



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: IL TEATRO DELLE ORGE E DEI MISTERI

Relatore

Prof. Guido Bartorelli

Laureando

Andrea Giorio

Matricola n. 1234829

Anno accademico

2022/2023

INTRODUZIONE	1
SCHEDA ARTISTA	5
CAPITOLO I	
CULTURA E SOCIETÁ DELL’AZIONISMO VIENNESE	11
I.I L’Austria dopo la seconda guerra mondiale	11
I.II Formazione del Wiener Aktionismus	13
I.III. Riflessioni sull’azionismo Viennese	18
I.IV. L’ esperimento dell’AA Kommune	19
CAPITOLO II	
IL TEATRO DELLE ORGE E DEI MISTERI	23
II.I Arte totale: tra ritualità e performance	23
II.II L’esperienza della 135. Aktion Havana, Cuba	28
II.III Influenze alla base dell’ O. M. Theater	33
II.IV Le reazioni del pubblico	41
CONCLUSIONI	51
BIBLIOGRAFIA	54
SITOGRAFIA	55
VIDEOGRAFIA	56

INTRODUZIONE

Questo lavoro di tesi vuole andare a sviscerare la poetica e la sua evoluzione di uno dei massimi esponenti dell'Azionismo Viennese, Hermann Nitsch. La ricerca è partita dalla genesi dell'artista con un focus sull'Azionismo Viennese e suoi partecipanti. Tale origine va a contestualizzare le basi di quello che sarà poi il raggiungimento della massima espressività di Hermann Nitsch per mezzo del Teatro delle Orge e dei Misteri (*Teatro O.M.*). L'ideazione di tale teorizzazione ha inizio negli anni Cinquanta per poi culminare con la massima concretizzazione di tale teatro con lo *Spettacolo dei 6 giorni (6-tage-spiel)* nella prima edizione del 1998. Fondamentale è stato analizzare lo storico e dell'artista e la corrente dell'Azionismo Viennese degli anni Quaranta a seguito degli artisti, suoi pari e co-fondatori dell'Azionismo Viennese Otto Mühl e Günter Brus. L'analisi verte sul passaggio dalla pittura d'azione (*Tachisme*) per poi maturare una poetica incentrata sulla sintesi tra due realtà contrapposte, il dionisiaco e il cristianesimo. La seguente tesi propone un percorso che tende ad analizzare le motivazioni che vi sono dietro il Teatro O.M. con la speranza di poter dare giustizia ad un artista così dibattuto negli anni. Di fatto il percorso di analisi termina con la percezione del pubblico in merito all'operato di Hermann Nitsch. Le critiche hanno accompagnato l'artista per tutta la sua vita e fondamentali sono stati i suoi interventi per placare gli animi degli animalisti.

Il lavoro di tesi è tripartito, nella prima parte si ritrova la scheda biografica dell'artista. Questa introduzione si configura come un breve excursus della vita artistica di Hermann Nitsch. In questo passo si ritrovano le tappe fondamentali dell'operato dell'artista. Dalla adolescenza si passa ai primi suoi lavori incentrati sul *tachisme*, passando poi per le prime performance, il profondo rapporto di amicizia instaurato con Giuseppe Morra a Napoli, dove fonda il suo studio fino al sopraggiungere della sua scomparsa nel 2022.

Nel primo capitolo si ritrova un'analisi del contesto socio-culturale a seguito della seconda guerra mondiale. Questo evento ha gettato le basi per quello che sarà l'Azionismo Viennese. In questo tratto è stato d'aiuto l'utilizzo del testo di Lorand Hegyi, critico d'arte e grande amico dei coniugi Nitsch. Il saggio del critico d'arte ha delineato le coordinate storico-geografiche che hanno influenzato la generazione di artisti austriaci al seguito del secondo conflitto mondiale. In questo contesto si forma l'Azionismo Viennese composto diverse figure tra cui Hermann Nitsch, Otto Mühl e Günter Brus. Fondamentale per l'evoluzione di Nitsch è stata la performance *Die Bluturzel* verificatasi nello studio di Muehl a Vienna nel 1962. In questo esperimento, in cui Nitsch presenta un agnello scuoiato ed insanguinato, decide che la sua arte doveva andare in questa direzione. La sua poetica prende spunto dal teatro greco, dalla tragedia e dal culto di Dioniso.

Il capitolo prosegue circa le motivazioni per le quali si verifica il fenomeno dell'azionismo Viennese proprio in Austria. Le città dell'arte erano Parigi e Berlino, dopo la guerra molti artisti migrano in questi centri culturali per cercare fortuna. Per questa ragione in Austria occorreva trovare un io-artistico, presentando come

personale osservazione lo scritto del sociologo francese Emile Durkheim “*Le regole del metodo sociologico*” in cui egli asserisce che gli individui costruiscono la propria identità in base al contesto geografico e sociologico in cui vivono.

Passo importante per l'azionismo viennese è stato anche l'esperimento dell'AA Kommune del 1974, progetto di vita in comunità con artisti e creativi, andando di pari passo con le correnti new age e della filosofia hippie. Lo scopo era quello di portare l'arte totale su di un piano sociale. Malgrado i numerosi tentativi, la comune viene chiusa ed l'esperimento termina nel 1978. Questi sono anni cruciali, periodo in cui Hermann Nitsch appunto si sposta sul versante delle azioni (*aktion*). Infatti nel secondo capitolo si entra nel vivo della poetica del Teatro O.M., tramite una introduzione dello studio effettuato dall'artista, passando dalla scrittura del Dramma della Foia della seconda metà degli anni Cinquanta. Per capire al meglio il suo teatro che si configura come un *gesamtkunstwerk*, un'unione perfetta tra teatro, pittura e musica sotto forma di festival, sono stati necessari gli scritti di Lorenzo Mango. Egli descrive l'evento come un festival, che pone fisicamente il partecipante in una condizione di alterità. Mentre con lo scritto di Danilo Eccher è stato possibile sviscerare il tema del colore, della tempera e del camice dell'artista. Nulla è lasciato al caso, ogni elemento è pregno di significato con rimandi al cristianesimo, le processioni e la Passione, e al Dionisiaco, la fuoriuscita dei sensi e l'ebbrezza. Da non tralasciare inoltre le influenze con gli studi di Freud e l'abreazione e la filosofia nietzschiana. Il tutto si risolve in questo spettacolo macabro e sadomasochistico in cui ritroviamo carcasse di animali e sangue. Grazie anche ai rimandi audiovisivi presenti in rete è stato possibile dare un volto a queste performance. Ad esempio sono stati

riportati due casi, l' 135 aktion del 2012 e l'158 aktion del 2020. Questi documenti video testimoniano come si svolgevano queste performance. Infatti è possibile riscontrare la moltitudine di partecipanti all'evento, tra attori attivi e passivi, gli alimenti e gli animali adoperati per lo spettacolo. Da non dimenticare la presenza di orchestre per accompagnare il tutto. Il lavoro di ricerca culmina con delle osservazioni in merito alle reazioni del pubblico. Efferati sono stati gli interventi della controparte animalista ma Nitsch si è difeso affermando che la sua arte è rispettosa dell'animale perché esso diventa arte, sacrificio agli dei e infine nutrimento per chi ha preso parte allo spettacolo.

Il percorso intrapreso in questa tesi vuole donare al lettore degli strumenti per affrontare l'ingranaggio complesso dietro al Teatro delle orge e dei misteri. Dalla motivazione socio-politica, soffermandosi sulle influenze alla base del Teatro O.M. per poi dare voce alla critica ma utilizzandola come strumento per andare a scrutare la persona che si cela dietro l'artista.

SCHEDA ARTISTA

Hermann Nitsch (*fig. 1*) nasce a Vienna il 29 Agosto, classe 1938, si erge come uno dei pilastri maggiormente influenti per l'arte cosmopolita del secondo Novecento.



1. Fig: Ritratto Hermann Nitsch, 2020, fotografia di Daniela Neuhofer

Cresciuto in un contesto sociale e culturale reso ostico a seguito del secondo conflitto armato mondiale. Vive i drammi della guerra fin dai primi anni di vita, anni in cui subisce la perdita del padre in territori slavi.

Dopo la seconda guerra mondiale l'Austria fu divisa in quattro zone occupate, a cui seguì il processo di denazificazione¹. Gli artisti austriaci di fatto vissero un periodo critico dal punto di vista culturale, caratterizzato dallo scisma con le innovazioni nei

¹« La denazificazione ebbe luogo dopo la guerra e fece poco per aumentare la consapevolezza del coinvolgimento degli austriaci nei crimini nazisti. Erano continui gli attacchi verso la comunità ebraica e gitana, che erano sopravvissute alla Shoah. Inoltre le procedure di risarcimento erano “viziate”, e comunque operavano negli interessi degli ariani.» <https://www.auschwitz.at/austria-post-1945> [tradotto e consultato il giorno 20/09/2023].

diversi campi delle arti e del sapere, generate dal mondo occidentale. Occorreva un recupero artistico e filosofico con un'ottica internazionale, rielaborando e recuperando in questo modo un proprio stile e una propria identità.

Un primo contatto ci fu con l'arte informale, fondamentale fu la Scuola di Parigi e il *tachisme*², visto come corrente artistica che legittima e libera il gesto dell'artista dalle convenzioni, atti che liberano dal provincialismo rendendo l'artista sovrano.

L'attività dell'artista austriaco Arnulf Rainer si configura come fondamentale per il percorso d'identità viennese, in quanto, con la sua arte, preparò un terreno fertile per l'arte informale austriaca. Negli anni cinquanta e sessanta del novecento, Rainer si configura con un gusto austriaco nell'approccio con la psiche, i processi dell'inconscio e le sue motivazioni. Egli, indirettamente, pose le fondamenta per un genere di arte maggiormente drammatico e purificatorio che propugnava aspetti critici e differenti.

In questo contesto si forma Hermann Nitsch, che nel 1957 concepisce la poetica dietro il suo *Orgien Mysterien Theater*³, esibendo un vero e proprio *Gesamtkunstwerk*⁴, applicando anche il metodo del *abreaktion*⁵. Nitsch, con questa scarica emozionale, permette di svincolarsi dalle catene della società quali i tabù sessuali, morali e religiosi, proponendo così esibizioni di cerimonie e rituali di antica origine. Questa poetica si realizza negli spettacoli delle sei giornate, progetto artistico

² s. m., fr. [der. di *tache* «macchie»]. Termine utilizzato per definire la corrente che si accosta all'astrattismo geometrico, definito da una smisurata libertà e spontaneità nella stesura del colore, dato di fatto «a macchie»; il termine è diventato sostitutivo o equivalente di termini come *arte informale*, *espressionismo astratto*, *action painting*, *dripping*.

³ dal tedesco «teatro delle Orge e dei Misteri».

⁴ Il termine tedesco per esprimere la sintesi delle arti, significa “opera d'arte totale”, impresa dell'artista nel riuscire a creare una combinazione tra più arti come musica, poesia, pittura, danza, etc.

⁵ dal tedesco «abreazione», coniato dagli psicologi S. Freud e J. Breuer. Indica la fuoriuscita dell'emozione connessa ad un ricordo o una esperienza, che nel caso non trovi un deflusso, si manifesterebbe in disfunzioni di carattere patologico.

della durata di sei giorni e sei notti dove l'artista organizza una sorta di festività dove trova un connubio tra la sua arte immediata informale, utilizzo della musica, molto spesso ad organo, combinata con la messa in scena di una rielaborazione delle dionisiache dell'antica Grecia.

Conseguito il diploma all'Istituto Grafico Sperimentale di Vienna, Nitsch esprime il suo estro con il *tachisme* o *action painting*, tecnica pittorica che manifesta o necessità del *abreaktion*, concretizza questa pratica schizzando il colore direttamente sulla tela oppure mediante l'utilizzo delle mani (fig. 2).

Da questo momento le sue azioni incrementano di frequenza, dal 1961 si cimenta nella performance, procedendo con il sacrificio di un agnello, il cui sangue viene adoperato come fosse tempera. Successivamente per le sue performance diventa



2. Hermann Nitsch, Schüttbild, 1962, emulsione su tela, 106x80 cm

vitale la componente umana, dal 1962 viene assunto un uomo come mezzo della scena, coinvolto in questa fittizia crocifissione, su cui si stende un manto di sangue. Da questo momento in poi le sue opere, o *aktion*⁶, diventeranno sempre più macchinose ed elaborate, con più componente umana, oggetti scenici e carcasse di animali.

Così come in America Settentrionale degli anni sessanta e settanta si forma il concetto di *happening*⁷ con Allan Kaprow, Hermann Nitsch idea una messa in scena come un evento festivo per ricordare l'importanza della vita mediante la partecipazione sinestetica dell'esistenza.

Nel 1971, con la consorte Beate, diventa proprietario della roccaforte di Prinzenhof, situata sui colli della cittadina omonima nelle campagne della Bassa Austria, a cinquanta chilometri da Vienna. La sua nuova dimora diventa sede del teatro delle orge e dei misteri, dove, dal 1973, le performance troveranno una loro dimensione a partire dalla domenica di Pentecoste. L'anno successivo è di importanza rilevante a seguito dell'incontro con Giuseppe Morra a Napoli, mecenate e collezionista d'arte, appassionato delle avanguardie. I due stringeranno un rapporto vitale e di amicizia, instaurando così un legame tra l'artista austriaco e l'Italia, più precisamente con Napoli, anno in cui Giuseppe Morra fonderà il suo studio.

Sempre nel 1974, ad Aprile, in occasione del giovedì santo, Hermann Nitsch mette in scena la 45. *aktion*, ma viene interrotto a causa dell'intervento delle forze armate,

⁶ dal tedesco «azione»

⁷ Evento artistico appartenente alle avanguardie, di tendenza dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento negli Stati Uniti caratterizzato dalla partecipazione del pubblico alla manifestazione. Fenomeno pubblico di arte totale, mediante l'utilizzo di qualsivoglia materiale, arte o tecnica. Passaggio del filtro artistico dal "cosa" al "azione" ed "evento".

causando l'espulsione all'artista dall'Italia. Lo Studio del mecenate partenopeo diventa la galleria e l'editore di riferimento di Nitsch.

Nel 1977 viene a mancare Beate, moglie dell'artista, così Hermann Nitsch decide di commemorare la sua memoria con l'*55. aktion*, nei pressi della Chiesa di Santa Lucia a Bologna, con l'ausilio di Morra, che cura lo spartito del requiem.

Per superare il lutto della sua amata metà, Nitsch, nel 1977, trova residenza nei pressi degli scavi archeologici di Cuma, in provincia di Napoli, all'interno di una vecchia casa di pescatori. Questo è per lui un luogo già conosciuto dato che né viene a contatto con la moglie, quando era ancora in vita. Il sito è per l'artista fonte di ispirazione, di fatto viene organizzata una azione, la *cuma könig ödipus III.fest*, che né scrive la partitura su consiglio di Giuseppe Morra.

Tra gli anni Settanta e Ottanta si intensificano le azioni, gli interventi per mostre internazionali, conferenze con workshop ed esecuzioni musicali. Ad esempio nel 1984, l'artista austriaco mette in scena a Prinzenhof la *80. aktion* per la durata di tre giorni e tre notti.

Hermann Nitsch acquista consenso e devozione da tutto il mondo, dagli anni Novanta saranno indette numerose esposizioni in molteplici territori internazionali, di carattere personale e collettivo. L'artista installa numerosi reperti, oggetti, relitti e materiali, tra cui anche le sue pitture informali con documentazioni fotografiche, installazioni video delle azioni, luoghi in cui, ancora una volta troviamo un connubio delle arti, come appunto pittura, video, fotografie, performance e musica.

In data 13 Settembre 2008, l'amico mecenate, Giuseppe Morra, apre al pubblico il Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch a Napoli, un luogo adibito per la ricerca e l'analisi dell'operato di Hermann.

Seguono altre performance risalenti alla scorsa decade. Ad esempio nel 2012, occasione della undicesima edizione della biennale all'università di belle arti di Havana, Hermann Nitsch mette in scena la *135. aktion*, grazie all'interesse di Jorge Fernandez Torres, curatore cubano, che dopo aver visitato il museo dell'artista a Napoli si è affascinato al suo operato e voleva portarlo a Cuba. Morra li mette in contatto e Nitsch, insieme ad una sua troupe di fidati e al figlio, si recano all'evento culturale, dove Andrea Cusumano, suo direttore, crea la parte sonora della esibizione. L'artista rimane estasiato per l'esibizione, grazie alla capacità degli attori passivi ed attivi, cubani ed italiani, nel saper cogliere a pieno il messaggio del tema sul "Dioniso contro il crocifisso". In realtà questa è solo una parte della esibizione, perché il restante fu messo in scena l'anno successivo al teatro centrale di Lipsia. Hermann Nitsch è colpito dalla performance, così come l'università cubana che gli conferisce un dottorato onorario.

Hermann Nitsch viene a mancare nel 2022, in data 18 Aprile, in Austria, all'ospedale di Mistelbach, comunque risulta doveroso ricordare quanto la sua vita è stata operosa e fondamentale per le avanguardie. Con la sua poetica ci ha mostrato l'importanza della psiche umana e come l'arte possa essere uno strumento per rappresentarla attraverso la catarsi.

I. CULTURA E SOCIETÀ DELL'AZIONISMO VIENNESE

I.1 L'Austria dopo la seconda guerra mondiale

Il periodo maggiormente buio per la storia della razza umana, noto anche come la seconda guerra mondiale, si pone come periodo spartiacque. Tale avvenimento ha creato uno scossone nell'intera umanità creando enormi cambiamenti.

Una volta sconfitta la Germania nel 1945, con l'armistizio nella città francese di Reims il 2 Maggio, l'umanità può tirare un sospiro di sollievo. All'indomani dell'armistizio il popolo scopre il vero mostro, ciò che è l'operato di Hitler. La perdita di vite umane spezzate tra le trincee non è nulla rispetto a quello che venne alla luce. La scoperta dell'odio razziale verso la comunità ebraica ed altre minoranze, i campi di sterminio, le sevizie e i crimini di guerra perpetrati per quasi sei anni dal contingente tedesco sconvolse l'interezza della popolazione mondiale.

Questo impatto emotivo oltre che colpire le vittime effettive del conflitto armato, crea un effetto domino che sconvolge ogni uomo donna e bambino di quella generazione.

In questo periodo si vive un grave crollo dei valori, l'umanità non si capacita dell'accaduto e sperimenta una crisi interiore. Questa aspra situazione "dona" ad artisti, intellettuali, poeti e scrittori nuovi stimoli per creare. Ed è proprio in questo contesto che nasce Hermann Nitsch, traumatizzato dalla guerra e segnato dalla perdita dei valori, a peggiorare ulteriormente la situazione si verifica anche la morte del

padre. Le tematiche buie, che colpirono tutti indistintamente, hanno fatto da sfondo a questa generazione. Tra i paesi maggiormente colpiti l'Austria occupa un posto di rilievo. In questo contesto, l'Austria fa fatica ad identificarsi dal punto di vista creativo, dovuto anche a forti centri artistici che si ergono in Europa come Berlino e Parigi. A peggiorare la situazione è la forte migrazione di artisti, intellettuali e ricercatori austriaci che fuggono in questi grandi centri di interesse per formarsi, come per esempio Erika Giovanna Klien, pittrice e pedagogista, e l'architetto Frederick Kiesler, «la cui assenza provocò un certo provincialismo.»⁸. Il gusto e l'arte rimangono stagnanti e privi di innovazioni, caratterizzati da arretratezza. L'effetto di queste cause porta gli artisti rimasti a ricominciare dalle fondamenta per poter dare uno slancio alla propria identità nazionale così come quella artistica.

In questo contesto cresce Hermann Nitsch, nato il 29 Agosto 1938 in una Vienna aspramente colpita dal secondo conflitto mondiale. Nella sua bibliografia scrive: «da bambino, dal 1943 al 1945, ho dovuto assistere ogni giorno ai bombardamenti. mio padre è morto in terra russa.»⁹. L'artista prosegue affermando che tale avvenimento lo rende avverso a tutti i tipi di estremismi e politiche di guerra, avversione che si sviluppa anche a discapito delle ipocrisie e convenzioni sociali di matrice religiosa e borghese.

All'indomani del termine della seconda guerra mondiale l'Europa si trova a dover contare i danni. Vienna non sembra differente da altre città colpite dai bombardamenti

⁸L. HEGY, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale*, Silvana, 2022, p. 7-8

⁹ HERMANN NITSCH, *Biographie 2019-21*, in. *Texte zu den 6-tage-spiel in Prinzenborff 1998*, Archivi Hermann Nitsch Atelier, cit. <https://www.nitsch.org/biografie/> (“von 1943-1945 musste ich als kind täglich bombenangriffe erleben. mein vater fiel in russland”)

e consumate dalla fame. Ad inasprire il clima già di per sé teso, l'Austria è sotto scacco dalle quattro fazioni vincitrici per quasi un decennio, dal 1945 al 1955.

«Si trattava di truppe sovietiche, americane, britanniche e francesi che divisero l'Austria in quattro zone. Anche Vienna era divisa in quattro settori, oltre a una zona comune interalleata, il 1° distretto.»¹⁰

L'occupazione si configura come militare e perdura fino al 1955, quando viene firmato il trattato sullo stato austriaco, con la volontà di restaurare l'Austria libera, democratica e indipendente. Il trattato è firmato il 15 Maggio 1955, da qui inizia la fase pattuita di novanta giorni in cui i soldati occupanti devono abbandonare il paese.

I.II Formazione del *Wiener Aktionismus*

Il contesto geo-politico brevemente descritto consente di calarci in un ambiente che permette la genesi del giovane Hermann Nitsch e di altri artisti come lui, che si uniscono sotto la stessa corrente artistica.

Nitsch si diploma alla Scuola di Arte Grafica a Vienna e successivamente intraprende una carriera lavorativa come grafico alla fine degli anni cinquanta. In questo ambiente la sua formazione accresce diventando sempre più complessa e arricchita. Non nasconde la vicinanza del suo gusto verso la composizione estetica di reliquie e simboli sacri inerenti alla religione cristiana, facendo riferimento alla corrente artistica decorativa del barocco, soprattutto per quanto riguarda le croci.

¹⁰ Vienna Occupata, cit.

<https://www.timetravel-vienna.at/it/vienna-occupata/#:~:text=Dopo%20la%20Seconda%20guerra%20mondiale%2C%20l'Austria%20fu%20occupata%20dalle,interalleata%2C%20il%201%C2%B0%20distretto.>

In questi anni si verifica anche il recupero delle scienze umane, padre indiscusso riconosciuto è Freud grazie alla sua teorizzazione della psicoanalisi. Gli artisti viennesi di questo periodo prendono spunto da queste scoperte circa la materia della mente, unite alla volontà di voler scoperchiare le ipocrisie della religione cattolica e della società borghese. Questi sono i presupposti per la formazione di una nuova corrente artistica, che unisce gli artisti viennesi sotto un'unica bandiera di denuncia.

Hermann Nitsch, in questi anni, alle porte degli anni sessanta, inizia ad ideare il teatro delle orge e dei misteri approfondendo anche la tematica del teatro greco e gli scritti di Nietzsche.

Tra il Sessanta e il Settanta, l'artista viennese incontra altri artisti vicini alla sua poetica, fino a poterli definire i padri dell'azionismo viennese, ovvero Günter Brus, Otto Mühl e Rudolf Schwarzkogler. Questo piccolo gruppo, insieme ad altri artisti degli stessi anni a Vienna, costituiscono il *Wiener Aktionismus*¹¹, o Azionismo di Vienna. Sono anni di fermenti nel mondo dell'arte, la volontà di cambiare è molta, così come i contenuti da dire. Ormai gli strumenti come la tela o il pennello sono superflui, siamo negli anni in cui si diffonde la Body Art, configurandosi come un nuovo mezzo di indagine della realtà. L'analisi del corpo e l'utilizzo di esso sembra essere l'unica risposta per rappresentare questa nuova società piena di domande e dubbi. Lorenzo Mango scrive in merito all'azionismo viennese, affermando che la body art è stata vitale per gli artisti austriaci e i loro messaggi:

¹¹ Il termine "Azionismo Viennese" viene pronunciato da P. Weibel nel 1970, termine per indicare un gruppo di artisti che operano o che orbitano attorno alle figure di Schwarzkogler, Nitsch, Mühl e Brus tra il 1960 e il 1970.

«Tale movimento è parte costitutiva relevantissima di quell'arte del corpo e del comportamento che muove i suoi primi passi negli anni sessanta. Un fenomeno, conosciuto come body art, la cui caratteristica è da un lato la scelta di ricondurre l'opera tutta dentro l'atto performativo dell'artista e dall'altro un uso manipolativo violento del corpo.»¹²

Il mezzo per veicolare un messaggio nell'ambito artistico si sposta dalla tela al corpo, anche se è possibile riscontrare un primo avvio a questo mutamento negli anni trenta del Novecento. Le avanguardie del Novecento giocano un ruolo fondamentale per l'analisi dell'arte ultra contemporanea. Il percorso della Body Art e ancora dell'Azionismo Viennese, è possibile allora ricondurlo alle avanguardie di inizio Novecento, «nel Teatro della Crudeltà teorizzato negli anni '30 da Artaud, nell'Action Painting di Pollock»¹³. Di conseguenza è possibile notare come l'Azionismo Viennese sia la fusione di più influenze in campo artistico e scientifico unito alla volontà di protesta.

Fondamentale per la formazione di questa corrente artistica è stata la performance-manifesto *Die Bluturzel*¹⁴ da parte dei giovani Muehl, Nitsch e Frohner, verificatasi nello studio di Muehl a Vienna (fig. 3). Questa performance ha avuto luogo nei primi giorni di Giugno del 1962. I tre si murarono all'interno dello studio di Muehl Otto per tre giorni mettendo in scena una performance di manifestazione scagliandosi verso coloro che erano in disaccordo con l'arte contemporanea in

¹² L. MANGO, *Il teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, Acting Archives Review, I, 1, 2011, p. 25-26.

¹³ A. VASINTON, *Azione e Abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*. p. 9

¹⁴ trad. dal tedesco "Organo Insanguinato".

Austria.



3. digitalizzazione del manifesto Die Bluturgel con interventi a tempera da parte di Otto Muehl, 1962

I tre giovani artisti, dopo essersi rinchiusi, danno vita alla performance. Mentre Muehl e Fohner realizzano delle sculture di spazzatura, Nitsch dà vita alla genesi del suo Teatro delle orge e dei misteri. Quest'ultimo dipinge di sangue una tela della misura di nove metri per due, mentre su uno dei muri colloca un agnello sventrato e spellato. Passati questi tre giorni, i tre abbattano la parete e l'accesso viene garantito al pubblico¹⁵. Da questo intervento poco dopo viene pubblicato il manifesto omonimo della performance.

Il *Die Bluturgel* risulta essere un esperimento complesso. Esso può essere letto con un'ottica verso la performance stessa e l'azione individuale di Nitsch. Questa performance si discosta però dal fenomeno statunitense degli happening e del gruppo Fluxus. Questi ultimi si pongono non come gruppo ma come aderenti ad una corrente alternativa. Il termine fu coniato da George Maciunas, fondatore, nel 1961. Il termine indica il perenne movimento di un "flusso" o meglio di un continua successione di

¹⁵ Cfr. H. Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater II*, Edizioni Morra, Napoli 1975, p. 140

cambiamenti¹⁶. Gli happening statunitensi si configurano come una corrente artistica sedimentata tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. Questo fenomeno, come il cinema della Nouvelle Vague e il cabaret dadaista, nasce «con l'intento di liberare il teatro dalla dittatura del copione basato sul testo»¹⁷. Nel concreto, l'happening si fa corpo sotto forma di installazione irripetibile, potenzialmente programmata, in cui un dato numero di musicisti, poeti e artisti prende parte, senza un pubblico poiché chiunque ne prendeva parte era considerato partecipante. L'opera si colloca in uno spazio al di fuori del tempo, imprescindibile è «l'abolizione del racconto e del ruolo dei personaggi»¹⁸.

Tornando alla performance dei tre artisti viennesi, lo scrittore Thomas Dreher ipotizza che tale opera si può ricondurre agli happening ma non si può però collocare sullo stesso piano di analisi¹⁹. Nel *Die Bluturzel* viene utilizzato «un linguaggio performativo affidato al corpo e improntato da una singolare nota di 'crudeltà'»²⁰. Elemento che non viene connotato agli happening statunitensi, dove il carattere di "crudeltà" non è presente.

Doveroso aggiungere che comunque i tre artisti vogliono discostarsi dall'action painting per una direzione sul versante politicamente impegnato²¹. Per esempio Frohner si cimenta, durante un secondo momento, in un teatro politico, in cui le componenti cruento e sadomasochistiche vanno ad inalberare gli spettatori viennesi²².

¹⁶ Cfr. tradotto, E. AMSTRONG, *In The Spirit of Fluxus*, Walker Art Center, In the Occasion of the Exhibition, Minneapolis 1993, p.24

¹⁷ S. O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Giulio Einaudi, Torino 2011, p.60

¹⁸ S. O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Giulio Einaudi, Torino 2011, p.61

¹⁹ Cfr. T DREHER, *Performance Art dopo il 1945. Teatro d'azione e intermediari*, Monaco di Baviera 2001, p. 164.

²⁰ L. MANGO, *Il teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, *Acting Archives Review*, I, 1, 2011, p. 25

²¹ Cfr. T DREHER, *Performance Art dopo il 1945. Teatro d'azione e intermediari*, Monaco di Baviera 2001, p. 164-165

²² Cfr. *Ibidem*

Successivamente è importante non tralasciare l'intervento di Hermann Nitsch. L'artista, infatti, getta le basi per quello che sarà il Teatro O.M. La scelta di voler utilizzare un agnello come carcassa per la performance ovviamente non è casuale. Infatti quello a cui si assiste è un chiaro riferimento al parallelismo con il culto cristiano. L'agnello di Dio, nella liturgia cattolica, si configura come il sacrificio dell'uomo, ovvero del Cristo crocifisso, che in questa performance viene inchiodato al muro dello studio a testa in giù. Il simbolismo, inoltre, non si esaurisce in campo religioso dato la vicinanza con gli studi intrapresi circa le festività Dionisiache e i sacrifici in onore del dio greco Dioniso.

È possibile definire questo primo evento, anche grazie alla presenza del manifesto, come punto di origine dell'azionismo viennese, il cui scopo è quello di provocare il pubblico.

«Nitsch non si preoccupa di apparire osceno o ripugnante, anzi vuole provocare la morale corrente con gesti altamente provocatori, che urtano violentemente la suscettibilità e l'emotività degli spettatori.»²³

I.III. Riflessioni sull'azionismo Viennese

Gli azionisti viennesi, grazie alla loro capacità di saper interpretare i drammi della loro generazione, si impongono all'interno della storia dell'arte Austriaca. Il merito si deve a questa spiccata sensibilità nel riuscire ad abbracciare i dolori e il senso di vuoto che contraddistingue il periodo successivo al secondo dopoguerra. Probabilmente questa loro abilità è scaturita sia dagli avvenimenti socio-politici, ma

²³ G. CREPALDI, *Grandi arti contemporanee, dagli anni settanta ad oggi*, II, Milano, Mondadori Electa, 2005, p. 136.

non dobbiamo dimenticare il loro carattere radicale ed esasperato. Tale sentimento viene in risposta a dubbi esistenziali, come in questo caso, «la creazione dell'Io artistico»²⁴. Come affermato in precedenza, secondo Hegy Lorand, questo bisogno è scaturito dallo studio della propria interiorità del gusto estetico, l'Io, in relazione all'ambiente circostante, sociale, che permetta anche lo sviluppo della propria arte²⁵. Di fatto l'azionismo viennese si pone come pioniere in questo campo, forma identità non comuni al resto del mondo.

Il conflitto mondiale, la povertà, la migrazione di artisti viennesi dalla madrepatria e la mancanza di identità artistica hanno portato a questa corrente. Infatti, il sociologo francese Emile Durkheim attraverso i suoi studi sull'individuo e la società, ci fornisce un'analisi circa il loro funzionamento. Egli afferma come la società, con i suoi costumi e usanze, va ad influire sui processi cognitivi e di comportamento dell'individuo²⁶. Per questo motivo, il contesto socio-culturale austriaco ha permesso la formazione di tale corrente artistica piuttosto che in altri luoghi, come i già citati Stati Uniti e gli happening.

I.IV. L' esperimento dell'AA Kommune

Passo importante per l'Azionismo, o comunque l'arte Viennese viene fatto nel 1970, quando un gruppo di artisti viennesi si riunisce in una piccola comunità, arrivando a contare circa seicento individui nel periodo di maggiore splendore. Questo esperimento viene dato alla luce da Otto Muehl²⁷ e si configura come una comune

²⁴ L. HEGYI, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale*, Silvana, 2022, p. 23.

²⁵ Cfr. *Ibidem* p. 23.

²⁶ Cfr. E. DURKHEIM, *Le regole del metodo sociologico*, Edizioni di Comunità, Milano, I, 1963, p.34

²⁷ Cfr. L. HEGYI, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale*, Silvana, 2022, p. 23

fondata sull'aiuto reciproco e del lavoro collettivo. Gli obiettivi di questa iniziativa si sviluppano in parallelo alle correnti di quegli anni, come per l'appunto il comunismo e la cultura *hippie*²⁸.

Per quanto riguarda il versante artistico, Muehl, configura tale comune con la funzione di creare un'ulteriore evoluzione dell'azionismo viennese. Lo scopo è portare l'arte totale del *Wiener Aktionismus* su di un piano sociale, così che l'artista possa basare il suo operato anche sul lavoro collettivo. Tale pratica richiama il manifesto dell'avanguardia, la vita nella comune assume la funzione di terapia. Vita e arte si mescolano, così come utilità e creatività o indipendenza e mansione. La materia artistica e lo studio filosofico e sociale vanno di pari passo. La creazione e l'azione diventano parte di questa esistenza utopica, ritornando all'idea ancestrale di arte, diventandone perno per questa comunità.

Nel 1974 la comune viene individuata a Friedrichshof, dove gli abitanti si insediano, praticando l'amore libero e l'assenza di proprietà privata, in cui ognuno ha un compito prestabilito in funzione della comune. I componenti, inoltre sono obbligati a donare tutti i loro beni in funzione della comune.

Questo esperimento riesce ad accogliere una grande fetta di fedeli, si parla di circa seicento individui totali, nonostante il successo, il progetto ha poco futuro.

Nel 1978 la proprietà privata viene ri indetta, tutti ora possono avere dei loro possedimenti insieme ad un contingente economico. L'anno successivo viene

²⁸ La cultura hippie è un movimento giovanile che sorge agli inizi degli anni Sessanta e perdura tuttora nel tempo, con un picco di maggiore rilevanza mediatica durante gli anni Settanta. Originatasi nella America del Nord, fonda le basi sugli ideali dell'amore libero, rifiuto delle istituzioni, dogmi e costumi indetti dalla società borghese. Questa forma di protesta si concretizza in atti pacifici e mai violenti. Si favorisce una vita comunitaria dedicata al mutuo aiuto e alla natura. Questa corrente diviene simbolo del rock psichedelico, dell'assunzione di droghe leggere ed un modo molto colorato, stravagante e sbarazzino. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/hippy/>

revocata la norma della condivisione degli averi, insieme a tutte quelle regole che rendevano tale la comune, come il vestirsi uguali. Poco dopo, alle porte degli anni Ottanta e l'avvenimento del boom economico, venne meno l'ideale di comunità in favore probabilmente del consumismo. Così il fermento va scemando perdendo fedeli, l'esperimento arriva alla sua chiusura.

Seppur l'iniziativa non si sia risolta in maniera positiva, comunque c'è da affermare la sua utilità per il contesto dell'azionismo. Questa iniziativa è memorabile per il fatto di aver gettato le basi per una nuova generazione attivista e intraprendente²⁹. Tra questi artisti troviamo Günter Brus, che da questa esperienza genera una nuova radice di arte provocatoria che si concretizza nella performance. Egli riesce a mescolare ideali politici con la corporeità, con azioni simboliche e ribelli. Le sue performance hanno bisogno del pubblico, data la natura reazionaria e sovversiva. L'artista arriva a commettere atti estremi e socialmente ritenuti cruenti e disgustosi. Le sue azioni, quali defecare, urinare e infliggersi dolore con un rasoio da barba, hanno un significato simbolico. Tramite queste performance, Brus va a denunciare tutti quei comportamenti sociali e culturali che reprimono l'istinto dell'uomo causandogli una grave e persistente isteria. Solamente l'atto ribelle, catartico e primordiale permette di liberarsi da queste catene auto prodotte.

«Il culmine delle sue analisi sul corpo fu nel 1970, con la sua ultima performance dal vivo, Breaking Test realizzata a Berlino ovest [...] dopo che in Austria il suo lavoro aveva ricevuto un'accoglienza ben poco positiva ed aveva addirittura ricevuto minacce

²⁹ Cfr. L. HEGY, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale*, Silvana, 2022, p. 24.

di morte. Quest'ultima, fu la sua Aktion più estrema e lo convinse che insistere sul tema dell'autoanalisi attraverso il corpo non era più necessario o possibile, spingersi oltre, infatti, in un azione dal vivo, andrebbe oltre ogni possibilità fisica.»³⁰

L'artista, successivamente, decide di porre fine alle sue *aktion* e si dedica alla pittura e agli scritti della sua poetica. Egli si dichiara vicino all'eros e all'utilizzo di «cliché compositivi»³¹ per comporre la propria iconografia. Non nasconde, inoltre, la sua fascinazione per la mitologia liturgica delle azioni del compagno azionista Hermann Nitsch.

³⁰ Studio d'Arte Cannaviello, *Günther Brus*. <https://www.cannaviello.net/Gunther-Brus>

³¹ L. HEGY, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale*, Silvana, 2022, p.25

II. IL TEATRO DELLE ORGE E DEI MISTERI

II.1 Arte totale: tra ritualità e performance

Il maggiore compimento dell'operato di Hermann Nitsch è senza dubbio il teatro delle orge e dei misteri. Esso si presenta come un *gesamtkunstwerk* dei sensi, una sintesi tra performance teatrale, pittura e musica. Il teatro dell'artista è raffigurato come un'opera dilatata nel tempo per sei giorni. Il numero sei non è un numero casuale ma rappresenta per Hermann Nitsch un dato fondamentale per creare uno spazio fuori dal tempo circoscritto per costituire un evento celebrativo, cerimoniale per il partecipante, «ponendolo fisicamente in una condizione di alterità»³². Inizialmente la grande cerimonia doveva racchiudere rituali, simboli e mitologia appartenenti ai popoli europei legati al Mar Mediterraneo. L'intento dell'artista non si limita a narrare tali leggende. Esso non è un teatro di stampo narrativo, dove si trattano guerre, fratricidi, malefatte e giochi di potere ma in realtà l'ampliamento della nostra mente, mettendo a nudo i suoi strati.

Come già enunciato nel capitolo precedente, il primo esordio di quello che è il teatro delle orge e dei misteri risale al 1962 nel *Die Bluturzel*. Con questa performance di gruppo, Hermann Nitsch porta la crudeltà al pubblico con la presenza di un agnello

³² L. MANGO, *Il teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, *Acting Archives Review*, I, 1, 2011, p. 16.

insanguinato e crocifisso a testa in giù. Ma in realtà è opportuno partire dalla teorizzazione, dallo studio della parola, attuato qualche anno prima della performance degli artisti Nitsch, Günter Brus e Otto Mühl, ovvero *il dramma della foia*.

Il dramma della foia risale al 1957, unica tra le tante performance ad essere non abbozzata. Lo scritto appena citato tratta dei personaggi Lud, Celosis, Esos, Hyldis. In un primo sguardo è possibile notare come la sola scelta dei nomi dei personaggi rimandi ad una dimensione arcaica ripercorrendo anche una realtà dionisiaca. Infatti la vicenda si apre in nome di Dioniso. La sua esaltazione culmina «nell'orgasmo edipico tra figlia e padre prima e tra figlio e madre poi, per concludersi con l'uccisione e lo smembramento di quest'ultima.»³³.

La parola gioca un ruolo fondamentale per questo tipo di dramma, Nitsch infatti, la presenta in maniera sfinita. Essa rappresenta il libero e inconscio flusso di coscienza, libera da ogni inibizione, elemento di congiunzione con Freud. Le influenze alla base provengono dalla mitologia arcaica occidentale, Dioniso, Orfeo ed Edipo, fino a giungere alla figura divina del Cristo. Il Cristo per Nitsch rappresenta il mistero della fede, di origine medioevale in riferimento alle processioni cattoliche.

«Ai misteri medievali della Passione, [...] Nitsch unisce le forme demoniache degli antichissimi rituali mediterranei di liberazione e fertilità e le cerimonie sacrificali collettive.»³⁴

³³ Ivi. p-17.

³⁴ L. HEGY, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale*, Silvana, 2022, pp. 30-31.

Per questi motivi il teatro di Hermann Nitsch prende le configurazioni di “Orgie” e “Misteri”, ovvero la componente orgiastica della figura di Dioniso e il suo culto incentrato sulle pulsioni. «Nei riti dionisiaci l'elemento sessuale era una componente essenziale, sia in funzione liberatoria sia come tramite per l'ebbrezza.»³⁵.

D'altra parte i misteri sono legati all'iconografia della religione cristiana e alla Passione di Cristo. I misteri sono di derivazione medievale, l'artista si ispira alle «processioni cattoliche e alla vitalità spontanea e sensuale delle sagre paesane»³⁶.

Hermann Nitsch inoltre afferma che:

«Il Cristianesimo mi ha introdotto all'essenza della sofferenza e della crudeltà. Il cristianesimo mi ha insegnato a diagnosticare la vita repressa. Forse il cristianesimo mi ha insegnato di più riguardo al tormento e alla crudeltà rispetto alla tragedia greca. Troppo rigide richieste di sublimazione, troppa disciplina e ostilità verso gli istinti e tutte le cose corporee vanno di pari passo con miti e culti incentrati sulla Passione di Cristo e sulla crocifissione. La vita repressa sgorga, in forma inversa, come un'orgia sadomasochistica di sofferenza.»³⁷

Questa affermazione denota come entrambe le componenti per l'artista siano connesse seppur distanti. Nitsch crea una sintesi tra le celebrazioni sacrificali popolari con forme infernali di ancestrali riti di fertilità e liberazione appartenenti alla zona del

³⁵ M. MELOTTI, *L'età della finzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, p. 103.

³⁶ L. HEGY, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale*, Silvana, 2022, pp. 30-31.

³⁷ H. NITSCH, *6-Tage-Spiel in Prinzenhof 1998*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein 1999, p. 31. Trad. “Christianity has introduced me to the essence of suffering and cruelty. Christianity has taught me to diagnose repressed life. Maybe Christianity taught me more with regard torment and cruelty than Greek tragedy. Too strigent sublimation demands, too much discipline and hostility towards drives and all things corporeal go hand in hand with myths and worship revolving around Christ's Passion and crucifixion. Repressed life gushes forth, in reverse form, as a sadomasochistic orgy of suffering.”

Mediterraneo. Quindi le forme del dionisiaco e del cristianesimo rappresentano due facce della stessa medaglia. La soluzione di tale dicotomia si realizza nel simbolismo della ritualità sacrificale. Nell'atto pratico vengono versate copiose campiture di tempera rossa, sangue e a volte anche uva e vino, simboli del dionisiaco. Queste sostanze sono gettate su enormi teleri bianchi e corpi nudi, o vestiti, di maestranze che si prestano alla celebrazione che ricorda infatti per molti aspetti un rito sacrificale³⁸.

Giunge così l'aspetto drammatico di una «liturgia ematica»³⁹, che riprende il concetto di sublimazione dolorosa del «sangue glorioso»⁴⁰. L'azione di sacrificio diventa il perno dell'azione di un processo di immedesimazione e partecipazione. Carnefice e vittima sacrificale si mescolano, in questa mistura densa e rossastra, sostanza vitale dove abitano emozioni, dolore e devozione. Nella dimensione sacrificale, il sangue è il colore della vita, sul piano visivo invece, l'impatto nel vedere la carne pura colpita in maniera aggressiva esalta la concezione del peccato. Di conseguenza, quest'ultimo, si sublima in una vicenda collettiva, esaltando l'aspetto sanificatorio che si evolve nel tema della festa. La forza brutale, aggressiva ed euforica, ovvero del dionisiaco, permette la fuoriuscita delle emozioni. Tale forza risulta essere una pratica liberatoria che libera da qualsivoglia ostacolo repressivo. Questo tipo di azioni, che non sono solo individuali o che coinvolgono la pittura, richiedono un coinvolgimento totalizzante, il *Gesamtkunstwerk*, mediante l'ausilio di un collettivo e parti musicali, religiose e teatrali. Il processo che dà vita al teatro di Hermann Nitsch costituisce la

³⁸ Cfr D. ECCHER, *Hermann Nitsch*, Milano, Mazzotta, 1991, p. 11.

³⁹ Ivi p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*.

pratica della liturgia purificatrice. Tale pratica è donata dall'energia del corpo che viene originata da un piano dimensionale più nobile e naturale grazie anche all'utilizzo della meditazione. Viene così generata l'estasi⁴¹ come bilanciamento tra classico e spirituale. Lo spirituale risulta enunciato dalla magia e dal mistero, mentre il classico è elegante e distaccato che coglie il gesto astratto e lo immobilizza e concretizza con il colore, ad esempio sulla tela. Il colore è la manifestazione dell'estasi, denso e brillante, diventa essere grazie all'intervento dell'occhio. Lo stesso sangue e la ricerca dell'artista dell'intera gamma cromatica servono per far fuoriuscire tutte quelle emozioni celate dall'animo⁴². Per esempio il nero, che rappresenta la privazione della luce, scolpisce gli spazi e imprigiona il gesto, definendo dunque uno spazio ipnotico e magico. I colori colpiscono il nostro cervello, essi «sono la forma apparente più sottile di tutto l'esistere»⁴³. Non era tanto importante il tono del colore quanto la *texture*, la sua sostanza, la sua pastosità. Il colore in questo contesto veniva versato, spalmato e spruzzato, diviene così un metodo di pittura estatica dionisiaca. Questo è il risultato della pittura d'azione, fondamentale per il teatro delle orge e dei misteri di Nitsch. Il rosso si configura come elemento focale per questo tipo di rappresentazioni. Il rosso viene scelto rispetto ad altri perché è il colore con più carica emotiva, con il quale la simbologia del sangue, liquido vitale, si concretizza al meglio. Per questa ragione le carcasse di animali, comprese di budella e interiora, addizionate al gesto aggressivo sulla tela bianca, si configurano come soggetti pregni di significato dall'alto impatto visivo.

⁴¹ gr. ἔκστασις «turbamento o stato di stupore della mente (per paura, dolore, ecc.)», der. di ἐξίστημι «mettere fuori». <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/estasi/> [in data 10/10/2023].

⁴² Cfr. D. ECCHER, *Hermann Nitsch*, Milano, Mazzotta, 1991, p. 41.

⁴³ *Ibidem*.

Infatti «nel corso della rappresentazione, lo sfogo sadomasochistico eccessivo si sublima nella comprensione del colore»⁴⁴. In questo contesto si forma la figura dell'artista-sciamano, che prende le redini della performance, coordina le varie parti del teatro e conduce il rito. Per questa ragione l'artista viennese sostiene che sia necessario l'utilizzo del camice bianco, che richiama la forma di vesti religiose. Grazie a questo indumento l'artista riesce a trasmettere con maggiore intensità l'emozione sulla tela, e tale intensità andrà poi a colpire il camice stesso. Quest'ultimo, eventualmente, si macchierà della sostanza colorata e del sudore. L'intensità, capita poi, che sia maggiormente spontanea sul camice rispetto che sulla tela su cui si opera. L'artista, in questo modo, compie una discesa in un regno infernale, del disgusto e della perversione come se esso si sacrificasse, giungendo quasi a «sudare sangue»⁴⁵. Nitsch, per questa ragione, si definisce *Erlösung Künstler*⁴⁶, un tramite, si presta con una azione obbediente a qualche entità di sconfinata e profonda grandezza, fenomeno sfociato anche grazie alle scoperte in campo psicologico scaturite a metà del ventesimo secolo.

II.II L'esperienza della 135. Aktion Havana, Cuba

Per capire al meglio la poetica di Hermann Nitsch è necessario analizzare una delle sue performance maggiormente acclamate. Un esempio pratico fu messo in scena il 14

⁴⁴Ivi. p 43.

⁴⁵Ivi. p 44.

⁴⁶dal tedesco, «artista della redenzione» <https://www.layoutmagazine.it/appunti-postumi-hermann-nitsch/> [in data 10/10/2023]

Maggio 2012, in occasione dell'undicesima biennale all'università di belle arti di Havana. Il curatore cubano, Jorge Fernandez Torres affascinato dall'operato di Nitsch a Napoli chiede a Morra una collaborazione. Di seguito sono riportate le parole dell'artista ad azione conclusa:

«molti dei miei amici italiani mi hanno accompagnato: primo fra tutti morra, il mio direttore andrea cusumano, tanti attori del mio solito gruppo italiano e mio figlio leo. il mio direttore andrea cusumano realizza la mia musica in modo travolgente. leo dirige. gli attori attivi e passivi cubani hanno svolto la mia azione con entusiasmo estatico. raramente il mio lavoro è stato compreso così bene e facilmente dai giovani.»⁴⁷

Assistere a questa *aktion* è senza dubbio un'esperienza da invidiare, grazie alla testimonianza video ottenuta da un attore cubano laureato all'ISA (Istituto Superiore di Arte) di nome Ferdinando Bon, donato all'attuale proprietario del video che specifica nella didascalia:

«Por la imposibilidad de contacto con Fernando desconozco el crédito de quien capturó las imágenes que conservo y que ahora comparto, por ello decidí dejarlas tal cual me las dio, sin edición ni recortes más que un empalme simple.». «A causa dell'impossibilità di contattare Fernando, non sono a conoscenza del creditore delle immagini che conservo e ora condivido, quindi ho deciso di lasciarle così come me le ha date, senza modifiche o ritagli, ad eccezione di una semplice giunzione.»⁴⁸

Nella didascalia è possibile anche riscontrare i crediti del comparto audio che illustra la composizione curata dall'orchestra Sinfonica della università ISA. Nel documento

⁴⁷ 135.aktion havana cuba 2012. Museo archivio laboratorio per le arti contemporanee Hermann Nitsch Napoli, <https://www.museonitsch.org/it/omt/135-aktion-havana-cuba-2012/> [in data 8/10/2023]

⁴⁸ Didascalia presente dalla pagina YouTube e tradotta [in data 8/10/2023]
https://www.youtube.com/watch?v=Sxv7z0ququM&t=262s&ab_channel=mutaresvivir

video, intitolato *Jesus against the universe*⁴⁹, si nota come sia presente la figura di Hermann Nitsch sulla sinistra vestito di nero che osserva e dirige la performance in disparte. L'azione, della durata di circa tre ore, viene svolta dagli attori vestiti di bianco, volti a simboleggiare la ritualità del gesto accompagnati dall'orchestra che inizialmente suona dei tamburi alternati a fischi di strumenti a fiato. La scena principale mostra come una parte delle comparse trasporta degli attori su croci di legno, bendati, volti a simboleggiare l'elemento sacrificale. Sulle loro bocche viene versata quella che è una sostanza densa di colore rosso scuro che potrebbe essere sangue. Mentre sullo sfondo si nota un grande drappo bianco con una carcassa di maiale appeso a testa in giù sorretto da due comparse. Al minuto 3:13 notiamo un taglio a dissolvenza, come già specificato nella didascalia del video. Gli attori si moltiplicano e si dividono in due gruppi di circa una quindicina di persone, chi si trova in primo piano e chi invece sullo sfondo attorno alla carcassa del maiale (*fig. 4*).



4. Frame tratto da *Hermann Nitsch, Aktion 135, XI Bienal de la Habana 2012*, min 3:21 Youtube

⁴⁹ trad. "Gesù contro l'universo".

Le comparse in primo piano si trovano inginocchiate a terra nell'atto di cosparsi e avvinghiarsi attorno ad una sorta di banchetto di materiali e sostanze rosse. Attorno alla carcassa, invece, notiamo cinque persone che tramenano le interiora dell'animale, mentre una sesta figura getta sul carcame del suino la stessa tintura versata sulle comparse "crocifisse". Il vorticare degli attori si fa più incalzante e frenetico in un turbinio di gesti aggressivi al minuto 3:21 introdotto da un forte fischio. Giungono sulla scena più attori che si stringono in un cerchio convulso e intrecciato in primo piano. Allo stesso modo attorno alla carcassa i gesti diventano indemoniati, con spintoni e altrettante gettate di tintura rossa. Il fischio diventa simbolo di questo richiamo al dionisiaco, questo suono acuto porta gli attori a lasciarsi andare, spintonare e rimestare, in gesto di estasi, lo si può notare dal volto di alcune di queste figure umane, emotivamente coinvolte nella scena, mentre altre sorridono, volte a rappresentare la serenità del rituale. Al minuto 5:54 giunge sullo sfondo, trasportato dagli attori su di una croce di legno, un uomo denudato e bandato, appoggiato sul cadavere dell'animale. Al minuto 6:05 è presente un secondo taglio a dissolvenza, con un ingrandimento sui volti che esprimono contentezza e felicità, sembrano quasi colti in un raptus di follia. Il video termina al minuto 6:39 con l'ennesimo fischio solenne.

Eugenio Viola, critico d'arte e curatore, ci presenta un suo articolo circa la appena presentata *135. Aktion*. Introduce il suo articolo con una citazione del filosofo francese Maurice Merleau Ponty:

«Il dio è presente quando gli iniziati non si distinguono più dalla parte che recitano, quando il loro corpo e la loro coscienza cessano di opporgli la loro capacità particolare e si sono interamente fusi nel mito.»⁵⁰

Grazie all'intervento di Eugenio Viola è possibile soffermarsi sul tema dell'abiezione per approfondire dell'operato a Cuba di Nitsch soffermandosi sul tema dell'abiezione. L'articolo del critico d'arte recita:

«L'abietto [...] è una sostanza carica psichicamente, spesso immaginaria, che si situa da qualche parte tra un soggetto e un oggetto, qualcosa di estraneo ma allo stesso tempo intimo, atto a svelare la fragilità dei nostri limiti.»⁵¹

Eugenio Viola specifica che l'abiezione crea un presupposto secondo cui la soggettività viene indagata e l'artista ha il compito di scardinare questa condizione e di lavorare, senza sbilanciarsi, sulla linea dei contrasti. In questo caso egli specifica tra sacro e profano, morale e immorale, più precisamente tra apollineo e dionisiaco. Hermann Nitsch presenta una realtà che irrompe nella dimensione ideale, rarefatta e simbolica dell'universo dell'arte. Il disgusto e lo straniamento sono così studiati e saturi che l'artista viennese riesce a manifestare concretamente mettendo in scena un esercizio destabilizzante e perverso dove gli estremi si fondono e confondono, come dolore e piacere, paura e desiderio, alienazione e razionalità. Come si è potuto

⁵⁰ M. MERLEAU PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Paris, Il Saggiatore, 1965, pp 231.

⁵¹ E. VIOLA, *Hermann Nitsch. 135. Aktion La Habana Cuba Ita-Ing*, Fondazione Morra, <https://www.fondazionemorra.org/wp-content/uploads/2020/08/Hermann-Nitsch-135-Aktion-La-Habana-Cuba-Ita-Ing.pdf>

evincere dalle immagini, il colore, il gesto e soprattutto il sangue sono i protagonisti visivi ma rappresentano anche una solida componente emotiva penetrante.

Grazie all'ausilio degli strumenti presentati e della descrizione dell'azione appena citata è possibile addentrarsi più facilmente negli studi effettuati da Hermann Nitsch per concepire il suo Teatro O.M.

II.III Influenze alla base dell' O. M. Theater

Il teatro delle orge e dei misteri, oltre che essere una performance ineguagliabile, come sopra citato, fonda le basi su profonde radici provenienti da diversi stimoli e tendenze. La componente visiva è ogni volta coreografata e giustapposta, seppur la scena non presenti una apparente razionalità dovuta ai gesti frenetici e aggressivi, essi si fondano sullo studio dell'estasi. La fuoriuscita dei sensi, tematica che rimanda alla figura di Dioniso, soprannominato «Lýsios o Lieo, “colui che scioglie”»⁵² l'uomo dai vincoli dell'identità personale per ricongiungerlo all'originarietà universale, è il nucleo centrale dei riti dionisiaci.

Per capire al meglio l'estetica dell'artista occorre citare nuovamente Nietzsche. Il filosofo infatti parla di due identità che albergano l'uomo, l'apollineo e il dionisiaco, due forze artistiche che erompono dalla natura stessa⁵³. L'apollineo rappresenta

⁵²K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, trad. it. Vanda Tedeschi, Il Saggiatore, Milano, 2015, p. 227.

⁵³ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano XXV, 1977, cap. 2.

l'ordine e la razionalità, padre della scultura e dell'architettura, mentre il dionisiaco, simbolo dell'ebbrezza domina poesia e lirica. Il primo rinnega il caos in favore dell'ordine, della purezza e della razionalità. «L'artista apollineo [...] aspira alla forma perfetta della bellezza sulla base di determinati principi estetici»⁵⁴.

Lo scrittore Giorgio Colli riprende gli studi filosofici di Nietzsche circa l'apollineo e il dionisiaco. Egli afferma che Nietzsche «parla infatti di uno stato di sogno e uno di ebbrezza [...] che l'artista non fa che imitare con la propria opera»⁵⁵. Questi stadi sono importanti per la formazione identitaria dell'artista, «gradini preparatori ai grandi momenti creativi»⁵⁶.

Focalizzandoci sulla figura di Dioniso invece, ritorna il tema del caos, infatti

«Nitsch si considera artista dionisiaco, che attraverso la lotta e la distruzione [...] tenta di rivivere storie mitiche e primitive con l'obiettivo di definire l'arte come esperienza più intensa, in grado di mutare la vita intera, al di là del bene e del male.»⁵⁷

Risulta lampante di conseguenza trovare la congiunzione con la divinità greca dell'ebbrezza, Dioniso. Riprendendo le parole dell'artista nell'opera *O.M. Theater*:

«Il “dionisiaco” è un'altra parola per lo stimolo di abreazione. Le seguenti manifestazioni del dionisiaco (del fenomeno dionisiaco), che sono identiche all'abreazione e alla realizzazione degli istinti, appaiano come forma psicoigenica purificatrice del controllo esistenziale: liberazione totale dei tutti i desideri repressi.

⁵⁴L. HEGY, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale*, Silvana, 2022, p. 30.

⁵⁵G. COLLI (a cura di E. Colli), *Apollineo e dionisiaco*, Adelphi, Milano, 2010, p. 77.

⁵⁶ Ibidem. p. 78.

⁵⁷ L. HEGY, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale*, Silvana, 2022, p. 30.

Desiderio di soddisfacimento dei bisogni, completo esaurimento estatico di tutte le passioni.»⁵⁸

Il divino supera il mito ed entra nella materia della mente. Il dio dell'estasi ci permette con il suo potere inebriante di dare sfogo alle nostre pulsioni e sfogare i nostri istinti. Dioniso si pone come identità purificatrice grazie all'ausilio delle pratiche rituali di matrice pagana.

Questa figura divina è considerata ibrida per la sua natura multiforme di possedere in sé forze opposte e contrarie, come la natura selvaggia e l'identità celeste, maschile e femminile, forma tragica e comica. Nel suo flusso frenetico e delirante si scopre la miccia ancestrale e animalesca propria degli esseri viventi, così come nell'uomo oramai civilizzato ed istruito. Questo innesco, se non fatto defluire ed elaborare in maniera corretta, ma viene invece represso, porta all'esplosione dell'animo e ad atti violenti e dolosi⁵⁹.

Questa ultima affermazione riscontra una vicinanza con l'artista viennese. Come già citato, l'arte di Hermann Nitsch deriva in principio dal tachismo, o pittura d'azione, secondo cui l'atto di gettare copioso il colore sulla tela si pone come gesto simbolico, pregno di significato. Il gesto di "gettare fuori" la sostanza colorata è strettamente correlato al gettare fuori l'emozione, si tratta dell'abreazione. L'abreazione, come già precedentemente affermato, tratta di questi moti dell'animo che si concretizzano in azioni reali. Così come nelle dionisiache, dove i partecipanti si lasciano andare a

⁵⁸H. NITSCH, O.M. Theater, Studio Morra, Napoli, 1968, p. 65.

⁵⁹D. ECCHER, *Hermann Nitsch*, Milano, Mazzotta, 1991. p 47.

questi flussi dell'animo funesti ed inesorabili, così fa l'artista viennese o comunque i suoi attori che prendono parte al teatro O. M.

Nitsch recupera così gli studi sulla psiche umana della seconda metà dell'Ottocento, in questo caso Freud e i suoi scritti sull'isteria. Infatti ciò che spiega lo psicologo austriaco è che un soggetto a seguito di un evento traumatico deve attuare una scarica, un movimento motorio, per poter metabolizzare il trauma subito, e non indurre all'attacco isterico. L'attacco isterico «consiste qui nella riproduzione allucinatoria dell'evento connesso con il pericolo mortale, accompagnata forse dalle sequenze di pensieri e dalle impressioni sensoriali che il soggetto minacciato ebbe allora.»⁶⁰. Per questa ragione è necessario il ricorso alla catarsi, per mitigare l'attacco isterico e poter superare l'evento traumatico. Infatti la catarsi, termine di origine greca, indica il rito di purificazione che implica il sacrificio di una capra, altresì chiamata "capro espiatorio". Questo atto cruento, inteso come olocausto⁶¹, permette, secondo il mito, di potersi ingraziare le divinità per augurarsi buon auspicio o una sorta di salvificazione.

«[...] si tratta della reazione a un trauma violento. Una reazione che dev'essere intensa, per produrre il necessario effetto catartico. Nella scarica emotiva generata dall'abreazione Nitsch riconosce il risultato catartico implicito nella concezione originaria del teatro, considerando ovviamente la catarsi in un'accezione molto più nietzschiana che non aristotelica.»⁶²

⁶⁰S. FREUD, *Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1967, p. 144.

⁶¹ s. m. e agg. , gr. tardo ὀλόκαυστος (sinon. del più com. ὀλοκαύτωμα), neutro sostantivato dell'agg. ὀλόκαυστος «bruciato interamente», comp. di ὅλος «tutto, intero» e καίω «bruciare». Forma di sacrificio praticata nell'antichità, spec. nella religione greca e in quella ebraica, in cui la vittima veniva interamente bruciata.

<https://www.treccani.it/vocabolario/olocausto/>

⁶² L. MANGO, *Il teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, *Acting Archives Review*, I, 1, 2011, p.26.

Per questa ragione si configura un asse tra lo studio scientifico di Freud e la poetica di Nietzsche. Queste ricerche pongono le fondamenta culturali del Teatro delle orge e dei misteri. Nietzsche, analizza il teatro greco e la nascita della tragedia, infatti nella tragedia la componente del gesto è fondamentale, l'atto ultimo del sacrificio. Affermando così che «ci dobbiamo sentire elevati ed esaltati dalla vittoria dei principi buoni e morali, dal sacrificio dell'eroe nel senso di una concezione morale del mondo»⁶³.

Questo percorso culmina con lo studio di Hermann Nitsch e l'abreazione, l'atto in cui getta metaforicamente e letteralmente l'emotività sulla tela o addirittura, come già citato, sull'artista stesso e il suo camice. In questo contesto l'elemento sacrificale risulta modificato ma con lo stesso significato. Hermann Nitsch nel momento di gettare e rovesciare la pittura sui pannelli (*fig. 5*) o i partecipanti della performance,



5. Hermann Nitsch in un momento della performance *128. Aktion*, 22 ottobre 2009, fotografia di Roland Rudolph per Nitsch Foundation

⁶³ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Adelphi, XXV, 1977.

ricorda le scene tragiche di sgozzamento dell'agnello sacrificale, conseguente alla colatura dall'alto verso il basso del sangue, così come avviene nelle performance. Fondamentale è la figura dell'animale sacrificale che con Nitsch assume il ruolo dell'agnello. Da qui si instaura un doppio legame con il dionisiaco, il capro espiatorio e ovviamente con il cristianesimo, agnello come simbolo del Dio che viene scuoiato e crocifisso. Lo smembramento dell'agnello è una componente primaria nel Teatro delle Orge e dei Misteri. Questa pratica «è l'esecuzione di un'azione simbolica per l'esperienza dell'eccesso fondamentale (culmine dell'orgiasmo abreativo)»⁶⁴. Tale pratica cruenta è piena di significato. Questo atto ultimo ed estremo risulta vitale, è l'impeto che si fa carne e sangue. Si viene a creare un parallelismo, «la situazione sensualmente reale e sadomasochistica dello squartamento è identica ad uno sfogo estremo degli istinti»⁶⁵.

Gli strumenti presentati sono funzionali per capire al meglio le performance attuate negli anni da Hermann Nitsch.

Nitsch, ad esempio, nel 1961, scrive la *Prima Azione di Abreazione*. Il termine "abreazione" lo ricerca ovviamente in primo luogo da Freud e i suoi scritti sull'isteria, come già annunciato, in cui si indica la reazione di un individuo ad uno stimolo negativo, o evento traumatico, in cui solo l'intervento della catarsi può salvarlo. L'intento dello scritto di Hermann Nitsch risulta essere catartico, ma non in termini freudiani, superando le costrizioni della parola, significando una catarsi che deriva dagli scritti di Nietzsche.

⁶⁴ H. NITSCH, O.M. Theater, Studio Morra, Napoli, 1968, p.32.

⁶⁵ *Ibidem*.

«non si tratta più di liberarsi del terrore e della pietà come nella catarsi aristotelica, ma di attraversare il terrore e la pietà diventando noi stessi la gioia eterna del divenire, quella che racchiude anche la distruzione.»⁶⁶

In questo suo lavoro, messo in scena il 19 Dicembre 1962 nell'appartamento di Mühl in Augartenstrasse (fig. 6), Nitsch, per la prima volta presenta il corpo, che diventa il perno della performance. Il suo corpo diventa «“crocefisso” e cosparso di sangue, uova, pittura, mentre nel frattempo avvengono processioni accompagnate da urla estatiche il tutto culmina nello smembramento dell'agnello, come atto sacrificale.»⁶⁷,



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

⁶⁶ F. NIETZSCHE, *Il crepuscolo degli idoli*, tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1983, p.161.

⁶⁷<https://news-art.it/news/un-ricordo-di-hermann-nitsch---esponente-dell-azionismo-viennese-e-del-teatro-orgiastico.htm#:~:text=Qui%20Nitsch%20realizza%20la%201a.smembramento%20dell%27agnello%2C%20come%20atto> [in data 25/10/2023]

da questo momento in poi, l'artista viennese cambia le sue attività da esclusivamente pittoriche alle celebri *Aktion*.

In queste azioni del Teatro O. M., che prendono la forma del rito, ogni elemento è parte attiva del rito stesso, «Il rito è costituito letteralmente delle materie di cui il rito è fatto»⁶⁸. La forma risulta essere il termine massimo secondo cui il rito e di conseguenza l'abreazione si concretizzano, tutti gli elementi rappresentano gli elementi stessi, per esempio le interiora, il sangue e l'uva. Essi sono coefficienti necessari per la celebrazione del rito, senza questi “ingredienti” il rito non può avere luogo. Aurora Vasinton, nella sua tesi sull'azione e abreazione, ricorda che per Nitsch la forma è fondamentale, egli «lavora con il reale ma si ferma al limite, non spingendosi mai a nessuna vera azione sadomasochistica, non arrivando mai alla ferita o all'uccisione»⁶⁹. Per questo motivo l'artista viennese non si lascia mai andare a gesti violenti, la sua devozione alla poetica è pura. L'estetismo dei suoi gesti è puro e derivato da una forma di rituale, non si lascia andare in atti intenzionalmente cruenti e malevoli. Le immagini sono chiaramente crude ma il messaggio e la poetica celati in questi atti smascherano il filtro del teatro e del disgustoso. Nulla è lasciato al caso, così come la predisposizione all'utilizzo del colore rosso, colore vitale che ricorda il sangue. Per questa ragione è necessario adoperare materiali veraci, viscerali, che rimandino ad una dimensione cruda, di forte impatto visivo, come carcasse e sangue.

⁶⁸ L. MANGO, *Il teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, cit., p. 29.

⁶⁹ A. VASINTON, *Azione e Abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, p. 84.

https://www.academia.edu/7132497/Azione_e_Abreazione_Per_unestetica_del_sacrificio_nel_teatro_di_Hermann_Nitsch

II.IV Le reazioni del pubblico

Occorre ribadire che carcasse, sangue e interiora sono veicoli o strumenti per l'arte di Hermann Nitsch. L'artista ha molta premura nel reperire gli elementi di origine animale, da animali già deceduti, non è sua intenzione commettere veri e propri sacrifici barbari su animali vivi o persone non consenzienti. Quello che vediamo è un teatro, una messa in scena, una rivivificazione dei riti storici dell'antica Grecia. D'altro canto mettere in scena scene cruente, che coinvolgono carcasse di animali, va a colpire lo stomaco dei più sensibili. Di seguito è riportata una lettera in cui l'artista giustifica il suo operato verso la controparte animalista:

«Un drammaturgo non può non confrontarsi col tragico, con la morte e, in effetti, uno sguardo alla storia dimostra che è così, a partire dall'antica tragedia fino ad arrivare al presente, includendo anche il mito della passione cristiana. L'arte ha a che fare con i tabù.»⁷⁰

In questa lettera destinata agli animalisti, Hermann Nitsch, presenta il motivo per il quale il suo teatro può apparire cruento. La motivazione è di origine artistica, non vi è nulla di selvaggio in questo, tornando così alla tematica della duplicità di queste performance, ovvero l'apollineo e il dionisiaco⁷¹. Il tema dell'apollineo si ritrova nella precisione e la ricerca estetica della messa in scena. Il dionisiaco, invece

⁷⁰ H. NITSCH, "Cari animalisti vi spiego perché sono uno di voi", lettera agli animalisti, Repubblica, 26/06/2015. https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/26/news/cari_animalisti_vi_spiego_perche_sono_uno_di_voi_-117730227/

⁷¹Cfr. A. VASINTON, *Azione e Abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, p. 85 https://www.academia.edu/7132497/Azione_e_Abreazione_Per_unestetica_del_sacrificio_nel_teatro_di_Hermann_Nitsch

selvaggio e brutale⁷², lo si ritrova nel che cosa viene messo in scena concretamente, ovvero carcasse, sangue e il tema della perdita dei sensi. Soffermarsi all'elemento visivo, dunque, è riduttivo per l'attività e lo studio percorso dall'artista. Riportando le parole della tesi di Aurora Vasinton, il maestro viennese:

«Non supera mai il piano formale, perché superarlo significherebbe perdere il potere abreattivo e sfociare solo in puro compiacimento dei sensi, in pura violenza e scandalo.»⁷³

I tentativi di Hermann Nitsch per far capire le sue azioni riscontrano una estrema faziosità del popolo, tra proteste di attivisti e adesioni di amanti della sua attività. Numerose furono le petizioni mosse contro di lui e addirittura di seguito è riportata una performance che gli costò l'espulsione dall'Italia. Esempio è il caso della 45. *aktion* messa in scena a Napoli il 10 Aprile del 1974. L'articolo su Hermann Nitsch di *Ramingo!* del 9 Dicembre 2015 riporta le parole dell'artista:

«poco prima della fine è arrivata la polizia pretendendo di interrompere tutto ciò che stavamo facendo. abbiamo continuato l'azione ancora più intensamente di fronte alla polizia fino alla fine.»⁷⁴

Al termine dell'azione l'artista viene interrogato per circa nove ore, e successivamente viene fatto espellere dall'Italia. Nello stesso articolo Nitsch non

⁷²Cfr. G. COLLI (a cura di E. Colli), *Apollineo e dionisiaco*, Adelphi, Milano, 2010, p. 78

⁷³AURORA VASINTON, *Azione e Abreazione. Per un'estetica del sacrificio nel teatro di Hermann Nitsch*, p. 84
https://www.academia.edu/7132497/Azione_e_Abreazione_Per_unestetica_del_sacrificio_nel_teatro_di_Hermann_Nitsch

⁷⁴<https://ramingoblog.wordpress.com/2015/09/12/speciale-hermann-nitsch-le-critiche-e-le-condanne-allartista/>

nasconde i suoi sentimenti contrastanti, facendo del sarcasmo circa la sua paura «di scomparire per chissà quanto in una prigione napoletana.»⁷⁵.

La bega legale si è risolta con un colloquio con un giudice che li ha ascoltati e poi intimati di andare via dall'Italia entro ventiquattro ore. Il giudice non si limita a emettere la sentenza ma giudica anche la partecipazione alle performance affermando che «è sufficiente essere uno spettatore delle azioni di Nitsch per diventare un criminale»⁷⁶.

D'altro canto, seppur gli spettacoli di Hermann Nitsch riscontrano una grande componente di oppositori, negli anni l'artista è riuscito a conquistare significativa fetta di pubblico. Ad esempio la *100. aktion* svoltasi a Prinzenhof si configura come un trionfo del teatro delle sei giornate, sia per l'esecuzione che per il quantitativo di partecipanti. Questa performance della durata di sei giorni risale al 1998 nel castello Prinzenhof, dal tre al nove Agosto, celebrando in oltre anche il compleanno dell'artista⁷⁷. L'azione diventa un vero e proprio festival, accogliendo gli amatori con piatti regionali, musica e spettacolo, ovvero la performance. Di seguito è possibile riscontrare nell'immagine l'enorme contingente umano che ha preso parte al festival (*fig. 7*). Senza contare il quantitativo di materiale per il teatro effettivo:

«il materiale promozionale utilizzato per i sei giorni di spettacolo comprende 1.000 chili di pomodori, 1.000 kg di uva, 10.000 rose, 10.000 altri fiori e 1.000 litri di sangue. suini e pecore vengono consegnati già macellati da un'azienda di lavorazione della

⁷⁵ Ivi.

⁷⁶ Ivi.

⁷⁷Cfr. H. NITSCH, *6-Tage-Spiel in Prinzenhof 1998*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein 1999, p. 24.

carne. inoltre, tre tori, la cui carne viene ulteriormente lavorata per il consumo, vengono macellati in tre macelli domestici sotto controllo veterinario da macellai professionisti.»⁷⁸



7. 100 Aktion 6-Tage-Spiel in Prinzensdorf 1998, Foto Archiv Cibulka Frey

Tramite questo breve elenco dei materiali occorrenti per questa colossale azione si può comprendere l'attenzione che Nitsch pone sia nei suoi spettacoli ma anche come riesca a focalizzarsi sui bisogni del pubblico.

Queste due esperienze brevemente descritte manifestano come l'arte di Hermann Nitsch ha raccolto una grande fetta di fedeli e ammiratori. Da non trascurare l'ammirabile verve dell'artista che non si smentisce mai. Ad esempio nel testo circa il Treatro delle sei giornate a Prinzensdorf, Nitsch riporta:

⁷⁸ <https://www.nitsch.org/actions/100/>

«Il teatro delle sei giornate è stato un successo, nonostante la feroce opposizione. In realtà, il dramma sarebbe andato avanti anche se fosse stato sotto assedio.»⁷⁹

Ciò nonostante non mancano le critiche del pubblico che manifesta grande sdegno per queste imprese colossali e pregne di operosità. A causa dell'utilizzo di carcasse di animali, l'artista viennese deve fare i conti con gruppi di attivisti animalisti. Vitale è stato l'intervento di Nitsch successivo le polemiche e le petizioni mosse nei suoi confronti volte ad annullare la mostra ai cantieri di Zisa svolta nel 2015. Infatti l'artista, per placare l'intervento degli animalisti, scrisse una lettera aperta dove egli promuove la sua arte e la sua poetica e maggiormente il suo amore verso gli animali. Secondo gli attivisti, Hermann Nitsch, viola diversi articoli della Dichiarazione universale dei diritti degli animali dell'UNESCO del 1978, in particolare l'undicesimo che recita:

«Articolo 11 Ogni atto che comporti l'uccisione di un animale senza necessità è un biocidio, cioè un delitto contro la vita.»⁸⁰

Questa protesta e la petizione a seguito non ferma però l'iniziativa della mostra. A mostra finita pubblica questa lettera in cui manifesta la passione per gli animali e per il suo operato e di fatto anch'egli è un animalista. Nitsch si dichiara combattuto e non

⁷⁹ H. NITSCH, *6-Tage-Spiel in Prinzenhof 1998*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein 1999, p. 24. trad [The six-day-play was quite a success, despite fierce opposition. Actually, the play was staged as if under siege.]

⁸⁰ https://www.mase.gov.it/sites/default/files/Dichiarazione_universale_dei_diritti_dellxanimale.pdf

capito, fa intendere che i disinformati e i nemici dell'arte attuano un comportamento fazioso per boicottare la sua attività, facendo leva su ideali animalisti. Prosegue elencando il perché egli si ritiene un animalista, come per esempio il curare e accudire numerosi animali in suo possesso insieme alla moglie. Continua affermando come si dichiara totalmente contrariato ai regimi di allevamento intensivo. In questa lettera è fondamentale un passaggio, in cui è possibile apprendere la vera natura dell'artista:

«Sono un drammaturgo e lavoro ad una nuova forma "d'opera d'arte totale" (Gesamtkunstwerk), affinché una sorta di festa religiosa ne celebri l'esistenza. Un drammaturgo non può non confrontarsi col tragico, con la morte e, in effetti, uno sguardo alla storia dimostra che è così, a partire dall'antica tragedia fino ad arrivare al presente, includendo anche il mito della passione cristiana. L'arte ha a che fare con i tabù.»⁸¹

Hermann Nitsch si pone come veicolo per qualcosa di più profondo e ancestrale, il sacrificio è un omaggio, un'offerta ad una entità superiore, il divino. La carcassa dell'animale viene consacrata e utilizzata come forma d'arte. Le carni, come afferma l'artista, hanno triplice funzione, come offerta per il rito, come opera d'arte ed infine vengono poi consumate da chi prende parte al rito, nulla viene sprecato.

Ennesimo intervento contro l'operato di Nitsch è mosso dalla celebre attrice francese Brigitte Bardot. L'attrice appella l'artista come «maestro barbarico dell'orrore»⁸² e il

⁸¹https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/26/news/_cari_animalisti_vi_spiego_perche_sono_uno_di_voi_-117730227/

⁸² <https://www.smh.com.au/national/artist-s-work-prompted-protest-from-animal-rights-activists-20220426-p5ag6r.html>
[tradotto]

teatro delle sei giornate lo definisce «spettacolo satanico»⁸³.

Tra le critiche più pungenti ritroviamo gli interventi delle Iene Vegane che si definiscono come «un'Associazione di attivisti animalisti antispecisti vegani che impegnano tempo, energie e cuore per essere la Voce di chi non ha Voce.»⁸⁴. Nel caso specifico, in data 1 Dicembre 2016, intervengono all'incontro che l'artista austriaco tiene all'Accademia di Belle arti di Brera. Prima che Nitsch possa prendere parola, gli attivisti si rivelano brandendo cartelloni, sporcati da una tintura rossa volta a ricordare il sangue utilizzato nelle performance dell'artista (*fig. 8*).



8. Frame tratto dal video *Blitz Accademia di Belle Arti di Brera - Hermann Nitsch, 2016*, min 4:13, Youtube. L'attivista brandisce un cartello con la dicitura «Hermann Nitsch oltraggiatore di cadaveri.»

⁸³ Ivi.

⁸⁴ <https://ienevegane.org/>

Un portavoce dell'associazione animalista precisa:

«Non vogliamo entrare nel merito artistico ma quello che ci indigna è che Nitsch, macellaio mancato, utilizza a fini scenici e per far parlare di sé il sangue, gli organi, i cadaveri degli animali, che ai suoi esordi sacrificava direttamente in scena. Animali sfruttati e barbaramente uccisi dall'uomo i cui corpi vengono oltraggiati nella performance. Troviamo anche pretestuose le sue affermazioni in cui si giustifica dicendo di mettere in scena rituali ancestrali e sfatare miti e tabù primordiali. Ci sembra solo un modo perverso e indecente di far parlare di sé.»⁸⁵

Questo dibattito tra artista e reazionari animalisti e antispecisti perdura per diverso tempo. Gli attivisti giustificano le loro azioni con il loro ideale secondo cui gli animali sono uguali all'uomo e non devono essere sottoposti a tali macellamenti. Risulta comunque opportuno riconoscere il pensiero degli animalisti, che non essendo artisti si limitano a ciò che vedono rappresentato e messo in scena. Nei loro occhi il Maestro viennese non è altro che un macellaio sadico e crudele.

Nitsch, seppur abbia subito numerose critiche, discriminazioni, denunce e persino il carcere, è riuscito fino alla fine a portare in scena il suo teatro delle orge e dei misteri. Infatti, qualche anno prima che venisse a mancare, nel 2020 realizza a Napoli nel museo aperto in suo onore, la 158. aktion, «l'ultima guidata da Nitsch»⁸⁶. In questa azione di minore formato rispetto alla 100. aktion, comunque il maestro austriaco denota il suo stupore circa l'impegno riconosciuto e «l'importanza, per dinamismo e intensità, della composizione “sinfonia napoli” [...] eseguita dall'Orchestra Scarlatti

⁸⁵ <https://www.veganok.com/animalisti-contro-hermann-nitsch/>

⁸⁶ <https://www.museonitsch.org/it/allestimenti/2022-2024-bayreuth-walkure-e-158-aktion/>

con la direzione di Andrea Cusumano»⁸⁷. Grazie anche alla fonte video possiamo riscontrare il perché del clamore sperimentato dall'artista. Quello che vediamo ancora una volta è la presenza di attori attivi e attori passivi che vengono bendati e collocati su croci di legno a cui versano del sangue sulle bocche e viene fatto colare sulle vesti bianche o addirittura sul corpo nudo (fig 9).



9. Frame tratto da *Hermann Nitsch, 158. Aktion*, Napoli Museo Nitsch 2020. min 4:08 Youtube

L'orchestra presenta una composizione alienante tra strumenti a fiato come clarinetti e trombe, e strumenti a corde come violini. Ci sono dei momenti in cui notiamo il

⁸⁷ <https://www.museonitsch.org/it/allestimenti/2022-2024-bayreuth-walkure-e-158-aktion/>

maestro che fa cenni con il capo probabilmente volti a simboleggiare il suo appoggio alla performance.

Gli attori passivi vengono trasportati da una stanza all'altra a seguito del rituale compiuto. Il pubblico è ipnotizzato, calato in una dimensione altra, al di fuori del tempo e dello spazio. Questa azione suggestiva cattura la vista e l'udito, gli attori sono impassibili volti a simboleggiare la sacralità del rito. La catarsi culmina con il rimestamento di uva e pomodori che ricoprono uno degli attori passivi. La profondità del suono culmina nel momento in cui uno degli attori giunge sulla scena con una reliquia volta a simboleggiare la cristianità (fig 10). Il video termina con un taglio secco dell'orchestra e il plauso generale del pubblico.



10. Frame tratto da *Hermann Nitsch, 158. Aktion*, Napoli Museo Nitsch 2020. min 14:34 Youtube

CONCLUSIONI

Il lavoro di tesi presentato ha lo scopo di analizzare la figura dell'artista Hermann Nitsch e il suo Teatro O.M., andando ad analizzare le sue componenti, dando un significato al suo operato senza soffermarsi sulle reazioni di pancia.

Più mi addentravo nella ricerca del suo operato, maggiormente rimanevo affascinato. A primo impatto i reperti fotografici hanno suscitato la mia curiosità, di conseguenza era necessario indagare quello che vi si cela dietro queste fotografie. Fui rimasto particolarmente catturato da questo binomio di resa estetica e brutalità dei soggetti raffigurati.

Grazie ai testi, seppur di difficile reperibilità, si è potuto andare a fondo dietro la mente creativa dell'artista. Come tutti gli artisti occorre una prima ricerca del contesto storico, citando la corrente artistica dell'Azionismo Viennese fino ad arrivare al focus della tesi, il Teatro delle Orge e dei Misteri.

Ho trovato particolarmente utile andare ad analizzare lo storico dell'Austria a seguito della seconda guerra mondiale. Purtroppo con gli anni di studi, vengono tralasciate tracce di storia fondamentali per capire il “perché” e il “come” si possano verificare certi avvenimenti di luoghi più o meno lontani.

Tornando sulla poetica dell'artista sono rimasto meravigliato circa lo studio dietro il concepimento delle sue opere. A seguito delle varie letture, ho constatato che l'arte di Hermann Nitsch si presenta come un essere vivente, complesso e sfaccettato, dove

risiedono anche contraddizioni. Sono state proprio queste contraddizioni, apollineo e dionisiaco, sacro e profano, spontaneo e artificioso in questa sintesi perfetta, concretizzata nel Teatro O.M., che mi ha spinto sempre di più ad approfondire. Tra i tanti dettagli, sono rimasto particolarmente meravigliato dalle osservazioni sul camice e sull'utilizzo degli attori attivi e passivi. Per Nitsch nulla è lasciato al caso, la sua capacità di riuscire a dirigere una moltitudine di persone e trasmettere la sua poetica mi hanno portato a provare una forte ammirazione nei suoi confronti.

Tramite questa continua ricerca era inevitabile imbattersi negli articoli circa le proteste. Risultava fondamentale riportare le critiche e le beghe legali che hanno colpito l'artista negli anni. Tramite queste testimonianze è stato possibile farsi anche un'idea della figura di Nitsch. L'artista ha sempre saputo dimostrarsi devoto alla sua causa e determinato a mettere in scena i suoi spettacoli. Gli articoli e le lettere hanno testimoniato un Hermann Nitsch amante degli animali e rispettoso dei loro corpi. Da non dimenticare la sua determinazione nel continuare gli spettacoli seppur le intimazioni delle forze dell'ordine.

D'altro canto c'è chi non la vede così, andando anche ad esaminare la controparte animalista del movimento Iene Vegane. Questo gruppo animalista, che sposa ideali che dovrebbero essere condivisibili da tutti, a parer mio non può vedere la trama complessa che contraddistingue il Teatro O.M. senza una adeguata preparazione.

Nonostante le critiche, Hermann Nitsch, che nei suoi molteplici anni di operato e creazione, ha comunque ottenuto un posto di rilievo nella storia dell'arte contemporanea. La considerazione circa il suo operato, purtroppo, è viziata dalla comune visione delle cose che fanno apparire a primo impatto le sue performance

come sadiche e macabre, addirittura sataniche. Queste opere non possono essere considerate estetiche senza il supporto pragmatico degli scritti e delle fonti fornite dall'artista. Grazie a tali scritti si possono comprendere l'operato dell'artista e la sua poetica tanto cruenta quanto complessa, mediante un *Gesamtkunstwerk* dei sensi.

BIBLIOGRAFIA

AMSTRONG ELIZABETH, *In The Spirit of Fluxus*, Walker Art Center, In the Occasion of the Exhibition, Minneapolis 1993.

COLLI GIORGIO (a cura di Enrico Colli), *Apollineo e dionisiaco*, Adelphi, Milano, 2010

CREPALDI GABRIELE, *Grandi arti contemporanee, dagli anni settanta ad oggi*, II, Mondadori Electa, Milano, 2005.

DREHER THOMAS, *Performance Art dopo il 1945. Teatro d'azione e intermediari*. Fink, Monaco di Baviera, 2001.

DURKHEIM EMILE, *Le regole del metodo sociologico*, I, Edizioni di Comunità, Milano, 1963.

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

FREUD SIGMUND, *Studi sull'isteria e altri scritti*, Boringhieri, Torino, 1967.

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

KERÉNYI KÁROLY, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, trad. it. Vanda Tedeschi, Il Saggiatore, Milano, 2015.

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

MELOTTI MASSIMO, *L'età della finzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2018.

MERLEAU PONTY MAURICE, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

NIETZSCHE FRIEDRICH, *La nascita della tragedia*, XXV, Adelphi, Milano, 1977.

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Il crepuscolo degli idoli*, tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano, 1983.

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

NITSCH HERMANN, O.M. Theater, Studio Morra, Napoli, 1968.

NITSCH HERMANN, Das Orgien Mysterien Theater II, Edizioni Morra, Napoli 1975.

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

NITSCH HERMANN, *6-Tage-Spiel in Prinzendorf 1998*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein 1999.

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

O'REILLY SALLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Giulio Einaudi, Torino 2011.

TONINI PAOLO e BRUNO, *Hermann Nitsch & Das Orgien Mysterien Theater*, L'Arengario, Gussago, 2021.

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

SITOGRAFIA

<https://www.auschwitz.at/austria-post-1945> [in data 20/09/2023].

<https://www.nitsch.org/biografie/> [in data 21/09/2023]

<https://www.treccani.it/vocabolario/tachisme/> [in data 21/09/2023]

<https://www.museonitsch.org/it/omt/135-aktion-havana-cuba-2012/> [in data 8/10/2023]

<https://www.fondazionemorra.org/wp-content/uploads/2020/08/Hermann-Nitsch-135-Aktion-La-Habana-Cuba-Ita-Ing.pdf>

<https://www.layoutmagazine.it/appunti-postumi-hermann-nitsch/> [in data 10/10/2023]

<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/estasi/> [in data 10/10/2023].

<https://www.wikidata.it-it.nina.az/Dionisio.html> [in data 18/10/2023]

<https://news-art.it/news/un-ricordo-di-hermann-nitsch----esponente-dell-azionismo-viennese-e-del-teatro-orgiastico.htm#:~:text=Qui%20Nitsch%20realizza%20la%20la,s membramento%20dell%27agnello%2C%20come%20atto> [in data 25/10/2023]

https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/26/news/_cari_animalisti_vi_spiego_perche_sono_uno_di_voi_-117730227/ [in data 26/10/2023]

<https://www.nitsch.org/actions/100/> [in data 28/10/2023]

<https://www.museonitsch.org/it/allestimenti/2022-2024-bayreuth-walkure-e-158-aktion/> [in data 28/10/2023]

<https://ramingoblog.wordpress.com/2015/09/12/speciale-hermann-nitsch-le-critiche-e-le-condanne-allartista/> [in data 28/10/2023]

https://www.mase.gov.it/sites/default/files/Dichiarazione_universale_dei_diritti_dellx_animale.pdf [in data 29/10/2023]

<https://www.smh.com.au/national/artist-s-work-prompted-protest-from-animal-rights-activists-20220426-p5ag6r.html> [in data 29/10/2023]

<https://ienevegane.org/> [in data 29/10/2023]

<https://www.veganok.com/animalisti-contro-hermann-nitsch/> [in data 29/10/2023]

https://www.timetravel-vienna.at/it/vienna-occupata/#:~:text=Dopo%20la%20Seconda%20guerra%20mondiale%2C%20l'Austria%20fu%20occupata%20dalle_interalleate%2C%20il%201%C2%B0%20distretto [in data 4/11/2023]

<https://www.treccani.it/vocabolario/hippy/> [in data 5/11/2013]

<https://www.cannaviello.net/Gunther-Brus> [in data 6/11/2013]

<https://www.nitsch.org/en/hermann-nitsch-en/> [in data 14/11/2023]

VIDEOGRAFIA

Hermann Nitsch, Aktion 135, XI Bienal de la Habana, Universidad ISA, 14 Maggio 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=Sxv7z0ququM&t=262s&ab_channel=mutaresvivr

Hermann Nitsch, Aktion. 158, "Sinfonia Napoli", Museo Nitsch, Fondazione Morra, 25 Settembre 2020.

https://www.youtube.com/watch?v=X0hN54RJpFU&ab_channel=museonitsch

Blitz Accademia di Belle Arti di Brera - Hermann Nitsch. 1 Dicembre 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=YXeJhaZ3bWk&t=341s&ab_channel=AlessandraDiLenge