Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in

Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

L'eredità di Fluxus nella contemporaneità

Il progetto Fluxko (2021 – 2023) tra musica e performance

Relatrice
Prof.ssa Susanne Franco

Correlatrice
Prof.ssa Vincenzina Caterina Ottomano

Laureanda
Irene Gatta
Matricola 903516

Anno Accademico
2024 / 2025

INDICE

INTRODUZIONE ***4***

CAPITOLO I FLUXUS ***10***

1.1 Un (non) movimento 10

1.2 Processi, reti e connessioni 15

1.3 Fluxus tra eredità e trasmissioni 19

1.4 Intrecci, sovrapposizioni e riconfigurazioni dei media 24

1.5 Il mondo e Fluxus 26

1.6 Fluxus dopo Fluxus 30

CAPITOLO II FLU水O ***34***

2.1 Genesi e struttura del progetto 34

2.2 L'acqua: un tema e una modalità operativa 36

2.3 Da Fluxus a Flu水o 38

2.4 Performance art: un ponte tra passato e presente 41

CAPITOLO III FLU水O Milano ***48***

3.1 Flu水o al Pirelli HangarBicocca (2021) 48

3.2 Rossella Biscotti, Attila Faravelli, *Amphoric* 52

3.3 Chiara Bersani, *Sea State* 55

3.4 Silvia Calderoni e Ilenia Caleo, *The Present is Now* 57

3.5 Anna Raimondo, *Le forme dei sogni tornano al mare* 59

3.6 Silvia Gribaudi, *Water Body* 62

3.7 Mauricio Kagel, *Mare Nostrum: Scoperta, pacificazione e conversione della regione mediterranea da parte di una tribù dell'Amazzonia* (1973-1975) 64

CAPITOLO IV FLU水O in Asia ***71***

4.1 Flu水o al Seosomun Shrine History Museum (2022) 71

4.2 Flu水o al Ming Contemporary Art Museum (2023) 75

APPENDICE ICONOGRAFICA ***84***

APPENDICE Intervista a Davide Quadrio ***102***

BIBLIOGRAFIA ***110***

SITOGRAFIA ***115***

VIDEOGRAFIA ***126***

INTRODUZIONE

Questa tesi analizza il progetto curatoriale Flu水o, nato dalla collaborazione tra Davide Quadrio, Alessandro Sciarroni e Andrea Anastasio, e che si è fatto erede di uno dei movimenti artistici più radicali del XX secolo, Fluxus, apparso tra Europa e America negli anni Cinquanta e Sessanta grazie alla partecipazione di artisti internazionali. In particolare Fluxus ha introdotto l'urgenza dell'abbattimento del confine tra opera e quotidianità, la rivalutazione di gesti ordinari elevati a evento estetico, il rifiuto dell'opera come oggetto auratico, il superamento delle categorie disciplinari, la messa in discussione dell'autorialità e ha incentivato la partecipazione attiva del pubblico per esplorare nuove pratiche collaborative transnazionali attraverso l'uso di performance art, musica, video. Flu水o si è basato sul *reenactment* di alcune performance storiche di Fluxus grazie a una operazione di reinterpretazione, ricontestualizzazione e risignificazione di queste esperienze artistiche del passato per riattivarle nel presente e trasformarle in spunti di riflessione per il futuro. Flu水o si pone come riflessione sulla natura stessa della performance art e sulla relazione di essa con il tempo, lo spazio e la memoria. Attraverso la pratica del *reenactment* e la moltiplicazione dei supporti mediali, il progetto interroga i confini tra originale e copia, presenza e assenza, esperienza diretta e mediazione documentaria, offrendo allo spettatore contemporaneo strumenti per navigare nella complessità del panorama artistico attuale.

Flu水o si è concretizzato in tre diverse manifestazioni: l'opera live presentata nella sua interezza presso il Pirelli Hangar Bicocca di Milano (2021); la versione aggiornata al Seosomun Shrine History Museum di Seoul (2022); l'installazione presso il Ming Contemporary Art Museum di Shanghai (2023). Il progetto è poi mutato in un'opera cinematografica realizzata dal regista Ho Tzu Nyen, oggi custodita nella collezione permanente del MAN di Nuoro. Un progetto itinerante, che diventa un ponte tra culture, spazi e tempi diversi.

Il nome Flu水o deriva dall'unione dell'eredità del movimento novecentesco e dal carattere "水", sinogramma cinese che indica l'acqua. Il progetto, di fatti, possiede una natura multiforme capace di adattarsi a molteplici contesti mantenendo la propria

essenza, secondo una logica ispirata all'acqua. Come ha osservato la storica dell'arte Angela Vettese, Flu水o è "avanguardistico"[1] perché non si limita a commemorare Fluxus, ma letteralmente agisce come esso.

Per analizzare questo caso studio, la tesi si articola in quattro capitoli.
Il Capitolo I ricostruisce le origini, lo sviluppo teorico e l'eredità del movimento Fluxus, analizzandone la natura di "non-movimento"[2], la struttura transnazionale a rete, le influenze filosofiche orientali, la sperimentazione intermediale e il lascito nella storia dell'arte contemporanea. Fluxus, più che un movimento tradizionale, si è configurato come una "complessa galassia"[3] o un vero e proprio stile di vita. Caratterizzato da un'identità collettiva e interdisciplinare, ha sfidato le definizioni formali dell'arte, promuovendo il concetto di "arte-nichilismo" e l'utilizzo del banale per annullare la distanza tra esperienza estetica e realtà quotidiana. Il fulcro dell'esperienza Fluxus risiede in principi cardine che hanno rivoluzionato i linguaggi espressivi: l'intermedialità, intesa come la dissoluzione dei confini tra i diversi media per generare forme ibride; la democratizzazione dell'arte, con il rifiuto della figura dell'artista-genio in favore di una pratica collettiva e orizzontale; l'estetica della processualità, con l'enfasi sul gesto spontaneo e sulla partecipazione attiva del pubblico. Fluxus è un'ideale e un'attitudine più che un gruppo artistico strutturato, un modo di fare e di pensare che rifiuta consapevolmente qualsiasi dispositivo tradizionale di organizzazione artistica e Flu水o fa suo questo spirito.

Il Capitolo II esplora l'idea e la natura di Flu水o. L'acqua costituisce il filo concettuale che attraversa l'intero progetto, assumendo funzione sia tematica che metodologica. Non è soltanto soggetto trattato nelle singole opere, ma paradigma per pensare alla relazione tra passato e presente, tradizione e innovazione, identità e trasformazione. Questa scelta ha una diretta corrispondenza con l'eredità Fluxus e con il rapporto che il movimento intratteneva con la filosofia e l'estetica orientale, in particolare Taoismo, Shintoismo e pensiero buddhista. Artisti come Yoko Ono, Mieko Shiomi e Nam June

[1] A. Vettese in D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.
[2] C. Musso, *Fluxus, prima, durante, dopo*, Università di Bologna, Bologna 2014, p.63.
[3] A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus, Una rivoluzione creativa 1962-2012*, Skira, Milano 2012, p.8.

Paik hanno portato all'interno di Fluxus una sensibilità per il rapporto tra caso e indeterminatezza, corpo e natura, che trova precisa corrispondenza nella concezione dell'acqua come elemento filosofico e simbolico.
All'interno del capitolo viene delineata una spiegazione della pratica del *reenactment* non come semplice riproduzione del passato, ma come operazione critica di riattivazione di esperienze artistiche. Si analizzano: la risignificazione dell'opera, ovvero il processo attraverso cui un'opera del passato viene ricontestualizzata nel presente acquisendo nuovi significati; il ruolo della documentazione e l'archivio, con video e fotografia non solo come tracce di eventi temporanei, ma come strumenti attivi per conservazione e trasmissibilità; l'importanza del corpo dell'artista come archivio vivente capace di tramandare l'esperienza artistica oltre la staticità del documento[4]. Il capitolo pone le basi per comprendere come il *reenactment* permetta all'arte di farsi dispensatrice di spunti per il futuro, garantendo la sopravvivenza di movimenti radicali attraverso una continua e necessaria trasformazione.

Il Capitolo III analizza la prima e principale manifestazione del progetto: Flu水o Milano presso lo spazio espositivo del Pirelli HangarBicocca, nel novembre 2021. Vengono esaminate l'organizzazione spaziale e l'allestimento curato da Andrea Anastasio, la funzione dell'opera musicale *Mare Nostrum* (1973–1975) di Mauricio Kagel come struttura contenitiva delle performance, e ciascuna delle opere presentate: *Amphoric* di Rossella Biscotti e Attila Faravelli, da *Water Music* di Toru Takemitsu; *Sea State* di Chiara Bersani, da *Water Music* di Mieko Shiomi; *The Present is Now* di Silvia Calderoni e Ilenia Caleo, da *Covered in Detergent on Stage, Bathing Water* di Nam June Paik a partire dal brano di La Monte Young *Composition 1960#10*; le sculture sonore di Anna Raimondo *Le forme dei sogni tornano al mare*, da *Water Music* di Mieko Shiomi e *Water Body* di Silvia Gribaudi, a partire da *Water Piece* di Yoko Ono. Il capitolo presta particolare attenzione alla dimensione partecipativa del

[4] S. Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, Ricerche di S/Confine, Oggetti e Pratiche artistico/culturale, Dossier 5, 2019. https://iris.unive.it/retrieve/e4239ddd-b5fc-7180-e053-3705fe0a3322/Corpo%20archivio%20Mappatura%20Saggio%202019.pdf [ultima consultazione il 3 febbraio 2026]

pubblico, diventato parte integrante dell'opera nell'allestimento milanese, e alla relazione tra struttura e improvvisazione che caratterizza l'intera manifestazione.

Il Capitolo IV segue il progetto nelle sue successive manifestazioni in Asia — Seoul (2022) e Shanghai (2023) — analizzando come Flu水o si sia trasformato e adattato a contesti geografici e culturali radicalmente diversi, mantenendo intatta la propria coerenza concettuale. Oltre a far riprendere vita a Fluxus attraverso una risignificazione e trasformazione, lo stesso Flu水o viene ripreso e mutato. Il capitolo si divide in due parti. La prima tratta dell'edizione di Seoul, esaminata in relazione al peso storico e simbolico della sede scelta — il Seosomun Shrine History Museum, luogo di martirio della storia cristiana coreana — e alla scelta di includere artisti coreani accanto a quelli italiani. In questa manifestazione viene ripresentata l'opera di Calderoni, una reinterpretazione di Kagel e ulteriori nuovi interventi dal contributo e dialogo con artisti asiatici, configurando un continuum filologico spazio-temporale capace di adattarsi a contesti diversi.
La seconda parte del capitolo delinea Flu水o Shanghai nella forma espositiva di video installazione, analizzandone allestimento e opere presentate. L'opera portante è quella cinematografica di Ho Tzu Nyen, che sottolinea la fase evolutiva e la mutevolezza di Flu水o: un progetto che cambia continuamente, ma mantiene la propria essenza. In questa prospettiva, il *reenactment* non cristallizza il passato ma lo rende dinamico, mantenendolo in vita nel presente attraverso una reinvenzione che ne preserva lo "spirito" pur modificandone la "forma"[5]. L'opera filmica, oltre a riportare l'esperienza e l'atmosfera di Flu水o Milano facendola attraversare idealmente spazio e tempo, riattiva anche la modalità lavorativa stessa di Fluxus, come manifestato dalla libertà processuale e dalla collettività esecutiva. L'edizione di Shanghai viene analizzata come installazione espositiva che affronta i problemi teorici della documentazione e conservazione della performance art, sancendo il passaggio dalla dimensione live a quella cinematografica senza perdere il carattere processuale.

[5] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.

Flu水o dimostra che non sono necessarie manifestazioni artistiche manieristiche e faraoniche: basta guardare al passato per leggere il presente con occhi nuovi. Un progetto che si appropria di ciò che racconta, lo eredita e lo incarna per disperderlo nel futuro, conservandolo e mantenendo viva la memoria.

La ricerca si basa su un corpus documentario che include fonti primarie — in particolare un'intervista diretta al curatore Davide Quadrio (30 maggio 2025) e *Fluxo Movie* di Ho Tzu Nyen — e fonti secondarie di carattere teorico, critico e giornalistico. Per la parte relativa a Fluxus, ci si è avvalsi principalmente dei contributi di studiosi come Antonio D'Avossa, Claudio Musso, Hannah Higgins, Luciana Galliano e Giorgio Maffei, nonché degli scritti di Maciunas raccolti e curati da Paolo Peterlini e Alessandra Sanna (2023). Per la parte relativa al *reenactment*, la cornice teorica è costruita attorno agli studi di Mark Franko, André Lepecki, Rebecca Schneider, Cristina Baldacci e Susanne Franco. L'approccio metodologico adottato è interdisciplinare, integrando strumenti critici provenienti dalla storia dell'arte, dalla teoria della performance, dagli studi culturali e dalla critica curatoriale.

CAPITOLO I

FLUXUS

1.1 Un (non) movimento

Per indagare l'origine e lo sviluppo del progetto Fluxus è necessario inquadrare storicamente e teoricamente il movimento artistico Fluxus, che ne costituisce il punto di partenza e di riferimento.

Fluxus è stato alimentato da esperienze di artisti di origini differenti, provenienti in gran parte dall'Asia, dall'Europa e dagli Stati Uniti. La sua marcata transnazionalità portava gli artisti a vivere Fluxus, più che un movimento artistico in senso stretto, come uno stile di vita[6]. In questo senso, lo storico dell'arte Antonio D'Avossa lo ha definito: "[…] una complessa galassia piuttosto che un movimento o un gruppo definito e chiuso"[7]. Se è assodato che non è possibile individuare una vera e propria data di inizio di Fluxus e identificare chiaramente tutte le figure coinvolte, resta incontrovertibile il ruolo dell'artista lituano George Maciunas e dell'artista inglese Dick Higgins a cui si deve la capacità di catalizzare attorno a un progetto un gruppo di artisti accomunati dall'entusiasmo per il pensiero di Marcel Duchamp e dal legame con alcune figure del Black Mountain College, come Marce Cunningham, Robert Rauschenberg e Allan Kaprow.

Nel febbraio del 1963 Maciunas ha stilato il *Primo Manifesto Fluxus* a partire dall'analisi delle diverse accezioni del termine latino per disegnare il perimetro d'azione del suo progetto, alludendo all'atto di scorrere, sciogliere, trasformare[8]. Il nome Fluxus indicava quindi qualcosa dai confini sfumati, che sfuggiva dalla

[6] C. Musso, *Fluxus*, cit., p.103.
[7] A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus, cit.*, p.8.
[8] G. Maciunas in P. Peterlini, A. Sanna, *Scritti Fluxus, George Maciunas*, Abscondita editore, Milano 2023, p. 13.

determinatezza formale e alludeva, citando la scrittrice Elena Giorgini, a: "[…] un fenomeno in continuo cambiamento, che non ha né una forma, né un luogo"[9].

Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik è il titolo del festival del 1962 realizzato a Wiesbaden in Germania, in cui si susseguirono per un intero mese concerti, performance e happening. La compresenza di una moltitudine di artisti differenti, per nazionalità e formazione, ma affini per il loro approccio all'arte, aveva contribuito ad affermare l'identità di Fluxus. In quell'occasione Maciunas presentò per la prima volta la sua performance intitolata *In Memoriam to Adriano Olivetti*, a cui presero parte gli artisti Nam June Paik, Alison Knowles, Emmett Williams, Benjamin Patterson e lo stesso Maciunas. Il testo di accompagnamento della performance recitava:

> Gli artisti utilizzano come partitura il nastro di carta della macchina calcolatrice. Ogni linea orizzontale su questo nastro rappresenta una battuta del metronomo. A ogni esecutore viene assegnato un numero. Quando il suo numero appare nella linea esegue la propria azione, in modo preciso e netto. Questa versione consiste in suoni acuti, brevi e percussivi delle labbra e della lingua come ad esempio: schiocchi, botti, sberle, ecc. pronunciati nei microfoni. Se i microfoni non sono disponibili, è possibile usare dei fischietti da caccia. I microfoni non sono necessari se gli artisti sono molto abili nel produrre suoni forti con le labbra o se la stanza è piccola. Tempo del metronomo circa 100 battiti al secondo[10].

Cinque performer occupavano uno spazio e attivavano questa danza meccanica ansimando, sedendosi, alzandosi e indicando il pubblico. L'interazione tra pubblico e artista permetteva la sperimentazione di nuovi linguaggi artistici capaci di veicolare il rifiuto dell'idea stessa di arte intesa come artificio, professione e gerarchia. Tutto questo portava al concetto di arte-nichilismo[11], l'utilizzo di ciò che veniva comunemente considerato banale o nullo, diventava spunto creativo per avvicinarsi a una più stretta affinità con la realtà concreta. Maciunas ricordava:

> Se l'uomo potesse sperimentare il mondo, il mondo concreto che lo circonda, allo stesso modo in cui sperimenta l'arte, non ci sarebbe bisogno dell'arte, degli artisti e di simili elementi "non produttivi[12].

---

[9] E. Giorgini, *La comunità Fluxus, un flusso artistico concepito come nuovo atteggiamento di vita,* in 'Artslife', 2020. https://artslife.com/2020/04/18/la-comunita-fluxus-un-flusso-artistico-concepito-come-nuovo-atteggiamento-di-vita/ [ultimo accesso il 10 novembre 2025]

[10] G. Maciunas in P. Peterlini, A. Sanna, *Scritti Fluxus*, cit., p. 45.

[11] Ivi, cit., p. 35.

[12] Ibidem.

Nel *Secondo Manifesto Fluxus* apparso nel 1963, a pochi mesi di distanza dal primo, Maciunas precisava la sua visione in questi termini:

> Purgare il mondo dalla malattia borghese, dalla cultura intellettuale, professionale e commercializzata, PURGARE il mondo dall'arte morta, dall'imitazione, dall'arte artificiale, dall'arte astratta, dall'arte illusionistica, dall'arte matematica, -PURGARE IL MONDO DALL' "EUROPEISMO"![13]

Egli promuoveva l'idea di un gruppo di artisti, identificato con un nome che ne sanciva l'identità collettiva, per favorire la comprensione e la fruizione dell'arte, non più come un fenomeno sostanzialmente elitario, bensì come una realtà facilmente riconoscibile da un pubblico ben più ampio degli addetti ai lavori[14].

Dal canto suo, Higgins proponeva una visione dell'arte meno sovversiva, ma che metteva comunque in discussione l'idea dell'artista come professionista e del prodotto artistico come espressione unica e diretta dell'autore. Nel 1966 scrisse:

> Fluxus è un movimento artistico iconoclastico, in una serie di simili movimenti del nostro secolo, come futurismo, dadaismo, surrealismo, ecc.; infatti Fluxus è stato ed è: 1. Una serie di edizioni curate e disegnate da George Maciunas, 2. Il nome del nostro gruppo di artisti, 3. Il tipo di opere legate a queste edizioni, agli artisti e alle performance che abbiamo svolto e svolgiamo assieme, 4. Tutte le altre attività nella tradizione di tutto ciò che è stato fatto nel tempo, legato alle edizioni, agli artisti e alle performance. Fluxus non ha nessun programma prescritto. Le opere che ne fanno parte non hanno mai avuto l'intenzione di cambiare il mondo circostante. Fluxus non ha mai attaccato l'ambiente artistico, ma gli stava di fronte. Ci sono tuttavia alcuni punti comuni nella maggior parte delle opere fluxus: 1. Internazionalismo, 2. Sperimentalismo, 3. Intermedialità, 4. Minimalismo o concentrazione, 5. Tentativo di risolvere la dicotomia di arte e vita, 6. Implicazionalità, 7. Danza o scherzi, 8. Effimero, 9. Specificità[15].

È interessante notare come la volontà degli artisti fosse quella di definire la natura di Fluxus e allo stesso tempo mantenere indefinito il campo d'azione con i suoi contorni vaghi e astratti, considerando l'agire comune come il principale criterio di appartenenza, come manifestato dallo stesso Higgins: "Fluxus è un momento nella storia, un'organizzazione, un'idea, un modo di vivere, un gruppo di persone non fisso

[13] G. Maciunas in P. Peterlini, A. Sanna, *Scritti Fluxus,* cit., p. 15.
[14] P. Peterlini, A. Sanna, *Scritti Fluxus*, cit., p. 16.
[15] D. Higgins in C. Musso, *Fluxus*, cit. p. 32.

che compie fluxusvalori"[16]. L'artista Carolee Schneemann ironicamente testimonia: "[…] non sono un'artista Fluxus, ma ho insegnato Fluxus, performato Fluxus, vissuto affianco a Fluxus, viaggiato come Fluxus"[17].

Fluxus si proponeva come un movimento che mirava a uno sconfinamento dell'arte nella vita quotidiana, poiché considerava che: "[…] ogni istante della vita è potenzialmente arte"[18]. Le abitudini e i semplici gesti della vita di tutti i giorni venivano presi in considerazione sotto una lente più attenta, che li elevava o abbassava ad opera d'arte. Fluxus democratizzava l'arte, enfatizzandone l'effetto spontaneo e le procedure casuali piuttosto che il risultato estetico. Il rifiuto della dimensione professionale dell'artista e della categoria dell'artista genio rendeva possibile una nuova esperienza partecipativa e collettiva. L'arte per Fluxus non era una disciplina o un lavoro, ma un'attitudine, un modo di vivere ed esprimere il mondo. I dettagli della vita quotidiana smisero di passare inosservati e Fluxus diventò per gli artisti: "[…] un modo di fare le cose"[19]. L'enfasi sul gesto banale permetteva l'attivazione di complesse riflessioni e la desiderata dissoluzione dei confini tra vita e arte. Questa rivalutazione delle esperienze del quotidiano, secondo John Dewey esponente della disciplina dell'Estetica, è da analizzare in questi termini:

> Una concezione dell'arte bella che cominci dalla sua connessione con qualità colte nell'esperienza ordinaria sarà in grado di individuare le forze che favoriscono la normale evoluzione delle comuni attività umane in elementi di valore estetico[20].

Ricordando le parole della scrittrice coreana Inkyung Hwang: "La bellezza risiedeva nella vita stessa, nel corpo vivente in carne e ossa, che aveva bisogno di un movimento fluido in uno spazio grande e aperto. Per Fluxus la vita stessa era arte"[21]. Maciunas descriveva in questi termini cosa intendesse per anti-arte:

---

[16] A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus,* cit., p.11.
[17] C. Schneemann in M. Holdar, *Fluxus as a Network of Friends, Strangers, and Things: The Agency of Chance Collaborations,* Leiden, Boston: Brill, Boston 2022*,* p.21.
[18] *Happening e Fluxus: origini, storia, stile, esponenti principali*, Redazione, Ab Arte Base, in 'Finestre sull'Arte', 2024.
https://www.finestresullarte.info/arte-base/happening-e-fluxus-origini-storia-stile-esponenti [ultimo accesso il 10 novembre 2025]
[19] D. Higgins in L. Galliano, *Japan Fluxus*, Lexington books, Londra 2020, p. 52.
[20] J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, 2020, p.10.
[21] I. Hwang, *Il lungo treno di John Cage, agli estremi dell'occidente*, Editore O barra O, Milano 2012, p. 84.

> La pioggia è anti-arte, il mormorio di una folla è anti-arte, uno starnuto è anti-arte, il volo di una farfalla o i movimenti di microbi sono anti-arte. Sono belli e vale la pena conoscerli come l'arte stessa. Se l'uomo potesse sperimentare il mondo, il mondo concreto che lo circonda, allo stesso modo in cui sperimenta l'arte, non ci sarebbe bisogno dell'arte, degli artisti e di simili elementi "non produttivi"[22].

Avvicinando espressione artistica e vita quotidiana, Fluxus mostrava come ogni essere umano avesse la possibilità di fare arte, mettendo in discussione l'idea di artista genio e l'unicità dell'opera d'arte. Il critico d'arte Arthur Danto spiega come Fluxus:

> Closing the gap between art and life was a project shared by a number of movements…None of these movements reached further or went deeper in this effort than Fluxus…The revelation of Fluxus was that everything is marvelous[23].

Sottraendosi a qualsiasi schema predefinito e privilegiando invece una narrazione quotidiana e cooperativa, il movimento rivendicava la dimensione del momento presente, segnando una rottura storica inedita con il paradigma della creazione individuale. Tale approccio rifletteva una consapevolezza rivoluzionaria nel senso di una trasformazione effettiva e un rovesciamento delle riflessioni tradizionali, evidenziando come, secondo le parole del critico d'arte Enrico Pedrini: "L'arte quindi non rappresenta più la realtà, ma coincide totalmente con questa"[24].
Se da un lato Fluxus si proponeva come modo di pensare e agire collettivo a livello internazionale, dall'altro si scontrava con tendenze anti-collettiviste. Gli scrittori Patrizio Peterlini e Angela Sanna precisano il ruolo di Maciunas all'interno del movimento in questi termini:

> Tutta la storia di Fluxus, a ben vedere, è la storia di un consapevole fallimento, forse voluto e ricercato, di quello che spesso viene definito il più grande movimento internazionale di un solo uomo[25].

Il paradosso costitutivo del movimento Fluxus viene evidenziato da queste parole, mostrando come sia strutturale la contraddizione tra l'aspirazione collettiva e

[22] G. Maciunas in P. Peterlini, A. Sanna, *Scritti Fluxus*, cit., p. 35.
[23] A. Danto, *What's Fluxus? What's not! Why*, Centro cultural banco de Brazil, Rio de Janeiro, 2002.
[24] E. Pedrini in A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus*, cit., p.118.
[25]P. Peterlini, A. Sanna, *Scritti Fluxus*, cit., p. 20.

l'accentramento al singolo. Un contrasto che si riflette nell'impossibilità di risolvere la dialettica tra l'ideale di un'arte democratica e la prassi di un movimento così idealmente orientato dalla visione di un'unica figura dominante, Maciunas. Questo fallimento viene giustificato dallo scrittore D'Avossa:

> È l'idea del collettivo e insieme dell'anonimità a rendere singolare la produzione (se di produzione si può dire) di Maciunas e di Fluxus. È intorno a questa singolarità che ruoterà la fortuna e insieme la sottovalutazione dell'azione culturale dell'intero progetto[26].

Come viene ricordato dallo studioso Claudio Musso, Fluxus è da considerarsi come un non-movimento[27], piuttosto che un gruppo artistico tradizionale. Un movimento artistico che rifiutava consapevolmente tutti i dispositivi tradizionali, non solo quelli legati alla produzione artistica e al riconoscimento autoriale, ma anche alla radice e all'essenza concettuale del movimento stesso, diventando un'ideale, un'attitudine[28]. Per queste ragioni, Fluxus si espose inevitabilmente al rischio di una collocazione marginale nelle considerazioni del mercato dell'arte e all'interno del sistema artistico istituzionale, portando alla considerazione di D'Avossa:

> Fluxus può essere considerato il più radicale e sperimentale movimento "non-movimento" nel panorama dell'arte degli anni sessanta, o il più seriamente rivoluzionario ma anche il più divertente, infine il più contradditorio, complesso e sfuggente della storia dell'arte di tutto il XX secolo[29].

1.2 Processi, reti e connessioni

La storica dell'arte Hannah Higgins, figlia di Dick Higgins e dell'artista Fluxus Alison Knowles, definì il movimento artistico come: "[…] un fenomeno trans-nazionale, governato dal prefisso trans, piuttosto che inter-, perché marca il movimento e l'inclusione di molteplici, invece che la relazione di due"[30]. Fluxus sorse più o meno spontaneamente in varie città e per questo può essere analizzato come un network, ovvero una rete di connessioni che unisce luoghi lontani, un processo che, secondo

[26] A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus*, cit., p.16.
[27] C. Musso, *Fluxus,* cit., p. 63.
[28] C. Musso, *Fluxus,* cit., p.103.
[29] A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus*, cit., p.17.
[30] H. Higgins, *Fluxus Experience*, University of California pr, California, 2002, p.31.

Bruno Latour: "[…] non è qualcosa che esiste là fuori, ma piuttosto uno strumento per descrivere qualcosa"[31]. La filosofa Rosi Braidotti analizzò la capacità del network di essere come una mappa vivente[32]. Le opere dell'artista giapponese Mieko Shiomi intitolate *Spatial Poems* possono essere prese in considerazione come esempio visivo del network di Fluxus. Nel 1965 Shiomi decise di dare inizio a quella che sarebbe diventata una serie più celebre dei nove *Spatial Poems* basata sull'istruzione che recitava: "Evento di parola: Scrivi una parola (o più parole) sulla cartolina allegata e collocala da qualche parte. Ti prego di dirmi la parola e il luogo, che verranno inseriti sulla mappa del mondo"[33]. Attraverso l'utilizzo del sistema postale, Shiomi connesse artisti e collaboratori provenienti da tutto il mondo, sfondando la barriera geografica e mostrando la capillarità di Fluxus. Il risultato delle risposte di *Spatial Poems* portò alla creazione dell'opera intitolata *Word Event* del 1975. Shiomi creò una mappa del mondo disegnata a mano su cui dispose le cartoline ricevute nei vari luoghi di spedizione, andando così a creare: "[…] una poesia tridimensionale mappata attraverso il tempo e lo spazio"[34]. La caratteristica di Fluxus nel suo essere un fenomeno globale venne analizzata dal collezionista e artista Fluxus italiano Gino di Maggio in questi termini: "Multiculturalismo e transnazionalismo non hanno mai significato per Fluxus globalizzazione e omologazione"[35].

Le radici di Fluxus non possono quindi essere individuate in un unico contesto d'origine, bensì nei diversi centri d'azione e irradiazione del movimento. In Asia, si è registrata un'elevata affluenza di opere e artisti dallo spirito Fluxus, che attingevano alla religione buddhista e in particolare dal concetto di *Śūnyatā*[36]. Con queste parole la scrittrice Inkyung analizza come:

---

[31] B. Latour in M. Holdar, *Fluxus as a network of friends, strangers, and things*, cit., p.9.
[32] R. Braidotti in M. Holdar, *Fluxus ad a network of friends, strangers, and things*, cit., p.9.
[33] M. Shiomi, *Spatial Poems*, in 'Mo. Ma', Post notes on art in a global context, East Asia – New York Crossing.
https://www.moma.org/collection/works/126324 [ultimo accesso il 10 novembre 2025]
[34] Ibidem.
[35] G. Di Maggio in H. Inkyung, *Il lungo treno di John Cage,* cit., p.100.
[36] N. Kitaro e U. Shizuteru in L. Galliano, *Japan Fluxus*, cit., pp. 53 – 54.
Śūnyatā: è una negazione dinamica dell'opposizione tra l'essere e, allo stesso tempo, il nulla. È essere e nulla, è sia soggettività che oggettività, e dunque l'identità del sé in ciò che è assolutamente contraddittorio. L'auto-negazione ci riconduce a uno spazio comune in cui, paradossalmente, non condividiamo nulla. Il sé ritrova la propria libertà più originaria e il suo coinvolgimento più aperto con l'altro attraverso una radicale auto-negazione che non riconduce a un Essere onnicomprensivo, ma a un nulla assoluto essenzialmente di auto-negazione che individua.

> Il movimento Fluxus sembra avere a che fare con la filosofia orientale, la cui essenza è radicata nell'apparente "disordine" della natura, ovvero in una sorta di non-intenzionalità[37].

Questo tipo di approccio artistico fluido e non-intenzionale consentiva a Fluxus di rivolgere l'attenzione agli aspetti ordinari dell'esistenza umana e di operare una rivalutazione. L'acqua ne configura l'esempio, cessando di essere considerata esclusivamente elemento vitale e configurandosi come dimensione con cui instaurare una relazione profonda, intima e sacrale[38]. L'etimologia del termine latino *fluxus* deriva dal verbo *fluĕre*, ovvero scorrere, fluire e rimanda quindi a un'entità liquida e fluida, quale l'acqua. Lo sguardo rivolto all'elemento acquatico risultò fondamentale sin dalle origini del movimento, al punto che esso venne assunto come modello attitudinale di riferimento e come paradigma interpretativo del mondo, per il suo essere flusso dinamico in continua trasformazione. Gli artisti giapponesi legati a Fluxus riconoscevano nell'acqua un simbolo di fluidità, mutamento e interconnessione cosmica, una concezione derivata dalle filosofie orientali, come il Taoismo e lo Shintoismo. Nella filosofia shintoista, l'acqua viene considerata come elemento fondamentale, dall'azione purificatrice e di connettore con i *kami*, le divinità, come manifestato nella pratica del Misogi[39]. Il Taoismo paragona l'acqua allo stesso *Tao*[40], ovvero lo spontaneo scorrere di tutto ciò che esiste, poiché essa non determina o pone resistenza, ma asseconda il flusso data la sua indeterminatezza. Quello che si riscontra con Fluxus è, come descritto dalla storica dell'arte Asia Rota: "[…] una totale apertura del linguaggio artistico a tutti i materiali del mondo e a tutti i flussi dell'esistenza"[41].

---

[37] H. Inkyung, *Il lungo treno di John Cage,* cit., p.75.
[38] L. Galliano, *Japan Fluxus*, cit., p. 44.
[39] Kojin Sensei*, Il Misogi – antica pratica dello Shintoismo*, in 'Word Press', 2020. https://kojinnomichi.wordpress.com/2020/08/10/il-misogi-禊-antica-pratica-dello-shintoismo/ [ultimo accesso il 10 novembre 2025]
[40] F. Scotti, *Il Taoismo: storia, principi e pratiche*, in 'My Reiki'. https://www.myreiki.it/taoismo/#:~:text=Definizione%20di%20taoismo,ovvero%20l'azione%20senza%20sforzo. [ultimo accesso il 10 novembre 2025]
Il termine "taoismo" deriva dal concetto del *Tao*, che significa "cammino" o "via". Il taoismo è una filosofia che cerca di spiegare il mondo attraverso la comprensione del Tao. Il Tao è il principio universale che permea tutte le cose e guida l'intera esistenza. Il taoismo enfatizza la spontaneità, la naturalezza e l'armonia con la natura. Gli adepti del taoismo cercano di vivere in accordo con il Tao, seguendo la via del wu-wei, ovvero l'azione senza sforzo.
[41] A. Rota, *Ricordando il movimento Fluxus*, in 'Visioni Altre', 2020. http://www.visionialtre.com/progetti-archivio/ricordando-il-movimento-fluxus/#:~:text=Fluxus%20non%20include%20solo%20ciò,elaborazione%2C%20più%20pulito%20n

Da queste tradizioni filosofiche e pratiche spirituali, Fluxus eredità una particolare sensibilità per il rapporto uomo e natura, caso e indeterminatezza, arte e vita. L'artista giapponese Yoko Ono sperimentava la casualità e l'immaginazione attraverso brevi istruzioni scritte, che lei chiamava *infrastrutture*[42]. Il linguaggio per Ono era una dimensione comunicativa orizzontale, accessibile a chiunque. Ono completò il celebre motto del sociologo Marshall McLuhan: "Il medium è il messaggio"[43], con la frase: "[…] we all have a message…if you wish to communicate it and you find method, this methos is art"[44]. Nel 1964, l'artista riunì questa forma d'arte, simile agli *haiku*[45], in una raccolta intitolata *Grapefruit*. Queste infrastrutture sono da considerarsi degli stimoli da cui partire per la creazione di qualcosa di nuovo, di materiale o immateriale. *Grapefruit,* privata di autorialità singola e dell'idea di opera d'arte come prodotto finito unico e irripetibile, si sottraeva alle dinamiche del mercato dell'arte, perché come Ono spiegava:

> Art is not a special thing. Anyone can do it. Making art shouldn't be so unusual. What I mean is that even middle-aged men and housewives, your neighbors, can do it... If everyone became an artist, what we call 'Art' would disappear. I think it would be wonderful if that happened and [what I imagined] became a reality.[46].

La scelta del titolo *Grapefruit* alludeva al carattere ibrido del frutto stesso, il quale costituisce una mescolanza tra l'arancio e il limone; analogamente, il testo operava un'ibridazione tra poesia e performance, tra immaginazione e concretezza. La poesia tornava ad essere espressione artistica concreta, diretta e proiettata al tempo presente.

---

el%20contenuto.&text=all'arte%2C%20la%20Pop%20Art,estetico%20ma%20nell'intenzione%20artistica. [ultimo accesso il 1 ottobre 2025]

[42] F. A. Miglietti, D. Miglietti, *Yoko Ono*, cit., p.49.

[43] M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, in "La comunicazione. Maestri e Paradigmi" M. Ricciardi, Laterza, Roma-Bari 2010, p.81.

[44] Y. Ono in L. Galliano, *Japan Fluxus*, cit., p. 44.

[45] *Haiku*, enciclopedia, in 'Treccani', cit.
https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/haiku/ [ultimo accesso il 1 ottobre 2025]
Haiku: abbreviazione dell'espressione haikai no ku (俳諧の句, letteralmente "verso di un poema a carattere scherzoso") è una forma di poesia tradizionale giapponese che ha acquistato l'importanza ancora oggi riconosciuta grazie alla figura di Matsuo Bashō (1644-1694 d.C.), pseudonimo di un illustre poeta e monaco vissuto nel periodo Edo (1603-1868) che fece dell'haiku il suo cavallo di battaglia. Un componimento brevissimo, consta soltanto di 3 versi rispettivamente di 5-7-5 sillabe, per cui risulta criptico ed evocativo. Anche l'Haiku, similmente al Tanka, riprende le sensazioni di cui il poeta fa esperienza nel suo esercizio di contemplazione della natura, proponendo una visione del mondo in cui uomo e natura sono in continuo e simbiotico divenire.

[46] Y. Ono in M. Yoshimoto, *Review of Japanese Culture and Society*, University of Hawai'i Press, 2005.

L'espressione poetica acquisiva fisicità nella performance e non rimaneva ancorata alla statica dimensione bidimensionale del libro, incomunicante per quel periodo storico[47]. La storica dell'arte Kristine Stiles descrive l'utilizzo del corpo nell'arte Fluxus attraverso queste parole:

> Gli artisti Fluxus collocano i loro corpi viventi tra l'universo materiale e quello mentale […] mercanteggiano gradi di libertà umana nei loro rapporti tra il privato e il sociale, ciò richiama alla mente le descrizioni filosofiche dell'aspetto fenomenologico del corpo come strumento di azione del mondo[48].

Secondo gli studiosi Giorgio Maffei e Patrizio Peterlini, le opere di Ono avevano la capacità di: "[…] aprire sottili finestre di pensiero e ci guidano in gesti, aperti ed interpretabili, a cui non è estraneo il pensiero orientale buddista"[49]. La possibilità di attingere direttamente all'esistenza per la creazione di nuovi e potenti scenari, intrecciando musica, poesia, arti visuali, danza e teatro, condusse Fluxus a sperimentare una multiformità di generi, realizzando quanto dichiarato dalla storica dell'arte Lea Vergine: "Fluxus è dunque, tra le altre cose, una sorta di opera, una forma di forme, una meta-forma"[50].

1.3 Fluxus tra eredità e trasmissioni

Fluxus, erede delle Avanguardie artistiche del Novecento, venne influenzato da diversi fattori, come la rottura del modulo, della tradizione e del passato, dove l'arte si faceva carico di, come scrive Musso: "[…] configurarsi come un faro accesso sul futuro"[51]. Oltre alla relazione uomo e natura, il movimento Fluxus, caratterizzato dal suo *esprit libre*[52], metteva in discussione anche il sistema dell'arte e le dinamiche sociali in un contesto socio-culturale, la seconda metà del Novecento, segnato da guerre, crisi e

[47] G. Maffei, P. Peterlini, *Fluxbooks, Fluxus Artist Books From The Luigi Bonotto Collection*, Mousse Publishing, Venezia 2015, p.21.
[48] A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus*, cit., p.56.
[49] G. Maffei, P. Peterlini, *Fluxbooks,* cit., p.61.
[50] L. Vergine, *Fluxus, L'arte in trincea, Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, 2022, p.58.
[51] C. Musso, *Fluxus,* cit., p. 3.
[52] F. Tribò, *Fluxus, quando tutto divenne arte*, in 'Artforbreakfast', 2017. https://artforbreakfast.it/2017/10/19/fluxus-quando-tutto-divenne-arte/ [ultimo accesso il 2 ottobre 2025]

disordini sociali. La musicologa Luciana Galliano ha sottolineato il valore di Fluxus come affermazione etica e atto politico in questi termini:

> I regard as characterizing Japanese Fluxus, that is, the non-professional, anti-authoritarian, and essentially egalitarian nature […] I see their work and being charged with sociopolitical meaning[53].

Dalle Avanguardie storiche, in particolare la corrente artistica del Futurismo, il passato veniva percepito come categoria temporale che rappresentava una condizione di chiusura verso la novità e quindi necessitava di un superamento. Fluxus ereditava, inoltre, dal Dadaismo l'idea di un'arte con una forte connotazione ludica, basata sull'umorismo, sull'irrazionale e sulla ripetibilità dell'oggetto artistico come strumento per opporsi al passato. Del Futurismo, Fluxus fece propria anche la dimensione di gruppo, la forma imperativa nei manifesti, l'idea di fare rientrare nel perimetro dell'azione artistica anche il quotidiano e la caratteristica di essere un'ideologia globale[54]. Infine, Fluxus ha intercettato e alimentato a sua volta le sperimentazioni degli artisti che, a quell'altezza storica, iniziarono a esprimersi, sempre più intensamente attraverso l'uso del corpo. Come precisa la scrittrice Inkyung:

> Il corpo diventava più vivo che mai! La carne, il sangue, i nervi erano materia vivente e pulsazioni. Le immagini non dovevano essere belle, ma semplicemente vive. I corpi dentro la tela volevano vivere come veri esseri viventi, la vita prendeva esistenza e significato nella dimensione estetica[55].

Attraverso la performance intitolata *Cut Piece* del 1964, Ono analizzava l'idea per cui il corpo dell'artista dovesse essere attivato dal pubblico. L'artista si presentava immobile al centro della sala esecutiva e al visitatore che entrava all'interno di questo spazio veniva consegnata una precisa istruzione: "Salire sul palco, uno alla volta, per tagliare un piccolo pezzo dei vestiti dell'artista da portare con sé"[56]. Con delle forbici il pubblico si avvicinava a Ono per tagliarle l'abito nero che indossava, mettendo

---

[53] L. Galliano, *Japan Fluxus*, cit., p. 18.
[54] C. Musso, *Fluxus,* cit., p. 6.
[55] H. Inkyung, *Il lungo treno di John Cage,* cit., p.104.
[56] K. Concannon, *Yoko Ono's Cut Piece: From Text to Performance and Back Again*, in 'MIT Press – Journals', 2008.
https://www.academia.edu/38828799/Yoko_Onos_Cut_Piece_From_Text_to_Performance_and_Back_Again
https://player.vimeo.com/video/364749989?autoplay=1 [ultimo accesso il 2 ottobre 2025]

progressivamente in vista il suo corpo. La nudità si faceva feconda di riferimenti riguardati la storia dell'arte e metteva in gioco diverse tematiche sociali, come il rapporto spettatore e artista e le relazioni di genere. Secondo Francesca Alfano Miglietti:

> Il corpo che da sempre è stato uno specchio su cui si riflettono i cambiamenti sociali e culturali in atto nella società, proprio negli anni sessanta inizia ad assumere la sua centralità grazie anche alle proteste dei movimenti giovanili e alle rivendicazioni di genere[57].

Contemporaneamente all'avvento della performance art, l'ambiente urbano e la natura venivano inglobati in quello che era considerato lo spazio espositivo, non più solo il museo o la galleria. Nel maggio del 1964 gli artisti Ben Vautier e Alison Knowles realizzarono su un marciapiede di New York una performance intitolata *Fluxus Street Theatre*. Per molti artisti Fluxus le performance realizzate tra le strade e tra i passanti erano un mezzo fortemente comunicativo per mettere in discussione l'autorialità dell'artista, la natura e la mercificazione dell'arte. Gli anni Sessanta a New York furono il cuore pulsante dell'arte performativa grazie alle sperimentazioni degli artisti appartenenti ai centri educativi del Black Mountain Collage e della New School for Social Research di New York. Diversi artisti Fluxus erano strettamente legati ad alcune figure di queste scuole, in particolar modo a John Cage, che oltre al Black Mountain College, fu centrale anche per Fluxus, fino ad entrar a far parte del movimento stesso. Il *fil rouge* delle sperimentazioni artistiche musicali voleva essere un approccio che si basasse sull'azione gestuale e sulla destrutturazione del concetto di musica, poiché come spiegava Maciunas:

> Una nota suonata su una tastiera di pianoforte è in gran parte immateriale, astratta e artificiale poiché il suono non indica chiaramente la sua vera origine. Un suono prodotto percuotendo lo stesso pianoforte con un martello è più materiale e concreto poiché indica in modo chiaro la durezza del martello e la costituzione dello strumento[58].

[57] F. A. Miglietti, D. Miglietti, *Yoko Ono*, cit., p.29.
[58] G. Maciunas in P. Peterlini, A. Sanna, *Scritti Fluxus*, cit., p. 34.

Sulla scia del pensiero di Duchamp secondo cui "tutto è arte"[59], anche il mondo della musica registrava una crescente sperimentazione con sonorità inedite e forme di improvvisazione, alimentata dalle ricerche di Cage e dal suo motto "tutto è musica"[60]. L'artista Fluxus partiva da un'analisi delle strutture ritmiche intenzionali per condurle verso un'estetica del caso. Cage preparava e manipolava fisicamente lo strumento musicale, generalmente il pianoforte, inserendo al suo interno oggetti di vario tipo come viti, bulloni o gomma tra le corde, in perfetta sintonia con il pensiero di Maciunas. Opere focali sono *Sonatas and Interludes* (1946 - 1948) e *Daughters of the Lonesome Isle* (1945), dove il pianoforte manipolato passava da strumento tradizionale a ensemble di percussioni, poiché premendo un solo tasto l'ascoltatore non percepiva più un'unica nota, ma una sonorità complessa[61]. Alcuni suoni perdendo la loro sonorità originaria, ne acquisivano una nuova, similare a rintocchi metallici[62]. Il pianoforte trasformato non è considerato solamente come una tecnica di modifica su uno strumento musicale, ma rappresenta un vero e proprio cambio di paradigma nell'ascolto[63]. Con Cage il silenzio non veniva più percepito come un momento di pausa, ma piuttosto come uno spazio vuoto colmo di altri suoni, dove suono e silenzio diventavano musicalmente uguali e come scrive il musicologo James Pritchett: "Not one sound fears the silence that extinguishes it. And no silence exists that is not pregnant with sound"[64].

La composizione di Cage intitolata *4'33"* è considerata una pietra miliare e un punto di riferimento per tutte le successive sperimentazioni non solo musicali, ma performative in senso ampio. Nell'agosto del 1952 presso la Maverick Concert Hall di

---

[59] L. Bonfante, *Marcel Duchamp, L'orinatoio che immaginò l'arte contemporanea*, in 'Doppio Zero', Speciale, Duchamp 100, 2027.
https://www.doppiozero.com/lorinatoio-che-immagino-larte-contemporanea [ultimo accesso il 29 ottobre 2025]

[60] G. Politi, *Ben Vautier*, in 'Flash Art Italia', n°172 intervista febbraio 1993, 2015.
https://flash---art.it/article/ben-vautier/ [ultimo accesso il 2 novembre 2025]

[61] R. Haskins, *Composition (Not Philosophy): James Pritchett's The Music of John Cage,* Vol. 34, No. 2, Perspectives of New Music, 1996, pp. 216-223.
https://www.jstor.org/stable/833477 [ultimo accesso il 19 febbraio 2026]

[62] J. Perry, *Cage's Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing and Analysis*, in *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, No. 1, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 35-66.
https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2005.27.1.35 [ultimo accesso il 19 febbraio 2026]

[63] J. Pritchett, *From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano*, in *Perspectives of New Music,* Vol. 26, No. 1, Perspectives of New Music, 1988, pp.50-81.
https://www.jstor.org/stable/833316 [ultimo accesso il 19 febbraio 2026]

[64] Ivi, p.77.

Woodstock (New York), è stata suonata per la prima volta 4'33'', in collaborazione con il musicista Fluxus David Tudor[65]. Il musicista prendeva posto di fronte al pianoforte, apriva lo spartito e prendeva inizio la sua opera. Per la durata di quattro minuti e trentatré secondi quello che usciva dallo strumento musicale era il silenzio. Un silenzio che Cage non voleva concepire come assoluto, ma come una composizione di rumori e un invito ad ascoltare i suoni circostanti dello spazio a cui non prestiamo attenzione. Dal non suono nasceva una performance collettiva a cui partecipava l'ambiente esterno, come il rumore della sala o il respiro del pubblico, sperimentando un nuovo tipo di musica, come scrive Inkyung:

> […] si è trattato di un lavoro minuziosamente costruito da Cage che, prevedendo ciò che sarebbe successo, aveva saputo dare luogo a una performance ricca di suoni, timbri, rumori, voci, della quale il pubblico era inconsapevolmente protagonista insieme a lui[66].

Con quest'opera, Cage ha portato in primo piano la dimensione del silenzio e la sua esperienza. Il silenzio, per Cage, ci circonda in ogni spazio e momento e di conseguenza la musica è da considerarsi uno spazio artistico, piuttosto che una sonorità. In questo senso parlava di scultura musicale, ovvero:

> Suoni differenti che provengono da luoghi diversi, prodotti dalla presenza della vita all'interno di uno spazio; diventando così non più un ascolto passivo, ma la musica emerge come esperienza, azione e partecipazione[67].

L'artista Fluxus Ben Vautier parlava di Cage in questi termini:

> È il più importante dal punto di vista dello spirito e del cervello, ma io non amo la sua musica, mi annoia, ma comprendo che è troppo elaborata per me […] Il pezzo che si chiama La tua testa, dove mette le mani sul pianoforte senza suonare. A partire da questo momento è normale che Fluxus metta i piedi sul piano[68].

---

[65]Cfr. D. Kahn, *John Cage: Silence and Silencing*, in *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 4, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 556-598.
https://www.jstor.org/stable/742286 [ultimo accesso il 19 febbraio 2026]
[66] Inkyung, *Il lungo treno di John Cage,* cit., p.73.
[67] J. Cage in *John Cage About Silence*, Interview.
https://youtu.be/pcHnL7aS64Y?si=NH6pvzcRC2J9LqoR[ultimo accesso il 19 febbraio 2026]
[68] B. Vautier in G. Politi*, Ben Vautier*, in 'Flash Art', 2015, cit.
https://flash---art.it/article/ben-vautier/ [ultimo accesso il 29 ottobre 2025]

1.4 Intrecci, sovrapposizioni e riconfigurazioni dei media

Nell'era digitale la proliferazione di contenuti visivi è un'evidenza e una realtà che non si può ignorare e che influenza tutti gli aspetti del quotidiano, ma anche delle pratiche artistiche contemporanee, sempre più stimolate a esplorare nuove forme di espressione attraverso l'uso e il riuso di immagini già esistenti, ricombinandole e analizzandole. Per il critico Nicolas Bourriaud, l'arte della *post produzione*[69] è da considerarsi la pratica artistica più adatta per affrontare il caos della cultura globale nell'era dell'informazione. Bourriaud puntualizza il concetto in questi termini:

> […] funziona come terminazione temporanea di una rete di elementi interconnessi, come narrativa che si estende fino a reinterpretare le narrative che l'hanno preceduta […] Non è più un punto terminale (del processo creativo né prodotto finito da contemplare), dunque un momento in una catena infinita di contributi. Questa cultura dell'uso implica una profonda mutazione dello statuto dell'opera d'arte[70].

Il concetto di intermedialità si riferisce alla dinamica di dialogo, trasformazione e contaminazione che intercorre tra i diversi media. Questa interazione porta a uno sgretolamento dei confini tra le arti e alla nascita di forme ibride, che acquisiscono un significato inedito da ricercare nello spazio di mezzo che si crea tra i diversi linguaggi[71]. Nel 1966, grazie a Higgins, il termine *intermedia* acquisì una nuova dimensione riferendosi a una dissoluzione dei confini dei mezzi di produzione artistica, da abbracciare come una possibilità, aspirazione o necessità interna dell'opera[72]. L'artista Fluxus ridefinì questo concetto, espandendolo al punto da farne una chiave di lettura utile alla critica d'arte:

---

[69] N. Bourriaud, *Post Production. Come l'arte riprogramma il mondo,* Post media Books editore, 2005, p.14.
Post production è un termine tecnico del linguaggio audiovisivo utilizzato nel mondo della televisione e in quello del cinema e del video. Si riferisce all'insieme di processi che riguardano il materiale di registrazione: montaggio, inserimento di altre fonti audiovisive, sottotitolazione, voce fuori campo ed effetti speciali.
[70] Ibidem.
[71] L. Palermo, *Intermedialità dell'arte contemporanea e sue forme di comunicazione*, in 'Arabeschi', 2014. http://www.arabeschi.it/paroladartista-intermedialit--dellarte-contemporanea-e-sue-forme-di-comunicazione/ [ultimo accesso il 29 ottobre 2025]
[72] P. Peterlini, *Intermedialità: una possibilità o un'aspirazione*, in 'Flash Art Italia', 2020. https://flash---art.it/article/intermedialita-una-possibilita-o-unaspirazione/ [ultimo accesso il 29 ottobre 2025]

> Ancora una volta, il termine non è prescrittivo; non elogia sé stesso e non presenta un modello per fare nuove o grandi opere. Dice solo che esistono opere Intermedia. La mancata comprensione di ciò porterebbe erroneamente portare a pensare che gli intermedia siano necessariamente datati per loro stessa natura, qualcosa di radicato negli anni '60, come un movimento artistico del periodo. Non c'era e non poteva esserci un movimento intermedia. L'intermedia è sempre stata una possibilità fin dai tempi più antichi (…) rimane una possibilità ovunque esista il desiderio di fondere due o più media esistenti[73].

L'artista Fluxus George Brecht ha sperimentato lo sconfinamento dei linguaggi espressivi concentrandosi sull'azione e sul processo. Per la trasmissione e l'esecuzione delle performance, Brecht realizzava una nuova forma di scrittura chiamata *event*[74]. Ogni *event* era costituito da brevi e semplici azioni quotidiane, facilmente realizzabili da chiunque e volutamente banali, che potevano spaziare tra l'immaginario e il concreto. Gli *scores* si componevano di spunti, indicazioni e istruzioni per la realizzazione dei relativi *event.* Questo mezzo espressivo, come ad esempio l'opera intitolata *Drip Music* del 1959 – 1963, divenne centrale per la pratica artistica Fluxus, che ha portato a considerare gli event come dei semplici, ironici e interpretabili *ready made* temporali[75]. La storica dell'arte Natalie Harren descrive le radici del lavoro di Brecht in questi termini:

> Con *Drip Music*, Brecht reinterpretò Duchamp, Pollock e Cage. Seguendo Duchamp, ampliò il ready made a eventi multisensoriali nel tempo. Da Pollock, trasformò la goccia pittorica da firma autoriale a procedura ripetibile da chiunque. Da Cage, sviluppò strategie di indeterminazione[76].

Brecht ricercava un'evoluzione e prosecuzione dell'impostazione grafica aperta dalle avanguardie storiche del Futurismo e del Dadaismo, come riportato dagli scrittori Maffei e Peterlini:

---

[73] D. Higgins, *Intermedia, Something Else Newsletter 1*, 1966. https://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf [ultimo accesso il 29 ottobre 2025]

[74] P. Peterlini, A. Sanna, *Scritti Fluxus*, cit., p. 40.

[75] N. Harren, *The Scores Project*, in 'Getty Publications', cit. https://www.getty.edu/publications/scores/06/commentary/#:~:text=As%20seen%20in%20Drip%20Music,5 [ultimo accesso il 2 novembre 2025]

[76] Ibidem.

> […] grazie alle geniali soluzioni escogitate da Maciunas e Brecht, la grafica diventa protagonista, evolvendosi da semplice "grazia" stilistica tesa a rendere più bello e leggibile il libro stampato a elemento centrale del libro, in alcuni casi unico vero oggetto dell'opera[77].

Fluxus aveva creato un linguaggio espressivo inedito e rivoluzionario per la storia dell'arte, un modo di fare arte che non esisteva prima e, come descritto dalla scrittrice Teresa Macrì: "[…] è proprio Fluxus che influenzerà in maniera decisiva l'azione comportamentale apogeo dell'arte performativa"[78]. *Event*, *score*, istruzioni e infrastrutture sono da considerarsi una vera e propria rivoluzione artistica, che enfatizzava la processualità dell'azione piuttosto che il prodotto finito[79].

L'artista sudcoreano Nam June Paik ha lavorato attraverso film e scultura, sperimentando l'intermedialità. L'utilizzo di diversi mezzi di comunicazione portava l'artista a riflettere sul concetto di assenza e vuoto dell'immagine, attribuendone la qualità fisica e materica. L'artista criticava la potenza dei media tecnologici e la loro capacità di alienazione nei confronti della relazione macchina uomo. Paik concepì nel 1963 una mostra intitolata *Exposition of Music – Electronic Television* presentando pianoforti, dischi, nastri e televisori alterati fisicamente. Questi nuovi oggetti si elevavano a sculture e strumenti musicali sonori, creando una nuova opera d'arte intermediale.

1.5 Il mondo e Fluxus

Se la caduta del Muro di Berlino nel 1989 ha innescato un processo di globalizzazione economica, sociale e culturale, in parallelo l'avvento di Internet ha potenziato la comunicazione di massa e contribuito a delineare un nuovo mondo che prometteva una libertà senza limiti[80]. Il mondo dell'arte ha registrato questo cambiamento a diversi livelli per sperimentare la creatività interrogandosi sulla relazione tra prodotto artistico e di consumo, originale e copia, e confrontandosi con la centralità crescente della

[77] G. Maffei, P. Peterlini, *Fluxbooks*, cit., p.23.
[78] T. Macrì, *Slittamenti della performance, Volume 1, anni 1960-2000*, Postmedia books, 2020, p.15.
[79] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.
[80] C. Pagliero, *Gli anni Novanta: l'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità digitale*, in 'Machina Rivista', 2024. https://www.machina-deriveapprodi.com/post/gli-anni-novanta-l-opera-d-arte-nell-epoca-della-sua-riproducibilità-digitale-1 [ultimo accesso il 10 novembre 2025]

dimensione digitale[81]. La rivoluzione del digitale portò diversi artisti Fluxus ad indagare e criticare le nuove possibilità tecnologiche, spesso non limitandosi ai mezzi di produzione, ma analizzandone anche i sistemi di distribuzione. L'artista Nam June Paik realizzava sculture intermediali attraverso l'utilizzo di diversi media di comunicazione, aprendo una riflessione sulla relazione tra uomo e tecnologia, realtà e finzione[82]. Wolf Vostell, considerato dalla critica un pioniere della videoarte, attribuiva al formato video una forma di coscienza diversa, libera e autogestita, rispetto a quella massificata e violenta della televisione, come riportato dallo studioso Luigi Brescia:

> Si assiste alla nascita di una comunicazione "altra" nel video, "creando il potenziale per una produzione alternativa". In un momento in cui le pratiche dell'arte erano state profondamente rivisitate, la vita quotidiana veniva rivalutata anche sul versante artistico[83].

In un contesto mediatico prepotente spinto dalla volontà dell'omologazione della massa, l'accesso delle proposte artistiche sperimentali veniva sistematicamente vietato e per tanto, l'autoproduzione si configurava come unica via percorribile. La diffusione della cultura di massa distrusse i modelli del pensiero estetico elitario, inclusa la letteratura che perse il suo ruolo egemonico. Il linguaggio verbale scritto risultava inadeguato all'adesione della realtà contemporanea, dal momento in cui il messaggio televisivo si configurava come mezzo più fruibile e veloce. I poeti, seguendo il flusso dalla contemporaneità, si trasformavano in performer e gli artisti visuali, sostituendosi al ruolo tradizionalmente occupato dai pittori e scultori, diventavano inadeguati per la rappresentazione del mondo. All'interno di questo scenario, le funzioni del libro subirono una trasformazione radicale, iniziata dalle Avanguardie artistiche e attuata da Fluxus. Da mero supporto materiale destinato a veicolare il prodotto artistico, il libro diventava esso stesso opera d'arte, ad esempio *Grapefruit* di Ono[84] o gli editoriali Fluxus di Maciunas. La sua riproducibilità tecnica e l'economicità dei costi di produzione, lo resero strumento privilegiato per poter diventare il mezzo autonomo e indipendente di una diffusione democratica della cultura, come osservava Higgins:

---

[81] N. Bourriaud, *Postproduction*, cit., p.7.
[82] L. Galliano, *Japan Fluxus*, cit., p. 70.
[83] L. Brescia, *Comunicazione Arte Mediattivismo*, in 'Luxflux proto-type' arte contemporanea, 2007. http://www.luxflux.net/comunicazione-arte-mediattivismo/ [ultimo accesso il 10 novembre 2025]
[84] Cfr. Cap.1, Processi, reti e connessioni, p.9.

"[…]in una situazione in cui il libro e l'industria mediatica bloccavano l'accesso imponendo rifiuti, la sola alternativa per gli artisti era di pubblicare i propri lavori autonomamente"[85]. Il libro come supporto-luogo di immagini, testi, segni e materiali eterogenei raggiunse con Fluxus la piena autonomia, sostituendosi al museo, alla galleria d'arte e al teatro. In questa prospettiva esso diventava simultaneamente evento e contenitore di pensiero, immagine e presenza fisica dell'oggetto artistico. Come descrivono gli scrittori Maffei e Peterlini: "Il libro Fluxus vive in pieno la sua condizione clandestina, sottraendosi alle modalità canoniche […] assumendosi il ruolo di strumento di lotta per incidere, per la sua parte, sulla dicotomia vita/arte"[86]. La storica dell'arte Angela Vettese considera Fluxus come potatore di consapevolezza politica[87], le cui pratiche sembravano opporsi a una composizione della società e a una concezione dell'essere standardizzata, ben descritta dallo scrittore George Bataille, per cui l'individuo singolo: "[…] perduto nella moltitudine, deflette a coloro che ne occupano il centro la preoccupazione di assumere la totalità dell''essere'. Si accontenta di 'prendere parte' all'esistenza totale"[88]. Fluxus quindi era politicamente orientato, come descritto dalle parole dello studioso Eric Andersen parlando della figura fondatrice del movimento: "Per lui Fluxus era un'avanguardia internazionale che avrebbe dovuto combattere l'imperialismo culturale, cambiare la società e le sue istituzioni culturali"[89]. L'intenzione era quella di tradurre la critica politica in azione concreta, seguendo le parole rivoluzione, protesta e manifestazione, come si nota nella risposta del 1963 di Maciunas a Higgins e Knowles, in cui esprime la visione radicale del progetto artistico-politico: "Un terrorismo con obbiettivi molto chiari… può ridurre la partecipazione delle masse a queste istituzioni decadenti. Aumenteremo così la possibilità che esse rivolgano la propria attenzione a Fluxus"[90]. Al di là della retorica provocatoria, quello che Fluxus proponeva era l'ambizione di sovvertire il sistema culturale dominante attraverso pratiche artistiche alternative, come l'esaltazione della banalità. L'invito a fermarsi e a vedere le cose in maniera diversa si configurava come un atto potenzialmente sovversivo, poiché sollecitava l'osservatore a riflettere e a

[85] D. Higgins, *Studio International*, vol. 195, Londra 1980.
[86] G. Maffei, P. Peterlini, *Fluxbooks*, cit., p.22.
[87] A. Vettese in G. Maffei, P. Peterlini, *Fluxbooks*, cit., p.38.
[88] G. Bataille, *L'Expéerience Intérieure*, Gallimard, Parigi, 2006, p.103.
[89] E. Andersen in G. Maffei, P. Peterlini, *Fluxbooks*, cit., p.36.
[90] Ivi, cit., p. 64.

ripensare radicalmente le categorie della vita quotidiana: dal lavoro all'arte, fino all'esistenza stessa. Come osserva la studiosa Vettese: "In un generale distacco dall'idea di struttura, ci si accontenta del qui e ora e anzi lo si propone come un modo rivoluzionario di concepire il lavoro, l'arte e la vita stessa"[91]. La dimensione politica di Fluxus risiedeva dunque nella capacità di trasformare la percezione ordinaria della realtà e il lavoro collettivo in gesti di contestazione delle convenzioni sociali e culturali consolidate.

Il celebre critico d'arte Bourriaud parla del concetto di *Estetica Relazionale*, descrivendolo come: "Una sensibilità collettiva entro la quale nuove forme d'arte sono iscritte, in una dimensione interumana"[92]. Fluxus anticipò questo approccio artistico e relazionale, ponendo l'attenzione sulla centralità dell'esperienza artistica diretta e sulle potenzialità evocative del processo artistico, piuttosto che sull'importanza del prodotto finito, come scrive Bourriaud parlando dell'arte relazionale: "Il fine non è la convivialità, ma il prodotto di quella convivialità, cioè una forma complessa che unisce una struttura formale, gli oggetti messi a disposizione del visitatore, e l'immagine effimera nata dal comportamento collettivo"[93]. Nel 1970 Joseph Beyus, che affiancò a lungo Fluxus, definiva le sue opere sculture sociali[94], per indicarne come tutti, indistintamente, possano fare arte cambiando il mondo e creando una fratellanza creativa sociale, perché la creatività è da considerarsi patrimonio del popolo[95]. L'arte per Beuys era: "[…] un insegnamento, un modo per far aprire gli occhi delle persone a nuove realtà, un modo per cambiare in meglio la società"[96]. Il cambiamento concreto attuato da Beyus si manifestò nelle celebri performance che partirono dal 1982, intitolate *7000 Oaks: City Forestation Instead of City Administration project*. Settemila alberi di quercia furono piantati per diversi anni e in diverse città con l'aiuto di volontari, trasformando realmente l'ambiente esterno. L'artista considerava il pubblico non come un semplice spettatore passivo, ma parte integrante dell'opera, un'agente trasformatore e come scritto dalla storica dell'arte Catherine Wood: "Beuys

[91] Ivi, cit., p.38.
[92] N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Post Media Books editore, Milano 2010.
[93] Ibidem
[94] H. Stachelhaus, *Joseph Beuys, una vita di contro immagini*, Johan & Levi, Monza 2012, p.68.
[95] Ivi, cit., p.65.
[96] F. Cortese, *I Feel America and America Feels Me, interpretare Beuys,* in "Ekphrasis by Itaca"13 aprile 2024. https://ekphrasis.it/i-feel-america-and-america-feels-me-interpretare-beuys/ [ultimo accesso il 18 ottobre 2025]

conceived of social sculpture in 1970 as a way in which human action could impact upon and shape society – an important notion linking politics and aesthetics"[97].

1.6 Fluxus dopo Fluxus

Verso gli ultimi decenni del Novecento, gli artisti Fluxus si stavano rendendo conto di non aver pienamente soddisfatto le aspettative programmatiche del movimento, specialmente dopo la morte del suo artista promotore Maciunas, come riportato dallo studioso Musso:

> La corsa sfrenata della meteora Fluxus sembra concludersi con un tragico schianto al suolo. Nel 1978 la morte di George Maciunas si porta via quello spirito di coesione, quella voglia di rinnovare, quella sensibilità d'avanguardia che, fino a quel momento, avevano caratterizzato il gruppo[98].

Ciononostante, Fluxus era uno spirito vitale inarrestabile e un nuovo approccio all'esistenza e all'arte, pertanto i presupposti del progetto non potevano morire facilmente, poiché come dichiarava Higgins: "Fluxus esisteva già prima di avere il suo nome e continua a esistere oggi come forma, principio e modo di lavorare"[99].
L'anno 1978 venne definito dalla critica d'arte come la fine di Fluxus, ma già nei primi anni Ottanta fu possibile individuare manifestazioni artistiche che preservavano i principi del movimento, come le opere dell'artista svizzero Christian Marclay. Dalla fine degli anni Settanta, Marclay stava lavorando a composizioni musicali Fluxus, intitolate *Record Players*[100], dove sperimentava nuove sonorità attraverso la manipolazione degli oggetti. In *Record Players* del 1984 i vinili venivano suonati non attraverso un giradischi, ma enfatizzando la loro qualità materiale sfregandoli, strisciandoli a terra o sventolandoli in aria, fino alla loro rottura. L'approccio all'arte diventava sempre più una critica socio-politica, spesso caratterizzata da toni aggressivi e ironici. L'artista Erwin Wurm nell'opera intitolata *How to go from men's size L to XL* del 1993 metteva il suo corpo a disposizione del pubblico, chiedendogli di nutrirlo per

---

[97] C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate, London 2018, p.116.
[98] C. Musso, *Fluxus,* cit., p.103.
[99] D. Higgins in C. Musso, *Fluxus*, cit., p.103.
[100] Christian Marclay, *Record Players*, 1984.
https://www.youtube.com/watch?v=p1Bk1t3HwE8 [ultimo accesso il 10 novembre 2025]

poter raggiungere aumentare di peso. L'intento della performance era, infatti, denunciare le costrizioni alimentari inflitte dai media che professavano modelli di perfezione estetica malsani. Le opere di Wurm indagavano anche le dinamiche relazionali tra la figura dell'artista, del pubblico e dell'oggetto artistico. Nella performance intitolata *One Minute Sculpture* del 1996 l'artista invitava il pubblico a mantenere una posizione specifica con il proprio corpo, per la durata di un minuto. Quello che si veniva a creare era un'inversione di ruoli, dove lo spettatore diventava opera d'arte osservata da un'ulteriore pubblico. Per prolungare l'esistenza della momentanea performance, furono realizzati dei disegni da parte del pubblico di ciò che avevano davanti a sé, apportando così una nuova relazione tra i ruoli e una nuova opera d'arte, gli *Instruction Drawings*.

L'approccio artistico Fluxus si riscontra nella storia dell'arte come fenomeno altalenante, è qualcosa che scompare e riappare in momenti differenti nel corso dei tempi e come dichiarato dallo studioso D'Avossa: "[…] dal resto pur adoperando le stesse attrezzature e strategie che caratterizzano le avanguardie storiche, molte neoavanguardie Fluxus se ne allontanano e le dismettono totalmente, le demoliscono utilizzandole"[101]. Fluxus è stato un modo differente di riflettere sul mondo e sulla percezione della realtà circostante e come scrive lo stesso D'Avossa: Lo stesso studioso scrive che:

> […] come dopo una rivoluzione niente resta uguale, dopo Fluxus tutto è cambiato […] Perché dopo Fluxus ci sarà ancora Fluxus. Perché dopo Fluxus la creatività della vita e nella vita sarà prima di tutto. Perché dopo Fluxus la vita sarà, come la verità, sempre rivoluzionaria[102].

Un movimento artistico fondamentale per la sperimentazione artistica contemporanea e come viene spiegato da Musso: "Fluxus con il suo benemerito spirito, con i suoi dettami è uno dei cromosomi che formano il tessuto del presente panorama artistico sperimentale"[103]. Il pittore e collezionista Di Maggio parlava dell'esperienza Fluxus in questi termini:

[101] A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus*, cit., p.17.
[102] Ivi, cit., p.18.
[103] C. Musso, *Fluxus*, cit., p. 104.

> Mi colpì subito l'attitudine di Fluxus ad essere tanto un fenomeno culturale quanto un correttivo spirituale e politico, sia interno al sistema dell'arte che proiettato all'esterno verso la società. L'arte diviene così uno spazio indefinito e aperto alla libertà delle idee e all'autocoscienza individuale e collettiva. Le idee di Fluxus con il loro corso ininterrotto si sono certamente travasate in qualcos'altro, i giovani artisti oggi hanno riscoperto il lascito eccezionale di Fluxus. Lo si sente nella ricerca di affermazione dell'identità individuale e di apporti concreti e non mediati tra arte e vita[104].

L'eredità trasmessa dal movimento Fluxus trova manifestazione in opere e progetti che ne reinterpretano e attualizzano i principi fondamentali, creando un ponte e un dialogo tra passato e presente e come osserva lo storico dell'arte D'Avossa:

> […]il vero valore della rivoluzione creativa che fluxus annuncia consiste nel suo non valore in termini tradizionali, termini che vengono sottoposti alla più potente e divertente delle analisi e torsioni. Niente sarà più come prima, niente sarà più come dopo. È fluxus che si annuncia fuori dalle categorie dello spazio e del tempo. La parola stessa indica con intensità questo superamento[105].

[104] G. Di Maggio in H. Inkyung, *Il lungo treno di John Cage,* cit., pp. 97-98.
[105] A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus*, cit., p.18.

CAPITOLO II

FLU水O

2.1 Genesi e struttura del progetto

Questo capitolo illustra l'idea di Flu水o e la sua relazione con il movimento artistico Fluxus, per poi inquadrare questo progetto nell'ambito del *reenactment*.
Nel 2020, Arthub[106] ha vinto la nona edizione del bando dell'Italian Council,[107] presentando il progetto Flu水o, che aveva preso forma tra il 2018 e il 2021 a Marsiglia, a partire da una serie di conversazioni tra il curatore Davide Quadrio e la musicologa Luciana Galliano. Successivamente, sono entrati nel progetto anche il coreografo Alessandro Sciarroni, come direttore e l'artista Andrea Anastasio, come scenografo e costumista. Flu水o è stato dunque caratterizzato da un'autorialità condivisa di persone attive con ruoli differenti all'interno del panorama artistico contemporaneo, desiderose di collaborare nonostante le difficoltà date dalla situazione pandemica del Coronavirus (2020 – 2023) e riportando le parole di Quadrio:

> Tutto quello che è andato a crearsi è nato da un'alchimia collaborativa tra le figure coinvolte. Tutto è stato progettato e costruito in un contesto storico peculiare, la

[106] S. Gribaudi, *Arthub, Fluxo*, Press-Releasee. https://www.silviagribaudi.com/wp-content/uploads/2022/01/Press-Release_Flu水o.pdf[ultimo accesso 9 novembre 2025]
Arthub è una piattaforma non-profit registrata a Shanghai e Hong Kong, dedicata alla creazione e alla diffusione di arte contemporanea. Arthub (nato nel 2007 come Arthub Asia) è stato ideato e sviluppato in un momento di urgenza, quando le pratiche artistiche contemporanee cinesi affrontavano contraddizioni e problemi di "traduzione", specialmente per quanto riguarda le metodologie di ricerca nel contesto cinese e asiatico in generale. Agendo come mediatore transculturale, Arthub orchestra collaborazioni tra artisti e istituzioni asiatici e d'oltre mare attraverso la produzione di opere d'arte, mostre, pubblicazioni e attività educative.
[107] Ibidem.
Italian Council è il programma di sostegno e promozione internazionale dell'arte contemporanea italiana della Direzione Generale Creatività Contemporanea del MiBACT, che ha lo scopo, tra altri, di finanziare la produzione di opere realizzate da artisti italiani e incrementare le pubbliche collezioni museali italiane, sostenendo al contempo la loro conoscenza nel mondo.

> crisi pandemica del COVID-19, in cui nasceva qualcosa di bello, in un periodo di morte[108].

L'esposizione di Flu水o si è concretizzata in tre diverse mostre: l'opera live presentata nella sua interezza presso lo spazio Pirelli Hangar Bicocca di Milano nel 2021; poi nella versione aggiornata al Seosomun Shrine History Museum di Seoul nel 2022 e infine, come installazione presso il Ming Contemporary Art Museum di Shanghai (2023); per poi cambiare nuovamente forma in un'opera cinematografica realizzata dal regista Ho Tzu Nyen e venir costudita all'interno della collezione permanente del MAN di Nuoro.

Il progetto è nato al ritorno in Italia del curatore dopo i suoi ultimi trent'anni vissuti nel continente asiatico: "[…] un'Italia mediterranea irriconoscibile", ha affermato Quadrio, e secondo lui Flu水o avrebbe potuto "esorcizzare il mio rientro"[109]. Dal dialogo approfondito con la musicologa Galliano sono emerse diverse riflessioni incentrate sulle arti visive ed è stato contestato come esse hanno registrato una progressiva "perdita di memoria"[110] rispetto all'arte del passato recente, diventando forme manieristiche prive di sostanza. Questa considerazione si è intreccia a interrogativi sulla natura e sulla funzione delle mostre nella contemporaneità, formulando domande come: "Quali potrebbero essere le evoluzioni interessanti da applicare? Ha ancora senso organizzare delle mostre?"[111]. Per associazioni si è giunti all'idea della ripresa di un'arte del passato recente Fluxus, in cui l'esperienza estetica non era mediata prepotentemente da tecnologie digitali, ma si fondava sulla presenza fisica e sull'immediatezza della relazione e come scrive Quadrio:

> Abbiamo guardato agli autori pre-fluxus che hanno portato in occidente linguaggi e sensibilità estremo-orientali carichi di nuove possibilità e sensibilità. L'acqua vitale, gesti e istruzioni rarefatte, azioni sonore sono alcuni degli elementi analizzati e re-interpretati dalle artiste italiane[112].

---

[108] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.
[109] D. Quadrio in C. Squartecchia, *La cultura giapponese, Mare Nostrum di Kagel nel progetto Fluxo, Intervista a Davide Quadrio e Alessandro Sciarroni*, in 'Pane acqua culture', 18 giugno 2024. https://www.paneacquaculture.net/2024/06/18/la-cultura-giapponese-lacqua-mare-nostrum-di-kagel-nel-progetto-fluxo-intervista-a-davide-quadrio-e-alessandro-sciarroni/ [ultimo accesso il 5 febbraio 2026]
[110] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.
[111] Ibidem.
[112] D. Quadrio in C. Squartecchia, *La cultura giapponese, Mare Nostrum di Kagel nel progetto Fluxo*, cit.https://www.paneacquaculture.net/2024/06/18/la-cultura-giapponese-lacqua-mare-nostrum-di-

2.2 L'acqua: un tema e una modalità operativa

Il tema centrale di questo progetto visionario è l'acqua, simbolo di vita e morte, di purificazione e rigenerazione. Laura Traldi sintetizza così il senso di Flu水o: "aveva un solo tema, l'acqua, ma era più o meno dieci cose insieme"[113]. L'acqua in Flu水o viene identificata come componente concettuale fondamentale, sottolineato dal sinogramma cinese che compone il nome del progetto stesso. Il carattere cinese 水 è spiegato dallo studioso di etimologia cinese Jorge Lagartera in questi termini:

> The character "水" (shuǐ) means "water" in Chinese. It represents one of the fundamental elements of nature and is essential for life. "水" (shuǐ) is used to denote the liquid substance that fills rivers, lakes, oceans, and other bodies of water. It's also a vital component in various processes, such as hydration, cooking, agriculture, and industrial production[114].

La scrittrice Cristiana Colli utilizza l'idea della *memoria dell'acqua* come chiave di lettura per spiegare la riflessione dell'acqua in Flu水o, caratterizzata da collaborazioni transnazionali e processi artistici transdisciplinari:

> L'acqua di Flu水o è l'acqua informata dei legami quantistici. L'acqua di Flu水o sente, abita nella possibilità, trattiene le metamorfosi culturali e naturali nei processi e nelle interrogazioni della modernità. […] è ogni mare e tutti i mari, è nel Tempo e nella Storia[115].

In ambito scientifico, la fisica quantistica teorizza la cosiddetta *memoria dell'acqua*, una teoria per cui questo elemento possiede la capacità di trasmettere e ricevere messaggi, poiché il segnale che memorizza è biologicamente attivo, cioè capace di

---

kagel-nel-progetto-fluxo-intervista-a-davide-quadrio-e-alessandro-sciarroni/ [ultimo accesso il 5 febbraio 2026]

[113] L. Traldi, *Riflessioni su Fluxo all'HangarBicocca: cosa insegna l'arte contemporanea al design*, Design @ Large, 2021. https://www.designatlarge.it/flu水o-fluxus-fluxo-hangar-bicocca/ [ultimo accesso 25 ottobre 2025]

[114] J. Lagartera, *水 shuǐ*, *Characters*, in 'Chinese Etimology'. https://publish.obsidian.md/chinese-etymology/Research/Index#Who+is+Behind [ultimo accesso 29 ottobre 2025]

[115] C. Colli in *Fluxo*, Museo Arte Orientale, Torino, cit., p.8.

riconoscere e trasferire informazioni vitali[116]. Questo pensiero può essere esteso intendendo l'acqua come un connettore di tutto ciò che ci circonda, perché stringe un legame con ogni singola goccia e segnale vivo, dal mare al fiume, dall'uomo alla terra. Nella mitologia greca, dove il luogo di passaggio all'aldilà è il fiume Lete e la potenza divina dell'acqua è rappresentata da figure fondamentali come Poseidone, Oceano o Naiadi. Per il Cristianesimo, l'acqua è simultaneamente simbolo di distruzione, con il diluvio biblico, e fonte di purificazione, con il battesimo. Il mare, nel corso della storia, è stato teatro di morte, sacrifici, odissee e transiti di colonizzatori, e, sempre più spesso, di giochi geopolitici, rotte migratorie. Flu水o guarda particolarmente alla visione shintoista e taoista del mondo, in cui l'acqua è un elemento fondamentale, come manifestato nella pratica del *Misogi*[117], che purifica e permette di entrare in contatto con i *kami*, le divinità. Il Taoismo paragona l'acqua allo stesso *tao*[118], ovvero lo spontaneo scorrere di tutto ciò che esiste, poiché essa non determina o pone resistenza, ma asseconda il flusso data la sua indeterminatezza. Anche la filosofia occidentale enfatizzata la peculiarità dell'acqua di essere priva di confini stabiliti, in continua trasformazione e, come afferma Eraclito, anche un rispecchiamento della natura umana in quanto: "Noi scendiamo e non scendiamo nello stesso fiume, noi stessi siamo e non siamo"[119].

Flu水o ha preso in considerazione i diversi stati dell'acqua, inclusa l'evaporazione, indagandone la forza poetica, ma anche la sua declinazione sociale. L'evaporazione richiama la dematerializzazione dell'oggetto artistico e l'idea di presenza e assenza. L'acqua diventa simbolo del continuo divenire, dell'indeterminatezza e della fugacità. L'acqua riesce a stupire sempre e ovunque, anche quando si è certi serva solo per dissetarsi, lavarsi, innaffiare. L'acqua è fonte e simbolo nella poesia e nella letteratura, dove viene cantata e raccontata, come protagonista o come ambientazione. Il suo

---

[116] R. Germano, *La natura quantistica dell'acqua all'origine della vita*, in 'Generiamo Salute', 2024. https://generiamosalute.it/omeopatia/la-natura-quantistica-dellacqua-allorigine-della-vita/ [ultimo accesso 9 novembre 2025]

[117] Kojin Sensei, *Il Misogi – antica pratica dello Shintoismo*, in 'Word Press', 2020. https://kojinnomichi.wordpress.com/2020/08/10/il-misogi-禊-antica-pratica-dello-shintoismo/ [ultimo accesso 9 novembre 2025]

[118] E. E. Pelilli, *Essere e acqua, Il significato del fluire nella filosofia occidentale e orientale*, Il Tascabile, 2024.
https://www.iltascabile.com/societa/essere-e-acqua/ [ultimo accesso 9 novembre 2025]

[119] Ibidem.

linguaggio universale pervade l'animo umano e diventa creazione artistica dove essa è sempre protagonista[120]. Nella lingua giapponese il termine *jōhatsu (蒸発)*[121], letteralmente evaporazione, viene utilizzato per descrivere coloro che fuggono dalla loro vita per vivere nell'anonimato, senza lasciare nessuna traccia; un fenomeno concreto e complesso della cultura nipponica, causato da diversi fattori sociali e culturali. Le diverse accezioni che compongono questo tema hanno portato al ripensamento di una delle correnti artistiche più radicali della fine del secolo scorso, Fluxus, per il suo nesso costitutivo con l'idea di fluidità e dell'acqua come elemento concettuale fondamentale.

2.3 Da Fluxus a Flu水o

Flu水o ha sostanzialmente incarnato lo spirito di Fluxus collegandosi a tematiche e opere d'arte facendo del *reenactment* il perno pratico-teorico del progetto. Come osservato dalla storica dell'arte Angela Vettese, Flu水o è: "Un progetto 'avanguardistico', mai pensato come un progetto finito, ma che riporta l'idea processuale delle cose, molto Gutai"[122]. In Flu水o ogni fase della creazione, dalla progettazione alla realizzazione, è fondata sul pensiero che, come racconta Quadrio si va "in scena costruendo"[123]. Il metodo di lavoro adottato per il progetto cinematografico del regista Tzu Nyen[124] risultava intrinsecamente legato alla filosofia Fluxus, sia per la libertà interpretativa data ai collaboratori, sia per la valorizzazione della dimensione collettiva piuttosto che alla gerarchia dei ruoli. Lo stesso regista spiega:

---

[120] *Acqua: Arte e creatività*, *H2O L'Acqua fa Cultura*
La Mostra Virtuale del SIMBAS, in 'Movio Beni Culturali', Lazio 2019.
https://movio.beniculturali.it/simbas/h2olacquafacultura/it/22/acqua-arte-e-creativita#:~:text=L'acqua%20è%20fonte%20e,dove%20essa%20è%20sempre%20protagonista
[ultimo accesso 10 novembre 2025]
[121] F. Marchesini, *I jōhatsu: gli evaporati del Giappone - Analisi critica e sociale del fenomeno in relazione alla visione stereotipata del Giappone all'estero*, Abstract, Università Ca' Foscari, Venezia 2023 – 2024.
[122] A. Vettese in D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.
[123] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.
[124] Cfr. Cap.4, par. 4.2.1 *Flu水o al Ming Contemporary Art Museum*, p.10.

> Sembra che ti forniscano una linea da seguire, ma non specificano né indirizzano in modo preciso le tue azioni. E non sono troppo perentorie. Potresti ancora trovare il tuo modo di interagire con quelle istruzioni. In questo modo, penso che lo spirito di Fluxus forse abbia tranquillamente ispirato anche me a prendere alcune di queste decisioni [125].

Flu水o ha ereditato il senso della collettività e della partecipazione nell'arte testimoniato dall'autorialità condivisa e dalla partecipazione del pubblico fin dalla prima edizione a Milano, dove il visitatore si trovava nell'impossibilità di fruire totalmente dell'evento ed era costretto a seguire il percorso che preferiva in un andamento fluido di *reenactment* per focalizzarsi pienamente sul tempo presente[126]. Quadrio ha raccontato il ruolo del pubblico così: "[…] se entrava con l'aspettativa di vedere una mostra o di vivere una performance, Flu水o non veniva compreso e per questa ragione il pubblico si lasciva andare senza pregiudizi"[127]. La studiosa Colli sottolinea la forte presenza del carattere partecipativo in Flu水o utilizzando questi termini:

> Davvero Flu水o è molto più di un progetto artistico e culturale. È un tessuto connettivo che riconosce lo sguardo molteplice; un rito collettivo – aperto e infinito – che si rinnova col valore individuale e personale; una comunità che diviene piattaforma di cittadinanza e appartenenza.[128]

La scelta della trasposizione dei concetti Fluxus nella contemporaneità si fondava sull'idea che, attraverso la riattivazione di un linguaggio artistico fatto di istruzioni e di elementi sonori, potesse far riscoprire quella dimensione spirituale e relazionale con la natura. Attingere a Fluxus implicava accogliere un'espressione artistica fatta, come osserva Quadrio di "[…] trasposizioni a livelli quasi sciamanici per comprendere il mondo circostante"[129]. Questa eredità è stata ripresa e utilizzata dal progetto, come descrive lo stesso curatore:

> Flu水o è la risposta ideale a una visione del mondo eurocentrica sclerotizzata. È un progetto che sottolinea il bisogno di ritualizzare il mondo per poterlo

[125] H. Tzu Nyen in A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.20.
[126] Cfr. Capitolo I, par. 1.1 *Un (non) movimento*, p.5.
[127] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.
[128] C. Colli, *Fluxo*, cit., p.9.
[129] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio,* Appendice, 30 maggio 2025.

> comprendere e risolvere. Flu水o come il luogo del riflesso di una realtà malata da curare[130].

La *mission* del progetto non era l'analisi e l'esposizione di opere legate al movimento Fluxus e men che meno la presentazione di una mostra o un evento temporaneo finito, ma catalizzare e riattivare i concetti Fluxus come spunti per il futuro attraverso una continua ripresentazione di sé. Questa volontà è stata attestata dalla presenza di diverse forme del progetto: opera performativa live ed esposizione, installazione e documentazione, workshop e talks. Sin dal principio, Flu水o è stato concepito come un progetto itinerante che poteva essere ripreso, decostruito e destrutturato[131]. "Il museo", afferma Quadrio a questo proposito, "non è più un luogo di mostre, ma è un luogo di continui processi che continuano a cambiare sostanza e presenza"[132]. Flu水o, come Fluxus[133], prendeva ispirazione dal comportamento dell'acqua, capace di infiltrarsi in diversi contesti, pur mantenendo la propria essenza fluida e trasformativa. Questa prospettiva è stata sottolineata dal direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai Francesco D'Arelli, che ha descritto la fluidità del progetto in questi termini:

> Flu水o è più di un semplice progetto artistico ed espositivo. È uno spazio in cui l'espressione dell'arte contemporanea italiana non segna barriere e confini, ma proprio come l'acqua s'insinua ovunque alla ricerca di occasioni d'integrazione e comunanza culturale […] Flu水o è una forza creativa d'immagini, d'opere in perenne mutazione che ha trovato nel Ming Contemporary Art Museum di Shanghai il luogo ideale, la fonte per rigenerarsi dopo le stazioni di Milano (Pirelli HangarBicocca) e di Seoul (Seosomum Shrine History Museum)[134].

Questa plasticità e plasmabilità del progetto lo ha reso quasi una sorta di "*reenactment* di un *reenactment*", nelle parole di Quadrio[135], in costante trasformazione e capace di instaurare sempre nuove relazioni. È significativo notare come non soltanto Flu水o è stato contenitore di pensieri, pratiche e performance che rimandavano al movimento

---

[130] D. Quadrio in A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.4.
[131] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.
[132] Ibidem.
[133] Cfr. Capitolo I, par. 1.2 *Processi, reti e connessioni*, p.8.
[134] F. D'Arelli in *Fluxo, progetto artistico multidisciplinare a Shanghai*, Consolato Generale d'Italia Shanghai, 2023.
https://consshanghai.esteri.it/it/news/dal_consolato/2023/09/flu水o-progetto-artistico-multidisciplinare-a-shanghai/ [ultima consultazione 10 gennaio 2026]
[135] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.

artistico degli anni Sessanta, ma è esso stesso diventato un'incarnazione contemporanea di quello spirito, in una nuova forma, in un nuovo spazio, in un nuovo tempo storico.

2.4 Performance art: un ponte tra passato e presente

La metodologia adottata da Fluxko per mettersi in relazione con le performance storiche di Fluxus e l'eredità di pratiche artistiche come score e istruzioni per il pubblico è stata informata dalla storia della performance art e dall'esperienza degli artisti nell'ambito del *reenactment*. Score e le istruzioni in ambito Fluxus (spesso simili a brevi testi descrittivi spesso minimali a mo' di partitura concettuale**)** non hanno rappresentato semplicemente delle indicazioni tecniche, ma si sono poste come delle forme artistiche autonome utili a ridefinire il rapporto tra opera, esecuzione e pubblico. Sottolineando l'indeterminazione e l'apertura dell'esecuzione si sono anche poste come vere e proprie *techniques of repetition*[136] capaci di offrire un margine di libertà radicale e di conseguenza di schiudere e potenziare un'infinità di possibilità realizzative. Dissolvendo la distinzione tra artista e interprete e spostando l'opera dal prodotto al processo hanno messo in crisi la dimensione materiale dell'arte e il concetto stesso di autorialità aprendo alla massima partecipazione del pubblico.
La teorica della performance Erika Fischer-Lichte descrive come la performance art supera "[…] l'artefatto con processi fuggevoli, unici e irripetibili" e come questa pratica evita di "[…] produrre opere d'arte alla stregua di manufatti e merci e le sostituisce con la creazione di eventi effimeri"[137]. Il gesto performativo, quindi, è reale, non imita come nel teatro tradizionale e non è neppure riconducibile al gesto ordinario della vita quotidiana. Come scrive Lisa Giombini:

> Mettendo in scena il gesto nella sua pura immanenza, la performance art gli attribuisce infatti una realtà più vivida, più netta, per questo 'aumentata'. Il gesto performativo realizza una sorta di 'realtà virtuale', che somiglia in tutto e per tutto alla vita, ma ha un grado di maggiore intensità e potenza. Questa forza origina

[136] Ibidem.
[137] E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, London 2008, p.165.

> una presenza: l'esserci (fisico, incarnato, corporeo e insieme mentale) di pubblico e artisti insieme, in uno spazio e tempo comuni[138].

Ciò detto, storicamente la performance art ha puntato alla dematerializzazione dell'oggetto artistico e di conseguenza alla messa in crisi di un sistema dell'arte basato sull'esistenza di opere tangibili. Come scrive Teresa Macrì: "La performance nacque come processo di disidentificazione e di alienazione dal vortex sistematico. Per scavalcarne valori, regole e giochi di potere".[139]

Le radici della performance appaino secondo la prima storica della performance art Roselee Goldberg, nelle serate futuriste dei Cabaret Voltaire, per poi passare alle sperimentazioni del Black Mountain College degli anni Quaranta e al lavoro di Fluxus degli anni Cinquanta e Sessanta[140]. Goldberg descrive la performance come un mezzo che si basa in primis sulla presenza e sull'esperienza dell'essere presenti.[141] Più recentemente, la curatrice Cathrine Wood ha sottolineato quanto l'enfasi posta sulla presenza in tempo reale dei corpi nella performance: "[…] has morphed into a metaphorical texture that represents a provisional state of things, suggesting the possibility of change and transformation through iteration, what I have been calling the performative".[142] La studiosa Giombini scrive:

> La creatività propugnata dalla performance art è invece una forza umana universale, un'energia vitale che permette a ciascuno, con qualunque mezzo egli disponga, di 'divenire ciò che è'[…] l'intero mondo della vita ne è oggetto, nel suo più comune dispiegarsi in routine, abitudini, atteggiamenti e attività banali come mangiare, scrivere, parlare, sedersi, camminare[143].

Philip Auslander alla fine degli anni Novanta del Novecento ribadisce che la caratteristica principale della performance è quella che definisce *liveness*, ovvero la sua dimensione dal vivo. La *liveness* consiste proprio nel rapporto diretto e nell'interazione tra performer e spettatore, creando il processo che la studiosa Fisher-

---

[138] L. Giombini, *Nel gesto, nell'atto. L'arte della performance tra opera ed evento*, Università degli studi di Roma Tre, Roma 2018*,* p. 140.
[139] T. Macrì, *Slittamenti della performance*, *Vol.1 Anni 1960 – 2000*, Post media Books, Milano 2020, cit., p.33.
[140] R. Goldberg, *Performance: Live art, 1909 to the present,* Harry N. Abrams, Inc. Publisher, New York 1979.
[141] R. Goldberg, *Performance,* cit.
[142] C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit., p.227.
[143] L. Giombini, *Nel gesto, nell'atto,* cit. 134.

Lichte chiama *feedback loop*[144], ovvero la partecipazione del pubblico comporta una co-creazione. La storica dell'arte Wood afferma che "Performance in contemporary art, then, might essentially be said to connote a space not just for performed action, but a space of active relations: a space in which things happen".[145]

Lo studioso Piermario Vescovo sostiene che erroneamente si è fatto riferimento a questo genere di arte come "un'arte che non produce un oggetto" o "un atto senza finalità", [146] mentre è necessario analizzare il gesto della performance come qualcosa che: "definisce piuttosto la propria speciale attività attraverso la neutralizzazione delle opere cui era legato in quanto mezzo".[147] Lo studioso Jonah Westerman sostiene che la performance non debba essere intesa come un medium specifico, bensì come un insieme di interrogativi sulle relazioni tra l'arte, il pubblico e il contesto sociale, come scrive: "[…] performance is not (and never was) a medium, not something that an artwork can be but rather a set of questions and concerns about how art relates to peolple and the wider social world"[148]. Superare l'ossessione per la definizione dell'identità dell'opera è necessaria, bisogna invece concentrarsi sulla sua funzione storica e sulla sua capacità di abbattere i confini tra arte e vita quotidiana. La celebre performer Marina Abramović descrive la performance art con queste parole:

> L'arte della performance consiste nel gesto con cui l'esecutore, con la propria idea, si pone, nella propria esistenza fisica mentale, davanti al pubblico in un determinato momento. Questo non è teatro: nel teatro si ripete, nel teatro si gioca a essere qualcun altro: il teatro è la scatola nera. La performance art è reale. In teatro, quando ci si taglia con un coltello e c'è del sangue, né il coltello né il sangue sono reali. Nella performance, il taglio, il coltello e il corpo del performer sono reali[149].

L'asse portante del progetto Flu水o è il concetto di *reenactment* che mette in campo per gettare un ponte tra alcune esperienze di Fluxus e il nostro tempo per renderle nuovamente significative e indagarne la forza poetica e politica per il pubblico del

---

[144] E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance,* cit., p. 165.
[145] C. Wood, *Performance in contemporary art*, cit., p.10.
[146] P. Vescovo, D. Tomasello, *La performance controversa, tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cuepress, Bologna 2021, p.21.
[147] Ibidem.
[148] J, Westerman, *The Dimension of Performance, Into the Space of Art*, Tate Research Publication 2016. https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance [ultimo accesso il 10 febbraio 2025]
[149] M. Abramovic in L. Giombini, *Nel gesto, nell'atto,* cit. 138-39.

presente. Il termine *reenactment* fa riferimento alla pratica della rievocazione di battaglie o eventi storici, ma dal XXI secolo il *reenactment* artistico, ovvero la rimessa in azione di opere performative, visive o di mostre del passato è divenuta sempre più frequente, in particolare nelle programmazioni museali e negli spazi espositivi. Questo ampliamento del raggio di azione ha portato alla ridefinizione della definizione che da mera ricostruzione di eventi si è trasformata in una più ampia riflessione sui concetti di memoria e di conservazione dei patrimoni artistici. Anche la diffusione delle nuove tecnologie, ha contribuito alla espansione del raggio di azione del *reenactment* e alle modalità della sua realizzazione. Con il termine *reenactment* artistico si fa dunque riferimento a una serie di operazioni di appropriazione volte alla reinterpretazione, ricontestualizzazione e risignificazione di un'opera performativa e visiva o di una mostra del passato, che consentono l'attualizzazione del potenziale inespresso e la sua stessa storicizzazione.

L'atto di rievocare una performance del passato presuppone sempre una ri-mediazione, una ri-circolazione e una ri-significazione, una indagine del contesto storico e culturale in cui è ha avuto origine, sebbene l'enfasi sia posta nella sua ri-attualizzazione e attualizzazione[150]. Il *reenactment* può essere studiato come un "campo di differenze"[151], in quanto non si limita alla mera replica, ma genera significato attraverso lo scarto e la divergenza dall'originale, diventando il cuore della ricerca e un catalizzatore di nuove potenzialità espressive. La storica dell'arte Cristina Baldacci sottolinea come il *reenactment* acquisti l'aura poetica dell'originale, tuttavia in modo differente: "The copy of the original gets its own aura as well, since, thanks to its refashioning, it is linked to a specific new context and time"[152]. È la trasformazione che porta il *reenactment* ad essere considerato come uno strumento e dispositivo critico attivo per indagare nuovi scenari artistici, non la sua riproduzione e come scrive la studiosa Rebecca Schneider: "The status of the lost past and that of the vanishing present are equally under erasure: a double disappearance is revoked"[153].

---

[150]M. Franko, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017, p.1.
[151] A. Lepecki, *The Body as Archive,* cit., pp.28–48.
[152] C. Baldacci, *Recirculation: The Wandering of Digital Image in Post-Internet Art*, in "Re-: An Errant Glossary", Berlino 2019, p.30.
[153] R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011, p.9.

In questo senso, lo sguardo al passato diventa un gesto innovativo e critico. Il *reenactment*, in altro parole, non consiste solo nella riscoperta di un lavoro e di come era strutturato, ma crea nuove relazioni tra il passato e il presente in cui è rimesso in azione, non per storicizzarlo bensì, come scrive lo studioso di danza Mark Franko, per renderlo nuovamente presente[154]. Inoltre, il *reenactment* mette in crisi il concetto di effimero storicamente abbinato alla danza e alla performance in quanto "opens a space for recalling in the sense both of remembering and summoning back"[155]. Questo aspetto è legato alla rielaborazione teorica di cosa è un archivio, che negli studi danza ha conosciuto una nuova fase con l'introduzione del concetto di "corpo archivio".[156] Il corpo-archivio designa il corpo come sede della memoria, e luogo in cui saperi storici, culturali e politici vengono incorporati, trasmessi e trasformati attraverso pratiche performative. Laddove l'archivio materiale opera secondo una logica di conservazione, il corpo-archivio mira alla riattivazione della memoria incorporata[157]. Da questa prospettiva, il corpo non è un vettore del passato, bensì un dispositivo attivo, che produce e riattualizza la storia nel presente, rendendo visibili forme di sapere spesso escluse dai regimi documentari e materiali dominanti[158]. L'idea che il corpo del performer sia un archivio vivente[159] scardina la visione tradizionale della memoria come accumulo di documenti materiali. Qui, il gesto diventa lo strumento principale per custodire e reinventare la storia. Attraverso la pratica del *reenactment*, la danza contemporanea non si limita a omaggiare la tradizione, ma la abita criticamente, trasformandola in nuova conoscenza. Questo passaggio di testimone implica un ruolo attivo dello spettatore, che diventa parte integrante di questo archivio, conservando l'opera nella propria memoria emotiva. In definitiva, il performer non sta solo

---

[154] M. Franko, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, cit., p.12.
[155] Ivi, p.8.
[156] A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, Dance Research Journal, Illinois 2010, p.28.
[157] Cfr. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke Univ Pr, London 2003.
[158] I. Baxmann, *The Body as Archive on the Difficult Relationship between Movement and History*, in 'Research Gate', 2007. https://www.semanticscholar.org/paper/The-Body-as-Archive-On-the-Difficult-Relationship-Baxmann/3e7a19c0d2c31e8555abe8e8732bd03aa1fc270bn [ultima consultazione il 3 febbraio 2026]
[159] S. Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, Ricerche di S/Confine, Oggetti e Pratiche artistico/culturale, Dossier 5, 2019. https://iris.unive.it/retrieve/e4239ddd-b5fc-7180-e053-3705fe0a3322/Corpo%20archivio%20Mappatura%20Saggio%202019.pdf [ultima consultazione il 3 febbraio 2026]

comunicando, ma offrendo il proprio corpo come uno spazio di resistenza culturale contro la fugacità del tempo. Il *reenactment* è considerato anche una forma di contro-memoria e di re-documentazione[160] e come scrive Susanne Franco, offre rappresentazioni di temporalità storiche incorporando una dimensione critica nel passato che è stato dimenticato perché la sostanza concettuale e ideologica di queste opere possa riaffiorare in superficie sotto forma di performance.[161]

Questa pratica artistica deve essere analizzata con un approccio transdisciplinare, per poter essere intesa come elemento della cultura and e della coscienza storica[162], come una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza e come un veicolo di conoscenza storica.[163] Il curatore Dieter Roelstraete parla della pratica artistica in questi termini:

> Both remake and re-enactment represent a type of renegade art history in action, anxious to keep in living memory that which is always in danger of being forgotten, marginalized, swept aside [...]. Remakes and *reenactment*s, then, perform a reconstructive educational role. [164]

Il *reenactment*, che Nicolas Bourriaud descrive come: "[…] una scatola di strumenti, uno spazio narrativo aperto piuttosto che un discorso univoco"[165], perimetra un dialogo spazio-temporale utile a rilanciare riflessioni del passato nel presente, poiché come sintetizza Mark Franko: "*Reenactment*s tell us the past in not over: the past is unfinished business"[166].

---

[160] R. Schneider in M. Franko, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, cit., p.106.
[161] S. Franco in M. Franko, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment,* cit., p.158.
[162] A.A. V.V., *The Routledge Handbook of Reenactment Studies, Key Terms in the Filed*, Routledge, London 2020, p.2.
[163] E. Anzelotti, *Reenactment, una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza*, Unclosed, 2018. https://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/226-*reenactment*.html [ultima consultazione il 3 febbraio 2026]
[164] D. Roelstraete, '*Make it Re-: The Eternally Returning Object'*, in When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013, ed. by Germano Celant (Milan: Fondazione Prada, 2013), pp. 423–28.
[165] N. Bourriaud in B. Grespi, L. Malavasi, *Dalla parte delle immagini: temi di cultura visuale,* McGraw-Hill, Milano 2022*,* cit., p. 159.
[166] M. Franko, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, cit., p.13.

CAPITOLO III

FLU水O Milano

3.1 Flu水o al Pirelli HangarBicocca (2021)

Questo capitolo presenta l'evento Flu水o presso lo spazio Pirelli HangarBicocca di Milano nel 2021, analizzandone l'organizzazione, l'allestimento e le opere presentate. Lo spazio industriale del complesso milanese HangarBicocca è stata la prima sede in cui il progetto Flu水o è stato presentato al pubblico nelle serate del 25 e del 26 novembre, in chiusura del Festival Milano Musica. La prima serata è stata dedicata alla musica e la seconda alle arti visive e pertanto il pubblico era composto in modo differente. Lo spazio utilizzato era l'ampia sala espositiva, che ospita l'installazione permanente di Anselm Kiefer intitolata *I Sette Palazzi Celesti* (2004), oscurata per l'occasione e trasformata in una presenza che evocava delle rovine antiche nel mare immaginario, organico e immersivo di Flu水o. Nel complesso si trattava di cinque *reenactment* di opere di Fluxus e di un'opera musicale del compositore argentino-tedesco Mauricio Kagel. La scenografia di Flu水o è stata curata dall'artista Andrea Anastasio come una prosecuzione della sua opera intitolata *Eden* (2021). Anastasio collegava metaforicamente *Eden* all'anaconda, metafora della società contemporanea che ingurgita qualsiasi elemento incontri. *Eden* rappresenta una sintesi tra prodotto industriale trasformato dall'uso e dall'abuso umano e la bellezza post-organica. Il curatore del progetto Flu水o, Davide Quadrio, descrive la scenografia in questi termini:

> *Eden*, in Flu水o, diventa un paesaggio sottomarino, fondale disperante fatto di immondizia umana che diviene il Mare Nostrum di Kagel, abisso lucido come la pelle di un pitone che ricopre tutto e che nasconde tutto in apparente e lussureggiante bellezza. The omnivorous quality of luxury[167].

[167] D. Quadrio in A.A. V.V., *Flu水o*, Guest Projects, Pirelli HangarBicocca, Milano. https://pirellihangarbicocca.org/evento/flu水o/ [ultimo accesso 23 gennaio 2026]

Per l'allestimento, le opere Fluϗko sono state disposte ad altezze diverse, sempre secondo il progetto di Anastasio, sfruttando l'altezza e la grandezza dell'architettura ospitante. Quadrio ha osservato in merito:

> Saggiamente Andrea Anastasio separa i due piani tra storia e a-storia posizionando l'opera di Kagel fisicamente a livello dell'acqua di un mare immaginario, tra cielo e acqua, futuro e presente, in una condizione storica che le performer vedono dal fondo dello stesso immaginario mare come onde sonore distorte e dissonanti[168].

Il posizionamento del gruppo musicale a tre metri d'altezza, era frutto di una soluzione architettonico-spaziale, ma anche emotiva, in quanto diventava, come riporta Quadrio, "[…] una specie di onda sopraelevata"[169]. Le sonorità delle performance - come l'acqua del *reenactment* dell'artista Chiara Bersani o i sussurri dell'opera di Anna Raimondo - dialogavano con una sintonia così naturale, capace di creare una dimensione immersiva e fluttuante, creando, sempre secondo Quadrio: "[…] una specie di unico suono, potente, incredibile"[170]. Questa atmosfera, generata dalle relazioni tra lo spazio, i performer e gli osservatori, era ampiamente determinata dall'allestimento che, abolendo l'idea del palcoscenico rialzato, dava al pubblico la possibilità di immergersi tra le diverse performance, annullando le tradizionali gerarchie dei posti a sedere assegnati.

Il visitatore poteva scegliere liberamente su quale opera posare il proprio sguardo e la propria attenzione, perché privato di qualsiasi rigida impostazione di percorso museale, vagava da "un'isola performativa"[171] all'altra. Il pubblico, entrando nella sala espositiva, incontrava: in primis i relitti subacquei di Rossella Biscotti; poteva spostarsi poi alla performance di Chiara Bersani intitolata *Sea State*; incontrare successivamente l'opera delle artiste Silvia Calderoni e Ilenia Caleo; interagire con le sculture sonore di Anna Raimondo; venire catturato dalla danza di Silvia Gribaudi e infine giungere all'area in cui era stata allestita la struttura che ospitava i musicisti e i cantanti coinvolti in *Mare Nostrum*.

---

[168] D. Quadrio in A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.6.
[169] Ivi, cit., p.12.
[170] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.
[171] S. Gribaudi, *Arthub, Fluxo*, Press-Releasee.
https://www.silviagribaudi.com/wp-content/uploads/2022/01/fluxo-final.pdf
[ultimo accesso 4 febbraio 2026]

Il flusso collaborativo che ha caratterizzato tutto lo sviluppo del progetto[172], ha dunque contagiato anche la sua fruizione da parte dei fruitori, come descrive Quadrio:

> È incredibile come l'arte espressa attraverso il lavoro collettivo e ispirato contenga in sé i termini perfetti di una costruzione di senso. L'arte come veicolo di risoluzione collettiva attraverso l'umano nella sua essenza di essere culturale e quindi di essere semplicemente umano. L'artista come essere umano nella sua essenza riconciliatrice[173].

Fluϗko operava come una vera e propria macchina performativa[174], dando forma a un'idea di collaborazione al contempo calcolata e spontanea nella quale, secondo le parole di Quadrio:

> Ogni componente del progetto tesse quindi una trama perfetta e leggera, crea denominazioni comuni restando pur sempre composta da nuclei che esistono per sé. Fluida, ogni componente del progetto racchiude in sé l'altro, lo nutre e protegge, lo rende astorico, assoluto nel mare di suoni di Mare Nostrum di Kagel[175].

Ciò che si venne a creare fu un "teatro vivente"[176], in cui chi assisteva era libero di seguire le performance lasciandosi trascinare metaforicamente dal flusso delle onde di questo mare sebbene all'interno di un evento strutturato sulla base di una precisa regia complessiva, come ricorda Quadrio:

> […] c'è stata questa specie di fluidità e anche di sospensione rispetto a una formalizzazione prestabilita, ma è anche molto interessante vedere […] come in realtà la struttura dello spazio sia stata in qualche modo decisa, pensata e chiusa mesi prima[177].

Nel momento in cui tutte le performance iniziavano, lo spettatore perdeva la capacità di governare ciò che accadeva intorno a lui, percependo di essere impossibilitato ad avere una visione integrale di tutte le opere, e di trovarsi immerso in una situazione peculiare, straniante. Non essendo previsti dei percorsi prestabiliti, i visitatori si

[172] D. Quadrio, A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.5.
[173] Ibidem.
[174] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, 30 maggio 2025.
[175] Ibidem.
[176] Ibidem.
[177] D. Quadrio, A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.12.

trovavano ad assistere per il tempo che volevano a ciascuno dei pezzi rimessi in azione e gestendo l'intera durata della visita in modo autonomo[178] e senza aspirare a un'esperienza "completa" ma catartica e autentica, in sintonia con lo spirito di Fluxus. Quadrio precisa in merito: "Flu水o è come la vita che ti insegna a lasciarti andare all'esperienza di vivere. Flu水o è un atto di crescita in cui il bambino realizza di non essere onnipotente"[179]. Il pubblico, attraverso i propri movimenti e le proprie scelte, diveniva parte integrante della performance stessa[180].

I limiti di distanziamento dovuti alla pandemia da COVID-19, hanno influito molto sulla gestione delle norme di sicurezza e di conseguenza sulla fruizione dell'esperienza, sebbene proprio il maggiore controllo abbia finito per contribuire all'atmosfera quasi magica venutasi a creare[181].

Il team ha potuto incontrarsi solo in due occasioni, a Marsiglia, per delineare il progetto e poi all'Hangar Bicocca per la prova generale. Quadrio descrive il clima come: "[…] un'emozione incredibile […] ognuno stava facendo una cosa consapevole e precisa, permettendo di pensare a te stesso, ma allo stesso tempo in una situazione condivisa"[182].

L'azione teatrale di *Mare Nostrum*, che fungeva da contenitore delle performance, aveva una partitura rigidissima con cui tutte le performance dovevano confrontarsi, come testimoniato da Sciarroni:

> È stato come se ci fossero due poli che si sono incontrati/scontrati. Da un lato, c'era infatti la rigidità di una scrittura che, per quanto possa essere sperimentale come è l'opera di Kagel, è molto chiusa e rigida, e paradossalmente – anche se sembra liberissima pone dei vincoli molto precisi. Probabilmente, il sistema ha funzionato perché le artiste hanno capito questa rigidità e messo in campo la parte più fluida e generosa della loro poetica[183].

[178] Ivi, cit., p.15.
[179] Ivi, cit., p.5.
[180] A. Sciarroni, A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.12.
[181] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, 30 maggio 2025.
[182] Ibidem.
[183] A. Sciarroni, A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p. 14.

3.2 Rossella Biscotti, Attila Faravelli, *Amphoric*

Amphoric è l'opera presentata da Rossella Biscotti a partire da *Water Music, for magnetic tape* di Toru Takemitsu (1960), un brano elettroacustico incentrato sul suono dell'acqua. Toru Takemitsu (1930 - 1996, Tokyo) è stato un compositore che sperimentò l'intreccio della musica classica occidentale e la strumentazione giapponese tradizionale, come il *biwa* e lo *shakuhachi*. L'artista affermava: "Non amo utilizzare le melodie giapponesi come materiale. Nessuna forza… nessun sviluppo. Le melodie giapponesi sono come il Fuji, belle ma eternamente immobili"[184]. Ciò che risuonava nell'opera di Takemitsu era l'anima giapponese, ma nella maniera astratta e filosofica, piuttosto che strutturale. Silenzi, pause e flusso musicale libero, non strutturato erano elementi sostanziali nella sua opera. Non creò semplicemente una fusione tra stile orientale e occidentale, ma produsse una nuova musica, frutto della conoscenza approfondita dei due, coronando il desiderio, come scrive Takemitsu, di: "Nuotare nell'Oceano che non ha né Oriente né Occidente"[185]. Takemitsu prese parte al collettivo giapponese Jikken Kobo (1951), composto da artisti all'avanguardia che esprimevano l'arte attraverso la commistione di media diversi. Insieme al Jikken Kobo, Takemitsu indagò la *musique concrète*, una musica composta da suoni registrati ambientali diretti, per poi venir modificati, smembrati e successivamente ricomposti come un collage sonoro attraverso mezzi tecnologici[186]. Intorno ai primi anni sessanta del Novecento, l'artista si avvicinò poi al movimento Fluxus e, influenzato da John Cage, iniziò a sperimentare con la tecnica aleatoria, generando un tipo di musica in cui alcuni elementi della composizione venivano lasciati al caso, al fine di creare nuovi equilibri tra controllo e improvvisazione.

Water Music è stata per Takemitsu un mezzo per enfatizzare e celebrare il flusso spontaneo della pioggia e la dimensione spirituale dell'acqua:

---

[184] T. Takemitsu, *Confronting Silence: Selected Writings (Fallen Leaf Monographs on Contemporary Composers*, Fallen Leaf Press, Tokyo 1995.

[185] G. Predota, *Toru Takemitsu: A Composer Between Two Traditions*, Interlude, 2020. https://interlude.hk/toru-takemitsu-a-composer-between-two-traditions/ [ultimo accesso 27 dicembre 2025]

[186] K. McLeod, P. DiCola, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke University Press, Durham, NC 2011.

> When I see and listen to flowing water, it reminds me of an old Japanese word, Tao (the Path) … My image of Tao is not a continuous road but many disconnected dots. Listeners will experience a feeling of stillness, motion, time, and space. These spaces and times are not the same as physics. They are rhythm of nature and time of mind[187].

Il materiale di partenza fu ricavato interamente e direttamente dal suono delle goccioline d'acqua, poi manipolato elettronicamente su nastro magnetico e successivamente restituito come nuova sonorità, affine a quella tradizionale giapponese e alternata da silenzi e tensioni irregolari. Secondo Takemitsu, non erano necessarie nuove melodie nate da strumenti sonori, ma esse andavano ricercate all'interno dei suoni della natura, in quanto preesistenti, concreti e musicali[188]. L'atmosfera che creava l'artista attraverso la sua musica era in equilibrio tra l'essere spaesante e rasserenante, capace di creare altri mondi, non alieni, ma molto umani, come ricordi indefiniti; secondo lo studioso Ken David Masur: "You start somewhere that is familiar, you venture out into a dissonance or a different key, and then you return"[189]. Il direttore d'orchestra Masur spiega poi come la musica di Takemitsu:

> […] don't give us the beginning of a story and then the end of a story. Instead, it's as if we are entering into something that has been moving for thousands of years. It's a feeling of time and space flowing as if we happen upon a world that has been going on eternally[190].

Occorre rilevare come *Water Music* sia il frutto della collaborazione tra Takemitsu e l'attore Hisao Kanze, teorico e interprete del teatro tradizionale giapponese Noh. Un progetto che prevedeva la creazione di un teatro musicale inedito, combinando la musica elettroacustica e la coreografia Noh. In *Water Music*, la commistione dei suoni grezzi dell'acqua e di quelli manipolati presenta caratteristiche sonore similari a quelle dello strumento tradizionale giapponese Tsuzumi, specificatamente adoperato per il

---

[187] Ibidem.
[188] J. W. Finnie, *The Keyboard Percussion Trois of Toru Takemitsu and Toshi Ichiyanagi*, University of North Texas College of Music, 1995.
https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278139/m2/1/high_res_d/1002726097-finnie.pdf#:~:text=Toru%20Takemitsu%20is%20currently%20one%20of%20the,identical%20instrumentation%20of%20marimba%2C%20vibraphone%2C%20and%20crotales. [ultimo accesso 5 gennaio 2026]
[189] K. D. Masur in P. Kosidowski, *Toru Takemitsu: Experiencing Nature in Music*, Milwaukee Symphony Orchestra, 2021.
https://www.mso.org/backstage/toru-takemitsu/ [ultimo accesso 27 dicembre 2025]
[190] Ibidem.

Teatro Noh. Sulla musicalità rarefatta, Kanze sviluppò una coreografia Nō originale, caratterizzata da un'essenzialità e una purezza formale che riflettevano la sua interpretazione approfondita di *Water Music* e secondo lo scrittore Makamoto Mikawa: "The concurrent presentations of the placidity of the tape music and the various movements of the Noh choreography created a distinctive visual-sound space and the tension within"[191].

Per realizzare *Amphoric* Biscotti ha collaborato con Attila Faravelli, sound artist che indaga il suono in quanto fenomeno fluido e la relazionale tra corpo, spazio e musica, intrecciando la poetica di artistica della collega. La ricerca artistica di Biscotti segue le tracce del passato per dare voce a storie dimenticate e raccontare situazioni di resistenza in strutture istituzionali segnate dalla violenza. La rimessa in azione di *Water Music* da parte di Biscotti consisteva in un'installazione-performance che presentava tre antiche anfore consumate dal tempo in relazione a due dispositivi elettronici sonori contemporanei, il registratore portatile Nagra III e lo smartphone IPhone, che riproducevano i suoni del progetto *The Journey*, su cui stava lavorando l'artista dal 2016.

The Journey nacque dall'idea di trasportare un blocco di marmo di Carrara, di venti tonnellate e proveniente dall'iconica cava di Michelangelo, seguendo un percorso di navigazione lungo il Mediterraneo e passando per una serie di tappe affini tra di loro per contenuti sociali e storici, per poi affondarlo in alto mare. L'artista ha esplorato i fattori ambientali, politici ed economici del complesso corpo d'acqua[192], il Mediterraneo, analizzando la zona come stratificata su diversi livelli semantici. Il blocco di marmo, lasciato nel suo stato naturale, secondo le parole di Biscotti appariva come: "A body released on the water and when you see the image of it, it has a physical presence"[193]. Il progetto rifletteva sull'idea di visibilità (il marmo) e invisibilità (i suoni indefiniti delle registrazioni audio), e lo spazio della performance era delimitato

---

[191] M. Mikawa, *Toru Takemitsu – Water Music (1960),* Classical20, 2015. https://classical20.com/2015/08/22/toru-takemitsu-water-music-1960/#:~:text=Instead%20of%20using%20sounds%20recorded,thorough%20interpretation%20of%20the%20music. [ultimo accesso 5 gennaio 2026]

[192] Ama.ci, *Presentazione Progetto "The Journey" dell'artista visuale Rossella Biscotti*, 10 ottobre 2022. https://www.amaci.org/events/632ad6e534270454b7b9acbd [ultimo accesso 6 gennaio 2026]

[193] R. Biscotti, *The Journey,* L'Art Rue, 31 maggio 2022. https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=the+journey+Rossella+Biscotti&ie=UTF-8&oe=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:85d4a933,vid:_580jHvzefY,st:0 [ultimo accesso 6 gennaio 2026]

da ombre soffuse, originate da una luce calda che illuminava tre grandi anfore rialzate su dei piedistalli, provenienti dal Museo Castromediano di Lecce. Biscotti, avvicinando il telefono al foro dell'antica anfora, amplificava la registrazione audio e, muovendo il dispositivo elettronico al suo interno, produceva diverse intensità di suono. L'audio è stato registrato tra l'aprile e il maggio del 2021, sulle coste maltesi a bordo di una nave mercantile, mentre trasportava il grande blocco al suo punto di affondamento in mare. Si trattava di un modo quindi per percepire tutte le profondità del mare, dai suoni naturali a quelli artificiali e umani. Come racconta Biscotti: "The idea was that somehow during this trip, this ship has ears and these ears could really hear till the coastline"[194]. L'IPhone e le anfore instauravano un dialogo inedito, tra il nuovo e l'antico, producendo nuove sonorità e un gioco tra storia, tempo e musica. Le anfore, consumate dal tempo, si presentavano come rovine e relitti che emergevano dal fondale del mare immaginario di Fluϟko, fluttuando e suonando le memorie e gli echi del passato.

Il punto di contatto tra Takemitsu e Rossella Biscotti è la narrazione utopica del ritorno a un mare libero, senza distinzioni e conflitti, e che non ha né Occidente e né Oriente.

3.3 Chiara Bersani, *Sea State*

Sea State è il titolo dell'opera presentata da Chiara Bersani, ispirata alla performance di Mieko Shiomi, performer e compositrice Fluxus di Okayama, intitolata *Water Music* e realizzata presso la Crystal Gallery di Tokyo nel 1965.

Shiomi studiò musica a Tokyo e co-fondò il Gruppo Ongaku, uno dei collettivi più radicali e influenti dell'avanguardia giapponese del dopoguerra, con cui indagò la relazione uomo-natura attraverso il suono e l'esperienza artistica, esplorando improvvisazione e uso di oggetti sonori non convenzionali, passando poi dalla creazione del suono all'azione come musica alla pratica artistica degli *event*. Dagli anni Sessanta del Novecento, l'artista, influenzata da John Cage e Morton Feldman, iniziò a comporre gli *action poems*[195]*,* brevi *score* liberamente interpretabili, che si posizionavano tra la poesia e la performance. L'artista lavorò a New York, a stretto

[194] Ibidem.

[195] M. Yoshimoto, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2005, p. 145.

contatto con George Maciunas e Fluxus, dove espose sei performance al Perpetual Fluxfest del 1964, presso la Washington Gallery, compresa una delle versioni dell'opera *Water Music*. Successivamente, Shiomi tornò in Giappone portando con sé Fluxus e organizzando diversi Fluxus Festival, come quello del 1995 a Kobe.

La versione di *Water Music*, scelta da Bersani è stata quella performata da Shiomi durante la Flux Week del 1965 presso la Crystal Gallery di Tokyo, in cui l'artista Fluxus sgocciolò dell'acqua sul nastro di un giradischi, registrandone il particolare suono prodotto. Questa azione sfidava il concetto di musica e riscopriva il legame tra suono, natura e dispositivo meccanico. Lo strato di acqua cadeva in maniera casuale sulla superficie del disco, riproducendo con una sonorità inedita l'opera musicale *Aufforderung zum Tanz* di Carl Maria von Weber. *Water Music* indagava il rapporto tra suono musicale e azione del corpo, sulla scia della musica concreta. Lo score di *Water Music* recitava: "Give the water still form. Let the water lose is still form"[196]. Il gesto quotidiano e la processualità dell'azione venivano esaltate, trasfigurandosi in espressione artistica.

Il corpo di Bersani, affetto da osteogenesi imperfetta, catalizzava con la sua presenza questioni centrali della dimensione sociale dello sguardo, le dinamiche di potere e della rappresentazione[197]. Come scrive Bersani: "[…] mi riferisco a tutti i corpi non accettati, in generale. Il mio corpo viene ascoltato più di altri, quindi mi piace pensare che parli a nome di tutti quelli non ascoltati"[198].

Sea State è stata allestita a terra, all'interno di uno spazio quadrato illuminato in cui spiccavano un giradischi e delle piccole fialette d'acqua. Bersani entrava e usciva dallo spazio performativo trasportata in braccio da due performer. Il giradischi riproduceva un brano della compositrice Ilaria Lemmo, a cui Bersani faceva eco con un'esecuzione vocale che sembrava generata da tutto il corpo[199]. Il disco in azione veniva bagnato e

---

[196] Ivi, cit., p. 159.
[197] L. Cominoli, *Il corpo politico*, in 'Il Tascabile', 2019. https://www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-bersani/ [ultimo accesso 7 gennaio 2026]
[198] C. Bersani in M. De Nadal, *Osteogenesi imperfetta: la storia di Chiara Bersani, performer che dona il suo corpo a servizio della scena*, in 'Osservatorio delle malattie rare', 2019. https://www.osservatoriomalattierare.it/malattie-rare/osteogenesi-imperfetta/14690-osteogenesi-imperfetta-la-storia-di-chiara-performer-che-dona-il-suo-corpo-a-servizio-della-scena#:~:text=Osteogenesi%20Imperfetta-,Osteogenesi%20imperfetta%3A%20la%20storia%20di%20Chiara%2C%20'performer'%20che,corpo%20a%20servizio%20della%20scena [ultimo accesso 7 gennaio 2026]
[199] A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.31.

successivamente fatto sgocciolare, creando una musica nuova frutto della combinazione casuale di zone asciutte e umide.

3.4 Silvia Calderoni e Ilenia Caleo, *The Present is Now*

The Present is Now è il titolo dell'opera delle performer Silvia Calderoni e Ilenia Caleo ispirata alla performance Fluxus *Covered in Detergent on Stage, Bathing Water* (1964) di Nam June Paik a partire dal brano di La Monte Young *Composition 1960#10* (1960). Nam June Paik, nato nel 1932 a Seoul e morto nel 2006 a Miami, fu musicista e videoartista, con una formazione in filosofia e musicale in Giappone, e che collaborò in seguito con il compositore d'avanguardia Karlheinz Stockhausen in Germania. A New York, collaborò con la violoncellista Charlotte Moorman, sperimentando il video come mezzo artistico e sviluppando un linguaggio inedito alla convergenza tra arte e cultura di massa. La Monte Young, nato nel 1935 negli Stati Uniti, studiò jazz, accostandosi alla tecnica seriale e frequentò alcuni corsi di Darmstadt nel 1959 per poi avvicinarsi al movimento Fluxus grazie alla collaborazione con John Cage e Paik.
Composition 1960#10 recitava queste parole: "Draw a straight line and follow it"[200] e la performance *Zen For Head* (1961 - 1962) è stata la prima versione di Paik dove mise in azione questa indicazione. Eseguita per la prima volta nel 1961 a Colonia, fu riproposta l'anno successivo al Fluxus Interationale Festspiele Neuester Musik a Wiesbaden. Paik immerse la testa, le mani e la cravatta in un secchio contenente una miscela di inchiostro di china nero e succo di pomodoro e, trascinandosi lentamente all'indietro, tracciò una linea retta con la propria testa, su un lungo foglio bianco di circa quattro metri. Come un pennello, il suo corpo diede forma alla linea retta enunciata nell'opera di Young, sostituendosi al tradizionale strumento artistico di pittura e dissolvendo la distinzione tra soggetto e oggetto, tra strumento e opera. L'artista realizzò l'opera in uno stato psicofisico meditativo, sebbene la documentazione video e fotografica dell'evento ci ricordi che suscitò in alcuni spettatori una risata. I *word pieces* di Young miravano a sovvertire il concetto di autorialità, affermando che chiunque potesse creare arte. La singolarità dell'evento

[200] L. M. Young, *Composition 1960#10,* in 'Fondazione Bonotto', 1960. https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/younglamonte/2114.html

sintetizzato dalla chiara istruzione, ne favoriva la ripetibilità, come precisa lo stesso Young:

> I have been interested in the study of a singular event, in terms of both pitch and other kinds of sensory situations. I felt that a line was one of the more sparse, singular expressions of oneness, although it is certainly not the final expression. Somebody might choose a point. However, the line was interesting because it was continuous - it existed in time[201].

Con *Zen for Head*, Paik concepì un'opera che si sottraeva alla categorizzazione artistica convenzionale in quanto era originata da una composizione musicale, ma si articolava poi in una dimensione performativa che si cristallizzava in un dipinto, testimonianza materiale e traccia dell'evento performativo. Il titolo presenta un riferimento al Buddismo Zen, invitando alla contemplazione e allo svuotamento attraverso l'azione minima e simbolica. Paik si ricollega anche alla cultura visiva dell'Asia orientale, riferendosi alla calligrafia giapponese, evocandone la gestualità[202]. Nel 1964 Paik ha interpretato nuovamente lo score di Young ricoprendosi di sapone e immergendosi in una vasca colma d'acqua, sul palcoscenico. L'opera intitolata *Covered in Detergent on Stage, Bathing Water* è stata realizzata durante il breve soggiorno dell'artista a Tokyo presso il Sogetsu Art Center. La nuova versione presentava un gesto quotidiano quello del lavaggio del corpo, ma trasportato in un contesto assurdo e teatrale. L'acqua per Paik non era solo un elemento scenico o funzionale, ma era un mezzo che alterava la percezione del corpo e l'azione artistica.
L'opera *The Present is Now*, di Calderoni e Caleo era presentata all'interno di uno spazio rettangolare illuminato, a terra due tessuti, uno scuro e uno chiaro. Calderoni teneva in mano due sacchetti contenenti liquido chimico tossico, che Caleo bucava con un lungo ago e faceva sgocciolare sul pavimento. La candeggina mista a vernice luminescente si sovrapponeva così alla vernice nera dell'opera dell'artista Fluxus creando: "[…] una dilazione tra l'espressività del corpo e il modo in cui affiorano a terra i segni "pittorici"[203], mentre Calderoni, spostandosi lungo lo spazio con

[201] L. M. Young in R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means: an Introduction to Happanings, Kinetic Environment and Other Mixed-means Performances*, New York, Dial Press, 1968, pp. 194-95.
[202] Cfr. E. Vanuzzo, *Nam June Paik: Zen for head*, tesi triennale in discipline delle arti, della musica e dello spettacolo, Università degli studi di Padova, Padova 2021-2022.
[203] B. Garatti, *Alcune riflessioni sulle pratiche di Silvia Calderoni,* in 'Arte e Critica', 2022.

movimenti fluidi e ripetitivi, produceva una sonorità che entrava in dialogo con l'opera musicale di Kagel. Quando l'azione avveniva nella parte più scura dello spazio performativo, il liquido creava delle linee e degli schizzi rossi fluorescenti, che evocavano l'opera di Paik. Sulla parte del pavimento ricoperta con il tessuto chiaro e illuminata dalla luce Wood, agiva Caleo. La scrittrice Barbara Garatti descrive questo momento come:

> Ci si trova di fronte al risultato di un passato appena sfuggito, perso alla vista ma ancora vivido nella memoria. […] l'azione è orientata a un qualcosa che si riallaccia al futuro, una relazione tra presente e futuro che disattende le previsioni, quindi il controllo[204].

I tessuti impregnati di liquido colorato diventavano una sorta di score che conserva la memoria dell'azione fisica, ma anche un dipinto calligrafico e un oggetto artistico indipendente. Garatti scrive in proposito: "Il residuo è la pelle di un serpente attraverso cui si riattualizza il momento generativo della trasformazione, è fine e sorgente al tempo stesso di un costante *reenactment*"[205].

3.5 Anna Raimondo, *Le forme dei sogni tornano al mare*

Anna Raimondo ha presentato l'opera intitolata *Le forme dei sogni tornano al mare*, ispirata all'artista Fluxus Shiomi e in particolare alla versione di *Water Music* realizzata per il Perpetual FluxFest nel 1964. Al Washington Square Gallery di New York, Shiomi distribuì al pubblico delle bottigliette d'acqua, chiedendo loro di realizzare la seconda parte dalla partitura testuale scritta sull'etichetta, che recitava: "Dai all'acqua una forma ferma. Fai in modo che l'acqua perda la sua forma ferma"[206]. In questo modo, l'artista trasformò la condizione dello spettatore da passivo ad attivo rendendolo un vero e proprio esecutore dell'opera. Ogni azione realizzata dal pubblico possedeva il medesimo valore artistico dell'azione realizzata da Shiomi e allo stesso

---

https://www.arteecritica.it/alcune-riflessioni-sulle-pratiche-di-silvia-calderoni-fluire-tra-diversi-linguaggi-per-dare-corpo-ai-passaggi-di-stato-dellidentita/#:~:text=Il%20*reenactment*%20di%20Covered%20in,del%20progetto%20complessivo:%20Mare%20Nostrum. [ultimo accesso 15 gennaio 2026]

[204] Ibidem.

[205] Ibidem.

[206] *M. Shiomi, Water Music, 1964*-2019, in 'Art Basel', Hong Kong 2019. https://www.artbasel.com/catalog/artwork/78608/Mieko-Shiomi-Water-Music

tempo rendeva il procedimento artistico accessibile a chiunque, riflettendo sul concetto di arte e autorialità. La serie delle bottigliette di *Water Music* nacque dalla collaborazione tra Shiomi e Maciunas. Anche Maciunas performò l'opera, come lo stesso pubblico, prendendo la bottiglietta e bevendola, dando così alla *Fluxwater* una nuova forma. L'acqua contenuta all'interno delle boccette venne denominata dagli artisti *Fluxwater*, conferendole così una vena ironica e un'unicità irrisoria. Gli artisti intendevano far riflettere il pubblico sul concetto di multiplo, di ripetizione e di copia e del valore artistico attribuitole. Una critica che si avvaleva di una messa in discussione del mercato dell'arte attraverso un'aura artistica ripetibile e oggetti banali ed economici, quali *souvenirs,* privati di sacralità e venerabilità.

Nel corso della sua carriera, Raimondo ha sperimentato il mezzo radiofonico come espressione artistica capace di veicolare attraverso il suono pratiche di attivismo politico, questioni di genere, pratiche relazionali e risvolti terapeutici. Come scrive la studiosa Elena Biserna:

> Raimondo usa la voce e l'ascolto come piattaforma d'incontro, collaborazione e scambio, come strumenti di diffrazione identitaria. Problematizzando i limiti tra privato e pubblico, tra i generi e le loro connotazioni, attiva o decostruisce pratiche culturali per fluidificare nozioni di identità e soggettività[207].

Per *Le forme dei sogni tornano al mare* Raimondo ha realizzato sei sculture sonore, disposte in maniera posizionate su dei piedistalli circolari illuminati in più punti dell'HangarBicocca. Attraverso la voce dello psicoterapeuta Emanuele Ferrigno e della veggente napoletana Gina Piscitelli venivano narrati sei racconti di persone di diversa origine: Adlen, Amina, Mariana Carvalho, Moa Magnone, Domiziana Marinelli, James Webb. I racconti si basavano su sogni legati al mare e venivano interpretati e associati da Raimondo alla numerologia della smorfia napoletana, contaminando il racconto con le sue origini partenopee. Le sculture rappresentavano simboli e forme presenti all'interno di questi sogni narrati, configurandosi come amuleti: si poteva trovare un'ancora fenicia riprodotta in biscotto, una barchetta di marmo o un cuore. I racconti onirici di queste forme divenivano archivio materico e uditivo della vita di tali persone, instaurando un dialogo metaumano con chi le

[207] E. Biserna in A.A. V.V., *Fluxo*, cit. p.63.

osservava. Due dei sei racconti sono stati pubblicati nel catalogo di Flu水o. Il primo racconto e di Adlen, un ragazzo tunisino di diciassette anni che sogna la sua traversata dalla Tunisia a Lampedusa. Il mare che descrive, nero di notte e blu di giorno, era minaccioso perché tentava di entrare nella barca, per affondarla. L'unica speranza per Adlen erano dei biscotti, definiti dalla veggente: "[…] un elemento vitale, un elemento autoconservativo. Lì c'è vita"[208]. La veggente attribuì il 71, il 22 e il 90, ovvero i numeri associati rispettivamente agli uomini, alla follia e alla paura. Lo psicoterapeuta scoprì che la paura di Adlen era il timore che una potenza oscura potesse cancellare le sue origini, la sua lingua, la sua storia e la sua cultura e che rimanesse "[…], come spesso succede a chi migra, in mezzo al mare, né qui, né lì"[209]. Il racconto portava l'ascoltatore a porsi domande e a sviluppare delle riflessioni, lasciando sospese sensibili questioni. La veggente consigliava ad Adlen di abbracciare quel mare immenso, ricordandogli che, oltre la paura, gli aveva donato anche serenità, mentre lo psicoterapeuta recitava queste parole:

> Si può costruire un ponte tra i due mondi che non sia fatto semplicemente, o solo, di legni di una barca che rischia di affondare. […] quello è il vero lavoro, la vera attraversata che Adlen deve fare senza perdere nulla della sua cultura di prima, senza buttare fuori tutta l'acqua della cultura, che invece entrano a Napoli e che arriva…[210]

L'altro sogno riportato è quello di una ragazza di nome Amina, che giocava lungo la spiaggia davanti al mare e creava una collanina rossa fatta di conchiglie. La collana divenne il simbolo della volontà di un ritorno a una dimensione infantile e giocosa, un ricordo sbiadito che trasudava malinconia. La veggente riconosceva nel colore rosso l'associazione tra forza e vita, velocità e tenacia, collegando rispettivamente ad Amina il numero 11, al mare il numero 3 e alla sabbia il numero 88, definendo la combinazione un bel terno secco. Il sogno di Amina era collegato alla volontà di ricerca della propria identità e, al contempo, al timore e paura del tempo perso cercandola, rappresentato dall'immensa onda travolgente, lo tsunami, che a un certo punto appare. La veggente rassicurava Amina con queste parole: "[…] il tempo non è

[208] A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.33.
[209] Ivi, p.34.
[210] Ibidem.

mai poco, tutti i giorni si può sempre iniziare qualcosa di bello"[211]. Lo psicoterapeuta invece recitava:

> Ho questa fantasia: che Amina sia madre delle sue costruzioni e che segua un processo molto simile a quello che fanno le mamme in grembo quando, appunto, da delle onde vitali, sensoriali, poi devono rappresentarsi, costruire, iniziare a dialogare con il mondo imprevedibile[212].

3.6 Silvia Gribaudi, *Water Body*

Silvia Gribaudi ha presentato l'opera *Water Body*, rielaborando il lavoro dell'artista Fluxus Yoko Ono intitolato *Water Piece* (1964). Nata a Tokyo nel 1933 e trasferitasi all'età di diciotto anni a New York, Ono, che aveva una formazione di musicista, fece del suo appartamento newyorkese un punto di riferimento per la scena artistica sperimentale dell'epoca, organizzando happenings letterali, musicali e performativi. La poetica dell'artista si focalizzava sulla sperimentazione radicale e sulla ricerca di un'interazione autentica e diretta con il pubblico, spaziando dalla musica alla performance, dalla poesia al cinema. Ono è un'artista radicale, che utilizza l'arte per fare un'esperienza inedita con il pubblico, creando una relazione diretta, autentica e spesso intrisa di humor. L'opera *Water Piece,* inclusa poi nella raccolta *Grapefruit*, di cui si è parlato nel Capitolo I, veicola pienamente lo spirito Fluxus[213]. Gli *event score*, chiamati anche *instruction pieces*, di Ono si collocano sulla medesima linea degli *action poems* della collega Fluxus Shiomi, entrambi caratterizzati da un'ampia e potente apertura interpretativa, offrendo un vasto potenziale generativo e performativo, volto a stimolare l'immaginazione del fruitore. Poesia e azione artistica si intrecciavano, spostando il focus dall'oggetto risultante, enfatizzando invece una dimensione più concettuale. Il minimalismo del testo consentiva all'esecutore di entrare in uno stato mentale meditativo e riflessivo, richiamando i koan buddhisti[214].

---

[211] Ivi, cit., p.38.
[212] Ibidem.
[213] Cfr. Capitolo 1, par. 1.2 *Processi, reti e connessioni*, p.6.
[214] *Che cos'è un koan?* Il portale dell'Unione Buddhista italiana, in 'Gate'. https://gategate.it/2-10-11-che-cose-un koan/#:~:text=Un%20famoso%20esempio%20di%20kōan,»%20(«vuoto») [ultimo accesso 19 gennaio 2026]
Un kōan è una parola o una frase sorprendente o paradossale, tratta da un aneddoto, usata come oggetto di meditazione nelle tradizioni che derivano dal buddhismo cinese chán, come lo zen giapponese. La

Per l'artista, quindi, il valore artistico non risiedeva nell'oggetto materiale, bensì nel concetto e nell'idea, elementi che spesso includevano il coinvolgimento diretto del pubblico. Esistono più versioni dello score di *Water Piece*: quella del 1963 recita: "Listen to the sound of the underground water"[215], quella aggiornata del 1964 per il collega Fluxus George Brecht con scritto semplicemente: "Water"[216] e sempre nello stesso anno, quella con lo score che gioca con il reale, l'acqua e con l'illusione, il riflesso: "Steal a moon on the water with a bucket. Keep stealing until no moon is seen on the water"[217]. L'onirico epiteto, di natura ambigua, evocava un immaginario creativo surreale e una dimensione quasi metafisica. Tuttavia, tale indeterminatezza e astrazione intrinseca conduceva l'esecutore alla creazione di qualcosa di esistente, arrivando così a una fusione del reale e dell'illusorio. La studiosa Nicole Demby parla degli *instruction events* di Ono in questi termini:

> Each discrete card is a ladder to a place of affirmation, one that connects the imaginary and the real and asserts the power of the mind to create forms that occupy a liminal space between the material and the immaterial[218].

Questo approccio invitava lo spettatore e l'esecutore a considerare la vita quotidiana come un'esperienza estetica e, specificatamente con *Water Piece*, l'acqua come elemento primordiale. Successivamente Il tema dell'acqua è centrale nella poetica di Ono, che in *Water Talk* (1967) affermava:

---

contemplazione di queste parole rientra nell'addestramento mediante il quale un insegnante cerca di appoggiare il risveglio di uno studente. La parola kōan è una traslitterazionee giapponese del cinese gōng'àn, che significa «atto pubblico» o «precedente legale», e anche «storia». La maggior parte dei kōan utilizzati oggi provengono da diverse raccolte di gōng'àn risalenti alla Cina del XII e XIII secolo. Quando i flussi di pensiero abituali non porta a nulla, gli studenti iniziano a «ragionare» con il kōan e alla fine portano all'insegnante una «risposta» diretta o spontanea che riflette la loro formazione zen. In alcune scuole, uno studente può lavorare su un kōan per anni, o dover ripercorrere un elenco tradizionale di kōan. Alcuni dei kōan più famosi, come «Che suono fa una mano che appalude da sola» o «Com'era il tuo volto prima che i tuoi genitori nascessero». Questa sorprendente risposta è riuscita a catalizzare gli sforzi meditativi, l'introspezione e l'intuizione dei praticanti per secoli, e il kōan viene assegnato agli studenti ancora oggi.

[215] Y. Ono, *Water Piece,* 1963.

[216] S. Gribaudi, *Arthub, Fluxo*, Press-Releasee.
https://www.silviagribaudi.com/wp-content/uploads/2022/01/fluxo-final.pdf
[ultimo accesso 4 febbraio 2026]

[217] Y. Ono, *Water Piece,* 1964.

[218] N. Demby, *Essay: Yoko Ono, Grapefruit*, Fluxus Foundation, 2009.
https://fluxusfoundation.com/archive/about-yoko-fluxus-foundation-archive/grapefruit-1964/essay-yoko-ono-grapefruit/#:~:text=They%20ask%20their%20readers%20to,that%20is%20whimsical%20and%20painterly. [ultimo accesso 18 gennaio 2026]

> You are water / I'm water / we're all water in different containers that's why it's so easy to meet / someday we'll evaporate together but even after the water's gone / we'll probably point out to the containers and say – that's me there, that one – / we're container minders[219].

Sillvia Gribaudi in *Water Body* ha offerto un'interpretazione del brano del *Water Piece* (1963) di Ono su un ampio spazio rettangolare illuminato e plastificato, bagnato dall'ausilio di due recipienti colmi d'acqua, permetteva il volteggiamento ossessivo del corpo dell'artista[220]. L'acqua bagnava la pelle dell'artista, generava una dimensione sonora peculiare e favoriva lo scivolamento limitandone nel contempo la stabilità: la danza prendeva corpo in questa tensione costante e si manifestava agli occhi dell'osservatore come un rito di abluzione, quasi ancestrale. L'opera decostruiva il confine tra soggetto e mezzo e, grazie all'uso sapiente della luce, il corpo illuminato dell'artista, si rispecchiava sulla pavimentazione plastificata creando un gioco di riflessi. Improvvisamente si fermava e iniziava a osservare il pubblico che la circondava con uno sguardo empatico, che favoriva l'immedesimazione. Lo spazio performativo si trasformava in un ambiente privo di gravità, evocando una dimensione fetale e primordiale in cui Gribaudi oscillava tra un atteggiamento ludico e infantile, e un registro espressivo riflessivo. L'artista ha trasformato il rapporto quotidiano con l'acqua in azione artistica e ricerca fenomenologica complessa.

3.7 Mauricio Kagel, *Mare Nostrum: Scoperta, pacificazione e conversione della regione mediterranea da parte di una tribù dell'Amazzonia* (1973-1975)

Mare Nostrum, il cui titolo completo è *Mare Nostrum: Scoperta, pacificazione e conversione della regione mediterranea da parte di una tribù dell'Amazzonia*, del compositore Mauricio Kagel è stata interpretata dal controtenore Kai Wessel e dal baritono Miljenko Turk, accompagnati dall'Ensemble Bernasconi sotto la direzione di

---

[219] Y. Ono, *Water Talk*, 1967, in D. Rothbart, Yoko Ono: *We're all water*, Daniel Rothbart, 2006. https://danielrothbart.org/yoko-ono-were-all water/#:~:text=One%20hundred%20and%20eighteen%20ceramic,both%20self%2Dawareness%20and%20empathy. [ultimo accesso 23 gennaio 2026]

[220] J. Gonzales, *FLUXO, il kolossal performativo di Alessandro Sciarroni all'HangarBicocca*, in 'Exibart', 28 dicembre 2021. https://www.exibart.com/arti-performative/fluxo-il-kolossal-performativo-di-alessandro-sciarroni-all-hangarbicocca/ [ultimo accesso 4 febbraio 2026]

Arnaud Arbet, con la partecipazione solistica di Elena Casoli alla chitarra e Yuka Ohta alle percussioni. Alla dimensione performativa del lavoro ha contribuito, inoltre, l'artista Muna Mussie.

Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931 - Colonia, 2008) è una figura di spicco dell'avanguardia musicale e del teatro musicale del secondo Novecento, punto di riferimento imprescindibile per le generazioni successive di compositori. Le sue opere sono caratterizzate da una forte componente politica e dalla presa di posizione contro le tendenze razziali e colonialiste europee. L'artista dichiara: "Sono stato fortunato a nascere in Argentina perché non mi sono dovuto scontrare con un concetto di egemonia culturale che in Europa ha giustificato intolleranza e violenza"[221]. Avverso all'adesione a movimenti o a scuole artistiche, Kagel ha operato una sistematica rottura con le convenzioni della musica tradizionale sia in ambito esecutivo sia per quanto riguarda le pratiche di ascolto. La sua ricerca ha esplorato nuove possibilità timbriche e gestuali, concependo il gesto come generatore di suono e significato scenico, e ha integrato elementi provenienti da tradizioni popolari e media culturali diversi. Attraverso il teatro musicale e strategie di straniamento, Kagel ha messo in discussione le convenzioni dell'esecuzione e dell'ascolto, rivelando i codici sociali e ideologici che sottendono la pratica musicale[222].

Mare Nostrum è stata realizzata per la prima volta il 15 settembre del 1975 presso l'auditorium dell'Hochschule der Künste di Berlino, nella cornice delle Berliner Festwochen. L'azione teatrale di *Mare Nostrum* è una riflessione satirica sul colonialismo, che ribalta la prospettiva storica tradizionale proponendo il racconto sarcastico di una colonizzazione al contrario, in cui Kagel immagina che una tribù amazzonica arrivi in Europa per civilizzare e convertire il bacino del Mediterraneo, sottomettendo i selvaggi portoghesi, francesi, spagnoli, israeliani, greci, arabi, turchi e italiani. Il critico musicale Mario Gamba descrive l'opera di Kagel in questi termini:

> Feroce e lieve, Kagel si prende gioco della sacra cultura della nostra civiltà cristiana e monoteista, con qualche citazione e molte belle brevi melodie, orecchiabili e moderne e non convenzionali e non accademiche e non

[221] M. Kagel in D. Follero, *Mauricio Kagel. Un argentino a Colonia*, I cosiddetti contemporanei, Sentire Ascoltare, 2008.
https://www.sentireascoltare.com/rubriche/mauricio-kagel-un-argentino-a-colonia/ [ultimo accesso 20 gennaio 2026]

[222] Cfr. B. Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Routledge, 2006.

> melodrammatiche […] E tutto il gioco è un esempio di didascalismo e descrittivismo simpatico, ironico, funzionale, leggero[223].

Mediante l'impiego di un linguaggio volutamente assurdo, il compositore demistifica le dinamiche dell'imperialismo e smaschera la costruzione di un'identità europea omogenea, denunciando la responsabilità dell'Europa nella sopraffazione dei popoli colonizzati. L'azione scenica e l'esecuzione musicale sono indissolubilmente intrecciate tra loro, e le parti vocali, spesso urlate, sono accompagnate da una gestualità impulsiva, che manifesta una condizione straniante di terrore. La parte vocale è resa attraverso frammenti sillabici e lessicali appartenenti a quello che potrebbe definirsi un idioletto kageliano: un linguaggio primordiale, istintivo e corporeo, che si spinge sino a sonorità animalesche, intriso di onomatopee funzionali a esprimere una dimensione istintiva e irrazionale della condizione umana. Nasce un autentico teatro del suono dai caratteri intenzionalmente ferini, che rivelano straordinarie per effetto sonoro e scenico.

Il titolo *Mare Nostrum* allude sarcasticamente al nome del Mediterraneo usato in epoca imperiale romana e che sottolinea il controllo totale esercitato da Roma su questo bacino marittimo, in seguito alla conquista di tutte le regioni costiere circostanti. In epoca fascista, per rivendicare l'egemonia italiana sul Mediterraneo e stabilire un collegamento ideologico e nostalgico con la grandezza dell'Impero Romano, il nome latino tornò in uso e nel 2013, Mare Nostrum fu adottato per designare un'operazione militare e umanitaria italiana finalizzata al soccorso in mare dei migranti. Kagel impiega questo titolo in chiave parodistica e critica, al fine di enfatizzare il contenuto narrativo dell'opera. Nell'opera di Kagel il mare è quello scoperto e colonizzato dalla tribù amazzonica, che intraprende il viaggio verso l'Europa, operando così un rovesciamento delle dinamiche storiche. L'opera mette in discussione le pretese di superiorità culturale dell'Europa attraverso la parodia del linguaggio utilizzato dal colonialismo per interrogare criticamente i concetti di proprietà, violenza e identità culturale. Il testo di *Mare Nostrum* è riportato nel catalogo Fluฑko:

[223]M. Gamba, *Mauricio Kagel, Così feroce, così lieve*, Il Manifesto, 2005. https://ilmanifesto.it/archivio/2003077576 [ultimo accesso 19 gennaio 2026]

> Portogallo: La tribù amazzonica dona ai portoghesi oggetti di poco valore: preludio alle prime conversioni; i locali si avvicinano confidenti e il conquistatore esprime il suo disprezzo.
> Spagna: Avvengono i primi rapimenti e violenze. Gli spagnoli vengono derisi perché per invocare "Dio" e dirsi "Ad- dio" usano la stessa parola: "Dios/adios".
> Francia: Iniziano a essere tagliate mani e lingue irrispettose. Dopo una chanson di cannibalismo accompagnata dalla fisarmonica vengono tagliate anche orecchie e membra. Tra la Francia e l'Italia una Tempesta sconvolge la "tranquilla" navigazione della conquista.
> Italia: A Roma, le pruderie legate a pulsioni sessuali re- presse si esprimono anche in cantilene pseudoreligiose.
> Grecia: Altre catture si svolgono sull'invocazione dei modi musicali greci.
> Turchia: Immediatamente identificata dalla rielaborazione della Marcia alla Turca dalla Sonata n.11 per pianoforte di Mozart, vi si registrano altre teste tagliate e divinità abbattute. Un Sogno elenca scorticamenti, impiccagioni, roghi e torture varie.
> Terra Santa: Le preghiere a un Muro che cade dal cielo si concludono con una struggente Marcia Funebre; segue la Trasformazione del controtenore/colonizzato in vittima sacrificale.
> Paesi Arabi: La Danza Mortale del Ventre sancisce tragicamente l'abbandono di ogni speranza[224].

Mare Nostrum, della durata di due ore, è una potente metafora sociale che utilizzava l'umorismo e la satira per affrontare questioni di potere, storia e impatto ambientale legate al colonialismo nel Mediterraneo. Quadrio definisce *Mare Nostrum* un'opera "solida e assoluta", che restituisce "la maschia storia, il dito puntato, la tragedia"[225]. *Mare Nostrum* è la rappresentazione dell'orrore e dell'acqua come luogo di morte, di conquista, di colonizzazione, che negli ampi spazi dell'HangarBicocca dialogava con le altre dimensioni concretizzate dai vari *reenactment* di Fluxko. Il progetto, che ambiva a fare confluire le acque del Mar Giallo, tra la Cina e la Corea, e quelle del Mare Mediterraneo, aspirava alla creazione di un mare senza confini, senza Oriente o Occidente, libero, capace di promuovere una rinascita consapevole. Temi storici e contemporanei si intrecciavano in *Mare Nostrum*, suscitando riflessioni profonde sulle

[224] A.A. V.V., *Mao Fluxo booklet*, cit., pp. 35-36.
[225] D. Quadrio in A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.5.

dinamiche di potere che abbiamo ereditato dal passato[226] e sulla crisi geopolitica in atto, segnata da migrazioni e violenza ambientale[227].

L'allestimento di *Mare Nostrum,* che consisteva in una struttura sopraelevata a tre metri d'altezza e disposta circolarmente grazie a una serie di impalcature separate, ciascuna delle quali ospitava un musicista, occupava lo spazio più distante dall'ingresso del complesso di HangarBicocca. Questa disposizione, frutto di una precisa scelta curatoriale e coreografica, alimentava nello spettatore la percezione di poter dominare visivamente l'intera performance, ma l'esecuzione simultanea dei vari pezzi dislocati nello spazio espositivo rendeva impossibile questo tipo di fruizione. Sciarroni racconta con queste parole come si comportò il pubblico a Fluꜗko:

> Nel decentrare ti accorgi che qualcosa la perdi, che devi lasciar andare, e quindi in maniera intuitiva e casuale non sei più alla ricerca di afferrare tutto. Il pubblico arrivava così fino in fondo alla sala e si muoveva liberamente con estrema calma e serenità negli spazi intorno per visitare più situazioni in simultanea, cosa assai insolita per un pubblico milanese delle arti visive, abituato a consumare tutto in tempi rapidi. Mi è piaciuta l'idea di offrire un tempo lento e libero […] La scoperta gratificante è stata proprio questa nuova percezione del tempo[228].

La performer Mussie interpretava il ruolo del narratore in mezzo al pubblico che poteva muoversi liberamente, osservando i musicisti da molteplici prospettive. Quadrio descrive così i transiti del pubblico:

> E, infine, questa magica chiusura in cui tutti ritornavano verso Mare Nostrum di Kagel per gli ultimi dieci minuti. E tutto è successo in maniera organica, studiata, ma anche lasciata alla discrezione dei movimenti e delle scelte individuali[229].

---

[226] D. Quadrio in C. Squartecchia, *La cultura giapponese, Mare Nostrum di Kagel nel progetto Fluxo. Intervista a Davide Quadrio e Alessandro Sciarroni*, Pane Acqua Culture, 2024. https://www.paneacquaculture.net/2024/06/18/la-cultura-giapponese-lacqua-mare-nostrum-di-kagel-nel-progetto-fluxo-intervista-a-davide-quadrio-e-alessandro-sciarroni/ [ultimo accesso 19 dicembre 2025]

[227] E. R. Fritz Gibbon, *Reevalutating Political Musiktheater and Reversing Colonialist History: Mauricio Kagel's Mare Nostrum (1975),* in 'Journal of the American Musicological Society', Volume 77, Issue 3, 01 decembre 2024. https://online.ucpress.edu/jams/article-abstract/77/3/769/203484/Reevaluating-Political-Musiktheater-and-Reversing?redirectedFrom=fulltext [ultimo accesso 19 febbraio 2026]

[228] A. Sciarroni in C. Squartecchia, *La cultura giapponese,* cit. https://www.paneacquaculture.net/2024/06/18/la-cultura-giapponese-lacqua-mare-nostrum-di-kagel-nel-progetto-fluxo-intervista-a-davide-quadrio-e-alessandro-sciarroni/ [ultimo accesso 19 gennaio 2026]

[229] D. Quadrio in A.A. V.V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p. 15.

Al centro di questa configurazione circolare, erano presenti diversi oggetti, tra cui una lavatrice, un materasso, una ruota, tutti tinteggiati di nero, e nell'insieme evocavano relitti marini, sedimenti inquinanti e detriti del mare. Tale scenografia è stata concepita come estensione di *Eden*[230], tant'è che gli oggetti presenti all'interno dello spazio circolare facevano riferimento a quest'opera. Appese a queste strutture metalliche comparivano via via le bandiere delle nazioni destinate alla colonizzazione che la narrazione evocava. Mussie afferrò la bandiera francese esponendola al pubblico per evidenziare la profonda contraddizione tra i proclami di fratellanza, uguaglianza e libertà e l'oppressione coloniale. In un crescendo di violenza, durante la performance tutte le bandiere furono strappate dalle rispettive impalcature e scaraventate all'interno di un secchio, trattate alla stregua di rifiuti e materiale inquinante. Come scrive Kagel: "Scoperta, liberazione e conversione", sono eufemismi per "conquista, sopraffazione e rapina"[231]. Dal medesimo secchio Mussie estrasse delle bandiere nere, omogenee e anonime, imbevute d'acqua, che venivano via via strizzate, un gesto che richiamava il trattamento dei panni bagnati. Successivamente, furono appese alle strutture metalliche dei musicisti, in sostituzione dei vessilli precedenti, ormai distrutti e consegnati all'oblio, le cui identità risultavano ormai annientate e convertite dai colonizzatori. L'opera terminava con la discesa dall'impalcatura del baritono Turk (che impersonava l'europeo), che dirigeva verso il centro della scena, con il Chimta, uno strumento musicale a percussione tipico della cultura popolare dell'Asia del Sud, e che qui evocava un fucile impugnato da Turk, impaurito, contro il pubblico. Il controtenore Wessel, nei panni del nativo, teneva tra le mani delle Claves, legnetti a percussione della musica afro-cubana, disarmava e feriva Turk, ma nell'azione perdeva le Claves mentre un potente grido squarciava la scena immediatamente avvolta dal buio che spegneva Flu水o.

---

[230] A.A. V.V., *A spasso nel tempo con Alcantara*, in 'Living Corriere', 2018. https://living.corriere.it/design/eventi/gallery/spasso-nel-tempo-con-alcantara-foto/ [ultimo accesso 19 gennaio 2026]

[231] Citazione da M. Kagel riportata in E. Parola, *Acqua, fonte di morte e di rinascita*, in Corriere della Sera Milano, 2021. https://www.milanomusica.org/images/PDF/RASSEGNA_STAMPA/2021/11.25_Acqua%20fonte%20di%20morte%20e%20di%20rinascita_Corriere%20della%20Sera_Enrico%20Parola.pdf [ultimo accesso 19 gennaio 2026]

CAPITOLO IV

FLU水O in Asia

4.1 Flu水o al Seosomun Shrine History Museum (2022)

A distanza di un anno dalla prima manifestazione milanese, il 16 e 17 novembre 2022 il progetto Flu水o è stato ripresentato in una versione rinnovata a Seoul, in coincidenza con le celebrazioni del novantesimo anniversario dalla nascita di Nam June Paik, pioniere della video art e media artist Fluxus oltre che uno dei più influenti artisti coreani del XX secolo. Il progetto è stato promosso dall'Ambasciata Italiana, dall'Istituto Italiano di Cultura e da Pavilion Production, ente specializzato nella promozione e facilitazione degli scambi artistici e culturali tra il continente asiatico ed europeo[232]. In questa nuova versione, Flu水o ha presentato sei artisti italiani e coreani di Ensemble Tongyeong International Music Festival e di Art Project BORA[233]. I curatori Davide Quadrio e Joanne Kim hanno concepito Flu水o Seoul come una mostra multidisciplinare che approfondiva l'esplorazione della tematica dell'acqua, della fluidità e dell'eredità teorica e pratica del movimento Fluxus.

La scelta del Seosomun Shrine History Museum come sede espositiva merita una particolare attenzione dato il peso storico e simbolico che il luogo riveste nella memoria collettiva coreana. Durante la tarda dinastia Joseon, precisamente nel periodo compreso tra il 1801 e il 1866, questo sito è stato teatro di una violenta persecuzione anticattolica, nella quale centinaia di fedeli sono stati giustiziati per essersi rifiutati di abiurare la propria fede religiosa. Gli eventi hanno conferito una profonda valenza

[232] *Fluxo: progetto multidisciplinare di danza, talks, screening e spettacolo di musica*, Istituto Italiano di Cultura di Seoul, 2022. https://iicseoul.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/fluxo-progetto-multidisciplinre/ [ultimo accesso 20 gennaio 2026]

[233] Cfr. *Interview Artistic Director & Choreographer Kim, Bo ra, Art Project BORA*, The Apro, 2021. https://www.theapro.kr:441/eng/choice/program_view.asp?idx=6242 [ultimo accesso 20 gennaio 2026]

sacra al luogo, divenuto un simbolo di grande rilevanza spirituale per il cattolicesimo coreano. Quadrio ricorda che:

> Più che assomigliare a una scena dell'Apocalisse, gli eventi che hanno avuto luogo qui ricordano una tragedia greca ben realizzata, molto simile alle tragedie di Sofocle. In tali tragedie, gli individui arrivano a comprendere il significato profondo e la saggezza della vita quando raggiungono il limite[234].

Questi eventi trovavano sublimazione nel concetto di trasformazione attraverso l'esperienza traumatica rappresentato dall'opera *Mare Nostrum* di Mauricio Kagel, che immaginava la colonizzazione della regione mediterranea da parte di una tribù amazzonica. Le due serate di Flu水o si articolavano in diverso modo: la prima aveva in programma l'opera dell'artista Jung Jinhwa e la performance delle artiste Silvia Calderoni e Ilenia Caleo, concludendo poi con l'esecuzione di *Mare Nostrum*: la seconda, uno spettacolo di danza dell'Ensemble Tongyeong International Music Festival sull'opera musicale intitolata *Rrrrrrr…* (1980-1982) di Kagel [235].

Gli spazi del Seosomun Shrine History Museum presentano un'architettura prevalentemente ipogea, concepita per rispettare e valorizzare il significato storico e memoriale del luogo[236]. Lo spazio espositivo sotterraneo era valorizzato strategicamente da un accurato progetto illuminotecnico: una luce soffusa, disposta dal basso verso l'alto, generava un effetto di elevazione verticale, espandendo illusoriamente l'ambiente. Dal soffitto a cassettoni, un'illuminazione di tonalità blu avvolgeva la scena performativa, immergendo metaforicamente lo spettatore in una dimensione marina, che ricordava l'atmosfera dell'edizione milanese. Sempre dal soffitto, sopra al palcoscenico, pendeva un lucernario artificiale, portando simbolicamente la luce all'interno della sala interrata e sottolineando lo spazio scenico della performance[237]. *Mare Nostrum* è stata allestita su un palco rialzato e di fronte, su

[234] D. Quadrio in A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.43.
[235] *Fluxo,* Istituto Italiano di Cultura di Seoul, 2022. https://iicseoul.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/fluxo-progetto-multidisciplinre/ [ultimo accesso 20 gennaio 2026]
[236] L. Cha Ki-jinn, *Martyrs' Shrine*, *History*, Seosomun Shrine History Museum. https://www.seosomun.org/en/index.do#firstPage [ultimo accesso 10 gennaio 2026]
[237] *Seosomun Historic Park and Museum of Holy Land, Time and space flowing up and down the ground*, C3 Globe.

un ampio tessuto disteso a terra, Calderoni e Caleo hanno presentato la loro performance. Gli spettatori potevano scegliere di rimanere in piedi oppure seduti direttamente a terra o su apposite sedie in cartone. In questa forma aggiornata di Flu水o, diversamente da quanto accaduto nell'edizione milanese, il pubblico manteneva una posizione sostanzialmente statica, assumendo così il ruolo di attento osservatore. Sulle pareti retrostanti al palcoscenico venivano proiettati i soprattitoli dell'opera di Kagel per facilitarne la comprensione.

La performance di Calderoni e Caleo consisteva in un *reenactment* del *reenactment*[238] eseguito ad HangarBicocca, ovvero *The Present is Now,* a partire da *Covered in Detergent on Stage, Bathing Water* dell'artista Paik. Calderoni si posizionava sopra il tessuto, sorreggendo due sacchi contenenti una sabbia granulosa di colore biancastro, mentre Caleo con un ago procedeva a bucare questi sacchi, dando così inizio all'azione coreografica di Calderoni. Le artiste indossavano abiti da lavoro visibilmente usurati e macchiati dalla candeggina, come resto performativo che testimoniava la stratificazione temporale così densa in questa operazione di *reenactment* alla seconda. Agli spettatori veniva dato un braccialetto fluorescente da indossare ai polsi e carico di significati simbolici: in questo modo il pubblico diventava insieme uno dei granuli fosforescenti del materiale sparso da Calderoni e una goccia del mare evocato dall'allestimento, ma anche un organismo vivente che evocava la fluorescenza marina, generata da microrganismi o alghe che emettono luce nelle profondità oceaniche. I movimenti energici in avanti e indietro e i salti di Calderoni provocavano la fuoriuscita incontrollata della sabbia dai sacchi bucati, creando un effetto visivo di notevole impatto e dei piccoli cumoli sparsi. Per Calderoni il rapporto con l'opera di Paik si è sviluppato a partire da questi punti:

- lavorare con la materia, che sia pittura, carta, un secchio o altro.
- lavorare sulla traccia, lasciare una traccia, come una lumaca.
- lavorare con sostanze liquide.
- lavorare – come nella poetica di Fluxus – su una durata che è determinata da una temporalità concreta: l'esaurirsi di una materia, l'evaporarsi di una sostanza, il consumarsi di tutta l'energia.

https://c3globe.com/seosomun-historic-park-and-museum-of-holy-land-by-void-architects/#:~:text=Steel%2C%20wood%2C%20and%20stone%20are,above%20and%20below%20the%20ground. [ultimo accesso 24 gennaio 2026]

[238] D. Quadrio, *Intervista a Davide Quadrio*, Appendice, 30 maggio 2025.

- lavorare con il corpo per come è lì, nella sua dinamica fisica e presenza[239].

Le tracce tangibili di questa performance erano i piccoli cumuli di sabbia lasciati sulla superficie dei tessuti, nelle tonalità cromatiche del bianco e del nero, che evocavano l'immagine del fondale marino, e i sacchi ormai vuoti e deformati abbandonati a terra nello spazio performativo.

A differenza dell'edizione milanese, l'opera *Mare Nostrum* di Kagel iniziava solo una volta terminata *The Present is Now*, mentre la seconda serata Flu水o apriva con l'opera dell'Ensemble Tongyeong International Music Festival, incentrata su *Rrrrrrr…*. L'opera si articolava in quarantuno brani indipendenti, i cui titoli iniziavano tutti con la lettera R, seguendo così un principio strutturale di natura fonica e ludica. Kagel era rimasto profondamente colpito dalla straordinaria varietà semantica e dalla ricchezza poetica delle voci lessicali collocate sotto la lettera R, come descriveva lo stesso:

> I got hold of a paperback edition of a music dictionary, and immediately found myself in the midst of infinitely multiplying domains, ranging from compelling semantics to the farthest reaches of musical poesy[240].

Nato originariamente come fantasia radiofonica[241], *Rrrrrrr…* consiste in otto brani per organo, tra cui figurano *Râga, Ragtime-Waltz, Rondeña* e *Rossignols enrhumés*. Sei pezzi, tra cui *Railroad Drama, Ranz des vaches e Rim Shots & Co…,* sono stati concepiti per una formazione di due percussionisti, e altri, tra cui *Requiem, Resurrexit dominus* e *Romance*, sono per un coro misto. Cinque brani, tra cui *Rrrrrrre-bop e Riff*, prevedono l'utilizzo di strumenti tipici del jazz quali il clarinetto, il sassofono, il violino e il pianoforte. Altre sezioni dell'opera comprendono brani per fiati,

---

[239] *The Future is Now?* Motus, Rimini 2024. https://motusonline.com/untitled-1-madre-6/ [ultimo accesso il 10 gennaio 2026]

[240] M. Kagel in A.A. V.V., Review: Latin American Literature and Arts, New York 2001, *Kagel's Keys*, Itineraries of a Hummingbird. https://www.itinerariesofahummingbird.com/mauricio-kagel.html#:~:text=Much%20of%20Kagel's%20music%20has,of%20different%20moments%20in%20jazz. [ultimo accesso 11 gennaio 2026]

[241] M. Kagel, *Rrrrrrr...Sechs Schlagzeugduos*, Edition Peters, 1984. https://issuu.com/scoresondemand/docs/kagel_rrrrrrr..._da8d70c7bc848d [ultimo accesso il 18 febbraio 2026]

contrabbassi e percussioni, per un totale complessivo di undici composizioni, oltre a quattro pezzi per sola voce, accompagnata da pianoforte.

La dimensione teatrale, tipica del teatro strumentale di Kagel, era presente anche nella dimensione concertistica di *Rrrrrrr…,* enfatizzata dall'espressività dei musicisti e cantanti e nel complesso poteva essere interpretata come una sofisticata parodia di alcuni generi musicali dal ragtime al requiem, dal rondò alla romanza[242]. I quarantuno brani, pur essendo concepiti come parte di un'opera unitaria, potevano essere presentati anche autonomamente e in varie combinazioni.

Flu水o Seoul presentava poi un'installazione video dell'artista Ho Tzu Nyen, nella quale venivano riprese e rielaborate alcune scene documentate durante Flu水o Milano, stabilendo così un ulteriore nesso visivo e concettuale tra le due edizioni del progetto.

A conclusione dell'intera esposizione di Flu水o Seoul, sono stati organizzati degli incontri con gli artisti e con i curatori del progetto, offrendo così al pubblico l'opportunità di approfondire le tematiche affrontate e di dialogare direttamente con i protagonisti dell'iniziativa artistica.

4.2 Flu水o al Ming Contemporary Art Museum (2023)

Flu水o Shanghai rappresentava la prosecuzione e la fase conclusiva di questo progetto artistico in collaborazione con Arthub Asia[243]. Questa tappa si configurava non soltanto come una esposizione, ma anche come una riflessione sul potenziale transculturale e sull'adattamento dell'opera d'arte contemporanea a nuovi contesti geografici e culturali. Dal 1° settembre al 12 ottobre 2023, il Ming Contemporary Art Museum di Shanghai ha ospitato Flu水o con un nuovo allestimento multimediale.

Flu水o Shanghai è stato reso possibile grazie alla collaborazione strategica tra l'Istituito Italiano di Cultura di Shanghai e il Consolato Generale d'Italia, con il supporto diretto della console Tiziana D'Angelo, convinta di come questa manifestazione costituisse una preziosa opportunità di dialogo culturale:

---

[242] Cfr. B. Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, cit.

[243] S. Gribaudi, *Arthub,* cit.
https://www.silviagribaudi.com/wp-content/uploads/2022/01/Press-Release_Flu水o.pdf [ultima consultazione 24 gennaio 2026]

> L'arte contemporanea gioca un ruolo essenziale nella promozione della collaborazione culturale tra Italia e Cina […] Essa supera le barriere linguistiche e culturali, unendo i due Paesi attraverso l'energia creativa e l'innovazione artistica. Questa collaborazione non solo rafforza i legami culturali tra Italia e Cina, ma contribuisce anche a un dialogo globale più ampio, in cui le voci degli artisti risuonano in armonia, ispirando il cambiamento e l'evoluzione delle società moderne[244].

La scelta di presentare questo progetto nella forma inedita di mostra espositiva, ripresentando e reinterpretando le precedenti edizioni, rispondeva a una precisa visione curatoriale, come sottolinea Quadrio:

> Flu水o era performance dal vivo ed è già fiction. Nella sua dimensione mutata di film installativo, Flu水o diventa già altro, sfugge tra le mani, si arena in un'altra dimensione di spazio-tempo. Ed è così che l'opera diventa flusso, processo e riflesso[245].

Questa affermazione sintetizzava la duplice natura di Flu水o, ovvero evento performativo effimero e narrazione artistica permanente, che si può rileggere, reinterpretare e ricontestualizzare. Il direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai Francesco D'Arelli ha sottolineato queste caratteristiche:

> Flu水o è più di un semplice progetto artistico ed espositivo. È uno spazio in cui l'espressione dell'arte contemporanea italiana non segna barriere e confini, ma proprio come l'acqua s'insinua ovunque alla ricerca di occasioni d'integrazione e comunanza culturale […] Flu水o è una forza creativa d'immagini, d'opere in perenne mutazione che ha trovato nel Ming Contemporary Art Museum di Shanghai il luogo ideale, la fonte per rigenerarsi dopo le stazioni di Milano (Pirelli HangarBicocca) e di Seoul (Seosomum Shrine History Museum) [246].

Flu水o Shanghai è stata inaugurata con *The Present is Now* di Calderoni e Caleo per sottolineare la persistenza della componente performativa, anche all'interno di un

---

[244] T. D'Angelo in *Fluxo, progetto artistico multidisciplinare a Shanghai*, Consolato Generale d'Italia Shanghai, 2023.
https://consshanghai.esteri.it/it/news/dal_consolato/2023/09/flu水o-progetto-artistico-multidisciplinare-a-shanghai/ [ultima consultazione 10 gennaio 2026]
[245] D. Quadrio in A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.6.
[246] F. D'Arelli in *Fluxo,* cit.
https://consshanghai.esteri.it/it/news/dal_consolato/2023/09/flu水o-progetto-artistico-multidisciplinare-a-shanghai/ [ultima consultazione 10 gennaio 2026]

contesto prevalentemente espositivo in cui la parte documentaria era centrale. Il visitatore, entrando nella mostra, era accolto dall'installazione video a doppio schermo dell'artista Tzu Nyen, che offriva una reinterpretazione cinematografica dell'esperienza complessiva di Flu水o Milano. Proseguendo nel percorso espositivo, l'osservatore entrava in contatto con alcune sculture sonore di Anna Raimondo parte dell'opera intitolata *Le forme dei sogni tornano al mare*, presentata precedentemente nell'edizione milanese. Di fronte all'installazione video di Tzu Nyen erano presenti alcuni oggetti scenici appartenenti all'opera *Eden* del coreografo Anastasio. Questa scelta allestitiva evidenziava la continuità narrativa tra le diverse edizioni del progetto. Lungo il percorso, il pubblico incontrava tre postazioni dedicate alle videoinstallazioni che documentavano i lavori performativi dell'edizione milanese: *Sea State* di Chiara Bersani, *Water Body* di Silvia Gribaudi e *The Present is Now* di Caleo e Calderoni. Questa stratificazione di livelli temporali e mediali conferiva all'esperienza espositiva una profondità concettuale, in cui passato performativo e presente espositivo dialogavano costantemente.

Il Ming Contemporary Art Museum di Shanghai è situato all'interno di un'ex fabbrica di macchine per la carta risalente agli anni Cinquanta del Novecento[247]. La scelta di architetture con evidenti tracce del passato sottolineava la volontà curatoriale di enfatizzare le tematiche della trasformazione, del riuso e della rigenerazione.
Nel giorno dell'inaugurazione, l'opera dal vivo di Calderoni e Caleo è stata allestita all'interno di un'ampia sala in cemento armato, caratterizzata da un'essenzialità architettonica priva di interferenze visive. Nella versione di Shanghai, la reazione chimica tra i liquidi e i tessuti produceva effetti visivi differenti a seconda del tessuto utilizzato: su quello bianco, il liquido appariva inizialmente di tonalità giallastra, per poi rivelare, sotto l'illuminazione della lampada di Wood, una vivida fluorescenza che trasformava radicalmente la sua percezione cromatica, mentre su quello nero generava un'accesa colorazione arancione.

[247] *Ming Contemporary Art Museum*, McaM, My art Guide. https://myartguides.com/artspaces/museums/shanghai/ming-contemporary-art-museum-mcam/ [ultima consultazione 18 gennaio 2026]

Il richiamo all'*action painting*[248] in *The Present is Now* è esplicito in quanto Calderoni agisce sul tessuto operando una trasfigurazione tattile e permanente del gesto performativo e il corpo diventa strumento pittorico. La gestualità espressiva e la stratificazione conferita dallo sgocciolamento della pittura sulla superficie evocano i celebri quadri floreali di Cy Twombly[249] e le composizioni di Sam Francis[250], esplosioni di colore contraddistinte dalla loro energia gestuale[251]. Inoltre, dal momento che l'edizione di Shanghai presentava nuovamente dal vivo l'opera, la questione del *reenactment* tornava a essere centrale[252], creando un'ulteriore stratificazione temporale e concettuale. Ed è proprio in questa ultima tappa del progetto che emerge come sia stato pensato per articolare in modo complesso la questione dell'omaggio e della citazione.

La prima tappa del percorso espositivo di Flu水o Shanghai mostrava la videoinstallazione del regista Tzu Nyen, opera cinematografica di particolare rilevanza, data la sua complessità concettuale e capacità evocativa. Il film è stato realizzato in "presa diretta"[253], per enfatizzare la natura complessa e stratificata della relazione concettuale di *The Present is Now* con il tempo dilatato degli happening che evoca e rimette in azione.[254] Lo sguardo di Tzu Nyen ha valorizzato la natura intrinsecamente fluida del progetto, senza limitarsi a una mera documentazione dell'evento, ma agendo creativamente all'interno della scena stessa grazie a un linguaggio cinematografico raffinato. Le limitazioni logistiche e le restrizioni legate alla pandemia di COVID-19 che hanno impedito la partecipazione del regista a Flu水o Milano sono state trasformate in elemento creativo, come testimonia lui stesso:

> Ovviamente, l'impossibilità di viaggiare e di essere presente alla produzione si è rivelata un ostacolo, ma credo che abbiamo cercato di aggirarlo, trasformando la

[248] Cfr. H. Rosenberg, *Action Painting: scritti sulla pittura d'azione*, Art out Maschietto, Firenze 2006.
[249] Cfr. N. Serota, *Cy Twombly: cycles and seasons*, Tate, London 2008; Cfr. *CY TWOMBLY, Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things*, Gogosian, New York 2007.
[250] Cfr. K.G.P. Hulten, *Sam Francis*, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart, Cantz, 1993.
[251] Cfr. L. M. Barbero, *Action Painting: la Scuola di New York, 1943-1959*, Giunti, Firenze 2008.
[252] D. Quadrio in A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.4.
[253] Cfr. P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet, Milano, 2023.
[254] A.A V.V., *Fluxo*, cit.
https://pirellihangarbicocca.org/evento/flu水o/

> lontananza in una specie di parametro produttivo. Così, ho cercato di utilizzare la lontananza per pensare a come avvicinarmi a Flu水o e farne un film[255].

I materiali girati dal cameramen Wu Rui all'HangarBicocca sono stati così ricombinati e montati in fase di post-produzione sulla base della lezione del movimento Fluxus. Tzu Nyen ha osservato come la natura degli score e delle istruzioni così diffusi tra gli artisti Fluxus sia stata di stimolo nel gestire i video a disposizione:

> Sembra che ti forniscano una linea da seguire, ma non specificano né indirizzano in modo preciso le tue azioni. E non sono troppo perentorie. Potresti ancora trovare il tuo modo di interagire con quelle istruzioni. In questo modo, penso che lo spirito di Fluxus forse abbia tranquillamente ispirato anche me a prendere alcune di queste decisioni[256].

Le riprese fatte da diverse angolazioni e con alcune telecamere posizionate a livello del suolo per catturare la prospettiva dei performer, mentre altre montate su una gru a dieci metri d'altezza, per ottenere una visione d'insieme, quasi planimetrica, dell'intero spazio espositivo hanno moltiplicato i punti di vista permettendo di restituire più dimensioni dell'esperienza: quella immersiva e ravvicinata, caratterizzata dalla possibilità empatica da parte di chi osserva, e quella aerea e complessiva, che permetteva di cogliere le relazioni spaziali, i flussi di pubblico e la coreografia generale degli eventi simultanei. Come osserva Tzu Nyen:

> L'idea che tutto in un certo senso si muova sempre e questo movimento costante alla fine crei anche molte altre possibilità di montaggio, così i tagli vengono sempre dal movimento, un'inquadratura, una telecamera in movimento, un'altra telecamera in movimento[257].

Il movimento continuo della telecamera evocava gli spostamenti costanti del pubblico all'interno dell'HangarBicocca e la complessa situazione spaziale ed esperienziale di quella edizione, restituendone l'atmosfera attraverso il linguaggio cinematografico. L'opera finale era concepita per essere proiettata simultaneamente su due schermi distinti, ciascuno dei quali mostrava momenti diversi di Flu水o. Il visitatore di Flu水o Shanghai sperimentava così, attraverso la mediazione cinematografica, la

[255] H. Tzu Nyen in A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.20.
[256] Ibidem.
[257] Ibidem.

medesima sensazione di non riuscire a dominare visivamente l'intero evento. Il video creava cioè una tensione dialettica tra unità e molteplicità, tra sguardo d'insieme e attenzione al frammento, ovvero il nucleo concettuale del progetto. Quadrio riassume così questi aspetti:

> Quindi, direi che la mia esperienza più profonda di questa performance è sinceramente il tutto piuttosto che le parti, e come ciascuna di queste parti lavori insieme e risuoni con le altre in modo così perfetto. Questo è in realtà quello che provo, prediligo l'insieme piuttosto che i singoli pezzi[258].

L'opera filmica, grazie alla sua natura intrinsecamente frammentaria e al sofisticato lavoro di montaggio, permetteva inoltre una fruizione più graduale e semplificata rispetto all'esperienza dell'evento totale dal vivo dell'edizione milanese, trasformandosi in uno strumento pedagogico utile a comprendere la complessità di Flu水o.

L'idea dell'esposizione del progetto in forme ed edizioni differenti che spaziano dalla performance live, alla mostra e alla videoinstallazione sottolinea ulteriormente il legame concettuale con il *reenactment*. Pur mantenendo intatto lo spirito originario, l'esposizione è stata ripresentata ripetutamente in un nuovo spazio geografico e in un nuovo tempo storico, le parole di Quadrio:

> La video installazione finale è un altro capitolo del viaggio e presenta una densa sintesi di quanto è accaduto. È una sintesi davvero sapiente e allo stesso tempo preziosa e precisa delle idee e delle intuizioni che hanno guidato il progetto[259].

Questa affermazione evidenziava come il passaggio dalla dimensione live a quella cinematografica non sia stata semplicemente una traduzione, ma una vera e propria metamorfosi ontologica.

Dopo avere incontrato la video installazione di Tzu Nyen, si trovano le opere scultoree e scenografiche del coreografo Anastasio, alcune delle quali avevano hanno abitato lo spazio circolare di *Mare Nostrum* di Kagel all'HangarBicocca. Il visitatore entrava successivamente in contatto diretto con quattro delle sei sculture dell'opera *Le forme*

[258] Ibidem.
[259] D. Quadrio in A.A. V. V., *Mao Fluxo booklet*, cit., p.28.

dei sogni tornano al mare di Raimondo disposte su dei piedistalli marmorei illuminati dall'interno, che costituivano anche l'unica fonte di luce dell'intera sala. Le opere selezionate per l'esposizione di Shanghai erano quelle legate ai sogni di Moa, Amina, Mariana e Adlen, ciascuna portatrice di una specifica carica simbolica e narrativa. L'atmosfera di raccoglimento contemplativo creata dall'illuminazione invitava l'osservatore a vivere un'esperienza immersiva e meditativa.

Il percorso espositivo continuava con la video installazione della performance *Sea State* di Chiara Bersani, di cui si poteva ascoltare l'audio tramite delle cuffie appese alla parete, isolando in questo modo lo spettatore e trasportandolo in una dimensione di raccoglimento riflessivo. Anche questa scelta di fruizione individuale dell'audio concorreva a creare un'esperienza intima e immersiva. I resti performativi di *Sea State*, che comprendevano il giradischi utilizzato durante la performance, il disco in vinile, le fialette contenenti la *Fluxwater*[260] e una lettera scritta a mano da Mieko Shiomi e sporca d'inchiostro, che riportava il testo dell'istruzione *Water Music,* erano disposti su un tavolo di fronte agli schermi.
La presentazione degli oggetti performativi all'interno del museo sollevava delle riflessioni teoriche sulla natura stessa della performance art e sulla sua conservazione e trasmissione nel tempo. La valenza artistica della performane non si esaurisce nell'instante della sua esecuzione dal vivo, ma si conserva e si trasfigura all'interno del corpo dell'artista che l'ha creata ed eseguita, nella memoria di chi ne ha fatto esperienza come pubblico e negli oggetti materiali che hanno contribuito tangibilmente alla sua esecuzione. Le tracce materiali – che siano oggetti di scena, costumi, dispositivi tecnici o documenti scritti – documentano e testimoniano l'esperienza artistica dal vivo, permettendo alla performance di entrare a far parte delle collezioni museali e delle esposizioni temporanee attraverso qualcosa di diverso da sé.
In Flu水o Shanghai, il pubblico, proseguendo il suo percorso espositivo, interagiva con il video dell'opera *Water Body* di Silvia Gribaudi proiettato sul pavimento e dunque su una superficie ampia che i visitatori dovevano circondare o superare con cautela, creando una dinamica percettiva simile a quella della situazione originaria.

[260] Cfr. Cap. 3, par. 3.2.4 *Anna Raimondo, Le forme dei sogni tornano al mare, 2021*, cit., p.16.

A conclusione del percorso espositivo, il visitatore incontrava i grandi tessuti di *The Present is Now*, risultato della performance che ha aperto di Flu水o Shanghai, sospesi nello spazio in modo che il pubblico potesse osservarli da entrambi i lati e trasformare la traccia performativa in un'opera d'arte visiva autonoma. Di fronte ai tessuti era proiettato il video della performance di Calderoni e Caleo eseguita a Flu水o Milano. Si creava così una dialettica temporale e mediale: il visitatore poteva osservare simultaneamente il risultato della performance eseguita durante l'inaugurazione di Shanghai e la documentazione video della performance originaria milanese, istituendo un dialogo tra diverse temporalità e diverse manifestazioni della stessa opera.

Nel complesso. l'edizione di Flu水o Shanghai si configurava come un'occasione per comprendere le modalità attraverso cui l'arte performativa contemporanea può essere documentata, riproposta e reinterpretata in contesti geografici e culturali diversi da quelli originari, mantenendo intatta la propria sostanza concettuale e la propria capacità di generare esperienze significative. Flu水o testimoniava, inoltre, la capacità dell'arte contemporanea di fungere da ponte culturale tra Oriente e Occidente, superando barriere linguistiche e differenze culturali attraverso un linguaggio universale fatto di gesti, suoni, immagini e movimenti. La collaborazione tra istituzioni italiane e cinesi, ha dimostrato che l'arte può realmente costituire un terreno d'incontro e di dialogo in un'epoca caratterizzata da crescenti tensioni geopolitiche.

APPENDICE ICONOGRAFICA

1. FLU水O MILANO (2021)

Fig. 1. 1 *Allestimento Flu水o,* Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.2 Andrea Anastasio, *Eden*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.3 Rossella Biscotti, Attila Favarelli, *Amphoric*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

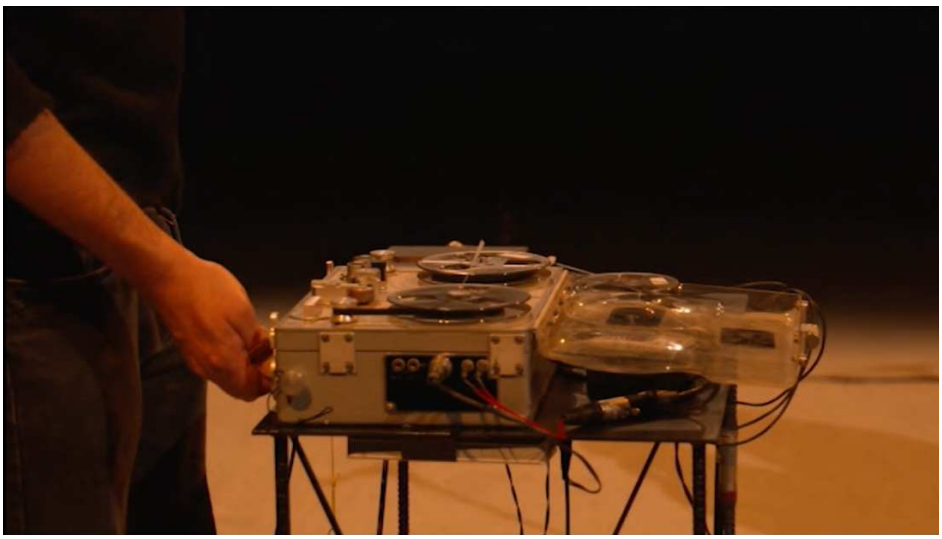

Fig. 1.4 Rossella Biscotti, Attila Favarelli, *Amphoric*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.5 Chiara Bersani, *Sea State*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.6 Chiara Bersani, *Sea State*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen*, Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.7 Chiara Bersani, *Sea State*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.8 Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, *The Present is Now*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.9 Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, *The Present is Now*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.10 Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, *The Present is Now*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.11 Anna Raimondo, *Le forme dei sogni tornano al mare*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.12 Anna Raimondo, *Le forme dei sogni tornano al mare*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

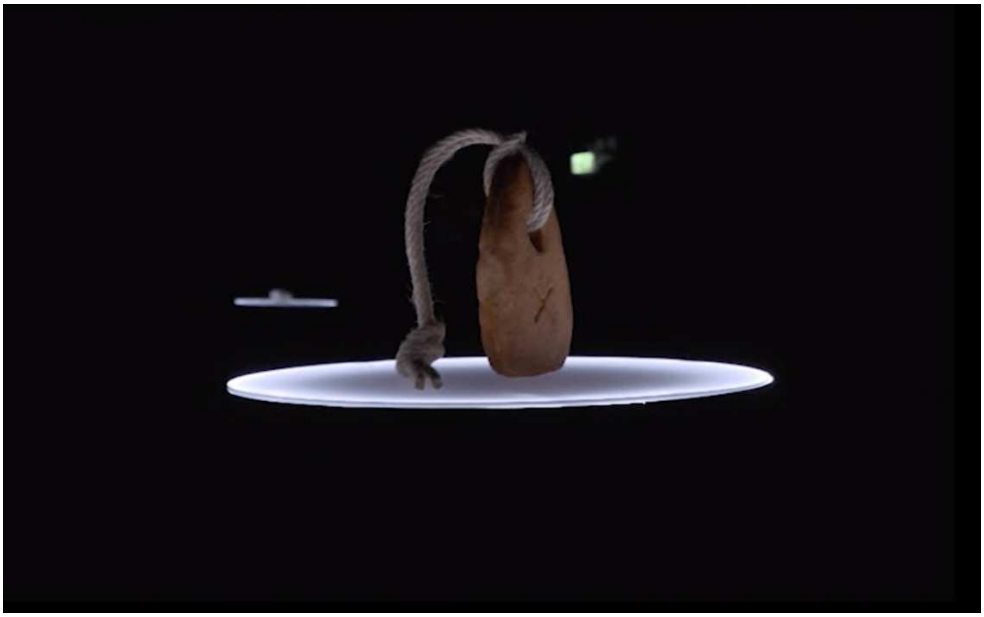

Fig. 1.13 Anna Raimondo, *Le forme dei sogni tornano al mare*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.14 Silvia Gribaudi, *Water Body*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.15 Silvia Gribaudi, *Water Body*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.16 Silvia Gribaudi, *Water Body*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.17 Mauricio Kagel, *Mare Nostrum, Scoperta, pacificazione e conversione della regione mediterranea da parte di una tribù dell'Amazzonia (1973-1975)*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.18 Mauricio Kagel, *Mare Nostrum, Scoperta, pacificazione e conversione della regione mediterranea da parte di una tribù dell'Amazzonia (1973-1975)*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

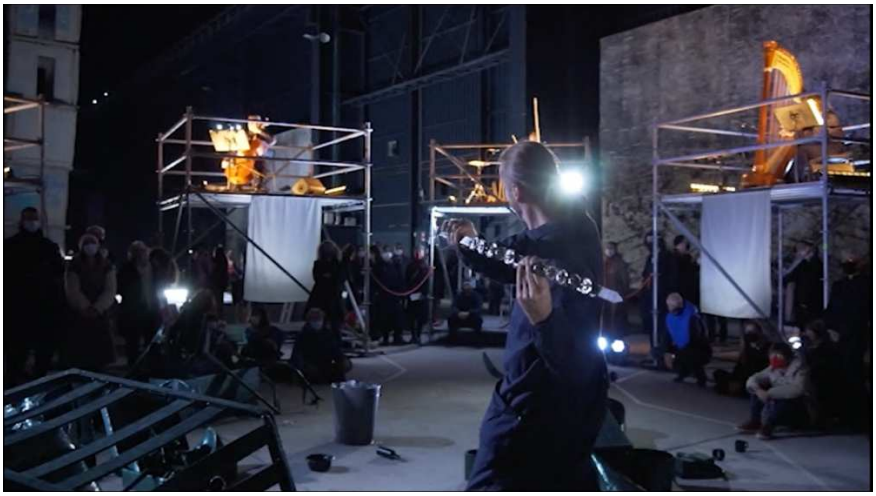

Fig. 1.19 Mauricio Kagel, *Mare Nostrum, Scoperta, pacificazione e conversione della regione mediterranea da parte di una tribù dell'Amazzonia (1973-1975)*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

Fig. 1.20 Mauricio Kagel, *Mare Nostrum, Scoperta, pacificazione e conversione della regione mediterranea da parte di una tribù dell'Amazzonia (1973-1975)*, Flu水o Milano 2021, Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025.

2. FLU水O SEOUL (2022)

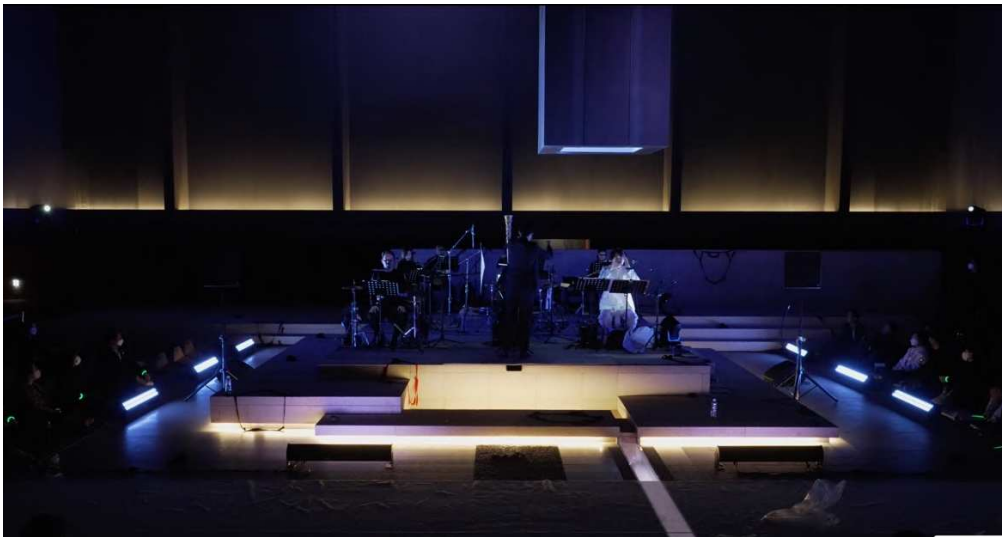

Fig. 2.1 *Allestimento*, Flu水o Seoul 2022, in Fluxo Project – Seoul Short Film, durata: 06:24, Seoul 2022.
https://vimeo.com/841269649?fl=pl&fe=cm

Fig. 2.2 *Allestimento,* Flu水o Seoul 2022, in Fluxo Project – Seoul Short Film, durata: 06:24, Seoul 2022.
https://vimeo.com/841269649?fl=pl&fe=cm

Fig. 2.3 Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, *The Present is Now*, Flu水o Seoul 2022, in Fluxo Project – Seoul Short Film, durata: 06:24, Seoul 2022. https://vimeo.com/841269649?fl=pl&fe=cm

Fig. 2.4 Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, *The Present is Now,* Flu水o Seoul 2022, in Fluxo Project – Seoul Short Film, durata: 06:24, Seoul 2022. https://vimeo.com/841269649?fl=pl&fe=cm

Fig. 2.5 Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, *The Present is Now,* Flu水o Seoul 2022, in Fluxo Project – Seoul Short Film, durata: 06:24, Seoul 2022.
https://vimeo.com/841269649?fl=pl&fe=cm

Fig. 2.6 *Scenografia,* Flu水o Seoul 2022, in Fluxo Project – Seoul Short Film, durata: 06:24, Seoul 2022.
https://vimeo.com/841269649?fl=pl&fe=cm

Fig. 2.7 Mauricio Kagel, *Mare Nostrum, Scoperta, pacificazione e conversione della regione mediterranea da parte di una tribù dell'Amazzonia (1973-1975)*, Flu水o Seoul 2022, in Fluxo Project – Seoul Short Film, durata: 06:24, Seoul 2022. https://vimeo.com/841269649?fl=pl&fe=cm

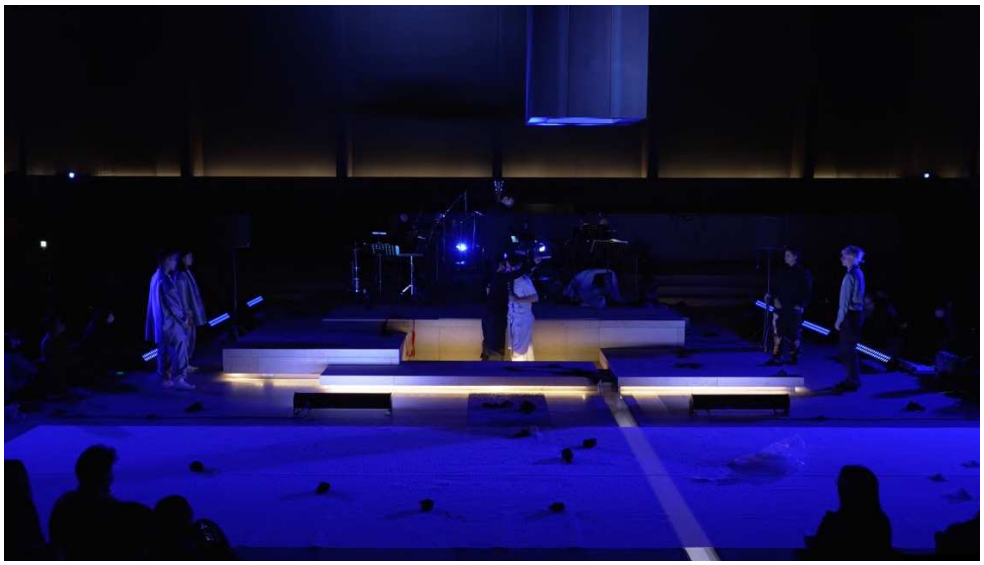

Fig. 2.8 Mauricio Kagel, *Mare Nostrum, Scoperta, pacificazione e conversione della regione mediterranea da parte di una tribù dell'Amazzonia (1973-1975)*, Flu水o Seoul 2022, in Fluxo Project – Seoul Short Film, durata: 06:24, Seoul 2022. https://vimeo.com/841269649?fl=pl&fe=cm

3. FLU水O SHANGHAI (2023)

Fig. 3.1 Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, *The Present is Now,* Flu水o Shanghai 2023, fotografia in Fluxo Project, Shanghai 2023.
https://www.fluxoproject.com/img/gallery/IMG_SHAN-04.jpg

Fig. 3.2 Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, *The Present is Now* (2021)*,* Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* Shanghai 2023, fotografia in Fluxo Project, Shanghai 2023.
https://www.fluxoproject.com/img/gallery/IMG_SHAN-09.jpg

Fig. 3.3 Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* Flu水o Shanghai 2023, fotografia in Fluxo Project, Shanghai 2023.
https://www.fluxoproject.com/img/gallery/IMG_SHAN-07.jpg

Fig. 3.4 Chiara Bersani, *Sea State* (2021), Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* Flu水o Shanghai 2023, fotografia in Fluxo Project, Shanghai 2023.
https://www.fluxoproject.com/img/gallery/IMG_SHAN-10.jpg

Fig. 3.5 Ho Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4,* Flu水o Shanghai 2023, fotografia in Fluxo Project, Shanghai 2023.
https://www.fluxoproject.com/img/gallery/IMG_SHAN-02.jpg

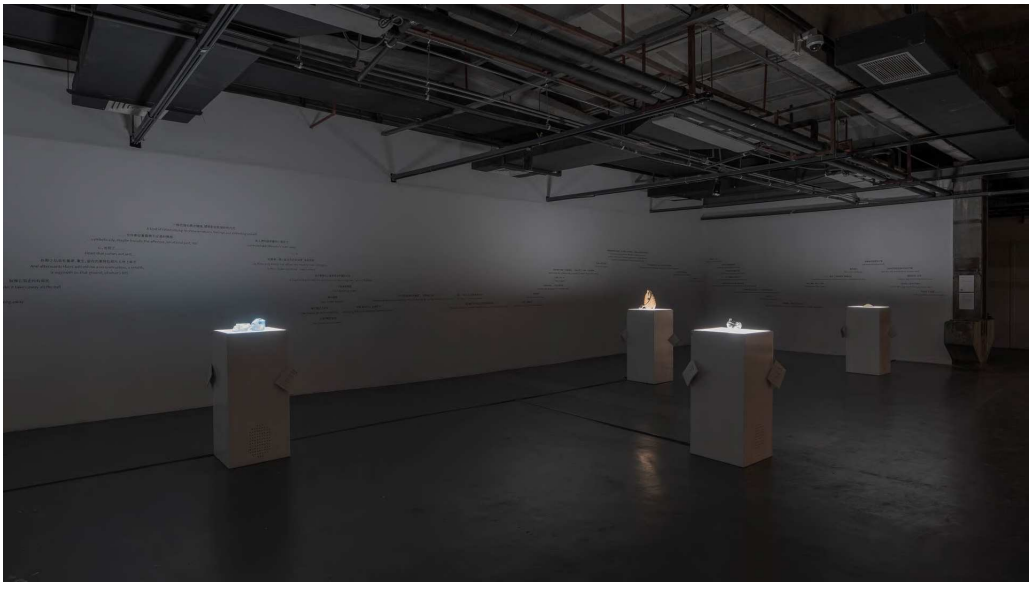

Fig. 3.6 Anna Raimondo, *Le forme dei sogni tornano al mare* (2021), Flu水o Shanghai 2023, fotografia in Fluxo Project, Shanghai 2023.
https://www.fluxoproject.com/img/gallery/IMG_SHAN-13.jpg

Fig. 3.7 Anna Raimondo, *Le forme dei sogni tornano al mare* (2021), Flu水o Shanghai 2023, fotografia in Fluxo Project, Shanghai 2023.
https://www.fluxoproject.com/img/gallery/IMG_SHAN-11.jpg

Fig. 3.8 I curatori del progetto *Flu水o Shanghai* (2023), fotografia in Fluxo Project, Shanghai 2023.
https://www.fluxoproject.com/img/gallery/IMG_SHAN-06.jpg

APPENDICE

Intervista a Davide Quadrio

Intervista al curatore del progetto Flu水o Davide Quadrio realizzata in videoconferenza tramite ZOOM il giorno 30 maggio 2025.

> IG: Flu水o è un progetto complesso e articolato, frutto della collaborazione di diverse figure. Per questo vorrei chiederle: come è nata l'idea di questo progetto? Come si è organizzato?

DQ: Il progetto trae origine da un dialogo approfondito con la musicologa torinese Luciana Galliano, incentrato sul concetto di *reenactment* e sulla riflessione critica ai manierismi delle arti visive e performative, che hanno caratterizzato gli ultimi 15 anni. Una riflessione basata sulla constatazione di come si sia verificata una progressiva perdita di memoria rispetto a pratiche artistiche del passato recente, nelle quali l'esperienza estetica non era mediata da tecnologie digitali, ma si fondava sulla presenza fisica e sull'immediatezza della relazione. Questa considerazione si intreccia con interrogativi sulla natura e sulla funzione delle mostre nella contemporaneità. Quali potrebbero essere le evoluzioni interessanti da applicare? Ha ancora senso organizzare delle mostre?
Per associazioni, la discussione si è orientata verso gli artisti del movimento Fluxus, le cui pratiche radicali acquistavano significato profondo in relazione ai contesti storici specifici in cui venivano realizzate. In modo organico è emersa l'idea di un ripensamento critico di quel movimento, particolarmente per il suo nesso costitutivo con la dimensione sonora, per l'idea della fluidità e dell'acqua come elemento sostanziale. L'acqua in Fluxus, identificata come elemento concettuale fondamentale anche per il progetto Flu水o, veniva interpretata attraverso prospettive filosofiche e spirituali orientali: la visione shintoista, che attribuisce alla natura un profondo senso spirituale e riconosce all'acqua proprietà sacrali e purificatrici; la concezione taoista, che legge nel corso dell'acqua il fluire della natura e la connessione universale, valorizzandone la saggezza nell'adattamento. Queste tradizioni culturali propongono

un rapporto simbolico con l'acqua diverso da quello occidentale, pur mantenendone intatto il valore vitale, e includono la dimensione dell'evaporazione, concetto che riveste particolare rilevanza anche nell'utilizzo sonoro dell'elemento acquatico nella cultura asiatica. Da considerazioni apparentemente estemporanee si sono aperte riflessioni profonde. La leggerezza dell'acqua legata alle performance degli anni 50 e 60 del Novecento di Fluxus viene riattivata nel presente e contrapposta all'acqua come rappresentazione dell'orrore in *Mare Nostrum* di Mauricio Kagel. L'opera di Kagel stravolgeva l'immagine di mare come centro e protezione, trasformandolo in un mare di sangue, tradimento e violenza; tutto questo molto affine alla nostra contemporaneità. È significativo riflettere su come tali tematiche si connettano al nostro presente: la situazione geopolitica in Medioriente e in Sudafrica, i conflitti armati, il mutamento antropologico rispetto alla categorie di lecito e illecito, giusto e ingiusto, e i privilegi legati all'essere nati uomini bianchi rispetto a chi non lo è. Queste questioni hanno costituito il nucleo centrale della riflessione progettuale.

Altro aspetto fondamentale è la natura transitoria del progetto stesso, che ha richiesto tre anni e mezzo di gestazione, coincidenti con il mio rientro in Italia, dopo il lungo periodo trascorso in Asia. Il progetto si è sviluppato insieme ad Alessandro Sciarroni e Andrea Anastasio, figure che hanno assunto il ruolo di traghettatori concettuali, aderendo e spostando tali idee progettuali. Tutto quello che è andato a crearsi è nato da un'alchimia collaborativa tra le figure coinvolte. Tutto è stato progettato e costruito in un contesto storico peculiare la crisi pandemica del COVID-19, in cui nasceva qualcosa di bello, in un periodo di morte. Molteplici dimensioni si sono intrecciate per la genesi di Flu水o, si è trattato di un'impresa complessa, che ha richiesto un significativo investimento economico e un'attività di fundraising significativa, ma che è stata resa possibile, in ultima analisi, dalla volontà condivisa di lavorare insieme.

> IG: Il movimento Fluxus è un'importante corrente artistica della fine degli anni '50, intermediale e interdisciplinare, innovativa e rivoluzionaria che manifesta una nuova visione dell'arte e della società. Sarei interessata a capire a cosa è dovuta la scelta di questo determinato periodo artistico e di questo suo ripensamento nella contemporaneità. Come si collega al nostro presente? Fluxus è un dispensatore di spunti per il futuro?

DQ: Fluxus utilizzava modalità artistiche espressive che sono in realtà estremamente contemporanee e che hanno a che fare con tutto un pensiero profondissimo non occidentale. L'aspetto orientale non è da considerarsi come una forma d'esotismo all'interno del progetto, come d'altro canto l'occidente si è sempre rivolto a ciò che gli sta fuori, ma con uno sguardo relazionale. L'arte Fluxus ha creato un linguaggio che prima non esisteva, una forma espressiva che poi ha influenzato tutte le arti. Un linguaggio costituito da istruzioni, da un legame sonoro e musicale, da una concentrazione con la natura, sottolineando un livello di trasposizioni a livelli quasi sciamanici per la comprensione del mondo.

IG: Leggo negli scritti che la parola *reenactment* non viene da lei utilizzata, crede che sia inadeguato parlare di questa mostra in questi termini?

DQ: Assolutamente sì, soprattutto per alcune performance è realmente un *reenactment*. *Water Body* di Silvia Gribaudi è basato sull'opera *Water Piece* di Yoko Ono, un'istruzione così incredibilmente minimale che non richiedeva un immaginario prestabilito, né una precisa costruzione performativa. Quest'assenza e questa libertà possibilista portava l'ostruzione a venir considerata quai una non-istruzione. La pratica artistica del *reenactment* è la trasposizione di un certo tipo di sensibilità e di un'idea in una situazione di non controllo. *Reenactment* è l'idea di rendere l'arte passata attiva nel presente. Non è solo un renderla com'era, dov'era, ma portare la sua antologia oggi, il suo spirito. *Reenactment* è la storia dell'arte. Questo è un passaggio fondamentale che se non venisse perseguito diventerebbe manierismo. Il *reenactment* è invece un riappropriarsi dello spirito delle cose, non della forma.

IG: La scelta delle opere d'arte del movimento Fluxus riproposte in Fluxko è stata affidata ai performer?

DQ: Sì, tutto è stato profondamente relazionale. Sono stati scelti artisti maturi, per delle ragioni precise: capacità di interfacciarsi con una situazione di tale complessità, emotiva e gestionale, e per rispetto e fiducia conferitagli nella scelta delle opere Fluxus da ripresentare. Io e il team abbiamo fornito una serie di elementi e di linee generali di

partenza, ma sono stati i performer a scegliere quali opere e come trasfigurarle in una loro creazione.

IG: Quali sono stati i fattori sensoriali che entravano in gioco nella mostra? Qual era l'atmosfera che si respirava?

DQ: Flu水o è stato un caos controllato, in cui due livelli si sono intrecciati: il livello del pubblico, che non si aspettava nulla prima di entrare e il livello di chi era parte del meccanismo stesso, che si aspettava, ma non conosceva la sua continuazione. È stata un'esperienza sostanzialmente performativa. Non era una questione di audience o incassi, ma dell'operazione in sé. Tutto è stato così incredibilmente interessante, ognuno sapeva esattamente cose fare, dove stare e come comportarsi, senza mai avere bisogno di parlare o revisionare. Una sinergia quasi tangibile si era creata, dove tutto era estremamente distillato. Attivare una macchina performativa così complessa per la prima volta è stata dimostrazione di un autentico rispetto professionale e coinvolgimento delle parti per il funzionamento di esso. Il pubblico era eterogeneo, dato dal fatto che la prima serata era dedicata alla musica e la seconda alle arti visive, anche se Flu水o Milano rimaneva invariato. In un certo momento, le persone capivano che non era possibile seguire tutto quello che stava accedendo, si lasciavano trasportare e travolgere da questo flusso artistico, creando una vaghezza nell'andare e nel tornare. Era interessante notare come il pubblico entrava all'interno dell'Hangar: se entrava con l'aspettativa di vedere una mostra o di vivere una performance, Flu水o non veniva compreso e per questa ragione il pubblico si lasciva andare senza pregiudizi. Quello che si andava a creare era un'esperienza intima collettiva, data dal fatto che gli artisti e le loro performance non erano disposte nello spazio secondo un allestimento *on stage*, ma vivevano tra il pubblico e la loro durata poteva variare in base alle scelte dell'autore stesso. Per esempio, l'artista Gribaudi, la cui poetica artistica gioca a livello ironico, è sempre esposta alla reazione del pubblico. Nel contesto Flu水o invece, Silvia Gribaudi ha affermato di sentirsi completamente immersa in un'aura ancestrale, a cui l'osservatore poteva liberamente accedere. L'organizzazione dell'esposizione di Flu水o ad Hangar coinvolse un centinaio di persone. Tutti sapevano cosa fare, nessuno si è sentito non capito o percepito, si era creata una dimensione artistica fluttuante, a

cui lo stesso pubblico partecipava, diventando esso stesso parte dell'opera d'arte. Nella sala espositiva dell'HangarBicocca sono presenti le opere permanenti di Anselm Kiefer, che sono state spente per la prima volta dalla loro inaugurazione nel 2004. Per Fluxko ne abbiamo richiesto l'interruzione per poter enfatizzare la scenografia di Andrea Anastasio: un ambiente sottomarino dove questi palazzi di Kiefer diventavano ombre e relitti antichi, sul fondale del mare. Veniva così abolita l'idea di props e di presenze architettoniche da stage teatrale. La cosa più bella del progetto è questa idea di catarsi, un progetto di cura emotiva.

> IG: Mi sembra di comprendere che la mostra sia diventata un complesso organico multimediale e multisensoriale, uno spazio creato da contaminazioni visive e sonore. Data la compresenza simultanea di diverse forme d'arte, come dialogavano i suoni e le musiche di *Mare Nostrum* con le opere performative?

DQ: L'intuizione dello scenografo Andrea Anastasio è stata fondamentale e geniale: collocando i musicisti di *Mare Nostrum* a tre metri d'altezza, ha creato uno sfondo sonoro fisso e statico, capace di dialogare con i suoni inediti e indipendenti dei *reenactment* a terra. Tra queste la presenza dell'artista Chiara Bersani è stata emblematica: trasportata fisicamente nello spazio priva di aiuti motori per il suo corpo affetto da osteogenesi imperfetta, ha dato vita a una performance dove l'interazione tra giradischi e acqua generava un suono peculiare, in perfetta simbiosi con l'opera di Kagel. Allo stesso modo, i suoni amplificati dalle antiche anfore di Rossella Biscotti erano si fondevano con l'ambiente trasformandosi in una specie di unico suono, potente e incredibile.

> IG: Come era strutturato questo dialogo tra le varie arti? Le performance erano riprodotte in una sorta di loop continuo o si fermavano e riprendevano?

DQ: La macchina performativa veniva attivata progressivamente fino a raggiungere la simultaneità totale dopo circa 25 min; da quel momento, tutto procedeva in un loop continuo.

IG: Flu水o è un progetto che ha viaggiato da Milano, Seoul a Shanghai. Questa prospettiva itinerante è stata pensata sin dal principio o si è realizzata a posteriori? Esistono delle prospettive future?

DQ: Concepisco i miei progetti affinché possano essere costantemente destrutturati e decostruiti, mettendo in luce la processualità dell'opera. La tappa a Shanghai, ad esempio, era già prevista al bando ministeriale e si è concretizzata in una grande installazione presso il museo d'arte contemporanea Ming.
In quel contesto Flu水o Shanghai ha riportato dei *remains*, era, di fatto, il *reenactment* di un *reenactment*. La forma della video installazione si è rilevata estremamente efficace: il montaggio filmico rendeva le più leggibili e rassicuranti per un osservatore contemporaneo, ormai spesso incapace di "lasciarsi andare" ai contesti, ma abile nell'interpretare immagini astratte e frammentate. Proiettate su schermi multipli come su un unico nastro LED, le immagini sono diventante un linguaggio più semplice, accessibile e immediato, da concepire e da comprendere.

IG: È molto interessante notare come l'esposizione di questo innovativo progetto sia cambiata nel tempo e nello spazio. Da Milano, Seoul a Shanghai le variazioni sono da considerarsi un proseguimento evolutivo?

DQ: Assolutamente sì. L'obbiettivo non era riproporre qualcosa di già visto e fatto in modo pedissequo, ma attuare un'azione di *reenactment* sempre nuova, in una forma evoluta. Il tutto è nato ripensando all'esperienza di Flu水o Milano. Che cosa abbiamo imparato? Come si può ri-mettere in atto?
Flu水o è un progetto analizzato come "materia viva", non è una cosa fissa e statica, ma plasmabile e adattivo. La sua natura deve essere malleabile per poter essere ripresentato e rimesso in una situazione condivisibile con il pubblico, con il tempo e con lo spazio, attraverso temi anche più umani, rispetto alla situazione covid dell'edizione milanesi. Quello che è andato a crearsi presso l'HangarBicocca è stato magico e incredibilmente soddisfacente, enfatizzato forse dalla situazione complessa. Il pensiero di condividere lo spazio e la creazione di qualcosa tutti insieme, in un unico

spazio, anche se comunque limitato, è stato qualcosa di incredibile. Nell'edizione milanese è nata una situazione peculiare, dove ognuno stava facendo consapevolmente qualcosa di preciso, permettendo agli altri una condizione rilassata, che consentiva comunque di pensare a sé stessi in una situazione condivisa.
Flu水o si è rilevato un progetto di un'enorme complessità gestionale, considerando la processualità intrinseca e come questa è stata necessaria metterla in relazione con la situazione culturale e con le complessità relazionali di tutti i partecipanti

> IG: Analizzando la mostra eseguita nel novembre 2021 a Milano presso il complesso Pirelli HangarBicocca, vorrei chiederle come è stato gestito questo progetto con la questione dell'urgenza COVID-19, sia da un punto di vista organizzativo, che di fruizione da parte del pubblico della stessa esposizione.

DQ: A Flu水o Milano sono state imposte delle limitazioni sulla fruizione all'interno dello spazio espositivo, al numero massimo di 350 persone. Questo ha impedito a molti visitatori di accedere a Flu水o, da un lato è stato un enorme dispiacere aver privato a molti quest'esperienza, ma ripensandoci il numero limitato di persone ha permesso di mantenere un certo tipo di controllo e magia.

> IG: Concludo chiedendo gentilmente se volesse aggiungere considerazioni o indirizzare la mia ricerca verso qualche spunto teorico. Chiedo anche consigli sul reperimento delle fonti bibliografiche e fonti video, come del film integrale girato dall'artista Ho Tzu Nyen, per conoscere nei dettagli il progetto e la mostra.

DQ: Flu水o è stato presentato nella forma generale due volte in Corea e a Milano e in forma espositiva a Shanghai, con il *reenacted again* di Silvia Calderoni e Ilenia Caleo dell'opera *The Present is Now* (sia in Cina che in Corea). Flu水o è stato definito dalla critica d'arte Angela Vettese come "avanguardistico", mai pensato come un progetto finito, ma che riporta l'idea processuale delle cose, un'idea molto Fluxus e molto Gutai. Il tutto è nato senza che nessuno si incontrasse fisicamente, se non per soli due

momenti: uno a Marsiglia, nel centro di danza N+N Corsino, per la durata di cinque giorni, e la seconda volta direttamente alla mostra, in tre giorni con la prova generale. Interessante è quindi notare la complessità di una macchina del genere, che si è unita e organizzata senza avere la possibilità delle prove collettive. La parte registica, organizzativa e mediatrice è stata incredibile, estremamente serena, nessun tipo di ansia è entrata in gioco e ogni cosa andava come doveva andare, realizzando il senso di un'esposizione curativa per l'animo. Flu水o si è trasformato e si trasforma in altro, rispecchiando la mia idea curatoriale rispetto alle arti visive: il museo non è più un luogo di mostre, ma è un luogo di continui processi che continuano a cambiare sostanza e presenza. Il museo non è più quindi un luogo culturale per le *audience*, ma ricade anche su chi ci lavora ed è straordinario quando la processualità curativo-manageriale ricade poi sulle persone interne, cambiando una prospettiva di vita e professionale. Flu水o possedeva di una freschezza progettuale, traducendosi nel concetto che: non si costruisce e si va in scena, ma uno va in scena costruendo. Tutte le operazioni che sono state realizzate all'Hangar non sono state attuate per mettere in scena, ma era l'idea filmica il "fine", in quanto portare in scena era solamente una parte del processo. L'idea era proprio questo teatro vivente in cui il pubblico, diventava parte della macchina espositiva, dove in un momento era tutta accesso, in cui non era possibile vedere tutto. La mostra all'Hangar è stata divisa in due serate, la prima serata dedicata alla musica e la seconda serata dedicata alle arti visive. L'approccio dei visitatori era diverso nel corso delle due serate, ma quando entrambi comprendevano la situazione straniante che li circondava, non prestavano più attenzione agli appigli visivi, ma si lasciavano trasportare dal suono, portandoli in un altro spazio. Il movimento all'interno dell'Hangar era paragonabile a quello di una marea che si spostava e poi tornava, che si muoveva e poi si perdeva. L'opera *Mare Nostrum* eseguita dall'orchestra da camera del Teatro La Scala di Milano, è stato performato nell'eccellenza totale, come è stato ritratto e trasmesso dal Flu水o film di Ho Tzu Nyen.

BIBLIOGRAFIA

A. d'Avossa, N. Ossana Cavadini, *Fluxus, Una rivoluzione creativa 1962-2012*, Skira, Milano 2012.

A. Danto, *What's Fluxus? What's not! Why*, Centro cultural banco de Brazil, Brasilia/Rio de Janeiro, 2002.

A. Gunthert, *L'immagine condivisa*, Contrasto Editore, Roma 2017.

A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, Dance Research Journal, Illinois 2010.

A.A. V.V., *Fluxus 1962-2022: Sixty Years in Flux,* catalogo (Genova, Museo di Villa Croce, 15 settembre – 20 novembre 2022) a cura di C. Gualco, L. Lecci, F, Serrati, 2022.

A.A. V.V., *Fluxus arte per tutti: edizioni italiane della collezione Luigi Bonotto*, Danilo Montanari Editore, (Milano, Museo Novecento, 25 novembre 2022 - 16 aprile 2023), a cura di P. Peterlini, M. Corgnati, Milano 2023.

A.A. V.V., *Performance Research, On Fluxus*, Volume 7, No. 3, 2002.

A.A. V.V., *The Fluxus Performance Workbook*, Performance Research e-Publications, Londra 2002.

A.A. V.V., *The Routledge Handbook of Reenactment Studies, Key Terms in the Filed*, Routledge, London 2020.

B. Grespi, L. Malavasi, *Dalla parte delle immagini: temi di cultura visuale,* McGraw-Hill, Milano 2022.

B. Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Routledge, 2006.

C. Baldacci, *Recirculation: The Wandering of Digital Image in Post-Internet Art*, in "Re-: An Errant Glossary", Berlino 2019.

C. Musso, *Fluxus, prima, durante, dopo*, Università di Bologna, Bologna 2014.

C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate, London 2018.

D. Roelstraete, '*Make it Re-: The Eternally Returning Object'*, in When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013, ed. by Germano Celant (Milano, Fondazione Prada) 2013.

D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke Univ Pr, London 2003.

E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, London 2008.

E. Fisher-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte,* Carocci, Roma 2014.

E. Vanuzzo, *Nam June Paik: Zen for head*, Università degli studi di Padova, Padova, 2021-2022.

F. Alfano Miglietti, D. Miglietti, *Yoko Ono*, Shake edizioni, Fano 2025.

F. Marchesini, *I jōhatsu: gli evaporati del Giappone - Analisi critica e sociale del fenomeno in relazione alla visione stereotipata del Giappone all'estero*, Abstract, Università Ca' Foscari, Venezia 2023 – 2024.

G. Bataille, *L'expéerience intérieure*, Gallimard, Parigi, 2006.

G. E. Simonetti, *Fluxus, Again! A History of a Radical Experience, 1952-1962-2022*, Danilo Montanari Editore, Fondazione Bonotto Molvena, Ravenna 2022.

G. Maffei, P. Peterlini, *Fluxbooks, Fluxus Artist Books from the Luigi Bonotto Collection*, Mousse Publishing, Venezia 2015.

H. Higgins, *Fluxus Experience*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2002.

H. Rosenberg, *Action Painting: scritti sulla pittura d'azione*, Art out Maschietto, Firenze 2006.

H. Stachelhaus, *Joseph Beuys, una vita di contro immagini*, Johan & Levi, Monza 2012.

I. Hwang, T. Trini, *Il lungo treno di John Cage, agli estremi dell'occidente*, editore O barra O, Milano 2012.

J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Milano 2020.

J. Pijnappel, *Fluxus: Today and Yesterday*, Academy Edition, Londra 1993.

K. G. P. Hulten, *Sam Francis*, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart, Cantz, 1993.

K. McLeod, P. Di Cola, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke University Press, Durham, NC 2011.

L. Galliano, *Japan Fluxus*, Lexington books, Londra 2020.

L. Giombini, *Nel gesto, nell'atto. L'arte della performance tra opera ed evento*, Università degli studi di Roma Tre, Roma 2018.

L. M. Barbero, *Action Painting: la Scuola di New York, 1943-1959*, Giunti, Firenze 2008.

L. Vergine, *Fluxus, L'arte in trincea, Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 2022.

M. Franko, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017.

M. Holdar, *Fluxus as a Network of Friends, Strangers, and Things: The Agency of Chance Collaborations,* Leiden, Boston: Brill, Boston 2022.

M. Reed, *Fluxus Means Change: Jean Brown's Avant-garde Archive*, Getty Research Institute, Los Angeles 2020.

M. Ricciardi, *La comunicazione. Maestri e paradigmi*, Laterza, Roma-Bari 2010.

M. Yoshimoto, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, N.J.: Rutgers University Press, New Brunswick 2005.

M. Yoshimoto, *Review of Japanese Culture and Society*, University of Hawai'i Press, Hawaii 2005.

Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, in "La comunicazione. Maestri e Paradigmi" M. Ricciardi, Laterza, Roma-Bari 2010.

N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Post Media Books editore, Milano 2010.

N. Bourriaud, *Post Production. Come l'arte riprogramma il mondo,* Post Media Books editore, Milano 2005.

N. Serota, *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, Tate, London 2008.

P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet, Milano, 2023.

P. Peterlini, A. Sanna, *Scritti Fluxus / George Maciunas*, Abscondita editore, Milano 2023.

P. Vescovo, D. Tomasello, *La performance controversa, tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cuepress, Bologna 2021.

R. Goldberg, *Performance: Live Art, 1909 to the Present,* Harry N. Abrams, Inc. Publisher, New York 1979.

R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means: an Introduction to Happenings, Kinetic Environment and Other Mixed-Means Performances*, Dial Press, New York 1968.

R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011.

T. Macrì, *Slittamenti della performance*, *Vol.1 Anni 1960 – 2000*, Post media Books, Milano 2020.

T. Takemitsu, *Confronting Silence: Selected Writings (Fallen Leaf Monographs on Contemporary Composers)*, Fallen Leaf Press, Tokyo 1995.

SITOGRAFIA

AAJ Italy Staff, *Il bestiale teatro musicale di Mauricio Kagel*, in 'All About Jazz', 2007.
https://www.allaboutjazz.com/il-bestiale-teatro-musicale-di-mauricio-kagel-by-aaji-staff

A. Rota, *Ricordando il movimento Fluxus*, in 'Visioni Altre', 2020.
http://www.visionialtre.com/progetti-archivio/ricordando-il-movimento-fluxus/#:~:text=Fluxus%20non%20include%20solo%20ciò,elaborazione%2C%20più%20pulito%20nel%20contenuto.&text=all'arte%2C%20la%20Pop%20Art,estetico%20ma%20nell'intenzione%20artistica

AA. VV., *MAO Flu水o booklet*, Museo d'Arte Orientale editore, Torino 2023.
https://gestione.fondazionetorinomusei.it/media/2023/08/MAO_Fluxo_booklet_ITA_300623.pdf?lang=it

A.A. V.V., *A spasso nel tempo con Alcantara*, in 'Living Corriere', 2018.
https://living.corriere.it/design/eventi/gallery/spasso-nel-tempo-con-alcantara-foto/

A.A. V.V., *Flu水o*, (Shanghai, Ming Contemporary Art Museum Shanghai, 1 September / 12 October 2023) a cura di D. Quadrio, Shanghai 2023.
https://www.fluxoproject.com

Acqua: Arte e creatività, *H2O L'Acqua fa Cultura*
La Mostra Virtuale del SIMBAS, in 'Movio Beni Culturali', Lazio 2019.
https://movio.beniculturali.it/simbas/h2olacquafacultura/it/22/acqua-arte-e-creativita#:~:text=L'acqua%20è%20fonte%20e,dove%20essa%20è%20sempre%20protagonista

B. Garatti, *Alcune riflessioni sulle pratiche di Silvia Calderoni,* in 'Arte e Critica', 2022.
https://www.arteecritica.it/alcune-riflessioni-sulle-pratiche-di-silvia-calderoni-fluire-tra-diversi-linguaggi-per-dare-corpo-ai-passaggi-di-stato-dellidentita/#:~:text=Il%20reenactment%20di%20Covered%20in,del%20progetto%20complessivo:%20Mare%20Nostrum

C. Pagliero, *Gli anni Novanta: l'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità digitale*, in 'Machina Rivista', 2024.
https://www.machina-deriveapprodi.com/post/gli-anni-novanta-l-opera-d-arte-nell-epoca-della-sua-riproducibilità-digitale-1

CY TWOMBLY, Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things, Gogosian, New York 2007.
https://gagosian.com/exhibitions/2007/cy-twombly-blooming-a-scattering-of-blossoms-and-other-things/

C. Squartecchia, *La cultura giapponese, Mare Nostrum di Kagel nel progetto Fluxko. Intervista a Davide Quadrio e Alessandro Sciarroni*, in 'Pane Acqua Culture', 2024.
https://www.paneacquaculture.net/2024/06/18/la-cultura-giapponese-lacqua-mare-nostrum-di-kagel-nel-progetto-fluxo-intervista-a-davide-quadrio-e-alessandro-sciarroni/

Che cos'è un koan? Il portale dell'Unione Buddhista italiana, in 'Gate'.
https://gategate.it/2-10-11-che-cose-un koan/#:~:text=Un%20famoso%20esempio%20di%20kōan,»%20(«vuoto»)

D. Follero, *Mauricio Kagel. Un argentino a Colonia*, I cosiddetti contemporanei, in 'Sentire Ascoltare', 2008.
https://www.sentireascoltare.com/rubriche/mauricio-kagel-un-argentino-a-colonia/

D. Higgins, *Intermedia, Something Else Newsletter*, Vol.1, N.1, New York 1966. https://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf

D. Kahn, *John Cage: Silence and Silencing*, in *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 4, Oxford University Press, Oxford 1997. https://www.jstor.org/stable/742286

D. Quadrio in C. Squartecchia, *La cultura giapponese, Mare Nostrum di Kagel nel progetto Flu水o, Intervista a Davide Quadrio e Alessandro Sciarroni*, in 'Pane acqua culture', 18 giugno 2024. https://www.paneacquaculture.net/2024/06/18/la-cultura-giapponese-lacqua-mare-nostrum-di-kagel-nel-progetto-fluxo-intervista-a-davide-quadrio-e-alessandro-sciarroni/

E. Parola, *Acqua, fonte di morte e di rinascita*, in 'Corriere della Sera Milano', 2021. https://www.milanomusica.org/images/PDF/RASSEGNA_STAMPA/2021/11.25_Acqua%20fonte%20di%20morte%20e%20di%20rinascita_Corriere%20della%20Sera_Enrico%20Parola.pdf

E. R. Fritz Gibbon, *Reevalutating Political Musiktheater and Reversing Colonialist History: Mauricio Kagel's Mare Nostrum (1975),* in 'Journal of the American Musicological Society', Volume 77, Issue 3, 01 decembre 2024. https://online.ucpress.edu/jams/article-abstract/77/3/769/203484/Reevaluating-Political-Musiktheater-and-Reversing?redirectedFrom=fulltext

E. Anzelotti, *Reenactment, una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza*, Unclosed, 2018. https://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/226-reenactment.html

E. E. Pelilli, *Essere e acqua, Il significato del fluire nella filosofia occidentale e orientale*, in 'Il Tascabile', 2024.
https://www.iltascabile.com/societa/essere-e-acqua/

E. Giorgini, *La comunità Fluxus, un flusso artistico concepito come nuovo atteggiamento di vita,* Artslife, 2020.
https://artslife.com/2020/04/18/la-comunita-fluxus-un-flusso-artistico-concepito-come-nuovo-atteggiamento-di-vita/

Flu水o: progetto multidisciplinare di danza, talks, screening e spettacolo di musica, in 'Istituto Italiano di Cultura di Seoul', 2022.
https://iicseoul.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/fluxo-progetto-multidisciplinre/

Flu水o, in 'Istituto Italiano di Cultura di Seoul', 2022.
https://iicseoul.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/fluxo-progetto-multidisciplinre/

Flu水o, Arthub, Casa degli artisti, Pirelli HangarBicocca giovedì 25 e venerdì 26 novembre, Milano 2021.
https://www.casadegliartisti.org/wp-content/uploads/2021/10/draft-cs-fluxus_approvato.pdf

Flu水o, Guest Proiects, 25-26 novembre 2021, in 'Fondazione Pirelli HangarBicocca', Milano 2021.
https://pirellihangarbicocca.org/evento/flu水o/

F. D'Arelli in *Flu水o progetto artistico multidisciplinare a Shanghai*, in 'Consolato Generale d'Italia Shanghai', 2023.
https://consshanghai.esteri.it/it/news/dal_consolato/2023/09/flu水o-progetto-artistico-multidisciplinare-a-shanghai/

F. Tribò, *Fluxus, quando tutto divenne arte*, in 'Artforbreakfast', 2017. https://artforbreakfast.it/2017/10/19/fluxus-quando-tutto-divenne-arte/

F. Cortese, *I Feel America and America Feels Me. Interpretare Beuys,* in "Ekphrasis by Itaca"13 aprile 2024. https://ekphrasis.it/i-feel-america-and-america-feels-me-interpretare-beuys/

F. Scotti, *Il Taoismo: storia, principi e pratiche*, in 'My Reiki'. https://www.myreiki.it/taoismo/#:~:text=Definizione%20di%20taoismo,ovvero%20l'azione%20senza%20sforzo.

G. Brecht, Collezione George Brecht, Museo Madre, Napoli, 2028. https://www.madrenapoli.it/collezione/george-brecht/

G. Maffei, P. Peterlini, *Le pagine fluide,* Cultura, in 'Il Manifesto', 2015. https://ilmanifesto.it/le-pagine-fluide

G. Predota, *Toru Takemitsu: A Composer Between Two traditions*, Interlude, 2020. https://interlude.hk/toru-takemitsu-a-composer-between-two-traditions/

G. Politi, *Ben Vautier*, in 'Flash Art Italia', n°172 intervista febbraio 1993, 2015. https://flash---art.it/article/ben-vautier/

Haiku, enciclopedia, in 'Treccani'. https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/haiku/

Happening e Fluxus: origini, storia, stile, esponenti principali, Redazione, Ab Arte Base, in 'Finestre sull'Arte', 2024. https://www.finestresullarte.info/arte-base/happening-e-fluxus-origini-storia-stile-esponenti

I. Baxmann, *The Body as Archive On the Difficult Relationship between Movement and History*, in 'Research Gate', 2007.
https://www.semanticscholar.org/paper/The-Body-as-Archive-On-the-Difficult-Relationship-Baxmann/3e7a19c0d2c31e8555abe8e8732bd03aa1fc270bn

Interview Artistic director & Choreographer Kim, Bo ra, Art Project BORA, in 'The Apro', 2021.
https://www.theapro.kr:441/eng/choice/program_view.asp?idx=6242

J. Lagartera, *水 shuǐ*, *Characters*, in 'Chinese Etimology'.
https://publish.obsidian.md/chinese-etymology/Research/Index#Who+is+Behind

J. Gonzales, *Flu水o, il kolossal performativo di Alessandro Sciarroni all'HangarBicocca*, in 'Exibart', 28 dicembre 2021.
https://www.exibart.com/arti-performative/fluxo-il-kolossal-performativo-di-alessandro-sciarroni-all-hangarbicocca/

J. Perry, *Cage's Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing and Analysis*, in *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, No. 1, Oxford University Press, Oxford 2005.
https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2005.27.1.35

J. Pritchett, *From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano*, in *Perspectives of New Music,* Vol. 26, No. 1, Perspectives of New Music, 1988.
https://www.jstor.org/stable/833316

J. W. Finnie, *The Keyboard Percussion Trois of Toru Takemitsu and Toshi Ichiyanagi*, University of North Texas College of Music, 1995. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278139/m2/1/high_res_d/1002726097-finnie.pdf#:~:text=Toru%20Takemitsu%20is%20currently%20one%20of%20the,identical%20instrumentation%20of%20marimba%2C%20vibraphone%2C%20and%20crotales

J, Westerman, *The Dimension of Performance, Into the Space of Art*, Tate Research Publication 2016. https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance

Kagel-Rrrrrrr...(S) (W/Tape), Sheet Music, Books and Recordings, in 'Steve Weiss Music Percussion Specialist Since 1961'. https://www.steveweissmusic.com/product/rrrrrrr-kagel/multi-percussion-duet#:~:text=(S)%20(W/Tape)%20%2D%20Product%20Information,Rutscher

Kagel's Keys, Review: Latin American Literature and Arts, New York 2001, in 'Itineraries of a Hummingbird'. https://www.itinerariesofahummingbird.com/mauricio-kagel.html#:~:text=Much%20of%20Kagel's%20music%20has,of%20different%20moments%20in%20jazz

Kojin Sensei*, Il Misogi – antica pratica dello Shintoismo*, in 'Word Press', 2020. https://kojinnomichi.wordpress.com/2020/08/10/il-misogi-禊-antica-pratica-dello-shintoismo/

K. Concannon, *Yoko Ono's Cut Piece: From Text to Performance and Back Again*, MIT Press – Journals, 2008. https://www.academia.edu/38828799/Yoko_Onos_Cut_Piece_From_Text_to_Performance_and_Back_Again

L. Cha Ki-jinn, *Martyrs' Shrine*, *History*, Seosomun Shrine History Museum.
https://www.seosomun.org/en/index.do#firstPage

La danza, l'opera, il pubblico e le relazioni tra corpi, in Askanews 'Today', 3 gennaio 2022, Milano.
https://www.today.it/video/la-danza-l_opera-il-pubblico-e-le-relazioni-tra-i-corpi-7wall.askanews.html

L. M. Young, *Composition 1960#10,* in 'Fondazione Bonotto', 1960.
https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/younglamonte/2114.html

L. Cominoli, *Il corpo politico*, in 'Il Tascabile', 2019.
https://www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-bersani/

L. Brescia, *Comunicazione Arte Mediattivismo*, in 'Luxflux proto-type' arte contemporanea, 2007.
http://www.luxflux.net/comunicazione-arte-mediattivismo/

L. Traldi, *Riflessioni su Flu水o all'HangarBicocca: cosa insegna l'arte contemporanea al design*, Design @ Large, 2021.
https://www.designatlarge.it/flu水o-fluxus-fluxo-hangar-bicocca/

L. Bonfante, *Marcel Duchamp, L'orinatoio che immaginò l'arte contemporanea*, in 'Doppio Zero', Speciale Duchamp 100, 2027.
https://www.doppiozero.com/lorinatoio-che-immagino-larte-contemporanea

L. Palermo, *Intermedialità dell'arte contemporanea e sue forme di comunicazione*, in 'Arabeschi', 2014.
http://www.arabeschi.it/paroladartista-intermedialit--dellarte-contemporanea-e-sue-forme-di-comunicazione/

M. Mikawa, *Toru Takemitsu – Water Music (1960),* in 'Classical20', 2015. https://classical20.com/2015/08/22/toru-takemitsu-water-music-1960/#:~:text=Instead%20of%20using%20sounds%20recorded,thorough%20interpretation%20of%20the%20music

M. De Nadal, *Osteogenesi imperfetta: la storia di Chiara Bersani, performer che dona il suo corpo a servizio della scena*, in 'Osservatorio delle malattie rare', 2019. https://www.osservatoriomalattierare.it/malattie-rare/osteogenesi-imperfetta/14690-osteogenesi-imperfetta-la-storia-di-chiara-performer-che-dona-il-suo-corpo-a-servizio-della-scena#:~:text=Osteogenesi%20Imperfetta-,Osteogenesi%20imperfetta%3A%20la%20storia%20di%20Chiara%2C%20'performer'%20che,corpo%20a%20servizio%20della%20scena

M. Kagel, *Rrrrrrr...Sechs Schlagzeugduos*, Edition Peters, 1984. https://issuu.com/scoresondemand/docs/kagel_rrrrrrr..._da8d70c7bc848d

M. Shiomi, Water Music, 1964-2019, in 'Art Basel', Hong Kong 2019. https://www.artbasel.com/catalog/artwork/78608/Mieko-Shiomi-Water-Music

M. Gamba, *Mauricio Kagel, Così feroce, così lieve*, in 'Il Manifesto', 2005. https://ilmanifesto.it/archivio/2003077576

Ming Contemporary Art Museum, McaM, in 'My art Guide'. https://myartguides.com/artspaces/museums/shanghai/ming-contemporary-art-museum-mcam/

M. Shiomi, *Spatial Poems*, Mo. Ma, Post notes on art in a global context, East Asia – New York Crossing. https://www.moma.org/collection/works/126324

N. Demby, *Essay: Yoko Ono, Grapefruit*, Fluxus Foundation, 2009.

https://fluxusfoundation.com/archive/about-yoko-fluxus-foundation-archive/grapefruit-1964/essay-yoko-ono-grapefruit/#:~:text=They%20ask%20their%20readers%20to,that%20is%20whimsical%20and%20painterly

N. Harren, *The Scores Project,* in 'Getty Publications', cit. https://www.getty.edu/publications/scores/06/commentary/#:~:text=As%20seen%20in%20Drip%20Music,5

P. Kosidowski, *Toru Takemitsu: Experiencing Nature in Music*, Milwaukee Symphony Orchestra, 2021.
https://www.mso.org/backstage/toru-takemitsu/

Presentazione Progetto "The Journey" dell'artista visuale Rossella Biscotti, in 'Ama.ci', 10 ottobre 2022.
https://www.amaci.org/events/632ad6e534270454b7b9acbd

P. Peterlini, *Intermedialità: una possibilità o un'aspirazione*, in 'Flash Art Italia', 2020.
https://flash---art.it/article/intermedialita-una-possibilita-o-unaspirazione/

R. Germano, *La natura quantistica dell'acqua all'origine della vita*, Generiamo Salute, 2024. https://generiamosalute.it/omeopatia/la-natura-quantistica-dellacqua-allorigine-della-vita/

R. Haskins, *Composition (Not Philosophy): James Pritchett's The Music of John Cage,* Vol. 34, No. 2, Perspectives of New Music, 1996.
https://www.jstor.org/stable/833477

S. Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, Ricerche di S/Confine, Oggetti e Pratiche artistico/culturale, Dossier 5, 2019.

https://iris.unive.it/retrieve/e4239ddd-b5fc-7180-e053-3705fe0a3322/Corpo%20archivio%20Mappatura%20Saggio%202019.pdf

S. Gribaudi, *Arthub, Flu水o*, Press-Releasee.
https://www.silviagribaudi.com/wp-content/uploads/2022/01/fluxo-final.pdf

Seosomun Historic Park and Museum of Holy Land, Time and space flowing up and down the ground, in 'C3 Globe'.
https://c3globe.com/seosomun-historic-park-and-museum-of-holy-land-by-void-architects/#:~:text=Steel%2C%20wood%2C%20and%20stone%20are,above%20and%20below%20the%20ground

The Future is Now? Motus, Rimini 2024.
https://motusonline.com/untitled-1-madre-6/

T. Gusman, *Tra performance e documento: la dialettica del live al museo*, Saggi, in Arabeschi'.
http://www.arabeschi.it/tra-performance-e-documento-la-dialettica-del-live-al-museo/

Y. Ono, *Water Talk*, 1967, in D. Rothbart, Yoko Ono: *We're all water*, Daniel Rothbart, 2006.
https://danielrothbart.org/yoko-ono-were-all water/#:~:text=One%20hundred%20and%20eighteen%20ceramic,both%20self%2Dawareness%20and%20empathy.

VIDEOGRAFIA

C. Marclay, *Record Players*, 1984.
https://www.youtube.com/watch?v=p1Bk1t3HwE8

Flu水o in Seoul, in '*Flu水o* projects', *Flu水o* (Shanghai, Ming Contemporary Art Museum Shanghai, 1 September / 12 October 2023) a cura di D. Quadrio, Shanghai 2023.
https://vimeo.com/841269649?fl=pl&fe=sh

Flu水o Kagel Mare Nostrum, in '*Flu水o* projects', *Flu水o* (Shanghai, Ming Contemporary Art Museum Shanghai, 1 September / 12 October 2023) a cura di D. Quadrio, Shanghai 2023.
https://soundcloud.com/fluxoproject-arthubasia/fluxo-kagel-mare-nostrum-audio?utm_source=Email&utm_campaign=social_sharing&utm_medium=widgetutm_content=https%3A%2F%2Fsoundcloud.com%2Ffluxoproject-arthubasia%2Ffluxo-kagel-mare-nostrum-audio

H. Tzu Nyen, *Fluxo Movie 22.09.mp4*, tipologia: Filmato MPEG-4, dimensioni: 1920×1080, 8,84 GB su disco, durata: 01:37:16, creato mercoledì 23 luglio 2025, soggetto a Copyright@fluxoproject.

J. Cage, *John Cage About Silence*, Interview.
https://youtu.be/pcHnL7aS64Y?si=NH6pvzcRC2J9LqoR

R. Biscotti, *The Journey,* L'Art Rue, 31 Maggio 2022.
https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=the+journey+Rossella+Biscotti&ie=UTF-8&oe=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:85d4a933,vid:_580jHvzefY,st:0