguento fortemente profumato.»<sup>124</sup>

Si procede, poi, alla crocefissione vera e propria e alla ferita al fianco, dalla quale gli organi vengono estratti e deposti in un prezioso calice d'argento, evocando non solo lo stretto legame tra il *pharmakòs* dionisiaco e il sacrificio cristiano, ma anche il valore materiale del corpo esplicitato dalla pubblica esibizione dei suoi organi: si noti la precisione delle indicazioni della partitura, il cui scopo – si ricorda – non era tanto quello di evocare le azioni al pubblico, ma di servire come strumento preparatorio alla vera e propria esecuzione, di fatto mai avvenuta -. Bisogna sempre tenere presente, infatti, che, nonostante la matrice teatrale dell'O.M.T., la parola di cui Nitsch fa un uso minuzioso e didascalico nei testi delle azioni sparisce del tutto nel momento della loro realizzazione.

«Il N.0 inchioda il fanciullo alla parete, come se fosse crocifisso, sopra al letto. [...] Nelle mani e nei piedi viene fatto passare un chiodo. Dalle ferite escono un po' d'acqua e di sangue, che scivolano giù lungo la parete. Il N.0 incide con uno scalpello nel petto del fanciullo crocifisso, un po' sotto il capezzolo sinistro, una ferita profonda, lunga 4 centimetri. Ne escono acqua e sangue. Il N.0 apre con due dita la ferita, la pulisce con ovatta e acqua tiepida e calda (la lava). Il N.0 apre e taglia (con strumenti chirurgici) il corpo del fanciullo crocifisso, asportando i due reni. il grasso attaccato ai due reni. il reticolo che copre le budelle. il fegato e il reticolo del fegato dal corpo aperto del fanciullo. Il N.0 pulisce e lava le interiora

---

<sup>124</sup> H. NITSCH, *Il Fanciullo*, in *O.M. Theater*, op. cit., cit. p. p. 147.

sudette con acqua bollente e le depone in una coppa d'argento collocata vicino al letto.»<sup>125</sup>

A questo punto il corpo deve essere purificato, al fine di sublimare se stesso nella propria materialità: per questo motivo, a seguire, esso subisce una serie di manipolazioni a ciclo ripetitivo, consistenti nell'inserimento di liquidi (come vino e sangue) e materiali inorganici nell'apertura del corpo, la quale, prima della serie successiva, viene sciacquata più volte per mezzo di acqua bollente e ovatta. Sono qui riportate, ad esempio, la manipolazione del corpo tramite rose tea, inserite successivamente al vino, e la fase di pulizia seguente quest'ultima:

«Il N.0 inserisce nel corpo aperto del fanciullo delle rose tea immerse in acqua fresca, fredda e irrorante di acqua di colonia. Mentre il N.0 estrae nuovamente le rose tea, il N.1 versa del sangue nel corpo aperto del fanciullo. Il sangue riempie il corpo, trabocca e lava via le rose tea fuoriuscite.»<sup>126</sup>

Il N.0 versa acqua bollente e fumante nel corpo aperto del fanciullo crocifisso e sulle rose tea insanguinate sparpagiate sul letto. Poi con ovatta e acqua bollente pulisce e lava il sangue nella parte interna del corpo aperto.»<sup>127</sup>

Tra i materiali organici utilizzati per le manipolazioni, oltre alle rose tea, figurano “grappoli di uva dolce e troppo matura”<sup>128</sup>, lillà azzurri “fortemente odorosi”<sup>129</sup>, gigli, narcisi, e acqua zuccherata: tutti elementi naturali, ma soprattutto dalla forte connotazione dolciastra, pensata per fondersi con l'acre odore della carne e del sangue, in linea con l'ideale sinestetico che Nitsch esprime nelle sue *Declarations and descriptions regarding the Orgien Mysterien Theater project* (1978), in particolare nei punti 38 e 41:

«(38) life is experienced with all five senses at once. (41) my primary task is to outline the score of the 6-day play. smells, tastes, tactile sensations, sounds, colors, and light are stated most precisely, as is likewise the course of events.»<sup>130</sup>

---

<sup>125</sup> H. NITSCH, *Il Fanciullo*, in *O.M. Theater, op. cit.*, cit. pp. 147-48.

<sup>126</sup> *Ivi*, cit. p. 148.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> H. NITSCH, [EMANUELE DE DONNO e altri], *Hermann Nitsch atlas*, Foligno, Viaindustriae, 2017, cit. p. 47. «(38) La vita viene esperita per mezzo di tutti e cinque i sensi contemporaneamente. (41) Il mio obiettivo principale è quello di delineare la partitura dello spettacolo dei 6 giorni. odori, sapori, sensazioni tattili, suoni, colori e luce sono espressi più precisamente, come anche il corso degli eventi.»

Non si deve pensare, inoltre, che questo trattamento “purificatorio” venga riservato unicamente ai corpi archetipici dei fanciulli, né che esso esaurisca l’azione in sé. A seguire, infatti, entrano nel teatro – il luogo predisposto per la performance in questione – numerosi attori passivi che vengono coinvolti in processioni dal forte riferimento cristologico (sono vestiti da chierichetti e inondano lo spazio d’incenso per mezzo di un turibolo), brevi crocefissioni di animali, e, al termine di questa sorta di intermezzo, un secondo ciclo di azioni sul fanciullo morto dell’incipit, questa volta a carattere fallico. Le manipolazioni sono simili alle precedenti, ma si può notare un’insolita assenza di sangue, dal momento che non viene eseguita l’evirazione tipica delle azioni alla Schwarzkogler e che le uniche ferite apportate al corpo sono sul torace. In alcune sequenze, inoltre, si coglie l’esplicita menzione degli spettatori, a conferma dell’ideale di partecipazione totale espresso dall’artista:

«[...] Gli spettatori premono i loro volti nella carne morbida delle rose sparse sull’organo sessuale del fanciullo, sentono il sapore dolce dello zucchero e aspirano l’odore dell’incenso.»<sup>131</sup>

Le sequenze finora analizzate sono un perfetto esempio di quello che è stato precedentemente definito “livello di sostituzione simbolica ad un solo grado”, ma è necessario tener presente che nel resto dei casi, comprese alcune sezioni de *Il Fanciullo*, il corpo degli attori passivi viene manipolato per mezzo di elementi organici provenienti dal corpo animale, e non umano: sangue, organi e carne sono, dunque, di derivazione animale nei restanti casi, e sostituiscono simbolicamente gli stessi elementi che, se prelevati dal corpo archetipico, lo eleverebbero da ente materiale a ente idealizzato, per mezzo del processo già delineato precedentemente a partire dal saggio di Mango. Terminati, dunque, i chiarimenti necessari, a questo punto si possiedono tutti gli elementi di base necessari per il confronto tra *Il Fanciullo* e la seconda azione, in questo caso anonima, posta al rispettivo estremo della prima, eppure ad essa del tutto simile: come accennato

---

<sup>131</sup> H. NITSCH, *Il Fanciullo*, in *O.M. Theater, op. cit.*, cit. p. 159.

precedentemente, infatti, in questa seconda performance Nitsch prevede di utilizzare esclusivamente corpi animali – nello specifico quaranta agnelli - saltando così la mediazione degli attori passivi e realizzando un ulteriore *unicum* nel panorama dell’*Teatro O.M.*. Ogni agnello viene inchiodato alla parete a testa all’ingiù, sventrato, manipolato ognuno con materiali diversi, e purificato. Lo stesso procedimento già visto in relazione al corpo del fanciullo morto, dunque, è qui ripetuto per ben quaranta volte con le medesime variazioni già menzionate in precedenza. A livello didascalico, le sequenze descrittive inserite in partitura per ogni agnello ricalcano l’esempio seguente:

L’agnello N. 32 viene inchiodato alla parete come se fosse crocifisso (testa all’ingiù). Sotto l’animale, sul pavimento della stanza, viene disteso un lenzuolo bianco (fresco di bucato) della misura di 2 metri X 2. L’agnello crocifisso viene sventrato (senza strapparli dai chiodi). Nel corpo aperto e sulle viscere e sulle interiora si versano, mentre queste vengono tirate fuori dalla carcassa, sangue e acqua bollente. Le viscere e le interiora bagnate di sangue cadono sul lenzuolo bianco (fresco di bucato) disteso sul pavimento. Il corpo aperto dell’agnello viene riempito di rose tea immerse in inchiostro rosso bollente e in acqua tiepida. Mentre le rose tea sono estratte, viene versata nel corpo aperto dell’agnello dell’acqua bollente. L’acqua bollente riempie il corpo, deborda e porta via le rose tea cadute. Viene versato del vino bollente nel corpo aperto dell’agnello e sulle rose tea cadute sul lenzuolo bianco. Con l’aiuto di ovatta e di acqua ossigenata viene pulito via il sangue rimasto dalla parte interna del petto dell’agnello, nel corpo aperto dello stesso viene versata dell’acqua distillata dal forte odore di narcisi (i narcisi sono stati lavati nell’acqua distillata). Con l’aiuto di ovatta sterilizzata, immersa nell’acqua dall’odore di narcisi, viene lavato via il sangue rimasto dalla parte interna del petto squarciato.<sup>132</sup>

Gli elementi ricorrenti, rispetto all’azione precedente, sono numerosissimi, e saltano immediatamente all’occhio grazie alla ripetizione di alcune formule e alla minuziosa descrizione di ogni movimento: viene ribadita, come consueto, la presenza dell’elemento vergine delle lenzuola bianche, poi macchiate dal sangue proveniente dalle viscere del corpo, a loro volta estratte a seguito dello sventramento della carne; l’odore acre di queste ultime, poi, si fonde con l’elemento delle rose tea nel corso del primo ciclo di purificazione, eseguito per

---

<sup>132</sup> H. NITSCH, *Azione*, in *O.M. Theater*, op. cit., cit. p. 44.

mezzo di sangue e acqua bollente; infine, il sangue della vita viene lavato via completamente per mezzo di ovatta e acqua distillata profumata al narciso. Si noteranno certamente delle differenze, come la mancanza della ferita al costato o dei calici in cui vengono inseriti gli organi, ma si tratta unicamente di variazioni di evocazione cristologica che caratterizzano, in particolare, il rituale del *Fanciullo*, che, come si ricorderà, comprendeva addirittura delle processioni portate avanti da chierichetti. L'*Azione* dei quaranta agnelli, invece, è puramente didascalica, e costituisce, pertanto, un perfetto esempio di quale fosse l'*iter* di crocefissione nella sua forma più pura e semplice, vale a dire quella del solo corpo animale, mero sostituto simbolico privo di alcun riferimento umano. Già dal punto di vista letterale, infatti, si nota subito la mancata menzione degli attori: gli unici elementi contrassegnati da un numero sono gli agnelli, e le diverse azioni sono descritte tramite una costruzione logica di tipo passivo, a soggetto sottinteso, e quindi più generica: è probabile, infatti, che si trattasse di un *pre-document* ancora molto lontano dalla realizzazione e non ancora ideato appositamente per un'azione specifica. Nell'*incipit*, infatti, non è presente alcuna indicazione circa il numero di partecipanti all'azione, in aggiunta agli animali: gli unici dati forniti riguardano l'ambientazione, consistente in un'ipotetica "camera spaziosa"<sup>133</sup> dalle pareti bianche, pensata per ospitare le quaranta carcasse poste una di fianco all'altra.

Per concludere, dunque, si tratta di un vero e proprio rituale catartico che Nitsch destina tanto ai corpi animali quanto a quelli umani, e ciò non solo conferma l'interpretazione dei diversi gradi di sostituzione - secondo cui quello animale è solo un tramite simbolico del corpo archetipico degli attori passivi, a loro volta sostituiti dell'intera umanità-, ma smentisce anche il fatto che l'artista andasse volontariamente contro la causa animale, o che il suo lavoro rispondesse ad una vena esclusivamente sadica, poiché quest'ultimo si basa, invece, su un'ottica

---

<sup>133</sup> H. NITSCH, *Azione*, in *O.M. Theater*, op. cit., cit. p. 37.

estetica con precise matrici archetipiche e collettive – basti pensare ai numerosi riferimenti simbolici e sensuali che emergono anche solo dall'elemento della ferita al fianco-. Questo discorso, inoltre, non si adopera solo al Teatro O.M., ma anche alle componenti del disegno, della musica e della pittura che, insieme, formano un *unicum* che va considerato come tale: un'unità di arte totale sensoriale, scioccante e provocatoria che trae origine dalla totalità della vita e si esprime in un "atto creativo liberatorio"<sup>134</sup> tanto individuale quanto collettivo. Individuale perché derivante dagli abissi dell'inconscio; collettivo in quanto metafora delle realtà archetipiche fondamentali ed espressione di un'esperienza collettiva in virtù della quale tutti i sensi abbracciano l'essere. Nell'ambito pittorico, ad esempio, uno degli elementi che distanzia fortemente la pittura informale di Hermann rispetto all'Action Painting e all'arte informale americana del dopoguerra è proprio la diversa interpretazione del processo di percezione individuale, che per Nitsch è imprescindibile dalla componente collettiva, in contrapposizione alla totale libertà di espressione individuale propria della visione esistenzialista della realtà che lo stesso Werner Haftmann<sup>135</sup> riscontra negli USA del secondo dopoguerra.<sup>136</sup> La stessa percezione individuale per l'artista non può che scaturire nel contesto di concezioni culturali comuni: è quella collettiva, infatti, l'esperienza che compenetra la vita del singolo e la iscrive consapevolmente in una realtà più grande. L'intero operato di Nitsch, in conclusione, non può essere compreso se non si tiene conto di quelle che egli stesso definisce "caratteristiche archetipiche e collettive dello spirituale"<sup>137</sup>, vale a dire componenti, come quella cristologica esplicitamente menzionata ne *Il Fanciullo*, che riposano sulla matrice inconscia e che sono, come appena delineato, sempre associate a forme simboliche collettive.

---

<sup>134</sup> H. NITSCH, *Sul simbolismo della ferita al fianco*, in *O.M. Theater, op. cit.*, pp. 49-53, cit. p. 42.

<sup>135</sup> Werner Haftmann (1912 – 1999) fu storico d'arte e direttore di Documenta, la celebre manifestazione d'arte contemporanea con cadenza quinquennale.

<sup>136</sup> *Ivi*, pp. 64-66

<sup>137</sup> *Ibidem*.

## II.III Il dolore e la liberazione nell'unione degli opposti

«Ricordo il momento che precedeva la macellazione dell'ultimo toro vivo usato per il festival, un momento strano, inquietante e vertiginoso; affascinante ma al contempo terribile e veramente tragico (credo di aver versato - come sono sicuro anche altri abbiano fatto - delle lacrime per il toro)... Portato faccia a faccia con lo spettacolo mistico di morte che la società cerca così duramente di coprire... silenzio, terribile silenzio... Abbiamo trattenuto tutti indietro fino a quando il toro non è stato stordito (ucciso?) dalla scarica elettrica. Poi i musicisti hanno riattaccato con rinnovata intensità. Una grande folla si è radunata intorno a questa terribile scena primordiale in cui i macellai si accingevano ad asciare e a sventrare il toro, e fu sorprendente la rapidità con cui l'oggetto di orrore/venerazione si trasformò in una carcassa, in carne... Un numeroso gruppo dei nostri lottava con il suo peso morto mentre lo trascinava, spingeva e tirava su una pala sopra la fossa... "blud! wasser! blud! wasser!" Le mie mani e le mie braccia affondavano su e giù dentro la carcassa spaccata di un maiale...»<sup>138</sup>

I ricordi di Paul Sakoilsky circa il *6-tage-spiel* del 1998 risuonano ancora vividi in questa testimonianza del 2002, allegata all'intervista con Nitsch precedentemente pubblicata nel 1999: la sinestetica tragicità dell'uccisione a metà tra ripudio e venerazione, ma soprattutto il dolore che non affligge solo la vittima sacrificale ma l'intero gruppo di partecipanti, uniti in un pianto catartico, emergono dalle parole che solo quanti abbiano mai preso parte al "festival dell'umanità" sono in grado esprimere. Il dolore, nella visione di Nitsch, fa parte della vita e accompagna l'uomo dalla nascita alla morte; e questo è uno dei motivi più immediati per cui l'O.M. Theater, in quanto celebrazione della vita, debba

---

<sup>138</sup> «I remember the moment before the slaughter of the last of the live bulls used for the festival, a strange, eerie and dizzying moment; fascinating yet terrible and truly tragic, (I believe I shed - as I'm sure others also did - tears for the bull)...Brought face to face with the mystical spectacle of death that society tries so hard to cover over...silence, awful silence...We held everyone back till the bull had been stunned (killed?) by the electric bolt. Then the musicians struck again with renewed intensity. A large crowd converged round this terrible primal scene where the butchers went about pole-axing and butchering the bull, and it was amazing how quickly the object of horror/veneration was transformed into a carcass, flesh...A large group of us struggled with its dead weight as we dragged, pushed and pulled it on to the ramp over the pit...'blud! wasser! blud! wasser!' My hands and arms sink and rise inside a pig's split open carcass...»

PAUL SAKOILSKY, *Breaking Out of the Reality Asylum: Hermann Nitsch and the Orgies Mysteries Theatre*, Galerie Zimmer Kratochwill, 1999, cit. p. 24.

assumere le vesti di una tragedia: come egli stesso afferma nelle già citate *Declarations and descriptions regarding the O.M.T. project*, infatti, “il mondo come lo viviamo e conosciamo è puramente tragico”<sup>139</sup>, dal momento che decadimento e crescita si concorrono in un flusso circolare in continua trasformazione, e che l’elemento tragico risiede tanto nella “perpetua decadenza verso la morte”<sup>140</sup>, quanto nella dolorosa nascita della creazione. Per vivere intensamente, dunque, è indispensabile quanto necessario abbracciare il tragico - e quindi la vita – avvicinandosi, di conseguenza, alla morte ma, al tempo stesso, andandovi oltre: il tutto è possibile, inoltre, poiché l’immortalità, secondo la filosofia di Hermann, è sposa dell'estasi, e quest’ultima è resa raggiungibile esclusivamente attraverso l’opera d’arte totale esemplificata dal dramma dell'O.M. Theater, in quanto opera catastrofica attraverso cui percepire la causa di tutta la sofferenza a partire dal doloroso inizio, ovvero la nascita.<sup>141</sup> Appare evidente, dunque, come la tragicità rechi con sé elementi di per sé contrastanti: nascita e morte, creazione e distruzione, dolore e piacere. A queste ultime, poi, si aggiungono naturalmente Cristo e Dioniso; gli antipodi per antonomasia che Hermann, superando Nietzsche, si propone di riconciliare per mezzo del suo teatro. Le azioni analizzate precedentemente ne sono già un sintomo cruciale, ma è nel percorso di elaborazione dello *Spettacolo dei 6 giorni* che l’esperienza

---

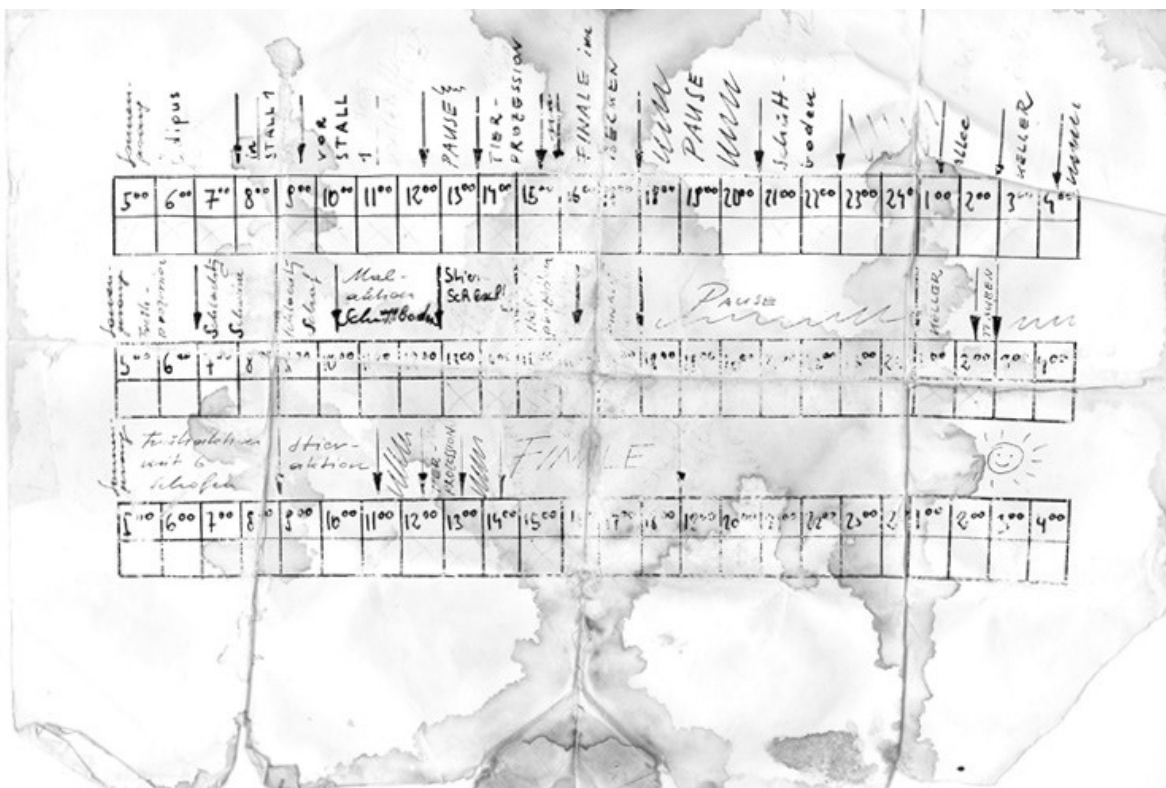
<sup>139</sup> H. NITSCH, [EMANUELE DE DONNO e altri], *Hermann Nitsch atlas*, Foligno, Viaindustriae, 2017, cit. p. 49.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

artistica di Nitsch si rivela esplicitamente come un parallelo tra la Genesi – la nascita – e la Passione – il dolore-, nonché tra il sacrificio di Cristo e quello di Dioniso, ovvero la sua lacerazione, narrata nei miti antichi.

Prima di giungere alla versione estesa delle sei giornate, tuttavia, l’O.M. Theater si presenta come un *3-tage-spiel* con la *80.aktion* del 1984, della durata di settantadue ore complessive. Il parallelismo col mito dei sei giorni della Genesi e con gli eventi della Settimana Santa, in quest’ultimo caso, si compie solo parzialmente, ma lo svolgimento delle azioni nel corso delle diverse giornate segue uno schema ben preciso che già anticipa la ritualità sacrificale del *6 day play* e, soprattutto, fornisce una chiara esemplificazione del connubio di elementi cristologici e dionisiaci presenti nel progetto. Il rimando ai Misteri medievali, ad esempio, viene intuito già a partire dall’introduzione della partitura, in cui viene specificato il carattere simultaneo delle diverse azioni, distribuite nello spazio e nel tempo in modo tale che “la manifestazione continui ininterrottamente dal



5. *80.aktion*, partitura grafica per l’*80.aktion*, *3-tage-spiel*, Hermann Nitsch, foto b/n di Heinz Cibulka, 1984, dal sito di Katharina Biber, allieva e collaboratrice di Nitsch.

nascere del sole del 27 luglio fino al sorgere dello stesso il giorno 29”<sup>142</sup>. Come si può notare dalla bozza preparatoria realizzata da Hermann, costituita da tre tabelle verticali divise in fasce orarie (*fig. 5*), ogni giornata è scandita dai ritmi del giorno e della notte, nel corso dei quali gli spettatori sono liberi di andarsene e ritornare a loro discrezione: si partecipa all’inno del sole al suo sorgere e si contemplanò il tramonto e il cielo stellato di mezzanotte nell’attesa dell’alba successiva; il tutto accompagnato dal ritmo della musica composta da Nitsch anche durante i momenti di condivisione dei pasti, principalmente costituiti da vino e “cibi semplici”, come li definisce l’artista all’interno del testo.<sup>143</sup>

Già a partire dalla struttura generale della partitura, dunque, è possibile riscontrare la vicinanza sia alla modalità rituale cristiana dei *Misteri* medievali, per l’elemento delle azioni simultanee abbinato ad un pubblico libero di muoversi nello spazio, in antitesi alle unità aristoteliche, sia a quella antica delle *Dionisie*, feste rituali in onore di Dioniso celebrate all’insegna della convivialità, dell’eccesso e dell’ebbrezza. Se ci si cala, poi, nella dimensione specifica delle singole giornate, la fusione di elementi cristologico-dionisiaci risulta tanto inebriante quanto il miscuglio di sangue e vino che giace sul suolo della vasca di cemento del Castello di Prinzenhof una volta conclusa la terza giornata. Già all’alba del primo giorno, ad esempio, fa la sua comparsa Edipo, l’unico attore nominato dalla partitura senza attingere alle consuete numerazioni; un nome che rimanda ai grandi miti archetipici su cui si basa il simbolismo inconscio collettivo, ma che esula, come si ricorderà, da qualsiasi scopo narrativo. All’interno del Teatro O.M., infatti, Edipo è un personaggio-icona, contraddistinto dai segni peculiari di un’identità che si riflette in quella degli altri attori passivi, ovvero la tunica bianca, la benda sugli occhi e la processione a forma di croce con cui viene

---

<sup>142</sup> H. NITSCH, *O.M. Theater: Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994, cit. p. 32.

<sup>143</sup> «Durante tutti gli avvenimenti della prima giornata (24 ore) nella cantina del castello vengono distribuiti ai partecipanti vino e cibi semplici, nella cantina sono sistemati tavoli e panche. Viene organizzata un’osteria. Si suona musica popolare e viennese. Lo stesso dicasi per il frutteto ove vengono pure sistemati tavoli e panche. Si serve vino giorno e notte. Si possono chiedere cibi semplici. Si suona musica da taverna e musica viennese.» *Ivi*, cit. p. 34.

fatto entrare in scena. Si riporta, come riferimento, la descrizione, tratta dalla partitura, della sua prima entrata in scena, che ha luogo nel cortile del Castello in cui è appena stato appeso un toro macellato e scuoiato:

«Edipo viene portato al toro con le braccia allargate (indossa un camice bianco a forma di saio. Gli occhi sono bendati). Le braccia sono legate con lunghe corde fissategli alle mani e tirate da due attori. Tirando le corde i due attori avanzano con Edipo in direzione del toro. Edipo viene girato (con la faccia verso il castello) le braccia vengono nuovamente aperte tirando le corde, sangue in bocca.»



6. Edipo nell'*80.aktion, 3-tage-spiel*, Prinzendorf, 1984, foto a colori da L. Mango, *op. cit.*

Una vivida fotografia a colori (*fig.6*) immortalata la figura di Edipo colto nella medesima posizione descritta dalla partitura: le braccia allargate per simulare una crocefissione, fisse alle estremità di lunghe corde probabilmente tirate ai bordi della vasca di cemento in cui ha luogo la performance, e il corpo manipolato dagli altri operatori scenici: nonostante non vi siano elementi realmente identificativi, la sua posizione centrale all'interno dell'azione lo rende un personaggio iconico ben individuabile e dalla forte carica simbolica. La tunica bianca che indossa è la medesima adoperata dallo stesso Nitsch - un saio bianco, evocatore di sacralità - mentre le divise degli attori attivi sono più contemporanee ma ugualmente bianche e macchiate dello stesso sangue che, versato nella bocca di Edipo, ne ha poi

lasciato il segno sulla veste. Si noti, tuttavia, che il numeroso gruppo di attori passivi che sembrano circondare il giovane stanno, in realtà, coprendo un toro morto, posto esattamente al di sotto del corpo del personaggio, che è possibile individuare seguendo con lo sguardo il percorso rosso acceso, segnato dal sangue, che sembra partire dal saio di Edipo per poi espandersi verso il basso, secondo una direttrice verticale. Osservando, inoltre, la qualità della luce, per niente meridiana, è possibile ipotizzare che la fotografia in questione sia stata scattata, invece, nel corso della seconda giornata e, in particolare, nella sezione che la partitura nomina “finale del secondo giorno”, in cui il crescendo della musica accompagna l’azione fino al suo culmine, definito da Nitsch il “tragico dell’eccesso”<sup>144</sup>. Nel corso di questo crescendo, “re Edipo” – come egli viene apostrofato nella sua terza comparsa in scena – viene introdotto similmente ad un’icona mobile, come di consueto, all’interno dell’azione: la vasca di cemento è stata precedentemente coperta interamente di “uva troppo matura”<sup>145</sup>, come anche il camice del protagonista, e di fronte alla vasca, dove sono stati appesi tre tori (v. *fig. 7*), quello di centro è stato sbudellato e aperto in vista del suo arrivo. A questo punto, l’incontro fra re Edipo e il toro si svolge tra i suoni crescenti dell’orchestra i “pigiatori” dell’uva all’interno della vasca per poi culminare nella posizione sopra descritta, in cui Edipo è intento a pestare “estaticamente”<sup>146</sup> l’interno dell’animale; si inserisce, di seguito, il paragrafo finale che descrive la purificazione del toro e la processione degli animali:

«4.crescendo estremo della musica: Il toro viene tirato fuori dalla vasca e fissato ad una impalcatura di legno. L’uva pigiata, il mosto, la polpa calpestata dell’uva, il sangue e lo sterco che imbrattano il toro vengono lavati con acqua calda. Cani, polli, oche, pecore, capre, maiali, cavalli, vacche, buoi, tori sono condotti alla vasca.»<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> H. NITSCH, *O.M. Theater: Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994, cit. p. 47.

<sup>145</sup> *Ivi*, cit. p. 40.

<sup>146</sup> Nel testo si nota un uso quasi spropositato del termine, a conferma di quanto sostenuto da Nitsch nella sezione “Sul simbolismo della ferita al fianco” trattata nel paragrafo precedente.

Cfr. H. NITSCH, *Sul simbolismo della ferita al fianco*, in *O.M. Theater, op. cit.*, pp. 49-53.

<sup>147</sup> *Ivi*, cit. p. 41.



7. Cortile del Castello di Prinzendorf nell'*80.aktion*, *3-tage-spiel*, Prinzendorf, 1984, foto a colori di Cibulka, da Archiv Cibulka, [www.nitsch.org](http://www.nitsch.org)

Al termine di ciò, il festival è arrivato al culmine dell'eccesso, ovvero il momento di massima decadenza immediatamente precedente alla liberazione, rappresentata dalla terza giornata: all'uscita di Edipo e del toro seguono l'intermezzo, le processioni notturne attorno al castello e la contemplazione del cielo stellato di mezzanotte, accompagnata dalla musica sacra, che anticipa, già di per sé, l'atmosfera del giorno successivo. Nonostante ogni giornata presenti, infatti, una commistione di elementi cristologici e dionisiaci (dai rimandi ai Misteri, tra tuniche bianche e crocefissioni, all'eccesso orgiastico e al vino, mediati dalla figura simbolica di Edipo) lo stesso Nitsch specifica, all'interno della partitura, la diversità che è intrinseca ad ogni giornata rispetto alle altre, e, in particolare, l'opposizione fra la seconda e la terza. Si riporta qui di seguito la nota forse maggiormente esemplificativa, posta dall'autore all'interno dell'ultima pagina della partitura:

«Mentre la seconda giornata, giornata dionisiaca, aveva dato luogo ad un'ebbrezza orgiastica culminata nel tragico dell'eccesso, ci troviamo ora in presenza di un'ebbrezza gioiosa, pacata, meditativa, mistico-ontologica, profondamente solenne. festosa.»<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> H. NITSCH, *O.M. Theater: Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994, cit. p. 47.

È proprio alla fine, dunque, che si rivela il percorso sinestetico e partecipativo ricercato dall'artista nel corso delle tre giornate: un vero e proprio crescendo musicale dalla sofferenza del primo giorno, che presenta il numero più elevato di uccisioni animali, all'eccesso dionisiaco del secondo, per poi giungere alla salvezza catartica del terzo. “L'intenzione – afferma Nitsch – era di liberarci dall'angoscia e dall'aggressività mediante una forte presa di coscienza”: una consapevolezza che si muove a piccoli passi nel corso di ogni giornata, in particolare nel tardo pomeriggio, ma che raggiunge l'abreazione solo all'ultimo tramonto, a seguito del quale è possibile abbracciare la vita per davvero, con una nuova consapevolezza.

Per approfondire la tematica del sacrificio, componente a dir poco fondamentale all'interno dell'estetica dell'artista nonché *fil rouge* del seguente capitolo, risulta utile effettuare un passo indietro alla prima giornata del *3-tage-spiel*, in cui un'intera sezione (*fig.8*) è dedicata ad una serie di “processioni di animali”: immediatamente prima, contemporaneamente ad altre azioni, sono state sventrate molte pecore nelle stalle, mentre le cantine si sono trasformate in un'osteria gremita di gente in cui è possibile bere e mangiare a suon di musica durante tutta la giornata. Leggendo la partitura, che descrive il corteo di animali peregrinante attorno al Castello e seguito di giovani nudi – corpi archetipici – cosparsi di “sangue, bava e intestini”<sup>149</sup> trasportati su portantine e “mangiatoie piene di carne e intestini”<sup>150</sup>, si noterà come le note, messe in evidenza dall'uso del maiuscolo, pongano l'attenzione specificatamente sulle “sensazioni olfattive”<sup>151</sup>, programmate appositamente in modo da seguire un *iter* preciso che accompagna la processione, assieme alla musica, nei diversi luoghi del Castello fino alla

---

<sup>149</sup> *Ivi*, cit. p. 35.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

cappella adornata di fiori. Il percorso di fondo, a grandi linee, è simile a quello già affrontato analizzando *Il Fanciullo*: si parte dall'odore acre dei materiali organici – in questo caso animali – per giungere alle sensazioni olfattive più tenui e dolci della natura, percorrendo i campi e vigneti fino raggiungere la cappella. Si tratta, insomma, di una sorta di percorso di purificazione e redenzione in miniatura. Per giungere al finale “dolce”, tuttavia, non può mancare il sacrificio, ed è qui che entra in gioco lo *sparagmòs*; in questo caso un bue sventrato, le cui

#### PROCESSIONI DEGLI ANIMALI

Pecore, capre, maiali, cani, polli, cavalli, vacche, buoi, tori sono condotti attorno l'area del castello accompagnati dalla musica (musica per fiati: schuhplattler, marce funebri, marce militari, musica sacra) e da musica di rumori; il tutto seguito da giovani nudi trasportati su portantine, cosparsi di sangue, bava e intestini, con mangiatoie piene di carne e intestini. Sui corpi umani sono legati corpi di animali squartati, carni e intestini. Girano attorno al castello, anche in senso contrario, bande musicali incontrandosi con il corteo di animali.

Dopo aver percorso un giro, la processione scende lungo il viale del castello verso il cortile, a destra e a sinistra del viale sono allineate fanfare. Nel cortile del castello il corteo viene salutato estaticamente dall'orchestra (fanfare suonano dal tetto e dalle finestre del castello).

Un bue viene sventrato  
 Un attore vi si sdraia sotto nudo  
 Gli cadono addosso gli intestini  
 Il sangue gli cola e spruzza addosso

L'attore così imbrattato viene trasportato nel cortile; segue la processione (degli animali) mentre tutte le orchestre suonano.

Processioni di partecipanti all'aperto, accompagnati da musica viennese, orchestre a fiato e orchestre di musica-rumori.

Processioni percorrono i campi, i vigneti, i boschi, verso le varie cantine. Di cantina in cantina, assaggio dei vini dalle botti.

**TUTTE LE CANTINE DELLA ZONA SONO APERTE**

Azioni all'aperto, nelle cantine, davanti alle cantine.

LE SENSAZIONI OLFATTIVE sono ordinate per odori e fatte provare agli spettatori durante lo spettacolo.

I partecipanti possono andare e venire a piacimento.

Verso mezzogiorno nella cappella del castello, ricca e adorna di fiori, viene recitata la messa “l'homme armé” di Busnois.

Il bere e il mangiare fanno parte integrale della festa. Sia nella cantina che nel frutteto sono disponibili cibi semplici da osteria ad ogni ora del giorno e della notte. Durante i pasti principali vengono portati di tanto in tanto cibi e bevande su tavole e panche sistemate nel cortile del castello e sul prato di fronte alla facciata principale.

8."Processioni degli animali", pagina tratta dalla *Partitura della festa dei tre giorni*, in H. Nitsch, *O.M. Theater: Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994.

interiora vengono fatte cadere sull'attore passivo disteso sotto di lui, in una posizione diametralmente opposta a quella dell'incontro fra Edipo e il toro della

seconda giornata. Lo stesso elemento della “processione degli animali”, inoltre, viene ripetuto anche nel pomeriggio del terzo giorno, andando a completare un immaginario percorso ciclico: nel secondo caso l’esito finale, tuttavia, è letteralmente grandioso, e porta con sé un sacrificio di portata maggiore, oltre ad essere connotato da un accompagnamento sonoro del tutto peculiare:

«Vengono sventrate delle pecore, macellate, scuoiate e inchiodate a crocifisso contro il muro esterno delle stalle. Dei musicisti suonano rivolti alle pecore mentre queste vengono sbudellate. I tre tori appesi a crocifisso contro il muro esterno della stalla a sud, vengono sventrati. Durante lo sventramento grandi bande di suonatori di trombe suonano rivolti ai tori.»<sup>152</sup>

A dominare la processione, dunque, anziché l’olfatto, è l’udito: urla e rumori accompagnano l’azione fino all’eccesso. Non solo cori e orchestre, ma addirittura carri armati ed elicotteri prendono parte alla scena, anch’essi ricoperti da sangue ed interiora - quasi a volersi elevare a personaggi icona similmente agli attori passivi- e producono suoni ad altissima frequenza al limite del sopportabile; il tutto in un crescendo estremo che porta ad esperire l’aggressività umana nel suo eccesso, in vista di una liberazione da essa:

«Tutto si svolge con rapidità in un’atmosfera irreale, da incubo, come in un assalto (confronto con l’aggressività umana).

**Crescendo estremo della musica.»**<sup>153</sup>

È nel tardo pomeriggio che tale liberazione ha luogo, quando tutti i partecipanti lasciano il Castello per radunarsi nelle taverne in “un’atmosfera si festa popolare, serena e gioiosa”<sup>154</sup> accompagnata da una musica diametralmente opposta alla precedente, tra “musichette popolari viennesi e d’osteria”<sup>155</sup>. La componente acustica, come ormai appare evidente, è indispensabile per l’Opera d’Arte Totale nitschiana e comprende, in virtù di ciò, innumerevoli sfumature sonore che vanno dai suoni naturali a quelli artificiali, e da quelli melodici a frequenze disturbanti

---

<sup>152</sup> H. NITSCH, *O.M. Theater: Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994, cit. p. 45.

<sup>153</sup> *Ivi*, cit. p. 46.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

come quelle descritte nella partitura del *3-tage-spiel*. Secondo l'artista, infatti, l'estasi abreattiva e l'eccesso dionisiaco "desiderano il rumore"<sup>156</sup>, intendendo con esso tanto le urla umane quanto i suoni suscitati dalle manipolazioni della carne, evocati nella musica dell'O.M. Theater: una musica che comprende in se stessa anche "l'urlo delle donne che partoriscono, la paura del neonato mescolata al calore dell'utero morbido come la melma [...]"<sup>157</sup> fino ad arrivare ai tuoni del cielo e al suono delle traiettorie stellari: una visione musicale, insomma, che fagocita un intero universo polisensoriale per poi essere riversata all'interno del Teatro. Per quale ragione, tuttavia, grida e rumori rivestono un ruolo così centrale nella musica composta da Nitsch? Il motivo è semplice: si tratta di elementi che l'artista, in virtù di compositore, considera "le forme più elementari di espressione musicale"<sup>158</sup>. Si parla, dunque, ancora una volta, di elementi archetipici che fungono da base per l'evento sinestetico che induce all'abreazione; di una "musica-rumore" che accompagna ed enfatizza l'azione, amplificandone il significato più di quanto la parola possa fare. Ad eseguirla, dal punto di vista strumentale, è un'orchestra variegata: strumenti a percussione, ottoni e strumenti a fiato in legno sono accompagnati da voci umane e da una diversità di oggetti che, una volta percossi, producono "rumori di ogni tipo"<sup>159</sup>, alla stregua degli *happenings* di John Cage. Le voci appena menzionate, inoltre, rappresentano tutto ciò che resta della componente verbale del *Dramma della foia* e il risultato della svolta performativa ad esso seguente: nel "festival dei sensi"<sup>160</sup>, infatti, la profondità sensoriale necessaria ai fini dell'abreazione trova nell'udito un elemento fondamentale, e in tale campo la parola non può che essere soppiantata da una musica capace di rivelare il tragico (si noti qui il legame con la filosofia di Nietzsche e il primato della musica in quanto fondamento del dionisiaco e della

---

<sup>156</sup> H. NITSCH, [EMANUELE DE DONNO e altri], *Hermann Nitsch atlas*, Foligno, Viaindustriae, 2017, p. 50.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> H. NITSCH e altri (a cura di), *Hermann Nitsch e il teatro*, Verona, Manfredi, 2016, cit. p. 126.

<sup>159</sup> H. NITSCH, *Museo Nitsch Napoli*, Napoli, Edizioni Morra, 2008, cit., p. 25.

<sup>160</sup> H. NITSCH, [E. DE DONNO e altri], *Hermann Nitsch atlas*, Foligno, Viaindustriae, 2017, p. 47.

tragedia) e di svelare il substrato psichico inconscio rappresentato visivamente dallo svisceramento dell'animale. Altra particolarità della musica dell'artista-compositore è che essa viene eseguita prevalentemente da non esperti, al fine di mantenerne l'immediatezza, e che ne fanno parte, contribuendo al medesimo scopo, anche i suoni *en plein air* dell'ambientazione (come la musica popolare proveniente dalle taverne o i versi degli animali che abitano l'ambiente attorno al Castello).

Una volta chiarita la problematica acustica, e in particolar modo in riferimento al rumore utilizzato nell'ultima azione analizzata, rimangono, tuttavia, delle questioni in sospeso, in merito alla *festa dei 3 giorni*, che necessitano delle spiegazioni in quanto facilmente esonibili ad eventuali fraintendimenti: si tratta, nello specifico, dei concetti di “sacrificio” e “liberazione” e di come essi vengono interpretati all'interno dell'O.M. Theater. Ciò che è appurato, a questo punto, è che lo *sparagmòs* di un animale, in quanto sostituto simbolico, determina, all'interno di un'esplicita dimensione rituale, una liberazione degli istinti repressi e, una volta superato l'eccesso, la tanto bramata catarsi: quello che, invece, risulterà ancora poco chiaro, è l'effettiva distanza che separa la ritualità del sacrificio nitschiana, fondata sulla consapevolezza dell'umana sofferenza, da quella puramente antica. In origine, infatti, la pratica sacrificale serviva a placare l'ira divina, ovvero i poteri responsabili del dolore umano: Nitsch, però, essendo consapevole dell'inevitabilità del dolore in quanto intrinseco alla vita, non ricerca il sacrificio convenzionalmente inteso, bensì quello che nel manifesto del 1962 egli definisce “sostituto del sacrificio” e che identifica con l'attività artistica stessa, ovvero il risultato della Passione dell'artista, che non può essere estraneo al dolore.<sup>161</sup> in questo senso, dunque, Nitsch non rifiuta la sofferenza, ma dice “sì” ad essa, all'esistenza del peccato, e alle catastrofi insite nella storia dell'umanità.

---

<sup>161</sup> *Hermann Nitsch – Documentario*, Sant'Agostino Casa d'Aste, 2009.

Documentario realizzato in occasione della mostra “Nitsch a Torino per Sant'Agostino”, tenuta dal 24 ottobre al 14 novembre 2009 e curata da Paul Renner e Vanessa Carioggia.

Link: <https://www.canalearte.tv/hermann-nitsch-documentario/> [visitato in data 24.07.22]

L'artista, così, cessa di essere esclusivamente un creatore attivo e viene visto anche nel ruolo passivo della sofferenza.<sup>162</sup>

Se ci si dovesse chiedere, inoltre, perché l'O.M. Theater, pur presentandosi come il festival della vita, dia più spazio alla Passione che alla Genesi, il motivo essenziale è uno soltanto: come recita il documentario del 2009 prodotto a Torino (fig. 9) in occasione della mostra a lui dedicata, infatti, "Nitsch sa di non trovarsi più all'inizio dei tempi, ma alla fine del mondo"<sup>163</sup> ed è consapevole che "genesi e passione non si possono separare, poiché la passione implica il desiderio di un nuovo inizio e di un nuovo corso dei tempi"<sup>164</sup> che il teatro nitschiano ci fa sperare, ma che non arriverà mai. Una seconda motivazione si potrebbe ricondurre, secondo un confronto usato oltremisura dalla critica ma che non presenta influenze verificate<sup>165</sup>, alla concezione teatrale di Antonin Artaud, drammaturgo francese che vedeva nell'unione tra sacrificio ed estasi dei sensi il fulcro del sentimento tragico e l'unica realizzazione possibile dell'opera d'arte totale,



9. frame tratto da *Hermann Nitsch – Documentario*, Sant'Agostino Casa d'Aste, 2009, min 19:01, YouTube. «La mia musica prende le mosse da urla, voci, sussurri, rumori.»

<sup>162</sup> *Ibidem.*

<sup>163</sup> *Ibidem.*

<sup>164</sup> *Ibidem.*

<sup>165</sup> Lorenzo Mango osserva come, nonostante Nitsch non conoscesse affatto il teatro di artaudiano, la sua influenza sia molto presente in tutto il teatro del secondo Novecento «sia come rimando diretto che, anche più spesso, come recupero di un filo annodato negli anni Trenta e poi lasciato cadere fino agli anni Sessanta. Un filo ripreso a volte – e potrebbe essere questo il caso di Nitsch ma è quanto hanno sostenuto sempre anche personaggi come Julian Beck, Judith Malina o Grotowski – quasi per una sorta di coincidenza di intenti e non per un'ispirazione diretta. Vale a dire che le ricerche prodotte nella seconda metà del Novecento non si avviano in conseguenza della conoscenza dell'autore de *Il teatro e il suo doppio* ma che, pur partite autonomamente, in esso trovano uno specchio entro cui riflettersi per comprendersi meglio e meglio attrezzarsi teoricamente.» L. MANGO, *op. cit.*, cit. p. 21.

dichiarando, così, la necessità della crudeltà e congiungendo la gioia eterna del divenire con la distruzione che le è intrinseca. Secondo questa visione, e riprendendo anche la filosofia di Nietzsche ne *La nascita della tragedia*<sup>166</sup>, si sostituirebbe il bisogno di liberarsi dal terrore e dalla pietà con la necessità di guardare in faccia ad essi, attraversandoli e, come avviene per l'artista-Nitsch nella passione insita al processo creativo, dire "sì" alla sofferenza. Secondo l'interpretazione di RoseLee Goldberg, invece, il dolore e la sofferenza nel lavoro di Nitsch rappresentano un atto di purificazione e un mezzo di redenzione;<sup>167</sup> tale interpretazione, in questo senso, avvicinerrebbe l'artista non solo ad altri azionisti, primo dei quali Schwartzkogler, ma anche alle performance più estreme della body art come quelle di Gina Pane e Marina Abramović. Nel caso di Nitsch, inoltre, la premessa risiederebbe nella repressione degli istinti violenti da parte dell'umanità – motivo che spiegherebbe anche la sua ricerca degli archetipi – che ha comportato, nel corso del tempo, l'eliminazione di alcuni rituali ancestrali come quello di uccidere gli animali, così naturale e del tutto privo di malvagità per l'uomo primitivo: una risposta che secondo l'autrice contiene delle reminiscenze evidenti del precedente movimento viennese dell'Espressionismo in pittura, al quale lo accomunano anche l'interesse per il subconscio e l'espressione drammatica e, per certi versi, violenta, del sé.<sup>168</sup> Come è ormai noto, tuttavia, l'O.M. Theater non si pone semplicemente come una tela riflessiva, ma un'arena vera e propria in cui gli istinti vengono liberati e inebriati, facendosi coscienti per mezzo dell'abreazione che Freud stesso poneva come condizione affinché i desideri latenti, inconsciamente elaborati in forme di stati patologici quali isteria o nevrosi, divenissero evidenti nella coscienza, ovvero l'Io.<sup>169</sup> Nonostante non sia

---

<sup>166</sup> Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, tr. it. di SOSSIO GIAMETTA, Adelphi, Milano, 1972.

<sup>167</sup> ROSELEE GOLDBERG, *Performance Art : from Futurism to the Present*. Revised and expanded edition, Singapore, Thames and Hudson, 2001, p. 164.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> T. SESERKO-OSTROGONAC, *Viennese Actionism, Total Art and the Social Unconscious*, 2010, p. 18  
Cfr. SIGMUND FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi (1915-17)*, tr. it. di M. Tonin Dogana e. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 1985.

possibile ricominciare daccapo, e dolore e passione siano inseparabili, l'O.M. Theater, dunque, aspira a raggiungere la liberazione (dal mondo, dall'obbligo di cercare un senso nell'esistenza del mondo e della nostra, dalla sofferenza nostra nel mondo e del mondo, dal nostro sentimento di corresponsabilità)<sup>170</sup>. Si tratta, tuttavia, di una liberazione solo parziale: a differenza dei grandi fondatori di religioni, come Cristo e Buddha, infatti, l'artista non può aspirare ad una liberazione totale, ed è il motivo per cui Hermann, come citato poc'anzi, afferma la consapevolezza di trovarsi alla fine dei tempi, nonostante il suo Teatro rechi in sé l'illusione di una possibile rinascita totale.<sup>171</sup>

Se l'unione degli opposti può essere, quindi, compresa alla luce del concetto intrinsecamente dialettico di “vita” proprio dell'estetica nitschiana, la concezione della “libertà parziale” appena menzionata risulta utile, invece, per interpretare e comprendere il corso delle azioni del Teatro delle Orge e dei Misteri: unendo i due elementi in un quadro comune, inoltre, è possibile affermare che sia proprio attraverso l'ebbrezza, l'eccesso orgiastico e la distruzione sadomasochistica che la stessa unione degli opposti insita nella vita e nel profondo di ogni uomo emerga dal subconscio e diventi esperibile: nascita e distruzione, in questo modo, si fanno un'unica cosa e si mostrano sotto una nuova luce, mettendo gli uomini in una comunicazione quasi osmotica tra di loro e con il cosmo e istituendo “la più grande celebrazione dell'umanità”<sup>172</sup> e della vita tutta. Una volta terminato il dramma O.M., però, subentra il quotidiano, fatto di un perpetuo oscillamento tra il dolore della nascita e quello della morte: una drammatica conferma dell'utopia insita nell'aspirazione ad una liberazione totale. Nella vita quotidiana non è, pertanto, possibile esperire l'essenza della vita come unione di forze opposte: gli eccessi - come nascita, morte e resurrezione - appaiono separati e, allo stesso modo, gli uomini non si vedono come vittime e carnefici insieme, né riconoscono

---

<sup>170</sup> SANT'AGOSTINO CASA D'ASTE, *Hermann Nitsch – Documentario*, Torino, 7 aprile 2012

Link: <https://www.canalearte.tv/hermann-nitsch-documentario/> [consultato in data 24/07/2022]

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> H. NITSCH, [EMANUELE DE DONNO e altri], *Hermann Nitsch atlas*, Foligno, Viaindustriae, 2017, p. 46

di cadere, nello stesso tempo, “in un abisso del buio e in un abisso della luce”<sup>173</sup>. È proprio in questo dualismo di forze, invece, che risiede l'esistenza, come Nitsch dichiara al termine delle *Declarations and descriptions regarding the O.M. Theater project* da cui si era partiti:

Allo stesso tempo, noi soffriamo mondi di morte, di crudeltà e corriamo attraverso mondi immensurabilmente luminosi, bianchi, accecanti di beate esperienze di luce. Carne cruda, sanguinante, umida e lacerata nel corso dell'eccesso dionisiaco, è contrapposta al gusto della frutta il mattino della risurrezione. Il doppio abisso di luce e oscurità è l'ESSERE.<sup>174</sup>

## II.IV L'uso del corpo tra violenza e rito

Hermann Nitsch non è certo il primo artista ad affiancare il corpo animale a quello umano: a partire dall'Azionismo stesso, all'interno del quale la figura di Schwarzkogler, che accompagnava il proprio corpo a carcasse animali (è il caso dei pesci nel già citato *Wedding*, 1965) raccoglieva forti opposizioni, si arriverebbe, uscendo dal panorama viennese, ad altri esempi europei come *Meat Joy* di Carolee Schneemann che nel 1964, a Parigi, sostituì la tempera con sangue e carcasse animali per dipingere corpi seminudi, e la celebre *How to explain pictures to a dead hare*, eseguita da Joseph Beuys a Düsseldorf l'anno successivo. Nonostante gli esempi con cui confrontarlo siano molti, tuttavia, Nitsch riesce sempre a distinguersi da essi in modo radicale, e questo grazie ad una sua specificità che va oltre il *modus operandi* performativo: il suo, infatti, è un utilizzo del corpo animale che affonda le radici direttamente nelle fondamenta

---

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> *Ivi*, cit., p. 50 “At the same time, we suffer worlds of death, of cruelty, and race through worlds of immeasurably bright shining blinding white blissful experiences of light. Raw meat, bloody and moist and rent in the course of dionysian excess, is set against the taste of fruit on the morning of the resurrection. The dual abyss of light and dark is BEING.”

dell'umanità e in ciò che essa sin dalle origini ha adoperato per sopperire ai conflitti. L'artista, dunque, non è legato tanto agli esempi a lui contemporanei, quanto a quelli addirittura ancestrali: ecco, dunque, che si parla di “sacrificio rituale”, un archetipo ancora da approfondire in questa sede, in quanto difficilmente estraibile dalle partiture dell'O.M. Theater, a differenza dei numerosi riferimenti al panorama cristologico e dionisiaco già emersi dalle porzioni precedentemente analizzate. Se il carattere rituale, inoltre, costituisce un forte elemento distintivo per l'artista sul fronte del corpo animale, quello della violenza ad esso associata risulta, invece, maggiormente suscettibile di confronti all'interno del variegato panorama della body art. Come osserva Roselee Goldberg, infatti, anche all'interno del medesimo frangente è possibile assistere ad azioni estreme che utilizzano il dolore come mezzo espressivo. Francesca Alfano Miglietti parla di questo fenomeno riferendosi all'elemento del corpo come “schermo organico-corporale che non rinuncia a nessuna perquisizione”<sup>175</sup> e che appartiene ad “una sensorialità totale attraverso tutti i canali di trasmissione dei sensi: vista, gusto, olfatto, tatto e udito.”<sup>176</sup>

«Rumori del corpo, un repertorio di sussurri, gemiti, mugolii di impressionante espressività prelinguistica, odori irriproducibili, estemporanei, mnemonici. (Il corpo) è il riscatto di sensi atrofizzati e addomesticati, è l'immersione nei liquidi corporali, negli umori, nelle alterazioni dell'emotività, dell'aggressività, della sessualità [...]»<sup>177</sup>

Nonostante la singolarità dell'arte nitschiana, la descrizione appena riportata si adatta perfettamente anche al controverso esempio del Teatro delle Orge e dei Misteri, sia per la forte accezione sensoriale che per la componente violenta ed erotica. Ciò che interessa, tuttavia, è che Goldberg individua nella body art un comune denominatore in cui il corpo, in qualità di soggetto-oggetto, diviene la tela su cui poter compiere azioni “rituali” – in questo caso, non nel senso

---

<sup>175</sup> FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti*, Faenza, Costa & Nolan, 1999, cit. p. 27.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

etimologico del termine – e che queste ultime, talvolta, arrivano persino a mettere in pericolo l’incolumità dell’artista. È il caso, ad esempio, di *Azione sentimentale* di Gina Pane (1973), in cui l’artista si autoinfligge delle ferite sulle braccia con l’uso spine di rose; una scelta dal valore spirituale tanto nella materia – le spine – quanto nella composizione – l’uso bilanciato di bianco e rosso -. Come Nitsch, osserva Goldberg, essa credeva nel potere purificatore del dolore ritualizzato<sup>178</sup>, ma esplorava la dimensione del sacro unicamente per riportare alla luce il corpo femminile e riscattarlo dalla repressione operata dalla società: una sorta di martirio offerto agli altri in cui “la ferita assume il significato di memoria del corpo, inteso nella sua fragilità”<sup>179</sup>. Gina Pane, dunque, è l’esempio dell’artista che rivendica il proprio corpo come materiale artistico e utilizza il dolore per destare una società anestetizzata. Similmente opera anche Marina Abramović, ma ciò che la muove è il desiderio di libertà: attraverso il dolore, Marina mette alla prova i limiti della propria corporeità che vengono riscoperti come puri retaggi della cultura che l’ha cresciuta.<sup>180</sup> Come dimostra l’azione *Rhythm O* (1973), inoltre, il suo dolore non è solamente autoinflitto, bensì operato dal pubblico: lo stesso pubblico che Nitsch incoraggia affinché prenda parte attiva all’azione, manipolando le carni animali al pari degli attori attivi, è quello che, avendo a disposizione svariati strumenti - di tortura o di piacere – e totale libertà di agire sul corpo dell’artista, arriva ad abusarne fino al limite dell’estremo. Nitsch la definirebbe forse una liberazione degli istinti più violenti, normalmente risiedenti nel substrato psichico comune a tutta la società e provenienti da una matrice archetipica; in questo caso, tuttavia, alla cruda realtà non subentra alcuna componente spirituale o religiosa, e tanto meno la catarsi.

---

<sup>178</sup> R. GOLDBERG, *op. cit.*, p. 165.

<sup>179</sup> BARBARA VINCIGUERRA, *Marina Abramović: attraversare i muri*, in «M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali», XX, 1, 2022, cit.

Link: [m@gm@ v.20 n.1 2022 Barbara Vinciguerra "Marina Abramović: attraversare i muri"](https://m@gm@v.20.n.1.2022.Barbara.Vinciguerra%20Marina.Abramovic%20attraversare%20i%20muri%20%28analisiqualitativa.com%29)  
([analisiqualitativa.com](https://analisiqualitativa.com))

[visitato in data 24/08/2022]

<sup>180</sup> R. GOLDBERG, *op. cit.*, p. 165

Il confronto con i tre esempi performativi appena citati, piuttosto che tracciarne i punti di contatto, ha lo scopo di far emergere un elemento proprio della matrice stessa della body art che, però, nell'O.M. Theater risulta assente, a conferma del carattere del tutto singolare dell'arte nitschiana. Nonostante la generale violenza, infatti, la specificità dell'elemento sadomasochistico del corpo tanto presente in Marina Abramović, Gina Pane, e negli stessi azionisti, non è altrettanto riscontrabile nel Teatro di Nitsch. Se si pensa alle azioni dell'O.M. Theater, l'elemento corporale umano non mai è il principale "oggetto" dell'azione: tutto ruota, anzi, attorno alle carcasse animali, le cui manipolazioni vengono caricate di significato simbolico e, solo in un secondo piano, attribuite al corpo umano, che dovrebbe essere il vero protagonista del rituale. Come già ribadito, inoltre, il caso dell'azione *Il Fanciullino*<sup>181</sup>, di fatto mai eseguita, risulta l'eccezione che conferma la regola. Nei restanti casi, la crocifissione del corpo nudo dell'attore passivo viene affiancata a quella dell'animale, ma ad essere squarciato, sul fronte pratico, è soltanto l'animale, nonostante esso costituisca puramente un *pharmakòs*, un capro espiatorio per la catarsi collettiva.

In tal senso, l'O.M. Theater deve essere inteso non solo come un teatro cristologico-dionisiaco, ma anche come vero e proprio rituale facente uso di una violenza estetizzata in virtù delle proprie matrici simboliche ed archetipiche; ed è proprio a partire da queste ultime che è possibile circoscrivere e comprendere le componenti qui prese in esame<sup>182</sup>, motivo per cui risulta anche necessario, a questo punto, spostare l'indagine dal piano più "superficiale" delle partiture a quello più "profondo" e inconscio degli archetipi. Per studiare un fenomeno come il Teatro delle Orge e dei Misteri alla luce delle sue componenti rituale e sacrificale, infatti, bisogna iniziare dalle sue origini collettive e "archetipiche" – come le definirebbe l'artista - proprio come opererebbe un antropologo, ed è

---

<sup>181</sup> Cfr. H. NITSCH, *Il Fanciullo*, in *O.M. Theater, op. cit.*

<sup>182</sup> Nel presente paragrafo "Il corpo tra violenza e rito", l'analisi dell'O.M. Theater verte sulle componenti della violenza e del rito ad esso interne.

proprio quello che fa René Girard con le sue elaborazioni teoriche racchiuse nel volume *La violenza e il sacro*<sup>183</sup>. Indagando i meccanismi tramite cui la violenza si manifesta, soprattutto a livello collettivo, nonché il suo legame con le religioni antiche e moderne, infatti, lo studioso ha rilevato non solo uno stretto legame tra essa e il sacrificio, ma anche un tale numero di ricorrenze, in entrambi i fenomeni, che essi sembrano esulare dai rispettivi contesti di riferimento; più precisamente, Girard afferma che “i meccanismi fisiologici della violenza variano ben poco da un individuo all’altro”<sup>184</sup> e che, in virtù del ruolo che essa occupa all’interno del rito sacrificale, ciò presupporrebbe un riscontro simile anche sul fronte rituale. In particolare, l’antropologo individua la tendenza della violenza, nonché del rito ad essa correlato, a “gettarsi su vittime sostitutive”<sup>185</sup>: le culture tribali primitive, ad esempio, erano solite superare i momenti di crisi interna per mezzo dell’uccisione e della cacciata di un membro della tribù che diveniva, così, vittima sacrificale sostitutiva, e ciò rivestiva una funzione primaria nel mantenimento della pace e nell’arginamento della violenza reciproca tra i membri della comunità.

Impossibile non pensare, a questo punto, ai diversi gradi di sostituzione simbolica menzionati da Lorenzo Mango in riferimento alla violenza e al sacrificio animale dell’O.M. Theater, che sono stati anche menzionati, in precedenza, contro le numerose accuse di sadismo addotte all’artista che si avrà modo di approfondire a breve. Se, dunque, l’idea di affiancare il corpo animale a quello umano non è una novità all’interno della Performance Art, nemmeno quella di associare il sacrificio ad una sostituzione simbolica è nuova nell’ambito rituale. Ovviamente, nel caso di Nitsch, la sostituzione presenta un carattere del tutto diverso (gli animali sono un sostituto simbolico dei corpi archetipici che dovrebbero essere le vere e proprie "vittime" simboliche del processo di catarsi e liberazione) ma non si può non notare la medesima predisposizione per animali “più miti, più

---

<sup>183</sup> RENÉ GIRARD, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980.

<sup>184</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, cit. p. 14.

<sup>185</sup> *Ivi*, cit. p. 17.

innocenti” e “maggiormente in rapporto con l'uomo per istinto e abitudini” che riscontra Girard e che viene confermata dalle osservazioni di Joseph de Maistre in *Eclaircissement sur les sacrifices*, in cui afferma che “le vittime animali hanno sempre qualcosa di umano, quasi si trattasse di ingannare meglio la violenza”<sup>186</sup>, riferendosi al bestiame adoperato nei sacrifici. L'ipotesi della sostituzione, inoltre, viene confermata dalle osservazioni fatte sul campo da parte di etnologi come Evans-Pritchard e il suo studio sui Nuer, popolazione che vive in stretta simbiosi col proprio bestiame, specchio dell'organizzazione gerarchica della comunità.<sup>187</sup> Anche Godfrey Lienhardt e Victor Turner, inoltre, sostengono l'interpretazione del sacrificio come “violenza sostitutiva”<sup>188</sup>: studiando l'uno i Dinka e l'altro i Ndembu, infatti, entrambi hanno dichiarato la sua funzione sociale, individuata proprio nell'operazione di “transfert collettivo” che viene imposta alla vittima al fine di annullare “le tensioni interne, i rancori, le rivalità in seno alla comunità”<sup>189</sup>, e, in generale, la violenza reciproca. Ciò che si ricava da questa breve excursus etno-antropologico, dunque, è che il carattere simbolico della cosiddetta “sostituzione” operata da Nitsch può riscontrare effettivamente delle conferme sul piano archetipico (legate, ossia, alle origini del sacrificio), il che avvicinerrebbe l'O.M. Theater alle tradizioni etnografiche collettive, ma, soprattutto, lo legherebbe indissolubilmente alla dimensione rituale. Come ulteriore conferma di quest'ultimo fatto, inoltre, basti pensare all'intera mostra ad esso correlata che nel 2016 il Nitsch Museum di Mistelbach ha allestito. Come si evince chiaramente dal titolo “Hermann Nitsch – ritual”, infatti, essa è stata interamente dedicata proprio al forte legame col rito insito nel progetto O.M.T. sin dalle sue origini. All'interno dell'allestimento, inoltre, oltre ad una cospicua serie di *relicts*, è stata esibita una serie di fotografie, tratte dalle azioni di Prinzenhof, al fine di rappresentare visivamente le forme rituali essenziali dell'*Orgien Mysterien*

---

<sup>186</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, cit. p. 15.

<sup>187</sup> *Ivi*, cit. p. 16.

<sup>188</sup> *Ivi*, cit. p. 21.

<sup>189</sup> *Ivi*, cit. p. 22.

*Theater*, quali la crocefissione, la lavanda dei piedi, e, ovviamente, la processione.<sup>190</sup> Di quest'ultima si riporta, a titolo esemplificativo, una stampa a colori, tratta dalla mostra in questione, che stabilisce, sotto forma di collage, una perfetta analogia visiva tra una processione cristiana, con ogni probabilità eseguita in Spagna, e il suo rispettivo corrispondente tratto dalla prima *6-day-play* di Prinzenhof (fig.10). Il messaggio che vuole esprimere l'accostamento delle due fotografie è chiaro: tra di esse vi è una certa somiglianza, o, almeno, è ciò che l'occhio dello spettatore è portato a ricercare secondo un meccanismo che ricorda lontanamente il montaggio delle attrazioni di Eizenstejn per cui accostare immagini tra loro distanti indurrebbe necessariamente delle emozioni nello spettatore e trasmetterebbe dei meccanismi associativi inconsci. In questo caso, il termine medio comune alle due immagini è la processione: a sinistra, quella cattolica che verte interamente sul trasporto di Cristo in croce; a destra, invece, l'esempio polivalente dell'O.M Theater. In entrambi la processione è



10. Hermann Nitsch - *Ritual*, dall'omonima mostra tenuta presso il Nitsch Museum, Mistelbach, 2016. Sulla destra, *Procession through the alley of Schloss Prinzenhof*, dalla *100.aktion "6-day-play"*, foto a colori, Archivio Cibulka-Frey, 1998, tratta da [www.nitschmuseum.at](http://www.nitschmuseum.at)

<sup>190</sup> Cfr. Sito web del Nitsch Museum di Mistelbach

Link: <https://www.nitschmuseum.at/en/exhibitions/1-exhibition-hermann-nitsch-ritual>  
[visitato in data 28/10/2022]

accompagnata da una cospicua partecipazione: all'interno di un vicolo urbano, il corteo cristiano è decisamente più numeroso, ma si differenzia soprattutto per una partecipazione generalmente passiva; ci si sposta ai lati per far passare una sorta di carro monumentale in cui il crocifisso, intoccabile, è posto al vertice, in modo da essere visibile in lontananza ma senza alcun tipo di contatto diretto. Estremamente diverso, invece, è il caso del *6-day-play*: in una scena agreste, l'intero corteo di attori passivi e attivi prende parte alla processione, resa gremita non tanto dai partecipanti – di numero effettivamente ridotto - quanto dalla ripetizione del motivo della croce relegato ad una moltitudine di corpi sia animali che umani. Si noti, inoltre, quanto l'inquadratura stessa contribuisca a verticalizzare la processione in modo tale che la progressione delle crocefissioni si proietti addirittura fuori dall'inquadratura, quasi facendo intuire una parte nascosta del corteo continuare al di là dell'ultimo animale visibile, situato in penombra e incorniciato sullo sfondo di una probabile collina che fa presagire un andamento collinare del sentiero. Un ultimo dato rilevante, inoltre, potrebbe essere la scelta di utilizzare una fotografia frontale per rappresentare il Teatro O.M., enfatizzandone il carattere partecipativo e il forte impatto emotivo, ma di mostrare, invece, di spalle, il corteo cristiano, togliendo del tutto il grado di coinvolgimento che quest'ultimo avrebbe potuto trasmettere.

Non è un caso, inoltre, che il museo di Mistelbach abbia scelto espressamente di esporre fotografie del *6-day-play* e non della sua versione precedente, vale a dire il *festival dei 3 giorni* del 1984: pur essendo in sé completo e grandioso, infatti, la portata di quest'ultimo risulta a dir poco riduttiva se paragonata alla versione estesa e mastodontica del 1998. Sakoilsky la definiva “un rituale sinestetico volto a condurre se stesso e i centinaia di partecipanti all'eccesso sadomasochistico alla celebrazione estetica della vita e dell'esistenza”<sup>191</sup> e descriveva, prima ancora di prendervi parte, gli elementi che lo avrebbero connotato:

---

<sup>191</sup> P. SAKOILSKY, *op. cit.*, cit. p. 17.

«Questo spettacolo, della durata di 6 giorni, incorporerà tutti gli elementi che hanno reso Nitsch così famoso: la macellazione, l'eviscerazione e la crocifissione di animali (totemici), l'inzuppamento di performer nudi in torrenti di sangue e interiora con una cacofonia di carri armati, cori urlanti e orchestre, intervallati da bande di ottoni vaganti che suonano musica da taverna austriaca.... La tavolozza dell'artista sarà composta, tra l'altro, da 300 attori e musicisti, 3 tori vivi, moltissimi maiali e pecore sgozzati, intestini, fiori freschi, 3.000 litri di sangue fresco, litri di vernice, ecc. e vino a sufficienza per un'ebbrezza continua.»<sup>192</sup>

In questo dettagliato elenco i numeri parlano da soli, e colpisce inevitabilmente, in modo particolare, il dettaglio macabro dei tremila litri di sangue citati di cui non si possiedono, tuttavia, dati certi, soprattutto considerando che all'interno del volume *Musei Nitsch Napoli* i litri menzionati siano ridotti a mille:

«Era previsto l'uso di 13000 litri di vino, 1000 chili di pomodori, 1000 chili di uva, 10000 rose, 10000 altri fiori e 1000 litri di sangue. Da un macello sono stati portati maiali e pecore, già squartati e tre tori sono stati macellati sul posto da macellai professionisti e, come più volte Nitsch ha sottolineato, sotto controllo veterinario.»<sup>193</sup>

Al di là dei dettagli più cruenti, tuttavia, è sufficiente soffermarsi sulla precisione delle indicazioni numeriche degli “ingredienti” di quella che doveva essere la *Gesamtkunstwerk* compiuta per rendersi conto di quanto l'artista la considerasse un *unicum* a tutti gli effetti: nella versione precedentemente analizzata della *3-day-play*, ad esempio, il numero elementi organici adottati nelle diverse azioni non veniva mai specificato, con l'unica eccezione degli animali e degli attori, per i quali erano necessarie indicazioni precise. Come suggerisce lo stesso Sakoilsky, dunque, si potrebbe dire che gli elementi incorporati dal *festival dei 6 giorni* appartengano alla medesima tavolozza da cui ha preso vita la sua versione ridotta, come ognuna delle azioni che “hanno reso Nitsch così famoso”<sup>194</sup>; ciò che cambia

---

<sup>192</sup> *Ibidem*.

« This 6-day play will incorporate all the elements that have made Nitsch so notorious: the slaughter, evisceration and crucifixion of (totemic) animals, the drenching of naked performers in torrents of blood and entrails to a cacophony of revved up tanks, scream choirs and orchestras, interspersed by wandering brass bands playing Austrian tavern music.... Among other materials the artist's palette will consist of 300 actors and musicians, 3 live bulls, a great many slaughtered pigs and sheep, intestines, fresh flowers, 3,000 litres of fresh blood, gallons of paint, etc., and wine enough for continuous intoxication»

<sup>193</sup> H. NITSCH, *Musei Hermann Nitsch Napoli*, cit. in SERENA MEDINA DUCHINI ZULLO, *Hermann Nitsch e il sangue come materia pittorica*, cit. p. 6.

<sup>194</sup> P. SAKOILSKY, *op. cit.*, cit. p. 17.

indissolubilmente, tuttavia, è proprio un fattore numerico: e così i tre saluti al sole diventano sei, i materiali si moltiplicano e la partecipazione della popolazione al castello di Prinzendorf raggiunge il suo culmine, specialmente nel clima di festa del sesto giorno, dedicato, come si consueve, alla liberazione direttamente successiva all'eccesso orgiastico.<sup>195</sup> Lo stesso Paul Sakoilsky vi partecipò, e la sua testimonianza rappresenta una fonte secondaria di primaria importanza tanto quanto la partitura, sebbene di estensione ridotta. Nella nota immediatamente successiva al racconto dell'ultimo toro sacrificato<sup>196</sup>, a metà tra orrore e fascino, egli descrive la scena finale dell'intera tragedia nitschiana:

«Ricordo che alla fine dell'opera mi trovavo nell'enorme e frenetica "zuffa" [vedi foto] nella grande vasca di pietra nel cortile, il cui pavimento era profondo pochi centimetri di sangue. Sotto il sole cocente, l'odore del sangue, degli intestini e della carne era quasi opprimente. Spaventoso, tragico e bellissimo, il suono massiccio del "rumore-ecstasy" atonale di Nitsch riempiva l'aria e sembrava scuotere la terra stessa... Altri hanno circondato la fossa e hanno lanciato in aria litri e litri di sangue e acqua sopra di noi. Al suono di un fischio cambiammo direzione, i nostri piedi schizzavano il sangue sui corpi e sui volti... Alzai lo sguardo e una pioggia di sangue mi colpì il viso, accecandomi temporaneamente, mentre mi contorcevo di qua e di là... senza la possibilità di pulirmi, dato che tutto il resto era ugualmente ricoperto... Dietro di noi, in fondo, su un enorme sfondo...dietro, su un enorme fondale dipinto di sangue fresco, si trovava un tableau su larga scala del "leitmotiv mistico" fatto di attori nudi e "passivi" legati a croci e tese, carcasse di animali, sangue e acqua, intestini, e la carcassa crocifissa del toro sacramentale... Dopo il finale, grondanti di sangue da capo a piedi, abbiamo riso e ci siamo abbracciati tra il sangue, le carcasse, la nudità, la luce del sole e gli applausi...»<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup>H. NITSCH, *Das Origen Mysterien Theater 1998*, Konsthallen Goteborg, 1999, privately published programme for the 6-day play: 5th day, friday, 7th august 1998, cit. in P. SAKOILSKY, *op. cit.*, cit. p. 17.

«the participants are sitting in every corner of the fields, the orchards and vineyards, happily eating and drinking wine...happiness flows rich and intoxicating through our blood.»

<sup>196</sup> v. II.III *Il dolore e la liberazione nell'unione degli opposti*, p. **pagina da inserire al momento della numerazione**

<sup>197</sup> « I remember at the play's conclusion being in the huge frantic 'tussle' [see photo] in the large stone tank in the courtyard, its floor inches deep in blood. Beneath the burning sun, the smell of blood, intestines and flesh was almost overpowering. Frightening, tragic and beautiful, the massive sound of Nitsch's atonal 'noise-ecstasy' filled the air, and seemed to shake the ground itself... Others surrounded the pit and hurled gallon upon gallon of blood and water up into the air over us. At the blow of a whistle we changed direction, our feet splashing blood over bodies and faces...I looked up and a shower of blood struck my face, temporarily blinding me, as I was twisted this way and that--with no way of wiping it off as everything else was likewise covered...Behind us, at the rear, against a huge backdrop action-painted in fresh blood, stood a large-scale tableau of the 'mystical leitmotif', made of naked 'passive' actors strung out on crosses and stretches, animal carcasses, blood/water, intestines, and the crucified carcass of the sacramental bull...After the climatic finale, dripping head to foot in blood, we laughed and embraced amongst the blood, carcasses, nakedness, sunlight and applause...» P. SAKOILSKY, *op. cit.*, cit. p. 24



11. Hermann Nitsch, *6 day play*, Prinzendorf, 1998, Archiv Cibulka-Frey, da nitsch.org

Come egli stesso esplicita nel testo, la scena corale dell'intenso finale è rappresentata da una fotografia (*fig.11*) che ne immortalava il momento: ci si trova nel cortile del castello, dove numerose azioni stanno avendo luogo sullo sfondo di un'enorme tela bianca su cui sono state fatte scivolare, nel corso di una *pouring action*, grandi quantità di sangue verso il basso, definendo la sacralità dei colori che dominano la scena. L'esempio ritualistico della crocefissione, inoltre, ritorna con una prorompente ancor maggiore della fotografia processionale precedentemente visionata: qui la croce è la protagonista assoluta, rappresentata crudamente dall'immagine del toro sacrificale posto al centro fra due giovani nudi, anch'essi crocifissi, ed esposto al pubblico dai quattro attori passivi che ne stanno svuotando le membra per poi esibirne l'interno. A mediare la scena vi sono, poi, altri quattro *pharamakoi* manipolati da altrettanti attori, tutti posti in linea su una pedana di legno in modo tale che il sangue scivoli nella vasca di cemento, già ricoperta da uno strato di sangue a seguito delle azioni precedenti. Allontanando il punto di vista, infine, è possibile notare una terza fascia di crocefissioni, questa volta solo umane, e la folla di partecipanti che circonda la maestosa scena rituale da ogni lato: Sakoilsky era tra quelli, sporco di sangue da capo a piedi, ed è grazie ad una testimonianza come la sua che è possibile percepire, anche solo

lontanamente, il carattere sinestetico e crudamente sensuale dell'O.M. Theater in corso d'opera, nonché l'essenza del rito a cui esso attinge; un rituale, ossia, di tipo sacrificale, che ricorre alla violenza come mezzo di redenzione. Interrogandosi sul motivo di tale esito, ovvero della convergenza del dolore e della violenza rituale nella liberazione catartica, Renè Girard ha osservato che il rito, se è in grado di placare e ingannare "le forze malefiche" è proprio perché "non cessa mai di sfiorarle", provenendo quest'ultime dalla comunità stessa; ed è proprio ciò che avviene per mezzo del sacrificio: un *pharmakòs* viene identificato con tutto il male e la violenza della popolazione e, così facendo, la sua morte – pur rappresentando in sé un'azione violenta – funge da annullamento della violenza stessa.<sup>198</sup> Nonostante la crudeltà insita al rito, dunque, esso continua comunque a fungere da *symbolon*, ovvero da sostituto simbolico per un male maggiore: quella che, in origine, era unanime, col sacrificio diventa violenza espiatoria.<sup>199</sup> Traducendo tutto ciò nei termini dell'O.M. Theater, infine, risulterebbe che la violenza indotta ai corpi animali possa fungere da sostituto per quella che, altrimenti, si scatenerrebbe sull'intera collettività. Trattandosi di un contesto decisamente più estetico che etnografico, tuttavia, è necessario tenere a mente che la sostituzione simbolica presente nel teatro nitschiano ben si allontana da quella insita nella ritualità archetipica da cui esso trae ispirazione.

Interessante, inoltre, è una seconda applicazione degli studi di Girard al Teatro nitschiano che vedrebbe una doppia ambivalenza all'interno della ritualità dell'O.M. Theater: alla dualità già assodata del binomio cristologico-dionisiaco, infatti, se ne aprirebbe una seconda internamente al secondo tipo di sacrificio – dopo quello cristologico - ovvero quello greco del *pharmakòs*, in cui l'archetipo Edipico giocherebbe un ruolo fondamentale:

«Al pari di Edipo, la vittima è considerata una macchia che contamina qualsiasi cosa attorno a sé e la cui morte effettivamente purga la comunità giacché vi riporta

---

<sup>198</sup> R. GIRARD, *op. cit.*, p. 143.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 149.

la tranquillità. Ecco perché il *pharmakòs* veniva condotto un po' d'appertutto, allo scopo di drenare le impurità e accumularle sul proprio capo: dopodiché veniva cacciato e ucciso in una cerimonia [...]»<sup>200</sup>

Come osserva René Girard, dunque, il capro espiatorio greco esprime in sé la stessa ambiguità di Edipo, “personaggio penoso, spregevole e persino deplorabile” che viene esposto ad insulti e violenze, ma, al contempo, circondato da “una venerazione quasi religiosa”:<sup>201</sup>

«Così come è ragionevole scacciare Edipo quando sembra arrecare la maledizione, è ragionevole onorarlo quando la sua partenza arreca la benedizione»<sup>202</sup>

in questo senso, egli incarna perfettamente quella che lo studioso definisce “vittima rituale”, sostituto simbolico della “vittima originale” nonché origine della catarsi. Come suggerisce la stessa etimologia del termine *pharmakòs*, infatti, che evoca il veleno e l'antidoto al tempo stesso, la vittima sacrificale ha il compito “di attirare su di sé tutta la violenza malefica per trasformarla, con la propria morte, in pace e fecondità”<sup>203</sup>.

Questo grande dualismo che avvicina tanto *Il Teatro delle Orge e dei misteri* al mito edipico e al concetto di *pharmakòs*, nonché all'elemento tragico antico su cui il Teatro O.M. stesso si basa, è poi confermato dall'interpretazione dei cosiddetti "Cambridge ritualists" che vedono nella figura di Edipo l'incarnazione vera e propria della vittima sacrificale, secondo quella che Girard considera una “visione rituale” della tragedia. Quest'ultima scuola di pensiero, inoltre, è importante per individuare un ulteriore punto di contatto con la ritualità poliedrica nitschiana: è loro credenza, infatti, che il modello originale del rito sia la dualità della Natura, coi suoi cambiamenti stagionali che alternano momenti di “morte” a momenti di “resurrezione”.<sup>204</sup> L'accostamento tra gli elementi sopraelencati e la ritualità nitschiana, a questo punto, risultano del tutto espliciti: è sufficiente indagare

---

<sup>200</sup> *Ivi*, cit. pp. 138.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> *Ivi*, cit. p. 142-43.

<sup>203</sup> *Ivi*, cit. p. 138.

<sup>204</sup> *Ivi*, cit. p. 139.

nell'elemento dionisiaco della tragedia per aprire il vaso di Pandora e farne uscire tutti gli “ingredienti rituali” ad esso sottesi; dal mito di Edipo al concetto da egli incarnato *di pharmakòs*, dal concetto di colpa e veleno a quello di salvezza e antidoto, e, infine, dalla morte della Natura alla sua rinascita, esemplificata dalla catarsi tragica. Per quanto concerne l'ultimo punto, tuttavia, è necessario sottolineare come la Natura rappresenti solo un'analogia del rituale, e non l'origine dello stesso: la popolazione, come spiega Girard, riconosce nella dialettica dei ritmi naturali la stessa alternanza di ordine e disordine che avviene all'interno della comunità, ed è proprio di ciò che Nitsch mira a creare consapevolezza. Se l'O.M. Theater fonde i suoi ritmi con quelli della Natura, a partire dalla posizione del sole nel corso delle giornate, è proprio per ricercare quell'analogia, riconoscendo l'inseparabilità degli opposti all'interno della vita tutta. Ciò nonostante, ricondurre la tragedia antica ad un mero “adattamento di riti stagionali” sarebbe certamente riduttivo, per usare un eufemismo, mentre ciò che resta valido, soprattutto ai fini dell'analisi corrente, è che, nel corso del tempo, questa visione ha contribuito a conferire alla tragedia stessa il carattere rituale da cui Hermann Nitsch ha attinto nella composizione del suo teatro-rito.

Una volta affrontate le problematiche che la componente fortemente rituale e sacrificale dell'O.M. Theater solleva da un punto di vista antropologico-letterario,— dalle origini del sacrificio al valore catartico della violenza e ai legami con la drammaturgia antica – sarà certamente più semplice tornare sui passi analitici precedentemente interrotti per puntare lo sguardo nuovamente sul momento partecipativo della *Gesamtkunstwerk* nel suo farsi; e, a tal fine, non potranno che risultare maggiormente efficaci delle fonti secondarie, rispetto alle partiture scritte da Hermann, provenienti proprio da chi ha avuto l'occasione di vedere con i propri occhi e toccare con mano la violenza orgiastica del Teatro delle Orge e dei Misteri. In quest'ultimo caso, tuttavia, la testimonianza non potrebbe essere più recente, dal momento che verte non sulla *6-day-play*

originaria e mastodontica, bensì sulla sua seconda versione eseguita postuma il 30 e 32 luglio dell'anno corrente 2022. Come si ricorderà, Hermann Nitsch aveva già manifestato la sua intenzione di eseguire una seconda performance del suo capolavoro che avrebbe dato maggiore importanza alla componente musicale, ed egli vi aveva lavorato per più di un anno, dovendola rimandare a causa della pandemia:

«lo spettacolo dei 6 giorni dell'o. m. theater è un'opera in evoluzione. tutto quello che ho realizzato, la mia pittura d'azione, tutte le mie azioni di performance, la mia musica, sono state tutte precursorie di un'opera infinita. nel 1998 sono riuscito a realizzare una possibile versione dello spettacolo dei 6 giorni nel teatro delle orge e dei misteri a Prinzendorf. nel 2022 desidero eseguire un'altra versione dello spettacolo dei 6 giorni. la musica, estesa nei suoni dell'organo e intensificata nella musica delle sfere, sta diventando ancor più essenziale.»<sup>205</sup>

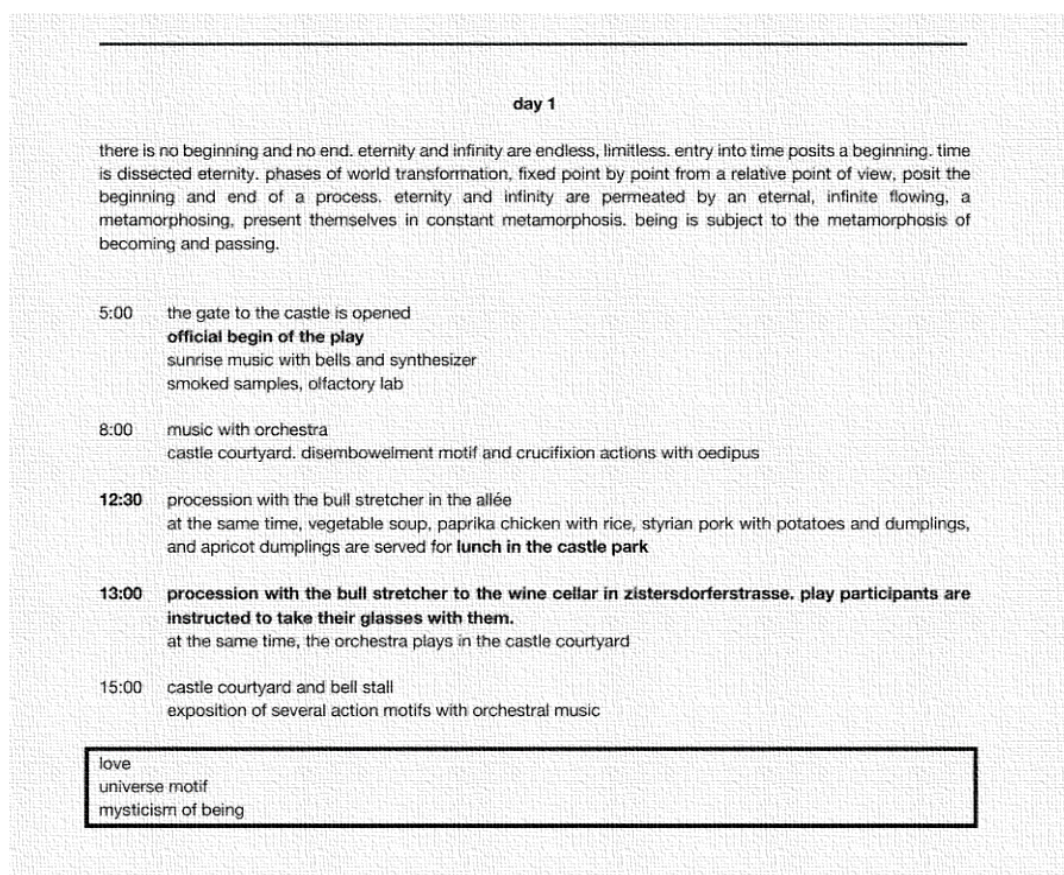
Ventiquattro anni dopo la sua prima realizzazione, dunque, il *6-tage-spiel* vede la luce come opera postuma, resa possibile da Rita Nitsch, che continua a portare avanti il lavoro del marito, e dal supporto del gruppo principale di Andrea Cusumano, direttore musicale dal 2004, Leonhard Kopp e Frank Gassner. Come si noterà, tuttavia, dalle date menzionate, questa seconda versione non raggiunge l'estensione temporale della prima, bensì concentra la rappresentazione unicamente al primo e secondo giorno, programmando i seguenti quattro per gli anni successivi:<sup>206</sup> si tratta, dunque, di un prodotto ancora in corso d'opera a tutti gli effetti, eppure non per questo meno totalizzante, come si evincerà dalla testimonianza diretta. Per quanto concerne il programma, ai partecipanti, in questo caso, non viene consegnata una vera e propria partitura – comprensiva, dunque, di descrizioni dettagliate di ogni singola azione e dei movimenti degli attori scrupolosamente numerati – bensì un vero e proprio elenco approssimativo di

---

<sup>205</sup> H.NITSCH, *Das 6-tage-spiel*, cit. in *Hermann Nitsch, 160.aktion – das 6-tage-spiel*, 2022, Sito Fondazione Morra. Link: <https://www.fondazionemorra.org/it/evento/hermann-nitsch-160-aktion-das-6-tage-spiel/> [visitato in data 24/07/2022]

<sup>206</sup> In particolare, come Rita Nitsch precisa nel programma del festival, il terzo giorno è previsto per il 2023, mentre i seguenti tre verranno eseguiti a partire dal 2024.

eventi, divisi per orari, con annotate delle composizioni testuali autografe dell'artista, di cui si riconosce l'inconfondibile stile asettico e concettuale (v. *fig. 12*). A dominare il festival sono gli innumerevoli colori, derivanti dalle diverse sfumature di tempera utilizzate per le azioni pittoriche, in aggiunta al rosso, e dalle composizioni floreali variopinte che colorano il castello, e la prorompente della musica, scritta accuratamente in modo tale da accompagnare ogni fase del programma con orchestre numerose e gruppi musicali.<sup>207</sup> Janelle Zara, scrittrice del settore, racconta di essere stata immediatamente colpita dalle basse frequenze della musica, al momento del suo arrivo a Prinzendorf il 30 luglio 2022: un'orchestra di cento persone stava suonando una musica da lei definita "sinistra", inquieta, mentre l'aria veniva invasa dall'incenso. Descrive, poi, la prima azione di crocefissione a cui assiste, soffermandosi sul carattere sacrificale e rituale che



12. day 1, 6-day-play programme, Prinzendorf, 30 luglio 2022, da nitsch-foundation.com

<sup>207</sup> H. NITSCH, *6-day-play programme*, Nitsch Foundation, 2022, p. 7.  
 Link: <https://www.nitsch-foundation.com/event/das-6-tage-spiel-2022/> [visitato in data 27/10/2022]

immediatamente percepisce:

«Mentre un singolo performer si trovava bendato, legato a una croce, uomini e donne vestiti con magliette, pantaloni e scarpe da ginnastica bianchi e identici hanno eseguito i gesti di un sacrificio umano rituale. Si sono infilati fino alle spalle in una carcassa di maiale e hanno rovistato maniacalmente tra le interiora infilate all'interno, ricoprendosi di sangue vero.»<sup>208</sup>

Si tratta di una della lunga serie di azioni ripetitive che caratterizzano la prima giornata di sacrifici, processioni e manipolazioni della carne e della frutta; queste ultime vengono mescolate assieme all'interno della vasca di cemento prima del tramonto, a simboleggiare l'eccesso immediatamente precedente alla quiete della sera, celebrata dalla convivialità della cena e dell'ebbrezza ed esemplificata dalla processione notturna con le fiaccole accese. Il giorno seguente, invece, segue un andamento decisamente più ritmato e meno ripetitivo: come conferma Zara, infatti, dopo il saluto al sole accompagnato dalla musica, le performance si aprono con una *pouring action* eseguita dagli attori attivi all'interno delle mura del castello, per mezzo di colate di sangue sull'intonaco bianco dei muri (*fig. 13*).

Le pennellate e le sensazioni sensoriali percepite sul luogo sono descritte dalla scrittrice con un crescente senso di panico e nausea, in perfetta sintonia con l'intensità sinestetica ricercata da Nitsch al fine di raggiungere il climax dell'abreazione grazie allo stretto legame con l'inconscio che l'arte informale gli aveva fatto scoprire:<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> JANELLE ZARA, *Gut Feelings: Two Days Inside Hermann Nitsch's Gory Masterpiece, The Six Day Play*, CULTURED, 2022, cit. «As a single performer stood blindfolded, tied to a cross, men and women dressed in identically pristine white T-shirts, pants, and sneakers went through the motions of ritual human sacrifice. They reached shoulder-deep into a pig carcass and manically rummaged around the entrails stuffed inside, coating themselves with actual blood.»

Link: <https://www.culturedmag.com/article/2022/08/18/gut-feelings-two-days-inside-hermann-nitschs-gory-masterpiece-emthe-six-day-play-em> [visitato in data 29/10/2022]

<sup>209</sup> v. nota 107: Nitsch ne parla nel manifesto *L'Agnello*, in cui afferma, in merito alle proprietà dell'opera d'arte, che "le possibilità associative che si liberano attraverso le parti della realtà citate dall'arte vengono attivate, analizzate sistematicamente e rese consapevoli" e che sia proprio in virtù di tale proprietà che la rappresentazione artistica sia in grado di attivare l'inconscio.

«Con pennellate coreografiche, imbevevano le spugne di sangue e lo premevano e lo trascinarono, gettandolo a intermittenza dalle brocche, lasciando macchie viola scuro. Mentre il sangue si accumulava intorno ai miei piedi, qualcosa nel suono degli schizzi pesanti, combinato con l'odore opprimente, fomentava nel mio corpo un misto di nausea e panico. Dopo dieci minuti, dovevo andarmene e mi sono rannicchiata verso la finestra aperta più vicina.»<sup>210</sup>



13. Pouring action, day 2 of the *6-day-play*, Prinzendorf, 30 luglio 2022, fotografia a colori di FEYERL© Hermann Nitsch GmbH

L'esperienza della *pouring action* di sangue genera in ognuno sensazioni diverse, toccando diverse parti dell'animo: la scrittrice, come essa stessa testimonia, sentiva il bisogno di fuggire, colta dalla nausea e dal panico, mentre una critica d'arte da lei conosciuta tra la folla sosteneva di "aver pianto inspiegabilmente fino a perdere la concezione del tempo"<sup>211</sup>. Un altro caso ancora, ad esempio, è quello di una *art world strategist* che, ad un certo punto, aveva smesso di sentire l'odore del sangue ed era rimasta ad assistere l'azione per più di un'ora, mentre la performer si avvicinava gradualmente ad uno stato di euforia quasi inspiegabile.

Nel corso della seconda giornata del *6-day-play* le azioni pittoriche continuano assieme ad azioni di eviscerazione, crocefissioni e, addirittura, una lavanda dei piedi, a simboleggiare la purificazione dal male appena esperito. La particolarità

---

<sup>210</sup> JANELLE ZARA, *op. cit.*, cit.

<sup>211</sup> *Ibidem.*

di quelle successive, tuttavia, è che il rosso del sangue viene affiancato dall'intero spettro dei colori primari e secondari che accompagnano le azioni assieme ad un crescendo musicale contribuendo a raggiungere l'estasi della liberazione, di cui una perfetta rappresentazione è quella della fotografia scattata da Christian Schramm nel corso di una delle ultime azioni che precedono la cena comune (fig. 12). Si tratta dell'azione di pestaggio dell'uva, simbolo cristologico-dionisiaco, nonché elemento rituale, che viene eseguita al centro del cortile del castello: colta in primo piano, la performance coinvolge un ristretto gruppo di partecipanti, uniti insieme da movimenti agitati e in preda all'euforia esemplificata dall'espressione dell'anziano uomo posto al centro, adagiato sugli acini e immortalato nel gesto di lanciare alcuni di essi verso il cielo. È proprio seguendo lo sguardo e il movimento ascendente del corpo dell'anziano che si scorge quello che era, a sua volta, in qualche modo il protagonista dell'azione precedente, ovvero la crocefissione e lo svisceramento di un toro abbinata alla *pouring action* che fa ad esso da sfondo, esattamente al di là della vasca di cemento. Si noterà, tuttavia, a prova di ciò che è stato precedentemente accennato, che il rosso non è più il colore dominante della scena, bensì una delle tante componenti: lo stesso formato di tela che nel medesimo luogo era stato ricoperto di sangue animale nell'ultimo giorno del *6-tage-spiel* del 1998, infatti, qui si riempie di blu, giallo, magenta, verde, viola e arancione: colori primari e secondari si fondono insieme, in un'atmosfera di gioia ed esultanza. Ai lati del toro, inoltre, sono presenti altri due di quelli che saranno, poi, *relicts* esibiti in mostre e musei come testimoni di un'opera d'arte totale. I due lenzuoli, originariamente bianchi, in questo caso ospitavano delle crocefissioni umane intorno alle quali, seguendo lo stesso *fil rouge* delle azioni precedenti, erano stati riversati litri di liquido: sangue a destra, e colori a tempera sulla sinistra; molto più, dunque, di semplici tele dipinte, esse rappresentano,

piuttosto, degli elementi rituali che sono stati elevati esteticamente e sensualmente dall'artista.



14. *day 2 of 6-day-play*, Prinzendorf, 30 luglio 2022, foto a colori di Christian Schramm, © Hermann Nitsch

GmbH

## II.V Ciò che rimane dell'Opera d'Arte Totale: i “relitti”

Al termine del secondo giorno della *6-day-play* del 2022, Janelle Zara descrive l'atmosfera “uno strano luogo in cui disgusto e gioia si confondono”<sup>212</sup> e il finale ultimo “una struggente metafora della morte e della rinascita”<sup>213</sup>, in cui i presenti ridevano e piangevano insieme. Lo stato di ebbrezza e gioia collettiva finale è lo stesso che viene testimoniato anche da Sakoilsky nel 1998, quando i partecipanti ridevano e si abbracciavano “tra sangue, nudità, luce del sole e applausi”: è lo

---

<sup>212</sup> JANELLE ZARA, *Gut Feelings: Two Days Inside Hermann Nitsch's Gory Masterpiece, The Six Day Play*, CULTURED, 2022, cit.

Link: <https://www.culturedmag.com/article/2022/08/18/gut-feelings-two-days-inside-hermann-nitschs-gory-masterpiece-emthe-six-day-play-em> [visitato in data 29/10/2022]

<sup>213</sup> *Ibidem*.

stato di “assoluto esserci” che Nitsch menziona continuamente nei suoi scritti, descrivendolo come l’ideale ultimo del suo Teatro, un senso di totale appartenenza alla vita e alla natura al quale approdare tramite la catarsi rituale. Una volta terminato il rituale, però, cosa rimane? È un dato di fatto che Nitsch, pur partendo da una formazione pittorica, abbia progressivamente spostato la sua ricerca della catarsi dal piano della mimesi artistica a quello dell’esperienza “del reale, del diretto, di ciò che è fisicamente percepibile”<sup>214</sup>, come lo è anche che quest’ultima scelta abbia reso l’opera d’arte totale inevitabilmente effimera, legata al *qui ed ora* dell’esperienza rituale. Si potrebbe pensare, dunque, che, essendo il rito l’arte vera e propria, essa cessi di esistere una volta terminate le azioni; se così fosse, tuttavia, non vi sarebbe alcuna mostra dedicata all’artista degna di esibire delle opere d’arte considerabili come tali, né tantomeno avrebbero valore le grandi quantità di oggetti rituali allestiti all’interno delle sale che Nitsch denomina “relitti”. Tutt’altro che privi di valore, infatti, questi ultimi rappresentano tutto ciò che rimane dell’azione transeunte, sia essa pittorica o sacrificale. Il termine stesso, spiega Mango, “sta a significare ciò che resta di qualcosa che è irrimediabilmente perduto”<sup>215</sup>, sottolineando il loro inevitabile legame con la performance effimera, mentre Danilo Eccher pone l’attenzione sul rimando etimologico del termine non tanto ai resti, ad esempio, di una catastrofe, bensì all’elemento sacrale della reliquia in quanto testimone di un miracolo:

«Non solo testimoni ma attori di una liturgia che ha visto avverarsi l'attimo della creatività naturale, oggetti che ne conservano il mistero, ne trattengono le impronte, che custodiscono lo sguardo di un incontro ormai irrimediabilmente dissolto. Proprio questa loro presente partecipazione all'azione rituale dell'arte, questo loro esserci, questa loro partecipazione complice, conferisce ai relitti una sorta di sospesa sacralità che s'intuisce nella simbologia del sangue e nell'enigma del corpo.»<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> L. HEGYI, *op. cit.*, cit. p. 57.

<sup>215</sup> L. MANGO, *Relics* (2004), in MICHAEL KARRER, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, cit. p. 403-06.

<sup>216</sup> DANILO ECCHER (a cura di), *Hermann Nitsch*, Mazzotta, Milano, 1992, cit. p. 11.

Da qualsiasi punto li si voglia guardare, dunque, già sotto il profilo terminologico i relitti si pongono in diretta comunicazione con l'O.M. Theater e il suo dualismo intrinseco, che essi testimoniano come “catastrofe” e “miracolo” assieme, rispecchiando perfettamente quello che è, come lo definisce Mango, “un atto di celebrazione della vita attraverso il confronto diretto e tattile della morte” - a conferma della necessità nitschiana della violenza precedentemente affrontata in materia rituale-. Essendo, inoltre, un teatro di altissima intensità sensoriale, emotiva e spirituale che mira far esperire la vita nella sua totalità, inducendo nei partecipanti uno stato mentale più elevato e che dovrebbe perpetuarsi anche al termine del rito, i relitti potrebbero essere considerati una sorta di eco materiale dell'opera d'arte totale che può mantenerne gli effetti sul lungo periodo. In tal senso, inoltre, l'arte di Nitsch si rivelerebbe controversa anche su un piano materiale, oltre che contenutistico: effimera in quanto cessa di esistere al momento del termine del rito, ma al contempo esibibile in mostre e musei sotto forma di reliquie che sacralizzano l'opera in sé conclusa.<sup>217</sup> Al di là della loro etimologia e funzione estetica, tuttavia, come è possibile definire i “relitti” da un punto di vista artistico, se non come “opere d'arte”? L'artista stesso, infatti, ha più volte ribadito che non vadano considerati come una forma d'arte a sé stante: dal punto di vista puramente formale li si potrebbe considerare come installazioni, trattandosi di vere e proprie composizioni di elementi differenti che dialogano fra loro e con le azioni performative.<sup>218</sup> Come Lorenzo Mango sottolinea, tuttavia, dietro le semplificazioni formali si cela una natura profonda dai caratteri fortemente spirituali e simbolici – come, d'altronde, l'opera totale da cui traggono origine- e che le rende “opere autonome ma al tempo stesso traccia rielaborata di qualcosa che è successo, che ha avuto un impatto devastante e di cui il relitto più che testimonianza è momento di riflessione”<sup>219</sup>. Confermando, dunque, la teoria

---

<sup>217</sup> SELIN KARAMAN, *On Relicts, Hermann Nitsch and the Creation of Value in Art* in «Journal of Extreme Anthropology», I, 2, 2017.

<sup>218</sup> L. MANGO, *op. cit.*

<sup>219</sup> *Ivi*, cit. p. 403-06.

di Eccher per cui la componente testimoniale, seppur presente, viene superata di gran lunga dal significato più complesso di “immagine reliquiale”<sup>220</sup>, Mango dichiara la specificità dei relitti rispetto alle azioni da cui si originano, ponendoli non solo come oggetti e materialità – relegati, dunque, alla funzione testimoniale – ma anche come “luoghi sacri che inducono lo spettatore in un atto di riflessione e meditazione”<sup>221</sup> rispetto all’esperienza diretta che necessariamente lo deve precedere ma che può limitarsi unicamente alla partecipazione emotiva del *qui ed ora*. Detto altrimenti, ciò che i partecipanti traggono e imparano dalla partecipazione al teatro O.M. viene, in un secondo momento, trasferito nei relitti, i quali acquistano, di conseguenza, un valore simbolico oltre a quello formale.<sup>222</sup> È proprio la forma, inoltre, un secondo elemento che consente di definire la specificità di questa complessa categoria di elementi: essendo privi, infatti, della forte intensità sensoriale che, all’interno dell’azione rituale, finisce per mettere in ombra il carattere formale, seppur meticolosamente presente, i relitti si pongono come pura forma, in quanto materiali che rispondono ad una propria logica.<sup>223</sup>

Nitsch inizia a raccogliarli dal 1968 e sono riconducibili a tre categorie distinte in base ad alcuni elementi ricorrenti, all’interno della grammatica espressiva individuata di Mango e confermata dall’artista. Vi sono, innanzitutto, i “relitti” propriamente intesi, ovvero gli oggetti imbrattati e insanguinati a seguito delle azioni: si parla, dunque, dei ritagli dei grandi teli bianchi “che hanno ospitato atti celebrativi del sangue e dell’organismo”<sup>224</sup>, ovvero sacrifici rituali o *pouring actions* come il caso delle lenzuola macchiate dell’intero spettro dei colori nel secondo giorno del recente *6-day-play*. Ai relitti pittorici si aggiungono, poi, parametri ecclesiastici che mantengono la propria sacralità anche al termine dell’azione: tra di essi l’elemento centrale è sicuramente la tunica, il cosiddetto

---

<sup>220</sup> D. ECCHER, *op. cit.*, cit. p. 11.

<sup>221</sup> L. MANGO, *op. cit.*, cit. p. 403-06.

<sup>222</sup> S. KARAMAN, *op. cit.*

<sup>223</sup> L. MANGO, *op. cit.*

<sup>224</sup> *Ivi*, cit. p. 403-06.

“camice del pittore” nonché la veste sacrale del rito che viene sempre esibita, come relitto, in una posizione a croce per rappresentare l’equivalente reliquiale dell’azione sacrificale nell’O.M. Theater:

«il camice si inumidisce di *sudore e sangue* del colore [...] la sua discesa [del pittore] verso l’orgiastica, la sessualità sfrenata, nell’abisso e nel pericolo dell’esperienza vissuta, delle forze di fondo che ci condizionano, si mostra nel sedimento color sangue depositatosi sul camice [...] il suo camice da vittima è impregnato dal timbro umido dell’estraniamento».<sup>225</sup>

Oltre a porsi, dunque, come traccia dell’azione in termini di “sudore e sangue del colore”<sup>226</sup>, il camice è l’equivalente scenico del sacrificio cristologico-dionisiaco, ovvero l’essenza del tragico che viene esibita materialmente nell’evidenza del dolore e della sofferenza, rappresentata dalle macchie ematiche<sup>227</sup>. A conferma del carattere compositivo dei relitti, inoltre, nonostante la sua centralità l’elemento del camice non viene mai esibito da solo, bensì sempre in accordo con relitti di vario genere: nel caso dell’allestimento del 2010 al Mistelbach Museum qui riportato, ad esempio, (fig.15) una tunica macchiata di sangue è appesa sullo sfondo del relitto di un’enorme *pouring action* – probabilmente realizzata



15. *Relitti*, Hermann Nitsch, Masterpieces of the Duerckheim Collection, Nitsch Museum, Mistelbach, 2010, da galleriagaburro.com

<sup>225</sup> H. NITSCH, *Museo Nitsch Napoli*, cit., p. 11.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> L. MANGO, *op. cit.*

contemporaneamente ad un'azione di crocefissione – in relazione a tre piviali ecclesiastici, anch'essi macchiati, posti su una struttura lignea che viene elevata ad altare dalla presenza di un ostensorio e un calice liturgico: questi ultimi, tratti direttamente dalla cerimonia della Messa cristiana e rimandanti alla Passione di Cristo, fanno parte dei cosiddetti “elementi autonomi”, ovvero quella categoria di relitti che non presenta tracce dirette della performance pur rimandando fortemente ad essa.<sup>228</sup> Dando uno sguardo completo alla sala principale della stessa mostra, dal titolo “Masterpieces of the Duerckheim Collection” (*fig. 14*), inoltre, è possibile notare visivamente lo stretto legame che unisce le tuniche reliquiali ai dipinti di Nitsch secondo una rispondenza cromatica che segue la sua personale filosofia dei colori e che testimonia la sua evoluzione artistica dal monocromo ematico al policromo sinestetico che, citando Beatrice Benedetti, rappresenta una “scala cromatica della vita”<sup>229</sup>. Come conferma Nitsch stesso, inoltre, l'intensità del colore riversato è di gran lunga maggiore nel caso del “camice del pittore”, che accoglie il colore sporcandosi e imbrattandosi nel corso dell'azione:

«L'attore sceso nell'eccesso, disceso estaticamente, macchia e sparge la superficie del dipinto il più spontaneamente possibile e guidato dai propri stati di intensità ed eccitamento. spesso, ancora più spontaneamente di quanto si riesca a fare sulla superficie del dipinto, l'intensità si stende sul CAMICE. esso viene automaticamente macchiato, insudiciato, sporcato, toccato, imbrattato, sparso, spruzzato di sangue (colore rosso), di tutti i colori dell'arcobaleno, dello spettro dei colori.»<sup>230</sup>

La maestosità dell'esposizione, che raccoglie più di cento opere in totale, viene certamente dichiarata dalla policromia sopracitata - tipica del secondo periodo pittorico dell'artista-, ma a dominare la scena, in realtà, è una insieme di più elementi: dipinti, altari, piviali e tuniche, infatti, vengono ripetuti lungo le pareti laterali e, in particolare, in quella centrale che si sviluppa verticalmente secondo

---

<sup>228</sup> L. MANGO, *op. cit.*

<sup>229</sup> BEATRICE BENEDETTI, *Un abisso dai mille colori* in «Hermann Nitsch: Katharsis», Mantova, Galleria Gaburro, 2019, cit. p. 18.

<sup>230</sup> H. NITSCH, *Il camice del pittore*, in DANILO ECCHER, «Dietro l'altare di Hermann Nitsch», SHIN production, Brescia, 2009, cit. p. 63.

due registri. La scelta di allestire questa sorta di “scena corale”, inoltre, non è da sottovalutare, poiché essa rafforza doppiamente il rimando intrinseco dei relitti rispetto al Teatro delle Orge e dei Misteri: la parete centrale, in particolare, rimanderebbe visivamente alla scena finale del *6-tage-spiel* che vede un ampio numero di crocefissioni, animali e umane, eseguirsi in simultaneità. Il fatto che alcuni dei riquadri pittorici antistanti i camici siano apparentemente spogli, inoltre, è sempre legato ad un forte rimando formale alle azioni nitschiane: nonostante queste ultime, infatti, siano dominate dalla dimensione sensoriale che, come già anticipato, è invece estremamente ridotta nei relitti, non sono certo prive del tipico rigore formale di Nitsch, che organizza ogni elemento secondo regole formali e sensoriali ben precise; da qui, dunque, l’alternanza apparentemente casuale tra “pieni” e “vuoti” e le risposdenze cromatiche presenti nell’allestimento di Mistelbach. Alla luce della molteplicità sinestetica osservata in merito all’esposizione dei relitti, inoltre, è possibile anche comprendere meglio ciò che l’artista vuole comunicare rifiutandosi di concepire tali elementi come “opere d’arte a sé stanti”. Una volta appurato, infatti, che l’opera d’arte totale sia esemplificata unicamente dall’O.M. Theater performativo e che i suoi relitti siano tali in quanto motivo di riflessione e rimando diretto ad essa, va anche tenuto conto di un ultimo dato fondamentale: i relitti, se presi unicamente, non comunicano nulla se non una semplice testimonianza. A renderli propri di artisticità, dunque, è proprio l’installazione che li inserisce in una struttura complessa e ricca di significato: detto altrimenti, si parla di “relitti” artisticamente intesi quando si ha a che fare con quelle che Mango definisce “opere composite nate da combinazioni di elementi diversi che dialogano con le azioni



16. Immagine dell'allestimento di *Masterpieces of the Duerckheim Collection*, Nitsch Museum, Mistelbach, 2010. Courtesy: Manfred Thumberger. Da galleriagaburro.com

performative”<sup>231</sup>. È proprio in virtù di questa “installazione composita”, inoltre, che tale dialogo consente di andare oltre il legame testimoniale e approdare ad un più profondo rapporto “critico”<sup>232</sup> che concretizza il fine proprio dei relitti: oltre ad essere “pura forma”<sup>233</sup>, infatti, questi oggetti reliquiali sono anche veri e propri “luoghi sacri”, come anticipato in precedenza: dunque, mentre la performance costituisce l’azione vera e propria, ovvero l’evento in cui chi guarda è chiamato ad una partecipazione fisica ed emotiva, il relitto rappresenta un secondo momento in cui la partecipazione è principalmente mentale e meditativa.

Continuando ad esplorare la grammatica espressiva elaborata da Lorenzo Mango ed approfondendo la seconda categoria di relitti, è possibile individuare elementi tanto inaspettati quanto esemplificativi del rigorismo formale appena menzionato. All’interno dello stesso gruppo a cui appartengono alcuni parametri sacri come l’ostensorio e il calice, ovvero elementi di per sé autonomi ed estranei alla

---

<sup>231</sup> L. MANGO, *op. cit.*

<sup>232</sup> *Ivi*, cit. p. 403-06.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

performance, se ne ritrovano alcuni provenienti da tutt'altro contesto rispetto a quello religioso, primi dei quali gli attrezzi chirurgici: bisturi, divaricatori, forbici e, in generale, “oggetti destinati ad operare sul corpo, aprirlo, lacerarlo, tagliarlo”<sup>234</sup>. Allo stesso modo dei precedenti, si tratta sempre di elementi privi di tracce materiali della performance, ma che rimandano ad essa in modo indiretto: ancor più istintivamente delle macchie di sangue sui tessuti, questa categoria specifica rimanda a qualcosa di estremamente doloroso ma necessario come lo può essere un'operazione chirurgica.<sup>235</sup> A differenza delle tracce di sangue, questo genere di relitti evoca la dimensione ematica sotto un profilo indiretto seppur intenso che Mango definisce “freddo”<sup>236</sup>: quest'ultima caratteristica, che introduce alla dialettica rispetto alla prima categoria di relitti e alla performance vera e propria, definisce anche il loro carattere formale, il quale li vede affiancati, all'interno delle esposizioni, ad oggetti di vario genere. Si veda, ad esempio l'installazione di alcuni relitti della *135.aktion* esposti presso lo stesso Nitsch Museum nell'anno 2012 (*fig. 17.*): gli oggetti provenienti dall'ambito mendico, in questo caso, sono provette e alambicchi, che rimandano ugualmente al corpo ma da un punto di vista meno ematico e più sensuale, evocando gli “umori del corpo” e le “sue secrezioni”<sup>237</sup>. Ad essi si accompagnano, poi, elementi del tutto spiazzati e decontestualizzati quali zollette di zucchero e fazzolettini di carta, che Mango individua in una sottocategoria dedicata agli elementi del tutto estranei alla performance. Con questo genere di relitti, inversamente proporzionale rispetto al grado di referenzialità – che nel loro caso raggiunge la massima freddezza – si raggiunge, invece, un grado superiore di rigore formale: ciò che va valutata, infatti, non è tanto la dimensione materiale quanto quella formale, in base a cui i fazzoletti sono disposti in file parallele meticolosamente misurate, e cromatica,

---

<sup>234</sup>L. MANGO, *Relics* (2004), in M. Karrer, *Hermann Nitsch. The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Köln, 2015, cit. p. 403-06.

<sup>235</sup> L. MANGO, *op. cit.*

<sup>236</sup> *Ivi*, cit. p. 403-06.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

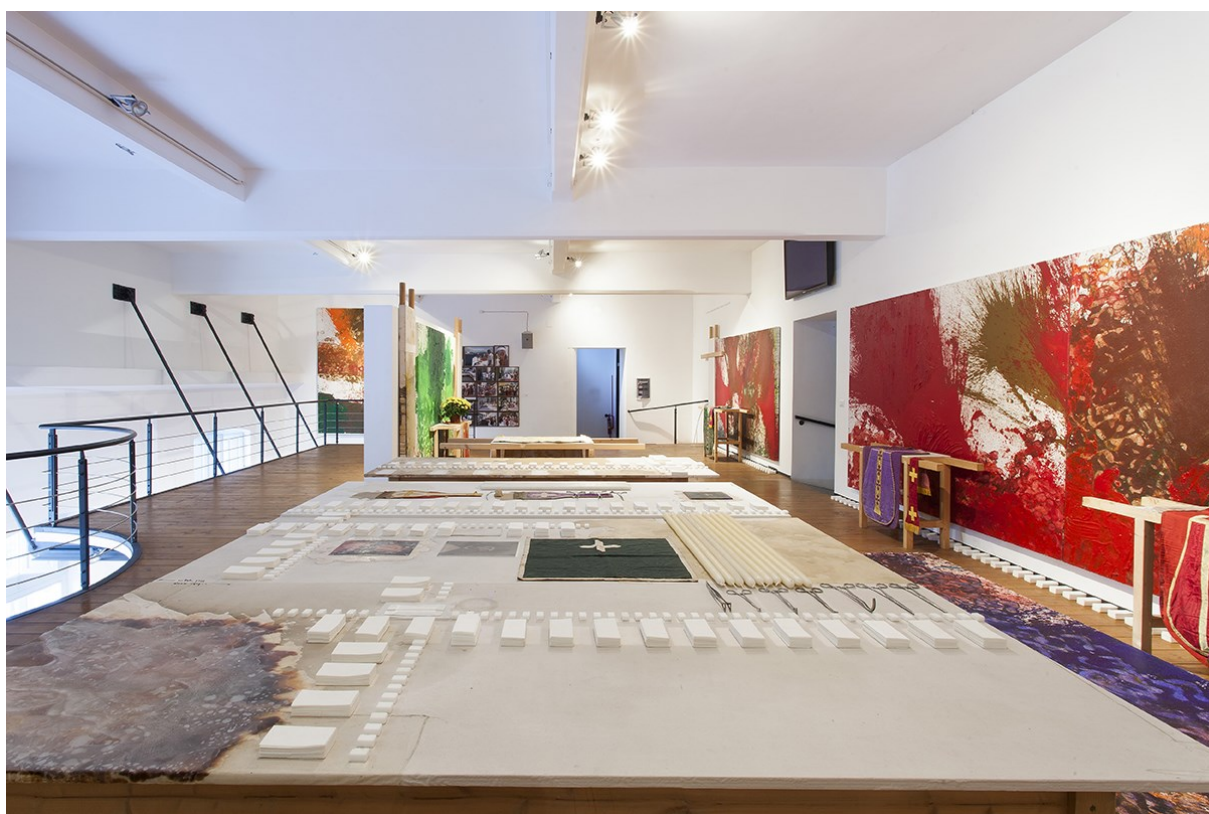
che vede un asettico bianco ottico in dialogo con gli altri elementi. La dialettica formale che deriva dall'accostamento delle diverse classi di relitti tra loro emerge immediatamente dalla visuale di una delle sale del Museo Hermann Nitsch di Napoli per la mostra "Azionismo pittorico – Eccesso e Sensualità" (fig. 16) ideata dall'omonimo museo di Mistelbach proprio in relazione allo stretto rapporto che intercorre tra le azioni pittoriche dell'artista, documentate dai dipinti, e il Teatro O.M. a cui rimanda la collezione di relitti: le *Schüttbilder* policrome vengono disposte lungo le pareti assieme ad alcuni piviali ecclesiastici, anch'essi colorati, in modo tale da formare una cornice sinestetica di colore dalle diverse screziature che dialoghi con il bianco asettico destinato a dominare, invece, il centro della sala per mezzo di una serie di tavoli uniti per esporre alcuni relitti. Ogni elemento è disposto secondo linee geometriche ben precise, calcolate al millimetro: pile di fazzoletti di diverse dimensioni e disposti secondo file parallele dialogano con oggetti chirurgici e lunghe candele; anch'esse bianche al pari delle zollette di zucchero esibite nell'esempio precedente. Dal punto di vista sensoriale si viene, così, a generare un'ondata di "calore"<sup>238</sup>, esemplificato dall'organico del colore e dei piviali, contrapposta ad un nucleo centrale di "freschezza e purezza", evocata dal candore dei fazzoletti ed "enfaticizzata dal geometrico nitore della loro



17. Installazione di relitti della 135.aktion, Nitsch Museum, Mistelbach, 2012. da Matilde teggi, *op. cit.*

<sup>238</sup> *Ibidem.*

disposizione”<sup>239</sup>. Si direbbe, in termini nietzschiani, una dialettica tra apollineo e dionisiaco; Tommassoni, piuttosto, ci vede una sorta di “raffreddamento del dionisiaco dell’azione da cui discende”<sup>240</sup>, intendendo con ciò il meccanismo per cui, col passaggio dal momento performativo a quello reliquiale, viene a meno l’elemento attivo e travolgente del dionisiaco ed emerge la pura forma.<sup>241</sup> Si noti, infine, la scelta di esibire al centro del tavolo-altare un ritaglio di piviale sacro riportante una croce dorata: il colore nero, in netto contrasto cromatico col candore dominante, non fa che mettere in risalto la già presente contrapposizione, all’interno dei relitti, tra elementi chirurgici – ovvero “i segni scientifici dell’azione sul corpo”<sup>242</sup>- e liturgici in quanto motivo di elevazione spirituale di tale azione. Si ritorna, così, al forte simbolismo del “camice del pittore” come comune denominatore tra sacralità religiosa e artistica e alla presenza costante



18. Immagini dell’allestimento di “Azionismo Pittorico – eccesso e sensualità”, Nitsch Museum, Napoli, 2014-16. Da [museonitsch.org](http://museonitsch.org)

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> I. TOMASSONI, G. MORRA, (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, 2017, cit. p. 21.

<sup>241</sup> mango

<sup>242</sup> L. MANGO, *op. cit.*, cit. p. 405.

dell'archetipo cristiano nella filosofia dell'*Orgien Mysterien Theater*: una componente che, nonostante le continue accuse di blasfemia, Nitsch ha sempre ricondotto alla sua profonda estetica dell'essere basata sull'intensità del vivere e sull'accettazione del dolore:

«L'arte è sempre molto vicina alla religione. L'artista è come un prete. Il suo ruolo di celebrante non è differente. Entra in contatto con l'Essenza. Forse perché, come me, l'artista vive con intensità la vita. Mentre oggi, la maggior parte delle persone ha paura della vita quanto teme della morte. Si parla solo di cibi che fanno bene o male, di salutismo, e non si vive veramente con intensità. Ci si preoccupa con troppa attenzione di non consumarsi, ma la gente muore un po' ogni giorno. Io credo nell'intensità, che non vuol dire un eterno carnevale. Anzi trovo questo carrozzone ipertrofico un po' ridicolo. Non si può preservarsi per sempre. Né vivere nella completa libertà. Nemmeno dal dolore. Io non credo nella libertà. Sono d'accordo con le parole di Faust: "Bisogna combattere per la libertà". Quindi la libertà illimitata non esiste.»<sup>243</sup>

## II.VI Reazioni e opposizioni al “Festival dell’umanità”

L'opposizione continua, da parte delle forze dell'ordine e del pubblico, al progetto totalizzante e orgiastico di Hermann Nitsch, è un *fil rouge* risaputo tanto dall'artista stesso quanto dalla critica, che nei primi anni si è rivelata un vero e proprio amplificatore di tale fenomeno. L'artista, d'altronde, ha sempre avuto lo scopo di creare un'arte intensiva – il che significa anche di carattere provocatorio<sup>244</sup> - e, per lui, una “provocazione blasfemica” è sinonimo di comprensione dell'essere.<sup>245</sup> Non c'è da stupirsi, dunque, che assieme alla partitura dell'Azione del 1963 egli abbia deciso di pubblicare lo stesso rapporto

---

<sup>243</sup> H. NITSCH cit. in BEATRICE BENEDETTI, *Hermann Nitsch. L'inno all'intensità della vita*, in D. ECCHER (a cura di) «Hermann Nitsch», BOXART, Verona, 2007, cit. p. 23.

<sup>244</sup> "In realtà ho sempre voluto fare arte intensiva, e l'arte intensiva è sempre stata provocatoria - automaticamente".

H. NITSCH cit. in

[https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2010/04/30/news/un\\_dialogo\\_impossibile\\_con\\_il\\_genio\\_cos\\_n\\_itsch\\_replica\\_a\\_caravaggio-3732679/](https://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni/2010/04/30/news/un_dialogo_impossibile_con_il_genio_cos_n_itsch_replica_a_caravaggio-3732679/)

<sup>245</sup> H. NITSCH, *Manifesto: l'Agnello 1964*, in H. NITSCH (a cura di) *O. M. Theater*, Napoli, Edizioni Morra, p. 31.

di polizia che ne determinò l'interruzione. Si tratta della *3.Aktion*, eseguita a Vienna presso lo "studio" di Mühl (nel rapporto definito "cantina") che si affaccia sulla Perinetgasse N.1 di Vienna. Protagonisti dell'azione sono il corpo dell'artista-carnefice e dell'agnello *pharmakòs*, su cui Nitsch sfoga le proprie pulsioni represses. Interessante è il confronto tra due descrizioni della medesima azione secondo punti di vista dialettici: quella prettamente estetica dell'artista, da una parte, e quella scandalistica e didascalica della polizia, dall'altra. Nel corso della performance, Nitsch registra una "lenta intensificazione del grado di abreazione delle azioni"<sup>246</sup> attraverso il passaggio dalla manipolazione di diversi elementi organici (da capelli di una ragazza quattordicenne bagnati d'aceto ad interiora animali, latte caldo e rose di tea), versati sulle candide lenzuola che avvolgono il corpo dell'artista (anch'egli vestito di bianco), alla manipolazione dello stesso agnello morto, appeso per le zampe anteriori da un uncino da macellaio e fatto dondolare mentre viene colpito ripetutamente o sventrato dalle mani nude dell'artista.<sup>247</sup> Lo stesso processo alternato viene ripetuto in modo crescente, fino a giungere alla "situazione dell'eccesso fondamentale"<sup>248</sup>. Differentemente da quanto si potrebbe prevedere, tuttavia, non si tratta di una crocefissione, bensì di una "connessione apparentemente blasfema di due estremi, atto sessuale e croce"<sup>249</sup>: a porre l'agnello nella posizione da crocefissione, infatti, è l'artista stesso, steso sul letto sopra di lui (da qui l'accusa di pornografia indetta dalla polizia); il tutto, ovviamente, imbrattando le lenzuola che tappezzano la parete di fondo e il pavimento, destinate a divenire *relitti*. In quest'ultima azione della performance – spiega Nitsch - Cristo e Dioniso si uniscono, e gli istinti libidinosi archetipici vengono esplicitati come "causa di ogni bisogno di sacrificio

---

<sup>246</sup> H. NITSCH, *Azione 1963 e rapporto di polizia*, in H. NITSCH (a cura di) *O.M. Theater Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, 1994, Napoli, cit. p. 96.

<sup>247</sup> *Ivi*, pp. 95-6.

<sup>248</sup> H. NITSCH, *Azione 1963 e rapporto di polizia*, in H. NITSCH (a cura di) *O.M. Theater Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, 1994, Napoli, p. 97.

<sup>249</sup> *Ivi*, cit. p. 97

e di ogni eccesso mitico e rituale”<sup>250</sup>: è in questo frangente, secondo Hermann, che l’eccitazione può giungere fino all’estasi, e le pulsioni inconsce raggiungere uno stato di consapevolezza, poiché lo sfogo sensuale ha modo di tradursi finalmente in sfogo psichico.<sup>251</sup> Il rapporto della polizia descrive il quadro generale ripugnante a tal punto da “indurre gli spettatori ad abbandonare la cantina”: oltre al presunto stato di ebbrezza dell’artista e della musica “sorda” prodotta da un magnetofono, vengono menzionate anche delle prese di posizione da parte degli spettatori contro la rappresentazione, definita scandalosa. Il carattere “sessuale e perverso” dell’ultima azione della performance fu, indubbiamente, ciò che venne maggiormente preso di mira, facendo anche leva sul *Manifesto* del 1963 in cui l’artista esplicitava le “forti eccitazioni sessuali”<sup>252</sup> procurategli da alcuni elementi delle azioni, tra cui lo smembramento dell’agnello (tenendo a precisare, tuttavia, che esse costituiscano solo un punto di partenza, e non un modello)<sup>253</sup>. Nonostante l’interruzione forzata e le opposizioni mosse dalla folla, per Nitsch l’Azione si rivelò un successo: il numero di spettatori totali, infatti, tra passanti e partecipanti, ammontò a trecento persone, impedendo addirittura il traffico, e l’eco della stampa ne risentì, anche grazie ai *pamphlet* che dei ragazzini avevano distribuito tra la folla, secondo il suo tipico *modus operandi*.

Come si ricorderà, dopo una serie di denunce, procedimenti penali e incarcerazioni che lo costrinsero a trasferirsi in Germania nel 1966, Nitsch approdò negli Stati Uniti sentendosi vittima della stessa sorte subita da Schoenberg e Kokoschka, come lui stesso confessa a Jonas Mekas nell’intervista del 1968.<sup>254</sup> Come egli osserva in tale occasione, tuttavia, l’esperienza newyorkese fa emergere un aspetto illuminante in merito alle reazioni dei

---

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> H. NITSCH, *Manifesto 1963*, in *O. M. Theater*, op. cit., cit. pp. 30-1.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> H. NITSCH, *Intervista con Jonas Mekas*, in H. NITSCH (a cura di), *O.M. Theater*, Napoli, Edizioni Morra, 1976, p. 14.

partecipanti: a differenza, infatti, del pubblico viennese, del tutto uniformato al clima di denuncia promosso dalle forze dell'ordine, quello newyorkese apparve polarizzato in due fazioni distinte, una delle quali effettivamente compiaciuta dall'azione: paradossalmente rispetto a quanto verificato in Patria, dunque, esisteva un gruppo di persone esterne all'*élite* dei suoi conoscenti e amici che riusciva ad apprezzare l'azione e a comprenderne l'intento *dietro* l'apparenza di blasfemica violenza. Motivando l'esperienza in termini storico-culturali, Nitsch riconduce il fenomeno alla diversa tradizione iconografica e culturale delle rispettive tipologie di pubblico, ritendendo che l'Austria fosse ancora troppo ancorata al passato per poter comprendere e accogliere la nuova arte azionista; il pubblico statunitense, da questo punto di vista, era avvantaggiato dalla presenza degli *happenings* tanto stimati da Nitsch per il carattere di *hic et nunc* che egli stesso poneva alla base del nuovo Teatro (pur mancando, si rammenti, della profondità che l'artista ritrova nel teatro greco e amplifica per mezzo della psicanalisi). Tralasciando, tuttavia, l'eccezione newyorkese, non si può non menzionare le medesime accuse per "spettacolo osceno" e per "vilipendio alla religione"<sup>255</sup> che accompagnarono Hermann anche in Italia, negli anni Settanta, tra Firenze, Torino e Napoli: l'unica azione, infatti, che riuscì a vedere la luce senza interruzioni fu quella del Teatro Out Off di Milano, nel 1976; la stessa, tuttavia, che al tempo vide parte del pubblico fuggire a metà o essere colpito da conati di vomito<sup>256</sup> e che, esattamente quarant'anni dopo, avrebbe visto la celebrazione del proprio anniversario venire interrotta dalle proteste del gruppo animalista Iene Vegane. Le ragioni di tali reazioni appaiono evidenti - data l'esperienza totalizzante e primordiale proposta dall'O.M. Theater attraverso l'uso di sangue, animali squartati e liquidi organici - e mettono in serie difficoltà la stessa critica italiana; ad un punto tale da indurla addirittura a tralasciare il

---

<sup>255</sup> VINCENZO TRIONE, *Il caso Nitsch e la critica italiana*, in H. NITSCH (a cura di) *O.M. Theater Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994. cit. p. 112.

<sup>256</sup> V. TRIONE, *op. cit.*, p. 113

profilo estetico, di primaria importanza per l'artista<sup>257</sup>: come evidenzia Vincenzo Trione, infatti, nei confronti dell'Azionismo i critici non rivolgevano le medesime attenzioni dirette, ad esempio, alla comprensione dell'Arte Povera, ma si limitavano all'aspetto superficialmente scandalistico e irriverente, tralasciando quello propriamente estetico almeno fino agli anni Ottanta.<sup>258</sup> Una delle posizioni più radicali e di denuncia è senz'altro quella di Gillo Dorfles, il quale nutre una generale diffidenza nei confronti dell'intero Azionismo Viennese, reputato di un nichilismo "macabro" e "irritante"<sup>259</sup>. La sua critica del lavoro di Nitsch, in particolare, è tale da non riuscire a riconoscere in esso pressoché alcun valore estetico e da mettere, quindi, in serio dubbio il suo statuto di artisticità. Non si tratta, tuttavia, di una questione di oscenità, considerando che "l'osceno in arte è di antica data, e molto spesso ha dato ottimi risultati"<sup>260</sup>, bensì di un marxiano sfruttamento del pubblico tramite "giochi sadomasochistici" di "auto-ed etero-imbrattamento"<sup>261</sup> che miravano, secondo Dorfles, a "ferire la dignità dell'uomo"<sup>262</sup>, andando contro la morale comune, e non potevano che rispondere a complessi edipici non superati e cariche istintuali deviate. In una visione artistica vincolata allo statuto dell'estetica e della ricerca formale propria dei seguaci di Marcel Duchamp come Manzoni e Klein<sup>263</sup>, dunque, l'arte di Nitsch non può essere considerata come tale: in quanto "pseudo-estetiche", secondo Dorfles le azioni nitschiane sono da considerarsi, piuttosto, dei "moderni feticci"<sup>264</sup> comuni all'intera categoria "dei suoi colleghi bodyartisti come Gina Pane e Marina

---

<sup>257</sup> Si cita, a tal proposito, un frammento dell'intervista con Jonas Mekas del 1968:«[...] L'abreazione è solo una parte della mia concezione del teatro. La ragione principale per cui faccio il mio lavoro è perché è bello. Kubelka fa del cinema e io del teatro, ma non c'è differenza sostanziale tra di noi. [...] Siamo in primo luogo entrambi per la bellezza. L'arte deve essere bella. Che è come dire che è formale. Senza forma non c'è arte. TUTTO sta nella forma. [...]»

H. NITSCH, *Intervista con Jonas Mekas*, in H. NITSCH (a cura di), *O.M. Theater*, Napoli, Edizioni Morra, 1976, cit. p. 14.

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>259</sup> V. TRIONE, *op. cit.*, cit. p. 114.

<sup>260</sup> GILLO DORFLES, *Dal significato alle scelte*, Torino, 1973, cit. in V. TRIONE, *op. cit.*, p. 114.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> V. TRIONE, *op. cit.*, p. 115.

<sup>264</sup> G. DORFLES, *op. cit.*, cit. in V. TRIONE, *op. cit.*, p. 116.

Abramovic” e categorizzabili entro una “globale tendenza alla feticizzazione di determinati atti o oggetti”, come il critico scrive in un libro del 1988 intitolato *Il feticcio quotidiano*.<sup>265</sup> Come appare evidente, Dolfres non coglie l’intento estetico proprio dell’O.M. Theater, e lo pone, addirittura, entro la stessa categoria – per lui denigratoria – della bodyart quale pura esibizione del corpo, presentato “quasi senz’anima, come carne<sup>266</sup>”. Pur riconoscendo, inoltre, la forte carica simbolica del Teatro O.M., egli lo interpreta come un mero tentativo, “dannoso e controproducente”, di riportare alla luce culti e miti ancestrali che solo nel loro contesto d’origine potevano avere valore. Come Dolfres, anche Lea Vergine ritiene difficilmente inscrivibili nella categoria artistica le azioni di Nitsch e della bodyart in generale: soprannomina quest’ultima coniato il termine “irritarte”, che allude al carattere irritante dei contenuti masochistici o addirittura pornografici che usavano *Il corpo come linguaggio* - citando il titolo della sua opera critica-. Come osserva Renato Barilli, tuttavia, la componente sadomasochistica è del tutto necessaria per attuare un’autentica liberazione del corpo.<sup>267</sup> Anziché condannare la componente violenta – e paurosamente reale – dell’O.M. Theater, infatti, Barilli propone di interpretarla in termini di “significati simulati”, e non meri feticismi pseudoestetici.<sup>268</sup> Si tratta, sostanzialmente, dello stesso effetto della tragedia greca, con l’unica, grande eccezione, che nel teatro nitschiano il sangue scorre veramente, e la catarsi, dunque, non viene prodotta dall’effetto mimetico della parola ma da una violenza reale: essa, in questo modo, passa dalla dimensione immaginativa a quella reale, orgiastica, e riesce a far rivivere le origini dionisiache della tragedia classica.<sup>269</sup> In cosa consiste, tuttavia, l’aspetto simulativo, se è tutto così crudamente reale? La realtà del sangue e delle viscere non deve trarre in inganno, poiché le pulsioni sadiche che

---

<sup>265</sup> GILLO DORFLES, *Il feticcio quotidiano*, Milano, 1988, cit. in V. TRIONE, *op. cit.*, p. 116.

<sup>266</sup> V. TRIONE, *op. cit.*, p. 118

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 122

<sup>268</sup> *Ibidem*.

<sup>269</sup> V. TRIONE, *op. cit.*, p. 123.

ne emergono per Barilli sono semplicemente una “simulazione” delle forze pulsionali, insite in ogni uomo, “che l’artista estrae e oggettiva”: non si tratta, dunque, di uno “scimmiettamento”<sup>270</sup> – come lo definiva Dorfles – delle pratiche del passato, bensì di un loro potenziamento, seppur attraverso mezzi difficili da digerire. La valutazione di Barilli è una delle poche che, nel panorama critico antecedente agli anni Novanta, riconosce il valore estetico del lavoro di Nitsch e la sua specificità rispetto all’eterogeneo gruppo della bodyart, nonché il suo primato nella realizzazione di un’Opera d’Arte Totale in cui confluiscono linguaggi distanti fra loro. In seguito, sia per i tempi maturi, sia grazie alla popolarità raggiunta dall’artista a livello internazionale, l’onda dello scandalo e del feticismo lascerà spazio ad una decisiva riconsiderazione di Hermann Nitsch da parte della critica, assieme ad una valutazione più completa dell’O.M. Theater che tenga conto dei singoli linguaggi messi assieme, nonostante qualche diffidenza sul frangente pittorico. La valenza simbolica, ad esempio, è ormai un fatto condiviso nel momento in cui Danilo Eccher vede nel sangue, nell’animalità e nelle viscere la riconquista di un’unità perduta, e nei simboli del Teatro, come il sacrificio dell’agnello, degli elementi ricorrenti in tutte le religioni che rendono la pratica artistica anche pratica religiosa, estendendo il culto in senso panico all’intero essere.<sup>271</sup> Altre testimonianze positive sono quelle di Bona, secondo il quale il pregio dell’artista “non beato” risiede nell’aver rappresentato “una realtà orribile altrimenti inconcepibile”, e di Ernesto Balducci, che intravede nel dramma nitschiano una “bellezza terribile, catastrofica, distruggente”.<sup>272</sup>

Una volta conquistato il favore della critica e lasciatisi alle spalle le ondate scandalistiche, tuttavia, il Teatro delle Orge e dei Misteri continua a riscontrare forti opposizioni da parte del pubblico, mosse da istituzioni e movimenti organizzati: nel primo caso entrano in gioco le numerose accuse di blasfemia da

---

<sup>270</sup> GILLO DORFLES, *Dal significato alle scelte*, Torino, 1973, cit. in V. TRIONE, *op. cit.*, p. 116.

<sup>271</sup> V. TRIONE, *op. cit.*, pp. 132-135.

<sup>272</sup> V. TRIONE, *op. cit.*, p. 137.

parte della Chiesa, che ritiene sacrilego l'accostamento dei *Misteri* della Croce alle pagane *Orge* dionisiache. A discapito di ciò, Hermann Nitsch non cessa mai di sottolineare quanto il dolore esemplificato della Santissima Passione sia necessario ai fini della celebrazione della vita; vale a dire ciò che, nel suo Teatro, lega la crocefissione direttamente all'abreazione e alla catarsi. In uno scritto del 1989, inoltre, egli addirittura menziona di aver appreso, in merito al dolore, più dal Cristianesimo che dalla gremità.<sup>273</sup> Aggiunge, inoltre, di portare profondo rispetto per la Chiesa e di voler dimostrare quanto il mito di Cristo sia ancora fortemente radicato nell'umanità proprio attraverso la lotta con il suo rispettivo complementare, vale a dire Dioniso. Nella matrice dionisiaca, inoltre, rientrano anche le risapute accuse di pornografia, e, in entrambi i casi, si tratta degli stessi istinti repressi che portano gli uomini a guardare i film pornografici o i western, come spiega Nitsch a Jonas Mekas:

«Ci sono molte cose nascoste e repressi in noi. La nostra civiltà impedisce agli uomini di vivere come vorrebbero. Per questo reprimiamo desideri, sogni e persino ideali. Quando per strada accade un incidente tutti accorrono per vedere. Quando non abbiamo altre occasioni insceniamo delle guerre per scaricarci. La nostra civiltà abbonda di simili crudeli, malvage abreazioni. Ma c'è il teatro, e noi possiamo produrre una buona abreazione catartica.»<sup>274</sup>

Ritornando alle fonti motrici delle forti opposizioni pubbliche al Teatro O.M., con “movimenti organizzati” si fa riferimento ai numerosi gruppi animalisti che, come il sopracitato Iene Vegane, tentarono ripetutamente di interrompere le azioni dell'artista con manifestazioni di protesta. A questi ultimi l'estetica interessa ben poco, come anche la visione dell'artista secondo cui “ogni discesa nel perverso e in ciò che suscita disgusto avviene nel senso di un processo che porta salvezza e sveglia la coscienza individuale”<sup>275</sup>: ciò che non viene accettato è l'utilizzo di

---

<sup>273</sup> H. NITSCH, *A life in review*, in H. NITSCH (a cura di), *O.M Theater 6-tahe-spiel in Prinzenndorf 1998*, Vienna, MUMOK, 1999, cit. p. 30.

<sup>274</sup> H. NITSCH, *Intervista con Jonas Mekas*, in H. NITSCH (a cura di), *O.M. Theater*, Napoli, Edizioni Morra, 1976, cit. p. 13.

<sup>275</sup> H. NITSCH, *Azione 1963 e rapporto di polizia*, in *op. cit.*, cit. p. 93.

animali morti e la loro profanazione, poiché, come recitavano gli slogan di protesta all'Accademia di Brera, “il sangue di innocenti non è arte da esporre”<sup>276</sup>. Nitsch aveva avuto modo di rispondere a questo genere di prese di posizione già in uno scritto del 1962, spiegando che, nell'O.M. Theater, “vengono squartati e fatti a pezzi soltanto animali morti di vecchiaia o macellati per cause di forza maggiore.”<sup>277</sup> Come spiega nell'intervista con Jonas Mekas, inoltre, egli non si ritiene un sadico: non ama il sangue ed è contrario all'uccisione di animali, pur essendo onnivoro.<sup>278</sup> Il paradosso, per gli animalisti, è evidente, eppure l'artista si sente in dovere di creare una drammaturgia di immenso dolore, perché solo allora raggiungerebbe la celebrazione della vita. È per questo motivo che il nuovo teatro necessita di esibire “carne, sangue e cervella”: poiché tutti mangiano la carne, eppure nessuno vede i macelli – dal momento che procurerebbe immenso dolore e senso di colpa -, mentre è necessario sapere “che cos'è un animale, e che l'animale è ucciso per procurarci il cibo”.<sup>279</sup>

Alla luce di quanto emerso finora, l'arte di Hermann Nitsch appare ancora più chiaramente come uno degli esempi controversi maggiormente contestati nell'ambito dell'Arte Contemporanea del secondo Novecento: nonostante il suo enorme successo, essa vanta tutt'ora, a pochi mesi dalla scomparsa del suo creatore, di decisive ostilità tanto da parte della critica quanto del pubblico di fruitori. Forse il motivo di tale eco risiede nella criticità stessa dei suoi lavori, i quali, come sosteneva Demetrio Paparoni, sollevano “problemi etici non indifferenti”, tra cui la “questione della moralità dell'arte”.<sup>280</sup> Oltre alla questione

---

<sup>276</sup> slogan di protesta del movimento Iene Vegane all'Accademia di Brera in occasione della lezione aperta con ospite Hermann Nitsch, cit. in. ALESSANDRA DI LENGE, *Blitz Accademia di Belle Arti di Brera - Hermann Nitsch*, Milano, YouTube, 2016.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=YXeJhaZ3bWk> [consultato in data 24/07/22]

<sup>277</sup> H. NITSCH, *Il O.M. Theater*, in PETER WEIERMAIR, *Arte Austriaca 1960-1984*, Grafis Edizioni, Bologna, 1984, cit. p. 58.

<sup>278</sup> H. NITSCH, *Intervista con Jonas Mekas*, in *op. cit.*, p. 13.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> DEMETRIO PAPARONI, *Il paesaggio del sangue. Hermann Nitsch. Dialogo fra Demetrio Paparoni, Michelangelo Castello ed Elio Cappuccio*, in AA.VV., *Hermann Nitsch*, Milano, 1991, cit. in V. TRIONE, *op. cit.*, p. 113.

morale, tuttavia, c'è una nota prettamente singolare nelle opere di Nitsch che le rende ai limiti dell'artisticità: la loro provocazione, infatti, ha un carattere che, come afferma Paparoni, è “generalmente estraneo all'arte figurativa”<sup>281</sup>, in quanto talmente penetrativo all'interno della psiche umana da scuotere ogni coscienza nei suoi più profondi abissi inconsci: si tratta, forse, di un carattere provocatorio comune anche ad un altro tipo di performance, che, a differenza del Teatro O.M., non ha la minima ambizione di rientrare nello statuto delle arti, ma che mira ad ottenere, col proprio carattere scandalistico e provocatorio, effetti di eguale portata all'interno della società.

### III. LO SCONTRO TRA ARTE E ANIMALISMO NELL'ERA DELLA PERFORMANCE IN ITALIA

Nel corso del Primo capitolo si è parlato di Performance in termini di “una tipologia artistica che stabilisce la presenza dell'artista all'interno della società e che accoglie in sé la vita, superando definitivamente i confini del quadro”, con ciò riferendosi, in particolare, alla modalità artistica adottata dall'Azionismo Viennese e inquadrata nello sfaccettato contesto delle numerose esperienze di “arte simultanea con l'audience”<sup>282</sup> registrate a partire dagli anni Cinquanta del Novecento in Europa e Stati Uniti: come è vero, tuttavia, che “questa forma d'arte è sempre esistita”<sup>283</sup>, come afferma Hermann Nitsch in merito all'*action art* - quasi a volersi legittimare, inserendosi entro uno spettro storico-artistico, in quanto artista azionista -, è vero anche che il termine *performance*, nel corso degli

---

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> D. FINA, *op. cit.*, cit. p. 3.

<sup>283</sup> H. NITSCH, [EMANUELE DE DONNO e altri], *Hermann Nitsch atlas*, Foligno, Viaindustriale, 2017, cit. p. 70.

anni, ha visto espandere a macchia di leopardo il proprio utilizzo, andando ad occupare anche ambiti apparentemente molto lontani fra loro. Si parla, ad esempio, di *performative activism*, una formula comparsa per la prima volta nel 1998 in un articolo di Barbara Green per il St. Martin's Press<sup>284</sup> e diffuso online a partire dal 2015 per descrivere una pratica di attivismo facente uso di forme d'arte performativa quale strumento di protesta; utilizzarlo al momento corrente secondo quest'ultima accezione, tuttavia, risulterebbe già inappropriato, dato il suo attuale legame con i *social media* che l'ha reso sinonimo, piuttosto, di una forma superficiale di azionismo digitale, nominata anche *slacktivism*<sup>285</sup> in riferimento al movimento *Black Lives Matter* esploso nel 2021.<sup>286</sup> Al di là dei neologismi anglofoni che lo ricollegano a significati in continua trasformazione, il termine *performance* viene utilizzato altrettanto ampiamente in ambito sociale all'interno delle pubblicazioni italiane contemporanee; dagli studi di natura socio-antropologica ai numerosi articoli di cronaca che lo menzionano in riferimento ad azioni di protesta in luogo pubblico da parte di gruppi attivisti. In quanto strumento di forte impatto e coinvolgimento collettivo, dunque, l'azione performativa si rivela un vero e proprio elemento cardine che consente di unire tra loro tanto lo statuto artistico-formale quanto la funzione socio-antropologica che, ripercorrendo lo stesso *fil rouge* che legava la Performance Art degli anni Settanta ai movimenti studenteschi e alle crescenti rivendicazioni di diritti dei quali essa si faceva portavoce<sup>287</sup>, è culminata, soprattutto negli ultimi anni, in

---

<sup>284</sup> Cfr. BARBARA GREEN, *Spectacular Confessions: Autobiography, Performative Activism, and the Sites of Suffrage*, St. Martin's Press, New York, 1998.

<sup>285</sup> Si riporta, di seguito, la definizione di *slacktivism* tratta dal Cambridge Dictionary: «activity that uses the internet to support political or social causes in a way that does not need much effort, for example creating or signing online petitions» cit. in *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*, Cambridge University Press. Sito web: [www.dictionary.cambridge.org](http://www.dictionary.cambridge.org)

<sup>286</sup> Cfr. JOHN METTA, *The problem of performative activism – Black Lives Matter*, Aljazeera, 2020. Link: <https://www.aljazeera.com/opinions/2020/7/20/the-problem-of-performative-activism> [visitato in data 9/11/2022]

<sup>287</sup> Si pensi ai molti artisti che utilizzarono, nella seconda metà del Novecento, la performance come strumento di protesta politica, dal russo Oleg Kulik, che nel 1997 impersonò un cane in gabbia per due settimane a New York per rappresentare i rapporti di schiavitù insiti nelle politiche internazionali, al cecoslovacco Thomas Ruller che nel 1988, a Praga, si diede fuoco per ricordare l'omonimo gesto del compatriota Jan Palach durante la Primavera di Praga.

Cfr. Damiano Fina, *op. cit.*

qualcosa di sempre più autonomo. Il seguente Capitolo tratterà proprio di quest'ultimo approdo "autonomo" della performance, ovvero del suo uso sociale apparentemente libero da qualsiasi paradigma artistico e realizzato nella forma dell'*animal advocacy* italiana: "apparentemente" – come appena menzionato – poiché, anche in questa seconda sede, il confronto con la Performance Art rimane aperto, a conferma di quanto l'istanza stessa della *performance* sia effettivamente ibrida e difficilmente isolabile entro una sola delle sue componenti; motivo per cui il confine effettivo tra una forma di attivismo performativo e il vero e proprio *artivism* risulta alquanto labile e di difficile individuazione. Verrà affrontato, infatti, il "caso Hermann Nitsch", precedentemente analizzato nel suo carattere controverso, sulla base dello scontro aperto sperimentato dall'artista da parte dell'attuale associazione antispecista Iene Vegane: terreno comune di tale scontro è proprio l'utilizzo, da una parte, e la difesa, dall'altra, del corpo animale, e le due rispettive parti si pongono come esempi di due diversi usi contemporanei della performance, nonché dimostrazione dell'effettiva ibridazione verificabile tra la componente artistica e quella sociale che, fondendosi insieme, restituiscono lo spettro entro cui si inserisce l'essenza stessa della *performance*.

### **III.I Una panoramica dei Movimenti Animalisti in Italia**

Un mucchio di corpi nudi, ammassati a terra su di un lenzuolo bianco e ricoperti di sangue finto: immobili come gli attori passivi dell'O.M. Theater, attirano l'attenzione del pubblico milanese che attraversa piazza San Babila il 16 febbraio 2020. Uno sguardo critico di tipo formale potrebbe interpretare esteticamente questo genere di performance: dai colori – gli stessi predominanti tanto nelle performance nitschiane quanto in quelle di Gina Pane – alle posizioni delle figure e alla nudità dei corpi. Contestualizzando l'azione, tuttavia, che si è svolta in occasione della "settimana della moda", la chiave interpretativa risulta quanto più

lontana dall'estetizzazione del dolore ed emerge chiaramente dalle due insegne che recitano “vera pelle, vera morte” e “l'unica pelle che dovremmo indossare è la nostra”. Pur non trattandosi di corpi innalzati ad archetipo, tuttavia, si potrebbe comunque parlare di “sostituzione simbolica” tra corpo umano e corpo animale, ma secondo un rapporto inverso e un intento altrettanto divergente: i corpi protagonisti della performance in questione, infatti, appartengono ad attivisti animalisti che mirano ad essere, come cita lo stesso slogan dell'Associazione di cui sono membri, “la voce di chi non ha voce”, ovvero degli animali vittima dell'industria della pelletteria che, pur soffrendo, non possono protestare: il livello di sostituzione affrontato nei vari esempi di arte performativa nitschiana, dunque, qui viene del tutto rovesciato, e il “sacrificio” animale diviene sinonimo di omicidio vero e proprio, in quanto atto violento e crudele privo di legittimazioni estetiche e lontano da qualsiasi archetipo rituale. Nonostante il carattere scenografico della protesta sollevi inevitabilmente questioni più o meno complesse circa il suo statuto – che verranno affrontate in un secondo momento – è fondamentale prendere atto, alla luce dell'esempio appena riportato, che l'uso strumentale della performance nel XXI secolo risulta ormai ampiamente diffuso anche all'interno dell'*animal advocacy* italiana, intendendo con quest'ultima “una famiglia di istanze e movimenti”<sup>288</sup>, secondo la definizione del macro-fenomeno che fornisce Sabrina Tonutti in ambito accademico italiano. Sempre all'interno di studi socio-antropologici, inoltre, l'*advocacy* animalista viene suddivisa nelle tre aree secondarie di cura, protezionismo e antispecismo<sup>289</sup>, all'interno delle quali i diversi gruppi di appartenenza - più o meno organizzati e istituzionalizzati – agiscono per mezzo di diverse modalità: in un'analisi degli eventi registrati tra maggio 2015 e aprile 2016, ad esempio, ne sono stati individuati 433, di cui 123

---

<sup>288</sup> SABRINA TONUTTI, *Diritti animali: storia e antropologia di un movimento*, Forum Edizioni, Udine, 2007, cit. p. 21.

<sup>289</sup> Si tratta di una tripartizione “manualistica e basata su proposte tipologiche sviluppate in ambito internazionale”, come afferma Niccolò Bertuzzi.

NICCOLÒ BERTUZZI, *Una protesta senza movimento? L'animalismo in Italia e la centralità dell'advocacy individuale*, in FRANCO ANGELI (a cura di) «Sociologia e ricerca sociale»: CXIX, 2, 2019, cit. p. 66.

online, 56 di protesta, e 6 di tipo performativo.<sup>290</sup> Quest'ultimo dato, che, pur essendo in continuo aumento, rappresenta la modalità di *advocacy* meno utilizzata, aumenta di rilevanza se si considera che gli eventi performativi registrati sono distribuiti geograficamente solo nell'area centro-settentrionale della Penisola: è proprio al Nord, infatti, che l'*advocacy italiana* risulta più organizzata e manifesta sulla base di azioni collettive, a differenza del Meridione in cui sono più centrali l'attivismo individuale e online.<sup>291</sup> Nonostante ciò, tuttavia, come lo stesso Bertuzzi sottolinea nel 2019, "l'*animal advocacy italiana* è molto più presente nelle piazze"<sup>292</sup> e, anzi, l'utilizzo del Web viene spesso utilizzato proprio per diffondere video ed immagini delle proteste e campagne portate avanti in piazza. Tra i gruppi maggiormente mobilitati in tal direzione figura lo stesso Iene Vegane che ha ideato la performance di San Babila contro l'industria della pelletteria e che si è opposto per anni alle azioni di Hermann



19. Foto dell'azione performativa di Iene Vegane in San Babila, Milano, 2020, da [www.milanotoday.it](http://www.milanotoday.it)

Nitsch realizzate in Italia. Facendo parte dell'area antispecista, che, a differenza delle altre, non è legata ad una sede propria, l'ex gruppo "Cani Sciolti" è

---

<sup>290</sup> Cfr. N. BERTUZZI, *I movimenti animalisti in Italia. Strategie, politiche e pratiche di attivismo*, Meltemi, Milano, 2018, cit. Tab. 2 p. 67

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>292</sup> *Ivi*, cit. p. 178.

conosciuto soprattutto per le sue azioni sul campo e, in modo particolare, per il loro carattere “scenografico”, come gli stessi membri lo definiscono.<sup>293</sup> Tra manifestazioni di protesta non violenta, indagini negli allevamenti e divulgazione online, il movimento – ufficialmente Associazione dal 2018 – guidato da Alessandra Di Lenge, Paolo Diaz e Luca Difende, raccoglie una serie numerosa di “azioni informative e scenografiche”<sup>294</sup> che vedono nell’aspetto scandalistico il proprio punto di forza. Tra le più rilevanti – specialmente per la stampa, che le definisce “*flashmob*” o “blitz” - si citano, in ordine cronologico, l’azione alla Peck di Milano contro il consumo di carne (2018) che equiparava lo zampone di Capodanno al piede di un morto, la manifestazione vegana in Piazza Castello di Torino (2020), estremamente criticata per la presenza di una performer seminuda e insanguinata appesa a testa in giù come un cadavere, e, infine, l’azione di sensibilizzazione alla peste suina realizzata a Milano nel 2022 e avente come protagonisti due attivisti, sempre seminudi e insanguinati, ma, in questo caso, imprigionati in una gabbia stretta come i maiali nei mattatoi. In ogni loro azione, gli animalisti di Iene Vegane si dividono in performers a tutti gli effetti - in quanto pseudo “attori passivi” che, silenziosi e pressoché immobili, si innalzano a simbolo visivo del maltrattato mondo animale – e attivisti dal ruolo informativo, che, invece, contestualizzano la performance nel messaggio antispecista di riferimento, veicolato attraverso la voce e numerosi cartelli di protesta. Ritornando, inoltre, allo studio di Sabrina Tonutti<sup>295</sup> e seguendo la sua proposta tipologica, il genere di performance appena menzionato rientrerebbe nella categoria delle cosiddette “azioni *disruptive*”, da distinguere rispetto a quelle “convenzionali”, come le raccolte-firme e petizioni promosse da associazioni protezioniste come LAV ed ENPA, “dimostrative”, ovvero manifestazioni non-violente, e “confrontative”, caratterizzate da un tasso più elevato di

---

<sup>293</sup> Cfr. <https://ienevegane.org>

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> Cfr. S. TONUTTI, *op. cit.*

conflittualità<sup>296</sup>. Se, inoltre, le azioni *disruptive* sono specificatamente proprie dell'area antispecista, a differenza delle altre che si dividono tra l'*advocacy* della cura e di tipo protezionista, le cui modalità istituzionali e di “compromesso” vengono del tutto rifiutate dalla prima, è anche vero che all'interno dell'antispecismo stesso permangono “differenze interne”, come afferma Bertuzzi, tali da porre Iene Vegane su un piano a sé stante.<sup>297</sup> All'interno di questo fronte, ad esempio, è presente l'Associazione ormai decennale Oltre La Specie, occupata principalmente in ambito filosofico e di divulgazione all'interno del dibattito culturale nazionale, a differenza del maggiormente politicizzato Farro & Fuoco, movimento nato in ambito antifascista e sciolto nel 2015, mentre Essere Animali (nata dall'evoluzione dei precedenti gruppi storici dell'antispecismo italiano) agisce principalmente per mezzo di *undercover investigations*.<sup>298</sup> Si potrebbe dire, dunque, che pressoché tutte le azioni performative appartengono all'area antispecista, ma che, viceversa, non tutte le azioni antispeciste sono performative: va ricordato, inoltre, che quest'ultimo genere di azioni, pur ponendosi come a-politico e anti-sistemico come quelle nitschiane - a cui le accumulano anche passati trascorsi con la legge - è assolutamente non violento, a differenza anche di altri esempi di *animal advocacy* internazionale.<sup>299</sup> A tutti gli effetti, dunque, si parla di *advocates* che agiscono per altri soggetti – vale a dire gli animali a cui Iene Vegane mira a dar voce – “cercando di ribaltare la classica superiorità degli interessi umani che caratterizza le società contemporanee [...] e rispondendo alla violenza specista, più o meno istituzionalizzata, con differenti modalità.”<sup>300</sup> Il *modus operandi* scelto da Iene Vegane, ad esempio, è l'azione diretta e, con essa, anche la divulgazione di dure verità che non possono passare

---

<sup>296</sup> Si veda, ad esempio, la campagna “Chiudere Morini” presieduto dall'AIP nel 2002.

<sup>297</sup> N. BERTUZZI, *I movimenti animalisti in Italia. Strategie, politiche e pratiche di attivismo*, Meltemi, Milano, 2018, cit. p. 69.

<sup>298</sup> *Ivi*, pp. 165-66.

<sup>299</sup> Come spiega Bertuzzi, infatti, in altri contesti internazionali si sono verificati «episodi ben più gravi e rilevanti, l'apice dei quali è stato probabilmente l'omicidio del politico olandese di estrema destra Pim Fortuyn da parte dell'attivista animalista Volkert van der Graaf, avvenuto nell'anno 2002.» N. Bertuzzi, *op. cit.*, cit. p. 185.

<sup>300</sup> N. BERTUZZI, *op. cit.*, cit. p. 185.

inosservate dal pubblico urbano che assiste alle performance e tantomeno da quello online. Se la modalità “scenografica” di protesta risulta in ogni caso una scelta minoritaria all’interno dell’*animal advocacy*, vi è anche un’altra modalità d’azione che pochi come il gruppo Iene Vegane hanno intrapreso così fermamente nel corso degli anni, e si tratta proprio della campagna di protesta contro l’arte di Hermann Nitsch in Italia: una modalità artistica notoriamente controversa e criticata da più fronti e avente con l’Animalismo un rapporto altrettanto dialettico e contraddittorio.

### **III.II Lo scontro tra Hermann Nitsch e il movimento Iene Vegane**

“La mostra del mostro” è l’appellativo che Iene Vegane, assieme ai manifestanti di altre quattordici associazioni, affibbiò alla mostra “Katharsis” tenuta a Mantova nel 2019: alla sua inaugurazione, il 28 aprile, Hermann Nitsch stesso presenziò nel luogo in cui i suoi recenti lavori pittorici, privi di materiali organici, entravano in dialogo con i “preziosi tesori artistici del passato”<sup>301</sup> di Pisanello, Rubens e Mantegna presso Palazzo Capitano, mentre un centinaio di attivisti animalisti protestava nelle piazze passando all’azione dopo il fallito tentativo di boicottare la mostra per mezzo delle 1700 firme raccolte e inviate alla Soprintendenza dei Beni Culturali. A legittimare Nitsch in quanto artista a nome del mondo dell’Arte Contemporanea, in questo caso, è il direttore di Palazzo Ducale Peter Assmann, che menziona la lettera scritta dall’artista stesso nel 2015 e indirizzata alle associazioni animaliste che, a loro volta, protestarono contro una sua esposizione programmata a Palermo.<sup>302</sup> Nella lettera in questione, pubblicata su Repubblica il

---

<sup>301</sup> *Hermann Nitsch/Katharsis*, locandina della mostra “Katharsis”, Mantova, 30 aprile – 30 giugno 2019.

Link: <https://www.mantovaduale.beniculturali.it/it/news/323-katharsis> [visitato in data 1.11.2022]

<sup>302</sup> PETER ASSMANN cit. in EMANUELE SALVATO, *Hermann Nitsch a Mantova, animalisti all’attacco per opere con carcasse e sangue*, Il fatto quotidiano web, 2019.

26 giugno, Nitsch conferma il proprio carattere controverso anche sotto questa tematica, dichiarandosi egli stesso in primis “animalista” pur essendo onnivoro e spiegandone le ragioni per combattere l’ignoranza che spinge “nemici dell’arte” e “gruppi disinformati” ad “aizzare gli animalisti” contro il suo lavoro:

«Io amo gli animali più di tutto! La mia filosofia li rispetta: essi sono parte del mio amore per tutta la natura e per tutto il creato e arricchiscono la mia vita, così come quella di mia moglie. Curiamo gli animali, li proteggiamo, li preserviamo dal dolore e li guidiamo attraverso la gioia della loro esistenza naturale. Abbiamo sei gatti, un cane, una capra, un mulo, moltissimi pavoni, polli e api. Sosteniamo ogni forma di vita e siamo sempre stati ambientalisti.»<sup>303</sup>

Dopotutto, le stesse indagini sociologiche usate come riferimento in questa sede hanno incluso nella propria ricerca anche quella branca di “animalismo” detto “zoofilo tradizionale” e “welfarista”<sup>304</sup> costituito, appunto, da consumatori di carne e prodotti animali che si considerano animalisti, come Nitsch, e si occupano dell’area protezionista; il tutto non senza sollevare antipatie e polemiche da parte del resto dell’*animal advocacy*. Non serve certo specificare, tuttavia, che non è certo il consumo di prodotti animali a rendere l’artista un “animalista” contraddittorio, quanto, piuttosto, l’alto grado di violenza, seppur estetizzata, presente nel suo Teatro. A tal proposito Nitsch aveva già risposto nel 2009 in occasione della protesta animalista scatenatasi a Verona in vista dell’inaugurazione della mostra “I luoghi inediti dell’O.M.T.”, curata da Danilo Eccher, spiegando che il suo lavoro è uno specchio della realtà, già violenta di per sé, e che la violenza è presente in ogni uomo, per cui “meglio espurgarla attraverso l’arte che facendo la guerra”.<sup>305</sup> Seguendo lo stesso ragionamento, inoltre, nella lettera agli animalisti scritta anni dopo l’artista spiega il legame diretto che pone

---

Link: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2019/01/09/hermann-nitsch-a-mantova-animalisti-allattacco-per-opere-con-carcasse-e-sangue-la-replica-artista-tra-piu-quotati/4885563/> [visitato in data 1.11.2022]

<sup>303</sup>H. NITSCH, *Cari animalisti, vi spiego perché sono uno di voi*, lettera su “LaRepubblica Palermo” web, 26 giugno 2015.

Link:[https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/26/news/cari\\_animalisti\\_vi\\_spiego\\_perche\\_sono\\_uno\\_di\\_voi\\_-117730227/](https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/26/news/cari_animalisti_vi_spiego_perche_sono_uno_di_voi_-117730227/) [visitato in data 26.07.2022]

<sup>304</sup> N. BERTUZZI, *I movimenti animalisti in Italia. Strategie, politiche e pratiche di attivismo*, Meltemi, Milano, 2018.

<sup>305</sup> H. NITSCH cit. in “*Sadico esibizionista*”, Exibart web, 2009.

Link: <https://www.exibart.com/speednews/sadico-esibizionista-a-verona-animalisti-scatenati-contro-hermann-nitsch/> [visitato in data 10.11.2022]

tra il suo teatro – che, come ampiamente visto in precedenza, non è da considerare pura rappresentazione – e la realtà, giustificando con ciò la presenza di carne e di sangue, quale “colore vero e reale”<sup>306</sup>, e si autolegittima esteticamente ponendosi sullo stesso piano di artisti rinascimentali come Leonardo e Michelangelo, in quanto altrettanto affascinati dalla “dissezione dei corpi umani”<sup>307</sup>. Sempre secondo il medesimo meccanismo di legittimazione artistica usato, peraltro, anche in sua difesa dallo stesso Assmann in risposta alle proteste del 2019, Hermann cita la drammaturgia greca (Eschilo, Sofocle ed Euripide) e l’arte figurativa (Caravaggio, Francis Bacon e Delacroix) come esempi dell’intrinseca presenza del tragico tanto nella realtà quanto nel mondo dell’arte, facendo riferimento anche agli emblematici miti fondatori dell’umanità che egli utilizza come archetipi dell’O.M. Theater:

«Anche nella religione cristiana è centrale la crocifissione del figlio di dio e il dio greco Dioniso, nel culto orgiastico, viene fatto a pezzi in forma di capra per poi risorgere nella primavera seguente. I riti sacrificali, attestati nella storia, sono una dimostrazione dell’intensità sensoriale dei processi di macellazione e di sventramento.»<sup>308</sup>

Il vero apice della contraddizione, tuttavia, per gli animalisti viene raggiunto dalla dichiarazione per mezzo della quale Nitsch, a nome anche della moglie, esprime il suo disprezzo per l’allevamento intensivo, considerato “una delle più crudeli e peggiori forme di trattamenti degli animali”<sup>309</sup>, pur affermando, al contempo, di utilizzare gli stessi animali che le associazioni protezioniste salvano dai macelli per sacrificarli e, successivamente, consumarli come cibo. Risulta evidente, a questo punto, come questo genere di affermazioni non solo risulti pressoché inutile al suo scopo – ossia ottenere un qualsiasi riconoscimento da parte della comunità animalista – ma contribuisca, piuttosto, ad incrementare ulteriormente il problematico grado di incomprendimento e contraddizione proprio dell’arte

---

<sup>306</sup> H. NITSCH, *Cari animalisti, vi spiego perché sono uno di voi*, lettera su “LaRepubblica Palermo” web, 26 giugno 2015, cit.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

nitschiana. A confermarlo, infatti, è un episodio verificatosi l'anno successivo alla lettera in questione, nonché il primo vero e proprio scontro diretto tra l'artista e il movimento Iene Vegane, divulgato online come “blitz”: come suggerisce il nome, infatti, a permetterlo non fu una manifestazione piazza, bensì l'irruzione di alcuni attivisti all'interno dell'aula dell'Accademia di Belle Arti di Brera che, al momento, ospitava un incontro con l'artista in occasione del quarantesimo centenario dalla *53.aktion*. È Alessandra Di Lenge a prendere parola direttamente contro l'artista, contestando le sue modalità espressive e accusandolo di violenza sugli animali, mentre i cartelli esibiti dal gruppo recitano gli slogan provocatori “il sangue degli innocenti non è arte da esporre” e “Hermann Nitsch oltraggiatore di cadaveri”. La reazione dell'artista a quest'improvvisa diatriba è perfettamente in linea con quanto da lui scritto nella lettera dedicata all'argomento: si definisce stupito dalla reazione degli attivisti, del tutto inadeguata dal suo punto di vista, e afferma che dovrebbero recarsi nei mattatoi per prendere atto di quella che è una vera forma di violenza contro gli animali. “Vedendo come la medicina tratta l'essere umano – continua – non vedo perché noi non dovremmo usare gli animali per l'arte”<sup>310</sup>; il che, per Nitsch, significherebbe offrirla comunque “ad uno scopo più elevato”<sup>311</sup> rispetto a quello di cibo in tavola consumato da chi non ne conosce o ne ignora la provenienza che egli, invece, crudamente esplicita con la violenza e il dolore della sua rappresentazione reale. Che gli animalisti e gran parte del pubblico non riescano ad individuare in tali operazioni alcun tipo di valore estetico è ormai un fatto appurato e del tutto comprensibile, oltre ad essere anche il motivo per cui Alessandra Di Lenge e gli altri rappresentanti di Iene Vegane presenti all'Accademia si trovarono nettamente contrapposti al corpo docenti, che, invece, prendeva le difese di Nitsch legittimandolo in quanto artista<sup>312</sup>. Forse,

---

<sup>310</sup> H. NITSCH, *Cari animalisti, vi spiego perché sono uno di voi*, lettera su “LaRepubblica Palermo” web, 26 giugno 2015, cit.

<sup>311</sup> *Ibidem*.

<sup>312</sup> Si cita un docente anonimo, in particolare, che all'interno del filmato pubblicato online afferma: «Nitsch è l'unico tra molti artisti che invece di pubblicizzarsi ha investito tutto il suo lavoro di 50 anni per acquistare una casa in cui vivano animali liberi.» da *Blitz Accademia di Belle Arti di Brera*,

tuttavia, la vera e propria contraddizione di questo argomento non emerge tanto dal carattere esteticamente controverso, il quale, nel corso dei decenni di attività artistica di Nitsch, è stato contestato sia dall'*animal advocacy* che dal mondo dell'arte coeva, bensì, piuttosto, dal fatto che egli ritenga di abbracciare la causa animale in modo attivo, sentendosi parte di coloro che “combattono insieme contro il dolore degli animali, per un mondo migliore e più giusto”<sup>313</sup>, citando la frase conclusiva della lettera della Repubblica. Come pensare – ci si potrebbe chiedere - di contribuire a tale causa sacrificando animali che potrebbero essere salvati? Ma, soprattutto, come riuscire a mettere in atto una “drammaturgia del dolore” simile se si è animalisti? Eppure, nonostante egli non ami il sangue, come riferisce a Jonas Mekas<sup>314</sup>, e tantomeno assistere ai sacrifici animali – una visione che lo fa sempre sentire colpevole, come confessa a Sakoilsky nel 1998<sup>315</sup> – Nitsch sente di avere una missione superiore, e che parte di essa sia anche rendere quante più persone possibili consapevoli di ciò che accade negli allevamenti intensivi, nei mattatoi e persino nelle fattorie, potenzialmente sotto gli occhi di tutti:<sup>316</sup> uno scopo decisamente elevato e coerente con la consapevolezza del dolore propria della filosofia del Teatro O.M., ma che, dato l'alto grado di problematicità, non si possa dire abbia centrato l'obiettivo. Come scrisse Guillermo Gomez-Pena nella sua Difesa della Performance, d'altronde, “i performer sono pessimi mediatori politici”<sup>317</sup> e incontrano spesso esiti infelici, come è il caso di Hermann Nitsch dal punto di vista animalista, che si rivela puramente un'intricata contraddizione, a differenza del caso Iene Vegane che, per mezzo di una performance non violenta

---

<sup>313</sup> H. NITSCH, *Cari animalisti, vi spiego perché sono uno di voi*, lettera su “LaRepubblica Palermo” web, 26 giugno 2015, cit.

<sup>314</sup> H. NITSCH, *Intervista con Jonas Mekas*, in H. NITSCH (a cura di), *O.M. Theater*, Napoli, Edizioni Morra, 1976.

<sup>315</sup> PAUL SAKOILSKY, *Conversation with Hermann Nitsch 10.4.98*, intervista tratta dal catalogo 08 della Galerie Zimmermann Kratochwill, 2010, p. 22.

<sup>316</sup> Cfr. PHILIP BARCIO, *The (un)Intentional Controversy in Hermann Nitsch Art*, Ideelart magazine, 2017. Link: <https://www.ideelart.com/magazine/hermann-nitsch> [visitato in data 22.08.2022]

<sup>317</sup> CHIARA MU, PAOLO MARTORE (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma, 2018, cit. p. 189., cit. in M. TEGGI, *op. cit.*, p. 72.

ed utilizzata esclusivamente come strumento di attivismo, ha contribuito fortemente, e con altrettanto scandalo, alla causa dell'*animal advocacy* italiana.

### III.III Flashmob e Artivismo: l'incontro col paradosso

Nonostante ad oggi l'arte di Hermann Nitsch, alla luce della notorietà e dei meriti ottenuti, nonché del gran numero di mostre e i musei a lui dedicati, abbia ormai ottenuto il suo tanto combattuto statuto nel mondo dell'arte contemporanea internazionale, come si è potuto constatare, al di fuori di tale contesto la sua legittimazione viene a meno, e l'irruzione di Iene Vegane all'Accademia di Brera né è la conferma. Se, inoltre, l'azione della Settimana della Moda sopra menzionata potrebbe essere inserita all'interno dell'ibrido *artivism*, quest'ultimo caso affrontato, invece, risulta forse l'esempio più calzante del concetto di *flashmob* a cui la cronaca nazionale fa costante riferimento nel trattare le performance antispeciste: il termine, derivante dal verbo inglese *to mob*, che significa "attaccare, assalire in massa", identifica raduni non autorizzati di persone che fanno improvvisamente la loro comparsa in un determinato luogo e inscenano un'azione insolita e inaspettata per poi dileguarsi velocemente, letteralmente come un flash improvviso.<sup>318</sup> Spesso, inoltre, si tratta di un gruppo di persone che si mimetizzano tra la folla urbana indistinta e che si palesano come tali solo ad un segnale convenuto<sup>319</sup>: è il caso dell'irruzione di Iene Vegane all'Accademia di Brera, il cui arrivo effettivo non viene registrato dai video diffusi online proprio perché gli attivisti si erano confusi con il pubblico, nascondendo i cartelli e coprendo la pelle ricoperta di finto sangue che avrebbero palesato, alzandosi e avanzando verso la cattedra, solo dopo il segnale dell'organizzatrice

---

<sup>318</sup> IVAN BARGNA, *Usi sociali e politici dell'arte contemporanea*, in UGO FABIETTI (a cura di), «Antropologia», 13, 2011, p. 96.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

Alessandra Di Lenge.<sup>320</sup> La durata effettiva dell'azione, che non raggiunge nemmeno i dieci minuti effettivi, è irrisoria rispetto all'eco mediatico che essa ha sollevato grazie alla sua rappresentazione online: come osserva Ivan Bargna, infatti, "l'azione è, esiste ed è efficace solo quando ripresa dai media o dal mondo dell'arte"<sup>321</sup> e ciò dipende inevitabilmente dall'origine intrinsecamente effimera della performance. Si noti, tuttavia, che gli esponenti di Iene Vegane, in realtà, non fanno mai menzione delle loro manifestazioni in termini di *flash mob*, a differenza della stampa, preferendo più generico "blitz"<sup>322</sup> per evocare il carattere improvviso e immediato delle azioni. Come suggerisce, infatti, Laura Bundesi, le performance antispeciste dovrebbero essere scisse dal ludico concetto di *flashmob* – che la cronaca utilizza soprattutto in un senso provocatorio e altamente svilente – e avvicinate, anche in virtù del proprio carattere mediatico, al più sociologico "smart mob", altrettanto indice di "modalità di apparizione-scomparsa" di gruppo ma legato, invece, a forti messaggi politici o di critica sociale: la studiosa, inoltre, propone di ampliare il concetto stesso di *smart mob* per inglobare anche le scenografie urbane a metà tra reale e virtuale che fanno la loro subitanea apparizione-sparizione nello spazio pubblico.<sup>323</sup> Se si considera, tuttavia, quest'ultimo carattere scenografico, che è affiancato alla capacità - insita nella performance - di "incorporare un messaggio politico e indirizzarlo al pubblico"<sup>324</sup>, sarebbe più opportuno parlare direttamente di *Artivism*, introducendo un'ulteriore categoria che, data la sua forte connotazione artistica e sociale al tempo stesso, potrebbe sostituire le precedenti per definire il fenomeno della performance antispecista. In quanto forma ibrida tra arte e attivismo politico, infatti, l'attivismo

---

<sup>320</sup> Cfr. testimonianza video *Blitz Accademia di Belle Arti di Brera – Hermann Nitsch*, Youtube.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=YXeJhaZ3bWk> [consultato in data 24/07/22]

<sup>321</sup> IVAN BARGNA, *Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza*, in «Antropologia», 13, 2011.

<sup>322</sup> Dal tedesco *Blitze*, ovvero "lampo", è un termine utilizzato ampiamente nel linguaggio giornalistico internazionale come abbreviazione di *Blitzkrieg*, traducibile in "operazione lampo", usata in senso figurativo. Cfr. Treccani web, voce "blitz".

<sup>323</sup> LAURA BUNDRIESI, *Artivismo tra smart mob e teatro paesaggio*, in «Connessioni remote», 2, Bologna, 2021., cit. p. 296.

<sup>324</sup> *Ibidem*.

si pone come termine ombrello tra i due rispettivi poli interni alla Performance in senso lato, facendosi riconoscere come una forma di “interventismo”<sup>325</sup>, e legandosi, dunque, a movimenti sociali e politici che propongono modi di vita alternativi all’ordine vigente<sup>326</sup> – come il caso dell’antispecismo vegano – ma facendo contemporaneamente uso, al fine di veicolare determinati messaggi, del linguaggio performativo del corpo proprio di una specifica tradizione storico-artistica, che Bargna individua

«[...]nelle serate dadaiste e nelle performance futuriste in cui si turbava lo spazio pubblico attraverso la provocazione, strappando gli spettatori alla loro passività e suscitandone la reazione. Gli strumenti di politica (manifesti, giornali, comici) davano forma a un evento artistico cui si attribuiva una finalità politica.»<sup>327</sup>.

Dunque, lungi dal superficiale carattere esibizionista affibbiato dalla cronaca tanto all’O.M. Theater quanto alle manifestazioni di Iene Vegane, l’utilizzo del mezzo performativo non può e non deve essere confuso con la mera ricerca di scandalo e provocazione, poiché questo tipo di atteggiamento improntato all’aggressione è unicamente uno “strumento di agitazione politica”<sup>328</sup> che fonde le sue radici nel panorama artistico d’avanguardia, per poi superarlo definitivamente approdando nel “terreno ibrido fra arte e politica”<sup>329</sup> sviluppatosi nel secondo dopoguerra e interiorizzato dall’*advocacy* antispecista a fine anni Settanta. È chiaro, a questo punto, che nella molteplicità delle sue ramificazioni emerge nuovamente il carattere ibrido della performatività, ma in quale di queste ultime categorie si possa inserire l’esempio performativo di Iene Vegane non è ancora certo. La verità è che all’esempio attivista in questione le categorizzazioni esterne all’*animal advocacy* stanno un po’ strette: il fatto che la loro provocazione sia solo un mezzo e non il vero fine li rende lontani dal *flashmob*, mentre l’importanza nettamente superiore che essi rivolgono alle “discriminanti

---

<sup>325</sup> Cfr. ALDO MILOHNIĆ, *Artivism*, in «Maska», XX, 1-2, 2005, pp. 15-25.

<sup>326</sup> I. BARGNA, *op. cit.*, cit. p. 92.

<sup>327</sup> *Ibidem.*

<sup>328</sup> *Ibidem.*

<sup>329</sup> *Ibidem.*

ideologiche”<sup>330</sup> rispetto alla spettacolarizzazione estetica (la povertà di mezzi adoperati nelle performance ne è un indicatore) porta ad escluderli anche dall’*Artivism*, in cui, spesso, l’indice performativo e trasgressivo supera l’intento sociale, anziché fungerne da strumento. Per quanto riguarda lo *smart mob*, invece, che nasce con una connotazione strettamente sociopolitica, si rischierebbe, in maniera opposta, di forzare eccessivamente il suo significato cercando di inglobarne il carattere imprescindibilmente scenografico proprio di questo genere di performance. L’incontro col paradosso, tuttavia, non si limita al confronto tra una modalità performativa come quella di Iene Vegane e le categorizzazioni in cui essa non risulta inseribile, nonostante i punti di contatto (si potrebbe parlare di un *modus operandi* che attinge a diverse modalità, che siano *flash mob* o *smart mob*, senza identificarsi con alcuna di esse), ma emerge, anzi, dal confronto tra quest’ultima modalità performativa e quella nitschiana: pur essendo lontanissime tra loro, infatti, presentano anch’esse dei punti comuni proprio in virtù della performatività che ne è alla base, come l’uso del corpo come simbolo, o la spettacolarizzazione provocatoria e dal forte impatto visivo. Ponendo come premessa, come risulta ormai assodato, che l’O.M. Theater vada considerato a tutti gli effetti un’opera d’arte, nonostante lo scetticismo della critica in passato, e che il mondo “post-duchampiano” dell’arte contemporanea in cui egli si inserisce abbia messo in definitiva crisi la definizione stessa di “opera d’arte”, per quale motivo alle azioni di tipo performativo come le scenografie di Iene Vegane sembra non essere concesso di accedere ad un piano estetico? Non basterebbe, dopotutto, esporre una fotografia come quella pubblicata sul web da “MilanoToday” in una galleria d’arte per guardarla con occhi diversi? Probabilmente, se ciò accadesse, si parlerebbe di *Artivism* senza scrupoli, ma il risultato sarebbe paragonabile a *Document* di Robert Morris, che continua ad essere esposta al Museum of Modern Art di New York nonostante il proprio

---

<sup>330</sup> I. BARGNA, *op. cit.*, cit. p. 97.

autore ne abbia negato, revocandone l'identità, lo stesso statuto artistico.<sup>331</sup> In altre parole, si andrebbe a forzare un carattere estetico potenziale – in virtù della performatività - ma non intenzionale, ed è proprio il motivo per cui precedentemente gli si è negata l'appartenenza all'*Artivism*: gli attivisti di Iene Vegane non sono artisti, e non vogliono essere considerati come tali, poiché ciò che fanno e i mezzi di cui si avvalgono appartengono all'unica e sola causa antispecista, e come tali devono essere valutati. Hermann Nitsch, dal lato opposto, presenta un'opera tanto controversa da non poter essere riconosciuta sotto un profilo estetico a primo impatto, ma solo al termine di uno studio di tipo teorico che scavi a fondo nel vastissimo panorama di scritti forniti appositamente dall'artista per sopperire ad incomprensioni e malinterpretazioni come quelle da lui accusate nei confronti dell'*animal advocacy* italiana.

---

<sup>331</sup> TIZIANA ANDINA, *Filosofie dell'arte da Hegel a Danto*, Carocci editore, Roma, 2019, cit. p. 33.

## CONCLUSIONI

Questo lavoro di tesi ha avuto l'obiettivo di analizzare il Teatro delle Orge e dei Misteri di Hermann Nitsch come tramite per comprenderne, in ultimo luogo, le ragioni estetiche ed ontologiche che fanno di esso un'Opera d'Arte Totale. Prima di affrontare il lavoro di ricerca, lo sguardo che rivolgevo alle testimonianze fotografiche delle azioni era quanto più vicino alle accuse contestatrici mosse da Iene Vegane presso l'Accademia di Belle Arti di Brera nel 2016: come loro, ero a conoscenza della lettera scritta dall'artista alla comunità animalista, e vedevo in essa una grande contraddizione. Partendo da questi presupposti, mi sono approcciata alla ricerca con una curiosità analitica ed investigativa volta a comprendere uno degli artisti più controversi e al contempo acclamati della contemporaneità, dal momento che le sue opere sono esposte in gallerie e musei di tutto il mondo<sup>332</sup>. Se, tuttavia, è vero che per comprendere le sue opere, come egli stesso afferma, gli scritti non sono sufficienti - valendo, piuttosto, da supporto all'esperienza diretta - è vero anche che per comprenderne l'artisticità risulta strettamente necessario approcciarsi alla filosofia estetica che Nitsch pone alla base dei suoi lavori e consegna ai posteri per mezzo teorico. Dal momento che la struttura compositiva dell'elaborato, inoltre, riflette l'ordine e la modalità di

---

<sup>332</sup> «Le opere di Hermann Nitsch sono esposte, tra gli altri, nei seguenti musei e collezioni:

MoMa, New York; Guggenheim Collection, New York; Metropolitan Museum, New York; Museum University di Yale; tang, New York; Hudson Valley Center for Contemporary Art, New York; Walker Art Center, Minneapolis; Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge; Saint Louis Art Museum, St. Louis, Missouri; Station Museum of Contemporary Art Houston, Texas; Gallery of Ontario, Toronto; Tate Gallery, Londra; Centre Georges Pompidou, Parigi; Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven; Stedelijk Museum, Amsterdam; Museo Capodimonte, Napoli; Galleria d'arte moderna, Bologna; Mar, Museo d'arte della città di Ravenna; Castello di Rivoli; GAM, Torino; Mart, Rovereto; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf; Museum Ludwig, Colonia; Nationalgalerie Berlin, Berlino; Lenbachhaus, Monaco di Baviera; Staatsgemäldesammlung München, Monaco di Baviera; Museum Brandhorst, Monaco di Baviera; Graphische Sammlung München, Monaco di Baviera; Staatsgalerie Stuttgart, Stoccarda; Kunsthalle Hamburg, Amburgo; Museum Neue Galerie, Saarbrücken; GfzK, Lipsia; Schloss Morshroich, Leverkusen; Kunstmuseum Bern, Berna; Kunstmuseum Winterthur; Albertina, Vienna; Mumok, Vienna; Österreichische Galerie Belvedere, Vienna; Leopold Museum, Vienna; Lentos, Linz, Rupertinum, Salisburgo; Ferdinandeum, Innsbruck; Sammlung Essl, Klosterneuburg e molti altri»

H. NITSCH e altri, *Hermann Nitsch e il teatro*, Verona, Manfredi, 2016.

ricerca adottati, ritengo che un'analisi consapevole del suo lavoro sia possibile solo a fronte di un'altrettanto consapevole conoscenza del contesto di appartenenza, ovvero l'Azionismo Viennese, secondo una progressione dal generale al particolare. Arrivando, dunque, ad affrontare la materia del teatro delle Orge e dei Misteri solo al termine di una preliminare panoramica di tipo biografico e storico-artistico, decostruendo il titanico lavoro nelle sue diverse componenti, ho potuto scoprire, districandone i nodi, che dietro ad ognuna di esse si cela, in realtà, un caleidoscopio di sfaccettature multidisciplinari e multisensoriali, determinate da riferimenti artistici e assieme letterari, mitologici, religiosi, filosofici, psicanalitici ed etno-antropologici. Allenando l'occhio, inoltre, all'analisi intersezionale tra porzioni di partitura – appartenenti alla fase preliminare, nonché l'unica in cui la parola ha un suo ruolo – e i *post-documents* visivi costituiti da immagini fotografiche di azioni e relitti, ho avuto modo di riscontrare un rigorosissimo ordine estetico, tanto negli scritti quanto nelle fotografie, che non lascia nulla al caso, nonostante la “performance” sia di per sé sinonimo di “realtà effimera” che sfugge ad un vero e proprio controllo. Tuttavia, una volta terminata l'analisi delle componenti da Nitsch definite “archetipiche” e avendo, così, raggiunto la consapevolezza necessaria per riconoscerne l'artisticità, mi sono dovuta porre nuovamente in discussione per affrontare la tematica, all'interno del problematico “caso Nitsch”, che a priori avevo trovato più controversa: la questione animalista. Il punto di vista dell'*animal advocacy* antispecista, rappresentato simbolicamente – e concretamente – dal movimento Iene Vegane, ha riportato alla luce la questione dell'artisticità, assieme alla problematica morale già sollevata da Paparoni<sup>333</sup>, in tutto il suo paradosso. Ciò che è certo, oltre all'intersezionalità tra le diverse sfere performative e l'immanenza della performance stessa, che anche nella sua applicazione sociale

---

<sup>333</sup> DEMETRIO PAPARONI, *Il paesaggio del sangue. Hermann Nitsch. Dialogo fra Demetrio Paparoni, Michelangelo Castello ed Elio Cappuccio*, in AA.VV., *Hermann Nitsch*, Milano, 1991, cit. in V. TRIONE, *op. cit.*, p. 113.

risulta sfuggente rispetto a qualsiasi categorizzazione, nel caso antispecista presentato (*flashmob, smartmob, Artivism*), è che ad oggi la “pseudoestetica”<sup>334</sup>, altresì definita “irritarte”<sup>335</sup>, di Hermann Nitsch è ancora viva grazie all’enorme gruppo di seguaci e partecipanti che fanno rivivere il teatro nitschiano omaggiando l’artista *post mortem*, oltre che essere riconosciuta a livello internazionale come un *unicum* all’interno del panorama artistico contemporaneo, mentre, d’altro canto, le manifestazioni antispeciste come quelle di Iene Vegane adottano delle *modalità d’advocacy* fortemente debitorie della Performance Art ma senza, con ciò, reclamare alcuno statuto artistico.

---

<sup>334</sup> G. DORFLES, *op. cit.*, cit. in. V. TRIONE, *op. cit.*, p. 116.

<sup>335</sup> V. TRIONE, *op. cit.*, cit. p. 114.

## BIBLIOGRAFIA

ALFANO MIGLIETTI FRANCESCA, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Mondadori, Milano, 2008.

ANDINA TIZIANA, *Filosofie dell'arte da Hegel a Danto*, Carocci editore, Roma, 2019.

BALDACCI CRISTINA, VETTESE ANGELA, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla body art*, Giunti, Firenze, 2014.

BARGNA IVAN, *Usi sociali e politici dell'arte contemporanea*, in UGO FABIETTI (a cura di), «Antropologia», 13, 2011.

BENEDETTI BEATRICE, *Hermann Nitsch. L'inno all'intensità della vita*, in D. ECCHER (a cura di) «Hermann Nitsch», BOXART, Verona, 2007.

BENEDETTI BEATRICE, *Un abisso dai mille colori* in «Hermann Nitsch: Katharsis», Mantova, Galleria Gaburro, 2019.

BERTUZZI NICCOLÒ, *I movimenti animalisti in Italia. Strategie, politiche e pratiche di attivismo*, Meltemi, Milano, 2018.

BERTUZZI NICCOLÒ, *Una protesta senza movimento? L'animalismo in Italia e la centralità dell'advocacy individuale*, in FRANCO ANGELI (a cura di) «Sociologia e ricerca sociale»: CXIX, 2, 2019.

BUNDRIESI LAURA, *Artivismo tra smart mob e teatro paesaggio*, in «Connessioni remote», 2, Bologna, 2021.

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

DORFLES GILLO, *Dal significato alle scelte*, Torino, 1973.

DORFLES GILLO, *Il feticcio quotidiano*, Milano, 1988.

ECCHER DANILO, *Dietro l'altare di Hermann Nitsch*, SHIN production, Brescia, 2009.

ECCHER DANILO (a cura di), *Hermann Nitsch*, Mazzotta, Milano, 1992.

ECCHER DANILO, *Hermann Nitsch* (catalogo), Boxart, Verona, 2007.

GIRARD RENÉ, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980.

GOLDBERG ROSELEE, *Performance Art : from Futurism to the Present*. Revised and expanded edition, Singapore, Thames and Hudson, 2001

GREEN BARBARA, *Spectacular Confessions: Autobiography, Performative Activism, and the Sites of Suffrage*, St. Martin's Press, New York, 1998.

GREEN MALCOLM, *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists*, London, Atlas Press, 1999.

HAAS DI FLORIAN, *Aktionskünstler Hermann Nitsch ist tot Tagesschau*, ARD Studio, Vienna, 2022.

HEGYI LÓRÁND, *Hermann Nitsch, Il tentativo dell'opera d'arte totale del teatro delle orge e dei misteri nel contesto dell'arte austriaca del dopoguerra* in "Hermann Nitsch, un approccio all'arte totale", SilvanaEditoriale, Milano, 2022.

HEGYI LÓRÁND, *Hermann Nitsch. Un approccio all'arte totale*, Silvana Editoriale, Milano, 2022.

HEINZ CIBULKA, *Il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler 1965-1975*, Edizioni Morra, 1977.

KARAMAN SELIN, *On Relicts, Hermann Nitsch and the Creation of Value in Art* in «Journal of Extreme Anthropology», I, 2, 2017.

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

MANGO LORENZO, *Il Teatro delle Orge e dei Misteri di Hermann Nitsch* in «Acting Achives Review», I, 1, 2011.

MILOHNIĆ ALDO, *Artivism*, in «Maska», XX, 1-2, 2005.

MU CHIARA, MARTORE PAOLO (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvechi, Roma, 2018.

NIETZSCHE FRIEDRICH, Giorgio Colli e Mazzino Montinari (a cura di), *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1978.

NIETZSCHE FRIEDRICH, *La nascita della tragedia*, tr. it. di SOSSIO GIAMETTA, Adelphi, Milano, 1972.

NITSCH HERMANN, *Das Origen Mysterien Theater 1998*, Konsthallen Goteborg, 1999.

NITSCH HERMANN, *Die Malaktionen 1960-2000*, in Id., *Hermann Nitsch Das Konzept del Orgien Mysterien Theaters Malaktionen*, Vescon, Berlino, 2013.

NITSCH HERMANN, *La composizione testuale del teatro delle orge e dei misteri*, Napoli, Edizioni Morra, 1994.

NITSCH HERMANN, *L'Agnello*, manifesto espositivo alla galleria Junge Generation, Vienna, 1964.

NITSCH HERMANN, *Museo Nitsch Napoli*, Napoli, Edizioni Morra, 2008.

NITSCH HERMANN, *O.M. Theater: Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994.

NITSCH HERMANN (a cura di) *O. M. Theater*, Napoli, Edizioni Morra, 1968 e 1976.

NITSCH HERMANN (a cura di), *O.M Theater 6-tahe-spiel in Prinzendorf 1998*, Vienna, MUMOK, 1999.

NITSCH HERMANN, [DE DONNO EMANUELE e altri], *Hermann Nitsch atlas*, Foligno, Viaindustriae, 2017.

NITSCH HERMANN e altri, *Hermann Nitsch e il teatro*, Verona, Manfredi, 2016.

PAPARONI DEMETRIO, *Il paesaggio del sangue. Hermann Nitsch. Dialogo fra Demetrio Paparoni, Michelangelo Castello ed Elio Cappuccio*, in AA.VV., *Hermann Nitsch*, Milano, 1991.

SAKOILSKY PAUL, *Breaking Out of the Reality Asylum: Hermann Nitsch and the Orgies Mysteries Theatre*, Galerie Zimmer Kratochwill, 1999.

SAKOILSKY PAUL, *Conversation with Hermann Nitsch 10.4.98*, intervista tratta dal catalogo 08 della Galerie Zimmermann Kratochwill, 2010.

SESERKO-OSTROGONAC TATJANA, *Viennese Actionism, Total Art and the Social Unconscious*, University of Western Australia, 2010.

SONTANG SUSAN, *Happenings on Art pf Radical Juxtaposition (1962)*, in *Against Interpretation*, Penguin Classics, 2009.

TEGGI MATILDE, *Performance, teatro, rito: Hermann Nitsch e Napoli*, Università Ca' Foscari, Venezia, 2020.

TOMASSONI ITALO, MORRA GIUSEPPE, (a cura di), *Hermann Nitsch O.M.Theater*, 2017.

TONUTTI SABRINA, *Diritti animali: storia e antropologia di un movimento*, Forum Edizioni, Udine, 2007.

TRIONE VINCENZO, *Il caso Nitsch e la critica italiana*, in H. NITSCH (a cura di) *O.M. Theater Casina Vanvitelliana del Fusaro*, Edizioni Morra, Napoli, 1994

WEIERMAIR PETER, *Arte Austriaca 1960-1984*, Grafis Edizioni, Bologna, 1984.

## SITOGRAFIA

BARCIO PHILIP, *The (un)Intentional Controversy in Hermann Nitsch Art*, Ideelart magazine, 2017.

Link: <https://www.ideelart.com/magazine/hermann-nitsch>

[visitato in data 22.08.2022]

CAZZOLA ROBERTO, *Arte e Suicidio* in «La Repubblica», 1993.

Link: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/06/20/arte-suicidio.html>

[visitato in data 28.07.2022]

FINA DAMIANO, *Breve storia della Performance Art*.

Link: [https://www.academia.edu/35502162/Breve\\_storia\\_della\\_Performance\\_Art](https://www.academia.edu/35502162/Breve_storia_della_Performance_Art)

[visitato in data 14/07/2022]

FRANCIONE FABIO, *Hermann Nitsch: il corpo, la carne, i demoni*, Il Manifesto.

Link: <https://ilmanifesto.it/hermann-nitsch-il-corpo-la-carne-i-demoni>

[visitato in data 24/07/22]

METTA JOHN, *The problem of performative activism – Black Lives Matter*, Aljazeera, 2020.

Link: <https://www.aljazeera.com/opinions/2020/7/20/the-problem-of-performative-activism>

[visitato in data 9/11/2022]

NITSCH HERMANN, *Biographie 2019-21*, in. *Texte zu den 6-tage-spiel in prinzendorff 1998*, Archivi Hermann Nitsch Atelier.

Link: <https://www.nitsch.org/biografie/>

[visitato in data 14/07/2022]

NITSCH HERMANN, *Cari animalisti, vi spiego perché sono uno di voi*, lettera su “LaRepubblica Palermo” web, 26 giugno 2015.

Link:[https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/26/news/\\_cari\\_animalisti\\_vi\\_spieg\\_o\\_perche\\_sono\\_uno\\_di\\_voi\\_-117730227/](https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/26/news/_cari_animalisti_vi_spieg_o_perche_sono_uno_di_voi_-117730227/)  
[visitato in data 26/07/2022]

NITSCH HERMANN, *La musica dell'OM theater 1960-74*, dal sito Museo Hermann Nitsch.

Link: <https://www.museonitsch.org/it/omt/la-musica-dell-o-m-theater-1960-74/>  
[visitato in data 14/08/2022]

NITSCH HERMANN, *160.aktion – das 6-tage-spiel*, 2022, Sito Fondazione Morra.

Link:<https://www.fondazionemorra.org/it/evento/hermann-nitsch-160-aktion-das-6-tage-spiel/>  
[visitato in data 24/07/2022]

NITSCH HERMANN, *6-day-play programme*, Nitsch Foundation, 2022.

Link: <https://www.nitsch-foundation.com/event/das-6-tage-spiel-2022/>  
[visitato in data 17/10/2022]

SALVATO EMANUELE, *Hermann Nitsch a Mantova, animalisti all'attacco per opere con carcasse e sangue*, Il fatto quotidiano web, 2019.

Link:<https://www.ilfattoquotidiano.it/2019/01/09/hermann-nitsch-a-mantova-animalisti-allattacco-per-opere-con-carcasse-e-sangue-la-replica-artista-tra-piu-quotati/4885563/>  
[visitato in data 1.11.2022]

Sito Cambridge Dictionary

Link: [www.dictionary.cambridge.org](http://www.dictionary.cambridge.org)

Sito Exibart, “*Sadico esibizionista a Verona: animalisti scatenati contro Hermann Nitsch*”, 2009.

Link:<https://www.exibart.com/speednews/sadico-esibizionista-a-verona-animalisti-scatenati-contro-hermann-nitsch/>  
[visitato in data 10.11.2022]

Sito Mantova Ducale, *Hermann Nitsch/Katharsis*, locandina della mostra “Katharsis”, Mantova, 30 aprile – 30 giugno 2019.

Link: <https://www.mantovaducele.beniculturali.it/it/news/323-katharsis>  
[visitato in data 1.11.2022]

Sito Nitsch Museum Mistelbach, mostra *Hermann Nitsch-ritual*, 2016.

Link: <https://www.nitschmuseum.at/en/exhibitions/1-exhibition-hermann-nitsch-ritual>

[visitato in data 28/10/2022]

VASINTON AURORA, *Azione e Abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*.

[https://www.academia.edu/7132497/Azione\\_e\\_Abreazione\\_Per\\_unestetica\\_del\\_sacrificio\\_nel\\_teatro\\_di\\_Hermann\\_Nitsch](https://www.academia.edu/7132497/Azione_e_Abreazione_Per_unestetica_del_sacrificio_nel_teatro_di_Hermann_Nitsch)

[visitato in data 26/07/2022]

VINCIGUERRA BARBARA, *Marina Abramović: attraversare i muri*, in «M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali», XX, 1, 2022.

Link: [m@gm@ v.20 n.1 2022 Barbara Vinciguerra "Marina Abramović: attraversare i muri" \(analisiqualitativa.com\)](https://www.analisiqualitativa.com/m@gm@_v.20_n.1_2022_Barbara_Vinciguerra_Marina_Abramovic_attraversare_i_muri)

[visitato in data 24/08/2022]

ZARA JANELLE, *Gut Feelings: Two Days Inside Hermann Nitsch's Gory Masterpiece, The Six Day Play*, Cultured, 2022.

Link: <https://www.culturedmag.com/article/2022/08/18/gut-feelings-two-days-inside-hermann-nitschs-gory-masterpiece-emthe-six-day-play-em>

[visitato in data 29/10/2022]

## VIDEOGRAFIA

ALESSANDRA DI LENGHE, *Blitz Accademia di Belle Arti di Brera - Hermann Nitsch*, Milano, YouTube, 2016.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=YXeJhaZ3bWk>

[consultato in data 24/07/22]

SANT'AGOSTINO CASA D'ASTE, *Hermann Nitsch – Documentario*, Torino, 7 aprile 2012.

Link: <https://www.canalearte.tv/hermann-nitsch-documentario/>

[visitato in data 24/07/2022]