

La dimensione performativa nell'opera di Claudio Costa

Andrea Daffra

Introduzione

L'Uomo tentò di divenire simile a dèi che credeva viventi, e per far questo cominciò a provarsi nella modifica del proprio corpo per renderlo più simile all'essere divino da lui personalizzato nell'oggetto e nell'Animale. [...] La nascita dei Riti sta proprio in questo bisogno di essere «altro», in questo tentativo di travestimento dell'Uomo per essere un Dio [Costa 1972: 67].

Il presente contributo esplora la dimensione performativa nell'opera di Claudio Costa (1942-1995), illustrando, attraverso un'analisi che mette in dialogo antropologia e *performance studies*, casi studio che trovano solidità da fonti diversificate¹. Nel tracciare sequenzialmente tali esperienze, saranno fatte distinzioni tra gesti di carattere rituale, ovvero componenti del processo di realizzazione di un'opera, e azioni indipendenti dalle proprietà comuni alla performance di carattere tradizionale.

Sebbene le prime siano preponderanti, si registrano infatti attività a noi pervenute attraverso la sola documentazione fotografica, a riprova dell'uso del corpo quale *medium* trattato al pari di un materiale, di un oggetto da manipolare o da utilizzare come strumento operativo per ritrovarne le intrinseche proprietà alchemiche e ancestrali.

¹ Nello specifico ricerche d'archivio e interviste agli attori direttamente coinvolti. In particolare, sono stati consultati i materiali conservati da Antonino Bove, Marco Canepa, Viana Conti, Miriam Cristaldi, Massimo Dagnino, Edda Gazzero, Caterina Gualco e Sandro Ricaldone. A questi si aggiungono l'archivio di Villa Croce e l'Archivio d'Arte Contemporanea dell'Università di Genova.



In risposta a questa lettura, verranno quindi circoscritti due momenti distinti della carriera dell'artista, con l'intento principale di arricchire gli studi finora compiuti tramite una ricerca inedita e interdisciplinare.

Nel solco di quanto osservato da Sandra Solimano² in occasione della retrospettiva *Claudio Costa: l'ordine rovesciato delle cose*³, la quale ha avanzato una prima lettura strutturata del rapporto tra artista e azione performativa, si intende ampliare la riflessione ben oltre la nota ricerca messa in campo in *Controprocesso*⁴.

In base a quanto sostenuto, si intende innanzitutto evidenziare il rapporto tra viaggio – reale o metaforico – e performance, per poi descrivere il nucleo principale delle azioni performative, individuando nella vicinanza al gruppo *Fluxus* e, soprattutto, nel lavoro *I conigli amano Claudio e altri racconti* del 1979 il punto di svolta tra i due momenti considerati.

L'assunto fondamentale alla base di questa indagine è, in sostanza, che l'ambito rituale – ampiamente studiato e trattato nella ricerca antropologica posta alla base del lavoro di Costa – ha generato una serie di atteggiamenti fondati sull'uso del corpo come strumento da analizzare, per trasmettere un pensiero o semplicemente consolidare la propria filosofia artistica.

Tuttavia, non è intenzione di questo elaborato fornire una visione d'insieme definitiva, quanto piuttosto tracciare una prima cronologia, in parte inedita, degli eventi 'performativi' rintracciabili nella complessa e articolata vicenda biografica di Costa.

Esso, quindi, mira a essere strumento per fornire una lettura aggiornata che contribuisca alla comprensione sempre maggiore di un autore ancora oggi, come sottolineato dalla studiosa Sara Fontana «non omologato e controcorrente, indifferente alle seduzioni delle mode e del mercato e sempre pronto a indicare nuove direzioni di ricerca» (Fontana 2024).

² Allora Direttrice del Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce di Genova.

³ Cfr. Solimano 2000.

⁴ Realizzata assieme all'artista Aurelio Caminati in occasione dell'inaugurazione del *Museo di antropologia 'attiva'* a Monteghirfo nel 1975.

Il viaggio, il corpo e le radici dell’azione performativa

Nel quadro di un'indagine artistica che si concentra soprattutto sulla ricostruzione della significatività storica dei materiali e degli oggetti impiegati, con particolare attenzione alla paleontologia e all’antropologia, l'uso della metafora del viaggio come *escamotage* artistico e linguistico emerge naturalmente come facilitatore per trasmetterne correttamente il contenuto. Sin dagli esordi della sua carriera, infatti, Costa si è regolarmente misurato con una pratica di ricerca retrospettiva della natura intrinseca dell’uomo e dei suoi manufatti, la cui prima e tangibile manifestazione in ampia misura, come largamente sostenuto dalla letteratura, è rintracciabile nel già citato museo della frazione ligure di Monteghirfo (Favale di Malvaro).

La prima espressione del legame tra viaggio e produzione artistica risale al 1965, durante il viaggio di ritorno da Parigi intrapreso da Costa al termine dei suoi studi di incisione presso l'atelier di William Stanley Hayter a Montparnasse. In questo caso, l’artista compone un racconto che sarà pubblicato nel catalogo della sua prima mostra personale⁵, tenuta presso la galleria genovese de La Bertesca nel 1969⁶. Nel testo autobiografico per *La vela e altro*, l’attraversamento di uno spazio geografico ‘indefinito’ assume la forma di un lavoro artistico-letterario descritto attraverso un vocabolario essenziale a tratti onirico. Interpretando ulteriormente tale esperienza spazio-narrativa, è possibile ritrovare nell’opera un interesse specifico nei confronti della memoria e della sua reificazione, per agevolarne l’esplorazione da parte dello spettatore coinvolto. Questo specifico tema, ulteriormente approfondito, diventerà l’elemento cardine di *Eine Ausstellung auf Reisen mit Aufenthalt in Olten*, tenuta l’anno successivo nella stessa galleria. La scelta di Olten, cittadina situata nel cuore della Svizzera, non è certo casuale, ma risponde a precise ragioni concettuali: la sua posizione strategica la rende infatti un nodo

⁵ Accompagnano il testo i contributi di Germano Beringheli, Carlo Morandi e Tommaso Trini.

⁶ Cfr. Costa, Beringheli, Trini, Morandi 1969.



ferroviario fondamentale nel contesto nazionale, facilitando l'interconnessione tra le principali città elvetiche, tra cui Zurigo, Basilea, Berna e Lucerna.

Circa l'allestimento, l'artista procede inizialmente svuotando lo spazio espositivo, per poi stendere una striscia continua di carta bianca per calcolatrici lungo l'intero perimetro interno; su questa, successivamente, Costa scrive ripetutamente *OLTEN* per tutta la sua lunghezza, a intervalli regolari, alternando corsivo e stampatello. All'azione sopra descritta, che pare risentire dell'ambiente poverista in cui l'artista muove i primi passi (si pensi, a titolo di esempio, a Emilio Prini), consegue una scelta espositiva dalla doppia valenza: se da una parte si assiste alla rievocazione concettuale del viaggio di andata e ritorno intrapreso in precedenza da Genova a Olten, dall'altra si osserva la riproduzione allegorica della cittadina elvetica, liberata da limiti spazio-temporali⁷.

La mostra *Eine Ausstellung auf Reisen mit Aufenthalt in Olten* si inserisce all'interno di scelte tematiche che, proprio in questi anni, aprono a un linguaggio rinnovato nel segno della magia, del valore del mito e dei rituali, in cui il tempo e il suo flusso inarrestabile diventano un espediente ricorrente per connettere passato, presente e futuro. Determinati aspetti della vita e dell'esistenza vengono esplorati attraverso azioni che permettono di accedere metaforicamente a dimensioni 'altre', così come di approfondire le molteplici sfaccettature del reale. Non ultimo, il tema della morte, contraltare sempre presente, da ricercare là dove l'aspetto tribale connota ancora fortemente la civiltà. La conseguenza naturale di questo nuovo filone di ricerca si traduce nella necessità, da parte dell'artista, di ispezionare le «sacche di cultura primitiva» (Fontana 2020: 58), a partire dal 1973 con i suggestivi studi maturati attorno al popolo Maori, seguiti nel 1974 dal viaggio in Marocco, in seguito approfondito con la pubblicazione *Due esercizi di antropologia*. Quest'ultima importante esperienza

⁷ La ricostruzione topografica e concettuale della città e del viaggio intrapreso per raggiungerla si conclude con il trasferimento delle opere esposte in galleria (*Gigantofionda, Sezione aurea, Barca*) all'interno di un'auto, dando così avvio a una mostra immaginaria e itinerante.

rappresenta il preludio al *Museo di antropologia ‘attiva’*, allestito nel 1975 in un’abitazione rurale di Monteghirfo destinata a consacrare il ‘culto’ dell’oggetto costiano.

Nel testo contenuto nel pieghevole realizzato per l’inaugurazione avvenuta sabato 4 ottobre 1975, in riferimento alla performance pomeridiana⁸, possiamo leggere:

[...] la capra come incarnazione diabolica, l’olio, l’acqua, l’ulivo, il grano, quali strumenti di manipolazione e il «Controprocesso», pensato e fatto rivivere fra queste colline, vuole essere nulla più di un necessario quanto reale gesto che recupera l’immagine di una determinata cultura delle analogie. Le indicazioni del «Museo attivo di Antropologia contemporanea» e del «Controprocesso», «trascrizione animata» di certi riti qui ancora in uso, vogliono intenzionalmente assumere il significato di una restituzione, alle cose del loro senso profondo e all’avventura umana delle sue potenzialità trascurate⁹.

Pensata come «esperienza da vivere coralmemente» (Costa, Caminati, 1975: 10) anche per consolidare il rapporto tra società, architettura e paesaggio, *Controprocesso, trascrizione animata di alcuni riti* si fonda sull’esecuzione dell’azione *Controprocesso. Verifica per una processualità contro* e dei due riti tradizionali contro il malocchio della *Sperlegoeuia* e de *U purpu*¹⁰.

Nello specifico, come testimoniato da un ricco apparato documentario costituito da un nutrito *corpus* di fotografie e da un filmato¹¹, i riti vengono compiuti con la collaborazione di due figure locali, Maria e il figlio Arturo,

⁸ Costa e Caminati organizzeranno, con altri temi e altri artisti, una seconda giornata nel giugno del 1977. Cfr. Conti 1977, p. 6.

⁹ Estratto dal pieghevole di presentazione del museo.

¹⁰ Questi ultimi eseguiti adoperando oggetti d’uso quotidiano, a cui vengono riassegnate valenze simboliche e apotropaiche: alcuni chicchi di grano, un piatto di legno, uno di maiolica, un mestolo, olio santo, ulivo benedetto e il *sciûscetto* (tubo cavo in cui soffiare per alimentare il fuoco).

¹¹ S.a. (1978), p.12.



considerate da Costa due personalità chiave della piccola comunità locale, e, come già sottolineato, da Caminati.

Controprocesso prevede sostanzialmente due momenti distinti: una prima fase in cui Caminati, alle spalle di un tavolo-altare su cui sono disposti gli oggetti indicati nel ciclostilato, legge¹² in dialetto alcuni testi selezionati – tratti da *Lo specchio della magia* di Kurt Seligman e dagli atti del processo di stregoneria contro Franca Borello¹³ – e una seguente in cui Caminati esegue il rito de *U purpu* su Arturo.

Le due azioni sono inframmezzate da gesti codificati – come la benedizione di una culla, simbolo della nascita e della purezza – mentre Costa alimenta regolarmente un grande fuoco. Chiudono la performance «tre infermieri (simbolo della violenza sulla mente)» (sottolineature dell'autore, Costa, Caminati 1975: 6) che raccolgono il materiale utilizzato per trasportarlo all'interno di un'abitazione poco distante, svelando nella tratta una riproduzione di «testa apotropaica»¹⁴ (*Ibidem*) coperta da un lenzuolo. Il rito, quindi, termina con il collocamento delle immagini scattate nel corso del rito de la *Sperlegoeuia*, compiuto i giorni precedenti da Maria su Arturo, attorno allo sgabello impiegato per accogliere il beneficiario del rito.

L'anno successivo, sulla scia della mostra di Olten, Costa torna con una riflessione sul rapporto tra azione e viaggio in *Trans Oriente Express*, concepita in collaborazione con i galleristi Paolo Minetti, Armando Battelli e Massimo Valsecchi.

«Giovedì 2 settembre 1976, alle ore 13.55», leggiamo sul pieghevole,

Claudio Costa partirà dalla stazione di Milano Centrale, col treno 'Trans Orient Express', diretto a Istanbul. Per tutta la durata del viaggio, in tempo reale, si svolgeranno conversazioni sul tema: 'Dell'Uno, del Due, del Trino, ovvero come in una partita a scacchi a tre, dare "matto" a Marcel Duchamp'. I dialoghi si esauriranno davanti

¹² Accompagnato dal brano *Unison*, tratto dall'album *Our Lady of Late* di Meredith Monk, utilizzato come sottofondo musicale.

¹³ Condannata a morte nel 1588 a Badalucco (Imperia).

¹⁴ Manufatto di presunta origine longobarda, utilizzato anticamente contro le fatture nel vicino comune di Lorsica.

ad un bianco cimitero mussulmano, in un piccolo villaggio dell'Anatolia, dove decanteranno gli accadimenti. (Costa 1976)

Un viaggio definito nella tratta, nel tempo, ma non nella sua effettiva fattibilità, dal momento in cui «non essendo questo un viaggio organizzato in modo tale da garantire una data certa di ritorno, si consiglia a chi volesse partecipare al viaggio, di abbandonarlo quando lo riterrà necessario» (Costa 1976). Effettivamente, nonostante la presenza del materiale informativo, il progetto non viene portato a termine, mantenendo lo *status* di opera concettuale contenente un'azione performativa programmata.

Constatata la mancata realizzazione di *Trans Oriente Express*, la prima interazione effettiva tra artista¹⁵, opera e spettatori si registra con la mostra *Un mobile e tre oggetti, il miele dell'ape d'oro, ipotesi per una ricostruzione del mistero*, tenutasi a Genova nel 1977 presso la Galleria Forma.

In accordo con le ricerche sviluppate già da qualche anno (riguardanti il tema della trasformazione, del ciclo vitale e, non ultima, della metamorfosi nella sua accezione più ampia) la mostra impegna l'artista in un'azione di ricopertura di una madia con il fango, per «attuare una trasformazione sulla sua pelle, senza mutarne la forma originaria» affinché essa sia «pronta ad accogliere il letame, che sostituirà fisicamente l'idea del cibo e del pane» (Costa 1977: 2). Il concetto di base ruota attorno a un oggetto che, perdendo la sua fisionomia originaria, si trasforma in un feticcio simbolico e apotropaico. Questa idea, insieme alla ricerca di significati alchemici, emerge nell'esposizione del 1977 come un concetto ben definito e programmatico volto a chiarire l'uso e la conseguente reinterpretazione degli strumenti tipici della cultura contadina originariamente utilizzati nella vita quotidiana. Si pone particolare attenzione a una ritualità sacrale ispirata al mito e, come sottolinea l'artista, alla «collettività della psiche» (Costa 1979b: 5).

«C'era un percorso da seguire che partiva da una madia ricoperta di terra e riempita di letame (la Caverna di Caronte, il molle delle viscere, la caduta nelle acque puzzolenti)», afferma Costa,

¹⁵ Escludendo l'intervento a Monteghirfo, che richiese comunque la partecipazione di collaboratori selezionati e incaricati di svolgere azioni 'rituali' pianificate in anticipo.



per continuare, attraverso la ricostruzione di semplici oggetti da lavoro (una zappa, una pala, un rastrello), a mostrare l'Agricoltura terrestre, e arrivare poi a un punto di stacco e di riflessione, dove il lavoro principale era rappresentato da una scacchiera modificata per giocare in tre. [...] Il terzo momento era rappresentato da una stanza buia, dove ci possono essere i Diecimila Esseri, come c'è l'Agricoltura celeste, dove il Miele selvaggio, antico cibo e antico frutto, diventa evanescente dimora e fa germinare il fiore sconosciuto delle contraddizioni e delle asceti, che hanno bisogno dell'umano per rivelarsi. (Costa 1979: 37-38)

In tal modo, l'attività di conoscenza ottenuta attraverso l'azione, fino a questo momento individuale, coinvolge i partecipanti che, preferibilmente ma non obbligatoriamente nudi come richiesto dall'artista, sono chiamati a vivere anch'essi in solitudine l'incontro con il mistero e con il «senso panico» (Costa 1979a: 37). Questa esperienza, in un momento storico in cui a Genova la performance stava vivendo un momento particolarmente vivace, segna l'effettivo passaggio dall'azione individuale all'azione partecipata, ampliando le possibilità espressive e, soprattutto, l'attenzione processuale nell'utilizzo dei materiali. A riguardo, facendo riferimento al lavoro *El volcán durmiente - El pensamiento emigrante* realizzato nel 1978 a Malpartida de Cáceres presso il museo Vostell, vale la pena porre l'accento sull'attenzione posta dall'artista alla componente installativa, specialmente nell'atteggiamento assunto in previsione della sua realizzazione: cura maniacale, movenze rituali, *focus* rivolto alla creazione di un prodotto con cui l'osservatore potesse interagire sia a livello esperienziale, sia a livello sensoriale. In particolare, l'installazione *El volcán durmiente - El pensamiento emigrante* consentiva di amplificare la visione dell'utente, una volta che il suo sguardo intercettava il pelo libero dell'acqua contenuta in una mangiatoia di pietra posta ai piedi della struttura. Sedendosi su un 'muretto-panca' realizzato appositamente, infatti, si poteva apprezzare il riflesso del vicino lago di Tago. Ciò può essere ulteriormente compreso tenendo in considerazione, a titolo di esempio, le 'maschere' realizzate per *Conoscete la magia del verde?*, i Letti-

animali, le *Ossa d’Africa* e i numerosi alberi della cuccagna. Questi elementi sono tutti riconducibili a un disegno globale che spinge verso una dimensione più universalizzante, affrontando tematiche certamente antiche e simboliche, ma anche identitarie e culturali, che Costa, insieme ad altri autori a lui vicini¹⁶, cercava di riscoprire e difendere.

Il catalogo *Materiale e Metaforico*, edito dalla galleria genovese Unimedia di Caterina Gualco nello stesso anno e contenente, tra gli altri, un contributo di Wolf Vostell, testimonia una revisione concettuale della propria ricerca. Questa si orienta ora verso un approccio più libero e creativo, focalizzato sull'esplorazione della sfera interiore e individuale, al di là dei vincoli spazio-temporali.

Nel 1979, proprio presso la menzionata galleria, Costa ripropone i temi affrontati nel ciclo de *Le case di fango* del 1976, che mirava a classificare

gli oggetti di Monteghirfo, a ricostruirli, a ricoprirli di terra, a combinare il Museo di Antropologia, con un Museo di Storia Naturale, a far salire gli Anfibi e i Pesci sulle vecchie scale legnose e ripide come i sentieri di quelle valli, a disporre calchi di Scimmie fra gli arnesi per la spremitura dell'uva. (Costa 1979b: 8)

Rilevante nella concezione della mostra genovese è l’esperienza vissuta nel 1978 presso i laghi della Lavagnina (Alessandria), come riferisce la stessa Gualco¹⁷ (allora presente assieme a Caminati), con la costruzione di cataste di tronchi estratti dall’argilla stratificata sulla riva nei pressi dei ruderi dello stabilimento metallurgico locale. Come dimostrato dalle immagini scattate dalla stessa Gualco, Costa percorre la spiaggia trascinando il materiale sino al raggiungimento del luogo prestabilito: «L’alluvione Universale», riporta Costa

era venuta per ricoprire le ‘Cose’ e per celarle... aveva lasciato strati e strati di melma e di fango argilloso... grattandolo, scavandoci dentro, tentavo di ritrovare l’essenza delle cose, perché sapevo che

¹⁶ Su tutti Antonio Paradiso.

¹⁷ Dato tratto da un’intervista realizzata dall’autore con Caterina Gualco il 14 luglio 2024.



esistono modi segreti per giacere con la Natura e appartenere, con Lei, al mondo dell'infinito possibile. (Costa 1979: 37)

Si tratta, in altri termini, della conferma di un approccio dogmatico che, in questo caso, consacra il potenziale attribuito dall'uomo alla materia e fissa, nell'esplorazione 'archeologica' intrapresa dall'artista, concetti e teorie che diventano emblema della disciplina stessa.

Installazioni, azioni rituali e performance

Pur rientrando tra i lavori meno noti di Costa, *I conigli amano Claudio e altri racconti* del 1979¹⁸ rappresenta un passaggio fondamentale nell'evoluzione del linguaggio performativo dell'artista. Connotato da elementi riconducibili alle tipiche e già menzionate «azioni rituali»¹⁹, tale lavoro costituisce il primo caso in cui l'opera si risolve con il solo impiego del corpo dell'artista e il cui esito risulta essere un'azione documentata esclusivamente da fotografie, anziché da una o più opere concrete come, per esempio, si verificherà in *Per case di ruggine*.

Disteso in posizione supina su alcuni strati di paglia, fieno ed erba fresca all'interno di una conigliera, Costa permette a un gruppo di roditori di smuovere il foraggio secondo le loro necessità, interagendo con un corpo divenuto ormai parte integrante della lettiera e della struttura. Lentamente ricoperto di erba, quest'ultimo subisce una trasformazione dovuta all'azione diretta dei mammiferi, in una progressione temporale che gli conferisce concettualmente una nuova forma, integrandolo nell'ecosistema e trasformandolo, soprattutto, in materiale naturale rigenerato e restituito alla terra²⁰.

Trascorsi alcuni anni dedicati esclusivamente alla pittura e alla scultura, nuove esperienze performative si ripeteranno a partire dal 1986

¹⁸ Performance realizzata su un terreno privato a Cadepiaggio, frazione di Parodi Ligure (Alessandria).

¹⁹ Dato tratto da un'intervista condotta dall'autore con Antonino Bove il 10 luglio 2024.

²⁰ Il dialogo tra l'artista e alcuni animali vivi, ispirato alla poetica di Beuys come rilevato da diversi studiosi, rappresenta un *unicum* nella produzione di Costa.

con il collettivo *Kraftzellen* (cellule di energia)²¹. Sebbene la prima esperienza del gruppo consista in una mostra di stampo tradizionale, tenuta nel gennaio del 1987 alla *Galerie der Kunstle* di Monaco, già dal giugno dello stesso anno con l’installazione *Generator K18*²² e l’ingresso nel collettivo di Antonino Bove prendono campo una visione e un linguaggio particolarmente fedele all’azione. Forte del successo ottenuto, il gruppo avvia un ricco, seppur cronologicamente breve, calendario di appuntamenti incentrati su performance e «installazioni performative»²³.

Al fine di fornire una restituzione precisa delle attività svolte, si propone di delineare gli eventi principali verificatisi nel biennio 1987-1989 attraverso una stesura che adotta la forma dell’elenco cronologico, ritenuta la soluzione più idonea. Verranno inoltre riportate citazioni tratte dal materiale prodotto in occasione di ciascun lavoro (fogli di sala, appunti, note), attualmente custodito presso l’archivio di Bove a Viareggio.

Nei giorni 1, 2 e 3 novembre 1987, il collettivo è impegnato con la Fondazione Villa Romana di Firenze in occasione del seminario *Quotidiane levitazioni* organizzato dal museo *Rêverie*. Presso il tempio dedicato a Pitagora di Villa Puccini a Pistoia, il gruppo realizza uno scatto su cui intervenire successivamente con la tecnica del «collage partecipato»²⁴, per produrre un’«opera collettiva» impegnando anche «nuovi materiali e tecnologie»²⁵.

Nel gennaio del 1988, gli artisti – da cui si erano nel frattempo distaccati Sacharov-Ross e Strauss – progettano *Macinatore dello spirito* per la stazione Metropol di Barcellona, convertita in spazio espositivo sotto la curatela di Hamdi El Attar. L’opera, mai realizzata, ruota attorno al presunto cappotto di Marcel Duchamp, appartenente al collezionista padovano Francesco Conz, collocato su un finestrone a oblò scelto per

²¹ Fondato con Jacob De Chirico, Igor Sacharov-Ross e Peter Strauss.

²² In questo caso, vengono fissati quattro tralicci elettrici con lamine d’oro sulle sommità, a mo’ di antenne, all’interno di una fossa appositamente scavata, dove ogni artista sotterra oggetti personali o d’affezione.

²³ Cfr. Nota 19.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Estratto dal foglio di sala di *Quotidiane levitazioni*.



evocare il vetrino di un microscopio e circondato da un'antenna parabolica destinata a 'scandagliare' l'oggetto fulcro della composizione.

I giorni 24 e 25 aprile, presso le cave di marmo Henraux sulle Alpi Apuane, sono dedicati a un'occasione di «lavoro artistico»²⁶ con *Pneuma del cavatore*. In questo caso Costa, in piedi su uno sperone di marmo, legge testi e frasi rituali con voce altisonante, amplificata dall'eco naturale dell'anfiteatro circostante.

A maggio, presso la Künstlerhaus di Salisburgo, l'installazione *Geist <=> Masse trasformator* vede il ritorno di Strauss, ma soprattutto la presenza della talentuosa e creativa Angelika Thomas che accompagnerà il gruppo sino al suo scioglimento.

«Questo progetto va inteso come una installazione animata», come leggiamo nel materiale informativo:

L'intento è di ricondurre l'arte a quei momenti estremi in cui, abbandonate le fraseologie formali, interrotto il gioco delle immagini e l'apertura dei colori, sciolti i lacci retinici entra in contatto con il flusso plasmatico che sta all'origine dei fenomeni²⁷.

Il 2 luglio in piazza Cesare Battisti a Trento il gruppo Bove, Costa, De Chirico e Thomas, con la partecipazione dell'artista *Fluxus* Philip Corner impegnato in un concerto di 'gong', e della sciamana coreana Hiah Park incaricata di eseguire la danza del *Chölmori - Kut*²⁸, mettono in scena la performance rituale de *Lo spirito della saldatrice*, tra gli episodi più significativi della carriera del collettivo.

Secondo il pieghevole informativo

Questo lavoro si ispira al rito coreano di iniziazione sciamanica 'KUT KILGARUGI' (Visione della lunga Strada attraverso lo Spirito). [...] L'artista-sciamana effettua un viaggio estatico-estetico su una 'scacchiera' definita secondo una precisa simbologia. Il centro del cerchio è occupato dal Dolmen-Cisterna-Magna, rappresentante la

²⁶ Estratto dalla locandina dell'evento.

²⁷ Estratto dal foglio di sala di *Geist <=> Masse trasformator*.

²⁸ A questi si aggiunge la F.A.T, Federazione Artisti Trentini.

Montagna Sacra, il Pleroma primordiale, scaturigine di tutte le energie. L'officiante compie una serie di azioni in cui materiali, eventi, strutture in reciproca sinergia, unificano il fare artistico con il rito per sprigionare un'alta tensione di significati che oltrepassano i significanti²⁹.

Definito dall'intellettuale e giornalista Luigi Serravalli come un *Happening ecologico*³⁰, questo lavoro riflette sulle problematiche ambientali scaturite dall'evoluzione tecnologica indiscriminata attraverso una serie di azioni simboliche e sequenziali. Tali pratiche, ispirate alla rievocazione di un rito sacrificale, culminavano nella costruzione di un altare su cui 'decapitare' una 'motocicletta-toro' addobbata, innalzata a emblema delle «fasi negative» portate dalla «trasformazione irreversibile»³¹.

In altre parole – nel solco di *Geist <=> Masse trasformator* – attorno a un «monumento dolmen»³², realizzato sovrapponendo una cisterna cilindrica arrugginita a quattro pile di isolatori ceramici, la sciamana Park inscena una danza sacra sulla «scacchiera duchampiana»³³ mentre la vittima viene trascinata con forza all'altare, dove l'officiante Thomas procede con la sua 'esecuzione' utilizzando un flessibile. All'esterno dell'«anello-tempio» dove si compie il rito, costituito da fieno, arbusti e altri materiali, un grande rullo compressore completa la scena comprimendo, *una tantum*, strati di tessuti e materiali vari. Tali compressioni producono stampe impresse su carta disposta alla base, esposte dal collettivo al termine delle operazioni.

Le specifiche su cui si fonda la poetica del gruppo sono ben descritte da Bove nel catalogo di *Gri gri vè vè dalle ceneri dell'iperuranio*, performance tenuta a Monaco di Baviera presso l'atelier Bereiteranger il 4 dicembre: «Il concetto filosofico-teologico di ipostasi ben si addice per definire un intento fondamentale dei componenti dell'ensemble Kraftzellen»; infatti

²⁹ Estratto dal foglio di sala di *Lo spirito della saldatrice*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. nota 28.

³² Estratto dal foglio di sala di *Lo spirito della saldatrice*.

³³ *Ibidem*.



Le loro elaborazioni nascono dalla necessità di dare forma e sostanza all'invisibile, allo spirito, di fondere totalmente l'umano con le energie del Cosmo. Captare, emanare, sostanziare, designare e unire l'uomo con il pulsare fecondo della Natura, della Terra, del Cosmo e dello Spirito. Rifacendosi all'immenso patrimonio culturale, spirituale e antropologico (misticismo, sciamanesimo, animismo, esoterismo, spiritualismo) accumulato attraverso le diverse civiltà, innestandovi le esplorazioni compiute dalla scienza (microbiologia, biogenetica, fisica dei quanti, astrofisica...) e utilizzando quanto di costruttivo vi è nella tecnologia, è possibile pervenire a svelamenti sorprendenti. [...] È necessario espandere l'universo del rappresentabile con una nuova visibilità e geometrie fisico-spirituali, ricorrere a materiali inusitati per costruire le forme dell'anima, corporificare [sic] e incarnare l'essenza energetica del Tutto. [...] Kraftzellen intende trasformare questa visione in eventi reali, espandere i confini dell'apparire, conferire forma e materia alle energie, sostanziare l'immateriale e rivelare le forze occulte, memoria dell'infinito, che vivono in noi³⁴.

Gri gri vè vè, che rimanda a un testo voodoo sulla resurrezione del corpo, si manifesta attraverso una serie di azioni rituali eseguite in una stanza occupata da un sarcofago distopico e numerosi monitor analogici.

«Vicino al muro Jacob è disteso nudo sulla porta, alzata su dei mattoni», come riporta il foglio di sala:

Sul corpo spalmato di unguento alla mirra, propoli, canfora ed eucalipto ha incollate ossa di pollo e coniglio. Un semplice pezzo di stoffa bianca copre gli inguini. Jacob non si vede perché è coperto dal sarcofago.

2) Angelika, con i capelli rasati e tatuata, vestita di nero è trainata, su un carrello, al centro dell'azione. Essa è ferma e rigida come una statua e stringe in mano il flex (flessibile, ndr.).

3) Con il flex Angelika apre la piramide che si trova al centro dell'area resurrezionale [sic!].

4) Con un secchio porta dell'acqua pura e la versa nella base della piramide.

³⁴ Estratto dal foglio di sala di *Gri gri vè vè dalle ceneri dell'iperuranio*.

- 5) Salda le staffe che sorreggeranno la porta.
- 6) Claudio, Antonino e due aiutanti portano la porta, con Jacob ed il sarcofago, sulla piramide.
- 7) Claudio ed Antonino tolgono il lenzuolo bianco e scoprono il cadavere alzando il coperchio del sarcofago.
- 8) Angelika traccia i simboli sul pavimento con del grano e dello Spirito a cui dà fuoco. ‘Corvo’ elabora i simboli al computer.
- 9) Angelika aspira la fiamma dallo spirito che brucia e la insuffla sul volto di Jacob che resuscita.
- 10) Antonino, vestito di bianco, con guanti bianchi alle mani sbuccia i fichidindia.
- 11) Angelika porta i fichidindia a Jacob che li mangia.
- 12) Jacob ed Angelika si lavano nell’acqua che si trova nella base della piramide. Angelika si toglie il trucco, Jacob le ossa ed è vestito con la stola sacerdotale.
- 13) Claudio va al computer, prende i segni passati dalla stampante, li unge con unguento, vi incarta un osso e distribuisce l’involto agli spettatori³⁵.

Il 21 marzo 1989, presso la chiesa sconsacrata di San Teonisto a Treviso, il collettivo è impegnato con *Mekané Makom, Mekané Mazol*³⁶. Lo spazio architettonico è suddiviso in due sezioni: una dedicata alla battaglia e al sacrificio, l’altra alla resurrezione. Al centro dell’edificio, circondato ai margini da dieci schermidori, ribolle una pentola di rame contenente vino. Ancora una volta il foglio di sala descrive con precisione il susseguirsi degli eventi:

- Antonino dorme su di letto [sic!] disposto verticalmente al suolo;
- entra Angelika e con il flex taglia un orologio, una radio che trasmette musica, un telefono e la tastiera di un computer;
- Jacob porta una ruota di carro al centro dell’area rituale;
- Antonino si sveglia;
- Jacob e Angelika vanno da Antonino, gli strappano la camicia che indossa e lo conducono vicino alla ruota;

³⁵ Estratto dal foglio di sala di *Gri gri vè vè dalle ceneri dell’iperuranio*.

³⁶ Letteralmente *Cambi luoghi, cambi stella*.



- Esce Claudio dal gruppo degli schermitori e va da Antonino;
- Con la lama della spada tocca la spalla sinistra di Antonino;
- Antonino muore;
- Jacob ed Angelika adagiano il corpo di Antonino sulla ruota;
- Claudio e Jacob portano Antonino, sulla ruota, nello spazio della risurrezione;
- Ha inizio la battaglia;
- Angelika salda le spade di due schermitori;
- Nello spazio risurrezionale, in penombra, Claudio accende il proiettore e cominciano a scorrere le immagini di mulini e canali di Treviso.
- Angelika, attingendo con un mestolo da un recipiente in rame, dove bolle del vino, dà lo Spirito ad Antonino
- Continua la battaglia mentre gli officianti si allontanano dall'area dove si è svolto il rito³⁷.

Il 18 giugno a Berlino, in occasione della mostra *Ressource Kunststad, die Elemente neu gesehen* curata da Georg Jappe, va in scena *Restituzione dell'ossigeno alla natura*. Al centro dell'installazione, all'interno di un carrello della spesa, una «macchina che produce ossigeno»³⁸ alimentata a energia fotovoltaica è collegata ai quattro elementi fondamentali della natura tramite tubature in rame disposte a terra: una fiamma ossidrica (fuoco), un albero radicato in un vaso (terra), alcuni respiratori (aria) e una vasca contenente acqua. Questa performance rappresenta l'ultimo lavoro compiuto dal gruppo, giacché *Amore vince: l'incontro dei ritornanti* rimarrà solo un progetto. Concepita come un viaggio tra sogno e realtà, tale azione prevede una partita di tennis in cui il campo simboleggia lo stato di veglia e quello onirico, un carrello ferroviario che si muove da un'estremità all'altra di un «viadotto altissimo»³⁹ delimitato da due respingenti, e una fossa scavata da una trivella sulla sommità di una collina, dalla quale, anziché terra, sarebbero emersi attrezzi, ferraglie e oggetti vari.

³⁷ Estratto dal foglio di sala di *Mekané Makom, Mekané Mazol*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Estratto dal progetto di *Amore vince: l'incontro dei ritornanti*.

Dopo lo scioglimento del gruppo, dovuto a incomprensioni ed eccessivi impegni individuali, Bove e Costa, insieme alla critica Miriam Cristaldi, realizzano il 4 luglio 1990 l'installazione-performance *Ipostasi: rovesciare l'orizzonte degli eventi* sulla sommità del Monte Forato. Al centro del grande arco naturale situato in vetta, gli artisti sospendono un cerchio metallico contenente un pesce, sostenuto da un amo e da una lenza tesa a formare un triangolo equilatero⁴⁰ «per evocare la soglia degli eventi, nonché l'unione della natura umana a quella divina»⁴¹.

Il 1990, inoltre, rappresenta per Costa un ritorno alla performance individuale. Come indicato da Cristaldi, tre azioni vengono compiute a Malindi, in Kenya, nel giardino dell'abitazione dell'amico collezionista veronese Nino Pezzino e in un'area desolata del villaggio adibita a discarica. La prima performance, intitolata *Il Progetto delle Ossa*, vede l'artista impegnato a tracciare sulla sabbia della spiaggia un segno raffigurante uno scheletro, per poi distendersi al suo interno pronunciando le parole: «La mia abitazione coincide con questo segno» (Cristaldi 1998: 61); nel secondo caso Costa è in piedi su un masso, circondato dal fumo dei rifiuti in fiamme e dal volo dei corvi, mentre traccia con le mani forme e segni in aria. A queste si affianca il lavoro *Corvi in performance*: il *Progetto dell'Albero*, dove uno stormo di uccelli, dapprima posato sui rami, viene immortalato mentre prende il volo in risposta a un rumore improvviso.

Tra luglio e agosto, l'artista è impegnato con la mostra personale *Per case di ruggine*, tenuta presso il Centro culturale Balestrini di Albissola Marina. In previsione della mostra, realizza a maggio una performance in una zona colpita da un vasto incendio in Val Varenna (Genova), insieme al collega Mauro Marcenaro⁴², prontamente documentata dalle fotografie dell'autore e artista Massimo Dagnino. Le immagini ritraggono Costa mentre erige un cumulo di tronchi carbonizzati, dai quali Marcenaro estrae cenere e carbone per disegnare un volto stilizzato sulla camicia bianca di

⁴⁰ Rispettivamente simboli dell'infinito spazio-temporale secondo la filosofia Zen, del Cristo secondo la religione cristiana e dell'occhio di Dio.

⁴¹ Estratto dal materiale informativo di *Ipostasi: rovesciare l'orizzonte degli eventi*.

⁴² Già in occasione di *Un mobile e tre oggetti, il miele dell'ape d'oro, ipotesi per una ricostruzione del mistero* Costa aveva sperimentato una collaborazione con il performer genovese Beppe Dellepiane.



Costa, oltre a un dittico realizzato con piastre arrugginite andato perduto. L'azione culmina con entrambi gli artisti che, a turno, vengono simbolicamente 'sepolti' sotto una lamiera di una tettoia raccolta in loco. Contestualmente, Costa realizza una seconda performance, a oggi sconosciuta, all'interno di una fabbrica dismessa poco distante intitolata *Distruzione di una fucina*. In quell'occasione, come riporta Dagnino in uno scritto inedito non pubblicato, «Costa si infila nella fucina di mattoni mettendosi un guanto trovato all'interno e con la cappa che gli fa da copricapo simula un personaggio *à la Bosch*»⁴³.

Nel 1994 Costa realizza le sue ultime due performance: *L'Appeso* e *Arcimboldo evocato*. La prima di esse è eseguita in anteprima il giorno di Pasqua del 1994 a Sassuriano (Bologna), raggiunta dall'artista in occasione del convegno *Sassuriano termodinamico*⁴⁴ su invito dell'amico artista Michele Bertolini. Sospeso in posizione capovolta a una struttura lignea piramidale grazie a una corda stretta alle caviglie, Costa riproduce l'iconografia della figura dei tarocchi «con un invito a osservare la realtà da un punto di vista alternativo»⁴⁵. *L'Appeso* sarà riproposto in occasione della mostra collettiva *La virtus della virtualità. Arte come pre-* curata da Cristaldi presso la cava di marmo de La Piana a Colonnata nei giorni 21 e 22 maggio 1994. Qui Costa è calato di fronte a un blocco di marmo ricoperto da lastre radiografiche di animali – una parte delle quali disposte a formare una croce – al cui vertice era possibile leggere la citazione di Ermete Trismegisto *Il nostro avo ci onorò col dono del nero perfetto*⁴⁶.

Martedì 9 agosto 1994, in Piazza Matteotti a Sarzana, va in scena *L'Arcimboldo evocato*, ultima azione processuale citazionista volta a realizzare una statua 'vivente' impiegando argilla, attrezzi contadini, ossa, rami e vegetali affissi al corpo dell'artista dalle vestali Cristaldi, Giulia Degli Alberti e Carla Sanguineti. L'azione si svolge in due fasi: una

⁴³ Dagnino M. (s.d.).

⁴⁴ A cui partecipano, tra gli altri, Bove, Giuliano Orsinger, Enzo Forese, Ghertrude Moser Wagner.

⁴⁵ Cfr. nota 17. La ricerca della normalità attraverso una visione capovolta sembra rimandare alle riflessioni e alle azioni di Emilio Prini.

⁴⁶ Il nero, nell'alchimia, rappresenta la materia vicina alla morte e alla putrefazione, ma anche la luce nascosta nell'oscurità.

‘vestizione’ rituale a terra e una successiva esposizione del corpo, a operazioni concluse, su un piedistallo posto al centro della piazza, al quale l’artista è ‘unito’ tramite uno strato di argilla applicato dai piedi al basamento.

Note conclusive

L’*Arcimboldo evocato* conferma una pratica artistica globalmente orientata a una comprensione ontologica e antropologica dei materiali impiegati, estesa anche al campo della performance. Costa ha saputo infatti sviluppare un’estetica in cui il significato deriva direttamente dalla natura intrinseca degli elementi scelti, instaurando un rapporto dialettico tra le loro proprietà naturali e i significati culturali evocati. Questo rapporto, trasmesso al pubblico con grande attenzione, non di rado incontrava reazioni di incomprensione o, nel peggiore dei casi, sfortuna critica.

Proprio questa autonomia di ricerca, infatti, in netta contrapposizione con alcune dinamiche imposte dal mercato dell’arte – come evidenziato da Fontana e altri studiosi – se da un lato ha permesso a Costa di mantenere un rigore metodologico e intellettuale, libero dalle tendenze effimere, dall’altro ha messo in luce le molteplici complessità che un percorso indipendente inevitabilmente comporta.

L’uso del corpo come *medium* all’interno dell’opera costiana introduce una dimensione identitaria che, alla luce di questa prima analisi storico-critica, conferisce un carattere unico a tutto il suo *corpus*. In altri termini un’ampia porzione del lavoro può essere interpretata come una ricerca su e attorno a un ‘corpo-geografico’: una struttura complessa in cui ogni elemento – dal cervello alle variazioni cromatiche della pelle – viene mappato e ridefinito profondamente e non convenzionalmente.

In questo contesto, l’azione compiuta a Sarzana rappresenta un caso emblematico, un punto di arrivo che, alla luce della prematura scomparsa dell’artista, funge da sintesi retrospettiva del suo iter creativo. Tale performance si rivela perciò cruciale per comprendere l’evoluzione di una poetica che attraversa e integra antropologia, storia e identità,



configurandosi come un dialogo critico tra la singolarità della visione di Costa e il desiderio di universalità che sostiene la sua pratica artistica.

Il presente contributo, perciò, traccia e risignifica un ambito di ricerca ancora poco esplorato dell'opera di Costa, fornendo una prima struttura interpretativa che possa ordinare e valorizzare una produzione artistica caratterizzata da un'autonomia e un rigore spesso non riconosciuti nella loro complessità.



Figg. 1, 2 – Claudio Costa, *Eine Ausstellung auf Reisen mit Aufenthalt in Olten*, 1970, galleria La Bertesca, Genova, *Courtesy* Marco Canepa.



Fig. 3 – Claudio Costa, *Il fuoco della 'sperlengoeia'*, 1975, Monteghirfo, Favale di Malvaro, *Courtesy* Archivio d'Arte Contemporanea dell'Università di Genova.



Fig. 4 – Claudio Costa, *I conigli amano Claudio e altri racconti*, 1979, Cadepiaggio (Parodi Ligure), foto Caterina Gualco, *Courtesy* Caterina Gualco.



Fig. 5 – Antonino Bove e Claudio Costa, *Lo spirito della saldatrice*, 1988, piazza Cesare Battisti, Treviso, foto Fabrizio Garghetti, *Courtesy* Fabrizio Garghetti.



Fig. 6 – da sinistra a destra, Claudio Costa, Angelika Thomas, Jacob De Chirico e Antonino Bove, *Gri gri vè vè. Dalle ceneri dell'iperuranio*, 1988, Atelier Bereiteranger, Monaco di Baviera, *Courtesy* Antonino Bove.



Fig. 7 – Claudio Costa, *L'appeso*, 1994, Sassuriano, foto Antonino Bove, *Courtesy Antonino Bove*.



Fig. 8 – Claudio Costa, *L'appeso*, 1994, cava La Piana, Colonnata, foto Fabrizio Garghetti, *Courtesy* Fabrizio Garghetti.



Fig. 9 – Claudio Costa, *Per case di ruggine*, 1990, Val Varenna, Genova, foto Massimo Dagnino, *Courtesy* Massimo Dagnino.



Fig. 10 – Claudio Costa, *Distruzione di una fucina*, 1990, Val Varenna, Genova, foto Massimo Dagnino, *Courtesy* Massimo Dagnino.



Fig. 11 – Claudio Costa, *L'Arcimboldo evocato*, 1994, piazza Matteotti, Sarzana, foto Fabrizio Garghetti, *Courtesy* Fabrizio Garghetti.

Bibliografia

- AA. VV. (1987), *Kraftzellen*, Galerie der Künstler, Monaco.
- Conti V. (1977), *Monteghirfo: nuovo spazio della cultura*, "Corriere mercantile", 10/06/1977.
- Conti V., Sciacaluga M. (1991), *Le Ruggini e gli oggetti: Monteghirfo Evocato*, C.N.A, Genova.
- Costa C. (1981), *Sublimato potabile ovvero L'Ineffabile Circolazione dell'Umano*, Edizione Massimo Valsecchi, Milano.
- Costa C. (1979a), *Materiale e metaforico. Sintomatologie sul work in regress*, Edizioni Unimedia, Genova.
- Costa C. (1979b), *Work in regress*, "Factotum Book 13", Factotum Art, Calaone di Baone.
- Costa C. (1977), *Il mistero, le cose e i diecimila esseri*, Edizioni Galleri Forma, Genova.
- Costa C. (1976), *Trans Oriente Express*, edito in proprio, Genova.
- Costa C., Caminati A. (1975), *Controprocesso. Rilettura e trascrizione animata di alcuni riti presenti a Monteghirfo*, edito in proprio, Genova.
- Costa C., Gazzero E. (1974), *Due esercizi di antropologia*, Nuovi Strumenti, Brescia.
- Costa C. (1972), *Evoluzione e Involuzione*, Edizioni Masnata, Genova.
- Costa C. (1970), *Eine Ausstellung auf Reisen mit Aufenthalt in Olten*, edito in proprio, Genova.
- Costa C., Beringheli G., Trini T., Morandi C. (1969), *Claudio Costa*, Edizioni Masnata, Genova.
- Cortenova G. (1978), *La creazione volgeva alla fine. Antropologia come arte delle cose*, Edizioni Unimedia, Genova.
- Cristaldi M. (1998), *Attraverso i quattro elementi*, Adriano Parise, Verona.
- Dagnino M. (s.d.), *Per case (di ruggine) per ruggini per campi per alberi per fabbriche per fiumi per vento*.
- Eccher D. (2023), *Claudio Costa*, Silvana Editoriale, Milano.
- Eccher D. (1992), *La materia del mondo come materia del fare*, Edizioni Raffi, Bolzano.



- Fontana S. (2020), *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano.
- Gualdoni F. (2014), *Claudio Costa nei materiali dell'umano*, Il Canneto, Genova.
- Maltese C. (1978), *L'antropologia risepellita di Claudio Costa*, Edizioni Nuova 13, Alessandria.
- Ragazzi F. (1999) a cura di, *Delle magie e dei miti. Presenze nell'arte contemporanea in Liguria*, Erga Editore, Genova.
- Ricaldone S. (2023), *Da una non breve unità di tempo*, Il Canneto Editore, Genova.
- Ricaldone S. (1990), *Per case di ruggine*, Centro Culturale Balestrini, Savona.
- Solimano S. (2000), *Claudio Costa. "L'ordine rovesciato delle cose"*, in *Claudio Costa: l'ordine rovesciato delle cose*, a cura di S. Solimano, Skira, Milano.
- S.A. (1978), *Claudio Costa e Aurelio Caminati. Monteghirfo, "La tradizione del Nuovo"*, 2, 2.

Sitografia

- Fontana S. (2024), *Claudio Costa: "work in regress"*, <https://www.postutto.it/2024/05/24/claudio-costa-work-in-regress/> (ultimo accesso 21/07/2024).

L'autore

Andrea Daffra

Andrea Daffra è dottorando in Digital Humanities all'Università di Genova. È cultore della materia in Storia della grafica e dell'illustrazione in età contemporanea e collabora con l'Archivio d'Arte Contemporanea dell'Ateneo (AdAC). Dal 2023 è Direttore artistico della Fondazione Zappettini per l'Arte Contemporanea di Chiavari. Le sue ricerche si

concentrano principalmente sulla pittura italiana degli anni '70, sul rapporto tra arte e antropologia e sulla performance.

E-mail: andreadaffra@gmail.com

Come citare questo articolo

Andrea Daffra, *La dimensione performativa nell'opera di Claudio Costa*, "Medea", X, 1, 2024, DOI: [10.13125/medea-6334](https://doi.org/10.13125/medea-6334)

