

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 12 n. 2 | 2023

aA ccademia
university
press

Scritture della performance

vol. 12, n. 2
2023

direttore **Alessandro Pontremoli** (Università degli Studi di Torino)
vicedirettore **Antonio Pizzo** (Università degli Studi di Torino)

comitato scientifico

Antonio Attisani (Università degli Studi di Torino), **Florinda Cambria** (Università degli Studi dell'Insubria), **Lorenzo Mango** (Università degli Studi L'Orientale di Napoli), **Tatiana Motta Lima** (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), **Kris Salata** (Florida State University), **Carlo Sini** (Accademia Nazionale dei Lincei)

comitato editoriale

Giacomo Albert (Università degli Studi di Torino), **Edoardo Giovanni Carlotti** (Università degli Studi di Torino), **Roberta Carpani** (Università Cattolica del Sacro Cuore), **Livia Cavaglieri** (Università degli Studi di Genova), **Fabrizio Deriu** (Università degli Studi di Teramo), **Rita Maria Fabris** (Università degli Studi di Torino), **Carlo Fanelli** (Università della Calabria), **Roberta Ferraresi** (Università degli Studi di Cagliari), **Fabrizio Fiaschini** (Università degli Studi di Pavia), **Susanne Franco** (Università Ca' Foscari Venezia), **Céline Frigau Manning** (Université Jean Moulin Lyon 3), **Valentina Garavaglia** (Università IULM di Milano), **Gabriella Giannachi** (University of Exeter), **Massimo Lenzi** (Università degli Studi di Torino), **Erica Magris** (Université Paris 8), **Leonardo Mancini** (Università degli Studi di Torino), **Eva Marinai** (Università degli Studi di Pisa), **Federica Mazzocchi** (Università degli Studi di Torino), **Marina Nordera** (Université Côte d'Azur), **Armando Petrini** (Università degli Studi di Torino), **Annamaria Sapienza** (Università degli Studi di Salerno), **Stefano Tomassini** (Università luav di Venezia)

segreteria di redazione

Vincenza Di Vita, Emanuele Giannasca, Matteo Tamborrino

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2023 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um



direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN 9791255000679

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis12-2
e sulla piattaforma <https://journals.openedition.org/mimesis/>

per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aA
ccademia
university
press

Indice

MJ, 12, 2 | 2023

Danza e realtà. Le urgenze di danza e performance sulla scena e nello spazio pubblico

a cura di Alessandro Pontremoli

EDITORIALE

Coreografie del riconoscimento 5
Alessandro Pontremoli

SAGGI

Per una “storia delle storie” della nascita degli studi in danza nell’università italiana fra pratiche di disciplinizzazione e tendenza agli sconfinamenti 17
Roberta Ferraresi

Coreomanie e correnti affettive. Rilievi su The Dancing Public di Mette Ingvartsen 43
Piersandra Di Matteo

I cigni non muoiono mai. Variazioni sulla Morte del cigno nel terzo millennio 67
Miriana Pelosi, Matteo Tamborrino, Andrea Zardi

Maria Lai, Maurizio Saiu e il rimosso coreografico. Il sasso e la parola, un caso di studio “archeologico” 95
Fabio Acca

Queerizzare le epistemologie. Materie ibride e disidentificazione nella scena performativa 127
Ilenia Caleo

Corporeità e processi di soggettivazione: aspetti biopolitici delle pratiche coreografiche 143
Irene Pipicelli

<i>The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change</i> Maria Elena Ricci	159
<i>Danzare il paesaggio: pratiche ecologiche tra coreografia e territorio</i> Emanuele Regi	175
<i>Tra danza, museo e video: strategie dialogiche in un incontro a più voci</i> Xiao Huang	191
ABSTRACTS	213
GLI AUTORI, LE AUTRICI	219
MIMESIS JOURNAL BOOKS	223

Coreografie del riconoscimento

Alessandro Pontremoli

0. Istanze

Questi anni Venti del nuovo millennio si stanno rivelando inequivocabilmente apocalittici, nel senso etimologico del termine. L'Occidente culturale sta sperimentando, come una scossa violenta, lo svelamento, la rivelazione, la manifestazione di un destino annunciato, quello del rischio di estinzione della specie e della catastrofe del mondo, causati dalla stessa mano umana.

Alla luce delle cogenti istanze del presente, le domande poste, circa un anno fa, all'interno della richiesta pubblica di contributi per la composizione di questo numero monografico, dedicato a *Danza e realtà. Le urgenze di danza e performance sulla scena e nello spazio pubblico*, riecheggiano ora con maggior vivezza:

Qual è ancora il valore dei corpi danzanti e della loro presenza, presi singolarmente e/o coralmemente, in uno spazio performativo tradizionale o digitale rispetto all'emersione di nuove domande di carattere politico, economico, sociale, etico, culturale e artistico?

Quali urgenze alimentano le diverse società di discorso?

Come si pone l'autorialità nella danza rispetto a queste domande, rispetto al rapporto coi corpi all'interno della performance (ad esempio nel rapporto gerarchico coreografo/danzatori, nelle relazioni di genere, nelle scelte di programmazione ecc.).

Come si configurano le forme coreiche in relazione alla creatività digitale e in che modo determinano le (o sono determinate dalle) dinamiche della creazione coreografica?

Quali modalità di dialogo e confronto vengono attivate da artisti e policy maker, istituzioni culturali e mondo della cura, contesto scolastico ed educativo, imprese e ONG?

Le pratiche artistiche incontrano alla pari le elaborazioni teoriche: quanto e come queste ultime si lasciano attraversare da narrazioni incarnate? Si tratta di condividere finalità e obiettivi globali (ad esempio Agenda 2030 per lo sviluppo

sostenibile) oppure di rispondere a istanze e necessità contingenti e, magari, locali?¹

Insieme al ritorno di queste domande, che pur si pongono correttamente nella contingenza di un presente così complesso, una riflessione etica mi si è imposta recentemente e in più di un'occasione di incontro col pubblico della danza. Altre questioni, infatti, sono emerse in quei contesti: di fronte ad accadimenti traumatici e fatali, come la recente lunga emergenza per una pandemia deflagrante, l'inasprirsi di un terrorismo diffuso e planetario, il moltiplicarsi di nuovi e vecchi conflitti bellici con l'inquietante ritorno del rischio nucleare, i devastanti cambiamenti climatici col loro portato distruttivo, le migrazioni dei popoli divenute inevitabili quanto necessarie per la sopravvivenza della specie, qual è il senso dell'arte della danza? Dobbiamo forse di nuovo confrontarci, in un contesto che sembra richiamare fortemente il passato, con le asserzioni di Adorno che «tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente ad essa, è spazzatura»,² e che «dopo Auschwitz, poiché esso è stato possibile e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena»?³

A ben vedere questo tipo di preoccupazione rischia di diventare moralistica, ma soprattutto di essere incongruente con i processi di trasformazione della danza contemporanea, esperienza paradigmatica della presa di posizione a un tempo *pratica* e *politica* di chi oggi si riconosce all'interno della prassi artistica.

Quella di Adorno è un'affermazione paradossale che ha già ampiamente risuonato come un invito a liquidare il regime rappresentativo e poetico dell'arte della modernità, ma che, per una strana eterogenesi dei fini, ha di fatto proiettato ben oltre il Novecento un portato basilare di quella stessa modernità: quello di un'arte romanticamente separata dal mondo, paga della sua hegeliana autonomia.⁴ Se è vero che l'arte ha dismesso i panni sacerdotali di testimone della verità, venendo a confrontarsi, se non addirittura a coincidere, con le prassi del quotidiano,⁵ sopravvivono,

¹ Cfr. <<https://journals.openedition.org/mimesis/2525>> (ultima consultazione novembre 2023).

² Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa* [1966], Einaudi, Torino 1970, p. 331; e altrove: «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie», Id. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* [1955], Einaudi, Torino 1972, p. 22.

³ Id., *È serena l'arte?*, in Id., *Note per la letteratura* [1974], Einaudi, Torino 1979, p. 277.

⁴ Cfr. Federico Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2013.

⁵ Cfr. Georg W. Bertram, *L'arte come prassi umana. Un'estetica* [2014], a cura di F. Vercellone,

Coreografie del riconoscimento

tuttavia, ancora posizioni conservatrici, sia sul versante dell'arte e dei suoi critici, sia su quello dell'«estetizzazione del mondo della vita»:

La morte dell'arte produce la fine dell'arte pubblica facendo invece proliferare l'arte come istituzione e dunque anche l'arte come finzione consapevole di sé. L'arte come istituzione è poi, per parte sua, l'esito della morte dell'arte che confina quest'ultima nei limiti dell'immaginario estetico che non ha influenza sul mondo. La modernità fondata sulla soggettività pura e dispiegata va qui incontro a questa sua grande *impasse*. Questa è la sfida dinanzi a cui viene a trovarsi l'arte moderna e in parte anche quella postmoderna.⁶

Non è di queste posizioni conservatrici, però, che si parla in questo volume. La danza, come emerge dalle analisi degli studiosi che hanno raccolto la sfida di raccontare e di sviscerare le azioni performative dell'oggi, è per certi versi qualcosa di più vicino all'*attivismo* politico che alla creazione di forme.⁷

Entro la suddetta dialettica fra arte e realtà si pone il saggio inaugurale di questa raccolta, una corposa e necessaria rassegna storiografica degli studi di danza in Italia e in Europa a firma di Roberta Ferraresi (*Per una "storia delle storie" della nascita degli studi in danza nell'università italiana fra pratiche di disciplinizzazione e tendenza agli sconfinamenti*). L'Autrice, dall'osservatorio "anfibia" delle arti dello spettacolo, studiate sempre in un'accezione inclusiva e ampia, racconta la storia degli studi di danza in Italia ricostruendo la modalità con la quale tali saperi si sono organizzati come una disciplina, anche e non solo nel momento del loro ingresso all'università. L'esito della ricognizione è quello di una mappa che si colloca nella cornice post-strutturalista, ma già criticamente anti-disciplinare, dove concetti come *sconfinamento*, *trasformazione*, *compromissione con la complessità*, *destrutturazione*, *natura anfibia* riformulano un paradigma di ricerca e di studio connotato dalla retorica del nuovo, ma solo apparentemente tale, in virtù dell'ansia, nei primi anni Ottanta del Novecento, di resistere a una marginalizzazione della danza che ha radici storiche. Ma, come osserva Ferraresi, «è ora possibile cambiare di segno e di senso alle qualità storicamente caratterizzanti gli studi in danza e più in generale di spettacolo, riconoscendole e valorizzandole diversamente: oggi, essere altro o altrove rispetto ai centri

Raffaello Cortina, Milano 2017 e Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano* [1990], Edizioni Lavoro, Roma 2001.

⁶ Federico Vercellone, *Dopo la morte dell'arte* cit., p. 17.

⁷ Cfr. Ilenia Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma 2021.

tradizionalmente riconosciuti come maggioritari nei processi di formazione della cultura può rappresentare un'opportunità decisiva».⁸

1. Coreografare il presente

La danza di cui qui si parla è quella esperienza umana organica, che promana da una condizione biologica ma che produce e genera continue iscrizioni culturali;⁹ è quella possibilità di dialettica costruttiva ed eticamente connotata fra *poiesis* e *praxis*; è quella pratica multimodale, propria delle forme di vita umana, che contribuisce al loro processo di determinazione. Come sostiene, a ragione, Georg W. Bertram, «l'arte è una prassi con il cui aiuto gli esseri umani determinano sé stessi, laddove l'autodeterminazione qui è legata in modo particolare agli oggetti che per gli esseri umani hanno valore in virtù del loro specifico potenziale di negoziazione della prassi».¹⁰ Ma è soprattutto Alva Noë a dimostrare il legame stretto «tra le arti e i domini del vivente».¹¹

Come appare evidente dalla maggior parte dei saggi di questo volume, la danza del presente sta andando prioritariamente nella direzione di una identificazione di azione scenica e azione politica. Quando Jacques Rancière parla di «atti estetici»,¹² colloca le *pratiche artistiche* all'interno di un dispositivo del reale in grado di contribuire, esattamente come tutte le altre pratiche, alla riconfigurazione dell'esperienza umana e alla sua condivisione con l'ambiente. Le forme militanti della danza contemporanea, disconosciuta la legittimità del compito veritativo dell'arte, pongono, con le proprie forme e le proprie "coreografie", nuove domande sul senso dell'esistenza e sovvertono le gerarchie storiche del rapporto fra *poiesis* e *praxis*.¹³ Se l'azione stessa è l'opera, *poiesis* e *praxis* vengono a coincidere dando vita, in uno spazio e in una condizione comuni, a esperienze di realtà che attivano forme del riconoscimento. Ciò appare particolarmente evidente nello studio di caso proposto da Maria Elena Ricci (*The Performance*

⁸ Roberta Ferraresi, *Per una "storia delle storie" della nascita degli studi in danza nell'università italiana fra pratiche di disciplinizzazione e tendenza agli sconfinamenti*, *infra*, p. 32.

⁹ Cfr. Alva Noë, *Strani strumenti. L'arte e la natura umana* [2015], Einaudi, Torino 2022.

¹⁰ Georg W. Bertram, *L'arte come prassi umana* cit., p. 121.

¹¹ Alva Noë, *Strani strumenti* cit., p. 38.

¹² Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* [2000], DeriveApprodi, Roma 2016, p. 7.

¹³ Pietro Montani, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma 2004, pp. 11-35.

Coreografie del riconoscimento

Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change),¹⁴ che affronta il lavoro performativo del cubano Carlos Martiel, artista che vive e opera tra New York e L'Avana. Le performance di Martiel pongono al centro della relazione col pubblico il corpo nudo come incarnazione del conflitto, e portano all'evidenza questioni brucianti di "razza", migrazione, isolamento, ingiustizia oppressione, emarginazione. I rituali corporei di violenza autoinflitta indagano una memoria condivisa di dolore e sopravvivenza e si pongono come gesti di resistenza politica nei confronti dei meccanismi della società occidentale, che postula e impone l'alterità negativa come razzializzata.

La "nuova coreografia", soprattutto italiana, è un'avanguardia che non rinnega la stratificazione storica e si muove liberamente fra *performance*, *non-danza*, *post-danza* e ripresa moderata (e non scontata) dei valori propri della composizione. A partire dagli anni Novanta l'azione politica è anzitutto rivolta a modificare le condizioni materiali della produzione di spettacolo, per esplicitarsi in sperimentalismi connotati da una forte istanza etica e da una radicale resistenza agli effetti socioeconomici e biopolitici del capitalismo contemporaneo sull'apparato della rappresentazione.¹⁵

La danza attivista del nostro tempo non realizza più oggetti da contemplare, ma forme dell'incontro che mettono in gioco le interazioni umane e le improcrastinabili responsabilità nei confronti dell'ambiente e delle altre specie, considerando ogni pratica artistica, e a maggior ragione le pratiche del corpo, invenzione di relazioni chiasmatiche col mondo.¹⁶ Emblematico, da questo punto di vista, il percorso umano e artistico di Maria Lai nell'incontro col danzatore Maurizio Saiu, affrontato da Fabio Acca nel suo contributo (*Maria Lai, Maurizio Saiu e il rimosso coreografico. Il sasso e la parola, un caso di studio "archeologico"*).¹⁷ *Il sasso e la parola*, evento realizzato a Cagliari nel 1991, è una sorta di esperienza di teatro totale, caratterizzato soprattutto dal linguaggio della danza. La concezione di spettacolo che emerge in esso e che promana dall'opera multimodale complessiva di Lai è quella di un corpo in azione come dispositivo culturale, come «campo – sottolinea Acca – nel quale l'azione artistica si realizza non per lo sguardo

¹⁴ Elena Ricci, *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change*, *infra*, pp. 151-166.

¹⁵ Cfr. Bojana Cvejić, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2015.

¹⁶ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile [1964]*, Bompiani, Milano 1969.

¹⁷ Fabio Acca, *Maria Lai, Maurizio Saiu e il rimosso coreografico. Il sasso e la parola, un caso di studio "archeologico"*, *infra*, pp. 87-117.

dell'altro, ma insieme all'altro, in un tempo condiviso e in una negoziazione permanente di quanto si ritiene necessario per edificare il reale e le sue produzioni simboliche».¹⁸

Una parte della danza contemporanea svolge oggi una funzione critica e sovversiva, che si sostanzia in costruzioni urbane provvisorie e in nomadismi attraverso il terzo paesaggio delle grandi città, grazie ai quali l'artista modella e diffonde situazioni disturbanti. Si tratta di spazi e tempi dove è possibile costruire, anche solo per poche ore, comunità di pratica o comunità di condivisione, alleanze di corpi¹⁹ con cui elaborare nuovi modelli di partecipazione sociale, nuove domande sul reale e possibili risposte per condividerlo, comprenderlo e, se possibile, trasformarlo. Sul versante della svolta ecologica, molto calzante è il contributo di Emanuele Regi (*Danzare il paesaggio: pratiche ecologiche tra coreografia e territorio*)²⁰ che analizza sia dal punto di vista storico, tra Novecento e nuovo millennio, sia approfondendo due studi di caso (realizzati all'interno del bando *Bodyscape* delle residenze artistiche dell'Associazione Danza Urbana di Bologna), la relazione politica, ecologica e progettuale della danza con il territorio e con le sue comunità.

È attraverso tali pratiche collettive che si vuole rimuovere, o quantomeno contrastare, l'esclusione che è alla base delle disuguaglianze del nostro tempo, restituendo possibilità di apparizione ai corpi non-conformi,²¹ alle altre specie animali, al precariato socialmente ed economicamente indotto, al *gender non conforming*. Non è pertanto sorprendente che la definizione che Judith Butler dà del radunarsi spontaneo di corpi come azione politica collettiva di apparizione e occupazione dello spazio pubblico si attagli perfettamente alle odierne esperienze della coreografia e della performance:

Può essere importante riconsiderare quelle forme di performatività che possono operare solo attraverso forme di azione coordinata, le cui condizioni e i cui obiettivi consistono nella ricostruzione di forme plurali di *agency* e di pratiche sociali di resistenza. Così, il movimento o l'immobilità, il collocarmi con tutto il corpo in mezzo all'azione di un altro, non è né il mio atto né il tuo, bensì qualcosa che accade in virtù della relazione che c'è tra noi, che deriva da quella rela-

¹⁸ *Infra*, p. 89.

¹⁹ Cfr. Judith Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva* [2015], Nottetempo, Milano 2017.

²⁰ Emanuele Regi, *Danzare il paesaggio: pratiche ecologiche tra coreografia e territorio*, *infra*, pp. 167-182.

²¹ Cfr. Flavia Dalila D'Amico, *Lost in Translation. La disabilità in scena*, Bulzoni, Bologna 2021.

Coreografie del riconoscimento

zione, che crea ambiguità tra l'io e il noi, e che cerca al contempo di preservare e di disseminare il valore generativo di quell'ambiguità in una relazione attiva e di deliberato sostegno reciproco, una collaborazione, ben distinta da una allucinata fusione e confusione.²²

La ricerca coreografica con pari dignità rispetto a quella umanistica e delle scienze sociali è andata nella direzione di integrare i processi artistici con le acquisizioni epistemologiche, contribuendo a delineare una nuova modalità di abitare il mondo. In particolare, a partire dagli studi femministi più avanzati, la danza del presente muove una altrettanto efficace critica nei confronti dell'antropocentrismo, decostruendo nella carne del danzatore e della danzatrice il principio gerarchico della specie.²³ Coreografare questa nuova visione significa relativizzare il modello di "Uomo" come emblema di una razionalità universale, che si erge a paradigma neutralizzante nei confronti delle molteplici differenze di cui sono portatrici tutte le forme di vita incarnate. Significa detronizzare lo statuto dell'"Umano" come specie dominante, su cui la società occidentale ha costruito l'alterità negativa come sessualizzata, razzializzata, naturalizzata e tecnologizzata.²⁴ Significa riportare l'attenzione e lo sguardo sulla "vita" come fattore trasversale che interessa tutte le specie, alla luce delle nuove conoscenze genetiche e biomolecolari.

L'arte contemporanea, ma soprattutto una certa coreografia, concepita come tecnologia ad alta condivisione disciplinare,²⁵ partecipa oggi dell'attivismo *postumano*, come è stato ben delineato da Rosi Braidotti, una delle sue più convincenti teorizzatrici:

Il mio antiumanesimo mi conduce ad avversare il soggetto unitario dell'umanesimo [...] e a sostituirlo con un soggetto più complesso e relazionale, caratterizzato principalmente dall'incarnazione, dalla sessualità, dall'affettività, dall'empatia e dal desiderio. [...] La consapevolezza dell'instabilità e dell'incoerenza delle narrative dominanti che compongono la struttura sociale e le sue

²² Judith Butler, *L'alleanza dei corpi* cit., p. 19.

²³ Cfr. Laura Budriesi, *Performare la natura: dal dispositivo rappresentazionale al 'teatro delle specie'*. *Tra pratica e teoria in Donna Haraway, Una Chaudhuri e Marta Cusumà*, «Comunicazioni sociali», 2 (2023), pp. 386-405; Ead. (a cura di), *Animal Performance Studies*, aAccademia University Press, Torino 2022.

²⁴ Rosi Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* [2013], DeriveApprodi, Roma 2014.

²⁵ Cfr. Mårten Spångberg, *Post Dance, an Advocacy*, «Spangbergianism», 9 aprile 2017, <<https://spangbergianism.wordpress.com/2017/04/09/post-dance-an-advocacy>> (ultima consultazione novembre 2023).

relazioni, lontana dal rimanere in una sorta di sospensione dell'azione politica e morale diventa il punto di partenza per elaborare nuove forme di resistenza adatte alla struttura policentrica e dinamica del potere contemporaneo. Questo genera una forma pragmatica di micro-politica che riflette la natura complessa e nomadica dei sistemi sociali contemporanei e dei soggetti che li abitano. Se il potere è complesso, diffuso e produttivo, così deve essere la nostra resistenza a esso.²⁶

Esplorano proprio queste problematiche due saggi di taglio teorico e allo stesso tempo analitico: *Queerizzare le epistemologie. Materie ibride e disidentificazione nella scena performativa* di Ilenia Caleo, che mappa alcune «incandescenze» performative, in cui si realizza una «comunanza fra forme estetiche e forme di vita»,²⁷ e *Corporeità e processi di soggettivazione: aspetti biopolitici delle pratiche coreografiche* di Irene Pipicelli,²⁸ che mette a confronto dispositivi di potere di fine Ottocento (la trilogia ballettistica manzottiana di *Excelsior*, *Amor* e *Sport*) con le loro rimediazioni decostruttive contemporanee ad opera del coreografo Salvo Lombardo.

2. Danzare fra memoria e storia

Un'ulteriore urgenza del nostro tempo riguarda il cruciale rapporto fra memoria e storia. Come è stato ampiamente studiato,²⁹ i meccanismi di costruzione degli archivi non sono per nulla neutri, e gli stessi archivi vengono a configurarsi storicamente come elementi particolari di ampi dispositivi di potere dai quali promanano discorsi in grado di agire e trasformare i corpi.³⁰ Da più di vent'anni la ricerca in danza, sia sul versante storiografico che su quello artistico, si interroga sui meccanismi della memoria e su tutte quelle pratiche culturali, che sono in grado di conservare e tramettere immaginari del passato,³¹ in un continuo confronto con

²⁶ Rosi Braidotti, *Per Amore di Zoe. Intervista di Massimo Filippi ed Eleonora Adorni*, «Liberazioni. Rivista di Critica Antispecista», VI, 21 (2015), p. 9.

²⁷ Ilenia Caleo, *Queerizzare le epistemologie. Materie ibride e disidentificazione nella scena performativa*, *infra*, p. 119.

²⁸ Irene Pipicelli, *Corporeità e processi di soggettivazione: aspetti biopolitici delle pratiche coreografiche*, *infra*, pp. 135-149.

²⁹ Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* [1995], Filema, Napoli 2005.

³⁰ Michel Foucault, *L'archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano 2017.

³¹ Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010.

Coreografie del riconoscimento

le acquisizioni della psicologia, delle scienze cognitive e delle neuroscienze. Come ha ben indagato Susanne Franco nei suoi studi:

appare sempre più chiaro quanto [la danza] possa essere considerata al tempo stesso una riserva di memoria incorporata e un modo di ricordare. La danza, infatti, preserva e insieme trasforma di continuo gesti, movimenti e pensieri, e con loro il senso stesso di quanto è trasmesso. Dal canto loro, i corpi danzanti possono dunque essere considerati luoghi della memoria e forme di archiviazione e trasmissione di un sapere.³²

Entro questo importante filone di ricerca si collocano tre lavori proposti in questa raccolta. Dapprima il saggio sulla *coreomania*, evenienza storica di danze scomposte e *non-conformi*, già oggetto di studio dell'antropologia, che Piersandra Di Matteo indaga come *forma-memoria-storia* incorporata nella performance contemporanea di Mette Ingvarstsen, *The Dancing Public* (2021). L'opera della ricercatrice e performer danese viene analizzata come un *re-enactment* conoscitivo dell'esperienza sovversiva della *coreomania* "contagiosa", che Ingvarstsen elabora nel corso del 2020, durante il lockdown imposto dalla pandemia da Covid-19. La performance è inquadrata come un «assolo che tradisce un'inquietudine di carattere biopolitico radicata nel presente, che retroagisce interpellando la storia attraverso una "coreografia di affetti"». ³³

Un secondo lavoro, *I cigni non muoiono mai. Variazioni sulla Morte del cigno nel terzo millennio* di Miriana Pelosi, Matteo Tamborrino e Andrea Zardi,³⁴ a partire dal concetto di *repertorio*, così come è elaborato dalla studiosa Diana Taylor, indaga il portato culturale di un classico del balletto accademico, *La Morte del cigno* del 1905 di Mikhail Fokine per Anna Pavlova sulla musica che Camille Saint-Saëns, e ne analizza i suoi *re-enactment* contemporanei.

Sulle problematiche molto attuali del rapporto fra archivio, memoria, museo e video, in relazione alle questioni cruciali della conservazione e valorizzazione dei beni culturali, interviene – soprattutto a partire dalla dialettica (generata inevitabilmente dalla natura della performance) tra

³² Susanne Franco, *Tracce di un'esperienza, memoria di uno spettacolo. Cosa resta di Café Müller di Pina Bausch nei ricordi degli spettatori*, «Mimesis Journal», VIII, 2 (2019), p. 108.

³³ Piersandra Di Matteo, *Coreomanie e correnti affettive. Rilievi su The Dancing Public di Mette Ingvarstsen*, *infra*, p. 39.

³⁴ Miriana Pelosi, Matteo Tamborrino e Andrea Zardi, *I cigni non muoiono mai. Variazioni sulla Morte del cigno nel terzo millennio*, *infra*, pp. 59-86.

effimero e permanenza – Xiao Huang con la sua documentata riflessione: *Tra danza, video e museo: strategie dialogiche in un incontro a più voci*.³⁵

3. Conclusioni

Il bilancio provvisorio di questo numero di «Mimesis Journal» appare, a modesto parere del suo curatore, molto positivo. La mappatura che qui si propone è senza dubbio di grande interesse e in parte risponde alle questioni cruciali poste all'inizio della ricognizione. Il valore delle ricerche qui pubblicate, tuttavia, non risiede tanto nelle risposte, quanto piuttosto nelle ulteriori domande che esse suscitano. La danza non sembra smettere mai di interrogarsi, nel corso dei secoli, su sé stessa, sui corpi che la praticano e sul mondo che la accoglie. Troppo coinvolta coi processi della conoscenza, appare sempre di più come una pratica indispensabile per mantenere vivi i meccanismi della adattabilità ambientale – e, aggiungo, socioculturale – propri della *neotenia*, procurando alla nostra specie quelle indispensabili *skills*, necessarie ad affrontare i repentini e devastanti cambiamenti in atto.³⁶

A questo proposito mi piace, orgogliosamente, concludere con le parole che Roberta Ferraresi pone a chiusura del suo saggio, parole assolutamente condivisibili, che fotografano un fermento reale e fecondo in atto in questo ambito di ricerca teorica e artistica, da considerarsi oggi più che mai davvero molto vivo, attivo e produttivo:

Non è un caso che, in questo momento, nel nostro Paese, siano proprio gli studi in danza a mantenere attiva una consistente, continuativa e sistematica riflessione di natura teorica, metodologica ed epistemologica: continuando a porre domande su cosa significhi oggi una disciplina; su come funzionino le sue dinamiche interne di sviluppo, anche in relazione ai vari contesti in cui opera; e soprattutto su quale possa essere la collocazione, il senso, il valore delle ricerche sui fenomeni performativi in questo presente in fortissima mutazione.³⁷

³⁵ Xiao Huang, *Tra danza, video e museo: strategie dialogiche in un incontro a più voci*, *infra*, pp. 183-204.

³⁶ Un recente convegno ha affrontato questo problema da diverse angolature e da punti di vista disciplinari complementari: *Plasticity, Soft Skill e Human transitions. What cultural development for a new social plasticity?*, a cura di Maria Luisa Iavarone, Napoli, Università degli Studi di Napoli Parthenope, 18 maggio 2023. Cfr. la mia relazione: *Danza e sfide del presente*, in corso di pubblicazione per gli Atti.

³⁷ Roberta Ferraresi, *Per una "storia delle storie"* cit., *infra*, pp. 183-204.

Coreografie del riconoscimento

È ampiamente nota la problematica complessa del rapporto fra questioni di genere, lingua “naturale” e discorso. All'interno dei saggi che seguono tali aspetti sono spesso trattati direttamente in maniera approfondita e particolarmente sentita da alcuni/e autori/autrici. Ciascuno/a di essi/e ha operato delle scelte per queerizzare il discorso e contrastare la dimensione patriarcale della lingua italiana. Tutti i sistemi proposti (a volte più di uno nello stesso saggio: uso della tilde, dell'asterisco, della schwa, della doppia dicitura, ecc.) sono stati accettati senza nessun tentativo redazionale di uniformità, che avrebbe comportato, su questo tema, un disciplinamento linguistico del tutto fuori luogo.

Per una “storia delle storie” della nascita degli studi in danza nell’università italiana fra pratiche di disciplinizzazione e tendenza agli sconfinamenti

Roberta Ferraresi

0. Premessa

Un “terzo” luogo fra scena e spazio pubblico, arte e realtà

Fra arte e realtà: la *call* diramata per questo numero di «Mimesis Journal» individua un campo estremamente saliente per le arti performative contemporanee che si colloca al centro di una dialettica fondante in tutta la storia dello spettacolo così com’è stata costruita in Occidente; invitando a declinare tale questione in rapporto alla scena e allo spazio pubblico, suggerisce ragionamenti di più vasta portata su cosa si possa considerare entro tali cornici di azione e di pensiero.

All’incrocio fra tali coppie di territori d’indagine si può intravedere un *terzo* “luogo” (fisico e concettuale) di ricerca che spesso rimane implicito nei percorsi di studio: l’università è al contempo una delle aree della scena e uno degli spazi pubblici che maggiormente frequentiamo nella quotidianità in quanto studiose e studiosi, e in un certo senso lo sono pure i saperi che concretizziamo a viva voce o su carta.¹ Anche negli ambienti accademici e scientifici si può osservare la dialettica fra arte e realtà che la rivista propone di esaminare, anzi essi rappresentano oggi uno dei territori in cui le traiettorie provenienti dall’uno e dall’altro versante hanno molteplici possibilità d’incontrarsi e intrecciarsi; inoltre, i processi artistico-culturali e socio-antropologici hanno nel tempo concorso in maniera sostanziale alla costruzione dei saperi accademicamente e scientificamente strutturati, mentre, viceversa, questi ultimi hanno contribuito a plasmare tanto l’arte quanto la realtà (e non solo in prospettiva teorica). In questo senso, anche

¹ Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro* [1995], Officina, Roma 2010.

gli studi possono sollevare le “domande urgenti” di cui «Mimesis Journal» sta andando alla ricerca e possono essere considerati come campi d’indagine che aiutano a comprendere le complesse dinamiche – non solo scientifiche – che attraversano il presente. Una su tutte mi sembra particolarmente importante, perché pone una questione delicata ma alla quale credo sia indispensabile far fronte: consiste nell’interrogativo su quale sia la posizione da cui si prende la parola, sul modo in cui si strutturano e trasmettono i sistemi di conoscenza condivisi, insomma su cosa stiamo facendo in quanto comunità di studiosi e studiose, e come, con quali motivazioni e obiettivi.

Per questo invito, osserverò la storia degli studi in danza da un’angolazione particolare, determinata dalla natura “anfibia”² delle esperienze coreiche che ho attraversato fin dai tempi della mia formazione e dalla specificità che caratterizza la materia nel contesto in cui lavoro. Sono cresciuta (anche professionalmente) all’inizio degli anni Duemila, in un ambiente in cui le pratiche artistiche esprimevano una particolare tendenza all’ibridazione e opero in un settore disciplinare in cui – a differenza di altre culture di studio – le arti dello spettacolo vengono coltivate in un’accezione ampia che include teatro, danza, pratiche performative in genere, consentendo spesso di attraversare confini disciplinari altrove più netti. È in questo quadro che ho maturato uno dei miei filoni di ricerca: la storia e gli sviluppi degli studi e della critica. Dunque, le traiettorie d’indagine che seguo non intercettano tanto o solo le opere performative, le tendenze estetiche, le poetiche quanto piuttosto i modi in cui sono state osservate; mi interessano le modalità in cui le conoscenze vengono costruite, raccontate e trasmesse all’interno di determinate comunità, in particolare – anche se non soltanto – in contesto istituzionale e prevalentemente in campo teatrológico. Sono limiti che, in questa sede, cercherò di rispettare.

Oggetto del presente articolo sono i modi in cui i saperi in danza in Italia si sono ripensati come disciplina al momento del loro ingresso nell’università, a partire dalle “auto-narrazioni” che nel tempo hanno provato a indagare tali processi, ponendo domande e problemi di fondo importanti

² Cfr.: Fabio Acca, *Scena anfibia e nuova danza*, in C. Tafuri, D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, atti del convegno (Genova, 5-7 maggio 2018), AkropolisLibri, Genova 2018, pp. 174-189; e soprattutto F. Acca (a cura di), *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente*, «Culture Teatrali», 30 (2021); nonché S. Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», 24 (2015), in special modo R. Ferraresi, *Un “nuovo” nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori*, pp. 25-42.

Per una “storia delle storie” della nascita degli studi in danza

anche al di fuori degli ambiti in cui sono sorti: agli studi di spettacolo, ad altri campi del sapere e, non da ultimo, in rapporto alla scena e alla società.

Per una “storia delle storie” degli studi in danza in Italia

Se gli studi in danza esistevano ben prima del loro incardinamento scientifico e accademico, tanto che la loro storia «non si può circoscrivere cronologicamente»,³ è altrettanto evidente che – come testimoniano le ricercatrici e i ricercatori stessi – negli ultimi decenni del XX secolo tale passaggio segna una differenza decisiva, presiedendo l'emersione di una materia autonoma, forte di una produzione crescente, di paradigmi condivisi e dei relativi dibattiti teorici, di pratiche formative consolidate e di proprie comunità scientifiche.⁴

Questo tipo di percorsi saranno esaminati per quanto possibile limitatamente all'Italia, il che potrebbe sembrare a prima vista paradossale, se si considera l'alto grado di transnazionalità caratterizzante il campo in questione. Va da sé che la disciplina, anche nel nostro Paese, nasce come internazionale – anzi forse sarebbe meglio dire “antinazionale” – e non è possibile livellarne le diverse impronte soggettive secondo criteri generalizzanti aprioristicamente impostati. Ma il luogo in cui concretamente ogni giorno si opera determina in maniera consistente le condizioni concettuali e materiali di lavoro: esiste una storia degli studi in danza *in* Italia, perlomeno per chi ha provato a raccontarla, seppur con gli inevitabili sforamenti in ottica comparativistica.

Entro la cornice così delineata, mi concentrerò su un fenomeno particolare che è al tempo stesso oggetto e strumento d'indagine: negli ultimi vent'anni una larga parte del settore si è distinta per una spiccata vocazione all'auto- e meta-analisi disciplinare che da un certo punto in poi diven-

³ Michael Huxley, *Dance Studies in the UK 1974-1984: A Historical Consideration of the Boundaries of Research*, in A.R. David, M. Huxley, S. Whatley (eds.), *Dance Fields: Staking a Claim for Dance Studies in the Twenty-First Century*, atti del convegno (19-22 aprile 2017), DanceBooks, Hampshire 2020, p. 10 (ove non altrimenti specificato le traduzioni sono a cura di chi scrive).

⁴ Cfr.: Michel Foucault, *L'archeologia del sapere* [1969], Rizzoli, Milano 1971; Id., *Le parole e le cose* [1966], Rcs Libri, Milano 1967; Paul K. Feyerabend, *Contro il metodo* [1975], Feltrinelli, Milano 1979; Thomas S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* [1962], Einaudi, Torino 1969; Id., *La tensione essenziale* [1997-2000], Einaudi, Torino 2006. Per una declinazione della questione nel contesto dei saperi performativi, in Italia e non solo, cfr. Roberta Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Accademia, Torino 2019 (al volume si rimanda per le varie informazioni, riflessioni, questioni disciplinari ed epistemologiche citate nel presente articolo).

ta talmente copiosa da giungere a rappresentare in certi casi un vero e proprio filone di indagine.⁵ In questo contesto, in Italia, sono state prodotte varie imprese di “auto-storicizzazione” in special modo riguardo alle fasi (ri)generative della materia, non solo – com’è naturale – agli albori del processo del suo riconoscimento accademico-scientifico fra anni Ottanta e Novanta ma soprattutto nei primi anni del nuovo millennio.

Dunque, il tema dell’articolo non è tanto o soltanto la “vera” storia della disciplina *in statu nascendi* così com’è accaduta in tutta la sua complessità – attraverso reclutamenti universitari, progetti di ricerca, produzioni scientifiche etc. – ma come essa è stata percepita, costruita e trasmessa dagli studiosi e dalle studiose che hanno provato a narrarla. Pur nelle loro ovvie, fertili parzialità, si tratta di prospettive che possono spiegare con precisione le motivazioni alla base degli sviluppi del campo di ricerca e non soltanto: seguendole è possibile identificare i momenti e i luoghi in cui scena e spazio pubblico, danza e realtà si sono incrociati contribuendo a plasmare la – nuova o rinnovata – materia; riflettere sulle specificità della disciplina in rapporto alle modalità tramite cui è stata accademicamente e scientificamente strutturata; nonché, più ampiamente, aprire un ragionamento che individui – a partire da questo particolare punto di vista – i tratti salienti nei processi di definizione dei saperi fra Novecento e presente anche al di fuori del campo di studio in questione.

Un percorso fra “sconfinamenti” e pratiche di disciplinizzazione

Il presente articolo parte da una ricognizione generale sulle caratteristiche del territorio disciplinare basata sulle descrizioni di volta in volta condivise da varie autrici e autori, con almeno due propositi. Il primo è provare a ricostruire le genealogie che nel tempo sono state tracciate per spiegare il processo di strutturazione universitaria di una materia accademicamente molto recente. Il secondo obiettivo è identificare gli aspetti salienti nella definizione della disciplina ai suoi albori, anche tenendo conto di altri campi del sapere, tradizioni di studio, culture. Rivendico con sicurezza

⁵ Cfr. Alessandro Pontremoli, “*Il bel danzar che con virtù s’acquista...*”. *Note sugli studi della danza in Italia*, «Il Castello di Elsinore», 56 (2007), pp. 129-153. Pur tenendo in considerazione gli indispensabili riferimenti al dibattito internazionale, i saggi di pregnanza teorico-metodologica e le frequenti riflessioni sullo stato dell’arte della materia diffuse nelle varie forme della produzione scientifica, l’indagine si limita alle ricostruzioni della storia della disciplina prodotte in Italia, inquadrando un fenomeno peculiare di auto-storicizzazione avviatosi nel Paese dai primi anni Duemila.

questa posizione d’ascolto e questa impostazione: la storiografia è sempre anche un fatto collettivo e pure questo articolo in un certo senso è uno spazio pubblico; quando si parla di questioni sensibili come la storia delle mentalità, dei sistemi di conoscenza e di potere, di vicende che spesso toccano corde molto personali, ritengo che la prima cosa da fare sia dare la parola ad altre voci, al fine – forse utopico ma necessario – di provare a restituire per quanto possibile i termini di un dibattito ancora in divenire e i lineamenti delle comunità artistiche, sociali, scientifiche che vi si aggregano intorno. Emergerà di qui un possibile “ritratto” della disciplina a livello transnazionale, tracciato a partire dagli aspetti e dai passaggi *sentiti* come potenzialmente condivisi da studiosi e studiose di diversa provenienza e formazione.

In secondo luogo, procederò – fra convergenze e differenze – a valutare le caratteristiche manifestatesi come distintive dei primi studi in danza strutturati nell’università italiana, inquadrando il processo di autonomizzazione della materia su di un piano relazionale: vale a dire tenendo conto, da un lato, del profondo legame che essa coltiva con la tradizione degli studi di spettacolo e, dall’altro, del dialogo che instaura con alcune correnti della ricerca a livello internazionale. In particolare, mi concentrerò sulle pratiche di “disciplinizzazione” di consueto messe in atto dai nuovi campi del sapere nelle loro fasi aurorali al fine di individuare dati di specificità che ne garantiscano l’indipendenza, ponendole in rapporto – si potrebbe dire anche “in contrasto” – con la tendenza agli “sconfinamenti”⁶ disciplinari da sempre caratterizzanti i territori coreici e coreologici.

Nella terza parte dell’articolo tenterò di rileggere tali processi sullo sfondo dei contesti scientifici, artistici, sociali nei quali si sono concretizzati fra anni Ottanta e Novanta, al momento della strutturazione accademico-scientifica della disciplina nel nostro Paese. È proprio in questo periodo che si manifestano i primi “sintomi” delle attuali dinamiche di interrelazione fra arte e realtà che «Mimesis» invita a indagare. Tali condizioni “ambientali” consentono di spiegare almeno in parte le ragioni (e le ricadute) della *differenza* degli studi coreologici italiani, nonché – riallargando infine lo sguardo – di motivare alcuni aspetti trasversalmente identificati come salienti nella storia degli studi e, addirittura, di provare a rivalutarli, cambiandone il peso ma non il senso, alla luce delle tendenze ibridative che segnano oggi

⁶ Cfr. Marina Nordera, *Sconfinamenti disciplinari e non tra studi, studenti e studiosi della danza in Europa*, in C. Nocilli, A. Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, atti del convegno (27-29 settembre 2008), Aracne, Roma 2010, pp. 169-180 (riedito in L. Guilbert *et al.* (dir.), *Être chercheur en danse*, «Recherches en Danse», 1 (2014).

le scene e gli spazi pubblici attraverso le pratiche, le azioni e i pensieri di natura performativa.

1. Lineamenti degli studi in danza in una storia a più voci

Aspetti e caratteri di una disciplina in statu nascendi

Come vedremo, gli studi italiani in danza hanno una storia molto peculiare che si declina anche in relazione ai percorsi delle ricercatrici e dei ricercatori che l'hanno osservata e che hanno provato a raccontarla. Tuttavia, essa va a svolgersi sullo sfondo di più vaste mutazioni artistiche, culturali, sociali ben diffuse nel cosiddetto Occidente con le quali si colloca o almeno si sente in profonda connessione. È necessario tenere conto di tali elementi verso cui sembrano convergere gli itinerari di chi ha provato a ricostruire delle possibili storie della disciplina: queste risultano naturalmente informate anche in modo esplicito dalla particolare traiettoria di ognuno e ognuna, ma al tempo stesso paiono singolarmente aperte all'identificazione di una vicenda almeno in parte comune.

Se è vero che «in un certo senso la danza è sempre stata “studiata” attraverso i secoli nella maggior parte delle culture» – come annuncia l'incipit di una delle prime ricognizioni complessive sui Dance Studies pubblicata da Routledge alla fine degli anni Novanta –, coloro che nel tempo si sono cimentati con la storia della materia notano come è soltanto dal Novecento che essa ha rivendicato una propria specificità, in quanto campo del sapere indipendente e per quanto possibile omogeneo.⁷ Le ragioni e le modalità di un simile percorso di emancipazione sono molteplici a seconda dei diversi contesti in cui si sviluppa, ma l'esito è tutto sommato il medesimo: la creazione di una disciplina che fino a un certo punto non esisteva, quantomeno non in alcuni termini in cui oggi si presenta.

Praticamente tutte le “auto-narrazioni” che ne ricostruiscono una possibile storia iniziano da qui. Anzi, cominciano da quello che c'era prima,

⁷ Alexandra Carter, *General Introduction*, in Ead. (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, London 1998, p. 1. Cfr. inoltre, per quanto riguarda l'Italia: Elena Cervellati, *Nuova coreologia italiana? Percorsi e prospettive di ricerca*, in I. Fried (a cura di), *Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria*, atti del convegno (3-4 maggio 2017), Ponte Alapítvány-Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest 2018, p. 276; nonché, più ampiamente per quanto concerne gli studi di spettacolo, Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia*, in Id., Nicola Savarese, *Guide bibliografiche. Teatro*, Garzanti, Milano 1991, p. 8.

andando a comporre un babelico quanto condiviso *cahier de doléances* al fine di spiegare sia il ritardo nel riconoscimento (anche accademico) degli studi in danza nella seconda metà del XX secolo, sia la posizione ancillare in cui si collocavano in precedenza nell'alveo delle tradizioni di pensiero europee e nordamericane.

La concezione della danza come una «*actividad primitiva, instintiva, tradicional*»; «*les préjugés qui en font un art futile et, à choisir, un divertissement élitiste ou un divertissement populaire*», la sua «*catégorisation féminine*» e più in generale la sua «*féminisation symbolique*»; «*its very nature as an activity of body rather than mind and the Western dualism which privileges the cognitive over the corporeal*»; «*the everlasting discourse on the relationship between theory and practice*», con le correlate conseguenze sui processi di formazione come sul mondo del lavoro; e, non da ultima, la retorica dell'effimero che pare aver a lungo ammantato la definizione di un possibile oggetto d'indagine...⁸ Nel complesso, questi (e altri) elementi avrebbero determinato la storica condizione di «sottovalutazione», di «sudditanza ad arti storicamente “maggiori”» e «di semivolontaria auto-ghettizzazione difensiva» dei saperi coreutici; nonché un correlato, «difficile e lento percorso di legittimazione», risalente almeno al Rinascimento e in certi casi ancora persistente.⁹

⁸ Le riflessioni – puramente indicative di una serie di problemi nel tempo individuati come caratterizzanti il campo di studio – provengono, nell'ordine, da: Beatriz Martínez del Fresno, *La investigación sobre danza en España*, in C. Nocilli, A. Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa* cit., p. 40; Hélène Marquié, *Regard rétrospectif sur les études en danse en France*, in L. Guilbert et al. (dir.), *Être chercheur en danse*, cit.; A. Carter, *General Introduction* cit., p. 1; Jens R. Giersdorf, *Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation*, in M. Franko (ed.), *Dance, the Disciplines, and Interdisciplinarity*, «Dance Research Journal», 1 (2009), p. 27 (per l'ultima questione, al cui riguardo le riflessioni ovviamente risultano consistenti e significative, cfr. *infra* n. 30).

⁹ Eugenia Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, atti del convegno (14-16 novembre 2002), «Culture Teatrali», 7-8 (2002-03), pp. 97-98 (la studiosa, che aveva già introdotto il tema in Ead. (a cura di) *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990, vi ritorna nella sua *Introduzione all'edizione italiana*, in Walter Sorell, *Storia della danza. Arte, cultura, società* [1991], Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 7-10, e nella *Scheda di aggiornamento bibliografico* pubblicata in Gino Tani, *La danza e il balletto. Compendio storico-estetico*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1995, pp. 271-276); A. Pontremoli, “*Il bel danzar che con virtù s'acquista...*” cit., p. 129 (cfr. più specificamente Id., *Introduzione*, in Id., G. Poesio (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, atti del convegno (13-15 ottobre 2006), Aracne, Roma 2008, pp. IX-XIV). Cfr. inoltre: A. Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader* cit.; H. Marquié, *Regard rétrospectif sur les études en danse en France* cit.

Lungo il Novecento si manifestò invece una «rifondazione della concezione della danza» che – anche col contributo di altre discipline – avrebbe avuto l'esito di collocarla sempre più «al centro di riflessioni che le restituivano un rigenerato valore umanistico etico-estetico». Tale mutazione «ha segnato l'avvio di una vera rivoluzione artistica e, più lentamente, di una presa di coscienza» che condurrà, in coincidenza all'ingresso della materia nell'università – prima in contesto anglosassone e poi in tutta Europa –, a una «inedita e sempre più consistente fioritura di nuovi studi storico-critici». In seguito, «è venuta via via consolidandosi una prassi di indagine relativa agli strumenti metodologici della ricerca in danza e un progressivo affinamento dei suoi strumenti di lavoro», mentre «parallelamente una letteratura di impostazione filosofica ha contribuito a delineare gli orizzonti teorici di riferimento e di conseguenza il paradigma del campo di indagine».¹⁰

Dalla strutturazione della materia al consolidamento: una genealogia in due passaggi

Assieme ai caratteri che distinguono la disciplina al momento della sua formazione, si identifica così una possibile genealogia condivisa a livello internazionale che, dal punto di vista storico, si articola almeno in due tappe.¹¹

Anzitutto, si trova il passaggio dal riconoscimento di tali saperi alla loro strutturazione accademica e scientifica, processo che viene individuato come sistematico dalla fine degli anni Settanta nel mondo angloamericano e dagli Ottanta in quello continentale. Le ricercatrici e i ricercatori che hanno indagato tali fenomeni ne ritracciano l'innescò a partire da percorsi per lo più individuali, distinti da una straordinaria varietà di provenienze (su tutte, musicologia, etnologia, inizialmente anche educazione fisica), ma

¹⁰ E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza* cit., p. 97; A. Pontremoli, *“Il bel danzar che con virtù s'acquista...”* cit., p. 149. Cfr. inoltre gli ulteriori sviluppi pubblicati in: Id., *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018; Eugenia Casini Ropa, *Verso una nuova cultura della danza: il contributo dell'Università*, in E. Cervellati, G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, atti del convegno (28-30 marzo 2019), Ephemeria, Macerata 2020, pp. 29-37.

¹¹ Cfr. inoltre: Fiona Bannon, *Dance: the Possibilities of a Discipline*, «Research in Dance Education», 11 (2010), pp. 49-59; A.R. David, M. Huxley, S. Whatley (eds.), *Dance Fields* cit.; L. Guilbert *et al.* (dir.), *Être chercheur en danse* cit.

accomunati da un’intensa interlocuzione, collaborazione, anche coinvolgimento diretto con le pratiche coreiche.¹²

In secondo luogo, sta il consolidamento della materia, in cui – dalla fine degli anni Ottanta, sempre a partire dagli Stati Uniti – si rileva un processo di forte rinnovamento teorico-metodologico, anche grazie all’avvento del discorso post-strutturalista in ambito umanistico. In questo contesto, la diffusione delle nuove teorie critiche, da una parte, potenzia alcuni tratti originari del campo di studio (su tutti, l’interdisciplinarietà) e, dall’altra, introduce nuovi orizzonti a tutt’oggi altrettanto distintivi per certe zone di ricerca: per esempio, una singolare vocazione all’auto-analisi critica, un interesse verso le dinamiche contestuali di natura socio-politico-culturale, in generale una sensibilità per le pratiche decostruttive.¹³

È questo il profilo – certo «dai contorni sfumati» ma proprio perciò ben riconoscibile¹⁴ – attraverso cui gli studi in danza si manifestano come disciplina al momento del loro incardinamento nell’università. Ovviamente, si tratta di snodi generici che ricorrono in buona parte dei percorsi intrapresi dalle nuove materie emergenti almeno dal secondo Novecento in avanti, ma la prospettiva muta sensibilmente quando si vanno a innestare tali passaggi genealogici all’interno delle specifiche cronologie (individuali, geografico-culturali etc.): com’è stato riconosciuto proprio in ambito

¹² Cfr.: E. Casini Ropa, *Verso una nuova cultura della danza* cit., p. 32; H. Marquié, *Regard rétrospectif sur les études en danse en France* cit.; C. Nocilli, A. Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa* cit. (in particolare M. Nordera, *Sconfinamenti disciplinari e non* cit., e Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, pp. 11-12; nonché le correlate riflessioni condivise da Rossella Mazzaglia nella recensione al volume pubblicata in «Danza e Ricerca», 1 (2011), pp. 193-200); Janet O’ Shea, *Roots/Routes of Dance Studies*, in A. Carter, J. O’ Shea (eds.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, New York-Oxon 2010, pp. 1-16.

¹³ Cfr.: E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza* cit.; Rachel Fensham, *Research Methods and Problems*, in S. Dodds (ed.) *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, Bloomsbury, London-New York 2019, pp. 35-78; Susanne Franco, Marina Nordera, *Introduzione*, in Eae. (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, atti del convegno (29 novembre-1 dicembre 2003), UTET, Torino 2005, pp. XI-XXIV; M. Franko (ed.), *Dance, the Disciplines, and Interdisciplinarity* cit. (oltre al già citato contributo di J.R. Giersdorf, anche Gay Morris, *Dance Studies / Cultural Studies*, pp. 82-100); A. Pontremoli, *La danza 2.0* cit., p. 32 sgg.; Yutian Wong, Jens R. Giesdorf, *Introduction*, in Iis. (eds.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, London-New York 2018; e, per un riesame critico del passaggio, cfr. J. O’ Shea, *Roots/Routes of Dance Studies* cit.

¹⁴ Alessandro Pontremoli, *Greetings from Italy*, in C. Nocilli, A. Pontremoli, *Introduzione*, in Iis. (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa* cit., p. IX.

coreologico, la teoria è sempre culturalmente determinata, così le storie della disciplina, altrove, sono (anche) sensibilmente diverse.¹⁵

2. La “nascita” degli studi in danza in Italia

Tra coreologia e teatrologia: una matrice dialettica

In Italia, la strutturazione accademica e scientifica degli studi in danza presenta alcune particolarità che la differenziano da altre culture di studio, rendendola per certi versi un *unicum* rispetto alle linee genealogiche condivise che abbiamo appena illustrato. Tutte le prospettive sulla storia della materia convergono anche su questo punto. Soprattutto, evidenziano due dati: che la neo-disciplina nel nostro Paese affiora più tardi che altrove, in un periodo segnato dal vivace dibattito teorico che darà vita ai Dance Studies, con cui una parte della materia intrattiene un dialogo sempre più intenso; e che «vive un rapporto problematico e in divenire» anche «con la tradizione teatrologica», ossia con il settore da cui ha origine e all'interno del quale a tutt'oggi opera.¹⁶

Dunque, nonostante anche in questo caso si tratti di una «storia d'auto-re» forte delle specificità che la compongono e declinata nei molteplici percorsi che le danno vita, i primi docenti in danza incardinati all'interno dell'università italiana condividono una matrice disciplinare nel complesso omogenea. Tale aspetto distingue profondamente questo percorso di “disciplinizzazione” rispetto alle varie spinte extra-territoriali e alle correlate tattiche di territorializzazione caratterizzanti la formazione del campo

¹⁵ Cfr. Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein, *Dance [and] Theory. Introduction*, in Iis. (eds.), *Dance [and] Theory*, atti del convegno (28-30 aprile 2011), Transcript, Bielefeld 2013, p. 11. E inoltre: Susanne Franco, *Re-thinking Practice and Theory from an Italian Perspective*, in *Re-Thinking Practice and Theory / Repenser pratique et théorie*, atti del convegno (21-24 giugno 2007), Society of Dance History Scholar, s.l. 2007, pp. 122-125; Ead., M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza* cit. (in special modo la già citata introduzione a firma delle curatrici); J.R. Giersdorf, *Dance Studies in the International Academy* cit.; M. Nordera, *Sconfinamenti disciplinari e non cit.*, p. 179; Patrizia Veroli, *Introduzione all'edizione italiana*, in Mark Franko, *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco* [1993], L'Epos, Palermo 2009, p. 13.

¹⁶ Rossella Mazzaglia, *La disciplina coreologica in Europa* cit., p. 193. I primi corsi di Storia del mimo e della danza – denominazione che conferma la singolare “filiazione” descritta – vengono attivati fra il 1991 e il 1992, rispettivamente all'Università della Calabria con Vito Di Bernardi e al Dams di Bologna con Eugenia Casini Ropa; cfr.: Ead., *Note sulla nuova storiografia della danza* cit.; Ead., *Verso una nuova cultura della danza* cit., p. 30; A. Pontremoli, *Il bel danzar che con virtù s'acquista...* cit.; Id., *La danza 2.0* cit., p. 28 sgg.

di studio all'estero. Se altrove la gran parte delle auto-storicizzazioni individua la giustapposizione fra la varietà dei background come il tratto distintivo della materia *in statu nascendi* – il che determina fin da subito una sua suddivisione in zone disciplinari diverse –, nel nostro Paese invece i primi professori e professoressa vengono quasi tutti dagli studi di teatro e spettacolo. Come riflette Eugenia Casini Ropa – pur rilevando appunto anche le peculiarità di ciascun percorso –, è così per «chi iniziò l'insegnamento della storia della danza all'università, i primi “pionieri”» della disciplina: lei stessa, Vito Di Bernardi e Alessandro Pontremoli. Potremmo aggiungere che è il caso anche di altre figure che hanno iniziato a occuparsi di questi temi all'incirca nel medesimo periodo e che successivamente hanno continuato a coltivare al contempo interessi teatrali e coreologici – da Silvana Sinisi a Silvia Carandini o Elena Randi –, nonché per certi versi di tante studiose e studiosi che tuttora si formano nel settore.¹⁷ Insomma, in Italia, danza e teatro convivono accademicamente in territori comuni.

Di conseguenza, oltre alle evidenti singolarità, fra i primi volumi pubblicati negli anni Ottanta-Novanta da coloro che poi si struttureranno all'interno dell'università si possono rintracciare alcune convergenze importanti che definiscono le peculiarità della nuova coreologia italiana degli albori.¹⁸ Tali elementi – anche al di là delle naturali esigenze di accreditamento della neo-disciplina, ben identificate da coloro che ne hanno ricostruito la vicenda – si possono collegare almeno in parte a due fenomeni scientifici coevi di rilievo: da un lato, il rinnovamento epistemologico in atto sugli scenari internazionali e, dall'altro, le traiettorie teorico-metodologiche che attraversavano all'epoca i settori dello spettacolo a livello nazionale.

Per fare solo qualche esempio, osservate le indispensabili specificità,

¹⁷ Cfr. E. Casini Ropa, *Verso una nuova cultura della danza* cit., pp. 31-32. E inoltre: Silvia Carandini, *Identità debole di una “danza teatrale italiana” nel Novecento? Diagnosi, varianti e persistenze*, in E. Cervellati, G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre* cit., pp. 15-28; *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, atti del convegno (24-25 settembre 2009), Bonanno, Acireale-Roma 2011; Stefano Tomassini, *Entries on theory ossia l'armistizio dei libri*, in F. Pedroni (a cura di), *Identità e memoria. La generazione di mezzo: Bigonzetti, Cosimi, Horta, Maliphant, Preljocaj, Waltz*, Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia 2007, pp. 115-116..

¹⁸ Cfr.: Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988; Ead. (a cura di), *Alle origini della danza moderna* cit.; Vito Di Bernardi, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze 1995; Alessandro Pontremoli, Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987; Iis., *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Neri Pozza, Vicenza 1993.

nei volumi di Casini Ropa sul primo Novecento, nei lavori di Di Bernardi sui teatri-danza asiatici, nelle ricerche di Pontremoli sulla danza storica – tutti pubblicati fra la seconda metà degli anni Ottanta e la prima metà dei Novanta – si nota anzitutto una concentrazione su fenomeni o momenti che non è forzato definire “eversivi” rispetto alla storia delle arti performative, in quanto vanno a collocarsi “a monte”, “a valle” o anche «altrove» rispetto all’elaborazione, fra XVI e XIX secolo, del modello teatrale professionistico poi egemonico in Europa (comprese le sue sub-articolazioni in diversi generi, tipologie etc.).¹⁹

Di qui si origina una domanda apparentemente scontata ma profonda, soprattutto per una disciplina agli esordi: che cos’è la danza (o il teatro), anche nella storia? O, meglio, che cosa si può considerare in questi termini dal punto di vista scientifico? Che significato hanno queste categorie e come cambiano nel tempo? Sono questioni con cui la nuova storia del teatro e teatrologia italiana si stava confrontando sistematicamente fra anni Settanta e Ottanta,²⁰ e che preparano un terreno fertile per intercettare interrogazioni affini che stavano sorgendo sugli scenari internazionali. Almeno in parte, si spiega così la precoce vocazione all’auto-analisi teorico-metodologica della nuova coreologia italiana, altro significativo aspetto condiviso fra i primi volumi pubblicati negli anni Ottanta-Novanta.

Un imprinting comune: fra teoria, pratica e storia

Il Dams di Bologna, la Sapienza di Roma, la Cattolica di Milano – dove si plasma la neo-disciplina – sono fra i centri di ricerca protagonisti del processo di rifondazione che consente il riconoscimento accademico e il rinnovamento degli studi di spettacolo nel nostro Paese. In simili contesti, fra anni Sessanta e Settanta, si registra in varia misura il tentativo di ripensare l’oggetto delle indagini teatrologiche al di là dei canoni imposti nella cultura occidentale: cioè, da un lato, oltre il predominio del testo letterario

¹⁹ V. Di Bernardi, *Problemi di antropologia della danza. Tradizione e ricerca*, in C. Nocilli, A. Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa* cit., p. 260.

²⁰ Non è questa la sede per ricostruire in dettaglio i processi di rinnovamento in corso nelle discipline dello spettacolo italiane nel secondo Novecento. Per un riscontro indicativo della rilevanza e della diffusione del tema storiografico in questione, cfr.: Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992 (assieme alle riflessioni sui rapporti fra “ideologia teatrale” e “cultura materiale” in precedenza condivise con Ferdinando Taviani in «Quaderni di Teatro»); Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972 (per approfondimenti si rimanda nuovamente al mio *La rifondazione degli studi teatrali in Italia*, che ruota in gran parte proprio intorno all’argomento).

e, dall'altro, anche mettendo in discussione la dimensione oggettuale del prodotto-spettacolo, la cui definizione aveva cadenzato la strutturazione del campo di studio all'estero. In stretto rapporto tanto con i nuovi o rinnovati saperi umanistici, quanto con le punte delle neo- e post-avanguardie artistiche, l'ottica si sposta progressivamente sui processi di creazione, di fruizione, di vita che s'irradiano intorno all'evento performativo, con particolare attenzione tanto alle sue implicazioni socio-culturali-antropologiche quanto alla corporeità.

Le nozioni di teatro e di danza che maturano in simili ambienti sono decisamente ampie, ed è questo un terzo elemento potenzialmente condiviso che si può rintracciare fra i primi libri dei nuovi studi in danza italiani. Senza dubbio, è perché il concetto di spettacolo in Europa è da sempre molto più aperto che nel mondo anglosassone, dove i vari generi risultano più rigidamente suddivisi nella storia come nel presente.²¹ Ma la pluralità in questione è legata anche alla vicenda di ibridazione estetica-sociale che investe le arti performative nel secondo Novecento e che radica massicciamente in Italia, mentre non a caso i centri di ricerca menzionati sono fra i primi a coltivare intensi rapporti con tali percorsi di ripensamento delle pratiche artistiche. Per esempio, non si discrimina eccessivamente fra teatro e danza all'interno dell'International School of Theatre Anthropology di Eugenio Barba strettamente legata al Dams, nelle indagini sul campo nelle culture spettacolari asiatiche come negli spazi del Centro Teatro Ateneo di Roma, nei laboratori di pensiero della “Cattolica” o al Crt di Milano. Al di là delle significative differenze, in tutti questi casi dagli anni Settanta il teatro diventa qualcosa che trascende di molto i limiti del palcoscenico, fino a estendersi ad abbracciare il complesso delle dinamiche relazionali delle esperienze performative (in contesto spettacolare e non solo).²²

Da tale impostazione discende un'ulteriore particolarità dei percorsi coreologici italiani degli albori. Qui, di norma non si percepiscono le

²¹ Cfr. Marvin Carlson, *Introduction. Perspective on Performance: Germany and America*, in Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics* [2004], Routledge, London-New York 2008, p. 4.

²² Cfr., oltre ai riferimenti già menzionati: Vito Di Bernardi, *Il teatro e la danza di Giava e Bali. La prospettiva interculturale degli studi italiani tra Antonin Artaud e Willi Rendra*, «Biblioteca Teatrale», 104 (2012), pp. 129-142; Alessandro Pontremoli, *Una testimonianza: il gruppo, la ricerca, la relazione*, in Roberta Carpani, Laura Peja, Alessandro Pontremoli, *Teatro e performance. Il contributo dell'Università Cattolica alla nascita della disciplina e al suo sviluppo. (Tavola rotonda)* in A. Barzanò, C. Bearzot (a cura di), *Cent'anni di ricerca umanistica in Università Cattolica: storia, temi, protagonisti*, atti della Summer School 2021, EDUCatt, Milano 2022, pp. 45-50.

divisioni che marcano altrove la gemmazione della disciplina – un esempio su tutti, la dicotomia originaria fra approcci storici ed etnologici – e che nel tempo si declineranno secondo ulteriori polarizzazioni teoriche (fra le altre, quella che distingue “formalisti” e “contestualisti”, “poetica e politica”, e così via).²³ Anzi, nel nostro Paese, fin dagli esordi si avvertono tendenze che su questi fronti non è eccessivo definire “ricompositive”, nel senso che il termine assumerà trasversalmente più avanti, quando in altre culture di studio si inizierà a provare a mediare tali divaricazioni teorico-metodologiche fondative.²⁴ Se eventuali contrasti di questo genere si rendono tangibili negli studi italiani, essi assumono connotazioni del tutto peculiari e comunque esterne ai processi di disciplinizzazione della materia: al limite, le auto-storicizzazioni tracciano dei confini fra un prima e un dopo l’incardinamento universitario oppure fra le diverse provenienze di ricercatrici e ricercatori (università, accademia, critica etc.).²⁵

In pratica, estetica e politica, scena e società, scienze sociali e fenomenologiche molto spesso concorrono insieme a plasmare gli approcci della nuova teatologia come della nuova coreologia in Italia. C’è però un elemento ancor più decisivo che distingue questi nuovi studi in danza italiani, sempre capace di evidenziare la natura delle relazioni tanto con la loro specifica genealogia quanto col dibattito teorico internazionale: si tratta del singolare approccio che dimostrano alla dimensione storica.

²³ Cfr.: Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione*, in S. Franco, M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza* cit., p. 18 sgg.; S. Tomassini, *Entries on theory ossia l’armistizio dei libri* cit., p. 122. E inoltre: Sherril Dodds (ed.) *The Bloomsbury Companion to Dance Studies* cit., p. 9; André Lepecki (ed.), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown 2004; J. O’ Shea, *Roots/Routes of Dance Studies* cit.

²⁴ Per una possibile declinazione “continentale” di tali dicotomie teorico-metodologiche – comprese alcune potenziali prospettive ricompositive – cfr.: sempre all’interno del volume sui *Discorsi della danza* curato da Franco e Nordera, l’introduzione delle curatrici e Isabelle Ginot, *L’identità, il contemporaneo e i danzatori*, pp. 301-321; Rossella Mazzaglia, *L’infanzia del gesto: prospettiva di ricerca e metodo storiografico*, in *Danza e teatro* cit., pp. 179-193; Alessandro Pontremoli (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, EuresisEdizioni, Milano 1997.

²⁵ Cfr.: S. Carandini, *Identità debole di una “danza teatrale italiana” nel Novecento?* cit.; E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza* cit., p. 97; Elisa Guzzo Vaccarino, *La postcritica. Riflessioni per una “critica della critica” dagli anni Ottanta a oggi*, in E. Cervellati, G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre* cit., pp. 39-55; A. Pontremoli, “*Il bel danzar che con virtù s’acquista...*” cit., p. 130; Barbara Sparti, Patrizia Veroli, *Dance Research in Italy*, «Dance Research Journal», 2 (1995), pp. 73-77.

Il rapporto con la storia: una questione a parte

Al momento del suo ingresso nell’università, com’è usuale, la materia cerca di definire un proprio oggetto di studio il più possibile scientificamente solido e concreto; in vari contesti – non da ultimo nel mondo anglosassone, uno dei primi in cui s’incardina –, l’impresa viene sostenuta da impostazioni di carattere storico-ricostruttivo, mentre già in precedenza esistevano “storie” della danza orientate in ottiche di questo tipo. Fin dagli esordi, però, il rapporto con la storia può provocare qualche contrasto: sia per quanto riguarda l’esigenza di differenziare la neo-disciplina dalle modalità d’indagine preesistenti, sia rispetto all’altra genealogia di riferimento a livello internazionale, rappresentata dai saperi etno-antropologici. La relazione con le discipline storiche rimane problematica anche in seguito, nelle fasi del consolidamento accademico-scientifico: tanto in coincidenza alla rapida ma segnante sperimentazione di matrice semiologica nell’alveo della *dance analysis*, quanto, poi, col dialogo che in certe esperienze s’instaura con gli studi culturali. A titolo indicativo, basterà richiamare l’iniziale “rimozione” della dimensione storica sull’uno e sull’altro versante (non solo in danza); o, più nello specifico, il successivo fronteggiarsi di una “vecchia” storia della danza o del teatro e la rigenerazione provocata dall’avvento dei Performance e dei Dance Studies.²⁶ In ogni caso, in altre culture coreologiche – soprattutto in quella statunitense – il nodo della storia ha sempre rappresentato una criticità che si è cominciato a sciogliere soltanto di recente: in coincidenza alla “svolta performativa” che fra Novecento e Duemila ha spinto le discipline dello spettacolo a passare dal “cosa” al “come” del proprio oggetto di studio, cioè dall’originaria concentrazione sull’analisi dell’evento scenico alla perlustrazione delle sue dinamiche di funzionamento e dei processi artistici, culturali, sociali sottesi.²⁷

Invece, nel nostro Paese – come abbiamo visto già attraversato da forti tendenze performative *ante litteram* – si imposta fin da subito un approccio

²⁶ Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia* [1988], Bulzoni, Roma 2008, p. 71 sgg.; Helena Hammond, *Dancing with Clío: History, Cultural Studies, Foucault, Phenomenology, and the Emergence of Dance Studies as a Disciplinary Practice*, in A.R. David, M. Huxley, S. Whatley (eds.), *Dance Fields* cit., pp. 220-248; G. Morris, *Dance Studies / Cultural Studies* cit.

²⁷ Cfr. rispettivamente e indicativamente: Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction* [1996], Routledge, London-New York 2004; Susan Leigh Foster, *New Areas of Inquiry*, in S.J. Cohen (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, vol. IV, Oxford University Press, New York 1998, pp. 376-379.

storiografico fortemente relazionale, nutrito dalle imprese di rifondazione del metodo storico promosse lungo il XX secolo dalle Annales, dalla microstoria e dalla storia culturale, a cui una parte degli studi di spettacolo nazionali aveva guardato con attenzione fin dalla propria rifondazione.²⁸ Non si tratta “solo” di una particolarità che marca la produzione scientifica. La questione ha ricadute di più vasto valore epistemologico sugli sviluppi stessi del paradigma della neo-disciplina.

Se proviamo a riassumere la storia degli studi in danza fra Europa e Stati Uniti, non dal punto di vista storico-cronologico (come abbiamo fatto in apertura), ma osservando le mutazioni del loro paradigma scientifico, si manifesta una traiettoria articolata almeno in tre passaggi. All’inizio, viene definito un *oggetto* di indagine, in gran parte dei casi incentrato sulla ricostruzione – in chiave storico-filologica o etno-fenomenologica – dell’evento performativo. In secondo luogo, l’approfondimento in ottica semiostrutturalistica del fatto spettacolare favorisce l’analisi mirata e specifica delle sue componenti, promuovendo l’innesco di un dialogo con altre aree del sapere e circoscrivendo, così, non un oggetto, ma più ampiamente un *campo* di studio articolabile in diversi temi e zone. Infine, con la diffusione della logica post-strutturalista e gli spunti gemmati dagli studi culturali, alcune porzioni della materia verificano come gli strumenti testati in precedenza possano essere applicati a ulteriori e diversi ambiti di ricerca (anche non strettamente legati all’oggetto di studio di partenza); a questo punto, la danza viene ripensata nei termini di un *metodo* d’indagine, utilizzabile anche in altri contesti.²⁹ Come in vari processi di disciplinizzazione che si sviluppano nel secondo Novecento, è un itinerario che parte dall’emancipazione e definizione di una nuova materia, alla ricerca di una sua possibile specificità; passa dalla sperimentazione di varie forme di interdisciplinarietà accogliendo la proposta di altri sistemi di conoscenza; per giungere alle attuali posture trans- o post-disciplinari, dove i saperi cooperano orizzontalmente anche al di là delle specificità dei propri percorsi, dialogando di volta in volta, a seconda delle necessità, intorno a problemi e argomenti comuni.

In Italia, la situazione si presenta sensibilmente diversa, in quanto anche su questi fronti gli step appena delineati si comprimono in un processo

²⁸ Cfr., per quanto riguarda la nuova coreologia italiana: E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza* cit., p. 99; A. Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica* cit., p. 13; Id., *La danza 2.0* cit., p. 30.

²⁹ Cfr.: Y. Wong, J.R. Giesdorf, *Introduction* cit.; Ferdinando Taviani, *Lettera su una scienza dei teatri*, «Teatro e Storia», 9 (1990), pp. 171-197.

epistemologico unitario. È perché la disciplina si struttura successivamente, ma non soltanto. La sua originaria sensibilità processuale e relazionale, la cangianza della nozione di spettacolo su cui poggia, le diffuse tendenze auto- o meta-analitiche e, non da ultimo, il peculiare rapporto sviluppato con la storiografia, conducono nel complesso – e quasi fin da subito – i nuovi studi in danza italiani degli anni Ottanta-Novanta alla messa a punto, non di un oggetto o di un campo d’indagine, ma direttamente di un metodo di ricerca, anzi di vari metodi, al plurale, concepiti in ottica transdisciplinare. Da questo punto di vista, l’intento (o quantomeno l’esito) non pare tanto o soltanto quello di delimitare un possibile territorio d’autonomia per la neo-disciplina, ma, quasi al contrario, di rinvenire una sua possibile specificità nel contributo che può venire da e – soprattutto – che può offrire ad altri ambiti del sapere. Per una materia *in statu nascendi* è quasi un paradosso che, però, può risultare prezioso; ed è proprio la questione della storia a favorire questo tipo di posizionamenti.

Un esempio in questo senso è rappresentato dai lavori che s’irradiano intorno alla condizione (presunta) effimera del fatto performativo, antico pregiudizio anti-teatrale a lungo discusso nelle materie di spettacolo, nel nostro Paese e non solo. I nuovi studi in danza italiani – strutturatisi proprio nel momento in cui si rinfocolava tale dibattito – reagiscono rivendicando la peculiarità della (solo apparente) evanescenza del proprio oggetto di studio.³⁰ Tale visione, presente in nuce fin dagli albori della disciplina, nel tempo si sviluppa considerevolmente: dalla proposta, formulata da Alessandro Pontremoli, di una coreologia intesa come «filologia del corpo danzante», capace di «produrre avanzamenti della conoscenza storica generale» anche attraverso la re-incorporazione delle danze del passato; fino al percorso intrapreso da Susanne Franco sulle pratiche di reenactment, che di recente ha condotto la studiosa a constatare come «la danza e la performance, proprio per la loro originale capacità e possibilità di archiviare pratiche e saperi, poss[er]no contribuire alla concezione di nuove tipologie di archivi e all’esplorazione di nuove forme di conoscenza».³¹ Se

³⁰ Cfr. S. Franco, M. Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010: il primo paragrafo del primo volume sistematico sull’argomento pubblicato in Italia s’intitola proprio *Contro l’effimero*.

³¹ A. Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica* cit., p. 28 (un’ipotesi affine è presente fin da *Il ballare lombardo* (cit., cfr. p. 11), e, ancor più esplicitamente, nel successivo *La danza a Venezia nel Rinascimento* (cit., cfr. p. 5); Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, «Ricerche di S/Confine», 5 (2019), p. 59 (oltre al volume *Ricordanze* cit.; al progetto Mnemedance, <www.mnemedance.com>

le premesse teoriche alla base di simili ipotesi si possono rintracciare all'interno del paradigma degli studi italiani di spettacolo,³² la loro declinazione in danza – forse anche per via della peculiare relazione con le pratiche, da sempre trasversalmente diffusa³³ – può provocare ricadute sistemiche.

Coltivare la storia dello spettacolo come storia particolare di una storia globale – un appello metodologico derivante dalla *nouvelle histoire* e fondate per una parte importante degli studi teatrali italiani³⁴ –, dunque, non è “soltanto” un altro degli orizzonti condivisi in partenza nelle genealogie delle prime ricercatrici e dei primi ricercatori in danza strutturati all'università nel nostro Paese. Si tratta anche di un punto di arrivo. Perché parallelamente, in contesto internazionale, si assiste a un duplice movimento che avvicina non poco le diverse tradizioni coreologiche: se, da un lato, nei Cultural, Performance e Dance Studies si manifesta una inaspettata quanto saliente “svolta storica”,³⁵ dall'altro lato, anche le discipline stori-

(data ultima consultazione 28 ottobre 2023); e al più recente *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, Accademia, Torino 2022, curato con Cristina Baldacci). Cfr. inoltre, per una ricognizione teorico-metodologica del campo in questione: Laure Guilbert, *Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ?* [2008], in Ead. et al. (dir.), *Être chercheur en danse* cit.; André Lepecki, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze* [2010], «Mimesis Journal», 1 (2016), pp. 30-52; A. Pontremoli, *La danza 2.0* cit., p. 32 e p. 57 sgg.; Id., *Cataloghi, archivi... corpi*, in P. Veroli (a cura di), *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Piretti, Bologna 2017, pp. 91-96; S. Tomassini, *Entries on theory ossia l'armistizio dei libri* cit., p. 124 sgg.

³² Cfr. almeno: Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 62-65 (e inoltre Id., *Lisola di Claudio Meldolesi. Sulla “microsocietà” e una storia a parte che diventa necessaria*, «Teatro e Storia», 31 (2010), pp. 43-60); Richard Schechner, *Sul recupero dei comportamenti passati* [1981-83], in Id., *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 213-301; Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011; Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memories in the Americas*, Duke University Press, Durham-London 2003 (e, inoltre, Fabrizio Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 216-219).

³³ Cfr.: Marina Nordera, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in S. Franco, M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza* cit., pp. 203-226; Barbara Sparti, «Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet». *La ricerca teorica e la pratica della danza storica: strade divergenti?*, in C. Nocilli, A. Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa* cit., pp. 153-168.

³⁴ Per i rapporti fra la specifica matrice storica degli studi in danza in Italia e questo tipo d'approdo, cfr. E. Casini Ropa, *Verso una nuova cultura della danza* cit., pp. 33-34.

³⁵ Cfr.: Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach, *Preface to Second Edition*, in Iis. (eds.), *Critical Theory and Performance* [1992], The University of Michigan Press, Ann Arbor 2007, pp. XI-XII; J. Enders (ed.), *Theatre History in the New Millennium*, «Theatre Survey», 2 (2004, soprattutto gli

che – a cui è così legata la coreologia italiana degli albori – sono investite dalla “svolta performativa” di derivazione post-strutturalista che trasforma significativamente gli orizzonti delle materie socio-umanistiche alla fine del Novecento, portandole a valorizzare gli aspetti processuali, relazionali, transdisciplinari dei loro oggetti e metodi di studio, i fenomeni di norma considerati marginali, le tematiche di natura socio-politica, le prospettive critiche e autocritiche.³⁶

Dunque, fra l'imprinting storiografico determinato da una particolarissima matrice disciplinare e gli omologhi tentativi sviluppati parallelamente all'estero, parte degli studi in danza italiani si può fruttuosamente ricongiungere ai nuovi orientamenti storico-performativi affioranti a livello internazionale. Da questo punto di vista, si potrebbe affermare, non solo che una porzione della nuova coreologia italiana fa parte dei discorsi dei Dance Studies, ma più ampiamente che nasce già orientata in quell'ottica, anzi, ancor più precisamente, lungo le direttrici che tali correnti stanno tracciando attualmente. Le motivazioni, le impostazioni, gli orizzonti, però, sono tutt'altre – ed è arrivato il momento di provare a capire come e perché: cioè quale significato possa avere oggi la differenza rappresentata dagli studi in danza in Italia.

3. Il paradigma degli studi in danza fra passato e futuro: elementi di contesto e ulteriori piste di ricerca

La gemmazione della nuova coreologia italiana sullo sfondo degli anni Ottanta

Per comprendere e spiegare meglio le particolarità rintracciabili nella “nascita” delle discipline coreologiche in Italia occorre allargare lo sguardo e considerare i molteplici elementi di contesto in rapporto ai quali tali processi si sviluppano. La strutturazione accademica e scientifica della disciplina, infatti, si profila e poi si concretizza in un periodo da tanti punti di vista a dir poco particolare.

Lungo gli anni Ottanta – quando si prepara l'emersione della nuova materia – le pratiche coreiche vivono un'eccezionale fioritura e attenzio-

interventi di Carlson, Jackson, Postlewait e Roach); Shannon Jackson, *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 146-175.

³⁶ Cfr. almeno Peter Burke, *Performing History: The Importance of Occasions*, «Rethinking History», 9 (2005), pp. 35-52.

ne in contesto scientifico così come artistico e socio-culturale, anche nel nostro Paese.³⁷ Tali fenomeni almeno in apparenza sembrano contrastare con le pulsioni di normalizzazione in quel momento avvertite in altri ambiti e settori (non da ultimi quelli teatrali-teatrológicos), che molti mettono in relazione alla progressiva espansione della “società dello spettacolo”. Viceversa, gli studi coreologici sembrano trarre anche di qui il proprio slancio, e forse è proprio per tali ragioni che una danza – intesa anche come disciplina – “della resistenza” si forma proprio in questo momento:³⁸ per farsene un’idea, si possono rileggere le presentazioni che motivano la coeva pubblicazione dei primi volumi coreologici italiani, rilevando l’accento posto sulla dialettica fra la crescente attenzione per la corporeità negli studi di spettacolo e il senso di smaterializzazione che si andava diffondendo con l’avvento dei nuovi media (non a caso, un tema oggetto di precoce attenzione all’interno del settore).³⁹

I secondi anni Ottanta, inoltre, corrispondono al consolidamento degli studi italiani di spettacolo, anch’essi strutturatisi “in ritardo” e perciò materia tutto sommato giovane, fino a quel punto ancora alle prese con la ridefinizione del proprio paradigma in senso allargato. Ma in questa fase paiono venir meno le spinte eversive che ne avevano presieduto l’insorgenza, fra la proliferazione e sub-articolazione dei campi di ricerca, l’incardinamento degli studiosi e la formazione di nuove generazioni, un’inedita tendenza divulgativa, e così via; mentre l’originaria radicalità della disciplina sembra trasferirsi sul piano del dibattito teorico che si sviluppa in maniera consistente intorno all’auto-analisi della sua vicenda e della sua cornice metodologica.⁴⁰ È anche in questo contesto che si sviluppa

³⁷ Cfr.: A. Carter, *General Introduction* cit., p. 9 sgg.; E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza* cit. Più specificamente, per quanto concerne il rapporto fra la nascita della disciplina e il rinnovamento coreico in Italia dalla metà degli anni Ottanta, cfr.: E. Cervellati, *Nuova coreologia italiana?* cit., p. 283; E. Guzzo Vaccarino, *La postcritica* cit.; A. Pontremoli (a cura di), *Ai confini della danza*, «Comunicazioni Sociali», 4 (1999); Id., *La danza 2.0* cit., p. 84 sgg.; Patrizia Veroli, *Premessa*, in A. Pontremoli, P. Veroli (a cura di), *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Aracne, Roma 2012, pp. 3-13.

³⁸ A. Pontremoli, *La danza 2.0* cit., p. IX (cfr. inoltre Id., *Il possibile e il cambiamento. Trent’anni di danza contemporanea in Italia*, in F. Acca, J. Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d’autore in Italia 1995-2010*, Editoria e Spettacolo, Roma 2011, pp. 115-136).

³⁹ Cfr.: Giovanni Calendoli, *Storia universale della danza*, Mondadori, Milano 1985, pp. 8-10; Sisto Dalla Palma, *Presentazione*, in A. Pontremoli, P. La Rocca, *Il ballare lombardo* cit., pp. 1-6.

⁴⁰ La dinamica non si manifesta solo in contesto italiano: cfr., per esempio, Jon McKenzie, *Perform or Else: from Discipline to Performance*, Routledge, London-New York 2001, che descrive il percorso dei Performance Studies statunitensi come una rideclinazione in termini di resistenza della loro originariamente “trasgressiva” logica dell’efficacia.

la vocazione alla riflessione epistemologica della nuova coreologia italiana. Non solo.

Come abbiamo visto, va aggiunto che in quel medesimo periodo e ancora di più negli anni Novanta – proprio nel momento in cui gli studi in danza iniziano a strutturarsi nell’università italiana –, si assiste all’avvento internazionale della cosiddetta “teoria critica”, che esercita uno straordinario impatto sulla neo-disciplina e con cui una parte della materia in Italia trova consistenti punti di contatto. Ma, al contempo, occorre tenere conto che il fenomeno s’incrocia con le peculiari modalità di radicamento del pensiero postmoderno nel nostro Paese: se in contesto statunitense varie proposte d’area post-strutturalista vengono rielaborate nel quadro di un corpus teorico unitario – appunto entro la Critical (o French) Theory⁴¹ –, in altre culture quelle stesse idee approdano prima, spesso autonomamente e quindi anche mantenendo, al di là delle possibili convergenze, le loro (talvolta forti) specificità.

Divenire disciplina in epoca post-disciplinare

Con Cesare Segre, potremmo affermare che «in Italia lo strutturalismo è nato come post-strutturalismo». ⁴² Gli indizi di una simile situazione epistemologica sono innumerevoli: per esempio, si possono rintracciare nella riformulazione in chiave già pragmatica delle teorie analitiche di stampo strutturalistico fra anni Settanta e Ottanta (un caso eclatante è quello della semiologia, anche teatrale, che quasi fin da subito si orienta verso l’estetica della ricezione o la critica del soggetto);⁴³ oppure nel modo a dir poco dialettico in cui viene recepita la “condizione postmoderna”, mettendo a confronto – anche in termini molto concreti – la visione di Lyotard con l’alternativa habermasiana dell’incompiutezza, anziché del fallimento, del progetto della modernità.⁴⁴ La riflessione di Segre, inoltre, pare trovare riscontro nelle discipline dello spettacolo, dove le nuove teorie critiche avevano già attecchito in maniera per lo più implicita nel medesimo perio-

⁴¹ Cfr. François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all’assalto dell’America* [2003], Il Saggiatore, Milano 2012.

⁴² Cesare Segre, *La critica semiologica in Italia*, «L’immaginazione», 121 (1995), p. 6 (cfr. inoltre Id., *Una crisi anomala*, in Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993, pp. 3-20).

⁴³ Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro: per una semiologia storica come epistemologia delle discipline teatrali*, «Versus», 33 (1982), pp. 111-130.

⁴⁴ Cfr. Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Cesati, Firenze 2002.

do, passando quasi paradossalmente dalle materie storiche e in special modo dall'ultima ondata di loro rinnovamento.

Dunque, gli studi italiani in danza, facendo il proprio ingresso nell'università negli anni Novanta nascono già sostanzialmente orientati in ottica post-strutturalista. Di più, si rigenerano in una fase che viene comunemente definita come "post-disciplinare": perché è segnata dal radicamento della critica alle convenzionali istituzioni e formazioni della conoscenza sorta intorno al Sessantotto e ormai ampiamente diffusa in contesto accademico; da forti slanci ricompositivi che raccordano prospettive, saperi e percorsi fino a quel momento ben separati; da politiche accademiche che non vanno più nella direzione dell'autonomizzazione delle discipline ma si muovono nell'ottica di una loro aggregazione in macro-strutture (concrete e concettuali).⁴⁵

Da questo punto di vista, è possibile osservare come anche gli snodi storico-genealogici caratterizzanti la vicenda della disciplina a livello internazionale si approssimino fino quasi a sovrapporsi: l'incardinamento accademico-scientifico delle materie coreologiche in Italia per certi versi corrisponde al loro consolidamento, mentre – riprendendo l'analoga "compressione" registrata per quanto concerne gli sviluppi del paradigma scientifico – il loro slancio teorico istitutivo risulta già sostanzialmente impregnato dai nuovi orientamenti teorico-critici, anche laddove doversero rimanere impliciti, non da ultimo nelle pratiche politico-accademiche. Così, anche qui ritengo produttivo parlare, più che di un "ritardo" dei nostri studi di teatro, danza, spettacolo, di una possibile "anomalia" della cultura performativa italiana, richiamando la proposta formulata da Claudio Meldolesi e poi articolata da Mirella Schino intorno alle peculiari condizioni dell'avvento della regia nell'Italia della prima parte del XX secolo (rilevante segnalare su questi fronti come di recente vari studiosi e studiose stiano riflettendo sulle conseguenze di una analoga, seppur specifica, "rimozione" del modernismo coreico italiano).⁴⁶ In teatro come

⁴⁵ Per un inquadramento generale di tali fenomeni negli studi di arti performative, cfr. M. Shevtsova (ed.), *Theatre and Interdisciplinarity*, «Theatre Research International», 2 (2001, in particolare, oltre all'introduzione della curatrice, Sue-Ellen Case, *Feminism and Performance: a post-disciplinary couple*, pp. 145-152). E inoltre almeno: Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003, p. 75 sgg.; Josette Féral, *Every Transaction Conjures a New Boundary*, in J.G. Reinelt, J.R. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance* cit., pp. 49-66; Jill Dolan, *Geographies of Learning. Theory and Practice, Activism and Performance*, Wesleyan University Press, Middletown 2001, pp. 65-91.

⁴⁶ Cfr., nell'ordine: Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [1984], Bulzoni, Roma 2008, pp. 3-7; Mirella Schino, *Sul "ritardo" del teatro italiano*, «Teatro

Per una “storia delle storie” della nascita degli studi in danza

in danza, negli studi sul secondo Novecento, ciò ha spesso determinato sia il primato attribuito alla relazione con le ricerche internazionali – soprattutto statunitensi –, sia la correlata adozione di schemi che, non aderendo sempre perfettamente ai contesti in cui vengono applicati, talvolta non riescono a rendere conto delle complessità delle varie culture performative e soprattutto del contributo che da esse può venire a una revisione della storia delle arti fra Novecento e Duemila. È forse anche per questo che, in Italia, le realtà del nuovo teatro o della nuova danza appaiono così “nuove”, ed è possibile fare un ragionamento simile anche per la nuova coreologia e teatrologia.

Un paradigma scientifico definito fra pratiche disciplinizzazione e sconfinamenti

Dunque, la storia della strutturazione accademico-scientifica degli studi coreologici italiani può raccontare molto delle varie modalità di diffusione del discorso post-strutturalista alla fine del XX secolo. Inoltre, entro la cornice contestuale appena delineata si rivelano le radici epistemologiche di tante imprese di storicizzazione della vicenda del campo di studio: sono tutte prodotte – non solo nel nostro Paese – a partire dalla fine degli anni Novanta e quindi risultano improntate da posizionamenti teorici che le indirizzano con forza a valorizzare gli aspetti di discontinuità, di autocritica e di interdisciplinarietà caratterizzanti le fasi generative della materia. Quindi, le loro motivazioni di fondo non sono legate solo alla necessità di stabilire la specificità di una disciplina agli esordi in ambito universitario: si tratta anche delle inedite impostazioni teorico-metodologiche di stampo post-strutturalista che all’epoca stavano radicando nei saperi socio-umanistici, nelle arti e nella cultura. È così che gli studi in danza si ridisegnano come una materia *nuova*, eversiva rispetto all’esistente, indisciplinata, posizionandosi *in between* fra diverse zone di norma ben distinte nelle tradizioni di pensiero nordatlantiche, prendendo le distanze anzitutto da come le pratiche coreiche erano state pensate e studiate fino a quel punto.

Però, le nozioni di novità, ritardo, anche subalternità presuppongono un’ottica comparativa: cioè il confronto con altri domini che ovviamente non sono già dati, ma vengono scelti più o meno consapevolmente come interlocutori. Se in conclusione riprendiamo le ricostruzioni della storia degli studi esaminate in questo articolo, è dunque necessario chieder-

e Storia», 4 (1988), pp. 51-72; S. Carandini, *Identità debole di una “danza teatrale italiana” nel Novecento?* cit.; A. Pontremoli, *La danza 2.0* cit., p. 84 sgg.

si rispetto a cosa le discipline coreologiche arrivino *dopo* e si sentano in condizioni di minorità, valutando – come abbiamo cercato di fare – tanto le esigenze proprie dei processi di rifondazione dei saperi quanto lo specifico contesto in cui avvengono.

La tendenza agli «sconfinamenti» fra aree, prassi, convenzioni consolidate; la ridefinizione – se non estensione – di un settore «sempre in continua trasformazione e in compromissione con quelle realtà complesse di cui esso è il riflesso, o che contribuisce a creare», l'«incessante destrutturazione» dei suoi statuti; la natura «anfibia» dei temi come dei metodi di ricerca:⁴⁷ questi caratteri, affiorati esplicitamente in coincidenza alla riformulazione critico-performativa di una parte campo di studio, costituiscono l'ossatura di un paradigma per certi versi solo apparentemente nuovo. In realtà, a guardare *à rebours*, prima e oltre la vicenda dell'incardinamento accademico-scientifico della disciplina, esso sembra avere radici precise, antiche e solide.⁴⁸ Anch'esse fondamentali da perlustrare, affondano proprio nella secolare condizione di (spesso percepita) marginalità della danza, che si manifesta in questi termini nel momento in cui viene raffrontata – com'è usuale – ai modi convenzionali di istituzione dei domini della conoscenza, consolidati fin da quel generale processo di sistematizzazione della cultura europea che prende il nome di Illuminismo. Ma tali approcci, sistemi, modalità impliciti nel funzionamento dei saperi sono ormai da tempo in crisi. Dunque, è ora possibile cambiare di segno e di senso alle qualità storicamente caratterizzanti gli studi in danza e più in generale di spettacolo, riconoscendole e valorizzandole diversamente: oggi, essere altro o altrove rispetto ai centri tradizionalmente riconosciuti come maggioritari nei processi di formazione della cultura può rappresentare un'opportunità decisiva.

Come hanno notato alcune ricercatrici e ricercatori, uno degli aspetti distintivi del campo di studio si rinviene nella dialettica originaria e tuttora ben viva fra le dinamiche di disciplinizzazione, di legittimazione, di autonomizzazione delle materie coreologiche e la loro altrettanto consolidata apertura extra-disciplinare, che ogni volta – nonostante siamo ormai «coscienti di come il concetto d'identità sia instabile» – pare rischiare potenzialmente di diluirne la possibile specificità.⁴⁹ Inoltre, se osserviamo

⁴⁷ M. Nordera, *Sconfinamenti disciplinari e non cit.* (a cui si rimanda anche per la visione esposta in questo paragrafo, cfr. p. 180); A. Pontremoli, "Il bel danzar che con virtù s'acquista..." cit., pp. 152-153; F. Acca, *Scena anfibia e nuova danza* cit.

⁴⁸ Cfr. H. Marquié, *Regard rétrospectif sur les études en danse en France* cit.

⁴⁹ A. Carter, *General Introduction* cit., p. 13. Cfr.: M. Franko (ed.), *Dance, the Disciplines, and*

Per una “storia delle storie” della nascita degli studi in danza

tale dialettica sul più ampio sfondo dei meccanismi che per lungo tempo hanno governato le dinamiche di costruzione dei saperi, la singolare vicenda della nuova coreologia permette sia di raccontare molto dei processi di disciplinizzazione in generale, sia di delineare modelli alternativi, capaci di mettere in dialogo le modalità consolidate del lavoro scientifico con approcci di carattere relazionale, processuale, transdisciplinare. Infine, è anche proprio in queste zone teorico-metodologiche di frontiera che forse è possibile rilanciare una parte importante della tradizione degli studi italiani di spettacolo. Non è un caso che, in questo momento, nel nostro Paese, siano proprio gli studi in danza a mantenere attiva una consistente, continuativa e sistematica riflessione di natura teorica, metodologica ed epistemologica: continuando a porre domande su cosa significhi oggi una disciplina; su come funzionino le sue dinamiche interne di sviluppo, anche in relazione ai vari contesti in cui opera; e soprattutto su quale possa essere la collocazione, il senso, il valore delle ricerche sui fenomeni performativi in questo presente in fortissima mutazione.

Interdisciplinarity cit.; L. Guilbert, *Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse* cit.; S. Manning, J. Ross, R. Schneider (eds.), *Futures of Dance Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison 2020; R. Mazzaglia, *La disciplina coreologica in Europa* cit.; M. Nordera, *Sconfinamenti disciplinari e non* cit., p. 170. Fra i molti esempi possibili, un indizio dell'attuale “nomadismo” o “dinamismo” degli studi in danza – come viene variamente definita tale qualità negli interventi menzionati – è la “incertezza terminologica” che li domina, per cui cfr. inoltre: E. Cervellati, *Nuova coreologia italiana?* cit.; C. Nocilli, A. Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa* cit. (in particolare, oltre all'appena menzionato contributo di Marina Nordera, l'introduzione del curatore e l'intervento di José Sasportes, *La storia al centro degli studi coreologici*, pp. 195-206).

Coreomanie e correnti affettive

Rilievi su *The Dancing Public* di Mette Ingvarstsen

Piersandra Di Matteo

Why this desire for a body archive, for an assembly of history's traces deposited in me?
(I worry over how to describe it, how to frame it without sounding banal or bafflingly idiosyncratic.) The body archive is an attunement, a hopeful gathering, an act of love against the foreclosures of reason. It is a way of knowing the body-self as a becoming and unbecoming thing, of scrambling time and matter, of turning toward rather than against oneself. And vitally, it is a way of thinking-feeling the body's unbounded relation to other bodies.

Julietta Singh¹

Sono molto interessata alla storia, in particolare a osservare come i nostri corpi, oggi, siano influenzati dalle prospettive discorsive del passato.

Mette Ingvarstsen²

La folla danzante per le strade è sempre stata considerata sospetta, come racconta la storia delle coreomanie. Esplosioni estatiche di danze implacabili, movimenti sussultori improvvisi, convulsioni corporee e gesti incontrollati hanno coinvolto, ricorsivamente, gruppi di persone nello spazio pubblico, suscitando condanna religiosa, riprovazione morale, manovre di controllo politico e dispositivi di patologizzazione a opera del discorso medico. Accuse di frenesia e possessione demoniaca, svalutazione dell'espressione corporea, pregiudizi contro impulsività e irregolarità di posture

¹ Julietta Singh, *No Archive Will Restore You*, Punctum Books, Santa Barbara (CA) 2018, p. 29.

² Mette Ingvarstsen in conversazione con Bojana Cvejić, *The Dancing Public*, avvenuta al PACT Zollverein di Essen il 18 settembre 2021, pubblicata sul sito dell'artista: <https://www.metteingvarstsen.net/texts_interviews/the-dancing-public-interview-with-mette-ingvarstsen> (ultima consultazione 4 ottobre 2023). Un estratto è stato pubblicato in «OperaViva», 14 settembre 2022, online: <<https://operavivamagazine.org/the-dancing-public>> (ultima consultazione 4 ottobre 2023), la traduzione integrale di Beatrice del Core in *The Dancing Public*, «CUT/ANALOGUE», online: <<https://www.shorttheatre.org/mag/the-dancing-public>> (ultima consultazione 4 ottobre 2023).

non collaudate, erano tutti modi di liquidare e colpire i corpi eloquenti come spiritualmente posseduti, fisicamente deficitari, mentalmente infetti.

Le fonti storiche sono inclini a riconoscere nel *caos* danzante che colpì la città di Aquisgrana nel 1374, dopo una terribile alluvione, il primo caso di coreomania, riscontrando tratti salienti che riappariranno in altre forme nelle epoche successive: un gruppo di persone iniziò, senza preavviso e inspiegabilmente, a danzare in modo frenetico per giorni e giorni. Alle prese con questa danza irrefrenabile, i corpi si mostravano incapaci di reagire al dolore, alla fatica e alla spesa fisica che in alcuni casi conduceva alla morte, mietendo vittime tra i più deboli e tra chi già pativa la fame.

La cosa più rilevante del fenomeno era la sua natura contagiosa, la corrente imitativa che diffuse la piaga danzante in diverse città, «dai piedi delle Alpi fino alla valle del Reno e all'odierno Belgio».³ Altro momento documentato della storia delle manie di danza, su cui si sono esercitate diverse ipotesi e teorie, coincide con gli eventi che hanno avuto luogo a Strasburgo a partire dal luglio del 1518.⁴ Innesco del contagio il caso di Troffea, una donna che in preda a spasmi e contorcimenti iniziò a danzare senza sosta per tutto il giorno e tutta la notte, procurandosi profonde piaghe ai piedi nudi, per poi continuare giorni e giorni. Nel caldo torrido di quell'estate, la danza si propagò tra i concittadini in un numero sempre crescente senza accennare a placarsi. Disorientati dal caos nelle strade e dall'incapacità di restituire l'ordine pubblico, le autorità civili, consultatesi con dottori locali, dichiararono la danza l'effetto di un surriscaldamento del sangue che andava sfogato,⁵ ragione per cui furono convocati musicisti con lo scopo di accompagnare e alimentare il movimento collettivo, disponendo in piazze, corti e nel mercato della città, una serie di palchi divenuti i luoghi deputati agli assembramenti danzanti. Misura che nei fatti produsse un incremento del fenomeno piuttosto che la sua riduzione. Pare che a Strasburgo la malattia abbia mietuto circa quindici vittime al giorno, anche se il bilancio effettivo rimane sfuggente. Pare che l'epidemia si fosse esauri-

³ Michael Lueger, *Dance and the Plague: Epidemic Choreomania and Artaud*, in Nadine George-Graves (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, Oxford University Press, New York 2015, p. 950.

⁴ John Waller, *A Time to Dance, a Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*, Icon Books, Cambridge 2008.

⁵ Midelfort, H. C. Erik, *A History of Madness in Sixteenth-Century Germany*, Stanford University Press, Stanford (CA) 1999, p. 34.

ta solo a seguito della penitenza e del pellegrinaggio al santuario locale di San Vito.⁶

Pur facendo lo sforzo di seguire le teorie eziologiche delle diverse epoche – tra le quali possessione demoniaca, epilessia, morso della tarantola, avvelenamento da ergot, stress collettivo dovuto alle precarie condizioni di vita, isteria collettiva –, il dato acquisito dagli storici è la necessità di riconoscere un quadro complesso determinato da una molteplicità di fattori combinati e co-emergenti, dai quali spicca la stretta correlazione tra coreomania e crisi socio-politiche, causate da alluvioni, carestie, pestilenze, guerre, depressione economica.

Quando il medico tedesco Justus Friedrich Karl Hecker cominciò a pubblicare i suoi scritti sulle epidemie di danza, le nozioni di movimento irregolare e convulsivo, i rilievi sullo stato di sincope del caos danzante erano già presenti nella scrittura medica. Ma è con Hecker, e con chi attinse a piene mani dai suoi rilievi, che la coreomania comincia a diventare un disturbo del caos collettivo sempre più mappato su corpi marginali. È il momento in cui tremore e scuotimento che percorrono i corpi, coinvolti nel fenomeno della danza contagiosa, vengono sistematicamente descritti in termini epidemiologici. È soprattutto con la terza edizione inglese di *The Epidemics of the Middle Ages* (1859)⁷ che i contenuti del libro diventano disponibili per il grande pubblico, anche grazie alla diffusione ad opera di un largo numero di riviste popolari, che vedono nelle coreomanie il perfetto caso per un nuovo tipo di curiosità storica che attinge il proprio repertorio da scenari del passato.

Dei maniaci della danza, Hecker enfatizza le eccentricità fisiche, in un piego di dettagli, e il fervore emotivo, caratteristiche che ben si sintonizzano con le trasformazioni culturali e sociali della vita moderna, nel momento in cui la danza sociale è in piena espansione e il movimento sta diventando un oggetto di studio nel campo della filosofia, della politica e della scienza. Lo testimoniano le ricerche condotte da Étienne Jules Marey e Eadweard Muybridge sulle cronofotografie, capaci di registrare singoli gesti, fotogramma per fotogramma. Ma gli scritti di Hecker catturano l'immaginazione dei suoi contemporanei, non solo per l'interesse nei confronti della contagiosità e del disordine pubblico, ma anche per la loro natura letteraria, che offre ai lettori una prosa appassionata, sufficiente-

⁶ John Waller, *The Dancing Plague: The Strange, True Story of an Extraordinary Illness*, Sourcebooks, Naperville (IL) 2009, pp. 148-49.

⁷ Justus F. K. Hecker, *The Epidemics of the Middle Ages*, trad. B. G. Babington, Trübner & Co., Londra 1859.

mente elusiva e allusiva, piena di annotazioni aneddotiche, che lascia sciolti i collegamenti, saltando attraverso le epoche, disegnando gli eventi storici in una sorta di abbozzo funzionale al quadro generale.

I suoi prelievi – dai rituali bacchici dell'antichità greca ai precedenti classici del Medioevo, dalle manifestazioni illuministiche a quelle moderne in Germania, Francia, America e Abissinia – compongono un paesaggio fatto di persone che spumeggiano, sragionano, sussultano, di corpi e volti sconvolti, di urla allucinate. Con disinvoltura Hecker combina saperi eterogenei che desume da antichi trattati di medicina, cronache, studi di casi raccolti da riviste mediche, racconti di viaggiatori, enfatizzando gli aspetti drammatici, al fine di mostrare il ruolo nodale delle malattie, in particolare quelle epidemiche, nell'innescò dei grandi sconvolgimenti della vita individuale e collettiva, ponendo le storie, le crisi e le epidemie al centro di un campo rinnovato di intrecci discorsivi.

È Kéline Gotman, nel suo notevole *Choreomania*,⁸ a mettere in rilievo questi aspetti, sostenendo che le piaghe di danza nascono proprio quando gli scrittori – Hecker tra questi – si rubano reciprocamente descrizioni, ipotesi e teorie, frammentando e reindirizzando i dati acquisiti, recuperando ed espandendo scene d'archivio in nuove riformulazioni.

Nella sua documentata ricostruzione della storia discorsiva delle epidemie di danza, Gotman, mira a mettere in evidenza il rapporto tra danza e mania, danza e disordine nella Modernità, traccia una storia di idee che si spostano attraverso campi di conoscenza e terreni geografici,⁹ rivelando la mancanza di un “centro fisso”, di una fissità paradigmatica nella partitura storiografica delle coreomania, dà rilievo alle dinamiche di dislocazione e ricollocazione di accadimenti e concetti lontani nel tempo su un immaginario palcoscenico storico, attraverso un sistema di ricorrenze: da un collage di scene prese in prestito dall'antichità alle danze tardo-medievali di San Giovanni e San Vito, dalla tarantella italiana alla frenesia dionisiaca a quella religiosa dei Jumpers della Cornovaglia, dagli eccessi maniacali del cimitero di Saint-Médard a Parigi ai radicalismi ascetico-religiosi degli Shakers, fino alle maratone di ballo negli Stati Uniti durante la Grande Depressione. Questo raggruppamento di casi, che non si uniscono mai del tutto, costituisce, secondo Gotman, nel complesso, traiettorie discorsive che si trasformano e migrano, muovendo da una disciplina all'altra, da un discorso all'altro, attingendo a vario titolo da demonologia, speculazione

⁸ Kéline Gotman, *Choreomania: Dance and Disorder*, Oxford University Press, New York 2018.

⁹ Ivi, p. 4.

storica, divagazioni esotizzanti, pratica neurologica, passione amatoriale per le storie stravaganti, compresi i saperi disciplinanti della psichiatria. La storia discorsiva delle epidemie di danza è, in definitiva, costruita da pezzi, assemblati e riassemblati attraverso nodi disciplinari in movimento, che mostrano un insieme riemergente di preoccupazioni intorno a diverse configurazioni collettive nello spazio pubblico legate a gestualità espansiva e iperbolica, connesse ai timori del disordine sociale, su cui poteva esercitarsi «una fantasia di ordine», a partire dalla quale basare la disciplina dei corpi disordinati.¹⁰

È la coreografa, performer e ricercatrice danese Mette Ingvarsten a reinterrogare, nel giro d'anni 2019-2020, l'universo sociopolitico e le traiettorie discorsive delle coreomanie, trasformando la sua ricerca storico-teorica in una scrittura del corpo. La performance *The Dancing Public* (2021) – immaginata nel dicembre 2019 e poi covata a Bruxelles nei giorni del confinamento imposto dalla pandemia di Covid-19 – è un assolo che tradisce un'inquietudine di carattere biopolitico radicata nel presente, che retroagisce interpellando la storia attraverso una «coreografia di affetti».¹¹ Da qui prendo le mosse per un'analisi del lavoro scenico.

Corpi convulsivi

La questione convocata dal titolo – nel doppio senso di “pubblico danzante” e “danza nello spazio pubblico” – ha per Ingvarsten radici lontane. A ben guardare si tratta di un interesse più o meno carsico che assume la forma di una ritornante ossessione in diversi lavori del passato. Certamente è un rovello che si innesta negli anni di studio delle relazioni tra corpo, desiderio e sessualità, inaugurato da *69 Positions* (2014), performance che esplora le norme socio-culturali legate a manifestazioni corporee e intimità, attraverso una gamma di posture e configurazioni gestuali del suo corpo nudo in un *setting* non frontale che interpella il pubblico nella forma di una negoziabile prossimità. Ed è in quel momento che Ingvarsten inizia a interessarsi alle “funzioni” della danza nella società contemporanea, in quanto investimento corporeo capace di instaurare e re-insaldare, anche solo temporaneamente, legami transindividuali, con un riguardo specifico per l'impatto che il movimento collettivo ha sui corpi, a partire dalle iscri-

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ Ilenia Caleo, *Performance, Materia, Affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma 2021, p. 156.

zioni biopolitiche della disciplina e delle tecniche di rettifica. Riferendosi a pensieri di quell'altezza cronologica, in un'intervista recente rivela:

Avevo in mente di lavorare sulle danze sociali come il *clubbing* o le maratone di danza che avevano luogo durante la Grande Depressione negli Stati Uniti. Questione che si è tramutata nell'interesse di esaminare la connessione tra la danza e gli stati di crisi, danza e disordine, con l'intento di osservare da vicino i momenti nella storia in cui il bisogno di danzare prende la forma di una urgenza incontenibile simile a una piaga.¹²

Il rapporto tra la danza e gli stati di crisi si rinnova nel presente. La storia, che Ingvarstsen riattraversa e riattiva in *The Dancing Public*, riverbera nella stasi corporea del confinamento coatto, dalla regolazione quantitativa dei controlli biomedici e dalla successiva profilassi del distanziamento sociale dell'agenda anti-pandemica, con in più quel miscuglio non disbrogliato di sentimenti di paura e angoscia per la vita che il presente convoca come urgenza.

I processi di desocializzazione di *lockdown* e distanziamento fisico – nel momento in cui non è chiaro quali saranno gli esiti per i futuri comportamenti collettivi – diventano sapere situato¹³ per sondare e interrogare, da un preciso collocamento, le implicazioni socio-politiche dei *focolai* contagiosi di danza nelle diverse configurazioni di raduno nel corso della storia. La «sindrome immunitaria», vissuta sulla pelle e nella carne, con i suoi dispositivi di controllo, esclusione e selezione, le dinamiche di micro e macro sorveglianza esercitate sulla collettività in nome della sanità pubblica,¹⁴ diventano esperienze di «penetrazione»¹⁵ storica in un gioco di simmetrie, risonanze e sincronie impossibili da immaginare prima degli eventi: eclatante è il nesso viralità/contagio del virus e delle danze, le pratiche di contingentamento, immunizzazione e controllo, la polarità di eccessi corporei e repressioni spaziali:

¹² Mette Ingvarstsen in conversazione con Marie Pons, *Mette Ingvarstsen: The Dancing Public*, in «Maculture», 18 ottobre 2021 <<https://www.maculture.fr/ingvarstsen-dancing-public>> (ultima consultazione 4 ottobre 2023).

¹³ Cfr. Donna Haraway, *Saperi situati: la questione della scienza nel femminismo e il privilegio di una prospettiva parziale*, in Id., trad. it. di L. Borghi, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 103-134.

¹⁴ Cfr. Roberto Esposito, *Immunità comune. Biopolitica all'epoca della pandemia*, Einaudi, Torino 2022.

¹⁵ Sull'archivio del corpo in quanto *archivio di penetrazione* («archive of penetration») connesso a una storia di ingressi corporei forzati e indesiderati, cfr. Julietta Singh, *No Archive Will Restore You* cit., p. 32.

Sono passata dal lavorare su un tema che mi interessava intellettualmente al ritrovarmi bloccata a casa senza poter andare in studio o a teatro, senza poter danzare, provare, fare ricerca con altre persone. È stato un periodo intenso e violento, sentivo che il *mio corpo* accumulava un *eccesso di energia* che non aveva dove andare, come se le *mie cellule vibrassero*. Passare dalla lettura di libri a sperimentare tale eccesso in modo reale e fisico è stato come capire improvvisamente di cosa si trattasse. Ho iniziato a ballare a casa, in piccoli spazi. Lo stress, la frustrazione, il controllo, la paura sono diventati reali, rendendo tangibili informazioni che avevo letto, su come in alcune città la gente avesse iniziato a ballare per allontanare la peste nera e assicurarsi che non entrasse in città.¹⁶

Se le storie culturali, gli accenti teorici, le ricorrenze iconiche del fenomeno della coreomania sono cortocircuitate nell'esperienza incarnata in quanto dispositivo critico-affettivo,¹⁷ è la pratica corporea il campo «che fornisce non solo vettori per nuove forme di ricerca artistica transdisciplinare ma anche il luogo [...] che sollecita, recupera e incorpora altre forme di pratica culturale».¹⁸ D'altra parte, la capacità di precipitare-partecipare nel corpo istanze teoriche è un tratto stupefacente della pratica di Mette Ingvartsen, così come si è venuta definendo nel tempo. Lo rivela Ilenia Caleo, analizzando *The Artificial Nature Series 2009-2012*, quando parla del suo caso come di «una forma ibrida di ricerca teorica sul corpo, condotta tramite la pratica del corpo in movimento».¹⁹ Una attitudine a fare dell'esperienza incarnata una pratica di scrittura che confligge o tenta di sottrarsi ai sistemi di cattura/iscrizione/ortopedia politica ad opera di poteri-saperi disciplinanti.²⁰

¹⁶ Mette Ingvartsen, in «Maculture» cit., corsivo di chi scrive.

¹⁷ Negli anni recenti una serie di importanti contributi, all'incrocio tra svolte archivistiche e affettive, problematizzano il rapporto tra storia, archivio e affetti, cfr. Vanessa Agnew, *History's Affective Turn. Historical Reenactment and Its Work in the Present*, «Rethinking History», XI, 3 (2007), pp. 299-312: 301. Si vedano anche Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (a cura di), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham (NC) 2010; Marika Cifor, *Affecting Relations: Introducing Affect Theory to Archival Discourse*, «Archival Science», XVI, 1 (2016), pp. 7-31; e gli ormai classici Marika Cifor, Anne J. Gilliland, *Affect and the Archive, Archives and Their Affects: An Introduction to the Special Issue*, «Archival Science», XVI, 1 (2016), pp. 1-6; Jean Halley, P. Ticineto Clough (a cura di), *The Affective Turn. Theorizing the Social*, Duke University Press, Durham (NC) 2007.

¹⁸ André Lepecki, Ric Allsopp, *On Choreography*, «Performance Research», XIII, 1 (2008), p. 4.

¹⁹ Ilenia Caleo, *Performance, Materia, Affetti* cit., p. 111.

²⁰ Cfr. Michel Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, trad. it. di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977.

Da una densa conversazione con la teorica di danza Bojana Cvejić, avvenuta a ridosso del debutto di *The Dancing Public* al PACT Zollverein di Essen (2021), emergono aspetti rilevanti sulle ragioni d'interesse e le tensioni critiche e creative che hanno alimentato la ricerca e il processo compositivo-drammaturgico. In un passaggio significativo, la coreografa rivela un aspetto su cui vale la pena soffermarsi:

Tutto quello che ho letto riguardo questi stati estremi del corpo era interessante, ma ho realizzato che non potevo saperne nulla fino a quando non avessi capito cosa si provasse. Ad esempio, la differenza tra movimenti involontari e controllati. Rispetto alle epidemie di danza e alle isterie collettive ci si chiede quanto fosse autoindotto, e fino a che punto semplicemente accadessero; cosa ci fosse al di fuori e al di sotto del controllo dei corpi. Ad esempio, cosa accade quando giri finché non stai per cadere?²¹

Tralasciando l'accento sulla "teatralizzazione" della possessione come *mise en scene*, qui è rilevante sottolineare il ruolo assunto dalla prova fisica nel suo corpo archivio inteso «come un vettore per sondare la storia».²² La riattivazione nel suo corpo, come «sito archivistico privilegiato»,²³ dei comportamenti eccessivi, perduranti e convulsivi raccolti nello studio, è un modo di esplorare i problemi che il movimento pone alla scrittura della storia, preservando l'*agency* corporea, rendendo alla scrittura del corpo la sua funzione pensante, la capacità di generare concetti critici, superando la concezione che lo relega a deposito di altre forze politico-culturali.²⁴ Ingvartsen non è nuova alla *plasmabilità del corpo* nell'esercizio dell'oltranza e dello sfinimento attivato attraverso la tecnologia della ripetizione. In *All Around* (2019), duo con il batterista Will Guthrie, il suo progressivo e incessante roteare per venti minuti con un tubo di neon in mano, rinnova di continuo la sua presenza nell'*endurance* di una estenuazione fino alla trance, combinata con una conseguente modulazione di luce/ombra.

²¹ Mette Ingvartsen in conversazione con Bojana Cvejić, *The Dancing Public* cit.

²² *Ibid.*

²³ André Lepecki, *Il corpo come archivio*, «Mimesis Journal», v. 1 (2016), pp. 30-52.

²⁴ Sulle relazioni tra storia (della danza) e scrittura del corpo si veda, Susan Leigh Foster, *Choreographing History*, in Id. (a cura di), *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis (IN) 1995, p. 2. Inge Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History*, in Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, Transcript Verlag, Berlin 2010, pp. 207-216.

Parafrasando un passaggio del causticamente luminoso *No Archive Will Restore You* di Julietta Singh, quello che Ingvarstsen tenta di fare in *The Dancing Public* è trasformare in materia compositiva l'assemblaggio delle tracce storiche delle folle danzanti, riattivandone la virtualità nel suo corpo archivio,²⁵ mettendo così in atto «un'episteme, un modo di conoscere»²⁶ attraverso la (dis)articolazione di una corporeità pronta a lasciarsi plasmare da *altre posture*, abitare da *altri stati* liminali ed eccessi, convocati a livello del gesto e della voce, in una miscela di movimenti inarrestabili ed esondanti, pronti a spezzare le convenzioni coreutiche con convulsioni e catatonie, tremori muscolari e scuotimenti sussultori, occhi strabuzzati e smorfie della bocca, lingue pendenti e ululati, graffi e corrugamenti del volto. È la convocazione di un intero repertorio di condotte di cui c'è traccia negli archivi del discorso religioso e demologico prima, e in quelli burocratici e medici dopo associati alle coreomanie.²⁷

La partitura coreografica di *The Dancing Public* è proprio una mistura di “incongruità” gestuali incatenate alla presa di parola ritmata, una combinazione di intensità espressive che agiscono una sorta di insubordinazione incarnata che, attraverso l'estenuazione del gesto, fiaccano la norma e un certo canone già spossato,²⁸ disturbando simultaneamente le organizzazioni collaudate del corpo. Se nella compilazione del suo repertorio hanno un peso decisivo gli elenchi del Dottor Hecker, con tutta evidenza i movimenti scomposti delle braccia sospese nello spazio aereo, le rotazione degli occhi, il rapido alternarsi di contrazione e rilassamento muscolare, le circonvoluzioni asimmetriche di testa e bacino, il preciso incurvarsi all'indietro della colonna vertebrale nell'*arc de cercle*, convocano i sintomi psicomotori patologizzati nell'isteria, la malattia «inventata»²⁹ nell'ambulatorio-teatro del Dottor Jean Martin Charcot alla Salpêtrière, con le sue fasi: epiletticoide,

²⁵ Julietta Singh, *No Archive Will Restore You* cit., p. 29.

²⁶ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham (NC) 2003, p. XVI.

²⁷ Sul passaggio dall'uno all'altro cfr. Michel de Certeau, *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 67 e segg. Cfr. anche Mark D. Jordan, *Convulsing Bodies: Religion and Resistance in Foucault*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2015.

²⁸ André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Taylor and Francis, Abingdon 2005.

²⁹ Cfr. Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria, Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Milano 2008; Pietro Barbetta, *I linguaggi dell'isteria. Nove lezioni di psicologia dinamica*, Mondadori, Milano 2010; Phillip R. Slavney, *Perspectives on "Hysteria"*, John Hopkins University Press, Baltimora 1990.

clownesca, passionale e delirante, strumentalmente suggellati nel supporto fotografico dell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*,³⁰ curato da Bourneville e Regnard, a tutto vantaggio dello spettacolo della clinica. Ma altrettanto significativo è il transito nell'archivio storico della danza, come nel caso della «figura oltraggiosa» di Valeska Gert, ammirata da Bertolt Brecht per la sua capacità di creare, con l'esagerazione di espressioni facciali e l'amplificazione stilizzata dei gesti quotidiani fino alla goffaggine, un effetto di alienazione proprio tramite la composizione coreografica.³¹ È quella selvatichezza ricercata nella precisione meccanica dei movimenti, a interessare Ingvartsen, quel modo peculiare di oscillare le braccia come un enorme pendolo, la padronanza delle durate, le distorsioni del viso in smorfie audaci, l'integrazione dell'uso della voce come veicolo di satira politica a fornire appigli iconico-gestuali.

Ciò che Ingvartsen incorpora è tutta una serie di marche corporee e vocaliche (lo vedremo) che appartengono a una *moltitudine di corpi* che hanno potuto parlare solo nel codice che, di volta in volta, gli è stato fornito dall'esorcista, dal medico, dal politico che ora si riprendono la scena. In un passaggio di *Convulsing Bodies*, Mark D. Jordan rileva una costante che «rende simili» i corpi affetti da diverse forme di agonia convulsiva nel corso della storia: «they are alike not because they are identical bodies suffering identical convulsions but because each of them repeats the challenge of a *mise-en-scène*».³² La moltitudine sincronica, che il corpo di Ingvartsen riabita somaticamente e compositivamente, opera «coreografando uno spazio di resistenza»: ³³ disarticolare ed estenuare il suo corpo è la tattica impiegata perché il corpo – perduto, abietto, manipolato, contaminato, esausto, patologicizzato – possa parlare nuovamente e diversamente istituendo *un'altra scena*. La coreografia – movimenti, atteggiamenti, andature, intensità, traiettorie, presa di parola – si declina come un'operazione di contro-immunizzazione dell'alterità, giacché il corpo qui si impone come soggetto di scrittura, non più come superficie d'iscrizione.³⁴

³⁰ Cfr. Désiré-Magloire Bourneville, Paul Régnard, a cura di A. Fontana, *Tre storie d'isteria*, Marsilio, Venezia 1982.

³¹ Sydney J. Norton, *Dancing Out of Bounds: Valeska Gert in Berlin and New York*, in Maureen Tobin Stanley, Gesa Zinn (a cura di), *Female Exiles in Twentieth and Twenty-First Century Europe*, Pelgrave, New York 2007, p. 99 e segg.

³² Mark D. Jordan, *Convulsing Bodies* cit., p. 190.

³³ Kéline Gotman, *Choreomania* cit., p. 95.

³⁴ Ilenia Caleo, *Performance, Materia, Affetti* cit., p. 52.

“*My words will be dancing*”

The Dancing Public prevede un dispositivo scenico aperto. Lo spazio è inteso come un’arena che accoglie performer e pubblico. Senza palco, platea, o sedute di qualunque tipo, la performance inizia già con lo spaziarsi libero di spettatori e spettatrici, a cui è implicitamente chiesto di scegliere in autonomia una posizione da cui disporsi all’evento, restando in piedi. Gli unici elementi ingombranti: una torretta tecnica con tubi led e tre piccole strutture praticabili di legno e tubi innocenti, di diverse altezze, veri e propri palcoscenici di ridotte dimensioni che punteggiano l’intero spiazzo. Ingvarsen esplicita le ragioni dell’impianto scenografico, ideato insieme a Minna Tiikkainen, ponendo l’enfasi proprio sulla condivisione determinata dalla disposizione spaziale dei corpi:

Immaginiamo una foresta come un club, con le piattaforme su cui si sta in piedi, come i/le go-go dancer sui piedistalli e il pubblico sul pavimento. Nel Medioevo, il teatro per i cittadini avveniva su palchi improvvisati nello spazio pubblico: abbiamo lavorato con questa idea e il nostro spazio non è così diverso da una piazza occupata da persone. Le persone sono *nello* spazio di questo teatro, ne sono parte.³⁵

Le piattaforme di legno e metallo sono come piccoli ponteggi per i restauri urbani ma appunto anche novelle *mansiones* a cui sono agganciate, lungo i pali, luci verticali che alludono all’illuminazione stradale. Si potrebbe trattare di una piazza, o di un club, o di un *rave party* all’aperto, o di una combinazione di queste possibili ambientazioni. Al di là delle possibili associazioni, è significativa la condizione del pubblico a cui non si chiede distanza visiva ma adiacenza, contiguità, immersione corporea. L’elemento rilevante non è la disattivazione della più consueta frontalità della rappresentazione per una diretta implicazione collettiva *nello* spazio, ma una più radicale liquidazione del centro, a vantaggio di una *idea di circolazione*. Liquidazione/circolazione che si compie *per il tramite* del movimento di Ingvarsen che incessantemente fa spola *tra* i corpi degli spettatori.

Pur avendo da qualche istante condiviso lo spazio scenico con il pubblico, aggirandosi *in mezzo* alla folla, la performer si rivela con un atto vocale,³⁶ che per qualcuno risulta acusmatico. La sua voce è intenta a formulare un

³⁵ Mette Ingvarsen in conversazione con Bojana Cvejić, *The Dancing Public* cit.

³⁶ Mette dispone di un quasi invisibile radiomicrofono che coopera a spazializzare circolarmente il suono della voce.

invito alla danza: «*Tonight, is for dancing*»,³⁷ reiterato come un mantra, mentre articola le braccia con vigore e cammina, accentuando il battito dei piedi. È un appello, presto tramutato in una promessa invocata: «*Tonight, we'll be dancing*». Il dire è imbricato nella regolarità macchinica e battente del suono (con chiare influenze techno) che percuote l'ambiente grazie a un ritmo temperato e percussivo che vive nel suo rinnovarsi. La presenza è tenuta sotto pressione dal movimento costante, dalla tessitura ritmata delle parole pronunciate, e dagli arrangiamenti percussivi e *in loop* di Anne Van de Star. Il tempo "battuto" da piedi e braccia corrisponde qui all'appropriazione dello spazio. Mette Ingvarstsen parla mentre si sposta con slancio, disarticolando le braccia nell'aria con i pugni chiusi e muovendo il bacino in senso sussultorio.

Il primo testo proferito è scandito in frasi brevi, dall'andamento versatile, associabile alle tecniche *spoken word poetry*, per via di quel pattern di ripetizioni, anafore, e allitterazioni, sillabe rimarcate e consonanze interne, che culminano nell'enfasi dell'iterazione della parola *dancing* in epifora. È una ricorsività tale da apparire «intenzionale e compulsiva», suggerendo appieno, attraverso l'insistenza sonora e semantica, un'idea di «risonanza e saturazione».³⁸

Se all'inizio il discorso fa perno nell'"io" parlante («*I will be dancing*»), le parole via via descrivono un'orbita non antropocentrica. Si passa dal "tu" («*Your feet will be dancing*») al "noi" («*Our bodies will be dancing*»), convoca anche come accordo affettivo («*Our hearts will be dancing*»). Si tracima poi dall'umano all'inorganico, dal vegetale all'animale, dal molecolare al cosmico, andata e ritorno, parti lontane di un sistema di interazioni.³⁹

Questa prima presa di parola s'impone a livello performativo come l'instaurazione di un patto. È garantita dalla frontalità asservita dell'annuncio che riverbera nello spazio con un valore ottativo, come qualcosa di desiderabile. È l'auspicio di una danza delle mani, delle dita, degli occhi, poi degli elementi dell'apparato fonatorio (labbra, bocca, laringe) che presiedono all'evento corporeo del linguaggio e quindi delle parole «*My words will be dancing, / Words dancing*»,⁴⁰ dando una precisa indicazione

³⁷ Il testo su cui è condotta l'analisi è stato concesso dall'artista stessa.

³⁸ Susan Stewart, *Rhyme and Freedom*, in Marjorie Perloff, Craig Dworkin (a cura di), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, The University of Chicago, Chicago 2009, p. 30.

³⁹ Cfr. Brian Greene, *L'universo elegante. Superstringhe, dimensioni nascoste e la ricerca della teoria ultima*, Einaudi, Torino 2005; Paul Steinhardt, Neil Turok, *Universo senza fine. Oltre il Big bang*, Il Saggiatore, Milano 2008.

⁴⁰ Riportiamo le spaziature del testo che servono a restituire il *gap* ritmico della pronuncia così come nel testo originale.

Coreomanie e correnti affettive

metodologica sull'impiego coreografico del linguaggio. Danzeranno anche i capelli, il seno, l'ombelico, le ginocchia e i piedi:

My feet will be dancing
Your feet will be dancing
Feet dancing
Feet dancing

I piedi introducono, per contatto, lo spazio (pestato): il pavimento, le piattaforme di legno, le luci danzeranno. Da qui, la traiettoria si apre a uno scenario vegetale fatto di alberi, rami, foglie d'erba danzanti e poi a quello cosmico di cielo, luna, pianeti e stelle. È la volta dei fluidi corporei, e sarà allora il sangue a ballare, il «sangue caldo»:

Blood will be dancing
Blood dancing
Blood dancing
Blood dancing
Hot Blood dancing
Hot blood
Hot blood dancing
Hot blood

Dal tardo medioevo si fa largo una serie di ipotesi mediche, che continueranno ad avere fortuna nel tempo,⁴¹ che, traendo linfa dalla teoria classica degli umori sviluppata nel *Corpus Hippocraticum*, riconducono l'eziologia dei movimenti epilettoidi delle coreomanie a uno squilibrio del temperamento sanguigno, suggerendo una correlazione tra agonia convulsiva e sangue caldo.⁴² Proprio il sangue, a partire da tale teoria, diventa una delle identificazioni attraverso cui il corpo femminile è inferiorizzato e stereotipizzato come incline alla mania, in quanto eccedenza umorale, necessitante l'evacuare nel ciclo mestruale.⁴³

⁴¹ Kéline Gotman, *Choreomania* cit., p. 73.

⁴² H. C. Erik Midelfort, *A History of Madness in Sixteenth-Century Germany*, Stanford University Press, Stanford 2000, p. 34.

⁴³ Cfr. Lucia Rita Angeletti, Francesca Romana Romani, *Il sangue nel segno clinico del Corpus Hippocraticum*, «Journal of History of Medicine», XVII, 3 (2005), pp. 551-578. «Il legame

Ingvartsen convoca il “sangue caldo” nel suo rilievo storico per rovesciare l’attribuzione, e fare del fluido corporeo e del suo “calore” segni di una vitalità intrinseca alla materia. Lo si coglie dal concatenamento con sudore, saliva e cellule, invitate a danzare. Il discorso procede secondo una progressiva molecularizzazione della materia (danzante) per connettersi, senza soluzione di continuità, in un assemblaggio di corpi anonimi (folla, massa, branco e moltitudini animali). Il mondo animale che danzerà è fatto di cani “che abbaiano”, lupi “che mordono”, gatti “che graffiano”, uccelli “che starnazzano”, specifici comportamenti, che le cronache demonologiche legate a fenomeni di possessione femminile e i reportage medici associano alla coreomania. Abbaiare, graffiarsi, starnazzare con bocca e braccia, alludere al morso attraverso un preciso gioco articolatorio della mandibola, sono tutte azioni che vedremo inscritte nella partitura coreografica.

Quando le dita o le cellule, il sangue o i pensieri sono invitati a danzare non è per scorporazione sineddotta, non sono “parti per il tutto”, ma materie in cui è in gioco una agenzialità dinamica indipendente dalla volontà umana:⁴⁴ è la rivendicazione della capacità delle cose di «agire come forze con proprie traiettorie, propensioni, tendenze».⁴⁵ Ingvartsen chiama tutte le cose a divenire danza, per dare rilievo a una concezione di corporeità che pensa-sente la relazione con gli *altri* corpi (umani/non umani, organici/ inorganici), nella loro capacità di influenzare ed essere influenzati, tagliando fuori qualsiasi residuo antropocentrico. La poesia parlata, che inaugura la performance, ha il valore di un posizionamento e di un rilievo metodologico che contrae un debito con il pensiero femminista neo-materialista,⁴⁶ rivendicando l’inattualità di chi si ostina a pensare la danza scindendo il corpo e le sue dinamiche dalla vitalità della materia.⁴⁷

Il primo discorso proferito in scena si arresta sulla combinazione di

tra sangue e mania della donna è dunque verosimilmente connesso alla concezione del corpo femminile come intrinsecamente instabile e al confine del patologico, con crisi periodiche attestate dal ciclo mestruale», p. 563.

⁴⁴ Cfr. Jane Bennett, *Materia Vibrante. Una ecologia politica delle cose*, trad. it. di A. Balzano, Timeo, Roma 2023.

⁴⁵ Antonia A. Ferrante, *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Editore, Bologna 2022, p. 35.

⁴⁶ Rosi Braidotti, *Il Postumano. La Vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. it di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma 2014; Patricia MacCormack, *Posthuman Ethics: Embodiment and cultural theory*, Routledge, New York/Londra 2012; Stacy Alaimo, *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016.

⁴⁷ Jane Bennett, *Materia Vibrante* cit.; Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta*

“risate e danze” («*Laughter and dancing*»). Reiterato a mo’ di ritornello assume la qualità di un’esortazione all’euforia. Sul nesso “danzare” e “ridere” occorre indugiare un attimo. Il ridere è rubricato come una delle espressioni disordinate dell’entusiasmo cinetico nelle epidemie di danza. Ricorda Gotman che per Paracelso esisteva una precisa correlazione tra la follia danzante e le «vene ridenti», una diffusa sensazione di solletico agli arti, che poteva avere origine nel cuore e salire fino alla testa, «deprivando le persone della ragione». ⁴⁸

La partitura coreografica di *The Dancing Public* è attraversata in alcuni momenti proprio dalla carica sonora eruttiva e dalle spinte oscillatorio-sussultorie del ridere, provocando l’arresto temporaneo della sequenza discorsiva. La sua energia convulsiva rivela una precisa corporeità suscettibile a pressioni e spese che producono quell’effetto di temporanea perdita di controllo a cui corrispondono precise insorgenze somatiche: gli occhi contratti, le palpebre corrugate, le guance inturgidite a livello degli zigomi, la piega arricciata del naso, la bocca spalancata che rivela l’arcata dentale, il sussultare ritmico della lingua. Le regolazioni nervose e muscolari provocate da un ridere irrefrenabile investe tutto il corpo, ora piegato verso il ventre ora flesso all’indietro, a testimoniare la sua natura di «evento gestuale espanso». ⁴⁹

Il ridere è un esempio sintomatico della complessità coreografica a cui l’intero corpo di Ingvarstsen è sottoposto: è gamma di gesti corporeo-vocali che entrano a pieno titolo nella partitura, insieme a raschiamenti della gola, versi e linguacce, smorfie e spasmi muscolari simili a quelli riscontrabili nella Sindrome di Tourette. E ancora ispirazioni ripetute di aria nel naso, colpi di tosse e espettorazioni, bisbigli e mute articolazioni mandibolari, come se si fosse di fronte a improvvise e temporanee perdite della voce. ⁵⁰

infetto, trad. it di C. Durastanti e C. Ciccioni, NERO, Roma 2019; Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, trad. it. di R. Castiello, ETS, Pisa 2017.

⁴⁸ Kéline Gotman, *Choreomania* cit., p. 76.

⁴⁹ Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury Academic, New York/London 2014, p. 115.

⁵⁰ Si rimanda al nesso voce e isteria, voce e forme della possessione, cfr. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Famele Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1988; Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria*, Cornell University Press, Ithaca 1994; Michel de Certeau, *Il linguaggio alterato. La parola della posseduta*, in *La scrittura dell’altro* cit., pp. 67-94.

Le voci dei corpi

Occorre immaginare queste marcature vocaliche come capaci di *incidere e tatuare la narrazione che segue l'invocazione alla danza*. Mentre Ingvarstsen percorre traiettorie nello spazio, giù e su dai praticabili, infatti, convoca a livello verbale le vicende apicali della storia delle coreomanie: l'epidemia di danza del 1374 nella città di Aquisgrana; l'attacco contagioso scoppiato a Strasburgo nel 1518; le maratone di danza negli Stati Uniti negli anni della Grande Depressione. Il vero intento del discorso è riferire delle trasformazioni discorsive che hanno riguardato le epidemie di danza, quell'immenso nodo di ragnò che abbraccia religione, misticismo, demologia e superstizioni, medicina, psichiatria e le rispettive riforme disciplinari attraverso un agire, che si compie a livello drammaturgico – sostiene Bojana Cvejić – proprio nel «passaggio dalla narrazione alla danza, dal teatro al concerto, [che] porta a una transizione dalla rappresentazione verso un processo intenso di *embodiment*». ⁵¹ Ingvarstsen è ben consapevole dell'operazione che sta compiendo con l'impiego delle parole nella sua performance coreografica:

Divagare, parlare in loop, bofonchiare lacerti di frasi o chiacchierare senza riuscire a fermarsi, sono tratti che ho potuto notare nelle persone colpite da coreomanie. *The Dancing Public* doveva contenere *tutto allo stesso tempo*: doveva danzare, parlare, attraversare lo spazio, stare in mezzo al pubblico e essere sola, allo stesso tempo. Cercare di fare tutto *contemporaneamente* ha a che fare con il movimento inarrestabile proprio delle epidemie danzanti, in cui una forza invisibile spinge il corpo a essere fuori dal proprio controllo. In questo senso, ho cercato di inventare modi di perdere il controllo, pur continuando a coreografare una performance. Parlare è quindi un modo per creare una grande massa di informazioni che in qualche modo sfugge al mio controllo, e mi spinge come performer ad alimentare questa massa incontrollabile di energia. ⁵²

Nell'arco della performance, il dispositivo del racconto si articola secondo le escursioni che muovono dalla parola ritmata alla slam poetry, dal rap al canto della musica dark electro-industrial (nella parte finale). Frasi brevi annodate al continuum sincopato del movimento e alla spesa crescente del corpo, sembrano fuoriuscire dalla bocca come un atto automatico, senza mai perdere in intellegibilità.

⁵¹ Bojana Cvejić, *The Dancing Public* cit.

⁵² Mette Ingvarstsen in conversazione con Marie Pons, *Mette Ingvarstsen: The Dancing Public* cit.

Ingvarstsen riferisce dell'epidemia di danza di Aquisgrana, durante il Medioevo, come strascico della Peste Nera, indulgiando sulla sintomatologia della malattia che causava febbri, dolori articolari, vomito e gonfiore dei linfonodi, macchie nere sulla pelle, attaccando il «sistema immunitario». Qui ricorda, quella che chiama «invenzione» della quarantena, un sistema di chiusure e impedimenti fisici impiegati per circoscrivere la diffusione della malattia. È evidente che nella scrittura del testo Ingvarstsen abbia voluto, con dosaggio millimetrico, richiamare l'attenzione del pubblico sui nessi analogici con il presente della pandemia da Covid-19, attraverso intarsi di un lessico divenuto quotidiano.

Nel convocare la quarantena, come sistema di sorveglianza che separa i corpi in modo selettivo, suggerisce un'omologia con l'istituzione manicomiale: quando i «corpi pazzi» vennero rinchiusi in tutta Europa nei secoli a venire. Seppure la narrazione colloca i fatti lungo la linea del tempo, il testo procede anche per salti avvalorando una logica di correlazione, ritorni attraverso *déplace-ments* e *réemplois*, in cui si fa evidente l'influenza metodologica di Kéline Gotman, sua fonte primaria. Sul caso di Aquisgrana, la coreografa connette in modo esplicito la carestia, seguita all'alluvione, che colpì poveri e contadini come concausa degli attacchi convulsivi che riguardarono uomini, donne e bambini, diffondendosi come un «fuoco contagioso» oltre i confini della città, e suggerisce di vederle come un atto di ribellione all'aumento dei prezzi delle colture. Parla e percorre lo spazio, sale su una pedana, mentre non si arresta il movimento che passa da andamenti più vigorosi ad altri sempre ritmici ma più sinuosi.

Nel riferire della peste di danza di Strasburgo del 1518, Ingvarstsen impiega l'espressione «paziente zero», per indicare la giovane donna, che incapace di nutrire il suo neonato, dopo averlo gettato nel fiume, è colta da convulsioni così violente fino al sanguinamento dei piedi, Incurante della fatica, del sudore che impregnava i vestiti e delle ferite, la danza di questa donna proseguì giorno dopo giorno, proliferando per via di contagio prima attraverso qualche sparuto concittadino, e poi coinvolgendo sempre più persone. E d'improvviso, sono proprio loro a prendere parola. Emerge una voce corale che torna a infestare con lo spazio, la mediazione del racconto per una presa di parola diretta. Il proferimento è cadenzato dal sistema di ripetizioni e dal chiasmo della rima incrociata con il suo effetto-a-catena:

They are going to take it all from us
We'll lose our homes and our crops
We'll lose our food and our jobs
They are going to take it all from us

They are going to take it all from us
We'll drown and die in a famine flood
We'll be killed and they'll spill our blood
They are going to take it all from us

C'è qualcosa di dolorosamente salmodiante in questa sorta di lamentazione che testimonia l'esproprio come esito di già annunciati meccanismi di violenza. Mentre muove spasmodicamente le braccia e flette il busto avanti e indietro con insistenza, la narrazione riprende, facendo la conta dei corpi in preda a convulsioni nella pubblica piazza (400 alla fine del terzo giorno). E ricorda la strategia impiegata dalle autorità municipali che assunsero musicisti di cornamuse, tamburelli e violini con lo scopo di accompagnare le danze, credendolo un antidoto contro l'escalation di contagio in accordo con le credenze mediche del tempo. La cura prescriveva che il contagio fosse evacuato anch'esso attraverso il movimento. Ma la musica finì per incitare ancora di più le masse. E da qui Ingvartsen dà improvvisamente voce alle persone colpite, attraverso una presa di parola diretta, e se possibile più teatrale. È il modo per insinuare un punto di vista interno, situato nel cuore della folla. È una lista di supposizioni, credenze e superstizioni, speculazioni mediche che nel tempo si sono iscritte sui corpi danzanti: dalla possessione demoniaca alla teoria del sangue bollente, dal disordine mentale alla teoria sociogenica. Le rime bacciate, scandite con il ritmo veloce e sincopato del rap, si combinano con una precisa compulsione gestuale che mette in vibrazione tutto il corpo:

They think that they can cure us from evil possession
They think they can rid us of violent aggression

They think that they can control our boiling blood
They think they can steer us clear of the mud

They think they can feed us before we drop
They think they can hit us until we stop

They think that they can handle our barking noises
They think they can pray to silence our voices

They think they can diminish our convulsive dance
But they miss the point, they miss the trance

Qui fa ingresso il dottor Charcot, sardonicamente definito come colui che «directed a madhouse in all its glory / The Salpêtrière was its name / It used to be a prison before what it became / As the head of this asylum, he lost his mind / Invented hysteria and kept us confined». È la voce delle donne “messe in scena”, quella di Blanche, Augustine, Geneviève, Alphonsine a parlare, le “dive”, loro malgrado, del teatro patologico dell’ospedale parigino. Questo parlare in prima persona (plurale) si direbbe il modo per mettere a problema l’afasia del soggetto femminile.

Convocare Charcot significa ricordare il forte interesse che il medico-regista riversò sulla coreomania, per via della stretta correlazione che coglieva con i comportamenti da lui attribuiti ai soggetti isterici. Ingvartsen riporta a questo fine il caso dell’epidemia di spasmi violenti che colse centinaia di donne tra le tombe del cimitero di Saint Médard a Parigi a partire dal 1727, è un accostamento che serve a rivelare come la «metodologia storiografica», impiegata da Charcot, fosse finalizzata a legittimare «la storicità della nuova scienza neurologica». ⁵³ L’esplorazione enciclopedica compiuta da Charcot sulle figure di contorsione e convulsione del passato era funzionale all’affermazione del nuovo “teatro” dell’istero-epilessia, reso plastico dalle crisi isteriche nelle *Leçons du Mardi*. Se, come Didi-Huberman ha sostenuto, il lavoro fotografico creato alla Salpêtrière aveva permesso di inventare il teatro dell’isteria, ⁵⁴ Gotman ricorda quanto posto occupano in questa “teatralizzazione” i continui confronti visivi con la storia dell’arte pittorica e con i fenomeni del passato. L’appello all’antichità o alla storia, servivano ad affermare la fondatezza scientifica dei sintomi psicomotori nei casi isterici, una volta riconfigurati con la lente della medicina moderna dentro una precisa classificazione psicopatologica: «Fake and feigned theatrical acts / Become so real in a hysteric attack».

Mentre ride, si gratta, inarca la schiena, si contorce, mette l’intero corpo in subbuglio *bounce* verticali, Ingvartsen racconta della ribellione di una paziente che ne ebbe abbastanza di ripetere la recita della malattia, ⁵⁵ e chiude la sequenza discorsiva, con la rivendicazione del valore liberatorio della trance, invocato come un auspicio:

Let her have an uncontrollable attack
Let her throw her head front and back

⁵³ Kèlina Gotmann, *Choreomanie* cit., pp. 145-146.

⁵⁴ Cfr. nota 29.

⁵⁵ «Enough of repeating his fake theories / Enough of referring to all his iconographies / Enough of believing he was right / Enough of acting out night after night».

A delirious night full of dangerous dance
A room full of people in a deepfelt trance

Nel blocco finale Mette Ingvarstsen torna alla narrazione. Il suo corpo esausto porta i segni della fatica senza perdere in intensità gestuale. Arrampicata sui tubi innocenti, e sdraiata supina sul palchetto più alto, mentre gronda di sudore, descrive proprio i corpi esausti e agonizzanti con i “muscoli polverizzati”, nella Maratona di Walkathon. Sono gli Anni Trenta del Novecento, gli Stati Uniti in preda alla Grande Depressione, e le persone delle classi sociali più umili sono disposte a rischiare la vita ballando “per settimane e settimane e settimane” nelle competizioni, pur di ricevere un premio in denaro. Il discorso si fa nominale, frasi brevissime e ripetizioni strofiche come formule magiche, forse un modo per salvare energie. Impiega la tecnica diaframmatica del *growl*, e il timbro del dettato si fa cupo, gutturale, un suono grave che si combina con l’ambiente acustico che vira verso influenze *dead metal*.

Infine, si fa largo una canzone *ambient*, quasi sussurrata, in un pieno di richiami al repertorio di David Sylvian, Robert Fripp, Brian Eno. Il discorso diventa un canto, intensamente emotivo. Le parole accese da un lirismo sorvegliato parlano di fuga, di desiderio, di aperto, di una foresta, e la peste di danza diventa una festa clandestina, una forma di appagamento, la manifestazione di un eccesso di desiderio, un ritmo battente nella testa, un’orgia febbrile o forse un dolore bruciante, un rituale per esorcizzare una relazione passata, o forse una ricerca di libertà che coincide con la creazione (di questa performance), o ancora un modo intenzionale di perdere il controllo. Danza è anche l’ululato, un ringhio animalesco o il “fondamentale” battere dei piedi. E il sangue caldo che pulsa nelle vene è il modo di sentire l’eccitazione del corpo, simile alla grazia della levitazione, un fluttuare nell’aria, modi di danzare danzare come forme di riparazione affettiva. Questo ultimo testo raccoglie, in definitiva, una lista di desideri che riportano il discorso al presente dell’esperienza pandemica in una mescolanza anacronistica tra passato e presente. Il corpo di Ingvarstsen scompare per l’ennesima volta per non riapparire, solo la sua voce persiste tra suoni sottili e opachi, e si sente un ultimo invito a lasciarsi andare a una specie di abbandono:

A sea of bodies becoming a mass dance
Or letting yourself go/and feel the trance.

E poi quando tutto sembra finito, il volume della musica aumenta e il pubblico reagisce in *climax* gioioso inaugurando la (vera) danza collettiva.

Contagio simpatetico

Nell'arco della durata di *The Dancing Public*, il corpo di Mette Ingvarstsen attiva micro-soglie di invisibilità. Appare e scompare dal campo della visione. La performer cammina, corre, pesta il pavimento, a ridosso dei corpi, senza mai toccare nessuno. Sparisce *tra* la folla e riappare su una pedana. La dinamica è continua. Chiede di essere inseguita, insinuando buchi di percezione, un gioco di intermittenze che sollecita una precisa forma di ingaggio, mentre la pista sonora serrata fa da collante della narrazione. La ritmicità sempre più incalzante di corpo e voce, anche grazie alla forza trainante di una stupefacente performance di *endurance*, innesca un'adesione al presente della scena in un accordo che coincide con un vincolo di sintonizzazione corporea fino a che, via via, lo spazio si trasforma in una potenziale pista da ballo.⁵⁶

L'assemblea dei corpi radunati è percorsa da una tensione che spinge sempre di più verso una danza, la danza collettiva che Ingvarstsen ha invocato sin dall'inizio della performance. Piedi, dita, cellule, pensieri, umori, tutto sembra catturato da un'energia calamitante sobillata dalla ritmicità, che induce le persone ad andare a tempo, in una sorta di sincronicità singolare-plurale. Sintomatico è proprio l'innesco prodotto dall'incitamento acustico-affettivo del ridere: la sua riconosciuta contagiosità, capace di instaurare una comunità (temporanea) dal nulla, gioca un ruolo preciso nell'attivazione di una «sincronizzazione sociale automatica».⁵⁷

Come sotto effetto di una corrente contagiosa, le persone iniziano ad animarsi, alcuni in gruppo altri singolarmente, rispondono con piccoli spostamenti, rimbalzi e oscillazioni sul posto, movimenti in alto delle braccia, allontanamenti repentini, espressioni di ilarità e di contrarietà,

⁵⁶ Più che ricostituire l'assetto di un "party", Mette Ingvarstsen si dichiara interessata a instaurare una "sensazione di celebrazione": Mette Ingvarstsen in conversazione con Marie Pons, *Mette Ingvarstsen: The Dancing Public* cit.

⁵⁷ Cfr. Robert R. Provine, *Contagious Laughter: Laughter is a sufficient stimulus for laughs and smiles*, *Bulletin of the Psychonomic Society*, XXX, 1 (1992), pp. 1-4; cfr. Id., *Curious Behavior: Yawning, Laughing, Hiccupping, and Beyond*, Belknap Press (Harvard University Press), Cambridge (MA) 2012. Anche il potere delle risate contagiose è tale da manifestarsi anch'esso in forma epidemica: una vera "epidemia di risate" è documentata tra le ragazze dai 12 ai 18 anni in un collegio a *Tanganyika*, poi diffusasi nel *the distretto di Bukoba*, con la conseguente richiesta della chiusura delle scuole.

di partecipazione e resistenza. È l'effetto di un tocco a distanza che, nel tempo, prende la forma di una sorta di complicità o di diniego. Ciò che viene chiesto a spettatrici e spettatori è di negoziare la propria postura in una zona di interscambio che ingaggia una spettatorialità non solo legata al posto che ognuno/a vuole occupare nello spazio, ma influenzata dai nessi di trasmissibilità dell'energia che propaga da corpo a corpo.

Al di là delle considerazioni su «muscular bonding»⁵⁸ e sui sistemi di rispecchiamento cinestesico fondati nella teoria dei neuroni specchio,⁵⁹ mi interessa ragionare qui nei termini di una simpatizzazione affettiva *tra i corpi*. È Jane Bennett, nel suo recente *Influx and Efflux*,⁶⁰ a fornirci strumenti per leggere la negoziazione appena descritta in una prospettiva neomaterialista, quando convoca la nozione di «simpatia», invitandoci a pensarla oltre la sua riduzione a sentimento umano. La simpatia, per Bennett, non riguarda solo la capacità individuale di simpatizzare con l'altro, ma va intesa come una corrente «impersonale», una forza che si produce in un incessante dentro-e-fuori tra corpi e materie, rivelando l'interconnessione *tra* le cose, una dinamica di influenze dal molto grande al molecolare. Un quadro di interdipendenze che accoglie la dimensione del dissonante (sensazioni dolorose) e del consonante (sensazioni legate al piacere), circuiti del sensibile che contemplano un sistema non gerarchico di attrazioni e repulsioni come nei campi gravitazionali e nell'elettromagnetismo.

Esercitando il pensiero attraverso la produzione poetica e narrativa di Walt Whitman, Bennett si spinge a pensare questi «circuiti simpatetici» in entrata e uscita dai corpi anche come «sensività barometrica», un sentire per pressioni, temperamenti e temperature, forze climatiche e atmosferiche coinvolte a pieno titolo nelle dinamiche di relazione.⁶¹ È un modo per mettere in rilievo la materialità dell'ambiente che si produce nella complessa articolazione di spazio, volumetrie, corporeità in movimento, flussi sonori risonanti che cooperano alla simpatizzazione affettiva in gioco nella performance. Le prime parole, che abbiamo analizzato in dettaglio, non insistevano forse proprio a complicare la demarcazione binaria di dentro/

⁵⁸ William H. McNeill, *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*, Harvard University Press, Boston 1997, pp. 1-12.

⁵⁹ Cfr. Susan Leigh Foster, *Movement's Contagion: The Kinesthetic Impact of Performance*, in Tracy Davis (a cura di), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, New York 2009, pp. 46-59.

⁶⁰ Jane Bennett, *Influx and Efflux: Writing Up with Walt Whitman*, Duke University Press, Durham (NC) 2020, pp. 27-45.

⁶¹ Ivi, p. 41.

fuori? A considerare una danza oltre i confini del corpo, riconoscendo alle materie una precisa vitalità che intra-agisce? In *Performatività della natura*, Karen Barad mette in evidenza l'equivoco secondo cui i soggetti si pensano come entità delimitate e contenute, quando la corporeità è un pieno di dimensioni che ci attraversano, un groviglio di sensazioni e vibrazioni estranee che circolano nello spazio oltre il confine della pelle. La fisica quantistica testimonia che i corpi si estendono molecularmente nel mondo "esterno" ben oltre la superficie-limite del corpo, attraverso processi di mescolamento tutt'altro che evidenti.⁶² La psicanalista femminista, Teresa Brennan, riflettendo sulla "trasmissione degli affetti", rivela senza equivoci che il soggetto, inteso come entità emotivamente contenuta, è il frutto di una costruzione culturale che radica il suo baluardo nel pensiero critico occidentale.⁶³

La paradossalità del solo *The Dancing Public*, o per meglio dire la sua peculiarità, coincide con un dispositivo che si dispiega, prolifera ed esaudisce nella moltitudine, nella materializzazione di una collettività viscosamente incarnata nella continua riconfigurazione dello spazio di prossimità. Nancy Tuana conia la nozione di «porosità vischiosa»,⁶⁴ per analizzare il caso dell'uragano Katrina negli Stati Uniti. Si tratta di un orizzonte metodologico, istruttivo al nostro caso, perché ci costringe a pensare la relazione tra incarnazioni umane e ambienti più che umani, comprese le configurazioni sociali. In *The Dancing Public*, la contagiosità delle epidemie di danza si rivela nella relazione incarnata in un'assemblea di corpi che agisce di concerto⁶⁵ proprio in virtù di un accordarsi simpatetico. Mette Ingvartsen parla di contagio e lo produce. Proprio ragionando sull'interscambio tra azione e parola, esplicita: «quando parlo di contagio e di come la danza si diffonde da un corpo all'altro, non sto chiedendo di danzare con me, ma sto offrendo indirettamente la possibilità di arrendersi al movimento contagioso».⁶⁶

⁶² Karen Barad, *Performatività della natura* cit., pp. 12-35; per una prospettiva politica cfr. Silvia Federici, *Oltre la periferia della pelle. Ripensare, ricostruire e rivendicare il corpo nel capitalismo contemporaneo*, D Editore, Roma 2023.

⁶³ Teresa Brennan, *The Transmission of Affect*, Cornell University Press, Ithaca 2004, p. 2.

⁶⁴ Nancy Tuana, *Viscous porosity: Witnessing Katrina*, in Stacy Alaimo, Susan J. Hekman (a cura di), *Material feminisms*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 323-333.

⁶⁵ Judith Butler, *Alleanza dei corpi*, trad. it. di F. Zappino, Nottetempo, Milano 2016, p. 65.

⁶⁶ Mette Ingvartsen in conversazione con Bojana Cvejić, *The Dancing Public* cit., corsivo di chi scrive.

Se la reclusione pandemica ha interferito sulla natura materiale e produttiva dello spettacolo, lo studio solitario e la pratica quotidiana lo hanno caricato di un desiderio dei corpi che si manifesta ed esercita come un *eccesso di energia*, a sua volta generatore dell'effetto di propagazione. Ecco che le cose, millimetriche e celestiali, vegetali e inorganiche in concatenamento, sono il campo di un'orchestrazione di materie vibranti intra-agenti⁶⁷ sotto il segno di una comune forma di eccitazione.

⁶⁷ Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, trad. it. di R. Castiello, ETS, Pisa 2017.

I cigni non muoiono mai

Variazioni sulla *Morte del cigno* nel terzo millennio

Miriana Pelosi, Matteo Tamborrino, Andrea Zardi

Ognuno di noi è l'erede e il fautore di una memoria, di un pezzo di storia ed è questo ciò che ci identifica come persone.¹

1. Rising on tiptoes: *comparsa e scomparsa del cigno*²

1.1. *Un'introduzione*

Negli ultimi anni la nozione di memoria si è rivelata – nell'ambito degli studi teatrali, coreici e performativi – un terreno molto fertile per sguardi obliqui, particolari, sulle manifestazioni del corpo attraverso una prospettiva transdisciplinare. Si è scelto quest'ultimo termine per definire un approccio alla materia della danza non confinabile all'interno di specifiche discipline né limitato all'integrazione dei singoli paradigmi, ma orientato alla connessione e inclusione di molteplici sguardi appartenenti al mondo esterno – la società tutta – verso i processi di ricerca artistici, nella costruzione di un'epistemologia capace di costruire futuri possibili.

Il notevole interesse della riflessione per il concetto di memoria riferito alle pratiche coreografiche riguarda non solo – come è naturale – gli studi storici e antropologici, ma anche le neuroscienze, che ne approfondiscono la natura sia dal punto di vista prettamente fisiologico, ma anche nella trasmissione culturale.³ Oltre a questi approcci, i Performance Studies

¹ Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982, p. 397.

² Paragrafo redatto da Andrea Zardi.

³ Ci riferiamo qui ai numerosi studi sulla memoria cinestetica, in particolar modo applicati ai trattamenti di Dance Movement Therapy, cfr. Cynthia F. Berrol, *Neuroscience meets dance/movement therapy: Mirror Neurons, the therapeutic process and empathy*, «The Art in Psychotherapy», XXXIII (2006), pp. 302-315; Lavinia Teixeira-Machado, Ricardo Mario Arida, Jair de Jesus Mari, *Dance for neuroplasticity: A descriptive systematic review*, «Neuroscience and Biobehavioral Reviews», XCVI (2019), pp. 232-240. Per l'approccio neuroscientifico, da un punto di vista culturale, si rimanda a Elena Dapradi, Marco Iosa, Patrick Haggard, *A dance to the music of time: aesthetically-relevant changes in body postures in performing arts*, «PLoS One», IV, 3 (2009).

di matrice nordamericana, i Cultural Studies e i Memory Studies hanno contribuito a leggere la performance di danza non come oggetto in sé, ma come manifestazione polisemica che archivia, conserva, trasmette e trasforma identità e soggettività.

Il ruolo della memoria emerge con forza dal momento in cui la performance propone la centralizzazione di elementi non verbali – quale il corpo – che evidenziano come le pratiche culturali siano formate dal rapporto fra la trasmissione di alcuni codici, gesti, estetiche e la cancellazione di altri, in base ai rapporti di potere. Nella danza, il modello estetico-normativo soprattutto – ma non solo – legato al canone accademico ha costituito l'asse di riferimento su cui misurare ogni manifestazione coreica anche nelle sue declinazioni moderne e contemporanee. Parliamo di un paesaggio museale⁴ dedicato alla memoria, alla conservazione e notazione filologica di opere che vengono riproposte al pubblico, ma che ha anche permesso forme di ricostruzione e rimessa-in-azione del repertorio accademico attente ad «attivare nuove possibilità di significazione dell'opera oggetto di ricostruzione e di rimetterne in circolo il potenziale creativo».⁵

Lo sguardo degli studi culturali applica criteri propri dell'antropologia, mettendo in relazione il corpo che danza con la società e le componenti rituali che la caratterizzano; questo approccio rianalizza modelli estetici conosciuti e incorporati, dedicandosi alla descrizione «degli elementi culturali posti a margine, dei vicoli ciechi e dei fallimenti, della soppressione di rituali e istituzioni, simboli di sottomissione ma che mettono in evidenza un'opposizione continua».⁶ In alcuni casi, il repertorio è diventato il contenitore da cui attingere elementi per ripensare nuove forme di creazione nella danza, trasformandolo da modalità di conservazione mnemonica a strumento per nuove scoperte e per la proliferazione di idee creative, attraverso pratiche di rimediazione e re-interpretazione dell'opera coreografica e delle sue possibilità, come ampiamente discusso nelle ricerche di André Lepecki.⁷

⁴ Fabio Acca, *Scena anfibia e Nuova danza*, in Clemente Tafuri, David Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di nuovo teatro in Italia 1967-2017*, atti del convegno (Genova, 5-7 maggio 2017), Akropolis Libri, Genova 2018, pp. 176-191.

⁵ Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 104.

⁶ Christina Lutter, Markus Reisenleitner, Michele Cometa (a cura di), *Cultural Studies. Un'introduzione*, Mondadori, Milano 2004, p. 23.

⁷ André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the After-lives of Dances*, «Dance Research Journal», XLII, 2 (2010), pp. 28-48. Sul concetto di *reenactment*, legato a filo doppio al nome di Lepecki, alcuni imprescindibili riferimenti bibliografici sono (in ordine

I cigni non muoiono mai

L'operazione artigianale di memoria, rigenerazione, trasmissione e trasformazione della performance non avviene al di fuori dell'archivio, ma fa parte della natura mediale dello stesso: la tendenza alla sparizione, alla scomparsa e impermanenza del gesto (o della parola) viene messa in discussione dal momento in cui l'archivio opera un'azione di salvataggio e registrazione, attivando esso stesso un atto performativo tramite la ricomparsa nei corpi.⁸ Diana Taylor allarga questo ruolo attivo anche al repertorio, sottolineando come lo stesso operi in ottica di trasformazione⁹ e mediazione:

The repertoire, like the archive, is mediated. The process of selection, memorization or internalization, and transmission takes place within (and in turn helps constitute) specific systems of re-presentation. Multiple forms of embodied acts are always present, though in a constant state of againness. They reconstitute themselves, transmitting communal memories, histories, and values from one group/generation to the next. Embodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge.¹⁰

cronologico) i seguenti: Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010; Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011; Marcella Lista, *Play Dead: Dance, Museums, and the "Time-Based Arts"*, «Dance Research Journal», XLVI, 3 (2014), pp. 6–23; André Lepecki, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, trad. it. Alessandro Pontremoli, «Mimesis Journal», V, 1 (2016), pp. 30-52; Claire Bishop, Black Box, White Cube, Gray Zone, *Dance Exhibitions and Audience Attention*, «TDR. The Drama Review», LXII, 2 (2018), pp. 22–42; Marko Franko (ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2018; Alessandro Pontremoli, *Coreografare Bach. Le Variazioni Goldberg di Steve Paxton e Virgilio Sieni tra percezione e memoria*, in Simona Brunetti, Armando Petrini, Elena Randi (a cura di), «Vi metto fra le mani il testo affinché ne possiate diventare voi gli autori». *Scritti per Franco Perrelli*, Edizioni di pagina, Bari 2022, pp. 354-355. Cfr. la voce Susanne Franco, Gaia Clotilde Chernetich, *Reenactment*, «Dancing Museums Glossary», ed. Ariadne Mikou: <dancingmuseums.com/artefacts/reenactment>, ultima consultazione 26 maggio 2023.

⁸ Sul rapporto articolato fra archivio, repertorio e azioni di scomparsa e ricomparsa si fa rif. all'esaustivo saggio di Rebecca Schneider, *Performance remains*, «Performance Research», VI, 2 (2001), pp. 100-108. In particolare, ivi, pp. 101-102, si legge: «Should we not think of the ways in which the archive depends upon performance, indeed ways in which the archive *performs* the equation of performance with disappearance, even as it *performs* the service of 'savings'?».

⁹ «Do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning» (Diana Taylor, *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, p. 20).

¹⁰ Ivi, p. 21.

La ripresa di un'opera che fa parte del repertorio si scontra, obbligatoriamente, con l'esperienza, la tecnica, la soggettività del danzatore o della danzatrice, il contesto culturale del pubblico e il percorso artistico ed esperienziale del coreografo. Il passaggio temporale che la scrittura coreografica porta con sé durante il ritorno in essere di una creazione non è mai quindi un processo neutrale, asettico, insensibile al contesto del presente e del corpo coinvolto nell'azione, ma vi è connaturata un'azione trasformativa anche nel caso di un riallestimento fedele all'originale:

La ripresa di performance del passato rileva una tensione fra la volontà archivistica di conservare l'evento storico ri-presentandolo nel presente per sfuggire all'oblio della memoria che tocca le arti immateriali e il desiderio di riattivare l'atto artistico che lo aveva generato per offrire allo spettatore di oggi quel rapporto di condivisione dell'esperienza che ne garantisce l'essenza costitutiva (tradendone con la necessaria re-interpretazione soggettiva – sebbene storicamente documentata – la forma originaria).¹¹

Le pratiche attuali del fare coreografia, nelle sue molteplici espressioni, ritornano sovente al repertorio attraverso punti di vista estremamente differenti. Le tecniche, gli *schêmata* di movimento, i gesti vengono utilizzati come indicatori fondamentali di valori, norme etiche, emozioni, regole sociali che si trasmettono attraverso le epoche e le generazioni.¹² L'artista si interroga sul valore simbolico e sul ruolo di questi elementi nel proprio processo creativo, riproponendo il warburghiano potere delle sopravvivenze attraverso quello che Didi-Huberman definisce un «paradigma coreografico».¹³ Le rimediazioni di un'opera del passato all'interno della produzione artistica contemporanea è in realtà anch'essa una pratica di memoria che cerca di dare una forma nuova a ciò che è stato depositato: «Non come ciò che scompare (come si attende l'archivio), ma come atto di sopravvivenza e contemporaneamente come strumento di ri-comparsa».¹⁴

Nelle righe a seguire si sceglie di analizzare un caso specifico di reper-

¹¹ Alessandra Sini, *Pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione. Una testimonianza sulle possibilità di ripresa nelle pratiche coreografiche di Altroteatro e Sistemi dinamici altamente instabili*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni», VII, 7 (2015), p. 57.

¹² Cfr. Andrea Zardi, *La sopravvivenza delle forme. Gli Schêmata come 'memoria incarnata' della danza*, «Manthicora», XI, 11 (2021), pp. 163-180.

¹³ Georges Didi-Huberman, *Immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 237.

¹⁴ Francesca Bortoletti, Annalisa Sacchi (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologna 2018, p. 19.

I cigni non muoiono mai

torio del balletto accademico, la ben conosciuta *Morte del Cigno* del 1905 coreografata da Mikhail Fokine per Anna Pavlova, sulla musica che Camille Saint-Saëns compose per il cigno all'interno di *Le Carnaval des Animaux*, eseguito solo nel 1922, dopo la morte dell'autore. Il balletto debuttò il 22 dicembre del 1907 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.

1.2. Il cigno a inizio secolo

Il percorso artistico di Fokine, nutrito all'interno dei Teatri Imperiali, si è trovato già agli inizi del secolo a coincidere con i grandi moti rivoluzionari del 1905: l'aria di cambiamento politico, sociale e culturale aveva influenzato anche istituzioni storiche come il Mariinskij, da sempre legato a meccanismi burocratici e amministrativi macchinosi e intricati. La stagione del balletto tardo-romantico era destinata al tramonto: la fine degli incarichi di Marius Petipa presso i Teatri Imperiali nel 1903, il trasferimento di Enrico Cecchetti a Varsavia nel 1902 e i cambi di linguaggio portati da coreografi come Aleksandr Gorskij e Michel Fokine tracciano una nuova prospettiva nel panorama della danza teatrale.¹⁵ In particolare Fokine aveva intrapreso un percorso che fu ben accolto da molti danzatori verso l'elaborazione di un linguaggio innovativo, aperto alla contaminazione con le nascenti avanguardie: «un balletto come creazione unitaria, rispettoso dell'esattezza storica del soggetto fin nei dettagli, perfetta fusione di musica, pittura e arte plastica, all'interno della quale nessuna interruzione avrebbe dovuto turbare la continuità espressiva e drammatica dell'azione».¹⁶

Il suo linguaggio generò quel rinnovamento atteso nella composizione coreografica e anche l'interesse nei confronti delle danze popolari provenienti da altri paesi. «Drawing on living sources – annota Garafola –, he created what came to be known as the *genre nouveau*, a form independent of the academy and identified exclusively with national and ethnic styles of movement».¹⁷

La *Morte del Cigno* è dunque una breve variazione in assolo costruita a partire da un'improvvisazione, in cui il virtuosismo tecnico esplicito lascia il posto a un sintetico e delicato – ma quanto mai complesso – lavoro dei piedi nelle scarpe da punta e di espressività nella parte superiore del torso. Quest'opera è diventata il manifesto di un nuovo modo di pensare anche il professionismo della danza nel passaggio tra due secoli, complice, da una

¹⁵ Cfr. Giovanni Calendoli, *Storia universale della danza*, Mondadori, Milano 1985, pp. 199-200.

¹⁶ Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 143.

¹⁷ Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York 1989, p. 11.

parte, la trasformazione di Anna Pavlova in un “marchio” – l’immagine tipizzata della ballerina romantica nell’immaginario comune – e dall’altra una storiografia che associa la sua immagine a quella di una “missionaria della danza”.¹⁸ La diffusione di questa reputazione si deve anche all’ingresso di Pavlova nel contesto cinematografico con il film *La Mort du Cygne* nel 1925.¹⁹

Dal punto di vista stilistico, nel cigno morente si ritrovano comunque il rigore e la fedeltà al lirismo *fin de siècle* dei canoni accademici, pur introducendo elementi innovativi quali la completa astrazione dalla componente narrativa e la libertà interpretativa affidata a Pavlova. Fokine lascia spazio alla maturazione della ballerina all’interno di un ruolo, dando maggiore importanza alla connessione emotiva tra la drammaticità del gesto e lo sguardo dello spettatore, valorizzando l’aspetto estetico del movimento come mezzo per condividere un’emozione.²⁰

La sintesi coreografica che Fokine propone nel suo *cigno morente* risponde alla necessità di ridare valore alla danza come strumento autonomo di comunicazione, privo di orpelli scenografici e intricate combinazioni di gruppo, per favorire una fuga dal reale, portando lo spettatore a osservare la danza attentamente, memorizzandone le sensazioni prima che essa svanisca: uno stato sospeso, una dimensione onirica, che Fokine perse-

¹⁸ «She is perhaps most associated with the brief but impactful solo called The Dying Swan, and also for her world travels as a “missionary of dance,” taking ballet to places where dance as a concert form was often unknown» in Jennifer Fischer, *The Swan Brand: Reframing the Legacy of Anna Pavlova*, «Dance Research Journal», XLIV, 1 (2012), p. 51. Fischer analizza il fenomeno Pavlova come quello di un “brand” con cui si è formata l’immagine della ballerina autonoma, per tutta la vita impegnata in tournée internazionali a diffondere la danza dove prima non sarebbe mai arrivata, segnando una differenza con le colleghe legate al sistema delle compagnie teatrali di balletto: «As a career woman, Pavlova provided a model for her female admirers, especially those who may not have fit into conventional expectations. In interview after interview, she explained that her career demanded single-minded devotion, that the life of a dancer was work, work, work, and that there was no time for anything frivolous—or even ‘normal’» *ivi*, p. 55.

¹⁹ Si faccia riferimento all’analisi coreologica di Rita M. Fabris, *Femminile/Maschile nel corpo danzante: il Lago dei Cigni*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» V. 4 (2013), pp. 31-56.

²⁰ «Among the steps that recur insistently is the bourree, where the feet, drawn together on pointe, lightly skim the floor. The step makes no claim to virtuosity. Its effect, so to speak, is psychological; in its weightless driftings the body seems both shorn of volition and afloat in timelessness. In almost every instance the bourree identifies an altered reality — death in *The Dying Swan*, dream in *Le Spectre de la Rose*, poetry in *Les Sylphides* — where the soul, purged of materiality, can finally murmur its delicate complaint» (*ivi*, p. 68).

I cigni non muoiono mai

gue in diverse sue opere, come *Les Sylphides* o *L'Après midi d'un faune*. La realtà del sogno e della morte sono presenti nella *pièce* non attraverso una didascalica rappresentazione – non vi è il tentativo di *rapresentare* la morte dell'animale in maniera letterale – ma per mezzo della volontà di *presentare* la scomparsa di un essere sovranaturale al di là della sua attuale forma: «The spectator who had not read the program – scrive Kate Elswit – would not be obligated to think of the poor creature. Thus, the dance did not actually reproduce through physical movement the famous folk tale of the dying swan».²¹ La morte viene così esibita solo nel momento che precede il suo effettivo compimento, in quel breve lasso di tempo che anticipa l'annullamento del movimento e quindi della vita stessa: in quell'istante si trova la mediazione fra la scomparsa di un'esistenza – nelle sue sembianze terrene – e la sparizione della danza nella piena realizzazione della sua caducità. Il tema della morte ritornerà sovente nelle manifestazioni artistiche del Novecento, in particolare nei terribili decenni di salita dei nazionalismi, ritrovando un esempio eccezionale nel celebre *Der grüne Tisch* (*Il Tavolo Verde*, 1932) di Kurt Jooss.

Nel contempo, Fokine stesso attua un processo di *reenactment* facendo un riferimento all'animale che ha rappresentato il compendio dell'ideale romantico ottocentesco, privandolo del virtuosismo tecnico e dell'espediente pantomimico, favorendone invece la natura evanescente e simbolica. La mimesi messa in azione dalla danzatrice si concentra sul potere espressivo dei dettagli del cigno che emergono dal movimento, segnando da una parte il già citato riferimento all'opera di Petita-Ivanov, dall'altra una netta separazione da quel tipo di linguaggio accademico verso una nuova modalità di pensare il movimento. Un preludio di quello che sarà la rivoluzione della danza nel xx secolo, che lo studioso Gabriele Brandstetter definisce così:

Fokine's *Dying Swan* for Anna Pavlova is both an imitation of a ballet aesthetic and a foreshadowing. The modernist break with the past is clearly forecast by this solo piece in the split between the en pointe steps of classical ballet and the beginnings of the dance of expression as seen in the gestures of the upper body. This break, which seems to have been healed again in the image of the gliding swan since—gliding as opposed to flying—was soon to become an important theme in connection with the “flow of movement” in modern dance.²²

²¹ Kate Elswit, *Berlin...Your Dance Partner is Death*, «The Drama Review», LIII, 1 (2009), p. 76.

²² Gabriele Brandstetter, *Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion*,

La morte del cigno si presta in maniera esemplare per comprendere come le operazioni legate alla memoria e trasmissione della danza non siano mai lineari né univoche, ma si prestino piuttosto a interpretazioni, ripensamenti e accessi dibattiti fra gli esperti del settore. La questione della trasmissione deve tenere altresì conto del gusto del pubblico, in particolare in un'opera entrata in maniera così capillare nell'immaginario culturale occidentale, tanto da influenzare l'intera estetica sia artistica che popolare nei decenni successivi. Helen Thomas ha evidenziato come sia difficile definire una versione "originale" della coreografia – come invece sostenuto dalla nipote del coreografo, Isabelle Fokine – in quanto ogni danzatrice che ha ri-performato quel ruolo ne ha ovviamente adattato delle parti e modificato dei passaggi, cambiandolo in maniera sostanziale.²³

1.3. Rimediazione del cigno: visioni queer e camp nella contemporaneità

Un esempio di utilizzo del cigno morente come ispirazione per interventi artistici dal valore politico si trova nell'opera di Peter Minshall. Nato in Guyana nel 1941 ma cresciuto nello stato di Trinidad e Tobago, Minshall deve la sua fama alla realizzazione dei costumi per il carnevale locale, tradizione iniziata nell'Ottocento con l'arrivo dei francesi in possesso delle piantagioni. Il carnevale è diventato uno spazio di ribellione e resistenza all'interno di una società oppositiva alle identità non conformi: le performance *queer* al suo interno affermano la libertà sessuale e contestano le politiche normative sul corpo "nazionalizzato" dalla concezione patriarcale.

Viene offerta in quell'evento la possibilità di decostruire il nazionalismo e la realtà colonizzata, a favore di una riconfigurazione di identità liberate.²⁴ Nel 2016 Minshall, per la "King and Queen of Carnival Competition", ha appunto presentato il suo *Dying Swan: ras Nijinsky in drag as Pavlova*, eseguito dal performer Jha-Whan Thomas. Un abito bianco indossato sulla pelle – dipinta anch'essa di bianco – che richiama l'eleganza e lo sfarzo

«Dance Research Journal», XLII, 1 (2010), p. 7.

²³ «Dancers are not simply vehicles for expressing the choreographer's intentions. There is of necessity a degree of collaboration between choreographer and dancer, if not always co-authorship in the creative process. [...] This, then, challenges the drive towards reproducing a dance in the image of the 'original', which, as I have suggested, is bound more by myth than fact», Helen Thomas, *Reconstruction and dance as embodied textual practice*, in Alexandra Carter (ed.), *Rethinking Dance History. A reader*, Routledge, London-New York 2004, p. 42.

²⁴ Cfr. Denise Amy-Rose Forbes-Erickson, *Sexuality in Caribbean Performance: Homoeroticism and the African Body in Trinidad*, «Africans and the Politics of Popular Culture», XLII (2009), pp. 237-260.

dei costumi di inizio secolo, indossato mentre Thomas sfilava sui trampoli, facendo il verso al *pas de bourrée* sulle punte di Pavlova.

Tanto la scelta di dipingere la pelle di bianco, quanto l'esecuzione di un pezzo di repertorio centrale nella cultura teatrale occidentale sono segni di dis-identificazione dalla *queerness* come prodotto esclusivo della cultura bianca colonizzatrice.²⁵ All'interno di questa performance vi sono una serie di questioni – dal riferimento alla dominazione maschile inverata dalla personalità di Nijinsky, all'incorporazione di un simbolo della cultura colonizzatrice – che incarnano il ribaltamento delle ideologie patriarcali (in questo caso nella Repubblica di Trinidad e Tobago) e dell'utilizzo del travestimento nel carnevale come rafforzamento di tali ideologie:

Here, *The Dying Swan* subverts the typical backhandedness of traditional Carnival drag performances. King argues traditional Caribbean festival drag characters, in this case a man in woman's clothes, usually reinforces heteropatriarchal masculinity by mocking or portraying working-class black women in stereotypical ways [...]. The male drag performer, then, constitutes a normalizing agent - satisfying, controlling, and directing the helpless black working-class female character - as the male performer never actually tries to *pass* as female but, instead, consistently protects his dominant masculinity.²⁶

La semplicità minimale della *Morte del cigno* ha favorito la proliferazione, negli anni, di molteplici creazioni ispirate all'opera di Fokine, sia attraversando tecniche diverse – di grande rilievo la versione *hip-hop* del danzatore Charles “Lil Buck” Riley del 2011, in cui il riferimento al *pas de bourrée* e ai *port des bras* emerge attraverso la disarticolazione delle varie parti del corpo – sia mantenendo il vocabolario accademico originale, ma agendo sulla sua dimensione più *camp* nella variazione della compagnia Les Ballets Trockadero de Montecarlo, eseguito storicamente da Ida Nevasayneva/ Paul Ghiselin. I vari cigni creati nel tempo costituiscono molteplici punti di

²⁵ «The queer is a white thing», come asserito da José Esteban Muñoz, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, p. 9. Con questa espressione, Muñoz evidenzia come le questioni legate alle identità *queer* e femministe siano sovente assoggettate non solo alla cultura dominante, ma anche alla stessa prospettiva colonizzatrice bianca interna alle politiche *queer*. Per l'autore la *disidentification* è un atto politico che non solo resiste all'ideologia dominante, ma incarna, attraverso le sue pratiche, anche una posizione di resistenza all'interno delle identità accettate dalla cultura dominante.

²⁶ Antron D. Mahoney, *The Dying Swan: Cultural Nationalism and Queer Formations in Trinidad and Tobago*, «Interventions», XXI, 2 (2019), p. 249.

vista rispetto a una manifestazione dell'estetica occidentale elitaria – eredità del balletto imperiale aristocratico – da *ancien régime*, proponendo progressivamente visioni alternative alla *cultural whiteness* incarnata e trasmessa dall'opera di Fokine. Julian B. Carter definisce in modo esemplare la *Morte del cigno* come “performance prism”:

[...] refracting the particularity of lived experiences of, perspectives on, and relations to elite forms of white European civilization as these are manifested and remembered in our present moment. The different dances register different angles of power and privilege, different geometrical relations to whiteness as an occupying force, and to the gendered expression of that force. Each dance *reflects* its local distribution of vulnerability, its specific relations with elite European civilization's characteristic aesthetics and necropolitics, and the ways these have changed and persisted over time.²⁷

Anche in Italia il cigno è stato un soggetto di diffusa ispirazione, in particolare attraverso ripensamenti e rielaborazioni che cercavano di rileggerne le potenzialità mediante sguardi altri e non limitandosi a una riproduzione attraverso altre tecniche del corpo o evidenziando dettagli estetici o coreografici, bensì lavorando sulla drammaturgia del corpo e sulla sua ricezione. Un esempio – che qui viene approfondito – è la creazione di Cristina Kristal Rizzo, *Invisible Piece*, del 2011.

Sopra un palco vuoto troviamo uno schermo con il fermo immagine della ripresa della *Morte del cigno* eseguito da Pavlova e filmato nel 1925 negli studi di Douglas Fairbanks a Hollywood: questo breve contributo è l'unica traccia – inaugurazione di un'era all'insegna della riproducibilità tecnica – inserita nel 1935 nel film *The Immortal Swan* di Edward Nakhimov, realizzato poco dopo la scomparsa di Pavlova grazie alla cura del marito e manager Victor Dandrè.²⁸

Rizzo occupa la scena con una partitura fisica che solo a tratti richiama le figurazioni del cigno, generando una discontinuità e imprevedibilità della geografia con cui decostruisce lo spazio e richiama l'attenzione di chi osserva: infatti, a ogni ripresa decide di cambiare la versione di questo pezzo, precisando di mettere in relazione lo sguardo dello spettatore con il proprio.²⁹ Ma lo schermo occupato dal filmato mandato in *loop* è posto

²⁷ Julian B. Carter, *The Dance That Will Not Die. Refracting Imperial Whiteness through The Dying Swan*, «The Drama Review», LXII, 3 (2018), p. 114.

²⁸ A proposito di questa innovativa ricerca si segnala il contributo esaustivo di Silvia Mei, *Anna Pavlova: danzatrice eurasiatica?*, «Antropologia e Teatro», 1 (2010), pp. 45-79.

²⁹ Parole di Cristina Kristal Rizzo a presentazione dello spettacolo.

frontalmente, sul limite tra platea e scena, monito della quarta parete che si pone fra la dimensione del quotidiano – dello spettatore che contempla – e la dimensione atemporale della performance: questo posizionamento non si colloca come una didascalia – difatti il tema del dramma espresso nell'ultimo afflato dell'animale scompare all'interno del dispositivo – ma moltiplica il piano di lettura in modo intermediale, collocandolo puramente sul piano del corpo e degli *schêmata* dei gesti i quali, partendo dal vocabolario accademico di Pavlova, vengono disarchiviati e ritrasformati dal corpo di Rizzo, plasmato dallo studio sia della danza classica che dalle tecniche della *modern dance*.

Ancora una volta l'archivio del corpo è rimesso-in-azione attraverso una delle peculiarità di questa generazione di coreografe/i, ovvero l'*intermedialità*, che prevede la presenza di stili testuali diversi e differenti forme mediali: «Dal momento che non si tratta solo di prelievi tematici, bensì intertestuali, l'uso dell'archivio all'interno o in funzione del *performance text* comporta un lavoro di ricontestualizzazione dei linguaggi strappati da altri media».³⁰ Rizzo fa dialogare l'aspetto cinematografico con la presenza prettamente coreografica del corpo non solo attraverso un richiamo gestuale, ma anche scenografico: a metà di *Invisible Piece*, il buio del palcoscenico è interrotto solamente dallo schermo e da una luce stroboscopica che illumina una ristrettissima sezione di spazio e che ricorda l'effetto delle immagini in sequenza del kinoscopio agli esordi del cinema. Si tratta di un dispositivo di *rimediazione*, a cui è «sottesa nondimeno una strategia di dis-locazione del punto di vista dall'oggetto della visione cui corrisponde un raffinato ragionamento figurativo di analisi e diagnosi del dispositivo spettacolare».³¹

Oltre alla presenza del video, Rizzo costruisce anche un piano testuale su cui si muove con citazioni tratte da film (la barzelletta del pomodoro raccontata da Mia a Vincent in *Pulp Fiction*), libri, testi, dialoghi che non cercano una coerenza narrativa ma si chiudono in una sorta di crescendo energetico su *Whole lotta love* dei Led Zeppelin. Il corpo dell'artista viene progressivamente integrato in una pluralità di elementi, abbandonando la velleità di un predominio sul resto – insito nella natura della danza – e preferendo diventare un elemento non descrittivo di un'emozione ma

³⁰ Valentina Valentini, *Forme della presenza: Performing Arts e nuove tecnologie*, «Culture Teatrali», 21 (2011), p. 75.

³¹ Maria Cristina Addis, *Rimediazioni coreutiche. Riflessività dello sguardo e pedagogia della percezione nella danza invisibile di Cristina Rizzo*, in Tiziana Migliore, (a cura di), *Rimediazioni. Immagini interattive*, vol. II, Aracne, Roma 2016, p. 9.

significativo dal punto di vista fisico, «non esprime alcuna interiorità e non interpreta alcun ruolo, si definisce unicamente come centro intensificazioni e distensioni, contenimento e dispiegamento».³² Difatti il corpo scompare a metà della performance, dando prevalenza alle sequenze video e ad una serie di stimoli uditivi e semiotiche differenti, ma ci ricordano della sua presenza nell'oscurità: è il potere dell'immagine mediatizzata che moltiplica la presenza del performer nel tempo anche se non visibile nello spazio.³³

La danza è un elemento metadiscorsivo all'interno di una molteplicità di stimoli che mettono lo spettatore in una condizione di spaesamento voluto, dove lo sguardo non può predisporre un solo livello percettivo, ma deve abbandonare ogni pretesa corrispondenza tra la totale manifestazione del cigno morente di Fokine e l'effettiva realizzazione di una dipartita della sua presenza nel lavoro di Cristina Kristal Rizzo. Se nella versione novecentesca la morte è velata di romanticismo, di una richiesta di perenne ricordo e compianto, richiamato dall'aneddoto per cui Pavlova volle farsi seppellire con il suo costume (e il film stesso di Dandrè rimanda all'immortalità del cigno), Rizzo mette invece la morte in relazione con qualcosa che non è definitivo, ma pronto a riemergere attraverso altre modalità utilizzando il gioco complesso dell'archivio e della memoria, della presenza/assenza di un «danzatore senza corpo»³⁴ attraverso il virtuale.

Questi temi, tra cui anche la variabilità continua della *pièce*, sono ricorrenti nel lavoro di Rizzo, azioni che Fabio Acca, nel suo recente appro-

³² Maria Cristina Addis, *Il primo mobile: sulla danza o dell'evento prima del nome*, in Francesco Ceraolo (a cura di), *Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 206.

³³ «Or, créateurs et spectateurs ont adopté sans réticence — et même parfois avec empressement — les technologies numériques qui envahissent désormais nos scènes et nos lieux de production et de création, comme elles envahissent notre espace public et privé. Elles s'y trouvent visiblement en terrain hospitalier. On comprend que, dans ce contexte, le concept de présence perde de sa pertinence, sapant les fondements mêmes du discours identitaire. L'acteur d'aujourd'hui, peut, en effet, être présent en temps réel mais non dans l'espace, il peut être présent dans l'espace mais occulté ou supplanté par sa propre image médiatisée, il peut donner l'illusion d'être là mais ne pas y être — sans que personne ne s'en rende compte. L'acteur peut se fragmenter, se multiplier; être là olfactivement mais non visuellement ou inversement, se disjoncter (associer une voix à un autre corps), etc. Bref, on peut difficilement prétendre aujourd'hui que la présence et le direct sont la nécessité ultime, le dernier rempart qui peut, hors de tout doute, caractériser la pratique théâtrale et fixer son identité», Jean-Marc Larrue, *Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive*, «Intermédialités / Intermédiality», XII (2008), p. 28.

³⁴ Cfr. Martin Époque, Denise Poulin, *La presenza del danzatore senza corpo*, «Culture Teatrali», 21, (2011), pp. 89-104.

I cigni non muoiono mai

fondimento su *Pasodoble* del 2004, definisce come tendenza a «scartare, decolonizzare ogni deposito, ogni resistenza di linguaggio, a partire dalla tradizione. Ma non per una banale cristallizzazione ideologica, piuttosto per riconsegnare ogni volta il linguaggio della danza a ciò che ne realizza, effettivamente e affettivamente, il rapporto con lo spettatore».³⁵

2. Swans Never Die *alla Lavanderia a Vapore: outline di un modello virtuoso*³⁶

2.1. “Danzare la memoria, ripensare la storia”

Tratteggiata la doverosa cornice storico-critica relativa alle differenti forme di “riscrittura” del modello fokiniano nel Duemila, si sceglie a questo punto di focalizzarsi su uno specifico *case-study*, cavato dalla più stringente contemporaneità.

Innanzitutto, un’ineludibile premessa. A fronte della drastica interruzione delle attività di spettacolo dal vivo imposta dal Governo italiano nel periodo di recrudescenza della pandemia da COVID-19, i lavoratori del comparto culturale – organizzatori, operatori, direttori di festival, artisti e studiosi – si erano visti costretti a rimodulare le proprie progettualità al fine di proporle in maniera adeguata a un pubblico sempre più bisognoso di tornare a fruire le “arti dinamiche”,³⁷ intese quali strumento catartico, alternativa alle traumatiche esperienze in corso.

È a partire da tali premesse che ha preso avvio, nella stagione teatrale 2021/22, *Swans Never Die*,³⁸ ideato e realizzato da un network di partner nazionali, capitanato da Lavanderia a Vapore, affiancata da Operaestate Festival Veneto e CSC Centro per la Scena Contemporanea Bassano del Grappa, Triennale Milano Teatro, Fondazione Teatro Grande di Brescia, Festival Bolzano Danza – Fondazione Haydn, Il Cassero LGBT Center – Gender Bender Festival, Mnemedance e DAMS/Università degli Studi di Torino. Il progetto di rete ha invitato il pubblico a ri-pensare, o meglio a

³⁵ Fabio Acca, *‘Pasodoble’ al quadrato*, «cultureteatrali.it», 16 luglio 2023: <cultureteatrali.it/pasodoble-al-quadrato/>, ultima consultazione: 30 luglio 2023.

³⁶ Paragrafo di Matteo Tamborrino in collaborazione con Miriana Pelosi. Le argomentazioni recuperano, integrano e aggiornano dati in parte già depositati all’interno della dissertazione di Miriana Pelosi, *Swans Never Die. Un engramma del cigno*, tesi di laurea magistrale in CAM, Università di Torino, relatori: prof. Alessandro Pontremoli e dott.ssa Rita Maria Fabris, a. a. 2021/22, in particolare pp. 27-54.

³⁷ L’espressione, adottata per riferirsi alle *performing arts*, è debitrice degli studi di Antonio Attisani e Carlo Sini. Cfr. Carlo Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia. Lezioni universitarie*, CUEM, Milano 2003.

³⁸ Letteralmente “I cigni non muoiono mai”, d’ora in avanti abbreviato con le iniziali *SND*.

ri-presentificare (tramite workshop, laboratori e performance), *La morte del cigno*: un'opportunità per esplorare stili, tecniche compositive, identità culturali e antropologiche.³⁹

Alla base dell'iniziativa, alcuni interrogativi tipici della rimessa-in-azione postuma dei processi coreografici del passato: che cosa resta oggi di un'opera considerata pietra miliare nella storia della danza occidentale del xx secolo? In che forme e in quali corpi essa è sopravvissuta nel tempo? Chi ne raccoglie l'eredità e perché? In quali contesti culturali e geografici può riemergere? Come è stata trasformata dalle molte rivisitazioni susseguitesi nel corso di oltre un secolo? Come risuona nei coreografi di oggi e che valori può trasmettere in futuro?

Ogni partner di *SND* ne ha declinato le traiettorie secondo appuntamenti e formati in linea con la propria visione e in relazione al proprio contesto di riferimento. Da parte sua, Lavanderia a Vapore – centro di residenza per la danza con sede a Collegno –⁴⁰ ha attivato tutti i soggetti membri della propria governance⁴¹ a co-progettare sul tema, mettendo in comune idee, buone pratiche e mire future, affinché il percorso potesse

³⁹ La piattaforma che ospita e racconta *SND* in tutte le sue sfaccettature è Mnemedance, ideata da Susanne Franco: <it.mnemedance.com/swans-never-die>, ultima consultazione: 28 maggio 2023. Il nome del sito web – convogliando pensieri, studi e pratiche legate al rapporto tra danza e memoria – è acronimo esemplato sulla formula “Memory in motion, re-membering dance history”: finanziato fino al termine del 2022 dall'Università Ca' Foscari di Venezia, il progetto aveva l'obiettivo di ripensare alla storia della danza come a un corpo da smembrare e rimembrare, secondo l'idea di una memoria in movimento. Ulteriori materiali e approfondimenti si rintracciano al link: <lavanderiaavapore.eu/2021/09/24/swans-never-die-lavanderia-a-vapore/>, ultima consultazione: 28 maggio 2023.

⁴⁰ Una prima sistematizzazione dello statuto e delle attività di Lavanderia a Vapore, quali risultavano fino all'arrivo della nuova direzione di Chiara Organtini (avvenuta nel gennaio del 2022), si rintraccia in: M. Tamborrino, *Lavanderia a Vapore, da manicomio a Casa della Danza. Un'esperienza contemporanea di relazione fra spazio teatrale e comunità territoriali*, in Ilaria Riccioni (a cura di), *Teatri e sfera pubblica nella società globalizzata e digitalizzata*, Guerini & Associati, Milano 2022, pp. 335-351, e in Id., *The Lavanderia a Vapore, from Madhouse to Dancehouse. A Contemporary Experience of Relationship between Theatrical Space and Territorial Communities*, in Ilaria Riccioni (ed.), *Theatre(s) and Public Sphere in a Global and Digital Society*, vol. 2: “Case Studies”, Brill, Leiden-Boston 2023, pp. 190-204. In merito al progetto Media Dance si veda anche Rita Maria Fabris, *La voce degli studenti sulle “Residenze d'artista” di Media Dance: un approccio valutativo*, «Mimesis Journal», XI, 2 (2022), pp. 123-134.

⁴¹ Nell'ottica di una condivisione partecipata di obiettivi e linee d'azione, si è costituito nel tempo – a gestione del Centro – un Raggruppamento Temporaneo di Organismo (RTO) di cui fanno parte diversi enti attivi a livello territoriale nell'ambito della promozione e programmazione della danza: Piemonte dal Vivo - Circuito Regionale Multidisciplinare come capofila e poi Coorpi, Didee, Mosaico Danza e Zerogrammi.

realmente trasformarsi in un'occasione concreta di graduale ritorno alla danza e di definizione di possibili immaginari, nel solco della progettualità *Danzare la memoria, ripensare la storia* già attiva da anni presso l'antica ala del noto ospedale psichiatrico immerso nella Certosa Reale.⁴²

Partendo dalla simbiotica relazione tra creazione coreica e memoria, *SND* considera la storia della danza capace di generare riverberi e ripercussioni in altri ambiti artistici o delle scienze umane. Di grande ispirazione è stato, in questo senso, il contributo offerto dal comitato scientifico del progetto – composto dagli studiosi Susanne Franco e Alessandro Pontremoli, affiancati da Marina Nordera e Sara Wookey – che, in dialogo con istituzioni e artisti, ha cercato di ipotizzare nuove forme di sopravvivenza per le arti performative (e per la danza in particolare) durante e dopo il *lockdown*. Illuminanti, a tal proposito, si sono rivelate le parole di Pontremoli, pronunciate in occasione della conferenza di presentazione di *SND*, tenutasi in Lavanderia il 25 settembre 2021:

Che cos'è la morte del cigno? [...] In realtà, la necessità della morte del cigno è un dato di natura antropologica. [...] Oggi ci stiamo rendendo conto sempre di più che abbiamo bisogno di ciò che rappresenta antropologicamente la morte del cigno: [...] rappresenta un rito. [...] Non ci pensavamo più da tempo alla necessità per la specie umana di accedere al rito, perché siamo andati nella direzione di deritualizzare completamente la nostra esistenza.⁴³

Si tratterebbe, quindi, di un tipico “rito di passaggio” (nell’accezione che a tale espressione conferisce Arnold van Gennep nelle pagine fondative del suo saggio del 1909),⁴⁴ pur essendosi ampiamente smarrita, nel mondo

⁴² Si legge in Lavanderia a Vapore (a cura di), *Quello che ci muove. Bilancio di missione 2018-2020*, 2021, p. 14: «*Danzare la memoria, ripensare la storia* è una progettualità che nasce per dare voce e corpo alla memoria, in un momento storico in cui non è più soltanto lo studioso alle prese con documenti d'archivio a restituire un senso al passato: sempre più artisti, infatti, si mostrano sensibili a voler conoscere da vicino la storia della danza. “Danzare la memoria e ripensare la storia – racconta Susanne Franco – sono la trama e l'ordito dei discorsi con cui ricostruiamo di continuo il passato della danza per comprenderne il presente e immaginarne il futuro”. In questo orizzonte e grazie al fertile dialogo con studiosi come Susanne Franco e Alessandro Pontremoli, si inseriscono nel triennio 2018-2020 della Lavanderia a Vapore i progetti *Re:Rosas!*, *Maratona Bausch* e *Le Sacre du Printemps*».

⁴³ Alessandro Pontremoli, in *Swans Never Die @ Lavanderia a Vapore* (Collegno, 25 settembre 2021): <soundcloud.com/rblmedia/swans-never-die-lavanderia-a-vapore>, ultima consultazione: 28 maggio 2023.

⁴⁴ Cfr. Arnold van Gennep, *I riti di passaggio*, trad. it. Francesco Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

“nostro contemporaneo”, l’attitudine a simili celebrazioni, a causa delle accelerazioni, delle ipertrofie, delle desacralizzazioni imposte dall’odierna società (post)capitalistica.

Nel corso di quel medesimo evento di lancio, intervenuta tramite video-messaggio, Franco – dal canto suo – avrebbe invece chiarito le dinamiche di lavoro del *team*:

Durante il *lockdown* con un gruppo di operatori, di direttori di festival e anche di artisti ci siamo ritrovati a pensare a cosa sarebbe stato il teatro *dopo* [...], cosa sarebbe stato soprattutto per la danza contemporanea in Italia, non certo un paese facile, ma un paese molto ricco di proposte, di artisti e anche di sguardi innovativi su cosa potrebbe essere la danza “a teatro”, ma anche “fuori dai teatri”. Come la si insegna; come la si trasmette; come si cerca di riattivare un’attenzione e una sensibilità per la danza che è assolutamente una parte fondamentale del nostro vivere sociale, del nostro essere parte di una società. E le nostre società sono sempre più complesse, anche perché si intrecciano con altre storie e altre memorie di persone che arrivano da altrove (e che in Italia hanno trovato modo di far dialogare questi loro saperi e metterli a disposizione e in comunicazione) [...]. È un progetto questo, dunque, che è nato da un lato dalla ricerca, dall’altro dalla pratica degli artisti, ma anche [...] dal desiderio molto forte degli operatori di far circuitare, di produrre, di sostenere la danza [...] in modi diversi.⁴⁵

Secondo Franco, proprio da queste visioni condivise sarebbe germinato *SND*, in un’ottica di sperimentazione:

Proveremo più soluzioni in più momenti; quelle messe in campo fino adesso mi sembrano molto incoraggianti [...]. Le prime serate *SND* sono state accolte molto bene dal pubblico e i danzatori sono molto soddisfatti del loro percorso [...]. Questo sta creando un nuovo senso di comunità, ma anche una nuova sensibilità.⁴⁶

Ancora una volta, così, torna il tema del patrimonio culturale, da riconoscere e preservare. La studiosa non esita infatti a sottolinearlo: «La danza [...] viene tacciata di essere effimera, ma [...] non lo è [affatto]. Semplicemente lascia molte tracce della sua esistenza, ma in modo diverso ed è esattamente quello che noi [...] stiamo cercando di studiare».⁴⁷

Ora, la direttrice da cui prende avvio la ricerca collegnese di *SND* non

⁴⁵ Susanne Franco, in *Swans Never Die @ Lavanderia a Vapore* cit.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

I cigni non muoiono mai

risulta, in fondo, troppo dissimile: si tratta infatti di quel binomio danza-memoria che lega insieme anche palco e sala (già altamente smottati dalle rivoluzioni del Novecento). A tal proposito, Carlotta Pedrazzoli – programmatrice artistica per Lavanderia a Vapore e Piemonte dal Vivo – riflettendo sul senso ultimo di recuperare un repertorio e di ripensarlo al fine di ricostruirne una memoria (sulla scia di quella *presentness of the past* di cui parla Thomas Stearns Eliot),⁴⁸ ha asserito:

Il nuovo progetto [...] mira a disseminare la storia della *Morte del cigno* e quindi a stimolare [...] una riflessione pratica e teorica su che cosa questa opera [...] voglia trasmettere, quale eredità intenda passare alle nuove generazioni, sia di artisti sia di spettatori, perché [grazie a *Danzare la memoria, ripensare la storia*] abbiamo accertato che la memoria non appartiene solo agli artisti, ma è anche di quanti guardano, vivono la danza.⁴⁹

A chiudere l'*Open LaV* settembrino di cui si è detto è stato infine il direttore di Piemonte dal Vivo, Matteo Negrin, molto attento nel cogliere l'interesse mostrato da tutte le menti coinvolte in *SND* nei confronti di specifici *tòpoi*, in particolare la produttiva "morte del cigno", che appariva allora quanto-mai rappresentativa di un determinato momento storico. Negrin eleggeva in quella sede a *Leitmotiv* del proprio *speech* il concetto di *antifragile*, formula eponima posta in testa a un volume del filosofo Nassim Nicholas Taleb, epilogo di una riflessione cominciata qualche anno prima – per curiosa circolarità di immagini – nel *Cigno nero*,⁵⁰ allegoria di un avvenimento raro, di portata eccezionale, dall'impatto incommensurabile (e la pandemia può a pieno titolo rubricarsi entro tale gamma di fenomeni). Secondo Taleb, proprio l'antifragilità costituirebbe il mezzo attraverso cui provare a gestire gli imprevisti della grande Storia, senza rimanerne schiacciati, traendo viceversa vantaggio dal caos a detrimento della volatilità degli eventi.

Alla luce di quanto esposto fin qui, si può allora ragionevolmente affermare che *SND*, concepito come una sorta di "salvavita" e abitando gli unici *loci* rimasti ancora accessibili (residenze, realtà digitale, spazio pubblico e urbano), abbia funto da modello virtuoso di una collaborazione sinergi-

⁴⁸ Cfr. Thomas Stearns Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London 1920, p. 45.

⁴⁹ Carlotta Pedrazzoli, in *Swans Never Die @ Lavanderia a Vapore* cit.

⁵⁰ Cfr. nell'ordine: Nassim Nicholas Taleb, *Il cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita*, trad. it. Elisabetta Nifosi, Il Saggiatore, Milano 2008; Id., *Antifragile. Prosperare nel disordine*, Il Saggiatore, Milano 2013.

ca, nel solco del *reenactment*. Calendarizzato a mo' di programma annuale (eventualmente aperto a sviluppi successivi), esso avrebbe conosciuto poi esiti di lunga durata e ripercussioni ad ampio raggio in tutto il Nord Italia.⁵¹

2.2. Mappatura delle azioni collegnesi

Procedendo a questo punto a un'analisi di taglio reportistico e restringendo il perimetro di indagine al solo ambiente torinese – cabina di regia, in qualche modo, dell'intero progetto –, si può osservare come *SND* si sia concretizzato qui in un'articolata serie di azioni, a cominciare dalle quattro residenze artistiche ospitate negli spazi della Lavanderia tra gennaio e maggio 2022 e affidate ad altrettante compagnie di danza del capoluogo, organismi di produzione sostenuti dal Ministero della Cultura.

Il coreografo Daniele Ninarello/Associazione Culturale Codeduomo si è per esempio confrontato, da parte sua, con l'ingombrante precedente componendo, all'indomani dell'incontro con Ornella Brero (partecipante a un laboratorio di danza di comunità nato in seno a *SND* di cui si dirà fra breve), un nuovo assolo, dal misterico titolo *WHAT I AM IS ALREADY GONE per corpo affaticato*. Il *concept* nasce da intuizioni del coreografo che rilegge, altera e decostruisce il pezzo originario di Anna Pavlova. Ninarello riflette sulla posizione politica, di potere, che assume la performer e sul coraggio di aprirsi in maniera totalmente vulnerabile agli occhi del pubblico, non più attraverso la tecnica e la messa in forma virtuosistica del corpo, bensì mediante un organismo privo di impostazioni, vero, naturale (Brero

⁵¹ Tra gli interlocutori a livello sovragregionale si ricordano infatti Emanuele Masi, Umberto Angelini, Daniele Del Pozzo e Roberto Casarotto. In diretta dal FOG Performing Arts Festival di Triennale Milano, una cronaca ci riporta per esempio alcune variazioni e riscritture del prototesto fokiniano, con protagonisti artisti di fama internazionale: «Un portfolio di performer che partecipano al progetto “Swans never die” [...] sostenuto da più festival, [...] tutti sedotti da quel cameo piumoso nato dalla fantasia di Mikhail Fokin per la divina Anna Pavlova nel 1905, “La morte del cigno”, il suo biglietto da visita, la sua fonte di successo sicuro in ogni tour. Come celebrare questo solo epocale? All'Out Off si vedrà il cigno di Fokin nel corpo di Virna Toppi, bionda ballerina della Scala, che chiude il programma, ma prima di lei mostreranno le loro dediche al passato due danzatrici contemporanee: Camilla Monga, che si è formata alla Paolo Grassi e a Bruxelles e ha lavorato con Virgilio Sieni, in un pregevole solo [...] “Swaën”, e Chiara Bersani, notissima per il suo pluripremiato “Unicorn” con una performance ironicamente orientalista, “L'animale”, tra decori di perline e strida di cigno. Due cigni maschi, Antonio Tafuni e Nagga Baldina, fratelli diversi, tra abbracci e conflitti, sono gli interpreti scelti per “Open Drift” da Philippe Kratz, danzatore in Aterballetto e coreografo anche per la Scala». Elisa Guzzo Vaccarino, “*LEtang*” di Giséle Vienne approda a Fog, «Il Giorno», 27 aprile 2022.

I cigni non muoiono mai

è infatti neofita della danza). La protagonista va pertanto in scena vestita di bianco e indossando vistosi occhiali da sole, indagando con estrema naturalezza il proprio movimento in rapporto a *La morte del cigno*. Ha dichiarato l'artista:

A partire dal celebre *La morte del Cigno*, ho deciso di lavorare sulla creazione di un breve solo per indagare la vulnerabilità come condizione capace di suggerire molteplici possibilità di espirare un movimento sempre nuovo e necessario, e quindi riscoprire il desiderio del corpo, generare rivoluzione scardinando un meccanismo che altrimenti si ripeterebbe. Nello stesso tempo mi interessa riflettere sul privato che diventa pubblico indagando una postura che resta sempre sul confine tra questi due spazi. Nello specifico mi sono concentrato sul “corpo affaticato”, appesantito dalla gravità e dagli eventi, e su come in quella condizione estrema di arresa il corpo può scatenare un gesto di resistenza che si trasforma in una danza. Ho deciso di lavorare con una performer d'eccezione, Ornella Brero, una donna che sale per la prima volta su un palco con questo lavoro, aprendosi totalmente allo sguardo del pubblico. Il processo è stato accompagnato da Francesca Dibiasi, già danzatrice della compagnia. La ricerca [...] ha portato alla nascita di una pratica specifica, che vede la performer intenta ad alternarsi tra fasi di totale riposo e arresa, a momenti in cui, grazie al suo profondo ascolto, si affida alla nascita di una nuova percezione sulla pelle, un invito a seguire quell'impeto e a lasciarsi condurre nel suo sviluppo senza sapere dove conduce. Tra un'azione e l'altra Ornella costruisce sculture in movimento verso cui ha estrema cura, per approdare su di una nuova sponda dello spazio in cui riposare e attendere il prossimo slancio di vita. In quella condizione di ascolto e arresa Ornella si mette in ascolto di ciò che realmente la anima, si affida alla sensazione che le si attiva addosso e la realizza come se esaudisse un desiderio. In questo modo la performer è come mossa costantemente dalla corrente, ma attenta alle soluzioni che il corpo suggerisce, abitando nel suo viaggio uno spazio di libertà, uno spazio di scelta, uno spazio per il possibile.⁵²

Osservando questa nuova danza, Brero non si lascia trasportare fiacca-mente dagli eventi, non subisce quanto potrebbe rappresentare per lei un “cigno nero” (ossia lo sguardo critico del pubblico), preferendo rintracciare, nel suo corpo frangibile e affaticato, un'antifragilità quale mezzo di resilienza. Il lavoro coreografico diviene così del tutto esperienziale: non è prescritto, ma vissuto al momento, sulla scena, dettato dalle sensazio-

⁵² Daniele Ninarello, in Matteo Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #2*, «Appunti per una comunità che Danza», 12 maggio 2022: <lavanderiavapora.eu/blog/2022/05/13/un-quaderno-collettivo-per-swans-never-die-2/>, ultima consultazione: 28 maggio 2023.

ni corporee che si innestano nei quindici minuti di assolo, alternando momenti di riposo e piccoli slanci vitali, sensoriali, tattili. Ninarello riporta così in scena la fragilità di un vissuto privato che ha verosimilmente caratterizzato l'intera umanità nel periodo pandemico, la delicatezza cioè di un corpo in un contesto pubblico, non tanto per spettacolarizzare i sentimenti intimi, quanto in direzione di una presa di potere (politico appunto),⁵³ sfruttando la posizione privilegiata di chi agisce in teatro, di fronte a una platea messasi in ascolto (sensoriale).

Altra formazione invitata a ripensare al defunto *Cigno* è stata il BTT - Balletto Teatro di Torino; la storica compagnia, per entrare in dialogo con la *pièce* originale, ha scelto la mediazione di un'artista poliedrica, capace di instaurare – tramite canali di acuta ironia – profonde ed empatiche relazioni con il pubblico. È infatti Silvia Gribaudo a co-curare *Peso piuma - collective*, non smentendo, neppure in questo frangente, il suo tipico *modus operandi*.

Lavorare all'interno del progetto *SND* – rivela Gribaudo – ha sollecitato in me, innanzitutto, una riflessione su come tradurre in azione presente una memoria. Mi ha inoltre indotta a concentrarmi sulla relazione tra coreografa, performer e spettatore attivo, in particolare in direzione dell'incontro e di come quest'ultimo ri-generi la danza. Mi affascina la dimensione del processo creativo, tale da condurre l'opera al punto in cui non appartiene né alla coreografa né al performer, né tanto meno a chi la riceve. Al tempo stesso, però, essa appartiene a tutte e tutti. I ruoli si intrecciano, mescolando reciproche intuizioni, reciproci sguardi. Le parti si fondono, potenziandosi a vicenda. Di chi è allora l'opera? Nella *Morte del cigno* si trattava di un dialogo aperto tra Fokine, il coreografo, e Anna Pavlova, che aveva instillato nel solo, in quanto interprete, la sua espressione unica. Con BTT ci siamo tuffati in questo processo, in quello spazio di relazione in cui le dinamiche non conducono a ruoli predeterminati, bensì dischiudono un reale incontro, che determina rotture e ricomposizioni di codici. Un dialogo empatico finalizzato alla costruzione di patti relazionali tra chi compie l'azione e chi la riceve, ri-trasformandola, per poi restituirla in un ciclo infinito di azioni e reazioni. *Peso piuma - collective* è stata dunque la ricerca di un'osmosi che portasse a una vibrazione vitale, che permettesse una continua trasformazione, offrendo così l'opportunità – a chiunque la praticasse – di esistere nel tempo. Inafferrabile e indefinibile, ma completamente vivo!⁵⁴

⁵³ Come insegna Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino 2005, p. 25, «è l'apparire di un corpo davanti a un pubblico mentre elabora la propria soggettività privata che permette alla danza di entrare nella sfera pubblica e dunque di ottenere rilevanza politica in quel determinato momento storico».

⁵⁴ Silvia Gribaudo, in Matteo Tamborrino, *Re-enactment e ri-presentificazioni. Per un chiarimento*

I cigni non muoiono mai

Peso piuma risulta quindi essere il frutto di una ricerca condotta con e sui danzatori del BTT. Parola d'ordine della performance è *pratica*: l'obiettivo è riuscire a portare a termine il pezzo senza lasciarsi trascinare dall'atto performativo, rimanendo ben radicati alle consapevolezze raggiunte con la ripetizione (con la pratica, per l'appunto). Il tracciato disposto da Gribaudo è un susseguirsi di gesti e momenti che non trovano riferimenti nella musica – assente – ma soltanto nell'azione in sé, nel respiro dei danzatori, nel flusso di tempo ed energie che il gruppo, in forma concertistica, riesce a creare, prova dopo prova. La pratica diventa pertanto essenziale: è un lavoro di ascolto interiore e di gruppo, una ricerca di sé stessi e dell'altro.

È proprio la profonda attenzione verso il prossimo che permette ai danzatori di entrare in dialogo con il pubblico attraverso una travolgente pratica collettiva: per mezzo di un gesto consensuale, l'osservatore finisce per assecondare le volontà degli interpreti, venendo coinvolto fisicamente in questa ricerca di movimento che richiama inequivocabilmente l'archetipo di inizio Novecento. Alla base del lavoro, l'idea per cui ciascuno è un cigno e dovrebbe, senza pretesa alcuna, riuscire a tirar fuori l'animale che serba in sé. La reazione del pubblico può anche non avvenire. La ricerca assume così i connotati di un esperimento sociale, ideato da Gribaudo, e somministrato – tramite Lisa Mariani, Luca Tomasoni, Nadja Guesewell, Flavio Ferruzzi e Viola Scaglione – al pubblico; ogni volta, il risultato, è differente. A restare immutato è solo questo *bouffée*: un passo, una vibrazione che sembra originarsi dal petto dei danzatori, ripercuotendosi infinite volte in tutto il loro corpo, come un'eco, un riverbero che funge da variazione sul tema del *pas de bouffée suivi* in punta di Anna Pavlova (espresso anche verbalmente da una danzatrice che invita elegantemente gli astanti a esperirlo in prima persona).

Ha dichiarato la direttrice artistica di BTT, Viola Scaglione, impegnata assieme al resto dell'*ensemble* nel farsi conduttrice viva di tale memoria:

Per me e per tutta la compagnia, *Peso piuma – collective* è un processo creativo, una pratica, un'esperienza, un rito che permette – ogni giorno – di riposizionare e riscoprire la postura del proprio cuore. Per descrivere tale incorporamento ho selezionato i primi versi di una poesia di Chandra L. Candiani, poetessa, traduttrice di testi buddhisti e maestra di meditazione, tratta dalla raccolta *Il silenzio è cosa viva*. Parole che esprimono al meglio le sensazioni vissute nei giorni

del concetto, tra prassi e teoria, «Appunti per una comunità che Danza», 26 aprile 2022: <lavan-deriaavapore.eu/blog/2022/04/26/re-enactment-e-ri-presentificazioni-per-un-chiarimento-del-conce-tto-tra-prassi-e-teoria/>, ultima consultazione: 28 maggio 2023.

di residenza con Silvia Gribaudo. [...] “La postura del cuore è: io sono qui, aperta a qualsiasi cosa sorga e mi visiti, sono radicata a terra, sento il suo sostegno, e insieme mi alzo verso il cielo, nello spazio, li cucio. Il respiro è il mio alleato, mi fa stare qui in questo momento che fugge...”⁵⁵

Il terzo lavoro di ricerca che ha abitato la Lavanderia a Vapore nella primavera del 2022 è stato quello portato avanti in residenza da tre danzatori di EgriBiancoDanza (Vincenzo Criniti, Cristian Magurano/Davide Stacchini ed Elia Santoanastaso). I nodi di interesse di Raphael Bianco, coreografo della compagnia, hanno riguardato qui il passaggio di genere e le alterazioni psicosomatiche.

Il solo [di] Michel Fokine [...] – spiega Bianco – è per me simbolo di una trasformazione: qualcosa finisce, si perde irrimediabilmente; qualcosa di nuovo, però, comincia. *Bright Feathers* è perciò un percorso di rinascita, compiuto da chi metabolizza il proprio disagio, la violenza subita non solo dall'esterno, ma soprattutto dall'incessante conflitto interiore, lacerante e crudo. *Bright Feathers* è [...] il desiderio di essere finalmente sé stessi, armonizzando le proprie componenti. Le eponime “piume luminose” [del Paradiso] sono la terra promessa per un corpo e un'anima che vogliono risplendere, senza celarsi, abbracciando quell'identità che ci rende felici e orgogliosi di esistere.⁵⁶

Metaforico il punto d'arrivo (il raggiungimento di uno stato di felicità superna), concretissima tuttavia l'aspirazione umana, alla fine non disattesa (il danzatore, infatti, in chiosa, riesce dantesca mente a pervenire a quello stato edenico). Molto fruttuosa si è rivelata, in questo caso, la collaborazione con il *sound designer* Andrea Giomi, che ha mescolato alle sue solite sonorità contemporanee l'evocazione altamente drammatica di Saint-Saëns, nella sequenza finale di ascesa del cigno dal nero piumaggio.

La “riscrittura”, infine, di Stefano Mazzotta, non è stata frutto di una commissione di Lavanderia, ma è nata parallelamente a *SND*. Una circostanza particolarmente feconda, giacché proprio dall'interesse personale del direttore artistico di Zerogrammi sarebbe scaturito *Momento*, primo

⁵⁵ Viola Scaglione, in Matteo Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #1*, «Appunti per una comunità che Danza», 26 aprile 2022: <lavanderiaavapore.eu/blog/2022/04/26/un-quaderno-collettivo-per-swans-never-die-1/>, ultima consultazione: 28 maggio 2023. Cfr. inoltre Chandra Livia Candiani, *Il silenzio è cosa viva. Arte della meditazione*, Einaudi, Torino 2018.

⁵⁶ Raphael Bianco, in M. Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #1* cit.

capitolo del più ampio lavoro artistico *Il racconto dell'isola sconosciuta*, liberamente ispirato al testo omonimo di José Saramago. La creazione si iscrive all'interno di un percorso di ricerca attorno al tema della memoria, del tempo, del suo scorrere e della condizione emotiva e sociale che questa relazione innesca. Questo prologo – performato con grande poesia da Mazzotta in compagnia di Amina Amici – concentra la propria attenzione sul rapporto con il presente, sulla condizione sospesa e incerta che traghetta le memorie umane verso i desideri futuri, verso le speranze ancora in attesa di realizzarsi.

Ciò che siamo – sembra voler suggerire *Momento* – è la somma di tutte le nostre esperienze ed emozioni vissute, delle conoscenze che abbiamo accumulato e delle lezioni che abbiamo (o non abbiamo) imparato. Eppure la vita – si legge nelle note di regia – non è altro che un eterno presente e l'esistere è verità dell'istante: il goethiano *Augenblick*, il “momento” presente in un'assetata ricerca di senso, in uno spazio liquido, metamorfico, che è superficie fin dove i nostri occhi possono vedere, mentre fluttuiamo come isole sul passato ai nostri piedi, sommerso sotto il mare del tempo.

L'output di questa prima indagine coreografica è stato un vero e proprio docufilm, parte di un linguaggio che la danza ha saputo convogliare nell'espressione del movimento, a sua volta teso a rimandare alla quotidianità, alla semplicità, per permettere allo spettatore di identificarsi, di ritrovarsi in ciò che vede. Ulteriore tentativo di sintesi si è poi avuto nella traduzione della performance in uno stile adatto alle nuove generazioni: una sfida ardua, che ha permesso di disvelare, ancora una volta, le infinite risonanze, rinascite e resurrezioni di un mitologema fondativo.

Va rammentato che, a seguito del periodo di incubazione presso la Casa della Danza di Collegno, nell'estate del 2022 le quattro compagnie hanno mostrato gli esiti dei rispettivi lavori dapprima nella coda di Interplay (diretto da Natalia Casorati), dopodiché sul lago Maggiore, per la rassegna Cross Festival guidata da Antonella Cirigliano.⁵⁷

Ora, oltre alle produzioni locali, *SND* ha saputo rivolgere le proprie cure anche ai talenti del territorio, grazie al format delle “Residenza trampolino”, dispositivo di *scouting* aperto e dinamico, promosso da Piemonte dal Vivo per rispondere a uno specifico mandato del MiC. Rivolto a interpreti tra i 16 e i 26 anni, in particolare provenienti da scuole di danza ma non

⁵⁷ Sulla cornice del festival internazionale curato da Mosaico Danza cfr. Anonimo, *Swans never die il progetto finale chiude Interplay*, «la Repubblica», 10 giugno 2022. In merito a Cross si veda invece Erica Bertinotti, *Pronto «Cross festival»: festeggia la 10a edizione*, «NovaraOggi», 6 maggio 2022.

solo, il progetto – battezzato *Piume* – ha visto impegnate le compagnie della rete NEST nell’offrire alle giovani leve reclutate tramite audizione un percorso altamente professionalizzante, accanto alla rara possibilità di venire in contatto con poetiche disparate e approcci peculiari alla creazione coreografica (in quel momento volta alla reviviscenza di un classico della danza). Gli esiti di *Piume* hanno debuttato nella cornice dell’edizione 2022 del tradizionale Gala organizzato in occasione della Giornata Internazionale della Danza da EgriBianco.⁵⁸ Ha avuto modo di scrivere Beatrice Gatti, una delle partecipanti:

Il percorso realizzato [...] nell’ambito del progetto *SND* ha dato vita a un’esperienza di crescita collettiva costruita a piccole dosi, come un viaggio itinerante: ciascuna tappa ha favorito, a proprio modo, l’instaurarsi di una dimensione sensoriale di ricerca del senso, di contemplazione, di partecipazione energetica alle dinamiche interne. *Piume* è diventato così uno spazio capace di accogliere l’eterogeneità, in cui potersi allenare a pratiche di fiducia e a uno stare comune nella reciprocità del gesto e del corpo; è stato però anche un tempo libero e ampio abbastanza per ascoltarsi in prossimità, per far emergere l’intuito, per suscitare interrogativi e potersi cercare risposte; infine, un’opportunità di scambio, ricerca e riflessione, dove potersi sentire vulnerabile in quanto corpo umano tra altri, creando connessioni e risonanze, aperture e ibridazioni.⁵⁹

Volto virtuale ha assunto, invece, la rilettura del modello da parte di Coorpi, che nell’ambito dell’undicesima edizione di *La danza in 1 minuto*, ha dedicato la sezione “Beyond One Minute” ad artisti nazionali desiderosi di cimentarsi con rivisitazioni in chiave contemporanea della celeberrima *Morte del cigno*, con uno specifico processo di *screendance reenactment*. Trasformando il foyer della Casa del Teatro Ragazzi e Giovani in una sorta di vetrina espositiva, i cortometraggi vincitori del contest di videodanza

⁵⁸ Un breve ancorché complessivo sguardo sulla Giornata della Danza 2022 a Torino è depositata nella rassegna stampa (in ordine cronologico): Lorena Coppola, *Giornata Mondiale della Danza: dialoghi, sinergie progetti per una danza condivisa*, «giornaledelladanza.com», 19 aprile 2022: <giornaledelladanza.com/giornata-mondiale-della-danza-gala-fondazione-egri/>, ultima consultazione: 28 maggio 2023; Chiara Castellazzi, *La Giornata della danza diventa un inno alla pace*, «Corriere della Sera», 25 aprile 2022; Claudia Allasia, *Giornata mondiale della danza, si balla contro le differenze*, «la Repubblica», 29 aprile 2022; Monica Sicca, *Quel rituale collettivo che rende visibile la gioia. La Giornata internazionale della danza venerdì 29 alla Casa del Teatro Ragazzi e Giovani*, «La Stampa», 29 aprile 2022.

⁵⁹ Beatrice Gatti, in M. Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #1* cit.

I cigni non muoiono mai

sono stati trasmessi in *loop* – nel corso del succitato Gala di fine aprile – all'interno di una sala allestita per l'occasione.

Chiudendo, infine, la breve panoramica sul versante della danza di comunità, si menziona – *ça va sans dire* – il laboratorio creativo curato da Mariachiara Raviola e Rita Maria Fabris nell'ambito del progetto di Didee arti e comunicazione e Filieradarte “La Piattaforma. La Città Nuova. Quale genere di comunità”, condotto da Ornella Balestra – già protagonista di una drammaturgia sul mito del cigno per la regia di Raimund Hoghe al Pina Bausch-Tanztheater Wuppertal – con un gruppo intergenerazionale di donne e uomini di età compresa tra i 56 e i 76 anni, in contesti appositamente pensati per stimolare una riviviscenza in forma il più possibile intima, poetica e personale.

Da questo percorso con neofiti, mirato a riconoscere i significati culturali emergenti dall'incorporazione (*embodiment*) della *Morte del cigno*, sono affiorate alcune interessanti potenzialità dell'arte coreutica: mediante, infatti, il recupero degli engrammi, o tracce mnestiche depositate, si è evinta la possibilità della danza di iscriversi direttamente nella mente e nel corpo di esecutori e fruitori, sfatando quel falso mito dell'effimerità. La cura per l'altro e le relazioni scaturite da ogni nuova interpretazione hanno peraltro ampliato il discorso dal puro *reenactment* a una prospettiva ecologica, evidenziandone il legame intrinseco con la danza e, in particolare, con quella di comunità.

La ricerca artistica si è snodata tra novembre 2021 e aprile 2022, in parte presso la Lavanderia a Vapore, in parte allo Spazio BAC, nel cuore del quartiere Aurora di Torino. I partecipanti – nel corso dei doppi appuntamenti mensili – si sono confrontati anche con Bianco, Mazzotta, Ninarello e Scaglione, constatandone i differenti approcci alla tematica analizzata. La restituzione finale, intitolata *Rêverie auprès des Cygnes*, si è svolta in orario pomeridiano nel parco del Valentino, nei pressi della maestosa Fontana dei Dodici Mesi, nella cornice delle celebrazioni per il 29 aprile.

Rêverie auprès des Cygnes è la coreografia di Ornella Balestra con cui è giunto a conclusione il percorso di *re-enactment*, “rimessa in azione”, de *La morte del cigno* (1905) con una comunità intergenerazionale. La co-curatela di Rita Maria Fabris e Mariachiara Raviola [...] ha accompagnato tredici persone danzanti [Claudia Apostolo, Milena Boccadoro, Ornella Brero, Marta Ciccone, Patrizia Corte, Vincenzo D'Elia, Cristiana Geremia, Patrizia Longo Vaschetti, Elena Maria Olivero, Antonella Pellegrino, Monica Re, Mario Steffenino, Margherita Taricco] ad attraversare un'esperienza di trasmissione e incorporazione di una serie di “*rêverie*” della celebre coreografia con Anna Pavlova. L'attenzione che Ornella Balestra nutre per la filologia del gesto e per l'affettività che esso smuo-

ve nei corpi danzanti di oggi, insieme con una scelta musicale velata di nostalgica poesia e di risonanze di acqua scrosciante, hanno costituito – in occasione del debutto presso la Fontana dei 12 Mesi del Parco del Valentino, lo scorso 29 aprile – il preludio a un'esperienza immersiva per gli spettatori, non intesi quale semplice pubblico di un evento frontale, bensì come testimoni di un rito intimo che ha disvelato, attraverso il respiro, l'eterno e naturale ciclo di abbandono e ritorno, di morte e rinascita nei corpi e nelle stagioni.⁶⁰

Il gruppo, nei mesi di esplorazione sotto la guida di Balestra ha assimilato la gestualità tipica dell'assolo fokiniano, sviluppando una qualità di movimento recondita, lenta e sentita. Inseriti nel contesto naturale del Valentino, i neo-danzatori si sono innestati in questa spaccatura bucolica della cornice urbana, proiettando emblematicamente le domande di *SND* nello spazio pubblico.⁶¹

2.3. Una breve chiosa

Riavvolgendo il nastro su alcune questioni dischiuse in apertura del presente paragrafo e provando a elaborare qualche rapida considerazione in merito, va innanzitutto segnalato come le esperienze fin qui descritte – ospitate o incubate entro le sale della Lavanderia a Vapore (contesto culturale e geografico già di per sé traboccante di depositi mnestici) – mostrino agli occhi di chi le osserva una notevole varietà di approcci nei confronti della comune radice fokiniana. Sono – esse – possibili forme di rimessa-in-

⁶⁰ Ornella Balestra, Rita Maria Fabris, Mariachiara Raviola, in M. Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #2* cit. Per una più ampia e particolareggiata disamina di questo processo di comunità si rimanda a M. Pelosi, *Swans Never Die* cit., pp. 41-54. *Rêverie auprès des Cygnes* è stato riproposto il 22 maggio 2022 nel giardino di Cascina Grangia di Torino, per gli ospiti della RAF gestita da Cooperativa Esserci e della RSA gestita da Cooperativa Moscati.

⁶¹ Proprio il *public space* rappresenta uno dei fulcri di interesse della nuova direzione Organtini di Lavanderia a Vapore, ispirata alla visione di Pascal Gielen. Nella stagione 2022/23 (dal titolo "Maneggiare con cura"), il Centro collegnese ha infatti promosso – con Danza Urbana XL e Rete in Situ – un pionieristico atelier di creazione coreografica dedicata appunto allo spazio pubblico, avvalendosi della *mentorship* di Quim Bigas Bassart, Jessica Huber e Sara Leghissa e dell'intervento di Carla Esperanza Tommasini; il progetto pilota si è diffuso tra il Parco della Certosa, gli esterni del Centro Commerciale Piazza Paradiso e l'area di Villaggio Dora. Già in occasione della Giornata Internazionale della Danza 2023, a ben guardare, l'ente era sconfinato nella cornice urbana, organizzando una festa immersiva in alcuni luoghi-simbolo di Torino (dal Jigeenyi allo Skatemark di Parco Dora, passando per il Parco Arte Vivente), all'insegna della partecipazione e dell'ironia, tra corpi plurali e rovesciamento di codici.

azione postuma, potenziali “ceneri lievi”, o meglio occasioni di rimessa in circolo (a livello non solo artistico, ma soprattutto territoriale e pubblico) di un classico della storia della danza occidentale altamente fertile come *La morte del cigno*.

Pur nella naturale discrepanza di moventi e indirizzi, risultano condivise fra i partecipanti al progetto *SND* alcune direttrici di fondo. È il caso, per esempio, di Ninarello e BTT, pronti entrambi a operare nel solco del ribaltamento delle gerarchie precostituite, profanando la supposta inviolabilità dell’archetipo. Nello specifico dei singoli esiti scenici, quello del primo si configura come un rovesciamento di prospettive di marca spiccatamente politica e polemica (viene infatti decostruita qui la consueta relazione tra palco e platea, offrendo in pasto al pubblico una performer, un metaforico “brutto anatroccolo”, di spiazzante verginità e intuito); la compagnia guidata da Scaglione, invece, grazie all’intervento di Gribaudi, aggredisce il modello tramite lo strumento della reiterazione, che se da un lato smembra Fokine in una sequenza di fonemi, dall’altro produce un “avvertimento del contrario” che è radice germinativa del comico (storicamente e antropologicamente votato a decostruire i codici e gli statuti di potere).

Maggior tematizzazione del prototesto coreico si avverte nei lavori di EgriBiancoDanza e Zerogrammi, laddove però *Bright Feathers* sceglie di situarsi in una dimensione, per così dire, diegetico-narrativa, proponendo la storia di una sofferta metamorfosi, mentre *Momento* opta per un lessico più lirico, a tratti epico, veicolato da una danza “elegiaca” di sublime avvolgimento. Sia l’una che l’altra creazione incorporano in sé la nozione di tempo, dilatandola ma non per questo rendendola sempiterna: l’attesa da una parte e la ricerca di senso dall’altra, sebbene accolgano un contenuto quasi divino, si mantengono in un orizzonte ancora animale, caduco, precario.

Sono però le mediatizzazioni, l’incontro con le generazioni emergenti e il coinvolgimento di comunità di neofiti a consentire al *Cigno*, in maniera assolutamente specifica rispetto ad altre filiere di variazioni su tema, non solo di risemantizzarsi nella storia della danza (traducendosi in differenti sostanze espressive e diversi formati discorsivi), ma anche di disseminarsi e depositarsi nei corpi e nelle memorie di un uditorio ampio, quello della cittadinanza, dell’intera *polis*.

In altri termini, l’essenza in qualche modo “rizomatica” dell’originale è ovvia ragione della sua produttività e attualità nell’orizzonte contemporaneo (si pensi anche ad altri noti mitologemi, da Pinocchio a Don Giovanni, capaci anch’essi di offrire il destro alle più insospettate ibridazioni e ai più compositi recuperi). L’eredità di Fokine-Pavlova sopravvive e si riverbe-

ra pertanto nello spazio (del) pubblico, in chiunque ne faccia esperienza percettiva, a livello compositivo ed esecutivo, ma anche tattile e visivo, sprigionando – in una combinazione di tecnica ed espressività – emozioni e immaginari.

Maria Lai, Maurizio Saiu e il rimosso coreografico

Il sasso e la parola, un caso di studio “archeologico”

Fabio Acca

L'arte io la considero archeologia, deve essere dimenticata e riscoperta la mia opera, non può subito parlare, appena nata.

Maria Lai, 2003

1. Maria Lai, un “teatro” di relazioni

È il 2008 quando l'ormai quasi novantenne Maria Lai giunge all'importante riconoscimento che di lì a poco avrebbe consentito di inquadrare la sua produzione artistica tra le più originali e significative del nostro tempo. Cioè quando nello stesso anno il critico e curatore Francesco Bonami inserisce un suo *Telaio* del 1967, *Oggetto-paesaggio*, nella tanto fortunata quanto discussa mostra veneziana *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione, 1968-2008*,¹ allestita a Palazzo Grassi. Si può dire che questo episodio, nonostante i pur numerosi e importanti precedenti, segni uno spartiacque nella fortuna critica dell'artista, l'inizio di una attenzione nazionale e internazionale come mai era accaduto fino a quel momento per chi, come Maria Lai, era abituata, per sua stessa vocazione, a «un silenzio critico rotto solo da poche voci».²

L'arte di Maria Lai,³ oggi unanimemente apprezzata, ha sempre – è proprio il caso di dirlo – “intrecciato” attivamente storie, simboli e archetipi della cultura arcaica della Sardegna, sua terra d'origine, con alcuni passaggi chiave dell'arte contemporanea. Proprio i telai, per esempio, o i

¹ Cfr. Francesco Bonami (a cura di), *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione, 1968-2008*, Electa, Milano 2008.

² Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Ilisso, Nuoro 2017, p. 328.

³ Per un approfondimento mirato, anche di carattere bibliografico, oltre al già citato volume di Pontiggia, cfr. almeno: Maria Dolores Picciau, *La ricerca della forma assoluta. Itinerari dell'esperienza artistica di Maria Lai*, Condaghes, Cagliari 2014; Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015; Bartolomeo Pietromarchi, Luigia Lonardelli (a cura di), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, Five Continents Editions, Milano 2019.

fili protagonisti di molte sue creazioni, riportano agli antichi saperi dell'artigianato e del cucito isolano – nei tappeti o negli abiti tradizionali – che si tramandano di generazione in generazione raggiungendo livelli altissimi di eccellenza. Nei suoi libri e pagine di stoffa o di pane, si può scorgere l'eco di lavori domestici, l'immagine della nonna impegnata a rammendare le lenzuola di famiglia o a impastare acqua e farina, ma allo stesso tempo l'esperienza della poesia visiva o dei libri d'artista.

L'arte di Maria Lai, insomma, ha un posto molto particolare nella geografia dell'arte contemporanea italiana. Testimonia con uno spiccato accento analitico la capacità di stare nel passato e nel presente, rivolgendosi al contempo, senza derive folkloristiche, sia alle radici della propria cultura di provenienza, sia alle stagioni novecentesche in cui l'arte ha indagato la dimensione materica. Con riferimenti ai *collages*, alle composizioni polimeriche, agli *objets trouvés*, agli *assemblages*, fino ai sacchi di Burri, all'Arte Povera, ai richiami a Manzoni e Pascali, all'arte concettuale e minimalista.

Il carattere prima gestuale, poi materico e tridimensionale, nella produzione di disegni, quadri, sculture, libri o oggetti di Maria Lai, assume progressivamente un valore sempre più importante nel percorso dell'artista sarda, a invocare una fuoriuscita dell'opera nella "scena" del mondo. Tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, le aperture performative, così come le esperienze legate alla Land Art e alla Public Art, avevano imposto all'arte visiva un rinnovato confronto con lo spazio e con la dimensione corporea dell'evento. Ed è in questo contesto di riferimenti che Lai, nel 1981, ormai già più che sessantenne, concepisce e realizza il suo «capolavoro»,⁴ *Legarsi alla montagna*, «in assoluto il nuovo che irrompe nel campo dell'arte»,⁵ esito di un principio in cui la relazione tra comunità, territorio e paesaggio diventa oggetto e soggetto di quella che è stata definita una vera e propria «azione scenica teatrale»:⁶

La quinta imponente era costituita dai picchi montani dei massicci calcarei che sovrastano il paese di Ulassai nativo dell'artista; il palcoscenico si animava delle sue costruzioni abitative e della sua gente, uomini, donne, bambini, attori protagonisti di una rappresentazione artistica e al tempo stesso creatori di un'iniziativa unica e straordinaria che si svolgeva davanti a spettatori increduli.⁷

⁴ Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 178.

⁵ Maria Luisa Frongia, *Maria Lai: filogenesi di una ricerca innovativa*, in Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo* cit., p. 112.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* In questa fascinazione teatrale, sebbene non vi sia alcuna testimonianza che ne giusti-

Non è questa la sede per recuperare quanto, rispetto a tale evento, è già stato consegnato alla storia attraverso numerosi approfondimenti.⁸ Mi preme però sottolineare come le accennate implicazioni teatrali non costituiscano in tal caso solo una azzeccata metafora, ma siano piuttosto il segno oggettivo di quella «carica di futuro»⁹ che consente a Maria Lai di anticipare quanto in seguito Nicolas Bourriaud avrebbe definito, nel 1998, il primo esempio di «arte relazionale»,¹⁰ cioè di un'arte che non si risolve nella contemplazione distaccata dell'oggetto materiale, ma nella produzione di relazioni, sconfinando così in quella intensità alla base della quale si identifica il cosiddetto *social turn* delle arti performative: la svolta per la quale la funzione dell'artista e dello spettatore tendono ad annullarsi in una forma di co-abitazione – estetica, politica, sociale – nell'ordine dell'agire comune.¹¹

Il teatro, dunque, inteso come sistema che investe culturalmente il corpo in quanto cardine dell'esperienza conoscitiva dell'uomo, si presenta a un certo punto a Maria Lai come un destino. Un campo nel quale l'azione artistica si realizza non per lo sguardo dell'altro, ma insieme all'altro, in un tempo condiviso e in una negoziazione permanente di quanto si ritiene necessario per edificare il reale e le sue produzioni simboliche. Il concetto di “legame”, infatti, comporta per Lai la volontà di coinvolgere diret-

fichi la connessione diretta e rimanga dunque nell'ordine della suggestione, non è forse eccessivo cogliere anche una risonanza con le forme di radicamento sperimentate dall'Odin Teatret di Eugenio Barba a partire dalla metà degli anni Settanta, che, nel nome del baratto culturale, trasformavano in una esperienza estetica e relazionale più articolata i valori dello spettacolo. Come è noto, la Sardegna ha avuto un ruolo determinante e seminale in questo processo, con anche un significativo coinvolgimento dell'artista Pinuccio Sciola, sodale di Maria Lai e suo estimatore. Nella vasta bibliografia di riferimento, per lo specifico campo di applicazione alla Sardegna mi permetto di rimandare al mio *Alle origini del baratto. L'Odin in Sardegna*, «Antropologia e Teatro», 4 (2013), pp. 177-209.

⁸ Cfr. almeno: Maria Lai, Filiberto Menna, Silvana Tagliagambe, *Ulassai. Da legarsi alla montagna alla stazione dell'arte*, Arte Duchamp, Cagliari 2006; Viviana Porru, *Maria Lai, un filo d'arte per tutti*, Logus, Ussana (CA) 2014; Elena Pontiggia, *Binding to the Mountain*, Five Continents Editions, Milano 2021.

⁹ Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 178.

¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010 (ed. originale *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon 1998).

¹¹ Per una prospettiva aggiornata e ad ampio spettro su questi temi, rimando in particolare a Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Per-formare il sociale - Tomo I - Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma 2022. Cfr. inoltre: Alessandra Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015; Emanuele Rinaldo Meschini, *Comunità, spazio, monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera urbana*, Mimesis, Milano 2021.

tamente le persone nell'evento artistico, per renderle in qualche modo coautrici. Un crescendo, però, che dopo *Legarsi alla montagna*, tenderà sempre più a manifestarsi in un'indagine che mette al centro soprattutto il mondo dell'infanzia, sia come interlocutore privilegiato, sia come universo filosofico.

L'arte, infatti, per Maria Lai, non ha a che fare con un approccio intellettuale, non riguarda pochi "iniziati", ma tocca tutti. Da qui il suo interesse per la dimensione popolare e, in particolare, per i bambini e il loro sguardo, in cui Lai riconosce lo stupore dell'artista. Il bambino, o anche l'adolescente, contengono già in sé i codici dell'arte, sepolti inconsapevolmente nel loro immaginario, finché qualcuno, i maestri o gli artisti, non mettono in campo delle pratiche relazionali che li fanno riaffiorare. «La prima chiave di lettura dell'arte è di praticarla materialmente»,¹² quindi il "teatro" si configura per l'artista di Ulassai come un terreno progettuale in cui il gioco ha lo scopo principale di avvicinare ludicamente ai processi espressivi, a cui tutti possono idealmente partecipare per comprendere meglio il mistero che, secondo Lai, accompagna l'uomo: «Il gioco è l'arte dei bambini, l'arte è il gioco degli adulti».¹³

Non è un caso se, immediatamente dopo *Legarsi alla montagna*, l'ambito nel quale Maria Lai troverà un terreno di ricerca e di ulteriore rilancio particolarmente fertile, parallelamente alla sua produzione artistica "maggiore", sarà quello della cosiddetta animazione teatrale. Ovvero quel campo di sperimentazione intorno all'arte come esperienza e pratica educativa, che in Italia, a partire dalla fine degli anni Sessanta, dopo un'iniziale fase eroica e fino a un progressivo processo di normalizzazione dentro le istituzioni, ha mobilitato un vasto interesse, sia critico che estetico, con particolare riferimento al mondo scolastico e alle problematiche dei diversi e possibili contesti sociali. Nell'animazione teatrale confluiva una libertà espressiva aperta ai linguaggi artistici e ai diversi campi disciplinari, con una tensione, sempre presente, alla partecipazione diretta, alla riscoperta del gioco e al primato del processo creativo sull'esito spettacolare.¹⁴ Dal 1982 al 2008, Lai si dedica con grande interesse a questo tipo di iniziative,

¹² Maria Lai, *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, Arte Duchamp, Cagliari 1988, in Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 200.

¹³ Giuseppina Cuccu, Maria Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, Arte Duchamp, Cagliari 2002, p. 25.

¹⁴ Per una ricognizione del fenomeno e un orientamento nella vasta bibliografia di riferimento, cfr. Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma 2004.

sia attraverso la realizzazione di maschere, costumi e scenografie, sia attraverso ruoli ideativi più complessi finalizzati alla presentazione di eventi di carattere corale e relazionale, di azioni diffusamente partecipative, di performance o giochi collettivi, quando non proprio ancorati alle espressioni della drammaturgia, della scrittura scenica e dello spettacolo, per lo più incubati nel corso di lunghi processi laboratoriali.¹⁵

Il guado, in alcuni episodi, verso una inclinazione specificamente teatrale che si confronta con la forma spettacolare, è determinato da una consapevolezza e da una spinta nate da un lato dalla organica condizione partecipativa richiesta dalle azioni relazionali e collettive messe in campo dall'artista; dall'altro lato, e direi soprattutto, dalla richiesta, a un certo punto sempre più pressante da parte dei soggetti e delle istituzioni committenti, di presentarle all'interno degli spazi più contenuti e circoscritti che la relazione teatrale convenzionalmente comporta, con l'obiettivo di agevolare la partecipazione del pubblico. Da qui, a partire dal 1985, le collaborazioni più teatralmente indirizzate.

Nel complesso, si tratta di una produzione ritenuta erroneamente minore, meno conosciuta e poco frequentata dagli estimatori di Maria Lai, che in realtà si colloca in maniera perfettamente organica nel suo universo e sulla quale invece vale la pena insistere maggiormente per comprendere in maniera ancor più esaustiva, anche dalla prospettiva delle discipline sensibili all'ambito performativo, lo straordinario lascito di questa artista silenziosa¹⁶ e affatto incline alla mondanità.

Nel caso di studio "archeologico" che mi vede qui impegnato – nel senso che Maria Lai dava a questa parola, così come indicato nell'esergo di questo

¹⁵ Al netto di *Legarsi alla montagna*, tali tipologie di intervento sono comprese tra i progetti *Reperto* (Villasimius – CA, 1982) e *Essere è tessere* (Aggius – SS, 2008). All'interno di questa forbice temporale vanno ricordate, in particolare, le collaborazioni con il gruppo Assemblea Teatro e la Cooperativa Moby Dick, nonché i contatti diretti e indiretti con esponenti di rilievo del Nuovo Teatro italiano come Loredana Perissinotto o Giuliano Scabia; o ancora, come vedremo in seguito, con il coreografo Maurizio Saiu e la Cooperativa Teatro Fueddu e Gestu. Per una panoramica complessiva e relativa bibliografia cfr. in particolare: Barbara Casavecchia, «Cerco solo compagni di gioco»: *Maria lai tra collettività unanime e play-community*, in Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo* cit., pp. 178 segg.; Alessandra Meschini, Alessandro Basso, *Narrazioni visuali attraverso il tempo e lo spazio: trame e metafore di connessioni per lo spazio pubblico*, in Adriana Arena, Marinella Arena, Rosario Giovanni Brandolino et al., (a cura di), *Commettere. Un disegno per annodare e tessere*, Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, Franco Angeli, Milano 2020, pp. 3533-3552.

¹⁶ Cfr. a proposito Emanuela De Cecco, *Maria Lai. Da vicino, vicinissimo, da lontano, in assenza*, Postmedia, Milano 2015, pp. 39 segg.

articolo¹⁷ – l’attenzione si rivolge a un progetto poco o per nulla trattato fino a questo momento, *Il sasso e la parola*, realizzato a Cagliari nel 1991. Un episodio che si caratterizza per essere pressoché l’unica produzione concepita da Maria Lai nella quale, grazie alla collaborazione con artisti provenienti prevalentemente dall’ambito della danza contemporanea e di ricerca, la scrittura scenica, pur in una operazione semplificata di “teatro totale” che convoca didattica dell’arte, espressione teatrale, dinamiche visive e installative, musica e poesia, assume tuttavia un inedito e rimosso spessore coreografico.¹⁸ Un fatto che, inoltre, come vedremo nelle pagine seguenti, collega il percorso di Maria Lai a quello, per certi versi analogo in termini di sensibilità e separatezza, di Maurizio Saiu, anch’egli sardo, esponente storico, sebbene appartato, della danza d’autore italiana.¹⁹

2. Maurizio Saiu, l’irruzione della danza

Nel 1991, Maria Lai sta lavorando a Ulassai a *La strada del rito*, un’opera d’arte pubblica nata con l’obiettivo di riqualificare i muri di contenimento che si snodano per circa sette chilometri lungo la strada che porta alla chiesa di Santa Barbara. L’idea dell’artista è quella di integrarli al paesaggio circostante, senza però che l’opera si imponga su di esso, attingendo

¹⁷ Cfr. *Un’ora con Maria Lai* (2003), regia di Caterina Lilliu, Giosi Moccia, Giampietro Orrù, prodotto da Centro documentazione Regione Autonoma della Sardegna; <<https://www.sardegna.digitalibrary.it/index.php?xsl=626&id=132108>> (ultima consultazione: 19/06/2023).

¹⁸ A proposito del rapporto di Maria Lai con la danza, va ricordata la performance *Lai per Ille*, di Ille Strazza, artista e musicista di origine olandese, moglie e compagna dell’artista Guido Strazza. La performance venne presentata al Teatro la Scaletta e al Teatro Due di Roma nel 1983. Ille cantò e danzò su una partitura realizzata sulla base di un libro cucito appositamente da Lai, sullo sfondo di una scenografia realizzata anch’essa dall’artista sarda. Cfr. Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 199. Alcune foto dell’evento sono pubblicate in Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo* cit., pp. 226-27.

¹⁹ Sull’attività artistica di Maurizio Saiu (Domusnovas – CA, 1954) cfr. almeno: Lucia Latour, *La luce del corpo frantumato*, «Metek», 3 (2001), pp. 52-54; Fabio Acca (a cura di), *Conversazione con Maurizio Saiu*, «Prove di Drammaturgia», IX, 1 (2003), pp. 34-38; Paolo Ruffini, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Roma, Edizioni Interculturali 2004, pp. 45 segg. Tra le sue creazioni rappresentate in Italia e all’estero si ricordano in particolare: *Anghelus* (1992), *Squarci* (1993), *Generazione all’aurora* (1995), *Solo (neanche l’ombra)* (1996), *Morte Araba* (1998), *Pan – seminario per un errore* (1999), *Beige Opera* (2000), *Calimero* (2001), *Down Down* (2004), *Pastorale* (2005), *Lorientale sarda* (2006), *Caballeros* (2008), *Fraulein Jule e Signor Maurizio* (2010), *Hambre del Hombre* (2012), *Morte Araba: la genesi* (2015), *Vivo invisibile* (2015), *Flaming Doors* (2018), *C’è ancora un filo di luce nel mio cielo* (2020-21).

al tema al contempo sacro e profano della moltiplicazione dei pani e dei pesci. Mentre è al lavoro – racconta l'artista diversi anni dopo, nel 2001 – le si avvicina un ragazzo e le chiede: «Cosa fate? E a cosa serve quello che fate?». Il ragazzo, a detta di Lai, «si muoveva molto bene», tanto da indurla a chiedergli se sapesse ballare. Il ragazzo rispose che sì, sapeva ballare, e che gli piaceva molto. Al che l'artista continuò: «Ti sei mai chiesto a che cosa serve?». Cosicché «tutti scoppiarono a ridere perché io, senza saperlo, stavo parlando col più celebre ballerino della zona».²⁰

Il «ballerino» a cui fa riferimento Lai, in un ricordo, a distanza di anni, rielaborato attraverso la proverbiale fantasia dell'artista, è l'allora più che trentenne Maurizio Saiu.²¹ I due si erano conosciuti sempre nel 1991, in occasione del lavoro sviluppato intorno alla creazione scenica dal titolo *Il sasso e la parola*, presentata a Cagliari il 22 luglio dello stesso anno, da un'opera e un'idea di Maria Lai, con un importante componente coreografica curata da Saiu insieme a Cornelia Wildisen (danzatrice e coreografa) e Vincenzo Puxeddu (esperto di danzaterapia, fondatore e direttore del Centro Studi Danza Animazione Arte Terapia, con sede nel capoluogo isolano).

Tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, dopo alcune esperienze legate all'emergente panorama della danza isolana,²² Saiu si era formato prima a Roma con i pionieri italiani della *modern dance*, Elsa Piperno e Joseph Fontano, poi a New York. Durante la sua permanenza nella Grande Mela, dal 1985 al 1991, frequenta regolarmente lezioni di danza con Jocelyn Lorenz, Maggie Black e Cindi Green, per poi soprattutto perfezionarsi in tecnica contemporanea con la Merce Cunningham Dance Company e, nel solco della *motion* di Alwin Nikolais, con Richard Haisma, col quale salda un particolare sodalizio, prima formativo e poi professionale. Danzatore della Murray Louis Dance Company e poi direttore

²⁰ La testimonianza è contenuta nel documentario *Inventata da un Dio distratto* (2001), regia di Nico Di Tarsia e Marilisa Piga, Pao Film; <<https://www.sardegнадigitallibrary.it/index.php?xsl=626&id=188859>> (ultima consultazione: 21/06/2023).

²¹ L'episodio mi è stato confermato dallo stesso Saiu in diverse conversazioni personali avvenute tra il 2020 e il 2023.

²² Parallelamente alla formazione musicale presso il Conservatorio "Pierluigi da Palestrina" di Cagliari, Saiu frequenta le classi di danza classica e moderna condotte sempre a Cagliari rispettivamente da Assunta Pittaluga, nell'ambito dei corsi di formazione diretti da Paola Leoni e da Alicia Bonfiglioli. Per l'attività di queste figure della danza in Sardegna cfr. Maria Angela Sanna, *La signora della danza. Assunta Pittaluga raccontata in 20 passi*, Edizioni della Torre, Cagliari 2023; Lorenzo Tozzi, *Paola Leoni. Una straordinaria avventura. 50 anni di danza in Sardegna*, a cura di Mario Manganaro e Gabriella Borni, Euro Print 97, Latina 2011.

della Inventory Motion Company, Haisma è stato per Saiu l'importante cinghia di trasmissione del sistema creativo concepito da Nikolais,²³ nel quale, a differenza della danza libera o moderna, convergono forti istanze di decentramento psichico dell'interprete, in favore di una indagine astratta del movimento generata dallo sviluppo formale del gesto nello spazio e nel tempo. Un metodo basato sull'idea che l'insegnamento della danza non debba fondarsi sulla trasmissione di passi e sequenze, ma di principi e impulsi, affinché il danzatore sia messo nelle condizioni di realizzare una forma di danza assolutamente autonoma e personale.²⁴

Infatti, tornato in Italia nel 1991, Saiu, pur continuando a coltivare la sua pratica di interprete, comincia ad approfondire maggiormente un approccio sensibilmente autoriale alla danza e alla coreografia, nel quale valorizzare con determinazione il proprio bagaglio identitario, ovvero l'interazione tra cultura popolare della Sardegna e danza contemporanea, tra movimento e canto. E questo in continuità con l'affermazione in Europa della "danza d'autore" come importante grimaldello interpretativo della scena coreutica. Concetto introdotto anche in Italia nel decennio precedente e che proprio all'inizio degli anni Novanta veniva rafforzato con la parallela nozione di "danzautore" per definire metodi di creazione e scrittura appunto più personalizzati, per tradurre le originalità e le necessità espressive di una nuova generazione di coreografi che sottoponeva il proprio corpo e le sue emanazioni di senso a originali forme di indagine coreografica sganciate dai vincolanti codici del classico, del *modern* e anche del contemporaneo. Un nuovo paradigma, per un'estetica altrettanto nuova della danza, nel desiderio di amplificare l'indipendenza produttiva

²³ Cfr. Francesca Pedroni, *Alwin Nikolais*, L'Epos, Palermo 2000; Murray Louis, Alwin Nikolais, *The Nikolais/Louis Dance Technique. A Philosophy and Method of Modern Dance*, Taylor & Francis, London 2016.

²⁴ Di Haisma, Saiu sarà interprete fino al 1987, anche in chiave solista per la creazione *Do animals meditate?* (1987), «dove si vedeva l'eredità di Alwin Nikolais, perché Haisma è stato un danzatore di Nikolais e lui lavorava su quella cifra stilistica». Nello stesso anno Saiu firma il suo primo esperimento coreografico, *Studio per un concerto infinito*, «una creazione molto tecnica, con una drammaturgia basata sull'adorazione della croce per i cristiani, le musiche composte insieme a Isaac Stern, ebreo, assistente pianista di Leonard Bernstein. Un solo molto bello, tant'è che a New York una danzatrice della Merce Cunningham Dance Company mi disse: "Finalmente a New York qualcosa di nuovo". Per me erano cose molto importanti, che mi spingevano a fare». Entrambe le citazioni sono tratte da una conversazione di chi scrive con Maurizio Saiu, avvenuta a Domusnovas il 18 giugno 2023.

e la libertà d'azione connaturate al danzatore, al fine di sperimentare inedite e, in prospettiva sempre più estreme, connessioni performative.²⁵

Da questo punto di vista, Saiu si inserisce dunque con una propria specifica cifra stilistica in una tendenza già in atto, all'incrocio tra la "fredda" corrente formalista americana e l'intensità della tradizione neo-espressionista rievocata però alla luce della schiettezza di una Sardegna ancestrale, sintesi immaginifica di bronzetti nuragici, pietre metafisiche e passi crudelmente matematici.²⁶ Un universo messo a fuoco nel tempo, che porterà il coreografo a una riconoscibile posizione di autorevolezza nel panorama della scena coreutica d'autore, non solo isolana, grazie anche alla vicinanza artistica e alla collaborazione con alcuni esponenti di rilievo della scena contemporanea in Sardegna, tra cui Maria Lai, il musicista Giorgio Tedde, la danzatrice e coreografa Cornelia Wildisen e, più tardi, l'artista visivo Aldo Tilocca.

Il rapporto con Maria Lai assume fin dall'inizio un valore di magistero, carsico e catalizzante rispetto alla ciclica necessità manifestata dal coreografo di un confronto poetico con una condizione originaria dell'arte, in rapporto al mito, alla fiaba e alle dimensioni territoriali e comunitarie. Da questa prospettiva, anche nelle sue creazioni più recenti frutto di nuove collaborazioni internazionali nate tra Berlino e Bruxelles, ma anche tra Messico e Perù, egli annoda tradizione popolare e arte contemporanea, musica, danza, sperimentazione vocale, in una tensione insieme etica ed estetica, spesso anche calata in delicate dinamiche relazionali e di comunità. Come quelle che nel 2015, in collaborazione con l'artista visiva di origi-

²⁵ Cfr. almeno Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari-Roma 2004, pp. 120 segg.; Ambra Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet, Torino 2007; Fabio Acca, Jacopo Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2011; Dora Levano, *Nuova danza italiana/danza d'autore*, «Danza e ricerca», 4 (2013), pp. 117-162; Fabio Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in Clemente Tafuri, David Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Akropolis Libri, Genova 2018, p. 176-191; Fabio Acca, Alessandro Pontremoli, *Per un sistema-danza in Italia*, in Iid. (a cura di), *La Rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, Edizioni Anticorpi, Alfonsine (RA) 2018, pp. 8-18; Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018; Elena Cervellati, Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020; Fabio Acca (a cura di), *Scena anfibia e nuove pratiche coreografiche del presente*, sezione monografica di «Culture Teatrali», 30 (2021), pp. 9-122.

²⁶ Per un efficace compendio di tale immaginario cfr. Federica Doria, Stefano Giuliani, Elisabetta Grassi, et al., *Sardegna. Isola megalitica. Dai menhir ai nuraghi: storie di pietra nel cuore del mediterraneo*, Skira, Milano 2021.

ne turca Nezaket Ekici, coinvolgono a Cagliari, per la creazione di *Vivo Invisibile*, un importante e nutrito gruppo di migranti provenienti dalle diaspore dei loro rispettivi paesi (Guinea, Mali, Gambia, Senegal, Ghana, Burundi, Sierra Leone, Etiopia, Costa d'Avorio), oggi probabilmente – e sperabilmente – più integrati alla comunità cittadina; o ancora quelle che, nel 2017, tra Lima e alcuni insediamenti dell'entroterra amazzonico peruviano, vedono la partecipazione delle comunità native shipibo-conibo di Santa Clara e San Francisco de Yarinacocha a processi performativi mirati alla cura e alla tutela identitaria.

3. Il sasso e la parola: *un teatro totale all'insegna della coreografia*

La spinta produttiva per *Il sasso e la parola*²⁷ nasce dall'intuizione di Vincenzo Puxeddu, che dal 1983, con crescente impegno, nell'ambito delle attività del Centro Studi Danza Animazione Arte Terapia conduceva nel territorio isolano iniziative di carattere culturale e pedagogico – mostre, spettacoli, festival, seminari, convegni, stage di formazione, ecc. – con ricadute anche di carattere terapeutico, mirate prevalentemente all'interazione tra musica e arti visive, sempre però in stretto rapporto con la danza e il movimento. Un raggio di intervento che trovava un'applicazione prevalente nell'ambito scolastico e nel campo dell'animazione con i più giovani.

Nel 1989 il Centro aveva stretto una significativa collaborazione con l'Atelier des Enfants del Centre Georges Pompidou di Parigi, volta alla realizzazione condivisa di progetti legati all'educazione artistica dei bambini in rapporto all'arte contemporanea. L'Atelier, nato nel 1977 insieme al Centre Georges Pompidou, aveva assunto un importante ruolo a livello internazionale nel campo dell'educazione artistica basata sul contatto diretto e quotidiano con l'arte contemporanea. Il centro parigino si poneva sia un obiettivo divulgativo nella definizione di un metodo funzionale alla conoscenza di un artista o di un'opera, sia la condivisione di un processo creativo guidato direttamente dagli artisti, per sviluppare nei bambini

²⁷ La ricostruzione del progetto e dello spettacolo ad esso associato è stata possibile anche grazie alle generose conversazioni con Vincenzo Puxeddu, Maurizio Saiu e Giampietro Orrù, avvenute rispettivamente a Cagliari, Domusnovas e Villasor il 17 e il 18 giugno, e il 25 luglio 2023; grazie alla disponibilità di Ennio Madau a rendere accessibile e visionabile la documentazione video dello spettacolo andato in scena nella Villa Asquer di Cagliari; grazie alla collaborazione con Mauro Luccarini e l'archivio fotografico Daniela Zedda. Si ringrazia, inoltre, il Comune di Cagliari / Archivio Storico – Biblioteca Studi Sardi per la emerografia relativa all'evento messa a disposizione di questo studio. Ringrazio inoltre Maria Sofia Pisu e l'Archivio Maria Lai per il supporto.

uno sguardo originale, affinare la loro conoscenza, stimolare l'immaginario e il desiderio di una pratica creativa. E questo attraverso un'azione stratificata di animazione che poteva contemplare, tra le svariate attività, laboratori, mostre itineranti, libri d'arte dedicati all'infanzia, stage rivolti agli insegnanti.

La collaborazione tra i due centri in tre anni aveva dato vita a diverse iniziative²⁸ culminanti in una manifestazione aperta alla città di Cagliari dal titolo "Segni & Sogni". Un contesto nel quale sviluppare modalità innovative di incontro tra artisti e bambini, che potevano così acquisire «un pensiero al tempo stesso critico e personale, creando una relazione tra l'individuo e l'opera d'arte nel momento di crescita, in cui sono particolarmente fecondi».²⁹ Una scelta, dunque, che consentiva al bambino «di incontrare un artista e la sua opera nella realtà quotidiana piuttosto che nell'ambiente museale [...] di scoprire la sua visione del mondo e gli interrogativi che si pone».³⁰ Per i bambini si trattava soprattutto di una «iniziazione artistica»,³¹ di una condizione per «vedere diversamente»,³² per partecipare attivamente a un'esperienza creativa guidati da un artista, lavorando a diretto contatto con la materia, con lo spazio e le possibilità indotte di esplorazione fisica, con la scrittura e la narrazione.

Il percorso proposto a Maria Lai – curato, progettato e sviluppato da Vincenzo Puxeddu insieme a Marie-Claude Beck, responsabile delle realizzazioni culturali presso l'Atelier Des Enfants del Centre Georges Pompidou – andava a collocarsi del tutto coerentemente nell'ambito dell'attività di animazione e produzione spettacolare che l'artista aveva inaugurato da circa dieci anni. Ha inizio nell'estate del 1990 attraverso un laboratorio rivolto a un gruppo di bambini della scuola primaria, per poi svilupparsi successivamente nel corso dell'intero anno scolastico, durante il quale l'artista realizza all'interno della scuola, nell'aprile del 1991, un'opera scultorea

²⁸ Attività di animazione collegate a esposizioni dell'Atelier des Enfants, tra cui *Il giaguaro di Dartwood* (1989) e *Saluti d'artista* (1991); stage e corsi di formazione; la pubblicazione della rivista «l'Artot», che si proponeva di documentare l'esperienza umana, espressiva e pedagogica sviluppata dai bambini nei diversi contesti progettuali.

²⁹ Vincenzo Puxeddu, da una conversazione con chi scrive, cit.

³⁰ Vincenzo Puxeddu, *Incontro all'arte contemporanea: tappe di un viaggio*, «l'Artot - Sardegna», 1 (1992), p. 6.

³¹ Roberto Casu, *A Villa Asquer un giardino per i sogni artistici dei bambini*, «L'Unione Sarda», 12 luglio 1991, p. 10.

³² s.a., *Segni & Sogni. Laboratorio e Atelier di creatività per bambini e ragazzi*, «L'Unione Sarda», 9 luglio 1991.

dal titolo *Il Sasso* (fig. 1), coinvolgendo nel lavoro sia gli stessi allievi della scuola, sia, successivamente, quelli di una scuola secondaria.³³



Fig. 1: Maria Lai, *Il Sasso*, 1991 (Foto © Daniela Zedda)

Lai aveva ereditato l'interesse per il sasso fin dalla sua formazione con Arturo Martini, che a diverse riprese aveva indicato proprio nel sasso, cioè in una massa chiusa e compatta, la scultura per eccellenza. Un principio che sarebbe tornato spesso in molte opere dell'artista sarda, fino a diventa-

³³ Si trattava rispettivamente della scuola elementare “Sebastiano Satta” e della scuola media “Vittorino Da Feltre”, entrambe di Cagliari. L'opera *Il Sasso* venne creata dall'artista con la collaborazione di Mariano Corda e Giampietro Orrù della Cooperativa Teatro Fueddu e Gestu. La prima versione fu realizzata in terracotta, delle dimensioni “di un pane”. La versione definitiva, invece, era in fibra di vetro con un'anima di polistirolo, delle dimensioni di circa un metro cubo. «Nella scuola/laboratorio, Maria Lai lavorava insieme a noi alla sbazzatura dei blocchi di polistirolo, ed erano queste delle vere e proprie lezioni di scultura in cui spesso citava Martini e la sua poetica del sasso»; Giampietro Orrù, da una conversazione con chi scrive (cit.).

re in certi casi anche simbolo di eternità, di vittoria sulla morte. Il sasso, o le pietre, rappresentavano l'epitome della necessità di Maria Lai di proiettarsi al di là del tempo storico, esprimendo una visione allo stesso tempo contemporanea e arcaica. Del resto, Lai aveva scelto come suo alter ego mitico e fiabesco il personaggio di Maria Pietra protagonista del racconto *Cuore mio* tratto da *Miele amaro* di Salvatore Cambosu.³⁴ Una storia che narra di una madre che accetta di diventare pietra per strappare il proprio figlio alla morte, metafora dell'arte e del suo potere di trasformare il dolore e la sofferenza in creatività.

A ulteriore dimostrazione di quanto questo tema fosse ancora caro a Maria Lai all'inizio degli anni Novanta, il 6 giugno 1991, quindi contestualmente al lavoro che l'artista andava realizzando a Cagliari per *Il sasso e la parola*, veniva presentata nello Studio Stefania Miscetti a Roma la performance *La leggenda di Maria Pietra*,³⁵ basata sull'omonimo libro-fiaba realizzato da Lai nello stesso anno a partire dal suddetto racconto di Cambosu. La trasformazione della protagonista in una pietra, nella performance, è "rappresentata" da un piccolo cumulo di sassi realizzati in terracotta e oro, molto simili ad altre opere di Lai dal titolo *Sassi* del 1990.³⁶

L'opera *Il Sasso* protagonista del progetto del 1991 oggetto di questo studio si inserisce perciò in una precisa continuità di discorso, intrecciandosi per l'occasione al racconto di Giuseppe Dessì *La leggenda del Sardus Pater*, scritto dall'autore nel 1957 per la stessa Maria Lai, al tempo sua dirimpettaia a Roma.³⁷ Il racconto, influenzato da antichi miti della Sardegna, viene in seguito ripreso da Lai con il titolo *Il dio distratto*, nella reinterpretazione fiabesca fattane dall'artista nel 1990 in uno dei suoi libri di stoffa ricamati.³⁸

³⁴ Cfr. Salvatore Cambosu, *Miele amaro* [1954], Ilisso, Nuoro 2004; M. Lai, *Maria Pietra*, Ilisso, Nuoro 2014.

³⁵ Cfr. Maria Elvira Ciusa, *I fili del mito. Sopravvivenza come gioco*, «L'Unione Sarda», 24 luglio 1991, p. 9.

³⁶ Cfr. Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit. pp. 250-51.

³⁷ «Il dattiloscritto originale [...] riporta il titolo *Storia di un vecchio Dio*. Fu pubblicato la prima volta, con piccole varianti, su "Il Tempo" (29 novembre 1957) e come volumetto autonomo [...] in tiratura numerata, dalla stamperia Posterula di Urbino nel 1977»; Pietro Mura, *Il silenzio delle api. L'universo femminile di Giuseppe Dessì*, «Medea», I, 1 (2015), p. 1. Il racconto di Dessì, in realtà, a partire dal 1957 fu pubblicato su varie riviste, con diversi titoli, tra cui *Il dio distratto e le fate operose*. Oggi il racconto è pubblicato in Giuseppe Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna* [1987], a cura di Anna Dolfi, Edizioni Della Torre, Cagliari 2006.

³⁸ Alla dinamica relazionale e, in particolare, al rapporto con l'infanzia e la parte più istintiva dell'uomo, va legato il desiderio di Lai di connettere, a partire dai primi anni Ottanta, immagini e fiabe. *Il dio distratto* è il terzo libro-fiaba realizzato dall'artista, dopo il dittico

Sul nucleo narrativo della storia si basavano sia la parte laboratoriale del progetto, sia lo spettacolo che andava a chiudere l'intero processo di lavoro. Quest'ultimo, tuttavia, diversamente dalle esperienze precedenti dell'artista e in ragione di una progettazione specificamente indirizzata alla danza, avrebbe fatto leva su una inedita componente coreografica, immediatamente abbracciata da Lai con grande entusiasmo.

Tale era – come di consueto nelle pratiche relazionali e di animazione di Lai – la centralità drammaturgica evocata dalla storia, che una delle prime azioni che l'artista condivide in diversi momenti, sia con i più giovani sia con gli artisti e gli operatori coinvolti nello spettacolo, è proprio il racconto nel suo stile inconfondibile, semplice ma da consumata narratrice, sfogliando il libro di stoffa originale (fig. 2).



Fig. 2: Maria Lai sfoglia il suo libro di stoffa *Il dio distratto*, durante il laboratorio, 1991 (Foto © Daniela Zedda)

Tenendo per mano il sole (1984) e *Tenendo per mano l'ombra* (1987), a cui sarebbero seguiti il già citato *Maria Pietra* (1991), *La capretta* (1992), *Curiosape* (2002).

Come afferma la stessa Lai sollecitata da una domanda dei bambini che partecipavano al progetto: «C'è sempre una storia nei miei lavori. Qualche volta è suggerita da racconti e leggende che mi offrono immagini simboliche per interpretare la vita. Altre volte prende l'avvio da un primo segno, eppoi si racconta da sé». ³⁹

4. *La leggenda del Sardus Pater*

La storia, così come veniva raccontata da Maria Lai,⁴⁰ narra che un dio vagava nell'infinito, da un tempo eterno. Era onnipotente, ma annoiato e infelice. Perché la felicità consiste nel sognare le cose possibili, e lui, che era onnipotente, non conosceva l'impossibile. Però sapeva che nell'universo, disperso in chissà quale galassia, esisteva un piccolo pianeta, la Terra, dove viveva l'unico essere in grado di sognare l'impossibile: l'uomo. E che poteva essere felice.

Il dio, allora, cercò il pianeta terra, lo raggiunse, si avvicinò, ma scoprì che gli uomini erano sempre in velocità, in guerra, e non sognavano. Così disse: «L'uomo non ha ancora imparato a sognare e sarò io il primo uomo che sogna». E decise di farsi uomo. Quindi diventò sempre più piccolo, e si fece uomo.

Per diventare uomini, però, bisognava avere una vita difficile. Aveva visto che i giovani rischiavano di essere come dei "cavalli", animali felici nella loro natura umana. Perciò si fece vecchio.

Per sognare aveva bisogno della solitudine. Scelse perciò un'isola disabitata. Scorse in un piccolo mare una terra a forma di piede. Arrivò, ma scoprì che era piena di sassi. Mentre saliva su una montagna, siccome era vecchio, si stancò. Aveva fame, sonno, sete. Ma non poteva usare i poteri divini, perché altrimenti che uomo sarebbe stato? Si guardò intorno e pensò a come risolvere il problema con semplici arti umane. Vide che uno sciame di api lo seguiva. L'isola gli offriva sugheri e sassi, li mise insieme, costruì un alveare, e così le api gli diedero il miele di cui era ghiotto, risolvendo così il problema della sopravvivenza.

Un giorno, durante una pennichella, mentre sognava tra la veglia e il sonno, un'ape lo disturbava. Fece un gesto con la mano per allontanarla e

³⁹ Maria Lai, *Dieci domande dei bambini a Maria Lai*, «l'Artot - Sardegna», I (1992), p. 16.

⁴⁰ La storia è qui riportata facendo sostanziale riferimento a come è raccontata dalla stessa Maria Lai mentre sfoglia la riproduzione della sua opera *Il dio distratto* nel documentario *Un'ora con Maria Lai*, cit.

senza controllare i poteri divini gli sfuggì una scintilla che trasformò l'alveare in una tribù di piccole divinità femminili: le *janas*.

Il dio, in seguito, volendo essere uomo, morì felice. L'isola rimase deserta. Il dio la lasciò in eredità alle *janas*, che avevano ereditato, oltre il potere sull'isola, anche il desiderio disperato di essere umane. Però, essendo divinità minori, non avevano la forza di trasformarsi. Conquistarono allora la dimensione umana creando uno stato di attesa. Sapevano che le donne sarebbero arrivate nell'isola coi primi abitanti umani e le aspettarono, per millenni, guardando l'orizzonte. Nel frattempo, giocavano a fare le donne, scavavano case nella roccia, costruivano telai d'oro, filavano e tessevano, preparando tutta quella sapienza artigianale che avrebbero poi insegnato alle donne dell'isola.

Finalmente all'orizzonte apparve la prima imbarcazione umana. Poi arrivò un popolo strano, i Sardi, non si sa da dove venissero. Duri, tristi, diffidenti, guerrieri. Appena videro l'isola capirono che i sassi potevano essere elementi per costruire fortezze, e subito progettaronò i nuraghi. Gli uomini arrivarono con uno stuolo di mogli che, al contrario, erano leggere e allegre, nonostante fossero schiave. Avevano gli occhi festosi, amavano vestirsi con molta allegria, persino quando venivano incaricate dagli uomini di trasportare i sassi per costruire i nuraghi. Le *janas*, dunque, volarono sulle teste delle donne e misero loro la pulce nell'orecchio: «Basta con questi lavori pesanti – dissero – lasciateli agli uomini, che sono pigri». Gli uomini, anche se non vedevano le fate, sentivano una qualche ostilità. E stavano sempre in allerta. Le fate, che non avevano perso l'ago di quando erano api, cominciarono a pungerli, riuscendo così ad allontanare gli uomini e a lasciare a questi i lavori pesanti.

Le donne, nel mondo delle fate fatto di miele e dolcezza, impararono a filare e a tessere. Ed è così che nacque la creatività. Perché le fate avevano offerto loro il telaio, una struttura di grande ordine. Infatti, essendo state api, le fate avevano in mente la geometria e la matematica. Le donne portarono invece un'altra qualità indispensabile alla creatività: l'infinita pazienza, maturata per tanti anni con gli uomini. Con pazienza e ordine, dunque, le donne realizzavano tessuti, ma sempre con elementi di fantasia.

Da questo momento gli uomini cambiarono e le immagini create dalle donne passarono dal filo alla pietra, dal femminile al maschile, dal simbolo al significato. Nacque l'alfabeto, la scrittura, la comunicazione attraverso il tempo e lo spazio, la memoria. Solo con la memoria, nacquero poi la poesia e l'arte. E nacque un nuovo essere umano, il poeta, l'artista. Un concentrato di uomo, donna e divinità. Solido come un sasso, ma anche

polvere di stelle, che conteneva dentro di sé quell'infinito che il dio padre aveva voluto lasciare.

5. *In laboratorio*

Il lavoro di Maria Lai con i bambini della scuola elementare, indirizzato dai curatori Puxeddu e Beck e condiviso con l'artista, si focalizzava in particolare su due episodi del racconto. Il primo era incentrato sulla trasformazione delle api in *janas*, le piccole fate che trasferiscono alle donne gli antichi saperi della cultura artigianale, nei quali, secondo Dessì, si celano i motivi simbolici di un linguaggio sepolto nella notte dei tempi. Il secondo riguardava, invece, il desiderio del dio di farsi uomo, metafora dell'atavica relazione dell'umano col divino e del suo desiderio di cambiamento. Sulla base di questi due spunti, i bambini venivano invitati a utilizzare i motivi simbolici tratti da una serie di stoffe e tessuti sardi tradizionali, per creare una scrittura per ideogrammi che consentisse di trasporre la leggenda. Ma anche si proponeva loro di costruire un oggetto poetico, una sorta di amuleto dotato di un potere di trasformazione.

Per esempio, comparando i diversi tipi di scrittura imparati a scuola e richiamando per evocazione o analogia i temi prescelti, i bambini dovevano elaborare delle stringhe simboliche e così rappresentare un elemento della leggenda scegliendo tre forme nere o bianche, combinandole su un foglio nero o bianco, del colore opposto alle forme scelte (fig. 3). Oppure, per creare l'amuleto, i bambini avevano a disposizione delle bacchette di legno di lunghezze differenti, che potevano facilmente tagliare e strutturare con stoppa e polistirolo, per poi ricoprirle con fasce gessate sulle quali scrivere con le dita bagnate di colore nero una formula che conferiva all'oggetto le desiderate qualità magiche. Qualità che ciascun bambino mostrava agli altri compagni attraverso una piccola improvvisazione.

I successivi incontri, invece, con i giovani della scuola secondaria prevedevano, inizialmente, la semplice esposizione di alcune opere di Maria Lai, intorno alle quali erano impostate le tre successive fasi di lavoro secondo una metodologia già utilizzata dai due curatori presso il Centre Georges Pompidou. La prima, dedicata all'analisi, per prendere possesso delle informazioni offerte dall'opera d'arte che, tramite un'osservazione attenta e stimolata da domande all'artista, permetteva di avviare una discussione sui materiali utilizzati, sulle forme e i colori impiegati così come sul modo in cui era concepito lo spazio, consentendo in questo modo un avvicinamento all'opera e alle sue specificità tecniche e materiali. La seconda, più impegnativa, richiedeva ai partecipanti un lavoro, individuale e di gruppo,

di libere associazioni, proposte di titoli e brevi improvvisazioni poetiche, corporee e sonore. La terza, era poi centrata sull'approfondimento della biografia artistica e umana della stessa Lai. Il tutto finalizzato alla preparazione dello spettacolo *Il sasso e la parola* sviluppato intorno alla scultura *Il Sasso* realizzata dall'artista.



Fig. 3: Un momento del laboratorio, 1991 (Foto © Daniela Zedda)

6. *Al lavoro sullo spettacolo*

Lo spettacolo era impostato sulla volontà di realizzare una creazione scenica che, forte del lavoro svolto da Maria Lai nei mesi precedenti con i bambini e i ragazzi, potesse essere anche l'esito di un incontro generazionale tra giovanissimi scolari e adulti professionisti provenienti da diversi contesti artistici: certamente le arti visive, ma anche la musica, il teatro, la poesia e, in particolare, la danza e il movimento. All'origine, come detto, stava *Il Sasso* di Lai, pensato sia come oggetto scenico, sia, soprattutto, come fonte di emanazione simbolica e drammatica. L'obiettivo, del resto, per uno spettacolo il cui tema portante era costituito dal confronto con il mondo spesso impenetrabile dell'arte, appariva tutt'altro che modesto:

L'obiettivo è ambizioso: dare forma teatrale attraverso un'attività di laboratorio alla presa di parola sull'opera d'arte da parte dei ragazzi e, al tempo stesso, da parte degli artisti, nel rispetto della creatività di ciascuno, formulare una personale risposta [...] costruire un labirinto, uno smarrimento, cercare segni che ancora non hanno un senso.⁴¹

Ed è proprio sulla base di questi principi che vennero coinvolti gli artisti professionisti, ciascuno per sviluppare in maniera pressoché autonoma, e tuttavia coordinata al nucleo drammatico e alla sensibilità poetica di Maria Lai, i loro diversi interventi, dopo un'attività propedeutica con i più giovani. Se per un verso la simmetria racchiusa nel titolo, tra "sasso" e "parola", predisponeva a un'implicita gerarchia – la stessa simbolicamente evocata dal racconto di Dessi-Lai – per la quale la parola poetica rappresentava, insieme all'installazione dell'opera di Lai, la sintesi di tutte le arti; dall'altro verso, lo spettacolo contraddiceva nei fatti questa percezione, nutrendosi abbondantemente soprattutto della dinamica fisicità indotta dalla danza e dall'espressività ritmica e corporea.

La proporzione drammaturgica evocata dal titolo si sostanziava in una parola poetica attivata in quattro brevi momenti, per altrettanto brevi folate o sequenze, metafora di comunicazione e trascendenza dell'umano; ma anche – benché più idealmente che nei fatti – come possibilità di ibridazione visiva e immaginifica, nella misura in cui la scelta drammaturgica di Maria Lai ricadeva sulla selezione di alcuni frammenti testuali di Lamberto Pignotti, esponente di rilievo della cosiddetta "poesia visiva" e di una prassi artistica che combinava in maniera libera e disinvolta linguaggi e materia-

⁴¹ Dal programma dello spettacolo, in «l'Artot - Sardegna», I (1992), p. 39.

li provenienti da contesti differenti⁴². Un universo a cui la stessa Lai era molto legata, nel modo in cui nelle sue opere trattava visivamente le parole cucite: grovigli spesso senza ordine, eppure in qualche modo alfabetizzati; storie inventate dalla progressione dei nodi tramati su tele e stoffe; pagine illeggibili, in realtà spazi di interpretazione del moto perpetuo del mondo come dell'arte.

I versi di Pignotti, in questo caso, agivano «come illuminazioni»,⁴³ aiutando Lai ad esprimere idee e concetti funzionalmente alla messa in scena. Venivano esposti in forma epico-narrativa dall'attore Mariano Corda mentre egli camminava, non senza pericolo, sul muro di cinta della Villa Asquer, a fianco della scena, a dare corpo al poeta/personaggio «che cammina sui muri di confine come un equilibrista», simbolo «dell'artista che si avventura nei territori sospesi, affascinanti ma pericolosi, della poesia».

La danza, invece, percorreva e punteggiava pressoché tutto lo spettacolo: in forme corali coordinate dalla coreografa italo-svizzera Cornelia Wildisen insieme a Saiu e Puxeddu, che impegnavano il gruppo dei giovani scolari in forme elementari di movimento, didascalicamente funzionali alla drammaturgia favolistica impostata da Lai;⁴⁴ o al contrario, in modalità dalla decisa impronta autoriale, e per questo più coraggiose, come quelle elaborate e danzate con personalità da Saiu nella forma del solo, a impreziosire l'operazione scenica. Perché va detto: il grazioso spettacolo, della durata di circa trenta minuti, pur necessariamente frutto, come abbiamo visto, di una lunga progettualità che solo parzialmente si risolve nei valori artistici del riscontro scenico finale, manifestava nel suo complesso una impostazione, a conti fatti, timidamente audace, dai linguaggi scenici piuttosto semplificati.⁴⁵ E tuttavia in questo quadro, l'incursione autoriale

⁴² Parte integrante del progetto fu la realizzazione di alcuni piccolissimi libretti, su carta nera, che contenevano i testi delle poesie di Pignotti utilizzate nello spettacolo.

⁴³ Per questa e le citazioni immediatamente successive: Giampietro Orrù, da una conversazione con chi scrive, cit.

⁴⁴ Puxeddu, in particolare, testimonia di aver curato un lavoro gestuale con i bambini utilizzando una sorta di alfabeto immaginario, in relazione alle concatenazioni di segni presenti nei tessuti sardi tradizionali usati nel corso della fase laboratoriale. Piccole sequenze di gesti fantastici, molto semplici, che in genere si fanno sul ritmo e con l'emissione di vocali, frutto dell'applicazione delle tecniche di Expression Primitive adoperate nell'ambito della danza-terapia. Cfr. Vincenzo Puxeddu, da una conversazione con chi scrive, cit.

⁴⁵ «Si potrebbe osservare che il delizioso spettacolo [...] altro non è che gioco di scolari; sarebbe un'interpretazione accettabile, visto che la giostra di spiritelli intorno all'omonima scultura di Maria Lai può essere senz'altro presa per un innocuo girotondo di piccoli uomini condannati a un inesorabile futuro di dentisti o ragionieri». Così raccontava lo spettacolo-

di Saiu, in una originale risonanza con l'universo di segni depositato da Maria Lai, costituiva un nucleo che donava una accelerazione a quanto di più potente l'operazione metteva in campo.

La scena, disposta frontalmente su un palcoscenico all'aperto, vista dalla platea si presentava come una sorta di "T" rovesciata, senza quinte. La base era organizzata intorno a tre raggruppamenti di sassi, di grandezze differenti, dal molto grande al molto piccolo, disposti in prossimità del fondo in modo tale che occupassero lo spazio ordinatamente e potessero all'occorrenza fungere per i performer come oggetti praticabili o dietro i quali occultarsi. *Il Sasso* "firmato" da Maria Lai occupava la posizione centrale e si distingueva dagli altri per una pennellata di smalto azzurro, a mo' di citazione sentimentale del nastro protagonista della performance comunitaria *Legarsi alla montagna* realizzata dall'artista ad Ulassai nel 1981. Un albero, sull'estrema sinistra, completava il paesaggio in una chiave da presepe boschivo, a immagine della stessa Sardegna: «...un'isola a forma di piede. Un'isola piena di pietre, sassi, cespugli e alberi».⁴⁶

Al centro, a circa un metro da terra, era sospeso un grande telo bianco – di fatto anch'esso un'opera di Maria Lai – che nel corso dello spettacolo assumeva diverse funzioni: una superficie su cui riverberare delle piccole luci, un dispositivo per un teatro d'ombre, o ancora – la più importante – una specie di telaio stilizzato, grazie a una struttura semplice ma ingegnosa (fig. 4). Lai aveva consolidato la possibilità che sul telo apparisse una tessitura grazie a delle asole nelle quali si intrecciavano dei fili di lana che assumevano, nel loro movimento, una funzione estetica e drammaturgica.⁴⁷ Rispetto alla realizzazione e all'allestimento dello spettacolo, il ruolo di Maria Lai, pur mantenendo salda la responsabilità autoriale delle scene, dei costumi, delle maschere e dell'intera operazione, era per lo più ideativo, che nello specifico delle competenze disciplinari in campo si nutriva ampiamente del principio del dialogo, della concertazione condivisa e, in particolare, della delega.

Io il critico Roberto Casu – salvo poi recuperare nel finale l'importanza della dimensione pedagogica dell'operazione – nella sua recensione *A Cagliari il tam-tam della sua arte bambina*, «L'Unione Sarda», 24 luglio 1991, p. 9.

⁴⁶ Maria Lai, Gioia Marchegiani, *Il campanellino d'argento*, TopiPittori, Milano 2017.

⁴⁷ Secondo la testimonianza del regista Orrù, «durante la realizzazione del telaio/fondale ebbi l'idea di far comparire i fili all'improvviso sul fondale attraverso un sistema di asole, un atto realizzato con degli operatori della compagnia che nel fare ciò creavano ombre suggestive che lei mi invitò a tenere e valorizzare nella messa in scena. Insomma, tutto era frutto di un dialogo continuo tra l'artista e gli altri operatori»; Giampietro Orrù, da una conversazione con chi scrive, cit.



Fig. 4: *Il sasso e la parola*, Cagliari, Villa Asquer, 22 luglio 1991: il “telaio” di Maria Lai (Foto © Daniela Zedda)

Gli altri artisti coinvolti erano a conoscenza di quanto si stava parallelamente realizzando, ma in un regime di sostanziale autonomia creativa. Lai, infatti, non partecipava assiduamente alle prove, poteva in certe occasioni dare qualche suggerimento in rapporto alla drammaturgia o al carattere dei personaggi, soprattutto in relazione all'efficacia dei giovanissimi. In questo senso, la funzione del regista, Giampietro Orrù, si caratterizzava come sorta di presidio e di verifica del punto di vista di Lai, finalizzato alla coesistenza scenica e al coordinamento dei differenti ambiti espressivi.⁴⁸ Non si perseguiva, però, una interazione sostanziale tra i diversi ambiti messi in campo, quanto piuttosto una loro giustapposizione, anche in virtù del tempo piuttosto contingentato per le prove, durato circa tre settimane.

7. Dalla drammaturgia alla scena

Della *Leggenda del Sardus Pater*, Maria Lai mantiene nell'azione scenica molti riferimenti distintamente riconoscibili, reinterpreta in chiave fiabesca nella direzione di un viaggio iniziatico che dall'adolescenza conduce all'età adulta della conoscenza. I principi del maschile e del femminile, incarnati da un ragazzo e una ragazza, sono inizialmente come persi nella notturna "selva oscura" dell'indistinto, finché, grazie al richiamo sonoro fornito dallo sfregamento di un paio di sassi in scena, si mettono in contatto con un mondo extraumano: prima evocato da alcune luci baluginanti sul telo bianco – le *janas* – poi dalla comparsa di un gruppo di caprette.

Benché la figura della capretta sia pressoché l'unica, tra quelle presenti nello spettacolo, estranea al racconto di Dessì, essa rappresenta in realtà un altro vero e proprio *topos* nell'immaginario di Maria Lai. Quest'ultima ha spesso raccontato quanto amasse identificarsi in una «capretta ansiosa di

⁴⁸ *Il sasso e la parola* è il primo atto di quello che sarà il continuativo sodalizio, fino al 2013, tra Lai e la Cooperativa Teatro Fueddu e Gestu diretta da Giampietro Orrù, segnato dal comune interesse intorno alla cultura isolana come repertorio di narrazioni, di temi, di elementi simbolici ed estetici finalizzati al coinvolgimento delle comunità. Una collaborazione concretizzatasi in laboratori, spettacoli e interventi di comunità, nonché nella realizzazione di scene, costumi e oggetti scenici. Nato nel 1980, il gruppo si è caratterizzato fino a oggi per un lavoro sulla tradizione popolare e la cultura della Sardegna, sui suoi linguaggi e sui suoi miti, in una progettazione rivolta agli adulti e all'infanzia che ha messo in relazione il teatro con le arti visive, la musica e la poesia. Cfr. Sergio Bullegas, *Storia del teatro in Sardegna. Identità, tradizione, lingua, progettualità*, Edizioni della Torre, Cagliari 1998, p. 129; Mario Faticoni, *Teatro contemporaneo in Sardegna*, AM&D, Cagliari 2003, pp. 186-187. È inoltre sicuramente utile consultare anche i ricchi contenuti presenti nei due siti al momento attivi della compagnia: <<http://www.fuedduegestu.it>> e <<https://www.fuedduegestu.org>> (ultima consultazione: 5/7/2023).

precipizi», secondo la definizione datale dal padre, che per l'artista significava quella fatale attrazione verso "la filosofia del vuoto" che anticipa la creazione, la condizione secondo la quale «l'opera nasce mentre la si fa»:⁴⁹

L'opera d'arte non la so mai: se la so non riesco, l'opera non riesce. [...] Il progetto non è niente, una traccia e basta. [...] Quando inizio il viaggio non devo sapere dove sto andando, devo preparare la mente perché questo miracolo si compia, si può forse compiere.⁵⁰

La capretta è stata per Maria Lai una fonte inesauribile di ispirazione, sia iconografica che tematica. Un altro modo per produrre una metafora dell'arte, simbolo di fantasia e libertà. Come l'ape, la capretta è un animale mitologico della tradizione sarda, per come è stata ricostruita dal già citato Salvatore Cambosu, insegnante di Maria Lai alle scuole medie, mentore e figura fondamentale nel percorso formativo e poetico dell'artista. Nel suo *Miele amaro*, Cambosu raccoglie una serie di racconti e leggende tratti da materiali storici, etnologici e poetici sulla Sardegna, in un libro che è considerato una sorta di catalogo generale dell'identità sarda. Tra questi, appunto, *La capretta*, alla cui immagine Maria Lai ha dedicato continuamente quadri, disegni, installazioni, libri cuciti e fiabe.

La presenza della capretta nello spettacolo, dunque, benché non filologicamente giustificata, è organica a Maria Lai, addirittura qui moltiplicata in un piccolo "gregge" di cinque elementi opportunamente mascherati, che a piccoli passi e saltelli ritmati dal suono dei campanellini conduce il giovane adolescente a quel "tesoro" che è la libertà della fantasia e della scoperta.

Finché ai giovani appaiono le *janas*. Quelle che fino a pochi momenti prima erano solo delle timide luci, si materializzano in scena come sciame di otto giovanissimi performer, vestiti con costumi stilizzati da cui risalta il copricapo realizzato nell'inconfondibile stile Lai, con un *patchwork* di stoffe dal quale emergono due grandi occhi a mo' di semi-maschera (fig. 5).

⁴⁹ Maria Lai, dal documentario *Inventata da un Dio distratto* cit.

⁵⁰ Maria Lai, citata in Monica Mastrovito, *Maria Lai e la filosofia del vuoto*, «filosofemme.it», 27 gennaio 2021; <<https://www.filosofemme.it/2021/01/27/maria-lai-e-la-filosofia-del-vuoto>> (ultima consultazione: 21/06/2023).



Fig. 5: Alcune maschere di janas realizzate da Maria Lai per *Il sasso e la parola*, 1991 (Foto © Daniela Zedda)

La loro appartenenza al mondo degli insetti operosi è dettata dalla presenza di altrettanti esagoni bianchi, bidimensionali e semplificati, a comporre prima una sorta di alveare stilizzato che i performer manipolano ritmicamente nello spazio in rapporto a un movimento “ronzante”: ora in file ordinate, ora in piccoli gruppi, fino a essere depositato sulle superfici dei sassi presenti in scena.⁵¹ Poi delle stelle, anche queste stilizzate nell’incrocio sovrapposto di due esagoni, a richiamare possibili traiettorie siderali, le stesse che per molti versi si possono rinvenire nelle tante costellazioni e geografie realizzate da Maria Lai soprattutto negli anni Ottanta.

Le *api-janas*, inoltre, da un punto di vista coreografico, sono caratterizzate da gestualità che fanno didascalicamente riferimento all’arte del filare e del lavoro al telaio, riprodotte in modalità unisone, in una sintesi tra astrazione e pantomima. Come è narrato nella leggenda, sono loro a trasferire questi antichi saperi all’universo femminile, incarnato nello spettacolo dalla adolescente co-protagonista, che letteralmente assume su di sé il codice gestuale delle *janas*.

A questo punto lo spettacolo prende una piega visionaria, a partire dalle linee che sistematicamente appaiono sul «telaio» e divenute di conseguenza oggetto di attenzione dei due adolescenti. Linee diagonali disciplinate che man mano si sovrappongono e che fanno pensare a un’arpa, oppure a una cetra o alla cassa armonica di un pianoforte scoperchiato, a richiamare l’ordine geometrico di cui le *api-janas* sono portatrici.

Qui avviene l’ideale trasformazione all’insegna della poesia del giovane protagonista, che dopo essersi asperso il viso con una polvere dorata, lascia il posto all’emersione dalla penombra del *Sardus Pater*, incarnato nella danza solitaria di Maurizio Saiu. Il dio è come incastonato in un costume realizzato da Maria Lai insieme alla sorella Giuliana con lacerti di fogge e stoffe sapientemente cuciti in una ipotetica corazza fasciante e stilizzata, che lascia scoperte sia le gambe che il fondoschiena. Dell’anziano personaggio presente nella leggenda di Dessì non vi è traccia. Saiu ne interpreta piuttosto i valori mitici affidandosi alle qualità paniche, di sensuale fisicità, sorrette da un chiaro riferimento al Nijinsky de *L’Après-midi d’un faune*:

⁵¹ Un espediente per certi versi simile era stato adottato alcuni anni prima dall’artista in occasione della performance collettiva *Lalveare del poeta*, realizzata nel 1984 a Orotelli (NU) e dedicata a Salvatore Cambosu, originario dello stesso paese. Durante la performance, Lai aveva trasformato il contesto cittadino in un grande alveare, chiedendo alla comunità di disegnare gruppi di esagoni sulle case, in prossimità di porte e finestre. Cfr. in particolare Maria Grazia Battista, *Azioni e interventi ambientali/Schede*, in Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo* cit., p. 189.

Doveva essere una figura vissuta, per questo ero ricoperto d'argilla: la qualità della danza doveva essere "pietrosa". Mi ero anche rifatto idealmente alle sculture dei bronzetti nuragici, per cui la danza si sviluppava in posizioni molto rigide e stilizzate, cogliendo quello che secondo me era il Sardus Pater. Era molto Nijinsky, più un fauno che un dio. Era il dio che decide di essere uomo. Sono partito, in realtà, dall'idea che questo dio contenesse tutto. La densità dell'acqua e del miele, il rapporto con la terra e col cielo, la durezza, la fragilità, la leggerezza delle foglie che cadono, il frusciare del vento: tutta la natura panica. Un dio imprigionato nel proprio universo. Improvvisamente nel dio si manifestava il senso del tragico, una divinità al cospetto della morte. Ho lavorato molto sull'idea delle angolazioni, ma allo stesso tempo mi sono ispirato alla pietra e a tutta l'iconografia che rimanda alla tradizione della Sardegna, dove l'arte si esprime col cerchio. Nella cultura arcaica dell'Isola il cerchio è molto presente, pensiamo ai nuraghi, ma è tutto anche molto spigoloso. In quella danza c'erano tante qualità diverse. Ricordo che era molto faticosa, nonostante durasse circa sette minuti, perché è tutto tenuto. Non ci sono momenti in cui corri e ti liberi, o salti, c'è sempre una tensione.⁵²

Saiu realizza l'assolo autonomamente, in una condizione di silenzio, senza riferimenti sonori o appoggi ritmici, senza che, durante le prove, le musiche originali di Gabriele Verdinelli – una partitura dal sapore neoimpressionista "à la Debussy" suonata dal vivo dall'*ensemble* Laborintus, interpolata da inserti di nastro magnetico ed effetti audio – incidessero sul processo creativo e di scrittura del corpo nello spazio. La musica, alla stessa stregua degli incastri poetici di Pignotti, entrerà solo nel montaggio finale, "messa addosso" al coreografo e interprete dopo un lungo momento iniziale di pausa, creando un certo effetto straniante.

L'assolo corrisponde sicuramente, per la sua capacità di concentrazione drammaturgica, al *climax* dello spettacolo. In un corpo, quello di Saiu, che nonostante l'imminente percorso autoriale volto negli anni successivi a una progressiva decolonizzazione tecnica ed espressiva, porta ancora le matrici delle sue maggiori esperienze formative: lo scavo sulla varietà degli impulsi, senza centro e gerarchie, di ascendenza nikolaisiana e la purezza astratta cunninghamiana. Una danza, in altre parole, espressiva di ritorno, in virtù di una condizione non psicologica ma formale: «mi ero messo dentro una gabbia che mi costringeva a provare dolore, fatica, resistenza, tutte qualità che non sono solo fisiche ma diventano anche emotive».⁵³

⁵² Maurizio Saiu, da una conversazione di chi scrive con l'artista, avvenuta a Domusnovas il 18 giugno 2023 cit.

⁵³ *Ibid.*

Ecco allora che, in un ritmo tutto interiore, ogni parte del corpo, sia il busto o le braccia, o ancora la testa o le gambe, può diventare protagonista, in una alternanza anche anarchica di sospensioni e accelerazioni, di spezzature o vibrazioni (fig. 6); di mani che fendono l'aria per lasciare immediatamente il posto a dichiarazioni estatiche della presenza, accompagnate dall'espressione del volto; di gomiti che abbracciano il viso in prese tentacolari; di plasticità mai definitive, pronte a tradursi nell'opposto, in posizioni sottoposte alla fuga aerea e sprezzante delle braccia o all'urto del disequilibrio. Una danza che però non è mai muscolare, neanche nei suoi momenti più concitati, piuttosto tesa a una bruciante consumazione del tempo.

L'assolo di Saiu introduce al finale dello spettacolo, anch'esso ideato dal coreografo. Una condizione corale dal carattere quasi tribale, con sette giovani performer vestiti di nero che replicano il "tocco" del dio, l'ultimo movimento della partitura danzata in luce da Saiu, con i gomiti che abbracciano il collo, puntati all'esterno, come se difendessero – o al contrario attaccassero – qualcosa. Una coro-fortezza, in un ritmo che si fa serrato e guerriero, sempre più incalzante, cadenzato nei passi e negli improvvisi vortici circolari dei corpi o ancora nell'andatura stretta e meccanica. A manifestare una paura primordiale e la necessità di protezione rispetto al mistero della scintilla divina. Ma al contempo, come a dire: l'umanità è poesia, è dono, ma è anche dura e dolorosa conquista.

Finché i pentagrammi del telaio sullo sfondo si destrutturano in un moto celibe di ribellione, mentre le *janas* e le caprette ritornano in scena, a osservare un universo nel quale convivono «armonie e disarmonie, ordine e disordine, legami e lacerazioni. Come nella vita».⁵⁴ Ma le caprette, proprio sul finale, si tolgono la maschera, nel segno, probabilmente, di un destino – dell'arte o dello stupore vitale – che ormai è compiuto e non ha più bisogno, appunto, di mascheramenti.

⁵⁴ Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 80.



Fig. 6: *Il sasso e la parola*, Cagliari, Villa Asquer, 22 luglio 1991: Maurizio Saiu nella danza del Sardus Pater (Foto © Daniela Zedda)

8. Con Maria dopo Maria

Da subito Maurizio Saiu intuisce la grande importanza dell'incontro con Maria Lai, che gli consentirà di mettere a fuoco l'intima fascinazione, vissuta fin da bambino, per i miti e i culti che costellano l'immaginario tradizionale della Sardegna: «Finalmente avevo trovato la mia fata – avrebbe detto in seguito l'artista – era la mia *jana*, mi si era concretizzata la favola». ⁵⁵ Ed è proprio facendo tesoro di tale straordinaria eredità che il coreografo avrebbe definitivamente portato le sue intuizioni autoriali, innervate di un primitivismo esoterico, visionario e allucinatorio, a un livello più complesso e compiuto. Il successivo *Anghelus*, del 1992, ⁵⁶ può essere considerato in questo senso la naturale prosecuzione del lavoro sviluppato a diretto contatto con Maria Lai, ⁵⁷ nell'interesse per l'arcaico riletto però come età dell'oro e dalla prospettiva di un corpo polifonico che si misura anche con la materia granulare e vibratoria del canto.

Il tema dell'origine, in netta continuità con la “filosofia del vuoto” di Maria Lai, costituirà d'altronde per Saiu un motivo costante di vertiginosa fascinazione, intesa però non in chiave oleografica, piuttosto come condizione estrema di creazione e ricerca. Uno stare espressamente oltre la sicurezza dei codici, «oltre i vincoli concettuali, da qualche parte dove solo la titubanza e l'incertezza, lo squilibrio dell'ignoto siano la linfa che crea un nuovo spazio di movimento», in un corpo «sacrificato alla ricerca di un'origine», senza «appigli di nessun genere», a contatto con «qualcosa

⁵⁵ Maurizio Saiu, da una conversazione di chi scrive con l'artista, avvenuta a Cagliari il 18 giugno 2020.

⁵⁶ Coreografia e regia: Maurizio Saiu; interpreti: Maurizio Saiu e Simonetta Nulchis; musiche: Giorgio Tedde; canto: Elena Ledda; violoncello: Nicoletta Pintor; scene, luci e costumi: Andrea Fogli; realizzazione costumi: Alessandro Lai; produzione: Associazione Austro e Festival Internazionale di Teatro Danza di Cagliari. Una documentazione video dello spettacolo andato in scena al Teatro delle Saline di Cagliari (11 dicembre 1992) è disponibile sul sito <<http://www.tedde.net>> al seguente link: <http://www.tedde.net/tedde/giorgio/frames/angelus_frame.htm> (ultima consultazione: 5/7/2023).

⁵⁷ A questo proposito, è interessante tenere in considerazione che, a seguito della felice collaborazione per *Il sasso e la parola*, Lai propose a Saiu di lavorare sul precedentemente citato racconto di Cambosu *La capretta*, da lei tradotto in una fiaba-libro di stoffa (cfr. Maria Lai, *La capretta*, Ilisso, Nuoro 2014). I reciproci impegni degli artisti, tuttavia, non consentirono di portare avanti il discorso. Il racconto sarebbe poi stato centrale, nel 1995, dell'omonimo progetto realizzato da Lai in Sardegna con la Cooperativa Teatro Fueddu e Gestu a Isili, nel Sarcidano.

che [viene] da molto lontano», in una ricerca «nelle superfici ma anche all'interno delle grotte». ⁵⁸

Maria Lai, per Saiu, rende attiva e presente la preistoria, i suoi luoghi dell'immaginazione, trasformandosi nel tempo in una relazione di amicizia, ma soprattutto di sotterranea vicinanza poetica e spirituale, nel segno di un confronto silenzioso, sommerso ma, di fatto, mai sopito. Dopo la morte dell'artista ogliastrina nel 2013 questo rapporto a distanza diventerà per il coreografo l'architrave esperienziale su cui basare quella che al momento rimane la sua ultima creazione, *C'è ancora un filo di luce nel mio cielo* (2019-20). ⁵⁹ Rompendo così il riserbo che aveva sospeso fino a quel momento il recupero del rapporto con la grande artista, a partire da un libero attraversamento di tutta la sua opera.

⁵⁸ Tutte le citazioni sono di Maurizio Saiu: cfr. Lucia Latour, *La luce del corpo frantumato* cit., p. 53. Più tardi, nel 2003, Saiu descrive questa condizione come la «ricerca di un movimento svincolato dal pensiero [...] mi lascio andare ad una forma di abbandono. [...] Solo lì, davanti al nulla, sei di fronte ad un baratro, con le paure, le insicurezze, le frustrazioni, i dolori, e lì il corpo deve parlare, deve raccontare [...] un abbandono alla demenza»; in Fabio Acca (a cura di), *Conversazione con Maurizio Saiu* cit., pp. 34-35.

⁵⁹ Per un quadro esaustivo del progetto e dei suoi esiti cfr. la sezione dedicata a Maurizio Saiu in <www.aminaproject.org>. In particolare, il film-documentario *C'è ancora un filo di luce nel mio cielo* (2021), a cura di chi scrive, presentato in prima nazionale nell'ambito della edizione 2022 di "Danza Urbana – Festival Internazionale di Danza nei paesaggi urbani" (Bologna, 9 settembre 2022), ora liberamente accessibile al link <<https://www.aminaproject.org/maurizio-saiu-filodilucenelmio cielo>> (ultima consultazione: 4/7/2023).

Queerizzare le epistemologie

Materie ibride e disidentificazione nella scena
performativa

Ilenia Caleo

[TRAJAL HARREL | CECILIA BENGOLEA,
FRANÇOIS CHAIGNAUD, MARLENE MONTEIRO
FREITAS E TRAJAL HARRELL | XAVIER LE ROY
| METTE INGVARTSEN]

Baluginii di corporeità a venire

Come la scena si volge e si aggroviglia al mondo in trasformazione della contemporaneità? In che modo le arti live *fanno-mondo*? E viceversa, possono le forme di vita e le soggettività che emergono dai conflitti in corso aprire nuovi punti di vista da cui guardare le pratiche performative? Vorrei provare a mappare alcune incandescenze che segnano una zona di comunanza tra forme estetiche e forme di vita – entrambe intese come modi di creazione, di invenzione. Nell’indagare le tendenze in atto nella scena contemporanea, si può osservare che negli ultimi anni le live arts contemporanee si manifestano sempre più come una forma di pensiero critico e come spazio di emersione delle soggettività, che spesso sconfinano con l’attivismo (con esiti talvolta ambigui). Il nodo che qui si aggroviglia è dunque la relazione tra pratiche corporee e (trasformazione del) mondo, o più sinteticamente tra arte e politica. Possiamo iniziare col dire che la scena esplicita delle domande, mettendo in discussione i sistemi di percezioni che consideriamo stabili e affidabili. Domande che riguardano lo statuto delle corporeità, i confini dell’umano, i modi in cui componiamo il mondo in un intero, le logiche del sensibile. Quali sono i soggetti abilitati alla presa di parola? Quali corpi hanno accesso allo spazio (pubblico o scenico)? Il movimento di quali corpi è leggibile, decifrabile, parlante? Quali corpi invece rimangono opachi, in controluce?

D’altra parte, è riconoscendo alla dimensione estetica il suo pieno statuto politico che si può rendere conto della potenza dei corpi sessuati, situati, singolari. A partire da qui, da un’intuizione che muoveva dalla scena drag, Butler conia il termine “performance”, facendone una categoria centrale

della teoria politica che riguarda i corpi e i soggetti. Un concetto-laboratorio dentro cui pensiamo il presente, e che sposta non solo le scienze sociali e il pensiero critico, ma sbalza gli studi della performance, della danza e della coreografia fuori dai confini stretti di una disciplina. Quali strumenti, concetti, metodologie possiamo raccogliere dalle ricerche e dalle pratiche della scena che siano operativi e magari destabilizzanti o generativi dentro altri saperi?

Come prima acquisizione, la prospettiva artistica e creativa produce un'apertura in più sul piano politico, in quanto contribuisce a consolidare un pensiero della corporeità che non insiste soltanto sul versante del dominio, del potere e dell'oppressione, ma che restituisce tutta la potenza espressiva e sovversiva dei corpi. Non ci interessa dunque ricercare nell'arte eventuali prospettive "di genere" (termine che peraltro dentro il femminismo è tutt'altro che acquisito, ma è piuttosto un terremoto in corso), etichetta che lo stesso pensiero femminista e queer, nelle sue diramazioni più recenti verso i neomaterialismi, il postumano e le nuove ecologie, ha scardinato. Più ti occupi delle donne più mi sei estranea, dichiarava già il manifesto di Rivolta femminile agli esordi del femminismo italiano, non a caso in stretta contiguità con il mondo dell'arte (Lonzi e Accardi, e molte altre)¹.

Non restituire la rappresentazione della realtà esistente, ma smontarla, disarticolarla, fare altri mondi. *Worlding*.² In questo senso la scena è spazio di produzione di nuova corporeità – non rappresenta, non descrive ma inventa corporeità, sequenze di movimenti, partiture, altre anatomie possibili, ancora estranee al catalogo del reale.

Quel che ci interessa è che la performance è un *modo* della conoscenza.³ Le arti vive operano come un linguaggio, come forma compiuta che produce in sé pensiero e idee incarnandosi in un corpo nello spazio.⁴ Ogni opera mette al mondo «una nuova sintassi», è creazione di nuove concate-

¹ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, ora ripubblicato in et al./ Edizioni, Milano 2010. Per un'analisi femminista che aggiorna al presente il lavoro di Lonzi e la sua relazione complessa e conflittuale con l'arte che influenzerà il femminismo italiano successivo, rimando al volume decisivo di Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Arte della vita*, Deriveapprodi, Roma 2017.

² D. J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere in un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.

³ D. Taylor *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, p. XVI: «La performance opera, dal mio punto di vista, come un'episteme, un modo di conoscere, non come un semplice oggetto di analisi».

⁴ A. Sacchi, *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni Editore, Roma 2012, p. 44.

Queerizzare le epistemologie

nazioni e assemblaggi di tempo e spazio, di luci e buio, di corpi e grammatiche corporee, di affetti. L'arte è una «pratica di ricerca».⁵

La creazione artistica, quando inventa linguaggi e grammatiche, modifica il regime di visibilità/invisibilità – ciò che è sottoposto allo sguardo cambia, cosa si può vedere e cosa rimane nascosto, cosa è trattato come invisibile, o indistinto. La distinzione maschile/femminile che diamo per acquisita, immediata, diventa campo di interrogazione, problema. Una sospensione che muta il nostro rapporto con i corpi. Nel corso di un'azione o di una performance, i processi attraverso cui “riconosciamo” un corpo, lo definiamo, lo nominiamo possono essere dilatati, rallentati, moltiplicati, saturati, come messi sotto un ingranditore. Non riconosciamo più ciò che consideravamo intuitivo; qui, qualcosa accade. Le gerarchie tra parti del corpo, e il rapporto tra le parti e il tutto possono essere sconvolti, rovesciati, riarticolati altrimenti. I sistemi che organizzano il corpo come organismo vivente e le grammatiche gestuali ed espressive: davanti/dietro, sopra/sotto, dentro/fuori, testa/arti, che è poi un altro modo per dire corpo/mente. Se il femminismo ha consolidato una critica del Soggetto e della sua presunta universalità, del binarismo natura/cultura, dell'antropocentrismo la scena scava nelle materie, nel più-che-umano, negli assemblaggi, negli archivi affettivi, nei corpi in mutazione, cercando altre forze, nuove drammaturgie.

Zone intermedie, materie ibride

Nei *landscape* mobili e agenti di Mette Ingvarstsen della serie *The Artificiale Nature 2009-2012* co-agiscono corpo umani e non umani, corpuscoli, presenze formate e informi: un'idea di coreografia espansa, composta per materie, in cui il movimento umano non è più il centro e lascia spazio alla forza delle cose e dei materiali. La serie è composta di linguaggi e formati diversi. Il primo pezzo, *evaporated landscapes* (2009), è una performance per schiuma, nebbia, luce e suono. Queste componenti materiali sono gli unici corpi presenti sulla scena, non vi sono performer umani: sono materiali effimeri, che si muovono, galleggiano e si dissolvono nello spazio. Il pubblico è diviso a metà, sui due lati lunghi dello spazio scenico, la materia fumosa e schiumosa scivola via dai bordi, fino ai piedi dell' ^ spettatrici/tori, fisicamente immers ^ nel paesaggio coreografico. Alcuni principi presiedono alla grammatica di questo mondo artificiale: evaporazione,

⁵ A. Noë, *Strani strumenti. Arte e la natura umana* (2015), Einaudi, Torino 2022, p.130.

dissoluzione e dispersione – operano come principi compositivi, sono processi di *scrittura*. Si formano delle piccole montagne, o forse nuvole, ma anche i ghiacci alla deriva sulle acque del disgelo. La nebbia, prodotta da una rudimentale macchina scenica teatrale, si diffonde in questo paesaggio schiumoso, introducendo un'altra matericità: onde, correnti, flussi, una piccola tempesta accade.

Una drammaturgia di forze meteorologiche all'opera, ma su scala ridotta, un cielo o un oceano artico all'altezza dei nostri piedi. La percezione del corpo di chi osserva ne è così coinvolta, la misura percepita del nostro corpo modificata. È un'intimità con la materia, che genera metamorfosi a cui prendiamo parte.

The Artificial Nature Project, l'ultimo lavoro della serie, indaga l'incontro tra performer umani e performer non umani.⁶ La performance sfida frontalmente la percezione sensoriale e visiva del pubblico: il palcoscenico è immerso nel buio. Nell'aria dello spazio scenico si formano e scompaiono dei frammenti mobili, come delle nuvole scintillanti, la cui densità e consistenza aumenta via via. È una massa variabile composta di piccoli coriandoli riflettenti, frammenti rettangolari di carta argentata, che dà vita a spirali, gorgi, dispersioni, fasi di condensazione e rarefazione. Il suono e le luci costruiscono la drammaturgia di questo aggregato di materia che si disfa e si ricomponde. Inizialmente indistinguibili, nel corso della performance si riconoscono i corpi che si muovono sulla scena, danzatrici/tori integralmente vestiti di una tuta nera. Il loro è un movimento tecnico, solo a tratti visibile, una coreografia di attività laboriose, finalizzate, che richiede competenze tecniche più simili al lavoro in un cantiere o operai che lavorano in strada o agricoltori. Spostano le masse di frammenti luminosi utilizzando strumenti e attrezzature di lavoro, dei soffiatori elettrici, aspiratori, raccoglitori con aste. Il risultato visivo è paragonabile a effetti speciali digitali, come fosse il movimento dei frattali o un'animazione 3D. Ma non vi è alcun ricorso a proiezioni o dispositivi digitali, l'effetto *high tech* della visione è generato dall'attrezzatura piuttosto *low tech* in dotazione: 100 chili di coriandoli d'argento, 4 soffiatori fissi, 4 soffiatori portatili, molte coperte isotermitiche di emergenza (d'oro e argento), specchi riflettenti in plexiglass, 1 pallone aerostatico costruito per l'occasione a forma di mega coriandolo, 2 palloni neri rotondi, lunghe corde a serpentina nere, e molti rifiuti indifferenziati e oggetti arbitrari.⁷ Dall'oscurità iniziale, via via il

⁶ La drammaturgia è curata dalla teorica e studiosa Bojana Cvejić.

⁷ Cfr. anche Mette Ingvartsen, *EXPANDED CHOREOGRAPHY: Shifting the agency of movement*

Queerizzare le epistemologie

rumore della carta argentata si fa più forte, mentre l'attore performer scavano, accumulano. C'è un'atmosfera come di zona secretata, da test di massima sicurezza, da Area 51 o forse da manovre su materiale contaminato. Poi qualcosa cambia, l'esplosione delle particelle cresce fino a diventare un geysir sulfureo, una colonna in eruzione, una sorgente da cui sgorgano flutti di materia. I coriandoli sviluppano, per via del contatto, una forma di carica elettrostatica, che li elettrizza e magnetizza. Il palco si satura di particelle argentate. Entrano i soffiatori elettrici, dei plexiglas riflettenti, si genera una colonna eruttiva. È uno stravolgimento percettivo, un'inversione sensoriale: non si riesce più a capire se i coriandoli cadano o lievitano verso l'alto. Come ultimo elemento entrano le coperte isotermitiche, che via via sostituiscono le particelle – un'attore performer le lancia in aria, una dietro l'altra, sono messe in movimento dai soffiatori: si gonfiano, galleggiano, si aprono e si dispiegano, e poi cadono verso terra lentamente, fluttuando, increspandosi. Talvolta sembrano formare un corpo unico. Mutano di dimensioni, e assumono un aspetto di corpi liquidi che si sciolgono in acqua, si liquefanno. Nella durata della performance il paesaggio si trasforma costantemente; si può anzi dire che questa mutevolezza, questa impossibilità di fermare in immagini o forme, costituisce l'esperienza determinante dell'attrice/attore.

Nel lavoro di Ingvartsen la distinzione tra animato e inanimato, e le gerarchie che organizzano questa distinzione, sono sospese. I fenomeni naturali, gli ambienti, gli elementi sono ripensati dentro il linguaggio della coreografia, in un continuo liquefarsi di natura e cultura, natura e artificio. Gli ecosistemi non sono argomenti, né oggetti da evocare – diventano dei modi e dei sistemi di composizione. La materia scenica si organizza e si struttura, si scrive, in una modalità altra, decentrata, non narrativa, più-che-umana. È la drammaturgia dei corpi e dei movimenti a scriversi come groviglio ecosistemico, come entanglement di organismi viventi e non-viventi.

Tutto il lavoro di Xavier LeRoy, da *Self Unfinished* (1998) a *Retrospective* (2012) a *Low Pieces* (2009-2011) a *Temporary Title* (2015) si concentra nel convocare e riconfigurare alcune coppie che sono alla base dei sistemi percettivi: oggetto/soggetto, animale/umano, macchina/umano, natura/cultura, formato/informe. I corpi in scena rendono instabile la percezione

in The Artificial Nature Project and 69 positions, Doctoral Thesis, Lund University Publications, Lund 2016, p. 69, disponibile online: <http://lup.lub.lu.se/search/ws/files/13538775/2_Book_2_The_Artificial_Nature_Project.pdf> (ultima consultazione 27/10/2023).

comune e il riconoscimento, dando vita a una metamorfosi continua di organi, parti, forme, funzionalità. Il corpo viene smembrato, frammentato, s-figurato e ricomposto in nuovi assemblaggi, che l' spettat^ sono chiamat^ continuamente a riconfigurare. Posture e sequenze di movimento rendono il corpo irriconoscibile e lo dissociano dai tropi convenzionali relativi al genere, ai generi. Persino la nozione di ciò che costituisce una *figura umana* entra in crisi, come in *Self Unfinished*. Pezzi di nuda carne, privi di organi, amorfi e polimorfi al tempo stesso, ma dotati di una propria autonomia sensibile. Forme di vita dunque. Salta l'integrità del corpo inteso come "uno", come unità base, che è poi il fondamento del concetto di "individuo", un'invenzione della modernità che definisce il sé unitario: *in-dividuus*, non divisibile e dunque unico. Il termine è un calco del greco ἄτομος, atomo, ἄ- privativo e tema di τέμνω «tagliare», e dunque ancora indivisibile. Dall'umano alla materia e viceversa, i concetti attraverso cui definiamo il mondo e strutturiamo la percezione sono gli stessi. In *Temporary Title* (2015) parti di corpi umani cercano la zona di mescolanza con corpi vegetali, che oscillano al vento, come in un campo. O sono forse organelli, tentacoli, antenne? Il non-umano nel lavoro di Le Roy si infila nei corpi de^ performer da tutti i lati, dal lato dell'animale, della macchina, della materia inerte. Nessuna rappresentazione o mimesi, ma piuttosto la creazione di zone ibride, zone di mescolanza che lasciano intravedere altre configurazioni corporee a venire, o da immaginare. Di questo miscelarsi in divenire possiamo così fare esperienza.

(M)IMOSA / *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* (2011) creato in ensemble da Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas e Trajal Harrell fa collidere temporalità differenti. La sperimentazione della postmodern dance dei Sessanta entra in interferenza con il Voguing, una danza che nasce in strada e nei club di Harlem negli stessi anni, inventata e praticata da persone gay e trans di origine afro-americana, portoricana, latina, prevalentemente povere. In uno spazio scenico aperto, in continuo dialogo con il pubblico, l' performer attraversano stili, sequenze, tecniche differenti, alternando (su una durata lunga di 2 ore e 15') coreografie, monologhi, pezzi in drag e travalicando i generi mettono in discussione anche la loro identità. (M)IMOSA è un esercizio di retrofuturismo – due culture della danza che prendevano corpo nella stessa città, nello stesso momento storico, ma che non si sono incontrate, vengono messe in collisione. Cosa/sarebbe/accaduto/se –, la danza interroga dentro il suo linguaggio lo statuto della temporalità, non solo aprendo questioni ma *creando* temporalità interconnesse, grovigli temporali. Un esercizio di diffrazione, per usare un termine di Haraway: la diffrazione

Queerizzare le epistemologie

funziona non per analogia, né per similitudine, né per contrapposizione, ma è piuttosto un sistema di interferenze che aggroviglia, generando in questo caso nuove materie di danza e di movimento, che non preesistono all'incontro.

I corpi dell' ^ performer si offrono qui come spazio utopico che dal presente trasforma il passato, generando altri futuri possibili. Cultura alta/bassa, copia/originale sono messe in discussione nel corpo vivo della scena. Il *voguing* nasce infatti come un'imitazione, una riproduzione artificiale: imita i tipi sociali legati al mondo della moda, del lusso e degli affari, producendo una revisione delle categorie di genere e razza che ne sono a fondamento. È una forma di appropriazione dal basso, dal bassissimo, dai bassifondi, e di rovesciamento. La scena di *(M)IMOSA* (che si presenta in diversi formati)⁸ si costruisce come un dispositivo aperto, una successione di numeri che si slabbrano, si disfano. I corpi rotti del Voguing messi in scena dall' ^ 4 performer – le cadute, le rovesciate, le spezzature – non si ricompongono e talvolta diventano corpi-altri, figure in sé, organismi possibili. Ibrida è l'identità, la danza non è uno spazio puro. La danza come euforia dell'impurità⁹.

Confini, interstizi, zone ambigue

I confini cedono: tra corpi, dove finisce uno e inizia un altro, e quelle zone intermedie che rimangono senza nome, le zone di contatto. Entrare in contatto con l'informe, allenarne la percezione.

L'arte genera così zone ambigue, interstizi *tra* i corpi dotati di una propria autonomia, corpi ambigui, ibridi, non formati. Intensità di corpi fantasmatici, frequenze spettrali, infestazioni. Corpi impossibili, illeggibili, impensabili possono sulla scena prendere vita, seppur transitoria. Corpi popolati, corporazioni che lasciano intravedere nuove mescolanze, nuovi composti. Di queste vite mescolate, impure, incerte, transitorie, artificiali facciamo esperienza diretta. Un'esperienza condivisa, uno spazio comune di sensibilità.

⁸ *(M)IMOSA* è parte di una serie ideata a partire dal 2009 da Trajal Harrel in sette taglie, da XS a XL, intitolata *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church*. La M è creata in collaborazione. <https://betatrajal.org/artwork/2284471-M-imos-a-Twenty-Looks-or-Paris-is-Burning-at-The-Judson-Church-M.html> (ultima consultazione 27/10/2023).

⁹ Zoë Sofoulis, *The Cyborg, Its Manifesto and Their Relevance Today: Some Reflections*, «Journal of Media and Communication», VI, 2 (2015), pp. 8-15: 10.

È terreno proprio dell'arte investire, intensificare, modificare i *sistemi di percezione*,¹⁰ ed è così che riesce a rendere visibile ciò che rimarrebbe altrimenti invisibile, ossia le logiche stesse che governano il sensibile.

Potremmo forse riconoscere all'arte una capacità di "anticipare" alcune mutazioni, alcuni smottamenti – un'anticipazione che non è dell'ordine del programma, ma è piuttosto un lasciare intravedere, un far baluginare. Una modalità queer della visione, come di sbieco, non intera, secondo Muñoz, che ci porta nei pressi dell'utopia.¹¹ Una attività di prefigurazione, che è un'attività eminentemente politica dell'immaginazione.

È in questo senso, piuttosto che nella "messa a tema" di argomenti politicamente connotati, che guardo alla scena in quanto spazio di produzione di nuove corporeità, intendendo lo spazio dell'estetica in senso politicamente forte come partizione del sensibile.¹² In questo taglio, gli strumenti concettuali che arrivano dalle teorie e dalle pratiche politiche transfemministe queer possono essere utilizzati come sismografo di una scena mossa da turbolenze, tensioni e vettori, che si sviluppano in poetiche e prassi compositive assai differenti.

Produzione di corporeità, e in seconda istanza, *composizione* – ossia come corpi, sostanze, materie, elementi, forze, processi si compongono, si decompongono e si compostano tra loro nel tempo. Nel sovvertire le strutture percettive, l'esperienza artistica *modifica* materialmente i corpi; nel creare modelli, pattern, partiture e scritture che compongono i corpi, l'arte *inventa* nuove scritture.

Rendere storte le epistemologie, pervertire il canone

Gli "oggetti" sono già lì, li troviamo pronti sul tavolo del mondo per così dire, dentro la griglia che distingue e li classifica. È un esercizio di straniamento: spostare lo sguardo dalle categorie consolidate delle discipline per interrogare le modalità attraverso cui conosciamo, definiamo, nominiamo. Un approccio epistemologico ci consente di "guardare lo sguardo", di mettere in discussione oggetti, campi, definizioni che consideriamo stabili, che diamo per acquisiti.

¹⁰ Cfr. la "partizione del sensibile" di Jacques Rancière, ma anche le strutture percettive di Alva Noë.

¹¹ José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* (2009), NERO, Roma 2021.

¹² Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), DeriveApprodi, Roma 2016.

Queerizzare le epistemologie

Dove si raccoglie dunque la spinta che arriva dalle politiche radicali, dai processi di soggettivazione, dai pensieri queer-femministi e decoloniali? Qual è il punto di contatto più generativo con i saperi? Assumere un punto di vista femminista o queer implica un posizionamento politico, e non riguarda soltanto gli “oggetti” di cui ci occupiamo, che siano le donne, le soggettività gay o lesbici, le comunità queer etc., ma interroga lo statuto stesso dei saperi che producono questi come oggetti di studio. Queer dissesta, smobilita, apre un diverso modo di intendere le categorie con cui analizziamo il mondo.

Per Sedgwick la sessualità prima ancora che uno spazio erotico costituisce un sistema di verità, di conoscenze date per certe, di istituzioni sociali e linguistiche, di rappresentazioni, di pratiche discorsive che rendono vero qualcosa e falso qualcos'altro. Queste definizioni danno forza politica ai soggetti, li fanno esistere in quanto integri, nominabili, convocabili sulla scena pubblica. La sessualità e i suoi linguaggi condizionano in maniera profonda «tutte le relazioni e tutti i linguaggi attraverso cui noi conosciamo». ¹³ Cosa è conoscibile e intellegibile, cosa rimane opaco?

L'obiettivo, per Sedgwick e altr* studios*, è terremotare il canone, smontarlo pezzo a pezzo. Navigando le storie delle arti e i processi di ricerca più sperimentali, vediamo come la produzione artistica tocchi spesso la sua massima intensità immaginativa in risonanza con le innovazioni politiche e teoriche. Emersioni mobili e vivissime, che sono spesso direttamente connesse con le pratiche militanti dell'attivismo politico e con le culture indipendenti, di “margine”, controegemoniche – sono proprio queste tracce ambientali, ecosistemiche che nelle ricostruzioni del canone maggiore e nelle storiografie dominanti vengono trascurate o invisibilizzate. Rimozioni. Rimane un nome, dell'artista, del gruppo, il dispositivo autoriale. Ma la fitta trama di connessioni, circolazioni di idee, scambio di pratiche, prossimità materiale di corpi e di spazi si fa evanescente. ¹⁴

Un progetto femminista o queer non mira a inserire una casella mancante (la “lista delle escluse” di Lonzi) lasciando intatto il sistema dell'arte, ma piuttosto quello di scuotere il canone fin dalle radici, metterne in crisi

¹³ Eve Kosofsky Sedgwick, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità* (1990), Carocci, Roma 2011, p. 35.

¹⁴ Per una diversa modalità di ricostruzione storica che restituisca l'intimità tra sperimentazioni artistiche e movimenti sociali in Italia, cartografando la potenza del comune e gli ecosistemi oltre le indagini sulle singole autorialità, rimando al volume collettivo: I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte 1967/1979*, bruno, Venezia 2021.

i modelli di conoscenza.¹⁵ Una svolta epistemologica che rifiuta approcci di mera inclusione nel canone basati sul riconoscimento. Il modo in cui produciamo i saperi intorno alle arti, i “generi”, i discorsi, i codici culturali deve essere destabilizzato e non puntellato con un inserto: attivare pratiche trasformative, dare un resoconto delle forze in gioco nella produzione culturale e dei conflitti, problematizzare le categorie concettuali dominanti. Queer è per me non un oggetto di studio ma una postura, un gesto, una pratica di rivolta nei saperi, che si fa in complicità con le genealogie dei femminismi.¹⁶

Archivi minori, contrappunti perversi

Cambio di sguardo che genera altre mappe, altri archivi. È una postura però che ci consente di intervenire anche dentro i sistemi culturali esistenti, e dunque di queerizzare gli archivi maggiori, di produrre uno sguardo storto nel canone. Il lavoro di Eve Kosofsky Sedgwick è magistrale nella capacità di produrre letture perverse del canone, nel cuore del canone occidentale, quello letterario. Spostandoci sul terreno della scena, un lavoro analogo è condotto in Italia da Stefano Tomassini, che indaga la relazione tra corpo, maschilità e queer nella danza, anche attraverso lo studio critico dei libretti musicali e di danza, e del repertorio classico, oltre che nelle pratiche coreografiche contemporanee.¹⁷ Pervertire il canone, pervertire il repertorio.

È quel divenire-minore di Deleuze e Guattari, quel movimento controegemonico che cambia la posizione: essere come uno straniero dentro la propria lingua, ossia disertare la lingua ufficiale, la lingua di Stato, la narrazione del potere, minorizzando la lingua maggiore. È un *uso* minore degli strumenti, delle lingue, dei codici. È ciò che bell hooks chiama “fare del linguaggio un campo di lotta”.¹⁸ Per de-canonizzare il canone occidentale e eurocentrico.

E ancora, lo scavo che Muñoz fa nell’archivio queer della performan-

¹⁵ Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un’arte della vita* cit., p. 26.

¹⁶ Per un discorso posizionato sulla relazione tra queer e canone, e sui processi di decostruzione del canone, cfr. E.A.G. Arfini, C. Lo Iacono, *La Cosa Queer: saggio introduttivo* a E.A.G. Arfini, C. Lo Iacono (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, ETS, Pisa 2012.

¹⁷ Tra le ricerche più recenti che articolano questa svolta epistemologica dentro un’idea espansa e politica della coreografia, cfr. Stefano Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell’impossibile*, Scalpendi, Milano 2018; Id., *Tempo perso. Danza e coreografia dello stare fermi*, Scalpendi, Milano 2020.

¹⁸ bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano 1998.

Queerizzare le epistemologie

ce, «non per fondare un canone alternativo, ma per praticare il contrappunto anche nella scena minoritaria della storiografia dominante».¹⁹ Contromovimenti, contrappunti. È proprio Muñoz che fa fare un salto di specie a queste pratiche di rovistamento negli archivi froci e de ^ subaltern ^, indicando nella performance minoritaria (delle forme artistiche o delle forme di vita) lo spazio in cui si addensano diverse temporalità simultanee: non solo ciò che preme per esistere nel presente, che testimonia la sua esistenza, ma che genera futuri possibili. «Il palco e la strada [...] sono spazi per performance che permettono al pubblico di accedere a mondi di vita minoritari che esistono, in modo significativo e dialettico, nel futuro e nel presente. [...] Queste performance, quindi, sono avamposti di un futuro queer che di fatto esistono già nel presente».²⁰ Sono accessi aperti, seppur transitori, ad altri mondi possibili.

La scena postumana

Questo sguardo storto apre prospettive su come la corporeità si produce nello spazio della scena: qual è il corpo naturale, il corpo autentico? Se osservato attraverso le pratiche delle arti performative, il corpo si presenta come un artefatto, un corpo artificiale. La questione dell'*autenticità* o della presunta *naturalità* del corpo è una delle versioni in cui si ripropone l'alternativa tra natura e cultura, un'opposizione che il pensiero femminista ha affrontato e radicalmente decostruito, a partire da de Beauvoir fino ai più recenti esiti del pensiero *queer*, del postumano, del neomaterialismo. Le distinzioni classiche tra naturale e artificiale, originale e copia, realtà e finzione, perdono di efficacia descrittiva se applicate alle pratiche delle arti performative. Di più – dalla prospettiva delle arti performative si acquisiscono ulteriori strumenti di lettura per smantellare queste opposizioni binarie.

Il corpo de* performer è un corpo costitutivamente costruito attraverso stratificazioni, addestrato alle tecniche, implicato in continue interazioni con le tecnologie – tecnologie linguistiche e gestuali, e tecnologie materiali della scenotecnica (luci, audio, macchine sceniche). È il frutto di ripetizioni di azioni, partiture, schemi. Ciò che può essere interessante rilevare è dunque l'artificialità e la *queerness* del corpo performativo, come costruzione storta, assemblata, artificiale.

¹⁹ Nina Ferrante, Samuele Grassi, *Prefazione alla traduzione italiana* di J. E. Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* cit., p. III.

²⁰ J. E. Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* cit., p. 73.

Di contro alle rivendicazioni di una naturalità originaria, le arti performative rendono esplicito lo statuto del corpo in quanto artefatto. La modificazione dell'anatomia e delle posture del corpo, l'amplificazione della voce, la ripetizione di sequenze, l'uso del peso, la creazione di codici di danza e di movimento, la decostruzione e ricostruzione della respirazione – sono forme di riorganizzazione del corpo, strutture artificiali che riarticolano il movimento, l'anatomia, la percezione.

Secondo Alva Noë alcuni fenomeni culturali, appresi, ripetuti, formalizzati diventano attività altamente specializzate tali da produrre nuove forme di organizzazione della percezione. Sono delle tecnologie. Abbiamo la tendenza a pensare le tecnologie come strumentazioni esterne, dispositivi meccanici o digitali che prolungano o amplificano le nostre capacità. La separazione tra tecnologia e biologia, tra natura e cultura invece non è affatto così netta: la coreografia è una tecnologia, la scrittura è una tecnologia. Le immagini, ci mostra Noë, non esistono così pronte in natura, sono una tecnologia della visione: sono artefatti.²¹ Queste forme di organizzazione del sensibile, che rendono il mondo comprensibile e decodificabile, e rendono dunque possibile attraversarlo e modificarlo, diventano – attraverso l'arte – osservabili. Escono dalla sfera dell'inaccessibile, dell'immediato, dell'inconscio perdendo il loro attributo di "naturalità". Diventa così possibile riconoscerle in quanto attività situate, modificabili.

Disidentificazione come gesto di autocreazione

È dentro questa tensione produttiva e non rappresentativa che è possibile rintracciare i fili di una politica queer della performance, cartografando le pratiche che rompono con il paradigma della naturalità e dell'autenticità del corpo.

Il rapporto tra arte e politica allora può illuminare il rapporto tra pratiche artistiche e processi di soggettivazione: è una relazione non degli ordini degli oggetti, dei temi, dei contenuti, ma dei processi, delle azioni, del fare.

Una postura estetica che risuona con quella politica: non si tratta di mappare i confini delle identità, solidificandole secondo il modello del riconoscimento identitario, ma esplorare e sperimentare strategie di disidentificazione, che destabilizzano le identità fisse, delle donne, delle persone razzializzate, delle soggettività gay, lesbiche, trans.

²¹ Alva Noë, *Strani strumenti* cit., p.168.

Queerizzare le epistemologie

Se per Butler la disidentificazione è un mancato riconoscimento, un non essere riconosciute, essere chiamate con un altro nome, un nome che arriva da fuori, per Josè Estaban Muñoz (e altrx teorix queer, fino a Preciado) diventa invece uno spazio di autodeterminazione, di contestazione, un sito di *autocreazione*.²² Sottrarsi alla legge dell'Identico, denaturalizzare le identificazioni quando queste sono agite dai soggetti dominanti, e fare covo altrove.

Il lavoro di Trajal Harrell riscrive genealogie, mette le mani negli archivi comuni e nei repertori minoritari, e mescola – nei corpi, nelle coreografie, fintanto che il pezzo di partenza non si addensa in qualcosa di completamente diverso, stravolgendosi. Ricoreografare le storie. Spazializzare le temporalità, avvicinandole, accostandole, allontanandole. I suoi lavori rompono l'idea statica di repertorio inteso come trasmissione di codici e partiture fisse e identiche a se stesse: memorie e frammenti di danze preesistenti vengono fatte riaffiorare in corpi contemporanei, impastati ad altre danze, ad altre culture materiali del movimento. Il palinsesto è mobile, il catalogo è di ordine affettivo: elementi trans-storici vengono mescolati, riassemblelati, risignificati nello spostamento. Il movimento non è solo quello che accade sulla scena ma ciò che accade alle materie di provenienza. Un'idea non normativa di tempo, di identità, di archivio – intendendo le identità non solo dei soggetti ma anche dei gesti e delle memorie culturali.

In *Dancer of the Year* (2021), Harrell crea un amalgama di frammenti differenti: dalla danza butoh di Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, al voguing, alla postmodern degli inizi, alla danza moderna. Solo, in scena, evoca queste presenze che appaiono come posture, partiture gestuali, sequenze. Con un dispositivo esilissimo, Harrell semplicemente via via estrae gli abiti di scena da un borsone da ginnastica, li dispiega e se li poggia sopra il corpo, senza neanche indossarli. L'abito rimane esterno, a segnare la dis/identità. Nessun re-enactment, nessuna ricostruzione né rievocazione. Gli abiti arrivano e con essi, leggeri, degli accenni di danze, echi, memorie che riemergono dai molti repertori. Baluginii di affetti, di altri corpi che hanno danzato. Lo stesso corpo del danzatore ma in altri momenti, in altri luoghi, danze danzate negli anni, stratificate, depositate come sedimenti. Una playlist di musiche, che lui stesso avvia dal computer, luce piena, anche in sala. Già *Admiring La Argentina*, i cui frammenti galleggiano in *Dancer of the Year*, è

²² Josè Estaban Muñoz, *Disidentification. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, p. 4.

una creazione che Kazuo Ohno compone a partire dai propri ricordi della danzatrice flamenca Antonia Mercé, nota come “La Argentina”. Harrell abitato dai gesti di Kazuo Ohno abitato da Antonia Mercé. Infestazioni. Spostamenti di tempo, di culture, di geografie, di generi sia sessuali che di danza. Travestimento del travestimento dell'*en travesti*. L'origine autentica non c'è, solo ibridi, mescolanze, frequenze affettive.

Nella serie *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church*, Harrell riscrive criticamente, come in *(M)IMOSA*, la storie delle influenze culturali – la postmodern dance della Judson Church, in cui Harrell si forma, è stato uno spazio di intensa sperimentazione anche politica ma prevalentemente bianca, in contrasto con le ballroom e le Houses create da persone nere, brown, portoricane, latine. Gay, queer, trans, travestite, spesso povere e senza casa, poi decimate dall'AIDS e dalla mancanza di politiche sanitarie pubbliche. Il senso di questo incrocio mancato, non avvenuto, si gioca anche qui, nel rapporto tra culture dominanti e sottoculture, culture di margine. Quali sono le vite degne? Significa rompere le gerarchie, e ricollocare il Voguing vicino ad altre forme di danza riconosciute. Significa remixare la storia, dal punto di vista della razzializzazione. E riconoscere tutte le danze fuorilegge, fuori genere, dei bassifondi, e moltiplicare le zone di mescolanza.

Cosa accade se la coreografia entra in contatto con l'archivio? Se l'archivio è riarticolato e ricomposto a partire da una pratica coreografica? Accade una modalità non identitaria di archivio, che non mira a fissare, a consolidare, a documentalizzare. A fare monumento.

Di più, negli ultimi anni a produrre ulteriore scarto nei lavori di Harrell è la presenza del corpo malato. Il corpo malato di Harrell non è semplicemente un ospite sulla scena – porta la sua danza fatta di tremiti, piccoli tremolii, movimenti incontrollati. Modifica, interviene, scrive le proprie coreografie minori, apocrife, dentro le altre coreografie minori. Alterazioni.

È il rapporto uno/molt^ a emergere con forza dal lavoro di Trajal Harrell. Un corpo-archivio, non individualizzato, non privatizzato: il danzatore fa del suo corpo uno spazio condiviso, attraversabile, tutto a fior di pelle. Una pratica attiva di disidentificazione, di *fictional archive* come Harrell stesso la definisce. Dove realtà alternative prendono corpo da archivi incompleti, e storia e fiction si mescolano in composti inediti. Come in *The Köln Concert*, in cui la presenza di altri 6 performer oltre ad Harrell amplifica questa qualità disidentificata – corpi, soggetti, tecniche, età differenti a ricomporre non un insieme ma una polifonia. È l'intensità affettiva, l'aderenza intima che questi corpi hanno con questi frammenti

Queerizzare le epistemologie

di altrove, che cuce insieme e posiziona. Lasciando baluginare altri futuri, ancora aperti.

Corpi ibridi, corpi promiscui

La scena contemporanea sta dunque esplorando nuove grammatiche: i soggetti agenti non sono rappresentati come unità coerenti, ma lampeggiano in quanto intensità incorporate, disindividuate, ibride, forze umane e non umane. Transindividuali. È a questo livello che la performatività riesce a rendere conto della capacità generativa, agente, performativa della materia oltre che dei processi di emersione delle soggettività minori e/o subalterne.

Questa è forse la domanda paradossale che agita lo spazio della scena, spazio in cui per definizione il corpo umano è al centro: in che modo il non umano, il più-che-umano conquista partiture, drammaturgie? Sempre più le pratiche contemporanee interrogano il confine tra umano e non umano: quali corpi agiscono la scena? Solo i corpi umani sono abilitati? Questioni che, rovesciandosi, aprono a un'altra domanda: solo l'umano è in grado di agire? Aperture che indagano la relazione tra performance e azione. Se il concetto di performatività elaborato da Butler apre a una nuova teoria dell'agire che investe i processi di costituzione della corporeità e delle sessualità, Karen Barad amplia questo concetto alla possibilità di una performance di corpi non umani, tenendo saldamente insieme materia e cultura. Una proposta in chiave post-antropocentrica e postumana del performativo. È una prospettiva che deve interessare moltissimo gli studi sulle pratiche artistiche, perché fornisce un'alternativa forte alle teorie della rappresentazione. Performance e rappresentazione costituiscono un'opposizione, due modi alternativi non solo di *guardare* al mondo, ma due modi in cui la relazione stessa tra mondo e discorso *si costituisce*. Dall'epistemologia all'ontologia.

Seguendo Barad dunque, la performatività è una teoria della capacità di agire che riguarda *tutti* i corpi, non solo i corpi umani. L'agire, la performance non sono monopolio dell'umano. Quali sono allora gli affetti, i conflitti, gli ambienti, le relazioni più-che-umane a cui la scena può dare spazio e nuove forme? Quali possibili drammaturgie e coreografie tra umano e non umano? È qui che la scena sta scavando, e inventando nuove partizioni del sensibile.

Dei corpi, e delle soggettività e degli assemblaggi umani/più-che-umani che si generano, mi interessa registrare una specifica temperatura: quella della *promiscuità*. Emersione dei "cattivi" corpi, non ben definiti, dai bordi

instabili, che sfuggono alle tassonomie moderne o semplicemente le infrangono con il loro comportamento. Le arti performative stanno indagando queste infrazioni; di più, le praticano, le mettono in atto. Dove finisce un corpo e ne inizia un altro. Pensare a un corpo come a un intero omogeneo, cambiare lente e vederlo come un composto, un aggregato. Un corpo è lì, ma è anche in un altro luogo. Laddove percepiamo qualcosa di stabile, imparare a riconoscere una molteplicità di forze che tengono insieme il corpo in una forma. Sembra uno, ma è solo un effetto di superficie, il corpo è mescolato. È abitato.

La mescolanza è interessante, perché a differenza del modello della macchina, ossia di aggregazione di pezzi, è spesso irreversibile. Parlando dal punto di vista della scienza dei materiali, Laura Tripaldi mette a fuoco il concetto di interfaccia che definisce una *zona tra* i corpi, non incorporata come una linea, ma una vera e propria «*regione materiale* [...] dotata di massa e spessore», una zona di mescolanza che si comporta in maniera diversa dai corpi originari, prima del loro incontro.²³ Entrando in contatto i corpi non rimangono uguali, si modificano, si mescolano, creano composti ibridi. Una volta miscelati tra loro, i molti corpi diversi, gli elementi non sempre possono tornare a separarsi. L'individualità è perduta. Queste *qualità* dei corpi, di cui le scienze ci danno un resoconto e che sono al contempo delle vibrazioni politiche non fissate nelle identità, possiamo riconoscerle nelle pratiche artistiche cariche di una gradazione affettiva. Oltre le analisi, dalla scena queste qualità ci *toccano*, ci contagiano, ci modificano.

²³ Laura Tripaldi, *Menti parallele Scoprire l'intelligenza dei materiali*, Effequ, Firenze 2020. Per una prima interessante proposta di applicazione del concetto di interfaccia ai modi della scena, cfr. Paola Granato, *L'archivio del rimosso. Arte e dissenso nei progetti di Muna Mussie e Calderoni/Caleo*, «93%. Materiali per una politica non verbale», #34 / Maggio 2023. Disponibile online: <https://novantatrepercento.it/034-05-larchivio-del-rimosso-arte-e-dissenso-nei-progetti-di-muna-mussie-e-calderoni-caleo/?fbclid=IwAR1_NfSxY4hA4oixeOyAlixJptDS7RmQZCpQ8GZC2UKEbhsJ_v27ZgZOYzk> (ultima consultazione 27/10/2023).

Corporeità e processi di soggettivazione

Aspetti biopolitici delle pratiche coreografiche:

Manzotti e Lombardo a confronto¹

Irene Pipicelli

«Après tout, le corps du danseur n'est-il pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois?»

Michel Foucault, *Le corps utopique*, 1966

Gestione della vita e soggettivazione

Con il termine biopolitica, ripreso dalla tradizione foucaultiana si intende l'insieme dei dispositivi, dei discorsi e delle infrastrutture politiche che, a partire dalla nascita della società moderna, fa del suo centro primario di interesse la gestione della vita, la sua conservazione o dissipazione e la sua riproduzione.² Nell'analisi di Foucault con il passaggio alla modernità e in stretta cooperazione con l'affermarsi del liberalismo si sfalda una concezione del potere legato alla sovranità imperniato sul monopolio della gestione della morte – il sovrano incarna colui che decide se sottrarre o mantenere la vita dei sudditi – e si passa a un modello che concepisce la vita dei

¹ Ringrazio il gruppo di ricerca DAMS dell'Università degli Studi di Torino che, nell'ambito del progetto *Laboratorio Excelsior. Ricerca e coreografia su identità, potere e nazione*, ha nutrito le riflessioni che compongono questo articolo.

² La biopolitica, definita da Foucault come il «modo con cui si è cercato, dal XVII secolo, di razionalizzare i problemi posti alla pratica governamentale dai fenomeni specifici di un insieme di esseri viventi costituiti in popolazione: salute, igiene, natalità, longevità, razze», ha avuto una fortuna teorica ampia. Alcune delle riletture più note sono quella del filosofo Giorgio Agamben, incentrata sul potere sovrachante e legata al concetto di «nuda vita» e quella di Toni Negri che rivaluta la capacità di resistenza espressa da forme collettive e legata al concetto di «moltitudine». Cfr. Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France (1978-1979)*, Gallimard, Paris 2004 [*Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, trad. it. Mauro Bertani, Valeria Zini, Feltrinelli, Milano 2005, p. 261]; Giorgio Agamben, *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005; Toni Negri, *Michael Hardt, Empire*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000 [*Impero: il nuovo ordine della globalizzazione*, trad. it. e cura di Alessandro Pandolfi, Daniele Didero, Rizzoli, Milano 2002]; *Ibid.*, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Books, London 2004 [*Moltitudine: guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, trad. it. e cura di Alessandro Pandolfi, Rizzoli, Milano 2004].

cittadini come bene essenziale per l'avanzamento dello Stato: «nasce quel sociale, ibrido di pubblico e privato, affollato di gente che chiede protezione, sicurezza, governo e amministrazione, per produrre e riprodursi e quindi sopravvivere e, nella logica della vita, incrementare la vita stessa [...] dunque politica come polizia e come benessere».³

Roberto Esposito definisce la biopolitica come un concetto pervaso da «inquietudine»,⁴ che nella stessa concettualizzazione foucaultiana attraverso diverse geografie e fluttuazioni. L'ambiguità e la potenzialità di adattamento a nuove letture ne sono costitutive e possiamo accedere a molteplici reinterpretazioni di tale concetto ancora capaci di interrogarci. La biopolitica, infatti, può essere intesa non solo come un tipo di potere soverchiante che annienta la potenzialità agentiva e di autodeterminazione dell'esistenza, ma come una rete a maglie strette di pratiche e istituzioni che ne ridefiniscono l'orizzonte. La corporeità, però, oppone nella sua materialità una resistenza, ed è proprio nel corpo che si radica la possibilità di sovvertire l'ordine biopolitico, oppure di immaginarsi, seguendo la proposta di Esposito, una «biopolitica affermativa»⁵ non come politica sulla vita, ma politica *della* vita. A partire dalla complessità e trasformatività dell'esperienza del vivente nelle sue molteplici manifestazioni, verso una politica di cui la vita sia soggetto anziché oggetto. È questo scarto che ci permette di individuare dinamiche critiche e sovversive, capaci di aprire nuovi scenari e immaginari. Questa trasformazione della politica, che per Foucault prende avvio con la modernità, è strettamente correlata alla nascita di un nuovo modello di Stato – o meglio, di nazione – di individuo e a una nuova relazione tra società e legge.

La storia della danza, in quanto forma organizzata e collettiva di espressione culturale attraverso la corporeità, si intreccia in modo interessante con la nascita e lo sviluppo della biopolitica, benché questo rapporto non sia ancora stato oggetto di un'indagine organica. Per provare a ricostruire una linea di contaminazione, l'articolo analizza come si incarna la relazione tra danza e biopolitica nel lavoro di Luigi Manzotti e nella sua ri-mediazione contemporanea proposta da Salvo Lombardo. L'apporto degli studi di danza intesi come strumento teorico originale per pensare la corporeità a partire da un paradigma non logocentrico e oculocentrico, ma profonda-

³ Laura Bazzicalupo, *Ambivalenze della biopolitica* in Laura Bazzicalupo e Roberto Esposito (a cura di), *Politica della vita*, Laterza, Bari-Roma 2003, pp.134-144, p. 137.

⁴ Roberto Esposito, *Biopolitica, immunità, comunità*, in Laura Bazzicalupo e Roberto Esposito (a cura di), *Politica della vita*, cit., pp.123-133, p. 123.

⁵ Roberto Esposito, *Biopolitica, immunità, comunità* cit., p. 130.

mente corporeo è particolarmente fruttuoso per ripensare la biopolitica in modo complesso ed evocativo nella contemporaneità. L'aspetto più interessante per un'analisi che intenda prendere in considerazione le potenziali connessioni tra danza e biopolitica è l'importanza di quest'ultima nella strutturazione e irregimentazione delle corporeità. Infatti, la vita di cui la biopolitica si cura rappresenta *un certo tipo* di vita soggetta a una norma che si esprime attraverso dispositivi, infrastrutture, discorsi e pratiche. Il corpo, la sua vitalità, la sua mobilità, rappresentano l'oggetto di massima attenzione da parte della biopolitica che si dota di strategie per gestirla e direzionarla. Come messo in luce da Georges Vigarello, si tratta di un vero e proprio *dressage* della corporeità che prende le mosse ancor prima della nascita di un individuo e lo accompagna per tutta la sua esistenza.⁶ L'idea di *dressage* proposta dal filosofo francese è complementare alla biopolitica in quanto entra esplicitamente nella descrizione della manipolazione materiale del corpo attraverso pratiche e dispositivi, mostrando quali effetti, anche plastici, la dimensione di gestione della vita può avere nella storia della civilizzazione. Il teorico francese approfondisce magistralmente il ruolo di concetti come igiene, salute e postura nella cultura e nelle pratiche della modernità nell'ottica biopolitica, dimostrando come molti aspetti della quotidianità sociale e individuale siano stati catturati all'interno di questa riprogrammazione della corporeità nell'ottica di gestirla in modo più utile e produttivo.

L'articolo intende riannodare il destino della biopolitica al discorso sulla danza come ambito di indagine, osservazione e pratica della corporeità nel suo apparire e svolgersi storico. Proprio per questa ragione biopolitica e danza possono parlarsi, dando luogo nell'incontro reciproco a nuove e originali contaminazioni. Nelle parole di Mark Franko:

La consapevolezza stessa della storia politica trasmessa con il corpo ci permette di pensare il rapporto tra danza e politico in termini coreografici e, quindi, in una logica interna al movimento e alla sua performance. Il rapporto coreografico tra danza e politico diviene critico in relazione alla propria storia. In questo contesto, le metodologie di studio della danza e della politica potrebbero essere interpretate in chiave interdisciplinare». ⁷

⁶ Georges Vigarello, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Editions du Félin, Paris 2018.

⁷ Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della danza*, UTET, Torino 2005, pp. 5-29, pp. 28-29.

A partire dalle esperienze contemporanee, che fanno della riflessione politica sul corpo una delle proprie direttrici fondamentali, è possibile dare spazio a quella rinegoziazione affermativa o critica di una politica della vita.

Coreografia e biopolitica: un dialogo

Riprendendo Esposito, una politica della vita intesa come una biopolitica affermativa integra un'ispirazione spinoziana: una continua rinuncia al potere che rimanda alla vita organica, per esempio quella del corpo, dove ogni parte si associa armonicamente nel tutto.⁸ Da qui proviene la dialettica tra comunità e immunità che caratterizza questa visione del potere e si esprime relativamente a un territorio, ovvero uno spazio – fisico o simbolico – che si autodelimita regolandosi attraverso norme che contribuiscono a farlo perdurare come unità.⁹ Ogni territorio che abbia una delimitazione che si riconosce come propria, separa due forme di vita: la nuda vita e la vita politica. L'ultima è proprio quella che descrive la remissione del potere di una singola parte a vantaggio del tutto organico. In questo panorama, a partire dagli spunti del teorico Stefan Apostolou-Holscher, possiamo parlare di danza e coreografia come pratiche che partecipano nella costruzione di forme di relazione tra corpi attraverso i concetti di comunità e immunità, contrapponendo una politica immunitaria sulla vita e una politica comunitaria della vita.¹⁰ La coreografia rappresenta «a set of rules framing the dancing bodies and as such operating like the law in sovereign power. Taken literally, choreo-graphy is the inscription of codes and their meanings into spaces in order to define them as a coherent territory».¹¹

Dalla sua creazione nel 1661, la danza accademica con la metodologia di produzione coreografica e di insegnamento formalizzata da Luigi XIV

⁸ Per un approfondimento sul rapporto tra filosofia e danza sull'idea di corporeità e corpo cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari-Roma 2004, in particolare pp. 32-61. Di particolare interesse per una decostruzione dell'idea di corporeità che sia anti-logocentrica e anti-oculocentrica cfr. Michel Bernard, *De la corporeité fictionnaire*, «Revue Internationale de Philosophie», 56, 222 (2002), pp. 523-534.

⁹ Sulla nozione di territorio vedi anche Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France (1977-1978)*, Gallimard, Paris 2004 [*Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France 1977-1978*, trad. it. Paolo Napoli, Feltrinelli, Milano 2005].

¹⁰ Cfr. Roberto Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998; Id., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002.

¹¹ Stefan Apostolou-Holscher, *Dance Today: Between Biopower and Biopolitics*, «Maska», 29, 165-168 (2014), pp. 154-161, p. 159.

era esplicitamente parte della dimensione normativa della corte francese che comportava la prescrizione di un certo tipo di comportamenti e di corporeità e allo stesso tempo rappresentava una precisa idea di relazione con il territorio e con la sovranità. Nelle parole del coreografo e trattatista francese Raoul-Auger Feuillet, a cui dobbiamo proprio la prima trascrizione dei movimenti della danza accademica, secondo Apostolou-Holscher, è possibile cogliere quella spinta caratteristica della biopolitica: l'imprimersi del potere su una materia viva, pronta a cogliere impartizioni e posture, e ad adattarsi alle forme proposte dal potere sovrano. La coreografia è quindi pensata come una pratica attiva che si iscrive su una materia viva, ma considerata inerte, che deve essere *formata* per produrre significato.

in Feuillet an individual body's life is nothing but a derivative of its choreographic protection. Representing and continuously reharsing the sovereign order at the court of Luis XIV, the dancing body is considered to have no capacity of its own and no faculties that might escape its overcoding through the rules set forth in the dance book. The dancers shall merge entirely with the law that is given to them by choreography's *écriture*. In Feuillet, there is no indication of *determinable* bodies, there are no bodily potentials, and everybody is completely determined by the sovereignty of the steps, tracts and positions written down as a prescription in the dance book.¹²

In scritture successive sulla danza è possibile rintracciare una crescente attenzione verso la vitalità del corpo, cambiamenti culturali che ricalcano quello che per Foucault rappresenta il passaggio alla piena governamentalità della vita. In particolare, guardando a Jean Georges Noverre, Apostolou-Holscher suggerisce che nell'ambito della disciplina della danza la vitalità del corpo ricompaia come forza fondamentale di cui la coreografia può nutrirsi.¹³ Il rapporto tra danza e politica può dunque rappresentare

¹² Stefan Apostolou-Holscher, *Dance Today: Between Biopower and Biopolitics* cit., p. 159.

¹³ L'autore prosegue la sua analisi sul rapporto tra danza e biopolitica fino alla contemporaneità, citando le coreografie di Xavier le Roy e Mette Ingvarsten come esempi di coreografia con corpi postumani, nei quali individua la capacità di resistenza e di agentività comunitaria suggerite da Esposito per una biopolitica affermativa: «we are confronted with monstrous, effervescent bodies, bodies that do not fit anymore into an organism, bodies that are not framed by their contour, may it be that of political or libidinal framed by their contour, may it be that of political or libidinal economy. They express a released life, a life that is no longer dominated by sovereign forms but acts itself as a bearer of ever new potential forms. [...] while biopower tries to integrate the body into its calculus, producing new regimes of sovereign choreography excluding the individual body's singular capacities and faculties again, dance as affirmative biopolitics inscribes a life into the unified life and therefore

un ambito rivelatore per il discorso sulla danza.¹⁴ Mark Franko nota come nella storia della danza sia possibile rintracciare alcuni momenti nodali nell'incontro con la dimensione politica, delle «circostanze *congiunturali* [...] in cui forme di movimento e vita sociopolitica si configurano simultaneamente, seppure in maniera apparentemente indipendente».¹⁵ Uno di questi momenti può essere identificato con il passaggio storico che vede la creazione degli Stati-nazione europei e l'espansione coloniale. In questo frangente «la danza è stata usata per proiettare e plasmare immagini della monarchia e di identità nazionali, identità razziali, identità ritualizzate e identità di genere. [...] il corpo in movimento divenne la pietra di paragone in termini coreografici dell'identità nazionale. I coreografi cercarono temi e materiali che celebrassero l'identità nazionale in tipologie fisiche e qualità particolari di energia e risolutezza, tutte costruite con connotazioni razziali».¹⁶

Franko individua due comportamenti contrapposti della danza come pratica che si relaziona con la politica: normativo o sovversivo o, come li chiama l'autore, di persuasione ideologica o decostruzione.¹⁷ La danza come pratica critica fa un'operazione riflessiva di decostruzione della corporeità: pone delle domande sul corpo e sulle sue potenzialità, anche ri-abitando opere del passato. Non è possibile separare le pratiche coreografiche dalle conformazioni sociali delle comunità all'interno delle quali vengono create e fatte circolare e a questo è necessario aggiungere un livello di analisi che riguarda le tecniche e i protocolli di *dressage* del corpo

renders its organism inorganic. The inorganic is exactly what might be called a communitary potential in contrast to the new immunitary tendencies of biopower nowadays»: Stefan Apostolou-Holscher, *Dance Today: Between Biopower and Biopolitics* cit., pp. 160-161.

¹⁴ «La danza teatrale occidentale ha inizio nella sfera politica. Il teatro di stato seicentesco si chiama così perché in esso le azioni reali del teatro avevano un significato politico diretto. È un luogo comune che i balletti di corte, in particolare quelli francesi, rispecchiassero le manovre diplomatiche e le mete ideologiche della monarchia. Al centro di questi mezzi di comunicazione della prima età moderna, dai quali emana il controllo sul territorio dei primi stati nazionali, c'è il corpo stesso del re: un luogo privilegiato di interazione tra danza e potere»: Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione* cit., p. 20.

¹⁵ *Ivi*, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Franko individua un terzo modo della danza, che è quello della protesta come forma di resistenza. In questo senso, attraverso un'analisi micrologica possiamo individuare momenti in cui la danza *funziona* in modo strettamente politico, faccio riferimento alle analisi di Susan Leigh Foster e di André Lepecki. Cfr: Susan Leigh Foster, *Choreographies of Protest*, «Theatre Journal», 55, 3 (2003), pp. 395-412; André Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics*, «TDR: The Drama Review», 57, 4 (2013), pp. 14-27.

alle quali le persone danzanti vengono sottoposte nelle diverse epoche. Franko propone di pensare al passato nei termini di «genealogie foucaultiane». Attraverso l'idea di archeologia prima e genealogia poi Foucault individua una modalità di attingere alla storia in un senso non lineare e teleologico che prenda in conto la natura patica, dinamica e contestuale.¹⁸ Lavorare genealogicamente o archeologicamente sul binomio passato e danza consente di pensare alla citabilità della storia, a una sua potenziale espansione e riattivazione. Questo avviene in particolar modo attraverso la pratica del *re-enactment* o della rimediazione, come vedremo nel prossimo paragrafo.

Foucault non parla direttamente della danza come forma di disciplinamento del corpo, ma influenza la danza attraverso il recupero della sua filosofia da parte degli studi di danza e in particolare della riflessione sulla corporeità.¹⁹ Con disciplina nel pensiero foucaultiano si indica un ampio ventaglio di oggetti e significati che vanno dalle pratiche di allenamento e addestramento fisiche (comprendendo perfino la scrittura come pratica collettivamente organizzata) fino alle scienze come spazi occupati dai discorsi e che operano in modo disciplinante. Con Foucault per “discorso” intendiamo sempre anche una pratica, qualcosa che ha il potere di creare e distruggere: un fare che ha degli effetti materiali sulla realtà. Il discorso come qualcosa che si fa, si abita, agisce e si agisce: un elemento performativo. Si tratta di un insieme di dispositivi e pratiche che imbrigliano la potenza vitale del corpo per utilizzarla, mediarla e gestirla. Il pensiero di Foucault sul corpo e sul disciplinamento è stato significativo per il lavoro di divers* coreograf* contemporane*. Si tratta di leggere il discorso

¹⁸ Cfr. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 [*L'archeologia del sapere*, trad. it. Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971]; Id., *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, a cura di Mario Bertani, Einaudi, Torino 2001, pp. 43-64.

¹⁹ Oltre alla produzione teorica di Mark Franko a cui si è già fatto riferimento, si rimanda a titolo di esempio agli scritti di Susan Leigh Foster e Ramsay Burt. Cfr. Susan L. Foster, *Choreographing History*, in Ead. (a cura di), *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington 1995, pp. 3-21; Ramsay Burt, *Memory, Repetition and Critical Intervention. The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance*, «Performance Research», 8, 2 (2003), pp. 34-41; Id., *Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker*, in André Lepecki (a cura di), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University, Middletown 2004, pp. 29-46; Id., *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*, Oxford University Press, Oxford 2017, in particolare pp. 1-30.

coreografico in quello teoretico e viceversa.²⁰ In particolare, si riconduce il rapporto tra biopolitica e danza alla nascita della danza accademica per la sua collocazione storica e per il suo modo di intendere e produrre un certo tipo di corporeità. Franko si concentra sul lavoro di William Forsythe, coreografo statunitense, il quale rappresenta per l'autore l'emblema della ripresa di una biopolitica affermativa nel contesto della danza contemporanea. Il coreografo infatti tratta la danza accademica come una disciplina (in senso foucaultiano) e lavora all'interno di essa. Si tratta di un punto di partenza con il quale confrontarsi produttivamente, non con un'ideologia statica e rigida: con un discorso che imbriglia la materialità del corpo. In questo senso, Franko parla di consapevolezza storica che garantisce la possibilità di accedere ai diversi livelli di significazione della danza accademica e uscire da una concezione normativa, ideologica o conservazionista.

Secondo Franko la danza accademica è paradigmatica di come emergono e funzionano le discipline in senso foucaultiano nel XVIII secolo, nonostante il filosofo non ne parli mai: «Ballet, indeed, is that art of the body whose historical advent in the classical age is a model for all the others, and which Foucault passes over in silence».²¹ Il corpo si trova preso in un campo politico, le maglie del potere lo riguardano da vicino e lo avvincono in modalità molteplici. «For Foucault, power inscribes its effect on the body, and for dance scholars influenced by Foucault, choreography (and, to a lesser degree, technique) is the prototype of that inscription».²² La coreografia per Forsythe rappresenta la morsa di una tecnica sul desiderio della danza e va ripensata come forma di presa in carico dell'insieme delle libertà danzanti delle persone presenti sul palco. Foucault non si è occupato della danza, ma la danza si è sicuramente occupata di lui e della sua concezione biopolitica. Infatti, la riflessione sulla gestualità e sulla stratificazione del disciplinamento corporeo che comprende l'affinare alcune serie di movimenti ad uso sociale e collettivo, per esprimere un insieme di significati condivisi è intimamente connessa all'idea di coreografia e di danza.²³ Foucault, come molti pensatori occidentali è vittima di un pregiudizio logocentrico che riduce il corpo alla parola. Parlando in termini disciplinari della scrittura: «The analysis of the act of writing provides insight into dance where the body itself is the disci-

²⁰ Mark Franko, *Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe*, «History of the Human Sciences», 24, 4 (2011), pp. 97-112, p. 98.

²¹ *Ibid.*

²² *Ivi*, p. 99.

²³ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018.

plinary subject, and its gesture the apparatus of production, an idea that is already implicit in the relationship Foucault evokes between the body and its gesture as definitive for a “well-disciplined body” in the act of writing. The body is gesture’s host, as it were, so that an art of the body would require a stabilizing platform or stage for gesture’s emergence». ²⁴ Secondo Franko, questo tipo di descrizione della preparazione disciplinare del corpo alla scrittura risuona con l’estetica della danza classica. Si può qui recuperare la nozione di *dressage* concepita da Georges Vigarello nella descrizione del ruolo della verticalità della postura umana nella storia della nostra civilizzazione. Il corpo è il luogo materiale nel quale si iscrive la legge, come processo di un addestramento che ha anche delle declinazioni etiche ed estetiche, il che ci porta nuovamente alla danza e a Forsythe, il cui ambito di ricerca è «the organization of the human body as an art form». ²⁵ Il sistema di studio di Forsythe per indagare la danza accademica è proprio quello di lavorare con danzator* che hanno avuto una formazione classica, soggetti sui quali questo disciplinamento si esprime in maniera più completa e vivida. Il coreografo descrive la sua pratica come una forma di manipolazione della conoscenza pregressa dell* danzator*. Allo stesso modo, una tecnica di danza non è solo una forma di disciplinamento del corpo, ma è anche un insieme di saperi che predispongono una precisa concezione dello spazio e del tempo, del movimento e della relazione:

their knowledge is inscribed in their bodies, yet they are also led to take their own bodies as objects of transformable knowledge and language as material for different arrangements of corporeality. This is properly the (new) role of the choreographer, and the new shape of choreography. Forsythe’s curation of the dancer’s body takes that body out of the carceral condition of discipline and into culturally generative field of creative activity. ²⁶

Così Forsythe può rappresentare il passaggio tra una politica sulla vita a una politica della vita, come immaginata da Esposito, un passaggio dal disciplinamento alla sovversione, dall’iscrizione al gioco creativo.

In Foucault c’è poco accento sulle potenzialità agentive del corpo nel ricomporsi sovversivamente o in contrapposizione rispetto alla disposizione biopolitica: ²⁷ la possibilità, vista da Franko nell’integrare l’analisi coreo-

²⁴ Mark Franko, *Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe* cit., p. 99.

²⁵ Ivi, p. 100.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Questo aspetto verrà parzialmente colmato dalla rilettura butleriana di Foucault con l’idea di performatività. Anche in questo caso però verrà messo in luce, significativamente

grafica nel quadro della biopolitica permette di considerare altri aspetti e strategie attraverso cui la corporeità riguadagna spazio di agentività. La proposta di Franko è quella di pensare il corpo come un medium per uscire dall'ambiguità in cui Foucault si trova preso, cioè di concepire il corpo a un tempo come entità biologica pre-discorsiva e come luogo dove si deposita la storicità: «the body as medium emerges here as an aesthetic positivity or sensuous practice». ²⁸ Non si tratta di immaginare una corporeità utopisticamente sciolta dal disciplinamento, ma, a partire dalla capacità della materialità viva e agentiva del corpo, di rispondere in modo inatteso al disciplinamento e aprire uno spazio impensato e caotico dove riorganizzare parzialmente la corporeità e le relazioni tra i corpi. ²⁹

Manzotti e Lombardo: consapevolezza storica e coreografia

La coreografia come abbiamo visto può incarnare proprio la disciplina emblematica dell'ri-organizzazione politica sulla corporeità, in quanto pratica di organizzazione e pianificazione del movimento e delle affettività

dalle teoriche femministe neomaterialiste, come nonostante venga riconosciuto un maggior spazio di sovversione e un campo per rigiocare le norme in un senso che resiste al dispositivo, la corporeità rimane in secondo piano rispetto alla dimensione ancora decisamente logocentrica della teorizzazione di Butler. In questo senso è rilevante il contributo degli studi di danza e in particolare il contributo originale che la dimensione coreografica può apportare alla riflessione sulla presa del potere sul corpo e sulla performatività di genere, come già espresso da Susan Leigh Foster. Cfr. Judith Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari-Roma 2013; Ead., *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Feltrinelli, Milano 1996; Susan Leigh Foster, *Choreographies of gender*, «Signs», 2, 1 (1998), pp. 1-33; Karen Barad, *Posthumanist Performativity. Towards an Understanding of How Matter comes to Matter*, «Signs», 28, 3 (2003), pp. 801-831. Sempre sul contributo degli studi di danza e della coreografia a una nuova concezione dei processi di materializzazione della corporeità e del genere cfr. Irene Pipicelli, *Svelare il corpo. Un dialogo a venire tra coreografia, femminismo e genere*, «Culture Teatrali», 32, 2023, in corso di pubblicazione.

²⁸ Mark Franko, *Archaeological choreographic practices* cit., p. 108.

²⁹ Ciò che emerge dall'analisi del lavoro di Forsythe proposta da Franko, nonostante non sia messo in luce dal teorico, riguarda la riemersione di una dimensione collettiva della rinegoziazione tra il disciplinamento e la costruzione processuale di un nuovo spazio, altro aspetto poco presente nella teorizzazione foucaultiana recuperato invece dalla rilettura di Esposito. Infatti non si tratta delle singole corporeità che agiscono disgiuntamente, ma della continua oscillazione tra il coreografo portatore di un'istanza di riscrittura della tecnica e le persone danzanti che abitano le proprie corporeità al tempo stesso disciplinate e dotate di capacità improvvisativa: «Forsythe works on disciplined bodies both to extend them to unexpected limits, and to undo the expectations of their disciplinary past»: Mark Franko, *Archaeological choreographic practices* cit., p. 108.

del corpo, della relazione tra corpi, spazio e tempo. Per approfondire il rapporto tra danza e biopolitica nel suo aspetto disciplinante/negativo o nella sua potenzialità sovversiva/affermativa, emblematico è il caso della trilogia di balli scritta da Luigi Manzotti e musicata da Romualdo Marengo alla fine del XIX secolo e della sua ripresa *ri-mediata* da parte del coreografo contemporaneo Salvo Lombardo. La trilogia è composta da *Ballo Excelsior* (1881), *Amor* (1886), e *Sport* (1897), il cui spettacolo di apertura viene descritto da Sergia Adamo come «one of the most popular Italian nineteenth-century cultural artifacts».³⁰ La trilogia incarna un dispositivo di produzione e circolazione di soggettività, con un impeto prescrittivo diretto al pubblico sia per quanto riguarda la corporeità vera e propria, sia in riferimento alle caratteristiche identitarie che riguardano la razza e il genere, connesse a un afflato nazionalista “necessario” alla neonata Italia. Secondo Franko «Quando parliamo di danza e politica, parliamo del potere che ha la danza di fare e disfare le identità. Poiché la danza plasma il corpo e il suo modo di muoversi, essa non può che proporre modelli di soggettività in un senso affermativo o negativo».³¹ La trilogia manzottiana, attraverso la rappresentazione performativa, suggerisce un certo tipo di soggettivazione,³² secondo le declinazioni specifiche di ogni spettacolo – nel caso del *Ballo Excelsior* attraverso la celebrazione del progresso, mostrando i successi tecnologici italiani e le conquiste coloniali con la ripresa della logica celebrativa delle esposizioni universali; con *Amor* attraverso la ricostruzione di una genealogia dell’identità italiana che risale alla romanità classica, ponendosi come standard della cultura; con *Sport* attraverso l’esaltazione della classe borghese, dei suoi valori e delle sue

³⁰ Sergia Adamo, *Dancing for the World: Articulating the National and the Global in the Ballo Excelsior's Kitsch Imagination*, in Guido Abbattista (a cura di), *Moving Bodies, Displaying Nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions 19th to 21st Century*, EUT, Trieste 2014, pp. 143-172, p. 143. È interessante notare che per la ricorrenza del 150° Anniversario dell’Unità d’Italia l’Accademia Nazionale di Danza ha ri-presentato la trilogia di Manzotti, avvalendosi di coreografi come Adriana Borriello, Ismael Ivo, Roberto Zappalà, Michela Lucenti.

³¹ Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione* cit., p. 14.

³² Franko riconduce direttamente i processi di soggettivazione alle rappresentazioni coreografiche: «Il carattere pubblico della rappresentazione ha l’effetto di “rendere soggetto” lo spettatore, nel senso di conferire a chi guarda la propria soggezione, il che è il fine dell’assoggettamento. [...] Michel Foucault vede in maniera non dissimile l’esercizio diretto dell’autorità monarchica nella sfera politica come una forma di assoggettamento. La danza si presta facilmente all’applicazione di questa teoria, poiché è ben lontana dalla violenza punitiva e allo stesso tempo è quanto di più caratterizzato dalla pubblica esposizione del corpo del sovrano»: Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione* cit., p. 21.

attività grazie alle pratiche sportive come elemento disciplinante del corpo in senso morale.³³

Si trattava di opere che ambivano a una dimensione monumentale e celebrativa, servendosi di imponenti scenografie e di scene che vedevano coinvolti grandi gruppi di danzatori*. Tali scelte vengono ricondotte da Adamo, nella sua analisi del *Ballo Excelsior*, proprio alla volontà di produrre un dispositivo di coinvolgimento delle masse attraverso lo spettacolo, funzionale alla costruzione di una identità nazionale forte, fondata sul progresso e sulla superiorità culturale dell'italianità sulle altre nazioni.³⁴ «La rappresentazione della realtà politica è ciò che ci permette di capire l'estetica proprio come forma di comprensione storica. Il potere non può agire fuori dal campo della rappresentazione, e la rappresentazione (con tutte le sue crisi) è materia estetica»,³⁵ dunque anche le rappresentazioni danzate partecipano, come abbiamo visto, nella più ampia operazione di disciplinamento del sentire volta a costruire il “cittadino italiano”: proprio come sottolineato da Foucault, a un processo di individualizzazione si accompagna la creazione di una identità collettiva fondata sulla nazione.

Un esempio che nel contemporaneo testimonia il tentativo di affondare le mani nella storia della danza per recuperarne un segmento criticamente è la trilogia del danzatore e coreografo Salvo Lombardo composta da *Excelsior* (2020), *АМОЯ* (2022) e *Sport (titolo provvisorio)* (2023) che ricalca la trilogia manzottiana. Si tratta di una operazione archeologica, nel senso foucaultiano: volgere lo sguardo al passato per richiamarlo a un nuovo impatto con il presente che possa fare emergere significati inattesi. Mark Franko, citando ad esempio le rimesse in scena di *Le Sagre du Printemps* ad opera di Pina Bausch e del *Lago dei Cigni* di Matthew Bourne, nota come in certi casi «la presenza di un'opera del passato [può] funzionare da contrasto per una rielaborazione delle potenzialità politiche non realizzate nell'originale».³⁶ Questa possibilità diventa ancora più concreta, dirompente e consapevole nel caso di *re-enactment*, rimessa in azione e ri-mediazione: pratiche attraverso le quali il legame tra danza e storiogra-

³³ Per uno studio approfondito sul *Ballo Excelsior* cfr. Flavia Pappacena (a cura di), *Excelsior. Documenti e saggi*, Di Giacomo, Roma 1998. Sebbene la produzione teorico-critica si sia concentrata prevalentemente sull' *Excelsior*, è da segnalare il saggio di Patrizia Veroli, *Ballare per "Sport". Nell'Italia del 1897 il Teatro alla Scala divenne una palestra*, «Lancillotto e Nausica», XXI, 1 (2004), pp. 46-63.

³⁴ Sergia Adamo, *Dancing for the World* cit., p. 144.

³⁵ Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione* cit., p. 28.

³⁶ Ivi, p.12.

fia diventa più saliente. Incarnano direttamente la possibilità di usare la danza stessa come forma e metodo di produzione della storia: la coreografia come espressione non logocentrica dell'indagine storica. Le corporeità, in quanto elementi stratificati prodotti da molteplici "scritture", risuonano con il farsi della storia e interagiscono con essa attivamente partecipando al coro delle storiografie diagonalmente. Attraverso il *re-enactment* un'opera si riattiva nel presente, dando la possibilità a nuovi strati di significato di riemergere: strati che non erano disponibili o accessibili nel momento in cui l'opera è stata creata, significati che interagiscono con la biografia dell'opera e possono quindi emergere solo a un certo punto. Attraverso una temporanea ma radicale sovrapposizione di temporalità diverse, caratteristica propria del *danced re-enactment*, «the notion of historical time as chronicle time becomes destabilized by an uncertain historicity hinging on gesture. One of the allmarks of dances reenactments is that historicity is always invested in complex temporalities whose modalities are those of spatiality rather than narrative».³⁷ Il tempo lineare diventa un tempo "incerto" che si poggia sulla gestualità. Si tratta di una storicità fatta di temporalità complesse che riemerge attraverso linee spaziali (cioè coreografiche, appunto) invece che narrative.

Salvo Lombardo recupera come spunto e pungolo la trilogia di Manzotti attivando processi creativi e di ricerca differenti per ognuna delle tre opere. Se in *Excelsior* è ancora possibile rintracciare, benché sporadici, prestiti e citazioni semi letterali dalla coreografia del Gran Ballo tardottocentesco, in *АМОЯ* e *Sport* il processo creativo e storiografico si è quasi del tutto spostato sul contesto socioculturale dal quale l'opera di Manzotti emergeva. A partire da questo incipit le opere si sviluppano in particolare nel caso di *АМОЯ* sulla fenomenologia del potere in relazione alla classicità, ponendo il corpo come elemento che ne mostra i segni rendendolo manifesto; nel caso di *Sport* sulla relazione tra danza dimensione sportiva alla luce dell'atto performativo, al tempo stesso simile e dissimile, e sulla performatività come imperativo che istruisce e condiziona le corporeità.

Descrivendo l'esperienza della visione di *Excelsior*, la studiosa Giulia Grechi evoca l'immagine dell'archivio: si tratta della convocazione di molteplici archivi della nostra cultura e civilizzazione, analisi che può essere estesa all'intera trilogia di Lombardo. Il coreografo attinge a materiali

³⁷ Mark Franko, "Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era, in Id. (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017, pp. 1-18, p. 2.

disparati per ricostruire immagini e immaginari, proponendo al tempo «il doppio e il capovolgimento di quell'archivio, il suo *rovesciamento* (come l'immagine dello specchio), come un enorme “cassetto svuotatasche” della memoria e dell'identità, ma contemporaneamente è il riuso di quell'archivio come strumento, dispositivo, gesto desiderante». ³⁸ Lombardo definisce appunto il suo *Excelsior* come «un tentativo di ri-mediazione culturale della sua matrice classica»; «un dispositivo scenico di *ri-emergenze*» ³⁹ che intrattiene con la sua origine, il *Ballo Excelsior*, un rapporto ricco di tensioni. Vi è dunque, seguendo Foucault, un esplicito rapporto archeologico tra il *Ballo Excelsior* e il suo rovesciamento che coinvolge, mettendo in risonanza, nella società italiana contemporanea una serie di aspetti costitutivi della costruzione ideologica dell'italianità presente nell'opera di Manzotti. L'archeologia, messa in atto attraverso la ri-mediazione, sperimentata con *Excelsior* e poi riproposta nelle due opere successive, costituisce una metodologia di produzione storiografica, una storia che viene dal corpo e al corpo ritorna. Una storia che emerge dalla complicità tra forme di linguaggio differenti e dall'andirivieni tra diverse temporalità.

La trilogia di Manzotti mostra come la danza entri a pieno titolo in un programma ideologico normativo che incarna un processo di soggettivazione del cittadino italiano. La forma collettiva e magniloquente di questo genere di balli, che impiegavano scenografie imponenti e grandi masse di ballerini* proprio al fine di impressionare il pubblico e aumentare la percezione di coinvolgimento, si presta non solo ad illustrare, ma proprio ad incarnare l'immagine di una nuova civiltà: il ruolo dell'italianità tra le grandi nazioni che guidano il progresso culturale e scientifico mondiale; il luminoso destino della nazione italiana profeticamente riannodato alla sua supposta radice nella romanità classica; le istanze dell'emergente classe borghese legate all'esigenza di una corporeità sana e igienica, pronta a ben servire lo Stato. Giulia Grechi sottolinea come il potere usi il corpo per riprodurre se stesso, attraverso la circolazione di una serie di «coreografie gestuali normative [...]». Così un certo sapere egemonico viene ri-prodotto attraverso una serie di rituali (atteggiamenti, gesti, abitudini che sono anche delle “predisposizioni affettive”), e attraverso la performatività dei corpi che li mettono in scena». ⁴⁰ Nella ri-mediazione di Lombardo l'aspetto

³⁸ Giulia Grechi, *Rovesciare l'archivio: Excelsior, l'esemplare capovolto*, in *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2021, pp. 243-259, p. 245.

³⁹ Ivi, p. 247.

⁴⁰ Ivi, p. 254.

Corporeità e processi di soggettivazione

ideologico che informa le corporeità presenti in scena si esplicita e diventa materiale concettuale e coreografico per costruire un nuovo spazio spettacolare dove i corpi de* danzator* agiscono sulle complesse dinamiche attraverso le quali una certa corporeità appare come naturale e sugli aspetti gestuali, patici e affettivi che contribuiscono a prescrivere processi di soggettivazione. Quello che il coreografo propone è quindi un esercizio coreografico di lettura attraverso il quale far emergere la natura biopolitica della rappresentazione, svelandone il carattere ideologico e aprendo nuove possibilità per riaffermarle le potenzialità creative della corporeità.

The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change

Maria Elena Ricci

Carlos Martiel, a Havana-born, New York based performance artist, is receiving well-earned international attention thanks to his visceral, direct, and unmistakably honest performance art. Through his politically charged work, Martiel sheds light on issues of urgent relevance in the context of today's dehumanized contemporary landscape. In fact, the Afro-Cuban performance artist displays works which scream as loud as an animated protester in the streets, despite their innocuously, yet strategic, silent and motionless characteristics.

The political nature of Martiel's creativity can be traced back to his studies at the *Cátedra Arte de Conducta* (Behavior Art School) under the guidance of Tania Bruguera, one of Cuba's most well-known artists. In the context of *Arte Útil* (Useful Art), the program envisioned art as an "instrument" for the transformation of people's sociopolitical ideologies and the activation of civic action.¹ Yet, Martiel's educational background can only partly justify his protest as creative practice. In an interview with Marivi Veliz, Martiel mentioned how performance has come to represent the outlet through which he expresses a deeply felt sense of discomfort coming from his lived experience as a black gay man in a stigmatizing racist and homophobic world.² Through his work, Martiel goes beyond his personal identity, representing through his very body what author Marelys Valencia has defined as «the fragility of guarantees for non-white bodies subjected to historical violence», that is, immigrant, indigenous, black and queer bodies.³

1 Tania Bruguera. *Cátedra Arte de Conducta*. Tania Bruguera, <<https://taniabruquera.com/catedra-arte-de-conducta-behavior-art-school/#AC123>>. Accessed October 22nd 2023.

2 Marivi Veliz. *Carlos Martiel with Marivi Veliz*. The Miami Rail, <<https://miamirail.org/winter-2014/carlos-martiel/>>. Accessed October 22nd 2023.

3 Marelys Valencia, *Carlos Martiel and the Transnational Politics of the Black Body*, «Parse», I, 10 (2020), p. 1. <<https://parsejournal.com/article/carlos-martiel-and-the-transnational-politics-of-the-black-body/#post-6293-endnote-22>>. Accessed October 22nd 2023.

In this essay I select and analyze four performances from Carlos Martiel's vast body of work. In line with all of Martiel's works, I consider the chosen performances as a practice of art as much as a practice of politics. My intention is to illustrate how Martiel's performance art investigates the body as a site of possibility, resistance and denunciation. With works which condemn power structures while educating and sensitizing spectators, I also demonstrate how Martiel's work exemplifies performance art's power as artistic activism to bring about social betterment. In this sense, I will define how the centrality of Martiel's body in his performance art has the potential to be a powerful agent for social change.

I will prove my point by approaching Carlos Martiel's performances with an attention to the careful choreographic choices of movement (or non-movement), space, time and audience. In so doing, I explore how such choreographing contributes to the impact generated by Martiel's presence on audience members during his performances. Thus, in the first section of the essay, I study Martiel's physical interference and nonviolent interjection between audience members in the work *Segregation*, focusing on the frequent use of nudity and stillness in his work. Next, I turn to another familiar element in his performance, the enactment of pain and suffering, at times self-inflicted, specifically in *Simiente*. I lay out the theoretical foundations of affect theory which enables an emotional encounter between Martiel and the audiences, vivifying the profound and moving experience of the spectator. In the following section, I look at *Sentence* and *Aparecido*, analyzing Martiel's performances as definitions of protest and artistic activism. In the final section, I look at contrasting views on the validity of art activism as a catalyst for change, clarifying how we might understand such change and the role of art, amid artistic censorship, in its process.

Black Naked Body Interference

In 2015, Carlos Martiel presented a work entitled *Segregation* at the Samsøn gallery in Boston, USA. Below follows his detailed description of the performance:

I stood in the center of the gallery between two barbed wire barricades that separated me from the public and divided the space into two areas. Each area had an independent entryway: the first one permitted the entrance of U.S. born whites and Europeans, while the second one permitted the entrance of blacks, latinos, Asian and Middle Eastern people, as well as any individual who was not European or born U.S. white. People were not allowed to mix for the whole duration of the performance.

The Performance Art of Carlos Martiel

Photos by Nabeela Vega depict Martiel's fully naked body standing in stillness, facing the Caucasian crowd in an unperturbed expression whilst giving his back to the non-white spectators. Positioning himself in this particular way, Martiel conforms his Afro-Caribbean identity of Haitian and Jamaican descendant to the rest of the bodies of color behind him. Nevertheless, Martiel's body does not comply with either group: isolated in his barricaded strip, with people on both sides facing him, the artist becomes the subject of spatial interference and visual tension between the two divisions.

In her analysis of non-violent direct interventions in the context of American protests, dance scholar Susan L. Foster foregrounds social justice movements' successful deployment of physical interference through a dependence on – and training of – the physical body; citing pacifist Gene Sharp, Foster confirms the simple yet powerful ability of the body to create physical



Fig. 1. *Segregation*

interference.⁴ Similarly, by taking away spectators' choice of where to position themselves in space, Martiel produces a confrontational setting which culminates in the attention drawn to his central presence, perceived as physical interference. Furthermore, one of the twelve methods of physical intervention outlined by Sharp in *The Politics of Nonviolent Action* is «Nonviolent interjection», in which the body is placed between a person and his opponent, path, or the object of his work.⁵ With his vertical stance and fully controlled stillness, Martiel's occupation of the in-between space where the white and non-white groups' gazes meet exemplifies Sharp's definition of nonviolent interjection. However, in *Segregation*, in contrast to cases of nonviolent physical interjections, the separated groups on either side of the room do not hold the desire to reach, confront, or challenge the opposite group. Despite this, it becomes apparent how such intention is at least noticed, perhaps acknowledged, once participants come to understand the face-to-face, segregated setting of the space they've entered, provided by Martiel's strategic choreographing of audience. The recreated confrontation is, quite unambiguously, about racial division. From the very beginning of the performance, audience members are asked to go in this or that direction based on the color of their skin, a destabilizing request for 21st century Americans and an uncomfortable reproduction of the Jim Crow era. Already through their separation, personal, communal and traumatic histories are awakened in the spectators' underlying consciousness as they witness Martiel's stoic, non-responsive stillness and silence.

The impact of Martiel's physicality is made stronger by his naked body, which the artist addressed in an interview with Fernando Pichardo: «The naked has always been and will be a liberation for me. To undress is to remove filters, hierarchies of power, prejudices in relation to one's own body and that of others. In an initial moment [it] was the way I had to accept my body in a society that has stigmatized the Afro-descendant».⁶ For the Cuban artist, to undress is primarily a way of accepting his identity in a society which fails to

⁴ Susan L. Foster, *Choreographies of Protest*, «Theatre Journal», LV, 3 (2003), p. 395.

⁵ Gene Sharp, *The Politics of Nonviolent Action*, Porter Sargent Publishers, Boston 1973, pp. 382-387. In the section «Nonviolent interjection», Sharp provides a list of nonviolent interjection strategies, documenting various historical examples for each. The citation to Sharp's book works to bring Carlos Martiel's performance art, specifically *Segregation*, closer to the interventions created by nonviolent interjection, both in terms of visual appeal and intention.

⁶ Fernando Pichardo, *Carlos Martiel Makes Sacrifices With His Body to Criticize the World*. Steve Turner, <steveturner.la/17293/news/carlos-martiel-5>. Accessed October 22nd 2023.

The Performance Art of Carlos Martiel

do so, given that nakedness is a state in which there is no possibility of hiding. In Martiel's experience, to undress becomes the outmost act of honesty and vulnerability, not only towards himself, but also towards others. By removing all filters, Martiel wants to dismantle the sense of otherness that marginalizes the bodies of people of color based on white supremacist systems of representation and power. Through the complete surrender to his material, physical humanity, Martiel doesn't only engage in a liberative act, but he revives the recognition of sameness between humans, therefore calling upon that vanishing ideal of equality we are constantly grappling with.

I will now turn to another consistent element in Martiel's performance art, the representation and experience of pain and suffering.

Vulnerability Threshold: Agency through Pain

Nudity is not the only consistent element in Martiel's performance art: shedding blood, pierced, wounded and sewn skin, constrictive spaces, physical and mental discomfort, often appear as well. Yet Martiel is not the only one among many other performance artists, from old generations to more contemporary ones, celebrating self-inflicted pain through hazardous art: in a 2019 *Hyperallergic* article, writer Chris Dupuis inserted Martiel's work in the self-harm performance art tradition started in the 1970s by artists such as Chris Burden and Marina Abramović.⁷ It is through these raw performances that Martiel voices the conflicts «suffered by individuals that generally don't have a way or channel to express how these affect them».⁸

In 2014, Martiel presented a work called *Simiente* (Seed), at the Defibrillator Gallery in Chicago, USA. The artist's naked body lay in a fetal position entirely covered by human blood donated by immigrant people from Mexico, Estonia, Italy, Venezuela, England, South Korea and the United States.⁹ With his hands joined in prayer, this agonizing image strikes the heart of viewers. Disturbing and moving simultaneously, Martiel's *Simiente* forces us to pay attention to the body, the artist's body and our bodies. In proximity to Martiel, we become aware of our feelings, particu-

⁷ Chris Dupuis, *From Marina Abramović to Carlos Martiel, a Tradition of Self-Harm in Performance Art*, «Hyperallergic», <<https://hyperallergic.com/493380/from-marina-abramovic-to-carlos-martiel-a-tradition-of-self-harm-in-performance-art/>>. Accessed October 22nd 2023.

⁸ Marivi Veliz, *Carlos Martiel with Marivi Veliz*, «The Miami Rail», <<https://miamirail.org/winter-2014/carlos-martiel/>>. Accessed October 22nd 2023.

⁹ Carlos Martiel, *Simiente*, «Carlos Martiel» <<http://www.carlosmartiel.net/seed/>>. Accessed October 22nd 2023.

larly the sense of compassion which naturally arises in us in front of such an anguishing image and a key emotion in the successful delivery of Martiel's message. This passage of a state of emotions from one body – Martiel's – to other bodies – the spectators' – corresponds to Gilles Deleuze and Felix Guattari's affect theory, specifically the notion of «affection», defined as «an encounter between the affected body and a second, affecting, body».¹⁰ In *Simiente*, this encounter of bodies, with their own cosmos of emotion, is permitted through the entryway of pain represented by Martiel. It is by measuring the emotional resonance of Martiel's performances that we might understand how depicted scenes of pain and suffering in his work, as in *Simiente*, represent a path to a deeper purpose: speaking directly to audiences' empathy and humanity. Pain holds no centrality in the work, it is transcended to allow an energetic connection and an emotional encounter to take place between artists and witnesses.¹¹ Through *Considerations on pain and suffering in VestAndPage's performance art*, which analyzes the work of the artistic duo of Verena Stenke and Andrea Pagnes, we might further understand why artists such as Carlos Martiel are continuously representing this sense of sacrifice through their embodied performances:



Fig. 2. *Simiente*

¹⁰ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*, translation and foreword by Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1978, p. 8 [*Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980].

¹¹ Marivi Veliz, *Carlos Martiel with Marivi Veliz*, «The Miami Rail» <<http://miamirail.org/winter-2014/>>. Accessed October 22nd 2023.

The Performance Art of Carlos Martiel

By going into the flesh of their bodies, VestAndPage try and reach the political, social and fragile bodies of others. Their [...] acts are never shock-tactics to impress. Instead, they aim to create poetic live images that provoke reflection in the viewer [...] 'to sacrifice' is also a way to become more consistent, compatible and no longer opposed to the others.¹²

The ultimate goal, then, is not to create extreme or traumatic experiences for the audience, but to access inner and outer outlets of pain by leveraging spectators' sense of compassion to the otherwise stranger, invisible *other*. Breaking through the threshold of human vulnerability, Martiel creates representations that move and generate inexplicable and conflicting feelings in those who watch him, from anger to sadness, from surprise to fear. With his impactful works, Martiel inspires a sense of both personal and communal agency to be found within one's self, within one's body. It is through the body that political issues are addressed in Martiel's art in the most authentic, honest way, in a way that voices the truths of our time.

In such contexts, the performance apparatus proves to be an incredible opportunity for changing the way in which we typically encounter such destabilizing images, given that it enables the viewer to react differently from a real-life situation. Having entered a state of sensitivity and empathy towards this motionless, apparently helpless body, we hold back an instinctive rescuing reaction, which typically occurs in dramatic experiences. We are relieved of the responsibility of having to take action and we are invited to do nothing but *be present*. It is with this subconscious realization that something different than usual can happen inside the spectator. Valencia pointed out how *Simiente* «draws attention to the machinery that exploits certain bodies, confining them to “death worlds”: indentured servitude, deplorable living conditions, and human trafficking».¹³ It is thanks to the body's affective dimension, and the instinctive identification of our humanity through Martiel's humanity, that we are able to awaken our consciousness in front of the historical suffering of black, immigrant bodies from the Global South, which we see and feel in the blood circumscribing the performance space. By touching our emotional intelligence, Martiel accesses our cognitive intelligence, bringing attention to the historical inhumanity endured by immigrants around the

¹² Andrea Pagnes, Felipe Henrique Monteiro Oliveira, Amber Rose Ellis, Aisha Ryannon Pagnes, *Considerations on pain and suffering in VestandPage's performance art*, «Repertório Livre», XXII, 32 (2019), pp. 266-300.

¹³ Marelys Valencia, *Carlos Martiel and the Transnational Politics of the Black Body*, «Parse», I, 10 (2020), p. 1, <<https://parsejournal.com/article/carlos-martiel-and-the-transnational-politics-of-the-black-body/#post-6293-endnote-22>>. Accessed October 22nd 2023.

globe. In a world that is indifferent in the face of the tragedies of our times, what the artist does is refine our apathetic sensitivity.

Displaced Bodies: Performance of Protest

In this section I continue to analyze Martiel's employment of the body as a political apparatus, now shifting my focus from works presented inside the white walls of artistic and cultural institutions to those presented outside. Specifically, I look at two of Martiel's site-specific, public performances, *Sentence* (2014) and *Aparecido* (2016), in order to explore how they work at the edge of contemporary performance art and art activism, in the form of both performance art and nonviolent protest.

During the three-hour performance *Sentence*, Martiel's body lies on a sidewalk entirely covered in a concrete blanket in one of the poorest neighborhoods in Miami, Florida. Overtown, «a center of urban decay, poverty, and crime» since the 1980s, once served as Miami's black cultural mecca.¹⁴ Due to urban renewal and particularly the construction of Interstate 95 cutting directly through the neighborhood, dozens and dozens of blocks were destroyed and approximately 30,000 African-American community residents were forced to leave and consequently displaced. Martiel's performance took place in front of the Cannonball building, in a place where homeless people come together.¹⁵ Unable to move under the heavy weight that blocks his body, Martiel attracts people who gather around him who, once again, are forced to comply with this moment



Fig. 3. *Sentence*

¹⁴ Carlos Martiel, *Sentence*, «Carlos Martiel» <<http://www.carlosmartiel.net/sentence/>>. Accessed October 22nd 2023.

¹⁵ Marivi Veliz, *Carlos Martiel with Marivi Veliz*, «The Miami Rail», <<http://miamirail.org/winter-2014/>>. Accessed October 22nd 2023.

The Performance Art of Carlos Martiel

of stillness. Choreographing the usual covering of a dead person's body and the state of alert and murmur that it generates, Martiel's presence reminds us of those who are not there, the people who were forced to leave their homes, obstinately implanting himself in the neighborhood in an act of resistance. Additionally, Martiel's concrete blanket also recalls the difficulty of escaping the condition of homelessness, a sentence to poverty, unhealthy living conditions and, oftentimes, illness and death.

Similarly, in the same year, Martiel created *Eviction*, which denounced the gentrification process happening in Willets Point, New York, where mostly Hispanic immigrants live. In that instance, Martiel's body, covered in dirt and waste, was forcefully dragged outside of the industrial neighborhood throughout the performance. With performance works like *Sentence* and *Eviction*, Martiel condemns the urban redevelopment processes in major US cities like Miami and New York, which gave little to no consideration to those living in unprivileged communities, cruelly taking away their homes and livelihood.¹⁶

Another category of displaced bodies is then touched upon through the work entitled *Aparecido*. During this performance, the fully naked body of Carlos Martiel walks through the historic center of Guadalajara, Mexico, from the Cathedral to the Government Palace, covered in the ashes of clothing that belonged to missing people donated to him by their relatives. According to the data confirmed in 2022 by the United Nations, there are currently over 100,000 recorded missing people or desaparecidos in Mexico, of which three quarters are male.¹⁷ By simply walking through the institutions of Guadalajara, Martiel sheds light on this politically delicate subject, paying tribute to the outrageous number of displaced bodies and deaths that ongoing drug violence has brought on. As the title of the work suggests, Martiel's presence in the streets becomes the reappearance of a missing body back to life, revived from the abyss of the State's amnesia. With his walk, Martiel dares to condemn the power held by cartels and drug trafficking networks, considered responsible for the disappearances

¹⁶ Yelaine Rodriguez, *Afro-Latinx at NYU: How Multiple Facets of Black Latinidad Are Claiming Space within Visual Culture*, «Latin American and Latinx Visual Culture», III, 2 (2021) pp. 50-59.

¹⁷ Human Rights, *Mexico's 100,000 'disappeared' is a tragedy, says UN right chief Bachelet*, «United Nations UN News Global perspectives Human stories», <<https://news.un.org/en/story/2022/05/1118382#:~:text=The%20news%20that%20more%20than%20100%2C000%20people%20in,for%20action%20to%20tackle%20the%20country%E2%80%99s%20longstanding%20problem.>> Accessed October 22nd 2023.

in Mexico. In addition, he denounces the government's lack of action and ineffective investigation on the front.

As with *Segregation* and *Simiente*, Martiel's dependence on his body in relation to nudity, stillness, silence and duration in *Sentence* and *Aparecido*, vivifies these works' potential to be viewed as art as well as protest. It is perhaps the outside setting of *Sentence* and *Aparecido* that further eases the established



Fig. 4. *Aparecido*

division between performance and activism, allowing us to better conceive these works as direct, nonviolent political interventions. Inevitably, the problem of definition is called into question: from a purely strategic point of view, the naming of such works as performance, and not protest, enables their full development without the possibility of disruption or interruption by state officials. It is interesting to wonder if, by intending such performances as activist interventions, their enactment would still go untouched. These considerations lead us to a third, possible definition of Martiel's work, the multi-layered intersection of art and activism, meaning, art activism – or artistic activism, or activist art.

Such terms have been coined to define the work of activists engaging in

The Performance Art of Carlos Martiel

a variety of artistic mediums with the intention of taking advantage of the power of art in generating Affect, whilst maintaining activism's objective to generate concrete Effect. Consequently, art activism's validity stands on the double efficiency of addressing both emotional and cognitive pathways, in this way generating Æffect.¹⁸ Evidently characterized by political messages and the central role of the body, committed to a cause represented often in a harmful, sacrificial way, Martiel's work resembles art activism's nonviolent protest more than anything. His performance art and nonviolent protest, particularly in *Sentence* and *Aparecido*, generate both the kind of emotional resonance needed to shake people's hearts, and the cognitive thought stimulated by conscious reflection on his works. It is then no surprise that social justice researcher Michael Shank found common grounds to bind the work of activists to that of performance artists by stating that it is not unusual for art activists who engage in tactics of noncooperation, protest and direct action, to become performance artists.¹⁹ In the same way, I contend that performance art that is politically active art, consciously or not enacting the above mentioned tactics, can also be viewed and analyzed as activism, specifically artistic activism.

This linkage between art and activism naturally emerges from young generations' more and more politically active and conscious approach to the world, which is reflected in the increasing number of artists, collectives and companies who engage in «strategic peacebuilding» (a term from the social justice field) in a multitude of ways: some, like Martiel, specifically utilize the strategy of «waging conflict nonviolently», attempting to increase «a group's power to address issues and ripening the ground for transformation»; others, such as the British dance company Stopgap or the Italian Onlus association Dynamo Camp, both committed to the cause of inclusivity and access in relation to disability, specifically utilize the strategy of «building capacity», meeting needs and rights of people and preventing violence through education, training, research and evaluation.²⁰ This may open up a terrain for further theoretical and practical investigation around the ways in which the work of performance artists and social justice movements are discussed, making the scholarly discourse of performance studies and social justice studies more malleable, more responsive to the

¹⁸ Jiya Gupta, *Art Activism: Not Just Visual Appeal but a Catalyst for Social Change*, «International Journal of Advanced Research», IX, (2021), pp. 1029 segg.

¹⁹ Michael Shank, *Redefining the Movement: Art Activism*, «Seattle Journal for Social Justice», III, 2 (2004), pp. 540 segg.

²⁰ Ivi, p. 545.

increasing emergence of artistic activist practices and to the blurring and overlapping of intentions, goals, methods and methodologies which both artists and activists are experiencing in relation to each others' work.

The Transformative Power of Art Activism

Whilst Carlos Martiel creates works like *Aparecido* and *Sentence*, denouncing, sensitizing and protesting for change, in *Notes on Performance art, the body, and the political*, Andrea Pagnes voices his concerns around performance art involved in social justice causes:

Contemporary performance art finds [it] difficult to trigger effective changes in society, if not acceptance and resignation by presenting the reality just as it is. Why? It seems to me that contemporary performance art, when for political denounce and cultural resistance, is shaped predictably in form of statement, sometimes even a deliberate statement, also naïve and too often over striven while lacking of aesthetic form.²¹

In the performance artist's view, contemporary performers limit their work to simply present or address the issue of interest, yet not taking practical action to make effective change happen. It might be helpful, admittedly in opposition to one of the intents of this essay, to state that there is a lot that performance *cannot* do, at least practically speaking. Yet, it is important to notice how this view tends to identify change only with decisive moments in history (e.g., the approval of a new law), rather than with the gradual process that it is, the result of a long series of actions, failures and hard-earned successes, which always starts from people's consciousness. To my point, author Jiya Gupta writes: «Creating and sustaining lasting change demands a change in values, beliefs, and patterns of behavior, that is: cultural change. While changing laws and policies are essential, laws will not be followed, nor policies enacted unless people have internalized the values that lie behind them».²² It is in people's hearts and minds that a transformation of this kind shall take place before we can expect any practical change to happen at the administrative and political level. Art, in all its forms and as a highly influential part of culture, with its ability to connect people, tell

²¹ Andrea Pagnes. *Notes on Performance art, the body and the political*, «Research Catalogue: An International Database for Artistic Research», 2017, <<http://www.researchcatalogue.net/view/343455/343456/0/0>>. Accessed October 22nd 2023.

²² Jiya Gupta, *Art Activism: Not Just Visual Appeal but a Catalyst for Social Change*, «International Journal of Advanced Research», IX, (2021), p. 1029 sgg.

The Performance Art of Carlos Martiel

the stories that need to be heard, provide moving experiences, suggest ways of cultivating empathy and humanity, is a powerful instrument to serve such transformation of individuals and societies. When being asked whether he considers himself an activist, Carlos Martiel answered:

I think that art that has at the center the body, the desire for social change that fosters social justice always has an activist charge. Even if the impact of art is always on a smaller scale, it has the possibility to change reality, to raise awareness and politicians know this very well; for this reason, they have repressed and sent so many artists into exile. My work has influenced the ways in which the people close to me, my family, perceive their every-day reality and how they express themselves in respect to it. In this context, I consider myself an activist.²³

Here, whilst acknowledging that the concrete changes that art works can trigger are «always on a smaller scale», Martiel addresses a key point, one which supports this paper's intention to demonstrate performance art as artistic activism to educate and sensitize audience members on topics concerning politics and society.²⁴ Martiel's answer also makes us question: if art does not represent a threat to politics and power, if it is unable to inspire the sense of urgency for change needed in our societies, why would figures in positions of power be interested in censoring art works and detaining artists in communist countries like Cuba? Martiel is particularly sensitive to the injustices happening to artists in his native land who, just like him, engage in «the realization of artwork that is socially engaged, that refuses [to] become evasive or silent before the abuses of power».²⁵ Nevertheless, Cuba is not alone in violating the basic human right of freedom to artistic and creative expression.

As documented by the 2021 Freemuse report, an independent international organization that advocates for the freedom of artistic expression, in the year 2021 alone there were 38 recorded murders of artists in 12 countries, the highest reported number in recent years. Furthermore, there were 293 acts of violation in North and South America, 106 of which in Cuba. In the same year, 59 Cuban artists were detained and 8 Cuban artists were imprisoned, 7 of whom were prosecuted.²⁶ Tania Bruguera

²³ Jorge Sánchez, *El ser negro de Carlos Martiel*. *Revista del ICP*, «Instituto de Cultura Perorriqueña», III, 6 (May 2017), pp. 21-34 segg.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Marivi Veliz, *Carlos Martiel with Marivi Veliz*, «The Miami Rail», <miamirail.org/winter-2014/carlos-martiel/>. Accessed October 22nd 2023.

²⁶ Freemuse, *The State of Artistic Freedom*, «Freemuse», 2022, pp. 8-20. <<https://freemuse.org/>>

was one of those affected by the country's highly centralized and controlling government. In December 2018 she was arrested along with other artists with whom she intended to coordinate a peaceful protest in front of the Ministry of Culture against Cuba's law 'Decree 349'. As covered by the publication «Art Under Pressure», Decree 349 builds on an existing body of laws and regulations that control the work of officially recognized artists, while codifying and widening the scope of artistic censorship. Among many other troubling details, Decree 349 requires anyone involved in artistic activity to be registered by government affiliated cultural institutions, making unregistered, and currently independent, freelance labor illegal; it legalizes the intimidatory practices of a designated board of inspectors to determine the legitimacy of the work and potentially confiscate material, equipment and space, all of this while breaking Cuba's international treaty commitments and obligations with respect to freedom of expression and artistic freedom.²⁷ It is because of this decree that in 2019 Martiel returned to his homeland to protest at the 13th Havana Biennial with his work *La sangre de Caín* (Caín's blood), in an effort to participate in the ongoing protests of artists and activists on the island.

Conclusive Thoughts

The emotional impact of Martiel's work moves hearts, people and communities. In a moment in history defined by wars, climate and economic crisis, continued exploitation and subjugation of people, unjust violence and tragic deaths, art like the one offered by Martiel must absolutely be seen and valued in light of its transformative power. By witnessing Martiel's performance art we can feel the spectrum of our discarded emotional landscape and connect to a shared sense of humanity, thanks to the body's affective dimension. Performance artists and art activists must continue to use their sensitivity towards the socio-political issues we are currently facing in order to shape the cultural change we need. Starting from a transformation in people's consciousness, performance art as a practice

media/yk2paxxb/saf-report-2022.pdf>. Accessed October 22nd 2023.

²⁷ Laritza Diversent, Laura Kauer García, Andra Matei, Julie Trébault, *Art Under Pressure: Decree 349 Restricts Creative Freedom in Cuba*, «Artists at Risk Connection», 2019, pp. 4-5, <http://pen.org/wp-content/uploads/2019/09/Art-Under-Pressure_online.pdf>. This research was conducted thanks to Artists at Risk Connection (ARC), which manages a coordination and information-sharing hub that supports, unites, and advances the work of organizations that assist artists at risk globally, as well as Cubalex, a nonprofit organization that focuses on legal issues in Cuba.

The Performance Art of Carlos Martiel

of art activism has the ability to influence our worldview and contribute to collective change. With the collaborative work of artists, politicians, institutions, organizations and activists, common goals can be reached in the name of social betterment. In particular, activists, artists, and art activists, both individuals and organizations, must take advantage of the shared work already being done, going beyond the categorizations which separate the fields and working together to generate *Æffect*. Martiel's work, which I have analyzed as both performance art and nonviolent protest, exemplifies such potential, employing the body to denounce violence and find new possibilities for change through personal and communal agency. It is through the enactment of Decree 349 and the information from the Freemuse organization, that I intended to prove the recognition of artistic activism's transformative power and the perceived fear by those who hold authority positions in politics. It is because of the repressing and silencing efforts against artists such as Carlos Martiel that we know that government institutions want to maintain power and exercise control over the people by eliminating art that succeeds in offering knowledge, raising awareness and sensitization around the injustices the State is often responsible for, if not silent or inconclusive. Conclusively, we have seen not only how Carlos Martiel's performance art exploits the body as a powerful site for political denunciation, but also how effective the human body can be in evoking empathy and making a deep connection with its spectators, in an effort to prompt social change.

Danzare il paesaggio: pratiche ecologiche tra coreografia e territorio

Emanuele Regi

Premessa

A partire dagli anni Novanta le arti performative hanno guardato sempre di più ai luoghi naturali in modo costante e organico nella loro modalità produttiva. Questo per una necessità artistica ampiamente motivata dal nuovo pensiero ecologico applicato alla performance,¹ mentre, più di recente, per rispondere agli importanti investimenti² della politica culturale verso quella direzione.

¹ Tema già ampiamente individuato alla fine degli anni Novanta da Bonnie Marranca nel volume *Ecologies of Theatres*, dove indica un'impostazione critico-ecologica per analizzare la scena: «Leggendo le narrazioni di culture e paesaggi, ho iniziato a chiedermi se non ci fosse un modo più autentico di vivere il teatro. In che modo la geografia e il clima influenzano il lavoro? Quali sono i modi in cui la vita vegetale e animale, le entità animate e inanimate, il dramma naturale e quello artificiale? Come la biologia e il corpo determinano un dramma umano? [...] *Ecologies of Theatres* è l'inizio della mia ricerca di una 'scrittura teatrale' più consapevole dell'ampiezza dei mondi performativi in cui il paesaggio, il mito e la memoria culturale creano e testimoniano tutte le storie di vita». Bonnie Marranca, *Ecologies of Theatres. Essays at the Century Turning*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998, p. XIV (dove non specificato la traduzione in italiano è di chi scrive). D'altra parte anche Una Chaudhuri suggerisce di connettere «le preoccupazioni ecologiche con i protocolli del teatro 'site-specific', creando opere che coinvolgono direttamente i problemi ecologici reali di particolari ambienti», Una Chaudhuri, *There Must Be a Lot of Fish in That Lake. Toward an Ecological Theatre*, «Theater», XXV, 1 (1994), pp. 22 segg.

² Basti pensare ai finanziamenti del PNRR o a bandi regionali che individuano nell'attivazione di luoghi decentrati e spazi naturali sedi opportune in cui gli artisti dovrebbero direzionare la propria attenzione ai fini di una nuova progettazione sul territorio. Gran parte dei fondi destinati alla cultura riguarda infatti la rigenerazione dei piccoli siti culturali, con particolare attenzione all'attrattività dei borghi (1,02 mld) e alla tutela e valorizzazione dell'architettura e del paesaggio rurale (0,60 mld). A questi bisogna affiancare anche le linee di investimento di *Capacity building* per gli operatori della cultura nella gestione di una transizione digitale e verde (0,16, mld). Il totale corrisponde a 1,78 mld su 6,68 mld per le linee di finanziamento "turismo e cultura". Cfr. <<https://www.governo.it/sites/governo.it/files/PNRR.pdf>> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

L'interesse di danzatori e danzatrici, coreografe e coreografi, nei confronti degli spazi naturali non si esaurisce, dal punto di vista storico, in queste recenti realizzazioni. Anzi. L'universo della danza ha avuto, da sempre, meno resistenze a rapportarsi con gli spazi aperti e naturali rispetto al teatro, forse ostacolato dal limite della dispersione del suono.

Il contributo si aprirà, infatti, con una serie di riferimenti ad alcune centrali esperienze del Novecento, limitandoci alla *modern* e alla *postmodern dance*, che si caratterizzano proprio per l'inserimento del corpo nel paesaggio naturale sviluppando una ricerca sul movimento in relazione allo spazio. A questi pionieri seguiranno una serie multiforme di pratiche contemporanee (Maura Baiocchi, Virgilio Sieni, Fabrizio Favale e DOM- e altri). Per analizzare queste creazioni nelle loro caratteristiche processuali e progettuali ci si focalizzerà su due *case-studies*, realizzati nel contesto del progetto Bodyscape di Danza Urbana. L'obiettivo sarà quello di comprendere alcune modalità creative in atto della danza contemporanea, aggiornando un linguaggio in cui rientra una relazione politica, ecologica e progettuale con il territorio e le sue comunità.

1. Fondamenti novecenteschi di danza nel paesaggio

La danza del Novecento ha impostato, sin dai primi decenni, una riflessione sulla questione dello spazio che diventa «strumento conoscitivo di un'esplorazione motoria *consapevole* e stimolo coreografico, nonché tramite di una ricerca sul senso della rappresentazione che si approfondisce nel momento in cui [...] la performatività prevale sulla teatralità delle opere».³ In particolare, l'attenzione ricade sul concetto di naturale, legato anche alla riscoperta del corpo,⁴ sia per quello che concerne una qualità del movimento che per una relazione con quella tipologia spaziale.⁵ Proprio per questo, sin dalla *modern dance*, accanto alla ricerca artistica emerge anche una elaborazione teorica.

Samuel Thornton ci ricorda come Laban – nel contesto della comunità di Monte Verità dal 1913 al 1919 – arrivi all'elaborazione di modelli di movimento nello spazio fatti in accordo con la dimensione naturale. «Laban credeva», riporta Thornton, «che esistesse anche un ritmo naturale

³ Rossella Mazzaglia, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi Editore, Modena 2012, p. 11.

⁴ Cfr. Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agit-prop*, Cue Press, Imola 2016 (1^a edizione: 1988).

⁵ Cfr. Alexandra Carter, Rachel Fensham (eds.), *Dancing Naturally. Nature, Neo-Classicism and Modernity in Early Twentieth-Century Dance*, Palgrave Macmillan, New York 2011.

Danzare il paesaggio

e universale e un'armonia naturale nella vita» in cui ogni cosa, dall'elemento più piccolo a quello più grande, «fosse la manifestazione di una legge di natura mirata». ⁶ Isadora Duncan, invece, parte dal «movimento in Natura» individuando il moto «dell'onda» come «suo principio fondamentale». ⁷

Guardando attraverso gli alberi, mi sembra che anch'essi formino un disegno di onde. Possiamo allora considerarle da un altro punto di vista e pensare che tutta l'energia si esprima attraverso questo movimento a onde. Non viaggiano anche il suono e la luce sotto forma di onde? E se consideriamo i movimenti degli esseri viventi, ci sembra che tutti i movimenti naturali e liberi si conformino alla stessa legge: il volo degli uccelli [...] o il saltare degli animali. Ciò che causa questo movimento ondulatorio è l'alternanza tra l'attrazione e la resistenza della legge di gravità. Io scorgo in ogni cosa che mi circonda dei motivi di danza. Ogni vero movimento di danza di cui il corpo umano è capace, esiste originariamente in natura. ⁸

Non scenderemo nel dettaglio delle loro applicazioni, ma ci basti sottolineare come in entrambi si presenti una concezione universale che deve essere applicata alla costruzione coreografica basata sul rapporto tra azione del corpo e il principio di movimento dello spazio-mondo. Tanto Laban quanto Duncan, inoltre, individuano una certa caratteristica performativa dello spazio naturale: ritmo e moto ondos.

Questo concetto di una performatività intrinseca nello spazio è oggi ampiamente analizzato nel contesto dei *landscape studies*. Annalisa Metta, architetta paesaggista, parla di una effervescenza interna al paesaggio intuibile da una serie di processi che non appaiono a un'osservazione esterna e bidimensionale, ma che si presenta in tutti gli elementi (dall'acqua alla terra, dalla vegetazione all'aria) di un dato ambiente. ⁹ Rita Messori, riprendendo il concetto di ritmo già usato da Laban, sottolinea come questo possa attivare un movimento non convenzionale del corpo (la danza) che riscopre una nuova relazione con il paesaggio.

Il ritmo del paesaggio consiste in questa cosmogenesi di cui avvertiamo tutto il potere formativo e performativo, tutta la sua capacità di far essere creando

⁶ Samuel Thornton, *Laban's Theory of Movement. A New Perspective*, Plays. Inc, Boston 1971, pp. 27-28.

⁷ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, Sheldou Cheney (ed. by), Thearte Arts, Malvern 1928 [trad. it. Chiara Bertotti, *Lettere dalla danza*, La Casa Usher, Firenze 1980, p. 79].

⁸ Ivi, p. 80.

⁹ Cfr. Annalisa Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.

delle unità che non sono assemblaggi ma concatenazioni energetiche e vitali di parti portatrici di possibilità abitative ancora non realizzate. [...] Se vogliamo riappropriarci del nostro movimento solo apparentemente più semplice, quale modalità fondamentale di interazione col mondo-ambiente, cioè il camminare, dobbiamo girare a vuoto, inciampare o cadere. [...] Solo così potremo interrompere gli automatismi che rendono il nostro corpo una macchina e l'ambiente uno spazio di mero attraversamento. Il fine non è il raggiungimento di un luogo ma il movimento in sé come riattivazione della relazione originaria che rende noi stessi e il mondo una unità animata.¹⁰

Le intuizioni della *modern dance* procederanno nel corso del Novecento integrando il pensiero spaziale come «elemento drammaturgico decisivo» attivo e reagente al corpo e al movimento – principale campo d'indagine del secolo scorso – consentendo anche una progressiva liberazione (come il caso di Duncan ricorda) da «referenti culturali esterni, come la musica e il racconto», favorendo un «mutamento generale dell'idea della danza e della sua funzione sociale».¹¹

È la *postmodern dance*, infatti, a ereditare l'attenzione a un approccio integrato natura-spazio e corpo-movimento. Figura assolutamente centrale in questo senso è Anna Halprin, nella cui ricerca focalizziamo tre punti di indagine che proseguono questa traccia: il primo è la relazione con lo spazio nella costruzione del movimento, il secondo sta nell'approccio scientifico e interdisciplinare nell'elaborazione di progettualità legate al luogo con l'*RSVP circle* e, infine, i progetti comunitari che caratterizzano il suo percorso artistico.

Il primo punto si pone in continuità con quanto abbiamo visto in Laban e Duncan, ovvero la relazione tra il movimento e il paesaggio. Un momento chiave per individuare l'inizio di questa ricerca è il 1952 quando, assieme a suo marito l'architetto paesaggista Lawrence Halprin, si trasferisce a Kentfield lasciando San Francisco dove aveva fondato il *Dancers' Workshop* due anni prima. Qui il marito costruisce per lei il *Dance Deck*, una sorta di palco di legno incastonato nel bosco, che diventa fondamentale base per la sua relazione con lo spazio naturale.

Per Anna il *Dance Deck* diventa un insostituibile strumento di lavoro: la sua totale immersione nello spazio aperto, l'assenza di quinte chiuse o pareti, la forma irregolare del palco, il baldacchino di alberi che prende il posto del proscenio, l'interferenza con gli agenti atmosferici, stimolano il lavoro di esplorazione non

¹⁰ Rita Messori, *Il ritmo performativo del paesaggio*, «Studi di estetica», XLIX, 4 (2021), p. 1 segg.

¹¹ Rossella Mazzaglia, *Danza e spazio* cit., pp. 11-12.

Danzare il paesaggio

convenzionale dello spazio, che ella conduce con sempre maggiore convinzione attraverso la danza.¹²

Il *Dance Deck* pone quindi le premesse per una relazione della danza con lo spazio aperto, Anna Halprin «stabilisce uno strumento di lavoro con la natura che integra la fascinazione per i processi e i modelli che si verificano in natura e per le storie, le immagini e le emozioni personali e collettive suscitate da tali incontri». ¹³ La natura caratterizzerà fortemente il lavoro di Anna Halprin in un'interrogazione continua su come i «processi naturali» si possano porre come «principi base per le nostre sensibilità estetiche» e «come fare danza riflettendo dei principi della natura». ¹⁴ In questo senso elabora uno stare preciso nell'ambiente.

La relazione tra ambiente e costruzione coreografica – causata anche dalla reciproca influenza con il marito – viene pienamente ripresa e strutturata negli *Experiments in the Environment* realizzati dal 1966 al 1969. Si tratta di workshop aperti a danzatori e ad architetti in cui esplorare una creatività collettiva condivisa in vari luoghi, urbani e naturali: la downtown di San Francisco, la foresta di Kentfield e la costa del Sea Ranch. In questa esperienza l'obiettivo di Anna Halprin è quello di educare alla consapevolezza dello spazio ai fini del progetto e lo strumento che utilizza per questa ricerca è il corpo in movimento: «Lo spazio è per il progetto ciò che il movimento è per la danza o il suono per la musica. Come il movimento, lo spazio è qualcosa che usiamo ogni giorno in ogni nostra attività. [...] Il nostro scopo in questo corso è prima di tutto diventare consapevoli dello spazio attraverso il nostro corpo». ¹⁵ Il corpo, in tutte le esperienze che Halprin condurrà in natura, resta il filtro fondamentale con cui interagire nell'ambiente.

Il punto di partenza per il lavoro nell'ambiente di Halprin è sempre fisico. Un 'ciclo esperienziale' che consisteva di tre fasi (Contatto, Esplorazione, Risposta) fornisce la struttura base per tutto il suo lavoro in natura. [...] Le tre fasi di questo processo consentono ai partecipanti di fare esperienza di un senso di

¹² Annalisa Metta, *Passo a due. Paesaggi corpo a corpo*, in Ead., Benedetta Di Donato (a cura di), *Anna e Lawrence Halprin. Paesaggi e coreografie del quotidiano*, Libria, Melfi 2014, p. 49 segg.

¹³ Libby Worth, Helen Poyner, *Anna Halprin*, Routledge, New York 2004, p. 32.

¹⁴ Ivi, p. 87.

¹⁵ Cit. Anna Halprin in Annalisa Metta, *Metodo*, in Id., Benedetta Di Donato (a cura di), in *Anna e Lawrence Halprin. Paesaggi e coreografie del quotidiano cit.*, pp. 97-163.

identificazione con l'elemento nella natura e di esplorare e di esprimere la loro personale 'mitologia' in relazione ad essa.¹⁶

In *Experiments in the Environment* è insito l'obiettivo progettuale del lavoro dei coniugi Halprin, sistematizzato, già dal 1959, con la creazione del cerchio RSVP acronimo per: resource (r), score (s), valuation - valuation and action (v), performance (p). Colomban lo definisce come «un mondo trasversale, tra architettura del paesaggio e danza, basato su un comune approccio allo spazio, alle forme, al movimento, alla creazione e al processo, oltre che sulla condivisa attenzione per l'ambiente e le diversità».¹⁷ Particolarmente interessante l'approfondimento di Colomban riguardo la dimensione dello score, in cui è possibile individuare tutta la dinamica ecologica e relazionale del processo creativo. Lawrence Halprin parla nello specifico di *ecoscore* come «un modo di definire, attraverso la notazione, lo sviluppo di una data configurazione dell'ambiente naturale in un determinato periodo di tempo»¹⁸ a cui quindi il processo si deve adattare. Mentre è la psicologia gestaltica a gestire la fase relazionale con sé stessi, con gli altri partecipanti e l'ambiente circostante: «Sia ecologia che psicologia gestaltica osservano, peraltro, il percorso della spinta vitale, che è sempre orientata alla sopravvivenza e mai al decesso, attraverso un procedimento dinamico in continua interazione con l'esterno».¹⁹ Il ciclo RSVP verrà utilizzato con costanza da Anna e Lawrence Halprin per la creazione dei workshop sociali e nella ricreazione di ritualità collettive poiché «consente anche a gruppi larghi di conservare lucidità in quello che potrebbe essere un processo caotico».²⁰

A partire dal 1981, infatti, gli Halprin iniziano un progetto con la comunità locale del Monte Tamalpa: "A Search for Living Myths and Rituals through Dance and Environment". I primi tentativi sono i laboratori con i danzatori di Anna Halprin "Mountain Performances" (*In the Mountain e On the Mountain*) che «usavano l'arte, il movimento e l'ambiente per riunire i partecipanti della comunità, creando un contesto e condividendo un linguaggio per favorire l'emergenza di una mitologia di gruppo».²¹ Da sottolineare è la relazione triplice alla base di queste esperienze tra luogo,

¹⁶ Libby Worth e Helen Poyner, *Anna Halprin* cit., pp. 89-90.

¹⁷ Laura Colomban, *Anna e Lawrence Halprin: il ciclo RSVP*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», IX, 9 (2017), pp. 173 segg.

¹⁸ Ivi, p. 178.

¹⁹ Ivi, p. 179.

²⁰ Libby Worth, Helen Poyner, *Anna Halprin* cit., pp. 111-112.

²¹ Ivi, p. 98.

Danzare il paesaggio

comunità e rito/performance. «Il raduno», sostiene Byung-Chul Han, «è il tratto essenziale del luogo»,²² la sua chiusura e unicità lo distingue dai non-luoghi che sono aperti al traffico comune. Su questa forza di raduno intrisa nel luogo, gli Halprin innestano la ripetitività rituale e l'attività performativa per restaurare un *genius loci* che coinvolge e protegge tutta la comunità, spaventata – nel caso dei primi esperimenti – dal serial killer che aveva ucciso nei vari sentieri del luogo molte donne.

La performance rituale [*In the Mountain*] era divisa in tre parti, Iniziazione, Offerta e Rigenerazione, concepita per avere luogo nel cuore della montagna. Era dedicata allo spirito della montagna, il Miwaks, alle persone indigene che vivevano prima sotto di lei sotto di lei, compresi quelli tra loro che avevano perso la vita e le donne che erano state uccise lungo i sentieri.²³

L'omicida viene arrestato tre settimane dopo l'evento. Senza inoltrarci nelle dietrologie, non ci rimane che sottolineare il senso di una comunità ritrovata attraverso il rito e la performance che portò gli Halprin a ripetere l'azione fino alla chiusura del ciclo nel 1985 con *Circle the Mountain, a Dance in the spirit of Peace*. Da questo progetto emerge *Circle of Earth* (1985) una creazione rituale con 100 performer che ha girato in Germania, Svizzera, Italia e Australia terminando nel 1991. Dalla sua sezione interna 'Earth Run' sviluppa *The Planetary Dance* (1987-1996), realizzata in trentasette paesi diversi coinvolgendo 2000 persone.

2. Il “Terzo paesaggio della danza”: pratiche anfibe con la natura

Spostandoci ai paradigmi della contemporaneità, le dinamiche compositive di danzatori e coreografi si interfacciano con una nuova impostazione dello spazio naturale. In questo si integrano anche nuovi approcci filosofici. In primis, la discussione del modello antropocentrico come fallimentare e la necessaria adesione a un sistema-pensiero di riconsiderazione del naturale. In altri casi la vicinanza rispetto alle teorie post-umane porta l'artista ad agire oltre i suoi confini di *bios* e di specie ibridandosi tramite un «riallineamento» con il vivente e un'«elezione a un grado “superiore” di potenza»²⁴ attraverso il tecnologico. Quindi uno spettro ampio e spesso irrisolto se

²² Byung-Chul Han, *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der gegenwart*, Ullstein Hardcover, Berlino 2019 [trad. it. Simone Aglan Buttazzi, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021, p. 63].

²³ Libby Worth, Helen Poyner, *Anna Halprin* cit., p. 99.

²⁴ Marco Revelli, *Umano Inumano Postumano. Le sfide del presente*, Einaudi, Torino 2020, p. 95.

pensiamo alle diatribe tra tecnofili e tecnofobi.²⁵ A prescindere dalla diversità di questi due pensieri resta indubbia una messa in discussione rispetto al Novecento del posizionamento del corpo – tendenza a cui Anna Halprin si è avvicinata con *Returning Home* (2003) – nella sua centralità (post-antropocentrismo) o nei suoi confini prestabiliti (post-umanesimo). La nuova danza 2.0 ridiscute il corpo come «dimensione patologica, sadomasochistica, scatologica, orrificata ed escrementizia, senza trascurare, comunque, la [sua] condizione fisiologica» per orientarsi verso un approccio che conduca «dal post-umano, come necessaria *pars destruens* [...] alla costruzione di nuove identità».²⁶ Alle tendenze di decentramento corporeo segue una focalizzazione costante sui paradigmi spaziali, intesi nella loro dinamica ecologica, ovvero di studio degli scambi che gli organismi hanno in un dato ambiente.

Già a partire dagli anni Novanta, gli artisti rispondono a un certo riallineamento del performativo con il vivente attraverso una scelta specifica dei luoghi (anche naturali). Un processo che pone al centro le relazioni ecologiche per farle emergere, ma anche per «interrogare, criticare e reinventare»²⁷ questi scambi con nuove posture di rapporto. In questo senso ci riferiamo all'ecodanza o, all'ecoperformance in generale, come una prospettiva di una compartecipazione compositiva con l'ambiente e una conseguente ibridazione assoluta del linguaggio performativo. Maura Baiocchi, danzatrice e coreografa brasiliana fondatrice della compagnia Taanteatro, a partire dal 1988 ha cominciato a realizzare le sue *environmental performances*, dove alternava il riferimento ad alcune danzatrici della *modern e postmodern dance* in spazi naturali, *Isadora Duncan and the Bull* o *Martha Graham in the Forest*, a creazioni impegnate come *When the Butterflies Get Lost – Transparent Dance*, *Forest* e *Himalaya, the Ancestral*.²⁸ A partire dal 1991 l'ecoperformance emerge nel suo lavoro come «una ricerca per la trasformazione della danza»,²⁹ anche se il termine viene coniato nel 2010. L'ecoperformance si basa sul principio di tensione, ovvero «l'assunzione dell'energia dell'interrelazione tra tutte le forze e le forme di vita (performance inclusa) e postula le tensioni come necessario principio della

²⁵ Cfr. Roberto Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

²⁶ Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 18-19.

²⁷ Gabriella Giannachi and Nigel Stewart, *Introduction*, in *Iid.* (ed. by), *Performing Nature. Explorations in Ecology and the Arts*, Peter Lang, Bern 2005, p. 20.

²⁸ Cfr. Maura Baiocchi and Wolfgang Pannek, *Choreographic Theatre of Tensions: Forces & Forms*, Transcultura, San Paolo, 2020.

²⁹ Wolfgang Pannek, *Ecoperformance*, «Ecoperformance», I, 1 (2022), pp. 25 segg.

Danzare il paesaggio

creatività».³⁰ Il corpo non occupa il ruolo centrale, ma si configura come «convertitore, catalizzatore e diffusore di tensioni», ma anche «poroso e interattivo» capace di divenire «paesaggio naturale, cittadino, di luce, di colore e sonoro che a turno diventano parte del corpo».³¹ In questo sistema performativo «il corpo è ambiente», mentre i «performers non sono agenti centrali ma importanti componenti del gioco».³² In definitiva, l'umano e il suo corpo non occupano più una loro centralità nel paesaggio, ma al contrario assumono i contorni e le modalità di una relazione con l'ambiente circostante. L'ecodanza contemporanea italiana ha dimostrato una certa sensibilità a queste dinamiche, inaugurando un suo filone di ricerca in spazi naturali, dove rientrano anche progetti comunitari. Già dagli anni Novanta Virgilio Sieni sviluppa una importante linea d'indagine sulla relazione con la natura attraverso il triplice legame territorio-gesto-memoria affrontato con progetti laboratoriali e comunitari. Nel 1992 inaugura queste pratiche con il ciclo della fiaba e la creazione *Lentrare dalla porta senza nome* (1999-2000), realizzato in differenti boschi nel Monte Amiata. Nel 2007 affianca alle attività l'Accademia del gesto che esporta in tutto il mondo varie pratiche laboratoriali anche in spazi naturali, come nel caso de *Nel bosco* e *Discesa di un giovane danzatore nella natura*.³³ Se il Novecento, quindi, ha posto il corpo nello spazio come strumento politico, nuove processualità creative lo fanno nella scelta dello spazio (ora naturale, ma anche urbano).³⁴ In questo caso ad essere centrale non è solo il rapporto di un soggetto o di una comunità, ma il luogo stesso, inteso come *raduno* rituale di esseri umani e oltre-umani riuniti in una stessa sfera performativa per rigenerare la *zoé*, quell'antica vita infinita (senza limiti) che apparteneva a Dioniso³⁵ e che oggi Rosi Braidotti indica come «forza trasversale che taglia e ricuce le specie, domini e categorie precedentemente separate».³⁶

³⁰ Ivi, pp. 26-28.

³¹ *Ibid.*

³² Ivi, p. 29.

³³ Per approfondire: Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2015; Ead., *Danza e spazio* cit., pp. 93-110.

³⁴ Come i nuovi *landscape studies* sottolineano anche gli spazi urbani sono luogo di sperimentazione e ibridazioni di specie: «La città selvatica è un mostro che allerta e attrae, perché sovverte l'isomorfismo del nostro habitat, popolato da esseri umani e loro derivati, e scommette un nuovo diverso posizionamento che ammette condizioni di esistenza inclusive e multispecifiche». Annalisa Metta, *Il paesaggio è un mostro* cit., p. 13.

³⁵ Cfr. Károly Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Langen Müller, München 1976 [trad. it. Lia Del Corno, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1992].

³⁶ Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity, Cambridge 2013 [trad. it. Angela Balzano, *Il postuma-*

Negli ultimi anni la spinta costante delle tendenze post-antropocentriche e post-umane ha reso ancor più complesso il paesaggio dell'ecodanza italiana come si evince dal volume *Scena anfibia* curato da Fabio Acca. Qui vengono analizzate alcune compagnie di recente formazione mediante due paradigmi coniatati negli anni dallo stesso curatore: anfibiètà che «comporta la catalizzazione del performativo nel coreografico»³⁷ e terziètà (con riferimento al *Manifesto del Terzo Paesaggio* di Gilles Clément) per intendere «un territorio intermedio, di confine, fatto di posizionamenti interstiziali rispetto ai codici performativi, di inedite relazioni tra linguaggi ed elementi che concorrono alla ideazione scenica».³⁸ Tale approccio, sottolinea Acca, si applica spesso in quei «luoghi di confine, in quelle faglie “di nessuno e di tutti” in cui è possibile inventare inedite forme di “accampamento”»³⁹ con specifico riferimento anche alla danza con il paesaggio e alla sua inevitabile ricaduta politica a proposito della danza urbana.

Il corpo che danza liberamente nei luoghi della città scoprendone scorci sconosciuti è una delle possibili pratiche per riappropriarsi dello spazio organizzato, mediante la produzione culturale di arte pubblica. Si tratta di invenzioni della creatività del quotidiano o del festivo, di proposte per la democratizzazione del corpo attraverso l'attivazione di processi di relazione e di recupero dei miti; trame di anti-disciplina, tattiche di liberazione e resistenza per sfuggire ai processi di incorporazione di modelli comportamentali uniformi e omologanti.⁴⁰

L'ecodanza contemporanea nel paesaggio risente di tutte queste influenze, sviluppando una linea d'azione, spesso anche con specifiche posture politiche.

In questa direzione si muove Fabrizio Favale che individua il lavoro negli spazi aperti come luogo privilegiato della sua ricerca: «Per me è una continua esplorazione che ormai non ha quasi più nulla a che vedere con la creazione di coreografie per il teatro. È come se mi fossi messo lo zaino in spalla. Lo appoggerò solo quando farò ritorno a casa».⁴¹ Questa ricer-

no, DeriveApprodi, Roma 2014, vol. 1, p. 64].

³⁷ Fabio Acca, *Introduzione*, in Id., *Scena anfibia*, «Culture Teatrali», 30 (2021), pp. 9 segg.

³⁸ Id., *TANZMESSE 2016. Quando la danza italiana va in fiera*, «Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea», 10 ottobre 2016, <<https://cultureteatrali.it/tanzmesse-2016-quando-la-danza-italiana-va-in-fiera/>> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

³⁹ Id., *Introduzione* cit., p. 13.

⁴⁰ Alessandro Pontremoli, *La danza del nuovo millennio fra dissenso e partecipazione*, in F. Acca (a cura di), *Scena anfibia* cit., p. 31 segg.

⁴¹ Roberto Stigliano intervista Fabrizio Favale, *Noi e il mondo. La poesia, il dialogo, il caratte-*

Danzare il paesaggio

ca si individua nel lavoro *Le Stagioni Invisibili – Ciclo Coreografico Infinito* realizzato con la sua compagnia Le Supplici. A partire dall'ottobre 2018 fino a maggio 2019 il coreografo ha prodotto quattro performance annuali per il passaggio di ogni stagione (qualcosa che ci ricorda anche il film *Die Klage Der Kaiserin* di Pina Bausch, in cui la danza abita il paesaggio⁴² sebbene mediata dalla telecamera) in zone extraurbane e naturali. Giuseppe Distefano individua il principio, già affrontato nell'ecoperformance, del corpo come trasmissione di una serie di elementi del paesaggio.

In ciascuno di questi [spazi] i danzatori hanno respirato il luogo, la sua energia, la sua bellezza, gli elementi naturali circostanti. Di essi hanno catturato la luce, i suoni, le forme; vi hanno percepito le figure nascoste, mimetizzandosi e restituendoci in movimenti e in sequenze gestuali un immaginario epifanico, sconosciuto, nascosto, quel “sentire” il paesaggio con tutto il corpo che è anzitutto dei performer le cui azioni si fanno veicolo di trasmissione di stati meditativi e contemplativi.⁴³

Ulteriori pratiche di abitazione e attraversamento del paesaggio sono costituite dal collettivo DOM- di Roma, fondato da Leonardo Delogu e Valerio Sirna nel 2013. Una formazione interdisciplinare che mescola danza, teatro di ricerca e architettura del paesaggio (da Careri a Clément). Le azioni messe in campo dal gruppo spaziano dalle performance itineranti (*Uomo che cammina*), e dalle passeggiate (*Moto Celeste*) alle pratiche di abitazione (ciclo *Gardens*). In particolare *Uomo che cammina*⁴⁴ in cui gli spettatori seguono, a debita distanza, una figura-*flâneur* che li conduce attraverso

re della danza. Intervista a Fabrizio Favale, «Theatron», 7 settembre 2020, <<https://webzine.theatronduepuntozero.it/noi-e-il-mondo-la-poesia-il-dialogo-il-carattere-della-danza-intervista-a-fabrizio-favale/>> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

⁴² Giulia Romanini ben nota come in *Die Klage der Kaiserin*, Bausch costruisca un duplice rapporto tra azione performativa e paesaggio: da una parte «spazio teatrale e spazio quotidiano si contaminano creando un effetto straniante, di decontestualizzazione, di dislocazione»; dall'altra, lo spazio non teatrale «modifica e condiziona il comportamento scenico dei danzatori» (Giulia Romanini, *Danza e paesaggio: Die Klage der Kaiserin di Pina Bausch*, in Roberta Gandolfi e Franco Acquaviva (a cura di), *Agire il paesaggio. Teatri, pensieri, politiche del luogo*, Dossier 1, «Ricerche di S/confine», 2013, pp. 91-107). Cfr. anche AA. VV., *Die Klage der Kaiserin*, L'Arche, Paris 2011.

⁴³ Giuseppe Distefano, *Danza. Le quattro stagioni itineranti di Fabrizio Favale*, «Artribune», <<https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/06/fabrizio-favale-le-stagioni-invisibili/>>, 8 giugno 2019, (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

⁴⁴ Tra i loro cicli più lunghi ispirato all'omonima *graphic novel* di Jiro Taginuchi, aperto nel 2015 e ancora in fertile aggiornamento. Mentre scrivo il gruppo è a Bologna per il progetto BodyZ di Danza Urbana che sta ultimando di lavorare su *Porpora che cammina*. Segnale di

un diverso modo di percorrere il paesaggio, dove è l'ambiente stesso a suggerire una forma di performatività.

Era dunque possibile fare teatro camminando? Forzare le discipline e ripensare i formati? Come disinnescare il potere di una regia centripeta e singolare, e rendere il disegno più permeabile all'ascolto del presente, più plurale, lasciando ampi spazi di manovra all'imprevedibile? Era possibile andare oltre l'umano e la sua centralità per far parlare gli agenti non umani e renderli co-attori nella performatività fluida dell'opera? Abbiamo provato a definire la tensione di questa ricerca estetica e formale con l'espressione «teatro di paesaggio».⁴⁵

Ma è nel paesaggio che viene insinuato dal gruppo l'artificio creativo poi disseminato nel percorso da «persone e organizzazioni alleate» attraverso «apparizioni di performer mimetizzati nella città e di animali complici [...] la ricorrenza di motivi musicali che provengono da fonti e luoghi diversi [...] e una serie di tenui manomissioni del reale» con lo scopo di «far dubitare, di produrre una sfasatura tra realtà e artificio».⁴⁶

3. Nel progetto creativo: il bando *Bodyscape* di Danza Urbana⁴⁷

L'emersione di nuovi linguaggi ibridi di relazione con il paesaggio, contribuisce all'interesse progettuale di numerose realtà. Danza Urbana a Bologna, diretta da Massimo Carosi, attraverso il bando *Bodyscape* mette a disposizione residenze artistiche per quegli artisti che hanno un interesse specifico nella relazione con il paesaggio.⁴⁸ I risultati sono stati ospita-

un ulteriore direzionamento della compagnia che sottrae il ruolo del *flâneur* ad un uomo, consegnandolo all'attivista trans Porpora Marcasciano.

⁴⁵ Valerio Sirna, *Appunti per un teatro di paesaggio*, in Daniela Alloca e Gaia Del Giudice (a cura di), *Camminare e/è cartografare beyond Eco*walking*, Trame. Pratiche e saperi per un'ecologia politica situata, Tamu, Napoli 2021, p. 173.

⁴⁶ Ivi, p. 177.

⁴⁷ Questa sintesi è possibile grazie a un percorso di osservazione scientifica condotto da chi scrive sui processi di *Bodyscape* di cui era stata pubblicata una prima considerazione seguita da un'intervista agli artisti in occasione di Dancescapes Academy. Emanuele Regi, *Le parole per danzare il paesaggio – Il Glossario di Bodyscape*, «Il blog di Danza Urbana», 28 febbraio 2022, <<http://danzarelacitta.danzaurbana.eu/le-parole-per-danzare-il-paesaggio/>> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

⁴⁸ Il bando, interno al progetto *Dancescapes* di Danza Urbana, si rivolge «agli autori/autrici nell'ambito della danza contemporanea per spazi urbani o naturali/paesaggistici» al fine di ottenere «una borsa di residenza creativa e di ricerca e un periodo di residenza (7-10 gg) da svolgersi nell'area della città metropolitana di Bologna». Sito Danza Urbana, <<https://>

Danzare il paesaggio

ti nella XXVI edizione di Danza Urbana, in un luogo naturale vicino al fiume Reno a Bologna.

Per individuare la parte processuale interna a questo progetto analizzeremo i due lavori selezionati nel bando 2021-2022. Il primo è *Sull'irrequietezza del divenire* di Elisa Sbaragli, Edoardo Sansonne e Fabio Brusadin che si è costituito come un progetto multiforme unendo diverse modalità e luoghi: *site-specific* (Polo di Marghera a Venezia), laboratorio (Monte Mesma, Novara) e, infine, installazione (Museo del Paesaggio di Verbania). La riflessione del gruppo ruota attorno agli spazi residuali, ovvero quelli derivati «dall'abbandono di un terreno precedentemente sfruttato».⁴⁹ Nella versione *site-specific* la danzatrice parte sdraiata a terra e si rialza con movimenti lentissimi per poi aumentare di intensità fino a un finale in cui il movimento viene sostituito da convulsioni simulate e sostenute dal tappeto sonoro. Il “tavolo di regia”, letteralmente posizionato sulle spalle di Brusadin e Sansonne, segue la performer proponendo immagini di elementi del terreno al microscopio e un suono elettroacustico acquisiti precedentemente.

Il secondo è *La möa* di Lorenzo Morandini e nasce come progetto di danza lungo il torrente Travignolo. Per *möa* si intende, infatti, uno specchio d'acqua frequentato da giovani in Trentino Alto-Adige. Il focus riguarda, quindi, luoghi naturali come spazi d'aggregazione. Il danzatore compare al pubblico vestito in abiti tirolesi, a richiamare le figure umane del suo paesaggio d'origine. Dopo aver condotto gli spettatori fino alla riva del fiume comincia a spogliarsi dei vestiti e inizia la sua danza per corpo e torrente. Emerge una dimensione ecologica della performance in cui il corpo del danzatore viene messo in trasmissione con tutti gli elementi ambientali circostanti (il fiume, gli alberi, le pietre e persino i rifiuti). La funzione sociale si individua nella gestione del gruppo da parte del danzatore soprattutto nella fase iniziale, in cui conduce il pubblico in riva al fiume. Gli spettatori si dispongono liberamente sulla riva mentre il danzatore si muove tra di loro, restaurando un'ecologia di relazioni umane con quella ambientale circostante.

Entrambi i processi partono da un approccio analitico e interdisciplinare per approfondire la conoscenza specifica degli spazi in cui opereranno. In questa fase gli strumenti fondamentali sono l'osservazione e la mappatura

www.danzaurbana.eu/associazione/dancescapes/scheda-bodyscape/> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

⁴⁹ Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Sujet/Objet, Montreuil 2004 [trad. it. Filippo De Pieri, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodilibet, Macerata 2016, p. 7 (1ª edizione: 2005)].

dei luoghi. Il gruppo Sansonne-Brusadin-Sbaragli indaga ogni elemento del paesaggio in cui possa emergere la relazione pedagogica tra uomo e natura, in seguito viene elaborata una mappa in cui individuano gli spazi antropici e residuali. Morandini parte da un'osservazione soggettiva, a misura d'uomo, che lo porta a riscoprire i corsi d'acqua del Trentino come luoghi d'aggregazione. La sua mappatura stratifica gli elementi del paesaggio (alberi, fiumi, animali ed edifici ecc.) in cui si inserisce il corpo danzante.

Terminata la fase analitica si inserisce un approccio di costruzione performativa che utilizza vari strumenti. *Sull'irrequietezza del divenire* acquisisce materiali visivi da scatti ingranditi in cui emergono elementi naturali e antropici, quegli ibridi di una città selvatica, all'interno di spazi residuali e materiali sonori attraverso il campionamento degli impulsi elettrici delle piante con il galvanometro poi tradotti in MIDI, rielaborato dal musicista Sansonne in dialogo corporeo con la danzatrice e performer Sbaragli. Morandini, invece, pone al centro il suo corpo come strumento in una pratica che potremmo descrivere come porosa nella relazione con l'ambiente circostante.

Inizialmente osserva e permane con il corpo nello spazio, calibrando le temperature e le sensazioni. Successivamente dà inizio a un contatto con l'ambiente, lavorando attraverso elementi di sensibilità del luogo circostante. Infine, attua una imitazione e incarnazione del paesaggio, tale procedimento può avvenire anche in forma di gioco; per esempio, racconta che in un canneto presso la residenza Crevalcore fingeva di essere uno tra gli anfibi nascosti tra i rami.⁵⁰

Dopo la tappa bolognese, per entrambi i progetti la residenza è proseguita a Saragozza in Spagna, dove hanno potuto sperimentare nuove pratiche di adesione e progettazione artistica nel territorio, variando alcune modalità in base al luogo. Nel caso di Morandini questo ha voluto dire l'incontro con il fiume Ebro messo in connessione con «la relazione sociale che emergeva sotto il ponte dove v'erano tantissimi graffiti e firme».⁵¹ Sbaragli, invece, racconta il beneficio di un «percorso itinerante» nella ricerca individuando come la categoria di spazio residuale possa manifestarsi in molteplici forme.

È stato molto interessante con il percorso di studio andare ad analizzare le differenti dinamiche che ci sono in territori diversi. A Bologna abbiamo condotto un'osservazione sul canale che dopo un abbandono è in stato di rigenerazione.

⁵⁰ Emanuele Regi, *Le parole per danzare il paesaggio* cit..

⁵¹ Lorenzo Morandini intervistato da chi scrive, 10 settembre 2022.

Danzare il paesaggio

[...] A Saragozza abbiamo lavorato in un giardino che era luogo di passaggio per la comunità. Careri in *Walkscapes* sottolinea come sia importante incontrare luoghi nascosti, ma anche di passaggio quotidiano.⁵²

Seppur in modo differente, questi lavori sviluppano una relazione con il paesaggio circostante acquisendo l'aspetto politico dell'ecoperformance secondo quel modo di pensare che «genera e problematizza forme di vita e coesistenza degli esseri naturali e culturali e del loro ambiente».⁵³ In entrambi i casi c'è una riflessione sul rapporto tra il luogo e le relazioni sociali (ed ecologiche) che esso ospita e di cui è parte integrante. *Sull'irrequietezza del divenire* pone lo sguardo degli spettatori sui luoghi residuali «considerando anche la relazione che la comunità costruisce dopo aver visto la performance facendo nuova attenzione agli spazi che proponiamo»,⁵⁴ mentre *La möa*, nonostante la varietà dei fiumi affrontati, richiama con continuità «il rapporto sociale di una comunità e del corso d'acqua che gli sta a fianco»⁵⁵ come pratiche di convivenze ecologiche del paesaggio.

In entrambi i casi il processo ha uno scopo volutamente sociale e comunitario di rivalorizzazione dei luoghi attraverso una metodologia complessa e interdisciplinare che intreccia osservazione, mappatura, acquisizione e ri-elaborazione dei dati poi disposti in un criterio progettuale di composizione artistico-coreografica sul territorio.

4. Conclusioni

La linea diacronica qui tracciata, pur nella sua inevitabile incompletezza, vuole riflettere su un elemento fondamentale per comprendere queste esperienze. Per quanto, infatti, l'approccio con gli spazi naturali sia multiforme e risenta notevolmente delle influenze di un dato periodo (relazione con la natura nella *modern dance*, centralità del rapporto corpo-ambiente nella *postmodern* e, in ultimo, rivalutazione ecologica della performance), tutte queste esperienze hanno maturato approcci teorici e metodologie specifiche nelle loro dinamiche processuali e progettuali: moto ondoso/ritmo, RSVP, definizione di ecoperformance, Accademia del gesto ecc. Perfino nei due recenti *case studies* è possibile individuare un processo e delle tecniche di relazione chiare (fase analitica, acquisizione dati e perfor-

⁵² Elisa Sbaragli intervistata da chi scrive, 10 settembre 2022.

⁵³ Wolfgang Pannek, *Ecoperformance* cit., p. 29.

⁵⁴ Elisa Sbaragli intervistata da chi scrive, 10 settembre 2022.

⁵⁵ Lorenzo Morandini intervistato da chi scrive, 10 settembre 2022.

mance). In altri termini, il rapporto con gli spazi naturali non solo prevede una continua messa in discussione del corpo in relazione a un sistema spaziale, ma il costante approfondimento di metodi che nella coesistenza necessaria con un dato ambiente vengono resi parte di un pensiero creativo.

Questa consapevolezza e metodologia artistica diventa un filtro fondamentale per leggere il territorio, in linea con il necessario approccio sistemico che oggi si richiede per affrontare problemi complessi nel quadro ampio di uno sviluppo sostenibile per sua natura interdisciplinare.⁵⁶ Ecco perché la presenza capillare di artisti sul territorio, la progettazione di festival virtuosi e le residenze possono essere integrate a piani di gestione complessi come soluzioni efficaci. Una logica di progettazione che attraverso l'ecodanza rende visibili gli elementi invisibili dello spazio naturale e pone gli spettatori in una condizione di riscoperta dei luoghi utilizzando il filtro operativo dell'arte, capace di rigenerare le disposizioni spaziali dello sguardo.

⁵⁶ Cfr. Gianfranco Bologna, *Manuale della sostenibilità. Idee, concetti, nuove discipline capaci di futuro*, Edizioni Ambiente, Milano 2008 (1ª edizione: 2005).

Tra danza, museo e video: strategie dialogiche in un incontro a più voci

Xiao Huang

Se l'avvento della performance come forma d'arte ha aperto il museo a ospitare forme di espressione artistica che avevano come base il movimento del corpo inteso anche coreograficamente, è soprattutto negli ultimi decenni che si è assistito al moltiplicarsi delle interrelazioni tra arte della danza e museo, declinate secondo molteplici e differenti forme.¹ Considerando alcuni casi recenti di contaminazione tra performance coreutica e museo, con particolare attenzione all'entrata nel dialogo anche di un terzo attore fondamentale, ossia l'arte della *screendance*, questo articolo si propone di innescare una riflessione sulla portata e sui limiti di queste esperienze,

¹ Un dibattito molto vivace è stato portato avanti negli ultimi anni da numerosi articoli di ricercatori e artisti come Mark Franko e André Lepecki, Anne Teresa De Keersmaeker, Claire Bishop, Shannon Jackson, Judith Butler, Rebecca Schneider e Amelia Jones, e sono state tentate categorizzazioni degli effetti dello spazio museale e dell'architettura sul corpo vivo, e spesso danzante, attraverso neologismi come *de-skilling*, *re-skilling*, *re-performance*, *reenactment*. Cfr. Mark Franko, André Lepecki, *Editor's Note: Dance in the Museum*, «Dance Research Journal», XLVI, 3 (2014), pp. 1-4; Laura Hoffmann, *Anne Teresa De Keersmaeker speaks about Work/Travail/Arbeid at MoMA*, «Artforum», 28 March 2017, <https://www.artforum.com/columns/anne-teresa-de-keersmaeker-speaks-about_work-travail-arbeid_at-moma-233498/> (ultima consultazione ottobre 2023); Claire Bishop, *Unhappy Days in the Art World? De-skilling Theater, Re-skilling Performance*, «Brooklyn Rail», 10 December 2011, <<https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance>> (ultima consultazione ottobre 2023); Hanna B. Hölling, *Caring For Performance: Recent Debates*, «CeROArt-Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art», 12 (2020), <<https://journals.openedition.org/ceroart/8119>> (ultima consultazione ottobre 2023). Tra i progetti più recenti focalizzati sul fenomeno della danza portata in sedi museali si veda ad esempio *Dancing Museums*, con il quale tra il 2015 e il 2021 sono state esplorate diverse modalità di interrelazione tra arte coreutica e spazi museali, <<https://www.dancingmuseums.com/about/>> (ultima consultazione ottobre 2023). In Australia invece è ancora attivo, e fino al 2024, il progetto *Precarious Movements: Choreography and the Museum*, con il supporto della University New South Wales (UNSW), della National Gallery of Victoria (NGV), della Tate UK, della Art Gallery New South Wales (AGNSW) e del Monash University Museum of Art (MUMA), e la collaborazione dell'artista Shelley Lasica, <<https://www.unsw.edu.au/arts-design-architecture/our-schools/arts-media/our-research/our-projects/precarius-movements-choreography-museum>> (ultima consultazione ottobre 2023).

sulle differenti tipologie formali in cui sono state espresse e sulle finalità da esse conseguite, sulla effettiva capacità di comunicare con pubblici e audience tanto specifici.

Performance e musei tra effimero e permanenza

Originariamente deputati alla tutela e alla valorizzazione delle opere d'arte a scopo didattico, i musei si stanno sempre più prestando a ospitare eventi coreografici *site-specific*, in un rapporto dialogico tra questi e gli spazi architettonici, o le opere esposte, o il pubblico di fruitori.² Il museo dunque diventa quell'altrove entro cui, secondo una felice intuizione di Alessandro Pontremoli, la danza del presente agisce sempre più di frequente riplasmandone ecletticamente lo spazio.³ Soprattutto i musei contemporanei, dalle architetture più futuristiche e audaci, possono infatti offrire un sito spazialmente stimolante per il danzatore. Oppure sono le opere in questi contenute che diventano interlocutori estetici assai proficui per i coreografi. O, ancora, secondo una logica più funzionale, il museo offre la possibilità di estendere il pubblico della danza a un bacino di potenziali fruitori solitamente distanti dagli ambienti della danza.

Tra gli aspetti più interessanti di questi connubi spicca la profonda differenza tra la fruizione delle performance, siano esse artistiche o coreutiche, e quella delle opere d'arte scultoree e pittoriche, che potremmo chiamare permanenti, solitamente ospitate nei musei: se entrambe richiedono un pubblico di osservatori, le prime hanno una natura effimera, essendo basate sul movimento di un performer limitato a date coordinate spaziali e temporali,⁴ mentre le seconde, più statiche, possono essere fruite ripetuta-

² Per una interessante disamina dello sviluppo di questo rapporto, e una sintesi della sua evoluzione tra XX e XXI secolo, cfr. Susanne Franco, *Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra*, «Danza & Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 12, 31 dicembre 2020, pp. 217-236. Per uno sguardo più ravvicinato sulla storia della danza nel Museum of Modern Art e nel Whitney Museum of American Art di New York, e nella Tate Modern di Londra, cfr. Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*, «Dance Research Journal», XLVI, 3 (2014), pp. 63-76.

³ Cfr. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, «Il Castello di Elsinore», XXX, 76 (2017), pp. 73-74.

⁴ Sulla dimensione effimera del gesto coreutico, del movimento, così come sulla percezione del tempo nel performer e nell'osservatore, si è dibattuto ampiamente a cominciare, in epoca contemporanea, con le intuizioni del filosofo Henri Bergson. Più recentemente Elisa Anzelotti ha recuperato la brillante lettura fatta da Cesare Brandi della temporalità nell'opera d'arte, per applicarla al corpo danzante. Cfr. Elisa Anzelotti, *The Hic et nunc of the Dance. An Ephemeral, but Eternal Moment*, «www.unclosed.eu arte e oltre / art and beyond»,

mente e in tempi diversi. Ciò rende l'incontro tra i due regni, quello della danza e quello del museo, concettualmente stimolante in quanto confronto tra ciò che ha nell'effimero la parte maggiore della sua sostanza, e ciò che invece aspira alla conservazione eterna delle tracce storiche ed espressive, delle opere d'arte e dell'ingegno, di una società.

Per questo, parlando di performance di danza nei musei, è necessario considerare la possibilità di registrare tali performance onde mantenerne una memoria viva e sonora, e non solo le memorie narrative e fotografiche che risulterebbero fortemente limitate, mancando del tutto la dimensione del tempo e del movimento. In un certo senso, come osservato da Gerald Siegmund sulla scia delle intuizioni di Pamela Bianchi, l'incontro tra danza e museo, porta la dimensione dell'effimero della danza nel museo, luogo naturalmente opposto al concetto di effimero, e invece dedicato alla memoria e alla conservazione, arrivando a un punto di compensazione delle rispettive mancanze.⁵ Lo stesso Siegmund usa il termine «situation» per indicare quella congiuntura in cui, dall'incontro di danza, pubblico e museo, si crea in essere un'opera d'arte originale.⁶ La natura paradossale di questo rapporto è stata sottolineata da Marie Bardet, e se ne è suggerita una risoluzione ricorrendo al concetto bergsoniano di dimensione multi-lineare, come anche a quello di temporalità complessa sviluppato da Boris Charmatz nel suo *Manifesto for a Museum of Dance*, arrivando a una dissoluzione della contraddizione tra le esperienze dell'effimero e dell'eterno, dell'*hic et nunc* e dell'impermanente, per conseguire invece una loro combinazione in «paradoxical situations with a similar sense of success».⁷

a.VI, n. 23, 20/07/2019, <<https://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corporomoto/278-the-hic-et-nunc-of-the-dance.html>> (ultima consultazione ottobre 2023)

⁵ Gerald Siegmund parla di «the ephemeral nature of performances that museums seek, while dance and theatre look for the documentary qualities a museum provides». Cfr. Gerald Siegmund, *Addressing the Situation. Xavier le Roy's Retrospective and Aesthetic Subjectivity*, in Susanne Franco, Gabriella Giannachi (a cura di), *Moving Spaces Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2021, p. 24.

⁶ Come osservato da Gerald Siegmund, infatti, «Dance in museums therefore ceases to be only part of a museum practice but also becomes part of a larger contemporary art practice that cuts across disciplines and institutions by working through certain precepts of the arts and the performative arts "in general". Dance helps to uncover the truth about art as an experience that is "also" in operation in museums. By bringing the artwork into being, spectators and artwork (here the individual performances of the dancers) enter into a relation that I call "a situation"». Cfr. Gerald Siegmund, *Addressing the Situation* cit., p. 24.

⁷ Il testo di Bardet fu composto in occasione dell'Anne d'Harnoncourt Symposium, "Museum as Score", tenutosi nel dicembre 2016 al Philadelphia Museum of Art. Cfr. Marie Bardet, *The Paradox of Dancing in a Museum*, «The Pew Center Of Arts and Heritage», 1 March

Se da un lato alcuni studiosi hanno identificato nel corpo stesso del performer la possibilità di ricordare e ripetere il movimento, e quindi farsi archivio vivente,⁸ dall'altro il ricorso a una tecnologia di registrazione sembra necessario per rendere la traccia dell'esperienza trasmissibile e fruibile, sebbene riportandola ad un piano dimensionale paradossalmente limitato proprio dall'eliminazione di una caratteristica primaria della danza, ovvero l'effimerità.⁹ Parlando di registrazione di una performance, sebbene non inerente a un processo meccanico o digitale di ripresa, è interessante almeno citare un episodio in cui la performance viene registrata, se si può utilizzare questo termine in questo contesto, attraverso la pittura, creando così un passaggio di filtro e reinterpretazione creativa della performance. È il caso del pittore iperrealista giapponese Atsushi Suwa, che ha fermato in un suo dipinto, durante una performance dal vivo avvenuta al Fuchu Art Museum di Tokyo il 17 dicembre 2022 in occasione dell'apertura della sua mostra monografica, una coreografia di *butoh* messa in scena dal performer Takao Kawaguchi e ispirata ai movimenti del grande danzatore *butoh* Kazuo Onho (fig. 1).¹⁰

Questa analisi verterà su alcuni casi di studio degli ultimi anni, inerenti episodi di danza nei musei, che allo stesso tempo hanno impiegato un linguaggio formale e tecnico appartenente all'ambito della *screendance*, e non solo finalizzato alla mera registrazione degli eventi.¹¹ Di fatti, una delle

2018, <<https://www.pcah.us/post/paradox-dancing-museum>> (ultima consultazione ottobre 2023).

⁸ A questo proposito cfr. Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, «Ricerche di S/Confine», numero monografico *Gli archivi del corpo*, Dossier 5, 2019, pp. 55-65. Si veda anche il progetto MNEMEDANCE ad esempio, <<https://it.mnemedance.com/>> (ultima consultazione ottobre 2023).

⁹ Cfr. il convegno online *Performance: The Ethics and the Politics of Care - 1. Mapping the Field* tenutosi il 29 e 30 maggio 2021 a cura della Bern University of the Arts. Il programma e i video di alcuni interventi sono consultabili all'indirizzo <<https://performanceconservation-materialityknowledge.com/events/colloquium-2021/>> (ultima consultazione ottobre 2023). A partire dal convegno è stato realizzato recentemente un volume. Cfr. Hanna B Hölling, Jules Pelta Feldman, Emilie Magnin (a cura di), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care. Volume I*, Routledge, London 2023.

¹⁰ La stessa performance, e la sua traduzione in pittura da parte di Suwa Atsushi, avvenne anche al Kazuo Dance Center il 16 novembre 2020, <<https://siaf.jp/siaf2020/wp-content/uploads/2020/12/Atsushi-Suwa.pdf>> (ultima consultazione ottobre 2023).

¹¹ Una delle più recenti definizioni del termine *screendance* è stata messa a punto da Alessandro Amaducci: «Con il termine *screendance* (letteralmente: danza su schermo, evidenziando il fatto che in inglese il termine screen si riferisce sia allo schermo cinematografico sia al monitor video) si intende definire un'opera audiovisiva, realizzata su qualsiasi supporto,



Fig. 1. Il pittore Atsushi Suwa mentre ritrae il performer di *butoh* Takao Kawaguchi, che copia i movimenti del pezzo *butoh Admiring La Argentina* (1977) del grande maestro Kazuo Ohno. Foto di Sakiko Nomura.

che abbia come oggetto la danza. Esso raccoglie, come una sorta di “macroinsieme”, altri termini che sono stati usati per indicare lo stesso oggetto audiovisivo: film dance, dance film, dance movie, videodance (in italiano: film di danza, videodanza) e altri ancora». Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, p. 11. Usando invece le parole di Liz Aggiss, «*screendance* è danza fatta appositamente per lo schermo o per la videocamera in cui si trovano insieme coreografia e pratica dello schermo. [...] Una risposta più complessa alla domanda “cos’è la screen dance?” può essere: la *screendance* è un sito ibrido, è il mescolarsi di due discipline distinte, la danza e il film in un dialogo a due vie in cui ogni processo è manipolato per produrre una relazione innovativa tra il corpo o il soggetto, la video o cinecamera e l’editing». Liz Aggiss, citata in Roger Copeland, *The Best Dance Is the Way People Die in Movies (or Gestures Toward a New Definition of “Screendance”)*, in Douglas. Rosenberg (a cura di), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, New York 2016, p. 232. La bibliografia in proposito, sviluppatasi soprattutto negli ultimi decenni, è molto vasta. Restano imprescindibili

prime funzioni dell'uso di una tecnologia di registrazione e riproduzione di immagini in movimento è chiaramente la conservazione di una performance nel tempo e della possibilità di rivederla su uno schermo. Se in questo processo si attua una combinazione pianificata di arte coreutica e arte cinematografica, in cui i due linguaggi contribuiscono alla creazione di un prodotto artistico originale, l'opera si arricchisce di un ulteriore valore estetico ed espressivo.

Dal punto di vista della mera documentazione, un esempio interessante è quello delle testimonianze video delle performance eseguite dalla Trisha Brown Dance Company in diversi musei — ad esempio: Whitney Museum of American Art 2010; MAXXI 2011; Barbican Art Gallery 2011; Museo Universidad de Navarra 2015 — in cui venivano reinterpretati e ri-messi in scena alcuni lavori giovanili ideati da Trisha Brown nei primi anni Settanta, tra cui il noto *Walking on the Wall*, interpretato per la prima volta nel 1971 utilizzando un muro esterno vuoto del Whitney Museum, ma non filmato. La differenza tra le performance originali, svoltesi anch'esse in importanti musei, e le riedizioni più recenti, era appunto nella documentazione video, diventata negli ultimi anni prassi indispensabile, oltre che per motivi storici anche per aumentare il pubblico potenziale della performance. Anche nel caso dei *Choreographic Objects* di William Forsythe, dispositivi oggettuali disposti all'interno di musei di arte contemporanea per innescare una risposta del pubblico in termini di movimento e coreografia spontanea, i video in relazione con quelli hanno una mera funzione documentativa, o al massimo promozionale per l'installazione nei musei, essendo la funzione principale di quegli oggetti essere usati ed esperiti dai visitatori più che essere visti o guardati. Un caso particolare rappresentano le due installazioni video-coreografiche *Stellentstellen* (2013) e *Acquisition* (2016), in cui Forsythe ha ideato, appositamente per essere fruiti su schermo all'interno di un museo d'arte, movimenti coreografici per due corpi intrecciati serratamente, e che con un ritmo molto lento sembrano quasi contraddire il cinetismo tipico della danza e avvicinare invece l'immobilità delle opere d'arte statiche.¹² In questo caso tuttavia, il video avvicina l'opera coreo-

bili punti di partenza: Elisa Vaccarino, *La musa dello schermo freddo*, Costa & Nolan, Genova 1996; Douglas Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, Oxford University Press, New York 2012; Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, New York 2012.

¹² Cfr. Ariel Osterweis, *The Off-Staging of William Forsythe's Dance in the Museum*, in *Caa. reviews: A Publication of the College Art Association*, 29 March 2018, <<http://caareviews.org/reviews/3436#.Wr02Di7waM8>> (ultima consultazione ottobre 2023).

grafica a una classica installazione da video-artista, sebbene concentrata su problematiche estetiche, formali e concettuali inerenti al movimento del corpo e alla sua presenza in uno spazio espositivo tradizionale.

In altri casi, nell'opera di *screendance*, il museo può assumere una funzione differente all'interno di un dialogo con il corpo del performer. Il danzatore può relazionarsi con le linee minimaliste e futuristiche dell'architettura come se si trattasse di una scenografia, oppure può diventare sorta di strumento, insieme al movimento della videocamera, per enfatizzare certi dettagli dell'architettura particolarmente iconici e seducenti: è l'esempio del video con coreografia interpretata dalla danzatrice Meng-ke Wu negli spazi del Museum of Art Pudong di Shanghai, girato per lanciare l'inaugurazione del museo stesso.¹³ Questo apre una questione rilevante sulla *site-specificity* che riguarda sia la natura della performance, sia l'eventuale opera di *screendance*. Proprio Douglas Rosenberg – cui si deve l'istituzionalizzazione del termine *screendance* per indicare i diversi connubi artistici derivati dall'incontro di arte coreografica e schermi, a prescindere dalla specifica tecnologia – identificò nel sito un elemento centrale della performance applicabile anche alla *screendance*, in quanto «the site is where the work occurs and forms the architecture against and through which the audience perceives the work. Site provides context. Site-specificity is therefore a way to contextualize a work of art».¹⁴ Allo stesso modo, tale questione è cruciale nella relazione che il performer instaura con il sito del museo nei progetti coreutici in quanto, per utilizzare le parole di Susanne Franco e Gaia Clotilde Chernetich, «their focus is on the work of art as a site or even the specific architecture of a museum building»,¹⁵ e dunque sia quando il coreografo compone la propria creazione ispirandosi alle opere d'arte contenute nel museo, sia quando lo fa guardando invece allo spazio architettonico, è la specificità locale del sito a informare il carattere principale dell'opera di danza e di *screendance*.

Un caso a parte rappresenta il film *El Museo del Prado y el Flamenco* nato dalla collaborazione del Museo Nacional del Prado e della Asociación de Tablaos Flamencos di Madrid (fig. 2), per celebrare la Giornata Mondiale

¹³ Cfr. *Dance in MAP*, interprete: Meng-ke Wu, durata: 3'25", 2021, <<https://youtu.be/3N7rzwaUu4A>> (ultima consultazione ottobre 2023).

¹⁴ Douglas Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, Oxford University Press, Oxford-New York 2012, p. 17.

¹⁵ Susanne Franco, Gaia Clotilde Chernetich, *Site-Specific*, in Ariadne Mikou (a cura di), *Dancing Museums Glossary*, <<https://www.dancingmuseums.com/artefacts/site-specific/>> (ultima consultazione ottobre 2023).



Fig. 2. *El Museo del Prado y el Flamenco* (2020), Museo Nacional del Prado.

del Turismo, il 27 settembre 2020, unendo due eccellenze spagnole: da un lato il Museo del Prado, raccolta dei maggiori tesori pittorici spagnoli, e dall'altro la danza del Flamenco, dichiarato dall'UNESCO Patrimonio culturale immateriale dell'umanità nel 2010.¹⁶ I danzatori coinvolti¹⁷ hanno interpretato le sequenze coreografiche tentando un dialogo con le opere più importanti della collezione museale, come la *Deposizione* di Rogier van der Weyden o *Las Meninas* di Diego Velasquez, attraverso le figure e le posizioni del corpo, o i costumi, ma limitandosi effettivamente a trarre liberamente ispirazione dalle opere per ricreare un'atmosfera rievocativa della *grandeur* culturale spagnola.¹⁸

¹⁶ Cfr. <<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-museo-del-prado-y-el-flamenco/fdef9ab8-da80-4026-d71d-faa36ba43958>> (ultima consultazione ottobre 2023).

¹⁷ I danzatori coinvolti, tra i massimi interpreti spagnoli del flamenco, erano: Antonio Najarro, Manuel Liñán, Olga Pericet, Eduardo Guerrero, Jesús Carmona, Cristina Cazorla e María Mezcle.

¹⁸ L'esperienza è stata poi ripetuta in occasione della giornata mondiale del Flamenco, il 16 novembre 2021, <<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-arte-abrepuertas-el-museo-del-prado-y-el/bd6e0b70-23a7-9c61-6de8-fb1bba67cdc2>> (ultima consultazione ottobre 2023).



Fig. 3. *Moving Giacometti* (2021). Foto di Oskar Hökerberg.

Per quanto riguarda i casi presi in esame, il dialogo con le opere d'arte rappresenta un punto fondante dell'opera di *screendance*, e perciò questa diventa il risultato della fusione processuale di tre linguaggi: quelli coreografico e del cinema, solitamente componenti principali, e quello delle opere d'arte figurative esposte negli spazi museali, che funzionano non come mera scenografia superficiale, ma come interlocutori interrogati dai coreografi secondo un profondo rapporto di interazione.

Di certo l'insorgenza di un'emergenza sanitaria di grandi proporzioni come quella che ha investito il pianeta negli ultimi anni, ha portato naturalmente al moltiplicarsi di questi episodi creativi, con il chiaro intento di allargare pubblico e possibilità di fruizione dei musei o delle mostre d'arte da remoto.¹⁹ Ne sono esempio molte delle operazioni creative sorte negli ultimi anni che hanno visto collaborazioni tra coreografi, istituzioni museali o espositive e registi, come per esempio, nella primavera del 2021, il video *Moving Giacometti* (fig. 3): commissionato in occasione della mostra *Giacometti – Face to Face* al Moderna Museet di Stoccolma, il *dance film* fu girato da Marie Proffitt, ed era costruito intorno al confronto tra i danzatori Nathanaël Plantier e Silva Poutanen e le sculture dell'artista svizzero.²⁰ Si trattò di un episodio per certi versi simile ai nove *mouvements*

¹⁹ Non a caso, *This Is Where We Dance Now: COVID-19 and the New and Next in Dance Onscreen* fu il titolo del numero speciale di «The International Journal of Screendance», e relativo convegno online, pubblicato appunto nel 2021. Cfr. *This Is Where We Dance Now: COVID-19 and the New and Next in Dance Onscreen*, numero speciale, «The International Journal of Screendance», 12 (2021), <<https://screendancejournal.org/index.php/screendance/issue/view/279>> (ultima consultazione ottobre 2023).

²⁰ Cfr. <<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/2021/11/29/moving-giacometti-pa->

di Julien Lestel nel Musée Rodin di Parigi, che analizzeremo più nel dettaglio, filmati nello stesso anno ma di natura differente per profondità e articolazione del dialogo tra coreografia, regia e sito.

Virtual Reality *alla National Gallery di Londra*

Una sperimentazione creativa di opere di *screendance* intimamente connesse con lo spazio museale è stata portata avanti dalla National Gallery di Londra, in epoca pre-pandemia, differenziandosi dagli altri casi per il ruolo centrale e rilevante che la tecnologia ha avuto nel processo. Difatti, nel 2019, la National Gallery decise di realizzare due contenuti video con tecnologia VR180, un formato di realtà virtuale immersivo, pianificando una collaborazione con YouTube's VR Creator Lab programme e Avant Garde Dance Company. La coreografia è stata composta da Tony Adigun, direttore di Avant Garde Dance Company, su musica di Seymour Milton, e interpretata da Sara Augieras, Sam Ford, Ajani Johnson-Goffe e Theo 'Godson' Oloyade. Il progetto è stato guidato dall'obiettivo non solo di gettare le premesse di una nuova lettura delle opere pittoriche e degli spazi del museo inserendo la variabile del movimento umano, ma anche di rendere questa esperienza fruibile a un pubblico lontano o che non può accedere al museo direttamente.²¹ In un certo senso, riprendendo quanto intuito da Gabriella Giannachi in termini di *virtual reality*, come tecnologia utilizzata dai musei «to create a sense of immersion in habitats or environments which no longer exist»,²² anche in questo caso tale tecnologia rende in qualche modo ri-fruibili performance coreutiche che, essendo naturalmente legate all'istante irripetibile, non esistono più, restituendo un'esperienza succedanea della presenza fisica nel luogo e nel tempo dell'atto performativo originario. D'altra parte, come suggerisce

svt-play/> (ultima consultazione ottobre 2023).

²¹ Vedi quanto dichiarato nel testo *Virtual reality dance in the Gallery*, redatto sul sito ufficiale della National Gallery dallo staff del museo: Le tre domande iniziali «How can dance interpret and respond to our paintings and architecture? How can movement animate our space and art and help us see both in new ways? How can we share the experience of watching a live dance performance in the Gallery with people who live far away?» sono infatti emblematiche dell'obiettivo di questa operazione, <<https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/virtual-reality-dance-in-the-gallery>> (ultima consultazione ottobre 2023). La fruizione può avvenire sia tramite visore VR, sia attraverso i comuni schermi, anche di *smartphone*, grazie alla tecnologia YouTube VR.

²² Gabriella Giannachi, *Into the Space of the Digital Museum*, in Susanne Franco, Gabriella Giannachi (a cura di), *Moving Spaces Enacting Dance* cit., p. 126.

Sophy Smith, «VR enables practitioners to translate the multidimensional experience of live performance into the virtual space, and in a similar way to live performance, allows the viewer to choose where to direct their attention»,²³ evidenziando la natura fondamentale affine – il modo di vivere e fruire uno spettacolo in uno spazio da parte dello spettatore – dell'esperienza di una performance fatta sia nello spazio virtuale, sia in quello reale. Anche l'idea di affidarsi al lavoro creativo di Adigun, e al suo linguaggio coreografico nato dalla fusione di elementi di danza contemporanea e hip-hop, è stata messa in correlazione dalla direttrice del progetto Emma McFarland con il desiderio di raggiungere le diverse anime demografiche che compongono la popolazione londinese.²⁴

I due video in esame hanno un carattere molto diverso che dipende dall'intento con cui sono stati concepiti, e può fare da chiaro esempio di due distinti e specifici approcci che una performance coreutica può avere verso un museo con il quale si mette in rapporto: dialogando specificatamente con le opere esposte in quel museo, oppure con lo stesso ambiente architettonico. In entrambi i casi si tratterà, come vedremo, di un approccio *site-specific*, in cui il *site* di riferimento sarà in ogni caso quello esterno, reale – le stanze e gli spazi del museo in relazione e dentro ai quali i corpi si muovono – ma potrà essere anche il mondo immaginato internamente all'opera dipinta o scolpita – i personaggi, la storia, le attitudini, etc. raffigurati nel dipinto. La coreografia del primo,²⁵ infatti, prende ispirazione dal dipinto di Joseph Wright of Derby intitolato *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, nella sala 34, e i movimenti dei danzatori sono stati studiati specificamente sui personaggi del dipinto, e in particolare su quello centrale il cui sguardo è fissato sullo spettatore. In questo caso Adigun ha cercato di perseguire, anche con la performance, lo stesso contatto diretto dello sguardo con gli occhi dello spettatore e una sorta di abbattimento della quarta parete. Nel secondo video invece,²⁶ l'interlocutore principale

²³ Sophy Smith, *Dance performance and virtual reality: an investigation of current practice and a suggested tool for analysis*, «International Journal of Performance Arts and Digital Media», 14, 2 (2018) p. 202.

²⁴ Cfr. <<https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/virtual-reality-dance-in-the-gallery>> (ultima consultazione ottobre 2023).

²⁵ Il primo video, in cui la performance coreografata da Tony Adigun, e fruibile con VR180, è stata ispirata dal dipinto di Joseph Wright of Derby *An Experiment on a Bird in the Air Pump* nella Sala 34, è visionabile dalla pagina ufficiale del sito della National Gallery di Londra, <<https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/virtual-reality-dance-in-the-gallery>> (ultima consultazione ottobre 2023).

²⁶ Il video della performance coreutica, ideata da Tony Adigun appositamente per lo spazio



Fig. 4. I danzatori Hugo Marchand e Hannah O'Neill mentre interpretano Anselm Kiefer: *Field of the Cloth of Gold* (2021) alla galleria Gagosian, Le Bourget.
Foto: Gagosian Premieres.

è stato lo spazio architettonico del *Portico* monumentale, qui affrontato dal coreografo, di origini africane, anche nella sua valenza di spazio legato alla rappresentazione del potere imperiale e colonialista del Regno Unito. In entrambi i casi, la tecnologia VR serve a suscitare nello spettatore una sensazione di presenza e immersione nell'ambiente, tuttavia straniante per la percezione di assistere a un evento performativo avvenuto nel passato ma condividendo lo spazio, seppur virtuale, con esso. Nei termini della disciplina della *screendance*, tuttavia, questo tipo di pratica sembra annullare completamente il ruolo o la necessità di un eventuale regista, essendo la videocamera in una posizione fissa, e non essendoci nel video montaggio, delegando invece una certa facoltà di scelta allo spettatore stesso, e al suo potere di muovere lo sguardo e con questo selezionare la fetta di spazio virtuale da guardare durante la visione. Il movimento, infatti, è unicamente quello dei danzatori e del rapporto con lo spazio architettonico che essi

del *Portico*, e interpretata dai danzatori Theo Godson Oloyade e Ajani Johson-Goffe, è visionabile dalla pagina ufficiale del sito della National Gallery di Londra, <<https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/virtual-reality-dance-in-the-gallery>> (ultima consultazione ottobre 2023).

interpretano. In un certo senso il fruitore può decidere di spostare il suo punto di vista, scegliendo di includere i performers parzialmente o interamente entro il campo visivo, ma l'assenza di montaggio rende l'estetica di queste opere estremamente dipendente dalle peculiarità tecniche della tecnologia di ripresa VR. È stato girato anche un video con tecnologia tradizionale, riprendendo altre performance in presenza di pubblico, e dove chiaramente manca il senso di immersione dato alla tecnologia VR. In questo caso le riprese girano nello spazio e intorno ai danzatori, aumentando o diminuendo ritmo e velocità a seconda della base musicale e del movimento dei performer stessi.²⁷

Il ricorso alla tecnologia VR è centrale anche in un altro episodio inerente una performance coreutica dedicata a, e ispirata da, uno spazio museale, il Lion Salt Works di Marston, nel Cheshire in Inghilterra, sito di estrazione del sale fondamentale per l'area in epoca industriale. Grazie ai fondi dell'Arts Council, il coreografo Martin Hylton ha girato nel 2018 un video intitolato *Salt*, utilizzando la tecnologia VR 360 e ricreando un'atmosfera completamente immersiva per gli spettatori. L'approccio *site-specific*, in questo caso, è stato costruito su una attenta ricerca e disamina dei materiali d'archivio conservati dal museo, testimonianze del duro lavoro fisico degli operai: da qui è stato scritto un pezzo di coreografia che ha distillato quei movimenti, trasformandoli in figure e ritmi di danza.²⁸ In questo caso, l'opera ha voluto principalmente attrarre nuovo pubblico in un museo relativamente giovane – fu fondato nel 2015 – e rivolto fundamentalmente a un pubblico di nicchia.

Anselm Kiefer: Field of the Cloth of Gold

Proprio a ridosso del primo periodo pandemico, alla fine del 2020, Larry Gagosian²⁹ lanciò un programma di eventi performativi in presenza nelle sedi delle sue gallerie, in tutto il mondo, con l'intento dichiarato di renderli

²⁷ Cfr. Il video è raggiungibile attraverso la pagina ufficiale della National Gallery. <<https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/virtual-reality-dance-in-the-gallery>> (ultima consultazione ottobre 2023).

²⁸ Alcune informazioni sul video *Salt* di Martin Hylton e sulla sua realizzazione possono essere trovate alla pagina ufficiale di Arts&Heritage, piattaforma culturale supportata dall'Arts Council England che ha contribuito alla produzione del video. Cfr. <<https://www.artsandheritage.org.uk/projects/lion-salt-works/>> (ultima consultazione ottobre 2023).

²⁹ Larry Gagosian ha fondato la sua prima galleria d'arte a Los Angeles nel 1978, per poi aprire negli anni seguenti diverse succursali in tutto il mondo, diventando così tra i mercanti d'arte più influenti internazionalmente.

fruibili in *live-streaming*. Tale progetto, *Gagosian Premieres*, contestualizzato al periodo storico in cui è nato, ha chiaramente un significato ben preciso, legato sia alla produzione di spettacoli di performance in un momento in cui era impossibile per ovvi motivi sanitari la fruizione dei teatri e di altri luoghi deputati alle performance, sia alla promozione delle mostre allestite nelle gallerie, che allo stesso modo stavano soffrendo l'impossibilità di avere un pubblico, e mancavano di quei momenti sociali fondamentali per la vita di una galleria privata, come i *vernissage*.

È in questo contesto che nasce, appunto come quinto episodio di *Gagosian Premieres*, la performance coreutica messa in scena il 23 marzo 2021 nella sede di Gagosian a Le Bourget, in Francia, in occasione dell'apertura della mostra *Anselm Kiefer: Field of the Cloth of Gold* (fig. 4). Nell'episodio, un'intervista tra l'artista e lo storico dell'arte James Cuno è stata punteggiata da una coreografia scritta da Florent Melac, su musica di Steve Reich, e messa in scena dai danzatori Hugo Marchand e Hannah O'Neill del Ballet de l'Opéra national de Paris. Il *pas de deux* ha utilizzato come quinta i nuovi, monumentali dipinti di Anselm Kiefer, esposti nella galleria di Gagosian. Marchand ha dichiarato: «Ho sempre desiderato lavorare con altri artisti, unendo diverse discipline [...] Mi piace il modo in cui la coreografia e la nostra danza seguono e incontrano le opere di Kiefer: io, Hanna e Florent siamo stati fortunati ad incontrarlo e a ritrovarci impressionati e commossi dalle sue opere».³⁰

E lo stesso Kiefer, che ha assistito sia alle prove sia alla registrazione della performance, ha affermato che «è come se i ballerini emergessero dai dipinti, scrivendo nell'aria linee fuggevoli [...] Anche le mie opere sono fuggevoli: mai finite, sempre in azione, proprio come la danza. La nostra è stata una fortunata, meravigliosa intersezione».³¹

In *Duet*, questo il nome della coreografia, i dipinti e la loro installazione nello spazio innescano un rapporto dialogico con i performer, lungi dall'essere mero fondale. Se Kiefer ha sottolineato la natura storica e drammatica dei suoi grandi paesaggi, violentemente espressivi di una storia tragica che è la storia dell'Europa stessa, la coreografia di Melac riesce ad espandere ulteriormente la dimensione già enorme di questi paesaggi, attraverso le traiettorie e i movimenti dei danzatori, e comunicando speranza oltre la minacciosità evocata dai dipinti.

³⁰ Cit. in Valentina Bonelli, *Danza e arte: Hugo Marchand balla tra le opere di Anselm Kiefer*, 23 marzo 2021, <<https://www.vogue.it/news/article/danza-e-arte-hugo-marchand-balla-tra-le-opere-di-anselm-kiefer>> (ultima consultazione ottobre 2023).

³¹ Cit. in *ibid.*

Rispecchiando il ritmo minimalista della musica di Reich, fluente e ripetitivo, le forme della coreografia sembrano a volte richiamare *Le Parc* (1994) di Angelin Preljocaj. Proprio come il fraseggio dei due violini solisti del pezzo di Reich, anche il movimento dei due danzatori si sviluppa in sequenze aeree, simmetriche e sincronizzate, e riprese dalla telecamera con campi lunghi. I corpi dei due danzatori, vestiti di un costume minimale e di colore neutro, si incontrano, fondendosi, e si abbandonano in una gamma di combinazioni sempre più ampia: Marchand solleva O'Neill da terra, lei estende i suoi arti nello spazio, poi inizia una svolta a spirale, mentre lui interviene dando alla frase coreutica una nuova direzione in una spinta espansiva. Entrambi si muovono l'uno dentro e intorno all'altro, in schemi circolari. È proprio con la loro calda presenza che i due sottolineano l'assenza dell'uomo nei dipinti di Kiefer, e proprio nell'ultima posizione del balletto, quando Marchand solleva in alto O'Neill, il montaggio rende evidente questo punto mostrando in sequenza il dipinto dietro ai danzatori, e quindi apparentemente abitato da questi, e quello di fronte a loro e che essi guardano, vuoto.

François Chaignaud all'Orangerie

Per quanto riguarda le *Nymphéas* di Claude Monet all'Orangerie di Parigi – anche in questo caso, come per Kiefer, si tratta di dipinti monumentali, di cui sono note le velleità ambientali, cioè avvolgere la vista degli spettatori come se si trattasse di un ambiente pittorico in cui perdere lo sguardo – è stato chiamato il performer François Chaignaud a interpretare una coreografia costruita in dialogo con l'opera del maestro impressionista, sulla scia di episodi performativi analoghi realizzati in precedenza (fig. 5).³² Il danzatore ha attinto al vocabolario coreutico di Isadora Duncan, studiato dal 2015 con Elisabeth Schwartz dell'Isadora Duncan Archive, grazie alla quale è stata ricostruita una coreografia della Duncan e adattata allo spazio ellittico dell'Orangerie, con musica del pianista Romain Louveau. Il video dello spettacolo fu messo in linea dal 24 al 26 settembre 2021, dimostrando anche in questo caso come alla base di questi esperimenti di danza nei musei ci sia stata spesso l'esigenza di rendere il museo fruibile in qualche

³² Il 13 gennaio 2020 furono messi in scena all'Orangerie due spettacoli coreografati da Carolyn Carlson, *Wind Woman* e *Immersion*, il primo interpretato da Céline Maufruid e il secondo dalla stessa Carlson. Nonostante non fossero ideati per diventare un film, alcuni estratti sono stati registrati, <<https://www.musee-orangerie.fr/it/node/197747>> (ultima consultazione ottobre 2023).



Fig. 5. François Chaignaud danza davanti alle *Nymphéas* di Claude Monet nel 2021. Foto di Martin Argyroglo.

modo nonostante le costrizioni fisiche dettate dalla situazione di emergenza sanitaria.

Il risultato è stato una reinterpretazione dello spazio ellittico dell'Orangerie attraverso la performance coreutica, sino alla creazione di una nuova opera artistica ambientale. Come le *Nymphéas* monumentali, dipinte da Claude Monet e da lui donate allo Stato francese nel 1922, rappresentano il tentativo del pittore impressionista di portare la sua ricerca a una scala ambientale – l'occhio dello spettatore si perde nella grandezza della tela, e viene avvolto dai colori e dalla pittura, come se questa invadesse l'ambiente – anche la performance di Chaignaud ha l'ambizione di ridisegnare la percezione dell'ambiente, e cerca il raccordo con la pittura attraverso il costume del danzatore, vaporoso e atmosferico come la pittura impressionista, e capace di dare al movimento pittoricità. D'altro canto la forma ovale dell'ambiente invita naturalmente i movimenti della videocamera ad essere circolari e vorticosi, intorno a un centro occupato dal danzatore.

La coreografia viene divisa in cinque sezioni, chiamate *Tableau*, quasi a richiamare l'analogia con i dipinti. Nel *Tableau 1, Folâtrerie*, traducibile con

folleggiamento, il danzatore, talvolta in dialogo con Elisabeth Schwartz, sembra inseguire gioiosamente il campo della videocamera, che incessantemente segue a sua volta lo spazio circolare dell'Orangerie. Nella seconda parte, *Tableau 2: Les danses d'Isadora en résonance avec les panneaux peints de Monet*, vengono ricercate esplicitamente delle risonanze tra l'arte della Duncan, di cui Chaignaud ripropone lo spirito attraverso lo strumento del *recital*, e la pittura di Monet. Il danzatore utilizza un velo giallo per evocare una dimensione ulteriore del movimento, e il video viene utilizzato in questo caso per invertire temporalmente il movimento e creare un effetto spiazzante. Al recupero più filologico del vocabolario coreutico di Isadora Duncan è dedicato invece il *Tableau 3: François Chaignaud et Elisabeth Schwartz: poursuivre l'idéal de transmission d'Isadora*, in cui Chaignaud e Schwartz interpretano alcune forme della Duncan, mentre il movimento della videocamera ne enfatizza il senso di verticalità, ora abbassando lo sguardo dalla volta della sala ovale dell'Orangerie ai due performer, ora abbandonandoli per spostarsi verso la volta. Infine una quarta parte, il *Tableau 4: Laisser la forme se défaire*, porta l'interpretazione del vocabolario duncaniano verso una viva e libera interpretazione del performer, svincolata da ogni rigidità e schematizzazione limitata alla resa superficiale delle posizioni del corpo, mentre una quinta e ultima sezione, *Tableau 5: Tourbillon*, suggerisce, attraverso una citazione di filmati d'epoca del 1911, che il performer, in questo caso Chaignaud, possa diventare una sorta di archivio, un corpo-memoria in cui i movimenti della Duncan sono conservati e resuscitati a un tempo.³³

I nove mouvements al Musée Rodin

Talvolta il rapporto tra performance e sito museale appare più diretto e immediato, come è il caso delle nove coreografie filmate, realizzate dal Ballet Julien Lestel in collaborazione con il Musée Rodin di Parigi nel 2021, da un'idea di Alexandra Cardinale (fig. 6). Anche questo episodio di sinergia creativa fu innescato dal periodo di contenimento sanitario pandemico, quando si andavano cercando nuove tattiche per la fruizione dei musei e dei luoghi pubblici e, in alcuni casi, per la loro sopravvivenza. Essendo riferimento per il coreografo le sculture di Auguste Rodin, la cui ricerca si fondò principalmente sulla resa del movimento dei corpi,

³³ Non esistono ancora saggi e testi su questo episodio, per cui si rimanda a: <<https://www.musee-orangerie.fr/fr/actualites/danse-dans-les-nympheas/en-ligne-recital-dans-les-nympheas-francois-chaignaud-danse>> (ultima consultazione ottobre 2023).



Fig. 6. Ballet Julien Lestel al Musée Rodin, *Mouvement 5 – La Prière* (2021).

oltre che sulla restituzione dell'atmosfera luminosa attraverso la scultura, il processo di creazione di una coreografia ha naturalmente provato a riportare la dimensione del movimento alle posizioni del corpo isolate e cristallizzate nelle sculture di Rodin, e dunque formulando un passaggio dalle tre dimensioni spaziali della scultura alle quattro dimensioni della danza, utilizzando appunto il tempo. Questo passaggio è chiaramente il punto di partenza per l'invenzione di un fraseggio coreografico poi costruito liberamente sul tema, e di una narrazione propria del coreografo, come lui stesso ha sottolineato affermando in un'intervista che «avec les danseurs, nous avons fait beaucoup de recherches et à partir de l'histoire de Rodin, j'ai construit ma propre narration».³⁴ Nei nove pezzi di *screendance*, ciascuno dedicato a una o più opere maggiori di Rodin, coreografie scritte per singolo danzatore, per coppia o per gruppo, si confrontano anche con i vetusti e affascinanti ambienti del museo Rodin. Essendo l'intento consentire una forma di fruizione del museo e della danza a un pubblico impossibilitato a lasciare le proprie abitazioni, le coreografie sono state pensate sin

³⁴ Cfr. Callysta Croizer, *3 Questions au chorégraphe Julien Lestel: la danse à la portée de tous*, «Culture Tops», 7 novembre 2022, <<https://www.culture-tops.fr/actualites/3-questions-au-chorégraphe-julien-lestel-la-danse-la-portee-de-tous>> (ultima consultazione ottobre 2023).

dall'inizio per essere tradotte in nove video, che insieme costituiscono una sorta di *webserie*.³⁵ La videocamera è guidata per movimenti lenti e compasati, e segue i corpi dei danzatori, talvolta anticipandone la direzione, talvolta circoscrivendo lo sguardo a un movimento, a una parte del corpo o a un'espressione specifici tramite la funzione dello zoom. Il rapporto con il sito è comunque declinato funzionalmente alla performance, includendo talvolta gli elementi dell'ambiente – ad esempio lo specchio sul cui riflesso si indugia nel *Mouvement 8 – L'Homme d'Airan* – o scivolando tra quelli, oppure utilizzandone alcuni in funzione simbolica, come succede in *Mouvement 3 – Le baiser* alla coppia di danzatori che si protendono oltre la finestra verso il giardino, verso quella dimensione dell'aperto che in tempo di lockdown sembrava quasi un miraggio. In seguito, la stessa formula sarà ripetuta da Julien Lestel con il Musée d'Art Moderne di Parigi, in cui però il dialogo avverrà con i grandi capolavori conservati nel museo, dalla *Danse* di Matisse ai *Rythmes* di Sonia Delaunay.

Conclusioni

Passando in rassegna questi casi specifici, in cui partendo da interventi coreografici realizzati *ad hoc* per un ambiente museale sono state prodotte anche delle opere di *screendance*, in forma di video, si è compreso come negli ultimi anni si sia sviluppata una tendenza ad utilizzare il linguaggio della *screendance* con l'intento di rendere fruibili gli spazi museali secondo modalità più originali, e soprattutto a un pubblico più vasto rispetto ai visitatori in presenza, e più esteso quanto a provenienza sociale.

Questa direzione, già intrapresa prima dell'emergenza sanitaria dalla National Gallery di Londra, con l'era della pandemia e dei lockdown ha assunto una rinnovata e incrementata rilevanza, nel rendere fruibile uno spazio pubblico e culturale, il museo o la galleria, in un momento in cui non era assolutamente consentito fruirne fisicamente. Questa crisi sociale e umana, che ha demolito molte certezze del nostro stile di vita e della nostra naturale predisposizione alla socialità, d'altro canto ha aperto molteplici,

³⁵ I nove episodi sono: *Mouvement 1- Nu Monumental de Pierre de Wissant*, <<https://youtu.be/wB7Yrzhc-QM>>; *Mouvement 2 – L'homme qui marche*, <<https://youtu.be/k5Esc1ek-Po>>; *Mouvement 3 – Le baiser*, <<https://youtu.be/KqCe66Qq3Ns>>; *Mouvement 4 - Les Jardins de l'Hôtel Biron*, <<https://youtu.be/mm185YZM3ws>>; *Mouvement 5 – La Prière*, <<https://youtu.be/O03IhYILOxY>>; *Mouvement 6 – La Cathédrale*, <<https://youtu.be/hEfZs4w9Zu0>>; *Mouvement 7 - La Muse Whittier*, <<https://youtu.be/Ia0fZmB0H3M>>; *Mouvement 8 – L'Homme d'Airain*, <<https://youtu.be/MfPM9qnW6ss>>; *Mouvement 9 – La Porte de l'Enfer*, <<https://youtu.be/GNVBP9q9J3w>> (ultima consultazione ottobre 2023).

nuove linee di ricerca e di riflessione sulla produzione, interpretazione, disseminazione e fruizione dei video di danza attraverso nuove strategie da remoto, ma verso dove queste linee di ricerca si stanno muovendo, ora che il periodo di emergenza sembra essersi concluso, è qualcosa da osservare con curiosità e attenzione. Già in era pre-pandemica alcuni ricercatori iniziarono ad indagare le possibilità espressive, terapeutiche, didattiche della danza praticata e fruita in remoto, attraverso piattaforme e tecnologie digitali,³⁶ ma con l'emergenza Covid-19 si è assistito sia al moltiplicarsi di esperienze di fruizione, produzione e didattica della danza costruite da remoto tramite tecnologie come software di videoconferenza o social, sia al fiorire di letteratura scientifica prodotta di volta in volta in diversi ambiti delle scienze del movimento del corpo inerenti non solo alla creazione coreografica o alla danza come elemento antropologico,³⁷ ma anche alla pedagogia del corpo,³⁸ arte terapia creativa.³⁹

Come evidenziato da alcuni studi, l'effetto generale è consistito in una intensificazione del consumo e della produzione di contenuti culturali digitali,⁴⁰ che ha investito chiaramente anche i musei, i teatri e tutti quei luoghi della cultura che non erano più fruibili fisicamente per lunghi periodi.

Sarebbe auspicabile che tali esperienze permettessero nello strutturare modalità alternative di fruizione degli *environment* museali, e dei teatri, parallelamente alla ripresa delle normali attività in persona, andando ad

³⁶ Un esempio lo si può trovare nell'esperienza internazionale del Project Trans(m)it (PT), attivo sin dal 1915. Cfr. Rebecca Weber, *Social (distance) dancing during covid with project trans(m)it*, «Theatre, Dance and Performance Training», 12, 2 (2021), pp. 296-304, <<https://doi.org/10.1080/19443927.2021.1915599>> (ultima consultazione ottobre 2023).

³⁷ Francesca Ferrer-Best, *The Virtual Ballet Studio: A Phenomenological Enquiry into the Domestic as Dance-Space During Lockdown*, «The International Journal of Screenance», 12 (2021), <<https://doi.org/10.18061/ijds.v12i0.7812>> (ultima consultazione ottobre 2023).

³⁸ Ivano Giuseppe Gamelli, Nicoletta Ferri, Nicoletta Ferri, Laura Corbella, Laura Corbella, *Corpi remoti eppure presenti. La sfida dei laboratori virtuali universitari di Pedagogia del corpo*, «Giornale Italiano di Educazione alla Salute. Sport e Didattica Inclusiva», 4, 3 (2020), pp. 84-92, <<https://ojs.gsdjournal.it/index.php/gsdj/article/view/189>> (ultima consultazione ottobre 2023).

³⁹ Rinat Feniger-Shaal, Hod Orkibi, Shoshi Keisari, Nisha L. Sajjani, Jason D. Butler, *Shifting to tele-creative arts therapies during the COVID-19 pandemic: An international study on helpful and challenging factors*, «The Arts in psychotherapy», 78, (2022), pp. 1-13, <<https://doi.org/10.1016/j.aip.2022.101898>> (ultima consultazione ottobre 2023).

⁴⁰ Cfr. il report online: *Cultural and Creative Industries In the Face of COVID-19. An Economic Impact Outlook*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) 2021, p. 34 e ss., <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377863>> (ultima consultazione ottobre 2023).

arricchire la rosa di possibilità didattiche ed espressive dei musei, in funzione del raggiungimento di un pubblico molto più vasto e distribuito globalmente, anche in vista di un ridimensionamento delle nostre abitudini di consumo e di viaggio che l'attuale situazione climatica sembrerebbe rendere inevitabile. In questa direzione sembrano muoversi alcune esperienze più recenti, come le *performance* coreografiche della Martha Graham Dance Company programmate al Metropolitan Museum di New York nel 2023, con l'obiettivo dichiarato di offrire nuove dinamiche di fruizione della collezione del MET, suggerendo inedite possibilità narrative.⁴¹

Quanto all'effettiva portata di queste esperienze dal punto di vista creativo, è innegabile che siano state prodotte opere con una propria autonomia espressiva, veramente risultato dell'incontro tra linguaggi coreografico, cinematografico e artistico, se si considerano le opere di arte figurativa come terzo interlocutore di un ipotetico dialogo, ma raggiungendo infine un risultato superiore alla mera somma delle possibilità espressive di quei tre linguaggi.

Riuscendo a superare il rischio di un piano e sterile confronto con un ambiente alieno alla danza, le opere coreografiche esaminate hanno saputo partire da una pittura, nei casi di Melac con Kiefer, o Chaignaud con le Ninfee di Monet, per poi svolgere una costruzione e interpretazione della coreografia a diversi livelli di lettura, effettivamente in grado non solo di reggere un dialogo con la pittura stessa, ma anche di suggerirne nuove potenzialità semantiche. Una traccia simile è stata seguita anche dal Ballet Julien Lestel al Musée Rodin, in questo caso tessendo una possibilità di più profonda comprensione delle sculture di Rodin grazie al confronto diretto con il movimento del corpo dei danzatori, quasi a suggerire un ritorno alle origini per un tipo di scultura che nell'intenzione di rendere l'espressione del corpo e del movimento umano aveva avuto origine. Il Ballet Julien Lestel ha poi messo in scena lo spettacolo *Rodin* alla Salle Pleyel di Parigi nel 2023, quasi a codificare quanto rimasto dell'esperienza dei nove *mouvements* del Musée Rodin, confermandone la validità artistica ed espressiva anche dopo la fine dell'emergenza pandemica. In altri casi, come alla National Gallery di Londra, il lavoro si è svolto con l'aggiunta di una maggiore attenzione rivolta al comparto tecnologico e inerente alla fruizione: l'utilizzo della tecnologia VR, oltre alla funzione di rapportarsi in modo più stimolante con un pubblico non in presenza, e in parte non

⁴¹ Cfr. <<https://www.metmuseum.org/press/news/2023/mla-2023-4-season>> (ultima consultazione ottobre 2023).

familiare con le *performance* coreutiche, ha anche influenzato il linguaggio coreutico stesso dal punto di vista formale. Ciò su cui la ricerca coreutica dovrebbe meditare, del portato di queste opere sperimentali, sarebbe dunque proprio in quell'arricchimento in termini di linguaggio, forma e vocabolario generato da un confronto della danza con luoghi, pubblici, opere ad essa solitamente estranei, ma proprio per questo capaci di innescare inedite tracce creative.

Abstracts

The rise of Dance Studies in the Italian university: a “history of histories” between disciplining practices and breakouts

(Roberta Ferraresi)

The essay aims to investigate the distinctive aspects in the generative processes of Dance Studies and History in Italy at the time of their definition as a scientific and academic discipline. These key-features are examined through the analysis of the Italian scholars who have recently tried to retrace the genealogies or to build a possible history of the field, putting them in connection to similar evidences shared at an international level. The development of the discipline in Italy is contextualised and explained in relation to the artistic, social and scientific trends characterising the specific period in which it was first established in the university, between the end of the 1980s and the 1990s; and in this particular perspective, it becomes also possible to re-read the choices and orientations underlying the “self-historicisations” considered within the paper.

Choreomania and Affective Currents. Remarks on The Dancing Public by Mette Ingvarstsen

(Piersandra Di Matteo)

The history of choreomania recounts how a dancing crowd in the streets has consistently been viewed with suspicion. Estatic explosions of relentless dances, sudden spasmodic movements, bodily convulsions, and uncontrollable gestures have recursively involved groups of people in public spaces, provoking religious condemnation, moral disapproval, political control maneuvers, and medical discourse-driven pathologization. Choreographer and researcher Mette Ingvarstsen devotes a substantial period of investigation to this topic, leading to the performance *The Dancing Public*, a performance that invites the spectators to experience dancing together, to dwell within the sympathetic vibration collectively produced. The essay analyzes the writing of body and voice, conceived by Ingvarstsen in the aftermath of forced confinement, biomedical controls of the anti-pandemic agenda of Covid-19, revealing a biopolitical unease rooted in the present that retroactively engages with history through a choreography of affections.

Swans never die. Variations on the Dying Swan in the Third Millennium

(Miriana Pelosi, Matteo Tamborrino, Andrea Zardi)

What remains nowadays of a choreographic work considered a milestone in the 20th century Western dance canon? In which forms and bodies has it survived over time? Who collects its legacy and why? How does it resonate with present choreographers and what values can it convey in the future? These are some of the questions which *Swans Never Die* deals with. A project conceived by a network of national partners: Lavanderia a Vapore, Operaestate Festival Veneto and CSC Centro per la Scena Contemporanea Bassano del Grappa, Triennale Milano Teatro, Fondazione Teatro Grande di Brescia, Festival Bolzano Danza – Haydn Foundation, Il Cassero LGBTI Center – Gender Bender Festival, Mnemedance and DAMS/University of Turin. During the 2021/’22 season, SND has invited the audience to re-think, or better re-presentify (through workshops and performances), *The Dying Swan*, solo created by Michel Fokine for Anna Pavlova in 1905: an opportunity to explore styles, compositional techniques, cultural and anthropological identities. Fitting along the line dedicated to the reenactment of repertoire in contemporary age, the paper – starting from an historical and theoretical framework (not forgetting some emblematic previous variations on the “swan theme”, like the *Invisible Piece* by Cristina Kristal Rizzo) – aims to offer a phenomenic analysis of some salient moments of the project, through declarations, critical restitutions, documents, and work materials.

Maria Lai, Maurizio Saiu and the choreographic removed. Il sasso e la parola, an “archaeological” case study

(Fabio Acca)

In the case study discussed in the article, the author focuses on a project that has been little or not at all treated so far in Maria Lai’s artistic biography: *Il sasso e la parola* (*The Stone and the Word*), realized in Cagliari in 1991. An event characterized by being almost the only production conceived by Maria Lai in which, thanks to the collaboration with artists coming mainly from the field of contemporary and experimental dance, the scenic performance, although in a simplified operation of “total theater” that summons didactics of art, theatrical expression, visual and installation dynamics, music and poetry, nevertheless assumes an original and removed choreographic importance. A fact that, moreover, connects Lai’s path to that, in some ways analogous in terms of sensitivity and separateness, of Maurizio Saiu, a Sardinian and a historical exponent of new Italian dance.

Queering the Epistemologies. Hybrid Matters and Disidentification in the Performing Arts

(Ilenia Caleo)

How is the performance intertwined with the transformations and crises of the present? How do the live arts make-world? And vice versa, can the forms of life and subjectivities emerging from ongoing conflicts provide us new *glimpses* into performative practices? From a queer feminist perspective, the paper maps some incandescences and zones of commonality between aesthetic forms and life forms – both understood as modes of creation, of invention. Contemporary live arts destabilize systems of perception that are considered stable, questioning the status of corporeality, the boundaries between human/more-than-human, the ways of composing the world, the logics of the sensible, opening up to new epistemologies and perverse archives. Hybrid, promiscuous bodies. Phantasmatic bodies, spectral frequencies, hauntings. Impossible, illegible, unthinkable bodies. Mixed, impure lives, meteorological dramaturgies. Mixtures with the animal, the machine, the inanimate matter. In these processes of research and interstices in-between, the performance does not represent but *creates* new corporealities, sequences of movements, scores, other possible anatomies.

Corporeality and processes of subjectification: biopolitical aspects of choreographic practices

(Irene Pipicelli)

The article intends to contribute to reconnecting the concept of biopolitics to the discourse on dance, both as a tool for the investigation of past eras and as a contribution to the analysis of practices in the present. After a brief survey of the concept, the article reviews some significant examples of dance theorists who have opened up this dialogue. The first two paragraphs lay the groundwork for the case study analysis of Luigi Manzotti's trilogy consisting of *Ballo Excelsior* (1881), *Amor* (1886), *Sport* (1897), and its contemporary remediation by choreographer Salvo Lombardo.

The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change

(Maria Elena Ricci)

In the current dehumanized and tragic realities shaping our society, many turn to art to use the felt anger, sadness or pain to create something which may help themselves, others, and the world. Performance artist Carlos Martiel is one of those who first started making art to help himself, then, with his raw and impactful works, he inevitably began to help others. This essay investigates Martiel's work, focusing on the central role of the body as

a catalyst for change in the context of performance art. By demonstrating how his artistic practice resembles nonviolent protests, the view of performance art as artistic activism is suggested, acknowledging how their effect, affect, and Æffect, is resonant.

Dancing the Landscape: Ecological Practices bewteen Choreography and Territory
(Emanuele Regi)

The article investigates how dance and landscape relate by adopting an interdisciplinary perspective that integrates landscape disciplines, and sustainability sciences, with performance studies and dance disciplines. Applying this lens, it intends to include some significant phenomena and processes that dance has undertaken in the last century concerning natural environments. From the ‘pioneers’ of modern dance Isadora Duncan and Rudolf Laban to Anna Halprin’s research in the second half of the 20th century, the movement of the body has confronted natural spaces in various ways, acting together with the landscape and not simply occupying it. In the 1990s, the development of ecological research within the performing arts further confirmed this investigation through ecoperformance (Maura Baiocchi) and ecodance, highlighting how artistic work could be constituted by integrating natural elements while denying the centrality of the body. A dynamic that will have a considerable influence on subsequent generations. We will focus on the ‘third dance landscape’ in Italy, as Acca defines it, where some artists investigate the possibilities of inhabiting natural and public space through dance such as DOM- and Fabrizio Favale. In order to better define the latter, we will focus on the processuality of two works created within the project *Bodyscape di Danza Urbana* (2022): *Sull’irrequietezza del divenire* by Elisa Sbaragli, Edoardo Sansonne and Fabio Brusadin and *La möa. Danza per corpo e torrente* by Lorenzo Morandini. Both these projects are realised in public spaces and integrate a strong relationship with the landscape understood as a cultural and natural element.

Between dance, museum and video: dialogic strategies in a multi-voice encounter
(Xiao Huang)

Starting from an original vocation entirely dedicated to the conservation, valorization and enjoyment of artworks, in recent decades, public museum spaces have increasingly opened up to hosting dance performance events. The interaction between museum and dance has led to a more excellent articulation of the possibilities of fruition of both, testing new configurations of mixing choreography and figurative arts, experiment-

ing with dynamics of exchange and overlap of the respective audiences, and suggesting a rereading and reinterpretation of the spaces exhibition. The article intends, through the analysis of some recent experiences, to explore some of the effects of this dialogue between dance and museum, with particular reference to the role that a further subject has played in it: videographic and cinematographic art. Particular attention was therefore paid to the use of screendance as a preferential language for the documentation and dissemination of the dance performance interventions planned and implemented in museum spaces. The recording of the performances in a new artistic video product, with its expressive language born from the meeting of choreographic art and cinematographic art, takes on, in these cases, the value of mediation between the ephemeral dimension inherent to dance and the tendency towards archiving and to the conservation over time typical of the museum dimension.

Gli autori, le autrici

Fabio Acca è curatore, critico e studioso di arti performative. Dal 2001 al 2022 ha svolto attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo (poi delle Arti) dell'Università di Bologna. Dal 2022 è ricercatore presso il dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, dove insegna Teatro sociale. Ha pubblicato articoli, saggi, curatele e monografie, in un orizzonte di interessi centrato soprattutto sugli aspetti storici del Nuovo Teatro e della Nuova Danza in Italia. Tra le sue ultime pubblicazioni ricordiamo: *Fare Artaud. Il Teatro della Crudeltà in Italia 1935-1970* (Editoria & Spettacolo, 2019); *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente* (in «Culture Teatrali», n. 30, 2021); con Lucia Amara, *Danzare con le gambe e con la testa. Scuola, ballo e composizione nell'arte coreografica di Claudia Castellucci*, in «Acting Archives», n. 25, 2023).

Ilenia Caleo è performer, attivista e ricercatrice. Dal 2000 lavora nella scena contemporanea, collaborando con diverse compagnie e registi/i. Ha curato le drammaturgie di *Tutto brucia* (2021) e *Frankenstein (a love story)* (2023) di Motus. Con l'artista Silvia Calderoni creano propri progetti di ricerca: *KISS* (2019), performance con 23 performer; *SO IT IS*, per Queering Platform – Freespace West Kowloon (Hong Kong); hanno fatto parte di *Flu水o* (2021), progetto crossdisciplinare (Italian Council 2020) presentato a Milano, Seoul, Shanghai; *Pick Pocket Paradise* (2022), installazione per Castello di Rivoli – Museo di Arte Contemporanea (Torino). A gennaio 2023 ha debuttato ad Amburgo la loro ultima performance *The present is not enough*. Filosofa di formazione, si occupa di corporeità, epistemologie femministe, sperimentazioni nelle performing arts, nuove istituzioni e forme del lavoro culturale. Insegna Performance, studi di genere e della sessualità allo IUAV di Venezia dove è assegnista di ricerca, è cofondatrice del Master Studi e Politiche di Genere di Roma Tre e collabora con il progetto ERC “INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)”. Ha pubblicato *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista* (Bulzoni 2021) e co-curato *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte 1967/1979*, b-r-u-n-o 2021. Attivista del

Teatro Valle Occupato e nei movimenti dei commons e queer-femministi, è cresciuta nella scena delle controculture e dei centri sociali.

Piersandra Di Matteo è studiosa, dramaturg e curatrice nel campo delle arti performative. Direttrice artistica di Short Theatre di Roma (2021-2024), è anche curatrice delle Residenze Multidisciplinari e del Programma delle attività teoriche dell'Académie del Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence. È membro del gruppo di ricerca INCOMMON e di SSH! Sound Studies Hub dell'Università Iuav di Venezia, dove insegna Curatela delle arti performative. Negli anni tiene conferenze e seminari in centri di ricerca e Università a Hong Kong, Amsterdam, Singapore, Shanghai, New York, Filadelfia, San Paolo, Belo Horizonte, ed è visiting scholar alla CUNY di NYC (2017). È membro del comitato scientifico del journal «Sound Stage Screen - SSS» e del comitato di redazione di «Turba. The Journal for Global Practices in Live Arts Curation». Da anni è la più stretta collaboratrice teorica di Romeo Castellucci. Tra le recenti pubblicazioni: *A bocca chiusa. Effetti di ventriloquio e scena contemporanea* (Luca Sossella Editore 2024); *performance + curatela* (Luca Sossella Editore 2021), con A. Sacchi e I. Caleo, *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)* (bruno 2021). Cura, inoltre la traduzione di B. LaBelle, *Giustizia acustica. Ascoltare ed essere ascoltati* (NERO editions 2023).

Roberta Ferraresi è Professoressa associata in Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari, dove insegna presso diversi Corsi di Studio della Facoltà di Studi umanistici. È membro del Comitato Editoriale della rivista "Mimesis Journal" e del Comitato scientifico dell'omonima collana pubblicata dai tipi di Accademia University Press. Collabora con il progetto Ormete - Oralità Memoria Teatro. I suoi temi di ricerca riguardano i movimenti poetici-politici di ripensamento delle arti performative nel Novecento e nel contemporaneo; la storia e gli sviluppi degli studi e della critica; la storiografia teatrale, anche nelle sue intersezioni con il web. Parallelamente al percorso accademico, da sempre coltiva un'operatività attiva nella scena contemporanea: occupandosi di critica su alcune riviste, fra cui "Doppiozero" e "La falena"; di politiche culturali-teatrali, prestando consulenza per vari enti pubblici (Regioni e MiC); di progetti di approfondimento, ricerca, formazione alla scrittura e alla spettatorialità, in collaborazione con alcune realtà teatrali italiane (Biennale di Venezia, Piccolo Teatro di Milano, Festival di Santarcangelo etc.).

Gli autori, le autrici

Xiao Huang (1987) ha conseguito il dottorato di ricerca in Arti Visive, Performative, Mediali presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, ed è Distinguished Researcher presso l'Accademia di Danza di Pechino. Si è diplomata al Biennio Specialistico in Arti Coreutiche (indirizzo Danza Contemporanea) presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Come performer ha partecipato a Art Basel 2019 e alla 59. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia.

Miriana Pelosi è docente di tecniche e storia della danza presso il Liceo Coreutico Umberto Eco di Alessandria. Precedentemente, ha lavorato in vari istituti italiani, incluso l'Educandato Statale agli Angeli di Verona e il Felice Casorati di Novara. Si è laureata in Musica e Arti Performative presso l'Università degli Studi di Torino nel 2023, sotto la guida di Alessandro Pontremoli e Rita Maria Fabris, con la tesi di ricerca *Swans Never Die - Un engramma del cigno*, volta a indagare le dinamiche sociali relative alla performance di danza contemporanea. Ha svolto un tirocinio universitario per la Fondazione Egri per la Danza nella segreteria di promozione. Nel 2016 ha conseguito un diploma accademico di II livello presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Il suo curriculum include, inoltre, numerose collaborazioni artistiche con giornali e festival di danza locali.

Emanuele Regi da gennaio 2022 è dottorando PON presso l'Università di Bologna per il corso di Arti visive, performative e mediali. Attualmente svolge un progetto che riguarda le relazioni tra arti performative e spazi naturali nel contesto delle Riserve MAB UNESCO. Presso il medesimo Ateneo collabora come cultore della materia per le cattedre di Storia del teatro e dello spettacolo (prof. Matteo Paoletti) e Organizzazione ed economia dello spettacolo (prof. Matteo Casari). È membro della redazione di «Antropologia e Teatro».

Irene Pipicelli è dottoranda in Spettacolo e Musica (Università degli Studi di Torino). Il suo approccio interdisciplinare emerge dagli intrecci tra studi di danza, estetica e pensiero femminista. La sua ricerca di dottorato si concentra sulle nozioni di acquisizione, conservazione e curatela della danza contemporanea. Dal 2019 si occupa di curatela nel campo delle pratiche performative e della danza contemporanea in Italia.

Maria Elena Ricci è una performer, educatrice e scrittrice nel campo della danza basata a Roma. Si è laureata in Danza e Studi Culturali dalla Columbia College Chicago (Chicago, USA) ed ha ottenuto un Master in

Pratiche di Danza e Performance da University of Roehampton (Londra, Inghilterra). Attualmente scrive recensioni e interviste con artisti per due giornali, in italiano per «Sipario il Mensile dello Spettacolo», e in inglese per «Dance art journal». Nel 2022 ha presentato la sua ricerca *Project Tool: Rehearsing the Revolution* alla conferenza della Dance Studies Association (DSA). Oltre alla ricerca è impegnata nell'insegnamento della danza in scuole ed associazioni, e lavora come performer nel Collettivo Libera Mente, diretto da Paola Campagna.

Matteo Tamborrino è dottore di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo, cultore della materia per il s.s.d. L-ART/05 presso le Università di Pisa e di Torino e, dall'a.a. 2023/24, docente per convenzione all'Università di Roma "Tor Vergata". Tra i suoi principali campi di indagine: l'ambiente della ricerca italiana (Carlo Cecchi, Leo de Berardinis, Perla Peragallo); i rapporti fra teatro senese e spagnolo nel Siglo de Oro; l'arte dell'attore yiddish (con particolare riferimento al lavoro di Israel Becker); i processi di circuitazione e distribuzione dello spettacolo dal vivo in Piemonte. Dal 2019 è membro della segreteria editoriale della rivista di classe A «Mimesis Journal», mentre dal 2022 fa parte della redazione web della Consulta Universitaria del Teatro. È giornalista pubblicista e collabora con l'Ufficio stampa di Fondazione Piemonte dal Vivo. Ha al proprio attivo un tirocinio di formazione archivistica presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

Andrea Zardi è assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e cultore della materia per il s.s.d. L-ART/05 nell'ateneo torinese. Si è laureato in Storia dell'Arte presso l'Università di Milano e in Cinema e Media a Torino. Ha lavorato come archivista per il Centro Studi del Teatro Stabile Torino (borsista nel PRIN 2015) e ha collaborato con il Neuroscience Institute of Turin. Le sue ricerche vertono sulle intersezioni fra studi neuroscientifici, nuovi linguaggi della danza e studi culturali. È stato ricercatore esterno per l'Università di Roma "La Sapienza". Si occupa di progettazione culturale ed è direttore artistico della compagnia ZA | DanceWorks.

Mimesis Journal Books

Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani (2023)

Juliet Guzzetta

Questo libro è un'analisi del teatro di narrazione, un'estetica e un genere di rappresentazione italiano che rivisita eventi storici di rilevanza nazionale da prospettive locali, attingendo al ricco rapporto tra esperienze personali e resoconti storici. Con l'ausilio di ricerche presso gli archivi privati dei principali narratori – artisti che sono sia autori che interpreti della loro opera – la tesi di Juliet Guzzetta è che la pratica insegna al pubblico che la gente comune non è semplicemente testimone della storia bensì partecipa della sua creazione. Il teatro di narrazione è emerso in Italia all'epoca delle proteste degli operai e degli studenti, del terrorismo interno e del progresso sociale degli anni Settanta. Sviluppando lo stile del teatro politico di Dario Fo e Franca Rame, influenzati da Jerzy Grotowski e Bertolt Brecht, e sulla scia delle tradizioni dell'improvvisazione a ruota libera autore-attore della commedia dell'arte, i narratori hanno creato una nuova forma di teatro popolare che è cresciuta di importanza negli anni Novanta e continua a ottenere consensi. Guzzetta delinea la storia del teatro di narrazione, ne contestualizza le origini – sia politiche che intellettuali – e attribuisce un ruolo centrale ai contributi di Teatro Settimo, un gruppo teatrale che precedenti studi hanno trascurato. Analizza inoltre gli esperimenti di questo genere in televisione e nei media. Primo libro in inglese interamente dedicato all'argomento, e ora tradotto in italiano, il teatro di narrazione utilizza letture attente e un'ampia varietà di fonti primarie al fine di analizzare le tecniche utilizzate dai narratori per rifare la storia – un procedimento che rivela come la storia stessa sia un teatro di narrazione.

Animal performance studies (2022)

a cura di Laura Budriesi

Indagare la dimensione dell'animalità nella storia degli studi teatrali implica la pluridisciplinarietà che è parte della nuova teatrologia, da sempre in dialogo con le scienze umane (antropologia, sociologia, semiotica) e con le neuroscienze. L'intento di questa raccolta di saggi è quello di iniziare a tracciare una storia del teatro come storia mista umana e non-umana – per la quale si rende necessario un dialogo con le scienze naturali, in parti-

colar modo con l'etologia e con la zooantropologia, e di riattraversare in modo fruttuoso l'intera storia dei generi performativi, all'interno dei quali le performance interspecie si rivelano come una pratica originaria e costitutiva. In questo senso l'ottica sperimentale e multidisciplinare dei Critical Animal Studies risulta il terreno comune attraverso cui sono organizzati i contributi che compongono il volume e che spaziano dalla teoria della performance, all'etnoscenologia, dalla zooantropologia alla zoosemiotica, dalla filosofia all'etologia, senza tralasciare il punto di vista degli artisti della scena contemporanea.

On reenactment: concepts, methodologies, tools (2022)

a cura di Cristina Baldacci e Susanne Franco

This book brings together dance and visual arts scholars to investigate the key methodological and theoretical issues concerning reenactment. Along with becoming an effective and widespread contemporary artistic strategy, reenactment is taking shape as a new anti-positivist approach to the history of dance and art, undermining the notion of linear time and suggesting new temporal encounters between past, present, and future. As such, reenactment has contributed to a move towards different forms of historical thinking and understanding that embrace cultural studies – especially intertwining gender, postcolonial, and environmental issues – in the redefinition of knowledge, historical discourses, and memory. This approach also involves questioning canons and genealogies by destabilising authorship and challenging both institutional and direct forms of transmission. The structure of the book playfully recalls that of a theatrical performance, with both an *overture* and *prélude*, to provide space for a series of theoretical and practice-based insights – the solos – and conversations – the duets – by artists, critics, curators, and theorists who have dealt with reenactment. The main purpose of this book is to demonstrate how reenactment as a strategy of appropriation, circulation, translation, and transmission can contribute to understanding history both in its perpetual becoming and as a process of reinvention, renarration, and resignification from an interdisciplinary perspective.

Il teatro di Stefano Massini (2022)

Angela Zinno

In poco più di vent'anni, Stefano Massini ha prodotto e continua ad oggi, a produrre una singolare quantità di testi drammatici, riscritture e adattamenti teatrali che propone personalmente o attraverso la firma di

regie nazionali e internazionali. La presente pubblicazione è una indagine attraverso questo primo identificato corpus; una preventiva analisi strutturale che vuole offrire uno sguardo non tanto tassonomico quanto esemplificativo e strumentale di una modalità drammaturgica che si è spinta bel oltre i confini continentali. Forma, poetica e stile i tre macro-approcci attraverso cui si muove lo scandaglio di questa caccia al “punto di fuga” di una scrittura teatrale in cui complessità e semplicità rappresentano una istanza univoca e necessaria; una drammaturgia eterogenea e vasta di cui – linearmente – si è qui tentato di mettere in luce dinamica espressiva e funzionamento narrativo.

Arte orale. Poesia, musica, performance (2020)

a cura di Lorenzo Cardilli, Stefano Lombardi Vallauri

Trasversalmente, arte orale è ogni genere artistico che faccia uso della voce: antico o moderno; occidentale o extra-occidentale; popolare o autoriale; non scritto (nell’accezione consolidata della “tradizione orale”) oppure anche scritto; non mediato oppure mediato dalla tecnologia audiovisiva; in tempo reale o differito; *in loco* o a distanza; linguistico o anche non linguistico; genere puro (poesia, vocalizzo extraverbale) o misto (teatro, melologo, canzone). E in generale è forma significativa ma insieme anche materiale presenza, sonora e corporea. Questo volume raccoglie gli atti di un convegno svoltosi nel maggio 2019 presso l’Università IULM di Milano, che alle ordinarie sessioni accademiche affiancava anche “sessioni performative” artistiche. La prospettiva è necessariamente interdisciplinare: l’oralità è trattata come l’elemento comune che caratterizza arti diverse quali la poesia, la musica e il teatro, nonché le loro storiche commistioni (ad esempio il canto epico, la poesia lirica), fino a fenomeni contemporanei come il rap, il *poetry slam*, la *vocal performance art*. Sono convocati a dialogare studiosi di differente estrazione: estetica, teoria letteraria, poesia contemporanea, metrica, linguistica, (etno)musicologia, storia del teatro, *performance studies*. L’interazione dei vari punti di vista consente di affrontare l’oralità nella sua valenza trasversale e, al tempo stesso, negli aspetti specifici propri di ciascuna espressione artistica.

Il teatro gay in Italia. Testi e documenti (2019)

Antonio Pizzo

La messa in scena della *Traviata Norma* a Milano nel 1976 apre la breve stagione del “teatro gay” in Italia. Dieci anni dopo, con *Fascistissima* del KGB&B al Cassero di Bologna, si chiude il periodo del teatro omosessuale

militante: le tematiche elaborate in quegli anni, così come gli stili e i codici scenici consolidati nell'ambito culturale LGBT, continueranno a esercitare la loro influenza negli anni a venire, non solo a teatro ma anche nel cinema e nei media. Questo volume raccoglie otto testi che formano una sorta di "canone" del teatro omosessuale in Italia e aggiunge due importanti testimonianze coeve, apparse sulla rivista «Scena», che restituiscono il clima culturale nel quale nacquero quelle opere. L'inquadramento storico è agevolato da brevi schede che precedono ogni testo e da una larga introduzione che descrive lo sviluppo della tematica omosessuale negli anni precedenti, focalizzando l'attenzione su quattro importanti lavori: *La governante*, *Anima Nera*, *L'Arialdia*, *Persone naturali e strafottenti*.

Crescere nell'assurdo. Uno sguardo dallo Stretto (2018)

a cura di Lorenzo Donati e Rossella Mazzaglia

In che modo può l'arte affiancarsi alla crescita e stimolare l'immaginario mantenendo una funzione critica? «Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dello Stretto» indaga queste domande, formulate da Altre Velocità all'interno del progetto «Crescere spettatori», e le relaziona allo Stretto di Messina, dove processi contraddittori di simbolizzazione e di erosione dell'identità storica convivono con strascichi di un patrimonio popolare ancora vitale e con forme di resistenza culturale. Coniugando un ricco apparato iconografico con le parole di studiosi, critici e prestigiosi artisti del panorama messinese, il volume ripercorre le tracce di un tempo perduto di cui pensiero e arte rinnovano la memoria e la capacità di azione, andando incontro al territorio. Propone, così, un cammino che ci interroga sulle forme, oltre che sui contenuti, di un'educazione al pensiero critico dentro e fuori dalle istituzioni scolastiche e universitarie.

Esperienza e coscienza. Approcci alle arti performative (2018)

Edoardo Giovanni Carlotti

Esperienza e coscienza sono concetti in grado di collegare approcci all'emozione estetica distanti per impostazione e cultura come quelli del pensiero indiano medioevale, della teoria psicologica vygotskijana e delle moderne neuroscienze cognitive. Le arti performative costituiscono un campo di studio ideale per cercare di individuare gli elementi che identificano l'esperienza estetica come fenomeno peculiare del comportamento umano, ove i dati della percezione sono elaborati nel contesto di uno stato della coscienza distinto da quello quotidiano. Ogni indagine di questo fenomeno, che oltrepassa il mero interesse artistico, deve necessariamente artico-

larsi secondo un approccio interdisciplinare, armonizzando dati empirici e fenomenologici all'interno di definite coordinate storico-culturali.

La parata dei fantasmi (2018)

Alessandro Cappabianca

L'invenzione del cinema, perfezionamento della fotografia, ha dato modo agli umani di vedere doppi realistici di corpi in azione, in realtà ombre, fantasmi, spettri, prima muti, poi parlanti, suscitolabili a piacere a ogni proiezione, con il solo limite d'essere condannati a ripetere ogni volta gli stessi gesti, a pronunciare le stesse parole. Eppure questo limite non è solo una condanna, non è solo ripetizione, non ricalca necessariamente i sentieri dell'identico. Il cinema, in certi casi, è in grado di veicolare con le sue immagini qualcosa come una quintessenza, e quelle ombre, quegli spettri, quei doppi, sono in grado di dirci, sul nostro corpo, sul rapporto con il mondo, sui movimenti, sui gesti, sul tempo, sull'identità, sulla memoria, sul mito, qualcosa di rilevante anche sul piano filosofico.

La conférence des sept parfums (2017)

Pierre Guichenev

“Au début des années 1980, à l'occasion des fêtes du mois de Shaban au cours desquelles guérisseurs, voyantes et voyants de la confrérie *gnawa* – on les appelle *mokadma* et *mokaddem* – de Marrakech renouvellent et parfument leurs autels dédiés aux génies et, lorsque c'est possible, leur garde-robe, j'avais rituellement offert au *mokaddem* Laïachi Hamshish une *choukara*, une de ces besaces brodées que quelques vieux Marocains portent encore sous leur djellaba. Je demandai à Laïachi de me céder son ancien sac en échange du nouveau, ce qui le fit bien rire. Il s'exécuta volontiers après avoir transféré dans la besace neuve son *sepsi* et sa blague à kif, quelques pièces de monnaie, deux cauris, une carte d'identité écornée et un paquet de cigarettes Casa Sport à moitié vide.

Des années plus tard, au cours de la dernière *lila* où *Laïachi* officia dans les semaines précédant sa mort, il me contraignit à entrer dans la *raba*, l'espace consacré dédié à la montée et la descente des génies, et à danser toute la nuit. Un cadeau d'adieu, en quelque sorte. Depuis lors, j'ai vécu sur quatre continents et dans mon bocage natal mayennais quelques aventures marquantes liées à ce monde de forces. Autant de secrets parfumés que j'ai précautionneusement mussés dans la *choukara* de Laïachi jusqu'à aujourd'hui”.

Jerzy Grotowski, la forêt polonaise, le chant du tambour, la danse avec les génies gnawa au Maroc, la forêt sacrée d'Oshogbo au Nigéria, les guérisseurs de la Mayenne : dans cette *Conférence des sept parfums*, Pierre Guicheney nous conte par fragments qui sont autant de découvertes une vie de voyage dans quelques régions invisibles du monde visible.

Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985 (2016)

François Kahn

«Les évangiles, canoniques ou apocryphes, écrivent quelque chose que le maître n'avait pas l'intention d'écrire. Ce sont des témoignages à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. François Kahn fait la même chose avec Jerzy Grotowski, l'un des plus grands maîtres du siècle passé. Témoignage : martyr (auto-exposition totale) et trahison. C'est son vécu qui accueille l'écho d'une présence et la trace d'une transmission ; c'est la contradiction sans solution entre un sens, saisissable et transmissible seulement à travers la vie des corps, et une écriture qui voudrait le représenter. Une aide, pas un texte sacré ni un manuel de recettes, encore moins un guide de tourisme culturel, mais un savoir qui met en évidence la complexité de la question essentielle : comment devenir soi-même. Par un choix scrupuleux des paroles et une composition colorée et fluide, Kahn a créé ce que suggérerait l'enseignant : un jardin, un beau jardin, pas un engin insensé de l'ego. Il n'est pas difficile de prévoir que ce Jardin aura, au cours du temps, de nombreux et passionnés lecteurs». (Antonio Attisani)

La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948 (2016)

Raffaele Esposito

Con questo volume dedicato al teatro ebraico dalle origini al 1948 si viene a colmare una grave lacuna della pubblicistica non solo italiana. Secondo un luogo comune assai diffuso, l'antropologia e la cultura ebraiche sarebbero caratterizzate da un interdetto assoluto nei confronti del teatro. Qui si dimostra ampiamente che un'attenzione nei confronti del teatro – o per meglio dire dell'espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell'ebraismo. Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costante-

mente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri.

L'exkursus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti "esperimenti di modernità" del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell'intreccio tra impresa sionista, recupero dell'antica lingua e costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro (2015)

Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il cinquantenario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un'incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l'attore si presta come prototipo universale di un uomo "nuovo" e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l'incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell'ebraismo, facendo emergere una poetica (un "fuoco inesauribile") valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell'ultimo capitolo un'attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione "simpatica" che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)

Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrucci

Salvatore Vendittelli collabora con Carmelo Bene nei primi di attività dell'attore e regista pugliese, fra il 1961 e il 1971. Un periodo cruciale

dell'attività di Bene, ancora oggi poco indagato, che attraverso questo libro possiamo conoscere e comprendere meglio nei suoi diversi aspetti. Le parole appassionate di Vendittelli inoltrano il lettore nello straordinario e magmatico laboratorio teatrale di Bene, evidenziando gli snodi principali del suo lavoro artistico, nonché i picchi della sua meravigliosa arte grottesca. Contemporaneamente, vengono anche affrontati e discussi i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui 'scandalosa grandezza' non è priva di contraddizioni.

Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".

Arte performativa tra natura e culture (2014)

Edoardo Giovanni Carlotti

Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l'esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociali, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradizione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinarsi l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)

Giuliana Altamura

Il volume, nato dall'esigenza di rivalutare l'esperienza teatrale simbolista affrancandola dall'annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l'Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell'analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nasci-

ta del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell'Œuvre si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l'altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l'esperienza dell'Œuvre alla luce della consapevolezza contemporanea, rilevandone l'importanza per gli sviluppi delle avanguardie e dando inoltre maggiore spessore alla personalità di Lugné-Poe, da cui la scelta di un taglio biografico che, attraverso la ricostruzione di una vicenda professionale tanto ricca, arrivi a descrivere l'uomo, testimone e attore di un momento epocale di trasformazione.

Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo (2013)

Antonio Pizzo

Il volume propone una ricognizione sul tema della drammaturgia alla luce dell'evoluzione dei linguaggi informatici e delle tecnologie digitali negli ultimi tre decenni. In particolare, il saggio analizza alcune nozioni chiave della scrittura drammatica e guida il lettore in un percorso tra la scrittura scenica multimediale e la drammaturgia delle procedure algoritmiche. La drammaturgia, intesa come arte di progettare e scrivere lo spettacolo, non è immune dai cambiamenti causati nel mondo della comunicazione dall'affermazione dei nuovi media digitali e interattivi. Il saggio individua i punti fondamentali di questa contaminazione, accompagnando gli elementi teorici con moltissimi esempi pratici.

Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi (2012)

Antonio Attisani

«Il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di 'storia del teatro' (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del "fare francescano" nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua 'santità' a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall'altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall'interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile». (Florinda Cambria)

Jerzy Grotowski. L'eredità vivente (2012)

a cura di Antonio Attisani

Il XXI secolo è destinato a diventare il 'secolo di Grotowski' perché, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume, in diversi paesi del mondo stanno nascendo nuove riflessioni e nuove pratiche del teatro all'insegna dell'incontro più che della rappresentazione e dello spettacolo e ciò soprattutto per merito del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Contributi di Bénédicte Boisson, Franco Perrelli, Maria Pia Pagani, Magda Romanska, Tatiana Motta Lima, Antonio Attisani, Giulia Randone, Iwona E. Rusek, Éric Vautrin, Yannick Butel, Kris Salata, Isabelle Schiltz, Mario Biagini.

DANZA E REALTÀ. LE URGENZE DI DANZA E PERFORMANCE SULLA SCENA
E NELLO SPAZIO PUBBLICO

EDITORIALE

Coreografie del riconoscimento

Alessandro Pontremoli

SAGGI

Per una “storia delle storie” della nascita degli studi in danza
nell’università italiana fra pratiche di disciplinizzazione
e tendenza agli sconfinamenti

Roberta Ferraresi

Coreomanie e correnti affettive. Rilievi su *The Dancing Public* di
Mette Ingvartsen

Piersandra Di Matteo

I cigni non muoiono mai. Variazioni sulla *Morte del cigno*
nel terzo millennio

Miriana Pelosi, Matteo Tamborrino, Andrea Zardi

Maria Lai, Maurizio Saiu e il rimosso coreografico. *Il sasso e la parola*,
un caso di studio “archeologico”

Fabio Acca

Queerizzare le epistemologie. Materie ibride e disidentificazione
nella scena performativa

Ilenia Caleo

Corporeità e processi di soggettivazione: aspetti biopolitici
delle pratiche coreografiche

Irene Pipicelli

The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change

Maria Elena Ricci

Danzare il paesaggio: pratiche ecologiche tra coreografia e territorio

Emanuele Regi

Tra danza, museo e video: strategie dialogiche in un incontro a più voci

Xiao Huang

aAaAaAaAaAaAaAaAa



Studi
um



€ 18,00