

Danzare la città

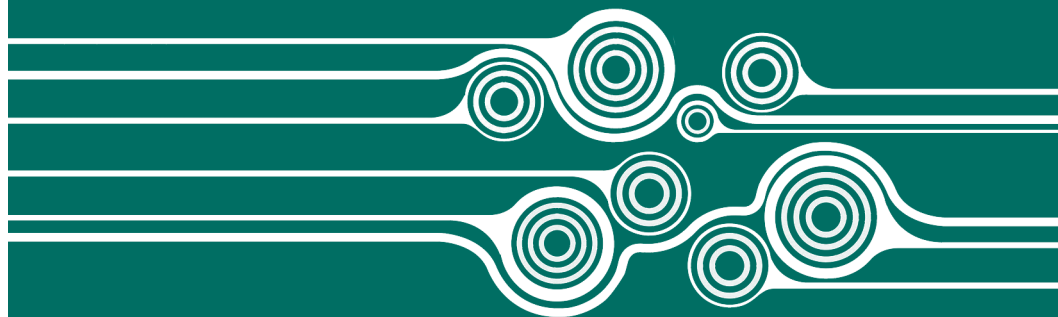
La partecipazione culturale
dei giovani
al Bologna Portici Festival

a cura di

Rossella Mazzaglia

Roberta Paltrinieri

Alessandro Pontremoli



Consumo, Comunicazione, Innovazione

Collana diretta da Roberta Paltrinieri e Paola Parmiggiani

La collana ha come obiettivi la documentazione, l'approfondimento e la riflessione sui temi del consumo e della comunicazione nell'ottica dell'innovazione sociale.

Il consumo e la produzione di immagini, contenuti, informazioni, beni, simboli ed esperienze giocano, infatti, un ruolo fondamentale nel processo intersoggettivo di costruzione della realtà sociale. Con un'attenzione al dibattito internazionale, viene privilegiato un approccio culturale ai temi capace di dar conto dei processi di mutamento in atto nella produzione e riproduzione della cultura.

La collana appare particolarmente orientata a quegli ambiti teorici e di ricerca che investono concetti del sapere sociologico sul campo: le classi sociali, il consenso, l'inclusione, il potere, l'*habitus*, le narrazioni, le audience.

Nello specifico si intende promuovere riflessioni teoriche e ricerche empiriche su fenomeni del consumo e della comunicazione espressione di processi di innovazione sociale capaci di ridurre le disuguaglianze, produrre coesione sociale, nuovi modelli di governance, nuove forme della partecipazione.

I volumi pubblicati sono sottoposti a una procedura di valutazione e accettazione "double-blind-peer-review" (doppio referaggio anonimo).

Comitato Scientifico

Arjun Appadurai (New York University), Luca Barra (Università di Bologna), Roberta Bartoletti (Università di Urbino Carlo Bo), Giovanni Boccia Artieri (Università di Urbino Carlo Bo), Joan Buckley (University of Cork), Colin Campbell (University of York), Vanni Codeluppi (Università di Modena-Reggio Emilia), Piergiorgio Degli Esposti (Università di Bologna), Mauro Ferraresi (Università IULM di Milano), Douglas Harper (Duquesne University), Nathan Jurgenson (University of Maryland), Luisa Leonini (Università di Milano Statale), Carla Lunghi (Università Cattolica di Milano), Antonella Mascio (Università di Bologna), Lella Mazzoli (Università di Urbino Carlo Bo), Emanuela Mora (Università Cattolica di Milano), Pierluigi Musarò (Università di Bologna), Paola Rebughini (Università di Milano Statale), George Ritzer (University of Maryland), Geraldina Roberti (Università dell'Aquila), Stefano Spillare (Università di Bologna), Anna Lisa Tota (Università Roma Tre), Giulia Allegrini (Università di Bologna), Melissa Moralli (Università di Bologna).



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Danzare la città

**La partecipazione culturale
dei giovani
al Bologna Portici Festival**

a cura di

Rossella Mazzaglia

Roberta Paltrinieri

Alessandro Pontremoli

FrancoAngeli 

Si ringraziano fotografi e disegnatori per la concessione alla riproduzione delle immagini contenute nel libro.

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

Introduzione. Paesaggi creativi e intrecci discorsivi , di <i>Rossella Mazzaglia</i>	pag.	7
Premessa. Bod/y-z, un'idea corale , di <i>Massimo Carosi</i>	»	17
Parte 1 – Pratiche della trasmissione		
1. Arti performative per una partecipazione culturale attiva , di <i>Federica Zanetti</i>	»	29
2. Elogi dei margini. Pratiche artistiche partecipate e comunità “immaginate” , di <i>Viviana Gravano</i>	»	40
3. Raccontare disegnando. Soggettività, corpi e performance nella cronaca disegnata , di <i>Monica Sassatelli e Marco Solaroli</i>	»	50
4. Educarsi a sentire. Lo sguardo sulla danza come forma di consapevolezza , di <i>Agnese Doria/Altre Velocità</i>	»	64
Parte 2 – Pratiche performative		
1. Socializzare l'inattuale. Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni a Bologna , di <i>Fabio Acca</i>	»	79
2. Un altro genere di forza. Attivismo e danza in Francesca Penzo , di <i>Alessandro Pontremoli e Viviana Fabris</i>	»	97

3. Come ascoltare la città. “Non esiste il silenzio” di Francesca Marconi, di <i>Lorenzo Donati</i>	pag.	109
4. “Nella mia città”. <i>EM Toolkids</i> di Alessandro Carboni e Chiara Castaldini, di <i>Rita Maria Fabris</i>	»	123
5. Manifesto queer sulla biodiversità. “Porpora che cammina” di DOM-, di <i>Rossella Mazzaglia e Emanuele Regi</i>	»	141
Postfazione. Il progetto artistico tra partecipazione e welfare, di <i>Roberta Paltrinieri</i>	»	155

Appendice

1. Dossier fotografico	»	167
2. Riflessioni su impatto e sostenibilità, di <i>Andrea Zardi</i>	»	173
Note biografiche	»	185

Introduzione.

Paesaggi creativi e intrecci discorsivi

di *Rossella Mazzaglia*

Raccontare una città, le persone che la abitano, ricordarne la storia, creare comunità, osservare la direzionalità dei mutamenti del presente, andando per le strade e nei luoghi del vissuto: sono tutti obiettivi intrinseci al progetto Bod/y-z e tutti obiettivi inevitabilmente parziali, perché la città non è una sola, e non è uguale per tutti. Anche i lunghissimi portici bolognesi non raccontano le stesse storie: l'affollato centro storico e la monumentale piazzetta dei Servi, sede della maggior parte degli spettacoli della prima edizione del Bologna Portici Festival¹, è un incrocio attraversato da lavoratori e turisti di giorno e affollato dai giovani la notte, mentre il Treno della Barca è un edificio all'estrema periferia, abitato da comunità multiculturali e isolato dai flussi cittadini. Eppure, entrambi sono patrimonio UNESCO, come lo sono i portici di Via Zamboni, area universitaria tappezzata di manifesti e murales che ricordano lo spirito dei movimenti sociali degli anni Sessanta e Settanta.

Rispetto all'eterogeneità che i portici rappresentano, nell'occasione della loro celebrazione, laboratori e produzioni artistiche di Bod/y-z hanno costituito, piuttosto, «un cantiere virtuale di ricostruzione attiva della città, uno stimolo pervasivo alla riflessione sull'abitare Bologna in modo nuovo, non in termini passivi ma come azione di resistenza a ogni dispositivo di potere»². Artisti e artiste, curatori e curatrici di Bod/y-z hanno reagito al divenire del processo urbano, posizionandosi al suo interno, per innescare forme di trasmissione che andassero oltre l'evento performativo. Per alcuni artisti Bologna è casa, in tempi in cui il nomadismo rappresenta una condizione non sempre elettiva e la permanenza in un luogo indica una scelta che spesso convive con una forma di resilienza. Per altri, invece, Bologna porta un

¹ Altri poli sono Via Galliera/Via Manzoni e Piazza della Pace.

² Alessandro Pontremoli, *Infra*, p. 109.

nome riconoscibile e anche in parte mistificato e, dunque, la committenza è stata l'occasione di un confronto tra aspettativa, passato e presente.

Il progetto è stato coordinato da Danza Urbana, che ha riunito altre quattro associazioni del territorio (Attitudes_Spazio alle arti, Micce, Formati Sensibili, Gruppo Altre Velocità), condividendo la cornice culturale che ha poi accolto proposte artistiche e curatoriali autonome. Bod/y-z è, quindi, l'esito di un incontro su più piani e questo libro, che ne prosegue la documentazione ed elabora la narrazione, è stato anch'esso catalizzatore di una ricerca corale, attraverso momenti di confronto congiunto, dialoghi e osservazioni partecipate che hanno affiancato la parte performativa sin dall'inizio. Per quanto questa pubblicazione sia quindi legata ad un'occasione contestuale, da questa ha preso spunto per ragionare sul rapporto dell'arte con il territorio e le comunità dinanzi alla valorizzazione del patrimonio culturale, materiale e relazionale.

Assieme allo spazio pubblico, la danza ha rappresentato l'elemento di congiunzione di linguaggi e competenze differenti. Superate le distinzioni moderniste, volte a preservare la purezza dei mezzi espressivi e a differenziarne i codici, negli ultimi decenni le pratiche performative si sono mescolate con il quotidiano e, nell'ambito dei progetti *site-specific*, con la geografia umana, la filosofia politica e l'approccio etnografico, stimolando un pensiero critico sul presente assieme a forme di conoscenza situate. La danza contemporanea si è così affrancata dai limiti indotti dalla congiunzione tra corpo-movimento e composizione coreografica, aprendosi alla dialettica multidisciplinare in seno alle pratiche e alla loro lettura critica.

Il progetto Bod/y-z si è inserito sulla traccia di queste acquisizioni culturali per mezzo di collaborazioni artistiche e accademiche. Vi hanno partecipato Claudia Castellucci, Alessandro Sciarroni, Leonardo Delogu e Valerio Sirna, Francesca Penzo, Alessandro Carboni e Francesca Marconi, figure che in modo diverso possiamo collocare nell'ambito del terzo paesaggio della danza, un'etichetta presa in prestito dal geografo Gilles Clément per indicare uno spazio interstiziale tra il non più e il non ancora, un'alterità non perfettamente definita, come può esserlo un edificio in disuso in attesa di essere rifunzionalizzato. A questa definizione, Fabio Acca ha affiancato l'idea di una danza anfibia che, esplicitando la commistione tra tradizione performativa e coreutica, consente di riconoscere l'affermarsi della performatività sulla teatralità e di cogliere le premesse alla partecipazione di non professionisti alla costruzione coreografica. Lo smargimento disciplinare nelle scritture del paesaggio di Bod/y-z comporta, infatti, anche un ripensamento estetico e relazionale del gesto in quanto, anch'esso, spazio interstiziale tra l'artista e ciò che lo precede, circonda, affianca e segue: mezzo che manifesta la compresenza di atti (performativi

nel senso affermativo indicato da Judith Butler) e del loro essere in potenza, come esperienze che plasmano tempo e spazio tra le persone e i luoghi che esse abitano.

Nonostante molti progetti partecipativi inneggino oggi all'arte come forma di riappropriazione culturale, non tutte le sperimentazioni teatrali hanno una funzione di mediazione culturale rispetto ai processi (visibili o nascosti) della vita collettiva dal punto di vista sociale, economico e politico. Dimensione discorsiva e relazionale vanno pertanto ricondotte al contesto, per rispondere ad alcuni quesiti di fondo: quali responsabilità hanno artisti e artiste nel reagire alle dinamiche sociali, climatiche, ambientali? Quali domande può sollevare l'esperienza estetica sui luoghi in cui abitiamo?

La concezione del progetto, in tal senso, recupera ed estende la vocazione della danza urbana delle origini. Inizialmente, la danza urbana aveva cercato di riscoprire spazi remoti, evitando i siti monumentali, seppure da una prospettiva dapprincipio morfologico-architettonica. Nel volgersi alla valorizzazione dei portici, nell'occasione del loro riconoscimento come patrimonio UNESCO, l'intento dei curatori è stato di comprimere l'evento spettacolare per dare spazio a laboratori e residenze "fuori formato" che potessero consentire un avvicinamento progressivo al territorio, in cui attivare processi culturali imprevisi e in grado di modificarne la percezione e l'assetto relazionale. Le attività sono state tutte *site-specific*, ovvero caratterizzate dall'implicazione di produzione artistica e sito; hanno confermato le diverse declinazioni e l'ampiezza dello spettro semantico di quest'ultimo termine, inteso in chiave culturale e partecipativa. In secondo luogo, hanno promosso lo sviluppo di una concezione paesaggistica del luogo, concepito come parte di una trama intertestuale e in divenire, su cui il processo artistico interviene con il proprio *gestus*, reagendo allo spazio e diradando la percezione del tempo a partire dall'attenzione alle tracce architettoniche, alle memorie, ai racconti, alle abitudini incorporate e alle voci degli abitanti.

I processi artistici *site-specific* forniscono, quindi, nuove lenti per osservare la città e renderne tangibili le soglie. La città di Bod/y-z non è, infatti, l'agglomerato architettonico, bensì la *polis* osservata nel suo funzionamento ordinario: ai muri che tagliano l'orizzonte si sostituiscono le presenze, gli sguardi e le relazioni che definiscono confini sfuggibili e danno forma al tessuto urbano. La città che scrutano queste pratiche è, cioè, fatta dell'organizzazione delle persone e dalle loro azioni.

Il paesaggio ha anch'esso una funzione mediatrice tra natura e cultura, mentre il gesto diventa l'agente principale di questo bilanciamento, oltreché uno strumento di conoscenza. Come spiega Carosi nella sua premessa: «Le attività di Bod/y-z hanno posto al centro una riflessione sulla città come

corpo sociale e hanno cercato di trovare una connessione fra loro attraverso il racconto per disegni, articoli, interviste fatti dai giovani, che insieme agli esiti dei laboratori e delle creazioni partecipative, ha restituito l'articolazione del progetto e la sua organicità, e ha costruito l'opportunità di uno sguardo reciproco»³.

Dentro questa cornice, i soggetti del partenariato si sono rivolti a luoghi e comunità elettive, con un focus specifico sui giovani (come il titolo stesso del progetto indica). I linguaggi adottati sono stati differenti e hanno spaziato da arte pubblica, *graphic novel*, danza contemporanea e scrittura critica secondo modalità, perlopiù, partecipative. Bod/y-z ha, infatti, tematizzato il ruolo dell'arte nello spazio pubblico e nella società, esibendo un equilibrio instabile tra la tensione verso il welfare culturale e la volontà di negare finalità estranee all'arte e, pericolosamente, responsabili di indurre un effetto placebo rispetto a problemi strutturali della società. Su questa tensione irrisolta ritornano i saggi che compongono questo volume, rispetto alla negoziazione tra estetica, etica e dimensione politica dell'arte.

Dal punto di vista metodologico, alcuni termini ricorrono: basta scorrere l'indice per ritrovarvi parole che richiamano l'ambito sociologico e della filosofia politica, quali partecipazione attiva, comunità, soggettività, attivismo, ecc.; parole che confermano la direzione dell'arte partecipativa, ma che in questo studio sono bilanciate dall'analisi dei processi estetici con cui la sfera sensibile dell'esperienza è riconfigurata nell'interazione tra persone ed elementi viventi, materici e simbolici. La contestualizzazione che introduce la descrizione delle attività studiate consente di rivedere il sito, non tanto come luogo dato o "trovato" cui porsi in ascolto, bensì quale sistema di relazioni parzialmente prevedibili che, durante il processo creativo, viene ulteriormente attivato e modificato dal punto di vista esperienziale.

1. Metodo e struttura della ricerca

La ricerca critica attorno a Bod/y-z ha inteso recuperare i processi latenti della creazione e indicare il senso di questi percorsi, collocando l'analisi delle pratiche nel dibattito interdisciplinare sull'arte nello spazio pubblico, sulla sua funzione pedagogica e sul potenziale rigenerativo della co-creazione di comunità.

Fiducia: questa è la prima parola da considerare per comprendere quest'accostamento di pratica e teoria. Quando Carosi ha richiesto la for-

³ Massimo Carosi, *Infra*, p. 18.

mazione di un comitato scientifico ha aperto le porte a un confronto tra operatori, artisti e teorici durato oltre due anni, tra incontri, osservazioni partecipate, interviste e, infine, scrittura. Nella composizione del volume (a cura di chi scrive, di Roberta Paltrinieri e di Alessandro Pontremoli), alcuni saggi introduttivi sui termini e le prospettive di analisi anticipano la descrizione dei casi di studio e rendono conto di questo inquadramento, seguiti da contributi che preservano la specificità del punto di vista disciplinare rispetto all'esperienza artistica e alle forme del racconto a partire da una comune indicazione: dialogare con autrici e autori, non per assumerne le "verità", quanto per interrogarne le prassi, prestando attenzione alla cornice contestuale, generazionale e territoriale. Il comitato scientifico e il gruppo allargato di ricerca hanno, infatti, mirato a fornire sia una fonte primaria di documentazione (attraverso diari di bordo, raccolta di testimonianze e descrizioni), sia uno strumento di riflessione teorica, inerente agli ambiti teatrologico, sociologico e pedagogico, attraverso la contestualizzazione storiografica e la definizione del quadro teorico.

La prima domanda su cui il comitato scientifico si è interrogato ha riguardato proprio i modi della ricerca, affinché l'ampiezza di intenti e il carattere sperimentale delle collaborazioni non sfiorisse nella semplice documentazione, ma aprisse ulteriori scambi e rilanciasse una riflessione a margine del territorio e della durata del progetto, tra il 2022 e il 2023, per comprendere le direzioni dell'arte performativa nei contesti urbani, le criticità degli assetti urbanistici visti con gli occhi di artiste e artisti, le possibili forme di trasmissione, quali pratiche di avvicinamento di un pubblico giovane, ma anche come forme di auto-narrazione che minano i rapporti di potere.

Alla composizione multidisciplinare del gruppo di lavoro è, quindi, seguita la gradualità delle proposte di riflessione collegiali e interdisciplinari, su cui innestare gli interventi autonomi e individuali, a partire dalla tavola rotonda *Danza, comunità e spazio pubblico* che, nel dicembre 2022, ha lanciato il dibattito tra quasi tutti i soggetti coinvolti in *Bod/y-z*. La produzione di racconti condivisi è servita come strumento per ridurre la frammentarietà della restituzione, senza cadere in una sintesi che offuscasse il processo, rispetto alla valorizzazione delle opere conclusive. Difatti, anche la fase laboratoriale comporta una trasformazione estetica dell'esperienza tanto più marcata quanto più aderente ai luoghi del vissuto, sia che muova verso la cristallizzazione di una forma minutamente definita (come in *All'inizio della città di Roma* di Claudia Castellucci) sia che la lasci parzialmente aperta, come nella reazione strutturata dei bambini (in *Nella mia città* di Alessandro Carboni).

Lungo il percorso, studiosi e studiose si sono posti come ascoltatori, interlocutori, osservatori, test per gli artisti, con il loro sguardo, la loro espe-

rienza incorporata del processo, la presenza reiterata e continuativa lungo le sue fasi. Il rapporto tra prassi e teoria nella composizione del discorso collettivo (e di riflesso individuale dei contributi saggistici) si è, pertanto, sviluppato secondo una dinamica circolare: ogni intervento è stato rimesso in circolo, senza perdere la traccia della propria provenienza (artistica, curatoriale, accademica) e l'intrinseca soggettività di ciascun discorso, attraverso riunioni e la condivisione di materiale. A partire dalla dialettica iniziale sono stati sviluppati e intrecciati percorsi paralleli: il disegno realizzato da giovani *graphic novelist* per tradurre l'osservazione in tempo reale delle pratiche performative, le interviste e le recensioni di adolescenti e studenti universitari dinanzi alle performance e, infine, questa narrazione, ultimo tassello in ordine cronologico di una serie di iniziative in vario modo interconnesse alle pratiche artistiche.

La divisione del libro in due parti, sulle “pratiche di trasmissione” e sulle “pratiche performative”, offre una prima chiave di lettura del testo: le azioni del danzare e del narrare sono poste sullo stesso piano, quali processi culturali e dispositivi che possono confermare o ribaltare la percezione urbana ed esprimere il posizionamento individuale e collettivo, fosse anche di un gruppo specifico, all'interno della città.

Introduce l'analisi la presentazione delle premesse politiche, organizzative e culturali di Bod/y-z di Carosi (direttore del Festival Danza Urbana), che incornicia il testo, chiuso da una valutazione sulla sostenibilità del progetto di Andrea Zardi, corredata da un'infografica illustrativa. Target, partecipanti effettivi, obiettivi culturali, soggetti territoriali coinvolti, tipologia di attività sono illustrati in maniera sintetica in questi due scritti dalla prospettiva della visione culturale, della gestione e dell'impatto, alla luce di un concetto di sostenibilità che non riguarda solo la questione ambientale, ma anche quella economica e sociale e che, quindi, ritorna sul rapporto tra arte e città, produzione e relazione.

La prima sezione del volume esplora la dimensione educativa di Bod/y-z rispetto ai modi della trasmissione e della narrazione. Il saggio di Federica Zanetti contestualizza la valenza “pedagogica” del teatro come ricerca, penetrando la complessità dei fenomeni di formazione del pubblico, del “fare” nei contesti formali ed informali dell'educazione. Mette in relazione l'arte come strumento di sviluppo della capacità d'immaginare e per la cura delle relazioni, suggerendo legami tra educazione alla cittadinanza attiva, teatro e comunità, attraverso parole chiave che assumono la funzione di linee guida rispetto al compito della cultura nella valorizzazione sociale e nell'innovazione, come al diritto all'immaginazione.

Viviana Gravano abdica, momentaneamente, al proprio ruolo di curatrice di due iniziative di Bod/y-z per spiegarne la *ratio* e, così, ritornare

sul tema della partecipazione dalla prospettiva degli studi postcoloniali. Innanzitutto, entra nel merito della narrazione come forma di potere, cui contrappone il diritto all'auto-narrazione da parte di soggetti spesso confinati dai discorsi dominanti sulla marginalità, cui similmente oppone la lettura di bell hooks, autrice statunitense afroamericana che ha ribaltato il rapporto margine-periferia. Entra, al riguardo, nel vivo delle contraddizioni della public art rispetto all'*agency* dei partecipanti e dei rapporti tra etica ed estetica nella costruzione co-autoriale dei processi creativi tra artisti, artiste e comunità, visti nell'ottica della reciprocità.

Monica Sassatelli e Marco Solaroli si dedicano a un'analisi interpretativa delle opere di cronaca disegnata, realizzate all'interno del progetto *Bod/y-z* su iniziativa di Gravano. Servendosi di riferimenti interdisciplinari del campo delle scienze sociali e di una selezione di disegni, i due autori mostrano la tensione tra rappresentazione visuale ed esperienza corporale, tra soggettività e oggettività (rispetto al concetto di cronaca impiegato per definire un'azione legata alla mano di chi la produce), tra disegno e osservazione: anche quest'ultima è una pratica che genera una micronarrazione contestuale. Mettono, quindi, in luce il rapporto con la danza e con i temi specificamente affrontati dai progetti ritratti.

Agnese Doria racconta della duplice collaborazione al progetto, attraverso laboratori di tipo giornalistico/redazionale, rivolti a studenti e studentesse universitari, e attività legate all'educazione allo sguardo nelle scuole, che hanno riguardato particolarmente la danza, sentita da molti ragazzi come distante, lontana dai propri interessi e dalle proprie narrazioni. L'autrice espone le diverse linee di lavoro, servendosi dei contributi prodotti per questa pubblicazione dai partecipanti ai laboratori e da docenti in uno scritto di natura principalmente testimoniale.

Introduce la seconda parte del volume il saggio di Fabio Acca, che documenta due opere preesistenti a *Bod/y-z*: *Alle origini della città di Roma* di Claudia Castellucci e *Save the Last Dance for Me* di Alessandro Sciarroni, riattivate dentro il progetto attraverso laboratori e l'incontro con i cittadini. Nel presentare l'operato dei due artisti a Bologna, dagli aspetti linguistici all'evoluzione verso la rappresentazione, al rapporto con l'architettura e le comunità, Acca ripercorre gli sviluppi teorici sulla danza contemporanea e ne dà una contestualizzazione storiografica, perciò fornendo anche un utile inquadramento per le esperienze descritte in seguito. Introduce il tema dell'*embodiment*, della memoria e dell'archivio, collegando ancora spazio e tempo e osservando le potenzialità della danza come tramite del patrimonio immateriale, forma di resistenza e sopravvivenza di un sapere incorporato.

Alessandro Pontremoli e Viviana Fabris si focalizzano su *Un altro genere di forza* di Francesca Penzo. Pontremoli amplia il quadro concet-

tuale necessario a capire la direzione della danza contemporanea e, per raccontare un laboratorio e uno spettacolo che si soffermano sulla città femminista, sulla violenza di genere e sulla vulnerabilità come forma di resistenza, ricorre alle teorie di Judith Butler sull'alleanza dei corpi, perciò ricordando il valore politico della relazione che soggiace anche ad altre progettualità di Bod/y-z (non a caso Butler è un riferimento ricorrente). Su questa base, poggia il diario di bordo ricostruito da Viviana Fabris, grazie alla partecipazione attiva e all'osservazione continuativa della pratica laboratoriale, dedicata a donne in percorso migratorio e provenienti da centri di violenza.

Lorenzo Donati affronta *Non esiste il silenzio* di Francesca Marconi da una prospettiva teatrologica. L'artista, proveniente dagli studi di danza e di teatro e approdata all'arte pubblica lungo la propria carriera professionale, impone un procedimento critico "per approssimazioni" rispetto alle modalità creative sviluppate nel quartiere Barca, che ha ospitato la ricerca e l'installazione sonora conclusiva. Donati ne rintraccia gli antecedenti storici in ambito teatrale e compara modalità e forme con l'inchiesta sociale e la produzione sonora documentaria, senza smettere di interrogarsi sul senso del "parlare insieme" che Marconi propone, riprendendo l'esempio di bell hooks e, in ambito pedagogico, di Danilo Dolci. L'autore illustra anche le criticità e le caratteristiche dei formati relazionali, in cui s'inscrive l'operato di quest'artista e ampia parte delle attività di Bod/y-z.

Viviana Fabris segue Alessandro Carboni e Chiara Castaldini nell'incontro con i bambini delle scuole elementari Manzolini, scaturito nel laboratorio e nella restituzione *Nella mia città*. Fabris osserva la modalità specifica di operare di *EM Toolkids*, un dispositivo coreografico ideato da Carboni e adattato al contesto scolastico anche grazie alle competenze educative di Castaldini. Confronta questa prassi, fortemente ancorata alla cartografia critica, con le pratiche di danza nella scuola, contestualizzandola e storicizzandola con particolare riferimento alla danza educativa in Italia.

Infine, chi scrive ha dedicato un saggio, assieme ad Emanuele Regi, alla performance peripatetica *Porpora che cammina*, realizzata da DOM, collettivo composto da Valerio Sirna e Leonardo Delogu. Nello scritto si risale alla genesi del percorso, di cui si indagano le linee drammaturgiche introducendo il concetto di "scrittura del paesaggio" da una prospettiva ecologista che, nell'occasione della produzione bolognese, si sposa esplicitamente con una visione anticapitalistica e queer ricomposta attraverso la letteratura secondaria che ispira l'opera stessa (riferimenti sono Porpora Marcasciano, protagonista anche del cammino, Paul Preciado, Donna Haraway, ecc.). L'indagine si insinua anche nell'analisi del backstage, concetto

che viene rivisitato ed esteso rispetto alla sua concezione teatrale in relazione al ruolo di costumi, scenografie e performer negli spettacoli *site-specific*, a partire da questo caso di studio.

Prima di lasciare spazio alla descrizione del progetto di Carosi, una breve nota riguarda gli aspetti redazionali: ogni autore e autrice ha valutato di utilizzare diversamente il plurale maschile come genere non marcato, piuttosto che l'asterisco, la schwa o la modalità maschile/femminile. Nel rispetto delle singole volontà, si è scelto di preservare la valutazione di posizionamento e scrittura individuali.

Premessa. Bod/y-z, un'idea corale

di *Massimo Carosi*

Bod/y-z – Bologna Dance Y & Z generations è un progetto corale, ideato e realizzato tra il 2022 e il 2023 da un raggruppamento di cinque associazioni culturali di Bologna, che operano nell'ambito delle arti performative e dei processi partecipativi con le comunità del territorio. Danza Urbana, Attitudes_spazio alle arti, Formati Sensibili, Gruppo Altre Velocità e Micce ne hanno ideato e realizzato il programma, articolandolo in una molteplicità di attività, dalla formazione alla produzione e programmazione artistica, fino alla ricerca e divulgazione culturale, a partire da traiettorie di lavoro comuni, orientate all'interculturalità, alla valorizzazione delle differenze e alla promozione delle arti nello spazio pubblico, in parte tracciate insieme in precedenti collaborazioni.

1. Il team del progetto

Danza Urbana, capo-fila del raggruppamento, ha messo a disposizione la sua quasi trentennale esperienza nella promozione della danza nei paesaggi urbani di Bologna. L'omonimo festival – il primo nato in Italia specificamente dedicato alla danza in contesti non teatrali – offre dal 1997 una programmazione di spettacoli, eventi e attività partecipative accessibile, inclusiva e diffusa nel territorio con la volontà di intercettare i potenziali pubblici che abitualmente non frequentano i teatri, di attivare processi di socialità, valorizzazione e ri-appropriazione dello spazio pubblico, di promuovere modelli sostenibili di fruizione della città in una prospettiva di rigenerazione urbana e welfare culturale. La relazione tra creatività, comunità e luoghi del quotidiano, tra il corpo – con il suo portato biografico e politico – e lo spazio pubblico, costituiscono il campo di indagine della manifestazione e la matrice dalla quale hanno preso forma le linee curato-

riali e programmatiche di Bod/y-z, attorno alle quali si è andati ad aggregare le altre realtà culturali del territorio in una ricerca di complementarità di competenze e affinità di percorsi.

Attitudes_spazio alle arti è un collettivo curatoriale che si impegna a costruire aree di scambio, di confronto, di pratiche condivise, in cui le modalità siano sempre negoziate tra tutte le soggettività in gioco in un'ottica orizzontale. Con la sua multidisciplinarietà nelle forme e nei linguaggi delle arti e la militanza nei processi di decolonizzazione della cultura e nelle *queer cultures*, ha improntato alla partecipazione e all'intersezionalità le differenti attività laboratoriali e di atelier curate all'interno del progetto.

Formati Sensibili è la casa di produzione indipendente, fondata da Alessandro Carboni e Chiara Castaldini, per la creazione, il sostegno e la distribuzione di progetti artistici, di formazione e di ricerca per adulti e bambini nell'ambito delle arti visive e performative. Per le attività dedicate agli alunni delle scuole primarie, Formati Sensibili ha messo in campo la metodologia e le pratiche di mappatura urbana e composizione *EM Tools*¹ – ideate da Carboni stesso – nella versione specifica per l'infanzia, elaborata come strumento pedagogico alla creatività dei giovanissimi e allo sviluppo delle loro competenze nell'abitare e performare gli spazi della città.

Altre Velocità, gruppo di osservatori e critici delle arti sceniche, impegnato a favorire un tessuto di relazioni fra le arti e la società contemporanea, opera come redazione "intermittente" in festival, eventi, rassegne e stagioni, con approfondimenti su carta stampata e web, laboratori di scrittura critica, seminari e incontri, occasioni di confronto fra spettatori, artisti e operatori. All'interno del raggruppamento ha portato la sua esperienza nell'ambito formativo e pedagogico di accompagnamento alla visione della danza e delle arti performative e, contestualmente, della scrittura come strumento di analisi e riflessione attraverso la creazione di redazioni composte da giovani e giovanissimi.

Micce promuove e sviluppa attività accessibili e plurali negli ambiti dell'arte, della formazione, della socialità, della partecipazione e cittadinanza attiva, ponendo attenzione alla necessità di accesso alla cultura, all'equità di opportunità, alla rappresentanza e alla rappresentazione delle persone strutturalmente meno avvantaggiate. Da sempre attiva intorno alle tematiche

¹ *EM Tools for urban mapping and performance practice* è un metodo coreografico ideato da Alessandro Carboni che utilizza il corpo come dispositivo per catturare, estrarre e mappare ciò che accade in un luogo nelle sue estensioni geometriche e temporali. Il metodo consente di rapportarsi a tali accadimenti, incarnandoli e riconfigurandoli con un pensiero coreografico. Il risultato sono delle mappe corporee fatte di posture, forme e gesti del corpo.

del multiculturalismo e del femminile, ha offerto la sua esperienza nei processi collettivi di ricerca e creazione coreografica con e per le donne.

In affiancamento al raggruppamento di associazioni, ha ricoperto un ruolo fondamentale il comitato scientifico, composto da sei docenti² delle Università di Bologna e Torino, afferenti a differenti ambiti disciplinari. Il comitato ha posto in evidenza i molteplici e variegati processi formativi, creativi e partecipativi sviluppati all'interno del progetto, attraverso un'intensa attività di osservazione, documentazione, analisi e racconto delle differenti pratiche di lavoro e metodologie messe in campo dagli artisti e dai formatori. L'attività del comitato ha consentito di estendere la platea dei fruitori dell'iniziativa mediante tavole rotonde, incontri pubblici e tramite la pubblicazione di saggi per far perdurare nel tempo le esperienze maturate e dare rilievo, non solo agli esiti pubblici e ai "prodotti" finali delle attività laboratoriali e di produzione artistica, ma anche ai processi, come espressione più rappresentativa dell'orientamento proprio delle arti contemporanee a laboratorio permanente, secondo una dimensione orizzontale e non gerarchica dell'arte stessa.

L'attività del comitato scientifico ha, in particolare, prodotto – oltre alla pubblicazione del presente volume – la giornata di riflessione pubblica attorno agli aspetti di welfare culturale dei processi creativi partecipativi con la tavola rotonda *Danza, comunità e spazio pubblico*, svoltasi – in presenza e in streaming – il 16 dicembre 2022 presso i DAMSLab, ad avvio del progetto. Ed ancora, a corredo di questa giornata di studio, sono seguiti nei mesi di aprile e maggio 2023, presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, quattro incontri pubblici³ nei quali si sono approfonditi

² Il comitato scientifico era composto dalle docenti dell'Università degli Studi di Bologna: Roberta Paltrinieri (professoressa di sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento delle Arti), Rossella Nancy Maria Mazzaglia (professoressa in discipline dello spettacolo presso il Dipartimento delle Arti) e Federica Zanetti (professoressa in didattica e pedagogia speciale presso il Dipartimento di Scienze dell'Educazione "Giovanni Maria Bertin"); dai docenti dell'Università di Torino: Alessandro Pontremoli (professore in discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Studi Umanistici), Rita Maria Fabris (ricercatrice in discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Studi Umanistici), Fabio Acca (ricercatore presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione). Hanno, inoltre, collaborato, sin dalle fasi iniziali del progetto, anche studiosi appositamente coinvolti per le loro competenze, quali Marco Solaroli e Monica Sassatelli. Si sono aggiunti al gruppo di lavoro i ricercatori: Lorenzo Donati, Andrea Zardi, Giulia Alonzo, Emanuele Regi, contribuendo con ricerche sul campo, relazioni interne e contributi al volume.

³ Gli incontri seminariali presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna sono stati: *Un altro genere di forza*, coordinato da A. Pontremoli, con F. Penzo e V. Fabris; 18 aprile 2023. *Non esiste il silenzio*, coordinato da R. Mazzaglia, con V. Gravano, L. Donati, F. Marconi; 20 aprile 2023. *Nella mia città*, coordinato da R. Mazzaglia, con R.M.

alcuni processi creativi attraverso il raccontato degli artisti e dei curatori del progetto e il confronto con gli “osservatori sul campo” del comitato scientifico.

2. La città in movimento: socialità, partecipazione e creatività

Nell’arco di un anno Bod/y-z ha creato numerose occasioni di socialità e partecipazione attraverso esperienze formative e/o artistiche nella danza, nel disegno e nella scrittura. Ha proposto alla cittadinanza pratiche artistiche e performative tese a costruire forme di incontro tra giovani e tra questi e le generazioni precedenti a partire dal corpo, con il suo portato biografico, biologico e politico. I laboratori creativi e partecipativi, gli incontri, le conferenze, le performance e gli eventi, sono stati rivolti prevalentemente alle generazioni Y e Z⁴, interessando, quindi, le fasce di età comprese tra gli 8 e i 35 anni della popolazione di Bologna⁵. Vista la sua ampiezza, il target è stato suddiviso in differenti sottoinsiemi, per fasce di età o tipologia, in modo da realizzare attività specificamente calibrate sui bisogni di ogni singola comunità di riferimento, ponendo particolare attenzione all’intersezionalità di genere – e, quindi, includendo donne, seconde generazioni, nuovi cittadini e ragazzi in condizione di disagio – e prestando cura alle modalità e ai canali di coinvolgimento. Si è cercato di intessere relazioni tra i differenti gruppi e fra questi e i partecipanti più vulnerabili, con l’intento di combattere l’esclusione sociale e rafforzare modelli relazionali improntati all’ascolto e all’accoglienza.

Il contatto con le comunità di riferimento è avvenuto mediante la pubblicazione e diffusione di bandi pubblici e/o la collaborazione di istituzioni scolastiche, associazioni e realtà del territorio, che hanno permesso di

Fabris, A. Carboni; 24 aprile 2023. *Porpora che cammina*, coordinato da R. Mazzaglia, con E. Regi, L. Delogu, V. Sirna; 4 maggio 2023.

⁴ Nel linguaggio giornalistico con “generazione Y” si intende la fascia di popolazione nata tra il 1981 e il 1995, classificata dall’ISTAT come “generazione del millennio” (Millennial). Con “generazione Z” ci si riferisce, invece, ai nati tra il 1996 e il 2015, che l’ISTAT classifica come “generazione delle reti” (I-Generation).

Fonte Internet: [online] www.istat.it/it/files/2011/01/Generazioni-nota.pdf (5 febbraio 2024).

⁵ Nello specifico, sono stati coinvolti: alunni delle classi terze, quarte e quinte delle scuole primarie, allievi delle scuole secondarie di primo e secondo grado, minori in condizioni sociali complesse, studenti universitari, donne con storie di migrazioni, seconde generazioni, giovani fino ai 35 anni di età.

raggiungere e coinvolgere un numero considerevole di partecipanti⁶. In particolare, i laboratori, gli esiti pubblici e gli incontri si sono svolti in modo diffuso nella città, con 16 differenti luoghi coinvolti. Le attività rivolte ai giovanissimi si sono tenute, per lo più, all'interno delle istituzioni scolastiche o nel quartiere Barca, dove ci si è posti anche l'obiettivo di entrare in contatto con ragazzi in condizioni di disagio e abbandono scolastico grazie all'operato di alcune cooperative di servizi e realtà associative del quartiere.

Cinque istituti scolastici di differente ordine e grado, due Atenei e numerose associazioni culturali e di volontariato hanno, quindi, condiviso finalità, metodologie e azioni del progetto, rafforzando la sinergia tra le realtà artistiche del territorio e le istituzioni che operano in ambito formativo, sociale e culturale.

Nella conduzione dei laboratori, nella creazione e nella presentazione di performance, installazioni e spettacoli Bod/y-z ha invitato artisti di primo piano della scena nazionale e internazionale, offrendo ai partecipanti ai laboratori e al pubblico di Bologna esperienze artistiche di altissima qualità, portatrici di innovazione culturale, capaci di nutrire l'immaginario collettivo e di attivare nuovi processi culturali.

Le pratiche artistiche sono al fondamento del progetto come elemento generatore di esperienze collettive, capace di produrre socialità e promuovere lo spazio pubblico come luogo di mediazione tra individuo e collettività, attraverso il corpo, il movimento, la danza. Al contempo, tali pratiche hanno permesso di entrare a contatto con forme, estetiche e poetiche dei linguaggi del corpo, nutrendo la dimensione creativa e di pensiero. La scrittura e il disegno hanno contribuito, poi, a trasmettere in altre forme le esperienze sviluppate, estendendole oltre la platea dei partecipanti ai laboratori e del pubblico.

I numerosi processi partecipativi e creativi si sono intrecciati fra loro in un disegno organico e coerente, in cui il bagaglio di pratiche e metodologie di lavoro delle singole realtà del raggruppamento di associazioni e degli artisti invitati sono state il terreno d'ingaggio per coinvolgere nelle forme e nelle modalità più diverse un ampio numero di cittadini/e di Bologna.

L'offerta creativa e ricreativa non è stata, tuttavia, orientata esclusivamente alla generazione di impatti nel contesto sociale in chiave di welfare culturale, ma anche alla produzione artistica con l'ambizione di mettere in campo visioni, estetiche e percorsi capaci di generare uno sguardo rinnovato sul presente attraverso il coinvolgimento di artisti ed artiste di primo

⁶ I dati numerici sono riportati nell'infografica allegata all'analisi sulla sostenibilità del progetto prodotta da Andrea Zardi all'interno del volume.

piano nel panorama nazionale e internazionale. Hanno partecipato: Alessandro Carboni; Claudia Castellucci; Gianluca Costantini; DOM- con Leonardo Delogu, Valerio Sirna e Porpora Marcasciano; Francesca Marconi; Francesca Penzo con Ofelia Omoyele Balogun, Beatrice Guastalla, Luwam Aldrovandi Aweke, Ambrita Sunshine; Alessandro Sciarroni con Gianmaria Borzillo, Giovanfrancesco Giannini, Giancarlo Stagni.

Le attività di Bod/y-z hanno posto al centro una riflessione sulla città come corpo sociale e hanno cercato di trovare una connessione fra loro attraverso il racconto per disegni, articoli, interviste fatti dai giovani, che insieme agli esiti dei laboratori e delle creazioni partecipative, ha restituito l'articolazione del progetto e la sua organicità, e ha costruito l'opportunità di uno sguardo reciproco. Ne è scaturito un racconto della città corale, plurale e modulato attraverso una varietà di strumenti e canali (podcast, *graphic novel*, fanzine on-line e cartacea, una pubblicazione scientifica) capace di raggiungere e coinvolgere la cittadinanza in diverse modalità, facendone perdurare nel tempo le esperienze prodotte.

Il racconto si è articolato su tre livelli. Il primo attraverso le interviste, gli scritti e il lavoro redazionale della fanzine – cartacea e online⁷ – realizzata dalla giovane redazione della scuola-laboratorio di scrittura, accompagnato dai disegni e dalle *graphic novel*⁸ realizzati dai tre giovani disegnatori per offrire una narrazione quanto più interna alle comunità di giovani coinvolte. Un altro livello si è realizzato attraverso l'attività del comitato scientifico, che oltre a osservare e documentare il progetto ha fatto delle pratiche partecipative e artistiche di Bod/y-z un caso di studio e divulgazione, promuovendo cinque eventi pubblici e la presente pubblicazione. Un ulteriore livello si è sviluppato attraverso la realizzazione di un breve documentario e l'attività di racconto sviluppata sui canali di comunicazione (social, web, media) del progetto, in sinergia con quelli di ciascun componente del raggruppamento di associazioni e dell'amministrazione comunale.

3. I laboratori e le produzioni artistiche

Bod/y-z ha coinvolto complessivamente 497 persone, di cui 439 partecipanti in 17 attività laboratoriali e in processi creativi, che hanno avuto diversi esiti performativi e installativi, oltre alla creazione di tavole disegnate

⁷ La fanzine è consultabile [online] in: www.bodyz.it/blog/ (5 febbraio 2024).

⁸ Le tavole disegnate sono consultabili [online] in: www.bodyz.it/cartoline/ (5 febbraio 2024).

e di una fanzine, in cui i giovani hanno raccontato le esperienze sviluppate all'interno delle altre iniziative del progetto.

I laboratori *Nella mia città # Bologna* di Alessandro Carboni sono stati dedicati agli alunni del secondo ciclo delle primarie (125 partecipanti) per stimolarne la performatività nello spazio pubblico.

Attitudes_spazio alle arti, ha curato l'atelier di "cronaca disegnata", supervisionato da Gianluca Costantini, Ardalan Baghaei (documentato da Marco Solaroli e Monica Sassatelli nel presente volume), dedicato a tre giovani disegnatori, per restituire attraverso le loro tavole le esperienze messe in campo dal progetto.

Attitudes ha, poi, curato il progetto partecipativo e relazionale di Francesca Marconi nel quartiere Barca, coinvolgendo gli abitanti del Treno⁹ nella realizzazione dell'installazione sonora *Non esiste il silenzio*, qui documentata da Lorenzo Donati. L'opera sonora *site-specific* è un racconto polifonico dove si narrano le comunità e il quartiere stesso a partire dai suoi silenzi e dai suoi suoni. L'artista durante le giornate trascorse al quartiere Barca ha lavorato con gli adolescenti per poi allargare la relazione alle persone adulte e anziane, che ha incontrato man mano, con l'intento di dialogare con loro sul luogo dove vivono. Da questo incontro è nata un'opera corale, che si è offerta al pubblico come un'installazione sonora sotto i portici e all'interno di alcuni locali del Treno¹⁰.

I *Laboratori di visione e scrittura sulla danza* di Altre Velocità hanno accompagnato gli studenti delle scuole secondarie di primo e secondo grado (209 partecipanti) nell'elaborazione di forme di restituzione scritta delle esperienze offerte dalle opere coreografiche; mentre il *Laboratorio di sguardo e scrittura sulla danza contemporanea* per gli studenti universitari (10 partecipanti) ha avuto l'obiettivo di prepararli al linguaggio critico e al lavoro di redazione di una fanzine che raccontasse il progetto attraverso i loro sguardi.

Per Micce, Francesca Penzo ha condotto con Ofelia Omoyele Balogun, Beatrice Guastalla, Luwam Aldrovandi Aweke, il laboratorio dedicato alle donne (19 partecipanti) *Un altro genere di forza*, che ha portato poi alla realizzazione della creazione omonima da loro danzata. Lo spettacolo è stato il risultato di un processo di incontro e coreografia collettiva intorno al tema della violenza di genere, sviluppato proprio a partire dal

⁹ Il Treno è un edificio di alloggi popolari, lungo quasi seicento metri, situato all'interno del quartiere periferico Barca. Progettato dall'architetto Giuseppe Vaccaro alla fine degli anni Cinquanta, è parte dei dodici chilometri di portici di Bologna patrimonio UNESCO.

¹⁰ L'opera rimane attualmente fruibile nella forma di podcast presso la sede dell'Associazione Hayat al Treno del quartiere Barca.

laboratorio. La ricerca artistica si è focalizzata sul concetto di forza come strumento di reazione possibile all'esperienza della violenza. La forza che risiede nel fare insieme, nel costruire un rituale collettivo, nel pensare insieme ad una alternativa femminile e femminista al concetto eteropatriarcale di forza muscolare.

Danza Urbana ha curato, invece, il laboratorio *Esercitazioni Ritmiche di Bologna* per giovani dai 18 ai 35 anni (15 partecipanti), condotto da Claudia Castellucci e teso alla restituzione in forma di danza pubblica – dal titolo *All'inizio della città di Roma* – sul tema dell'invenzione romana del diritto e impostata sul senso e sul significato del ritmo che sta alla base della danza stessa. Lo spettacolo di Claudia Castellucci, proposto all'interno dell'Oratorio di San Filippo Neri, ha visto in scena oltre i danzatori della compagnia Mòra, i partecipanti al laboratorio.

Danza Urbana ha curato, poi, i due laboratori dedicati al ballo tradizionale bolognese, la polka chinata, ormai quasi scomparso, che il coreografo Alessandro Sciarroni nel 2018 ha voluto riportare all'attenzione di tutti attraverso la creazione *Save the Last Dance for Me* e mediante la diffusione di passi e figure con i laboratori condotti dai due interpreti dello spettacolo, Giovanfrancesco Giannini e Gianmaria Borzillo. Il primo laboratorio è stato rivolto ai giovani dai 18 ai 35 anni (10 partecipanti), mentre il secondo – condotto anche dal maestro Giancarlo Stagni, custode di questo ballo – è stato aperto a chiunque volesse praticarlo, creando un'occasione di incontro intergenerazionale, dopo lo spettacolo, nel contesto dei portici di Piazzetta dei Servi di Maria, che ha visto la partecipazione attiva di 48 spettatori di tutte le età. Lo spettacolo *Save the Last Dance for Me*, coprodotto da Danza Urbana, ha trovato nella sua riproposizione sotto i portici di Bologna l'ambiente che ha originato la polka chinata. Si è voluto così dare nuovo impulso alla diffusione di questo ballo filuzziano, restituendolo alla sua dimensione pubblica e collettiva negli spazi della città, intercettando non solo il pubblico della danza.

Tra gli esiti del progetto vi è anche la produzione della performance *Porpora che cammina* di Leonardo Delogu e Valerio Sirna/DOM-, curata sempre da Danza Urbana. Una creazione *site-specific* con protagonista Porpora Marcasciano, attivista e intellettuale transgender. Attraverso il suo viaggio nella città il paesaggio si apre e si nasconde agli occhi del pubblico che la segue a distanza, come a spiurlarla, in bilico tra identificazione e distacco. Gli spazi si susseguono come in un ininterrotto piano sequenza e si annodano con le istanze di una biografia in lotta, in spostamento continuo. Una drammaturgia di spazi per addentrarsi sempre più profondamente nel groviglio della città, e lasciare che l'esperienza viva del cammino diventi il pretesto per un corpo a corpo con il reale.

Questa produzione ha trovato sviluppo al di là del progetto Bod/y-z in un ulteriore oggetto culturale, il film¹¹ realizzato da Studio Azzurro, che rimane come traccia di questa creazione capace di offrire uno sguardo inatteso su Bologna.

La restituzione dei processi creativi e partecipativi alla cittadinanza – nella forma di spettacoli, installazioni ed esiti pubblici – sono stati presentati nell’ambito del Bologna Portici Festival e della sua preview, o nell’ambito di Bologna Estate, il cartellone estivo del Comune di Bologna. Sono complessivamente ventitré gli eventi, incluse la tavola rotonda e gli incontri pubblici, che nei mesi di maggio, giugno e settembre del 2023 sono stati proposti sotto i portici, nelle piazze, nei cortili e in alcuni edifici storici di Bologna. Tutti gli eventi del progetto erano gratuiti. I disegni, gli scritti e altri contenuti erano liberamente accessibili anche sul web.

Non è stato possibile fare una stima precisa del pubblico, degli uditori e di tutti coloro che in vario modo hanno fruito degli esiti delle attività messe in campo ed è preferibile dare un’indicazione di scala in diverse migliaia di fruitori.

4. La cornice istituzionale

Bod/y-z è stato realizzato grazie all’opportunità offerta dal bando pubblico “La città che danza”, promosso agli inizi del 2022 dal Comune di Bologna e rivolto alle associazioni del territorio per selezionare delle proposte da realizzare attraverso il programma europeo PON Metro 2014-2020 REACT EU, finanziato dai Fondi Strutturali e di Investimento Europei nell’ambito della risposta dell’Unione Europea alla pandemia di Covid-19.

Il bando *La città che danza* e, parallelamente, il bando *La città che risuona* – dedicato alla musica – si proponevano di realizzare un cantiere culturale radicato nelle comunità con il coinvolgimento delle realtà artistiche locali e della cittadinanza, per una grande festa cittadina – il Bologna Portici Festival – in grado di unire creatività e patrimonio culturale, in considerazione della vocazione turistico-culturale di Bologna con i suoi portici, sito UNESCO, e con il riconoscimento di Città creativa UNESCO per la Musica. L’iniziativa dell’amministrazione comunale ha permesso di sostenere attività laboratoriali e produttive nell’ambito della danza e della

¹¹ *Porpora che cammina*, progetto video a cura di Studio Azzurro Ricerca – STRIAZ, riprese video: Laura Marcolini, Cesare Rosa, Martina Rosa, Michelangelo Sangiorgi; montaggio video: Alberto Danelli; assistente montaggio video: Cesare Rosa, 2024.

musica per le categorie e le fasce di popolazione più colpite dalle restrizioni alla mobilità e alla socialità, imposte dalle autorità pubbliche durante il periodo pandemico, con una particolare attenzione rivolta ai/alle giovani e giovanissimi/e. Tali attività hanno portato alla realizzazione di un programma di oltre 60 appuntamenti nell'arco di dieci giorni fra maggio e giugno 2023, in un mix di performance *site-specific*, spettacoli di danza, concerti, musical. Fra questi eventi programmati vi erano proprio gli esiti finali dei laboratori e delle creazioni sviluppate all'interno di Bod/y-z.

Parte 1

Pratiche della trasmissione

1. Arti performative per una partecipazione culturale attiva

di *Federica Zanetti*

1.1. Arti performative e cittadinanze: intrecci trasformativi

Abbiamo davanti scenari contemporanei attraversati da profonde complessità e fragilità, allo stesso tempo, con le quali occorre confrontarsi dialogicamente e criticamente, ma sono anche generativi di immaginari altri, di possibili luoghi di sperimentazione di soggettività postmoderne, nel tentativo di comprendere e reinterpretare le sfide attuali. È sempre più evidente come gli individui sfuggano, oggi, da un'idea di cittadinanza coincidente con un'appartenenza di tipo geografico-territoriale e costituiscano invece forme di identificazione flessibili, transitorie, ibride, in cui locale e globale si rincorrono, entrano in cortocircuito e certamente costituiscono due polarità all'interno delle quali si determinano i processi di costruzione delle identità e delle nuove forme di cittadinanza in tante modalità differenti. Questa plurale declinazione di cittadinanza necessita, però, di alcune coordinate stabili cui potersi riferire, necessita insomma di una bussola per una così difficile e, a volte, insidiosa navigazione.

Sono infatti tanti gli indizi di una difficoltà crescente per gli individui di comprendere se stessi e se stessi in relazione a un mondo e a un tempo in forte trasformazione, in cui nuove mappe di poteri si vanno delineando e in cui si rischia smarrimento di senso e perdita di progettualità esistenziale. Questa inadeguatezza, così come la difficoltà crescente a codificare e interpretare nuovi alfabeti e profondi cambiamenti, mette a rischio la possibilità di costruire un discorso condiviso, e quindi democratico, per poter partecipare sempre più diffusamente ai processi decisionali che coinvolgono cittadini e cittadine, per poter esercitare diritti su temi e problemi che incidono direttamente sulla propria vita. Danilo Dolci cercava già, in modo lungimirante e spesso incompreso, di formulare ed evidenziare possibili direzioni politico-culturali:

Il problema non è se occorre la coscienza, se occorre partecipare al pianificare: ma, una volta di più, come avviare processi (anche attraverso apposite strutture maieutiche), affinché ognuno, da centro a centro intorno per il mondo, impari a conoscere e realizzare i propri interessi, impari a riconoscere i suoi fini e i mezzi per conseguirli. Che c'entra con la democrazia un processo di pianificazione che non sappia chiedere alla gente le sue intenzioni specifiche? Un processo di pianificazione in cui non entra la gente per contribuire a definire i problemi, le soluzioni ipotetiche, le valutazioni, le scelte e il controllo delle attuazioni? Ove non si impara a contemperare l'interesse personale all'interesse pubblico, come si può realizzare alcuna pianificazione democratica, alcuna vera città? (Dolci 1993, p. 112).

Per raggiungere questo obiettivo e per far sì che tale partecipazione sia esercitata da soggetti critici e creativi, è necessario superare la profonda divisione tra cultura tecnico-scientifica e cultura letteraria-umanistica. Una frattura che innerva tutto il pensiero occidentale, che separa pensiero scientifico e pensiero umanistico e che si proietta come un'ombra minacciosa su ogni tentativo di lettura e interpretazione della complessità. Una separazione che riduce la capacità di vedere e comprendere le interconnessioni tra le diverse prospettive che caratterizzano la ricerca di soluzioni olistiche, tra le diverse dimensioni della vita e della società, trascurando l'interdipendenza dei sistemi e le loro implicazioni etiche e sociali. Martha Nussbaum sostiene che

i cittadini non possono relazionarsi bene alla complessità del mondo che li circonda soltanto grazie alla logica e al sapere fattuale. La terza competenza del cittadino, strettamente correlata alle prime due, è ciò che chiamiamo immaginazione narrativa. Vale a dire la capacità di pensarsi nei panni di un'altra persona, di essere un lettore intelligente della sua storia, di comprenderne le emozioni, le aspettative e i desideri. La ricerca di tale empatia è parte essenziale delle migliori concezioni di educazione alla democrazia... Per assolvere a questo compito, le scuole devono assegnare un posto di rilievo nel programma di studio alle materie umanistiche, letterarie e artistiche, coltivando una formazione di tipo partecipativo che attivi e perfezioni la capacità di vedere il mondo attraverso gli occhi di un'altra persona (Nussbaum 2011, pp. 111-112).

Il vero contrasto è, quindi, quello tra una cultura orientata in senso dogmatico, chiusa in forme circoscritte, disimpegnata e quella che invece si apre al rinnovamento, al senso critico, che non si assoggetta a modelli dominanti. Una cultura che faccia resistenza alla massificazione e al conformismo facile, che si nutra di diversi approcci e prospettive, che cresca nell'esercizio della ricerca e della curiosità intellettuale, capace di

estendere un approccio problematico e complesso sulla società. Lo stesso significato di cittadinanza va rinegoziato, arricchendolo di nuove dimensioni che includano elementi transnazionali, globali e planetari. Il compito ineludibile per qualsiasi agenzia formativa è quello di incoraggiare gli individui a percepirsi, senza timore, come identità multiple, appartenenti simultaneamente a differenti mondi, compresi quelli della virtualità, e a percepire con coraggio gli altri individui come identità altrettanto plurali. Solo questa capacità di riconoscimento potrà favorire l'emergere e il legittimare nuove idee e forme di cittadinanza, per costruire spazi di pacifica e solidale convivenza, per proiettarsi in un futuro con progetti comuni, nuove idee di mondo, di società, di comunità e dove le soggettività postmoderne possano essere orientate verso l'attivismo e la consapevolezza sociale. Hannah Arendt, in *Vita Activa*, parla così di rinascita: «Gli esseri umani, anche se devono morire, non sono nati per morire ma per dare inizio a qualcosa di nuovo» (Arendt 2003, p. 246). In questo senso la cittadinanza non è un dato acquisito una volta per tutte, quanto piuttosto un processo che non ha mai fine e che si alimenta di tanti contributi, sia teorici sia prassici, di matrice differente. Uno di questi può essere senz'altro rintracciato nella capacità di re-esistere passivamente, intesa nell'accezione di restare saldi, fermi o opporsi ad un nemico o minaccia esterna, oppure nel tornare ad esistere, a progettare una nuova esistenza, a volgere uno sguardo sul futuro come atto creativo e generativo.

Anche in una più ampia prospettiva internazionale, «cultural citizenship underpins constructs of public space, identity and difference, all paradigms that drama programs recruit, often simultaneously. Within this, the construction of various perspectives is an inter-subjective process and constituted by the ability to simultaneously understand and hold one's own and another's viewpoint. Drama adds an additional layer, allowing participants to experience their own and another position»¹² (McGuinn *et al.* 2022, p. 23).

¹² Traduzione mia: «la cittadinanza culturale è alla base dei costrutti dello spazio pubblico, dell'identità e della differenza, tutti paradigmi che le progettualità teatrali assumono, spesso simultaneamente. All'interno di questo, la costruzione di varie prospettive è un processo intersoggettivo e costituito dalla capacità di comprendere e sostenere simultaneamente il proprio punto di vista e quello di un altro. Il lavoro teatrale aggiunge un ulteriore livello, consentendo ai partecipanti di sperimentare la propria e altrui posizione».

1.2. Cittadinanze culturali

In questo scenario, anche le politiche culturali diventano determinanti e necessarie per il superamento dell'appiattimento e dell'omologazione a favore di una valorizzazione di esperienze divergenti, talvolta informali, ricche di energie creative, capaci di stabilire rapporti con pubblici diversi, con la comunità e il contesto socio-culturale in cui è immersa. Forse nessun altro linguaggio come il teatro e le arti performative hanno in sé le potenzialità di intrecciare ricerche estetiche e antropologiche, saperi, spaccati di realtà, vissuti contemporanei e immaginari.

Occorre cogliere, invece, il presente nella sua complessità, Non come finestra spalancata, né come muro che ostruisce lo sguardo, ma come un vetro smerigliato. Non come luogo fermo e stabile, ma come territorio stratificato, mobile, privo di confini chiari: da problematizzare, da contraddire, da contrastare, perfino da negare.

Abbandonata la terra ferma, gli artisti impolitici si consegnano a una sorta di meraviglia e inquieta poetica dell'erranza tra uomini, eventi, affetti, situazioni e pratiche sociali, riannodando esperienza e visioni. Naviganti in mare aperto, disegnano mappe di viaggio provvisorie, necessarie per percorrere le geografie labirintiche della contemporaneità (Trione 2022, p. 197).

L'incontro tra arti performative e formazione, in questo scenario, non ha come funzione quella di interpretare, semplificare, spiegare. Ci aiuta invece a vedere le ombre e le sfumature della complessità, contrapponendo alla monodimensionalità la pluralità delle possibilità. Arti che, in senso ampio, offrono agli attori e alle attrici, agli spettatori e alle spettatrici, alle comunità, un'opportunità preziosa di formazione, un'esperienza positiva di condivisione con gli altri, una possibilità di crescita umana oltre che culturale. Il teatro e l'educazione dovrebbero condividere, proseguendo in questa riflessione, la dimensione dell'utopico, come intenzionalità trasformativa rispetto all'esistente. L'immaginazione ne diventa allora la poetica, non da contrapporre alla ragione, o da intendersi come artificiosa e illusoria fuga dal reale.

Da una parte, il teatro e le agenzie culturali portano avanti una riflessione sulla formazione del pubblico e dei nuovi pubblici, su quel processo ancora incerto definito "audience development". Dall'altra le agenzie educative e formative elaborano possibilità in cui il teatro possa avere un ruolo significativo nell'esperienza educativa, come qualcosa che si può "fare" oltre che "guardare", che può essere vissuto in contesti formali e informali, scolastici ed extrascolastici e che ha bisogno, quindi, di spettatori capaci di essere creatori attivi di significati e non fruitori passivi di un prodotto. Il teatro che educa non è necessariamente un teatro di tipo "sociale", su cui ancora artisti, docenti ed esperti hanno vivaci confronti.

È piuttosto un “teatro come ricerca”: un teatro che converge verso il “pedagogico” nell’essere riflessione sul presente e sulle questioni cruciali del politico e allo stesso tempo nell’essere capace di capovolgere la norma, ciò che è noto, il senso comune.

Risulta quindi il teatro l’arte ideale per attivare la conoscenza che deriva dall’esperienza: l’opera d’arte si presenta come un progetto finito, ma al tempo stesso si completa e si esaurisce nella relazione con l’altro.

Uno spunto parallelo per comprendere questo collegamento fra pedagogia e arti performative nella prospettiva empirica e immaginativa ce lo offre Martha Nussbaum quando scrive che

diventare un buon cittadino significa conoscere una gran quantità di dati e saper padroneggiare le tecniche del ragionamento. Ma significa anche qualcosa di più. Significa imparare ad essere capaci di amare e di usare l’immaginazione. Certo è sempre possibile scegliere di continuare a formare cittadini che abbiano difficoltà a comprendere persone diverse tra loro e la cui immaginazione raramente si spinga al di là del loro ambiente particolare. È fin troppo facile che l’immaginazione morale stringa i suoi limiti in questo modo (Nussbaum 2006, p. 29).

In questa prospettiva è forse superfluo definire il teatro, così come le arti performative, educativi, tanto meno rieducativi, ma certamente si avvicinano all’azione dell’educare nel significato etimologico di *educere*, condurre fuori, quindi liberare, far venire alla luce qualcosa che è nascosto: espressioni artistiche capaci di invadere i luoghi, anche quelli dei confini e delle marginalità, per dare voce alle esistenze mute, scomode, diverse, o per dare forma alle esistenze urlate, per uscire dal noto e dal rassicurante, per andare oltre, per immaginare e per sognare. Marco Baliani parla, provocatoriamente, di educare al sogno:

mi domando cosa accadrebbe alla nostra esistenza se ci fosse un’educazione al sognare. Se le mattine nelle aule scolastiche di ogni grado ci si chiedesse: “Cosa hai sognato stanotte?”, come si dicesse buongiorno. Saremmo sommersi di sogni. La notte diverrebbe un luogo di meraviglie e non solo una pausa obbligatoria del corpo. Una simile forma di educazione porterebbe a guardare il mondo con più acuto relativismo. Ma non è appunto quello che la parola educare dovrebbe compiere? Ex-duco, conduco fuori, porto via da questo spazio-tempo l’allievo per fargli sperimentare, sentire e forse anche conoscere ciò che sfugge alla norma, alle convenzioni, alle abitudini, lo porto nel bosco dove ogni incontro è luminescente, dove tanti sono i pericoli e tanti gli enigmi, dove non è tutto spiegabile, razionalizzabile, e dove è possibile una forma di conoscenza diversa, più intuitiva. Le storie hanno anche questa funzione, per questo ci affasciano, ci portano sempre in un altrove, sono esse stesse il luogo dell’altrove (Baliani 2010, p. 157).

Il teatro, come l'educazione, ambisce a tenere viva la complessità e può farlo solo tenendo vivo il raffronto con le urgenze civili e sociali della contemporaneità. Diventa così un teatro necessario per questa sua capacità di essere reale, di farci guardare in faccia la realtà delle zone d'ombra, ma allo stesso tempo di farci immaginare, desiderare o reinventare mondi in cui vogliamo vivere o non vogliamo più vivere.

È un luogo di connessione, di ricongiungimento tra ciò che a volte insieme non sta: tra gli attori, le attrici e gli spettatori, le spettatrici, tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori dal teatro, tra possibile e impossibile, tra realtà e finzione. In questo sta il potere rivoluzionario dell'arte e dell'educazione: adottare la logica della complessità, rifiutare le logiche disgiuntive, i saperi parcellizzati e specialistici che allontanano sempre più i cittadini dall'esercizio di una cittadinanza attiva, per rimettere al centro un'alleanza, fra i protagonisti dell'apprendimento, in teatro così come a scuola. Danilo Dolci affermava che "la gente non è suolo, ma semente". Parlare di cittadinanza, cittadinanza attiva, partecipazione significa affrontare congiuntamente temi che pongono al centro della riflessione educazione, responsabilità, relazioni umane, come possibilità generatrici, per poter acquisire, sviluppare e mantenere, durante il corso della vita, i saperi, le capacità e le competenze necessarie a gestire il proprio progetto esistenziale e a saper affrontare le sfide sempre più planetarie del vivere sociale.

1.3. Teatri e comunità: teorie e pratiche generative

Nel passaggio dall'educazione alla cittadinanza all'educare alla cittadinanza attiva e alle nuove cittadinanze occorre mettere in evidenza, all'interno di questo complesso sistema-mondo, complesso sistema di interdipendenze, il ruolo dei beni comuni, materiali e immateriali, della loro cura, della loro difesa sia come finalità di ogni forma di azione, sia come esito e prodotto dell'interazione degli attori sociali. In modo particolare assumono una centralità fondamentale, in questa prospettiva, i beni relazionali, che nascono e si sviluppano esclusivamente all'interno delle relazioni sociali che connettono i soggetti allo stesso tempo produttori e fruitori. Sono alla base di una nuova idea di comunità, che si sviluppa in contesti più fluidi e connessi, prodotte dall'innovazione sociale e che a loro volta producono innovazione sociale. La possibilità di scegliere le differenzia dalle comunità premoderne. «Le nuove comunità vanno viste come un intreccio di conversazioni cui le persone partecipano in modi diversi, scegliendo dove, come e per quanto tempo allocarvi le proprie risorse (di attenzione, competenze, disponibilità relazionale). Il loro primo carattere distintivo rispetto alle comunità premoderne sta nel fatto che

i legami che vi si intessono sono il risultato di una scelta. Stiamo parlando dunque di comunità intenzionali» (Manzini 2018, p. 41). Così Manzini ci aiuta a decodificare nuove forme di comunità certamente non esclusive, multiple, ibride, reversibili, leggere, aperte. «Ne risulta», continua,

che chi partecipa a queste comunità non lo fa per trovarvi una soluzione e/o un'identità precostituita, ma per costruire le proprie soluzioni e la propria identità attraverso le scelte e le negoziazioni che mette in atto. [...] Le nuove comunità possono essere descritte come spazi di opportunità in cui si offrono possibilità di espressione, confronto, ricerca di soluzioni a problemi, e apertura verso nuove prospettive (ivi).

Questi processi sono possibili soltanto nel rispetto e nella difesa di quelle istanze democratiche che contrastano l'omologazione e il pensiero dominante, che difendono processi culturali e formativi come superamento delle cristallizzazioni e delle chiusure che imprigionano in forme immobili prive di possibilità di cambiamento. Già nel 1969 Giovanni Maria Bertin, fondatore del problematicismo pedagogico, nella sua riflessione sull'educazione alla società di domani auspicava:

la cultura della società di domani dovrà essere caratterizzata dalla volontà di progettare il suo potenziamento effettuato mediante l'infinita espansione delle sue forme creatrici ed il loro progressivo arricchimento... Arte e poesia, anziché strumento di svago ed evasione, di mero gioco o di sperimentazione fine a se stessa, si renderanno strumenti di dilatazione della sensibilità e dell'immaginazione, e quindi della potenza e dell'intensità di vita (Bertin 1969, p. 4).

La sfida in cui credeva Bertin è quanto mai attuale e presente nelle progettualità narrate in questo volume. Sono tentativi di intrecciare le diverse espressioni delle arti performative con cittadini, cittadine e cittadinanze multiple e in viaggio, fragili e impaurite, alla scoperta-riscoperta o costruzione e ricostruzione di un orizzonte di senso al proprio progetto di vita, connettendolo al progetto di una collettività, di una comunità. Abbiamo messo in relazione diversi modelli, tecniche e saperi per valorizzare diverse competenze e per poter leggere contesti ed esperienze con sguardi plurali, nella consapevolezza che in questa contemporaneità il concetto di apprendimento si allarga, esce dai percorsi formali e diventa una possibilità che attraversa tutto il corso della vita e molteplici contesti.

Alberici prefigurava in modo molto chiaro questa visione:

in uno scenario così definito il problema essenziale dell'uomo moderno diviene la capacità stessa di dominare la complessità. L'accento è quindi posto

sulla *pervasività* delle conoscenze, dei saperi, delle competenze tanto nel lavoro quanto nella vita individuale e sociale, nell'economia e nelle politiche di sviluppo e di distribuzione delle ricchezze e *sull'apprendimento durante il corso della vita*. Apprendimento inteso come: a) *sfida* per affrontare tanto il processo di globalizzazione quanto l'innovazione in costante evoluzione; b) *bisogno* avvertito, a livello *individuale*, di un nuovo protagonismo riflessivo e creativo/divergente, nel senso di innovativo e non omologato; c) *bisogno* avvertito a livello *sociale*, di coesione (Alberici 2006, p. 11).

Gli itinerari individuati all'interno del progetto si lasciano interrogare da queste sfide. Dal punto di vista pedagogico-educativo, significa riconoscere il soggetto, il cittadino e la cittadina, all'interno di un percorso di apprendimento e di cambiamento, prendere in considerazione i suoi bisogni di apprendimento così come i suoi desideri; valorizzare il risultato finale o il prodotto, ma senza prescindere dalla dimensione emozionale ed estetica, così come il processo caratterizzato dalla ricerca e dalla scoperta di nuove variabili cognitive e metodologiche; sviluppare il ruolo attivo del soggetto nel personale processo di apprendimento e nell'attribuzione di significato al proprio e all'altrui fare. È la voglia di cambiare la realtà, l'insoddisfazione rispetto allo stato presente, l'opposizione a quel rischio di assomigliare a quello che non ci piace a muoverci verso il cambiamento. Abbiamo bisogno di immaginari da decostruire e ricostruire. Il cambiamento può iniziare quando si è in grado di pensare un proprio progetto esistenziale che, però, si costruisce solo se si riesce ad immaginar-si già dentro a quella trasformazione. Il teatro e le arti performative diventano allora laboratori del sé, come potente forza culturale che può contribuire sia alla costruzione che alla decostruzione degli immaginari, influenzando la nostra percezione del mondo e offrendo nuove possibilità di interpretazione e comprensione. È una prospettiva che vede sempre più urgente la ricerca e la valorizzazione di spazi di realtà e di immaginazione, in cui la fruizione non si sostituisca all'esperienza, dove l'intrattenimento non fagociti l'arte, dove si possa riempire il mondo standoci dentro, stando, dove *l'altro* non sparisce dietro ad etichette, ma lo si ritrovi dentro noi stessi. Sono tante le possibilità che le arti hanno di legarsi a comunità di destino, diventando strumenti potenti per la costruzione di legami significativi, per la costruzione di un'identità collettiva e per la promozione del benessere sociale.

Coinvolgimento della Comunità: le arti performative possono diventare uno strumento per coinvolgere attivamente la comunità, affrontando tematiche condivise e problemi significativi per i membri della comunità stessa. Le produzioni teatrali possono essere concepite in modo da rispecchiarne le esperienze, le sfide e le aspirazioni.

Narrazioni condivise e rappresentazioni alternative: attraverso la rappresentazione di storie che risuonano con le esperienze collettive, il teatro può favorire un senso di appartenenza e coesione tra le cittadinanze, creando un terreno fertile per l'identificazione con la comunità di destino. L'arte può offrire rappresentazioni alternative di realtà e identità, sfidando norme culturali e stereotipi. Queste rappresentazioni possono aprire nuove prospettive e incoraggiare una visione più inclusiva e plurale del mondo.

Partecipazione e dialogo: i progetti artistici e teatrali che coinvolgono direttamente la comunità nel processo creativo possono promuovere la partecipazione e il dialogo. Questo approccio può favorire la condivisione di prospettive, la comprensione reciproca e la costruzione di ponti tra persone di diversi contesti sociali, economici o culturali.

Teatro di comunità: il teatro di comunità è un approccio che mette al centro le esperienze e le voci della comunità. Coinvolge i membri della comunità nella creazione e nell'esecuzione di opere teatrali, affrontando questioni rilevanti per quella specifica comunità. In questo modo, il teatro diventa uno strumento di espressione e di empowerment.

Esplorazione della complessità, riflessione sulla storia e sulla memoria: alcune forme d'arte si impegnano a esplorare la complessità della realtà, sfidando immagini semplificate o stereotipate. Attraverso questa decostruzione, l'arte invita a una comprensione più sfumata e articolata del mondo. Attraverso rappresentazioni teatrali che esplorano la storia e l'identità di una comunità, il teatro può aiutare a preservare e trasmettere la memoria collettiva. Questo contribuisce a rafforzare il senso di continuità e connessione tra le generazioni all'interno della comunità di destino. E la memoria è una memoria collettiva nel senso che è una memoria plurale, che non è una, ma è il frutto del ricordare di tante persone; è una memoria che non riproduce il passato, ma un modo per capire come funziona il presente e per raccontarlo.

Promozione del cambiamento sociale: l'arte contemporanea spesso abbraccia esperimenti formali e concettuali che sfidano le convenzioni artistiche. Questa decostruzione delle norme può stimolare la riflessione sulla natura stessa dell'arte e della realtà, fungendo da catalizzatore per il cambiamento sociale all'interno di una comunità. Affrontando questioni sociali rilevanti e stimolando la riflessione critica, il teatro può ispirare azioni e iniziative comunitarie volte a migliorare la qualità della vita.

Le Breton sostiene che «a poco a poco l'educazione fa scaturire il molteplice da ciò che prima appariva univoco e semplice» (Le Breton 2007, p. 13) ed è proprio in questo processo, comune sia all'educazione sia alle arti, che si gioca la possibilità di collegare la propria esperienza a quella universale, la propria narrazione a quella dell'altro.

In questo tenere insieme il teatro e la comunità, si restituisce all'arte e alla cultura, e alla loro generatività, la possibilità di essere bene comune, bene collettivo, garantendone l'accessibilità a tutti i cittadini, collegando il benessere del singolo alla cooperazione con gli altri, riconoscendo la comunità nelle sue generazioni, generi, culture, classi sociali. E diventa relazionale nella realizzazione di interessi comuni, nell'essere prodotto e fruito da quei cittadini che sono al tempo stesso produttori e fruitori, in una reciprocità che non può prescindere dalle persone e dalle loro interazioni. Se, come sostiene Donati, i beni relazionali sono allora «beni comuni, emergenti dalle relazioni sociali e costituiti da queste stesse relazioni» (Donati, Solci 2011, p. 47), possiamo affermare che queste progettualità diventano beni relazionali necessari, non solo alla creazione di relazioni intersoggettive significative, ma allo sviluppo di una cultura che «può e deve essere, anche, esperimento, naturalmente a condizione che le nuove tecniche e le forme introdotte dall'opera amplino l'orizzonte dell'esperienza della vita, rivelandone i segreti più nascosti, o proponendoci valori estetici inediti che rivoluzionano la nostra sensibilità e ci forniscono una visione più sottile e nuova di quell'abisso senza fondo che è la condizione umana» (Settis 2012, p. 58).

La riflessione che accompagna questo progetto, allo stesso tempo educativo e culturale, si basa sul riconoscimento della problematicità come elemento fondativo della condizione delle esperienze umane, ma anche sulla consapevolezza che tale problematicità costituisce per i soggetti la possibilità di migliorarle e trasformarle. L'esperienza estetica e artistica assume una dimensione sociale, se si recupera, come auspicava Bertin, la sua centralità nell'esperienza comune e quotidiana. Questa nasce da una proposta che non può essere definita in modo univoco, ma che viene rivissuta e ricostruita dai destinatari e dai protagonisti, dalla pluralità delle interpretazioni e dei significati che le vengono attribuiti. Dal punto di vista pedagogico-educativo, tale proposta non si ferma ad una dimensione consolatoria o di evasione rispetto alla problematicità dell'esistenza, ma si amplia, rifiutando un approccio alle esperienze di mera successione e accumulo, sia rispetto ad una dimensione di denuncia e rifiuto del reale, sia ad una dimensione di superamento e di invenzione, che costituisce l'elemento progettuale.

«La funzione dell'arte in tal senso è dialettica: nel rifiuto del reale com'è, allude a *possibilità* differenti di essere; e perciò stimola il bisogno della *trasformazione*, qualunque debba essere la dimensione di questa (individuale o collettiva, emotiva o intellettuale), la sua natura ed ampiezza» (Bertin 1974, p. 45).

La partecipazione e l'accessibilità culturale non sono garanzia per diventare cittadini migliori, ma sono possibilità per sviluppare abilità,

competenze, benessere e, di conseguenza, per produrre valore sociale e innovazione anche nei territori più fragili. La cultura può aiutarci a costruire nuove cittadinanze a partire dalle persone, dal loro rapporto con il mondo e dalle relazioni rinnovate. Quanto più saremo in grado di attivare processi di empowerment, inclusione e cittadinanza attiva, tanto più saremo in grado di difendere, attraverso l'arte, il diritto di immaginare un mondo diverso.

Bibliografia

- Alberici A. (2006), *L'educazione degli adulti*, Carocci, Roma.
- Arendt H. (1958), *The Human Condition*, The University Press, Chicago; trad. it. (2004), *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano.
- Baliani M. (2010), *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Titivillus, Corazzano (Pisa).
- Bertin G.M. (1969), *Società in trasformazione e vita educativa*, La Nuova Italia, Firenze.
- Bertin G.M. (1974), *Il momento estetico nell'esperienza del quotidiano*, Tipografia Compositori, Bologna.
- Caliandro C., Sacco P.L. (2012), *Italia Reloaded: Ripartire con la cultura*, il Mulino, Bologna.
- Dolci D. (1993), *Nessi fra esperienza etica e politica*, vol II, Lacaita, Manduria.
- Donati P., Solci, R. (2011), *I beni relazionali*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Le Breton D. (2007), *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano.
- Manzini E. (2018), *Politiche del quotidiano. Progetti di vita che cambiano il mondo*, Edizioni di Comunità, Roma-Ivrea.
- McGuinn N., Ikeno N., Davies I., Sant E. (Eds.) (2023), *International Perspectives on drama and citizenship education. Acting globally*, Routledge, London-New York.
- Moro G. (2013), *Cittadinanza attiva e qualità della democrazia*, Carocci, Roma.
- Nussbaum M.C. (2010), *Not for profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton University Press, Princeton; trad. it. (2011), *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, il Mulino, Bologna.
- Paltrinieri R. (a cura di) (2020), *Culture e pratiche di partecipazione. Collaborazione civica, rigenerazione urbana e costruzione di comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Ponte di Pino O. (2023), *Cultura un patrimonio per la democrazia*, Vita e Pensiero, Milano.
- Settis S. (2012), *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Einaudi Torino.
- Trione V. (2023), *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino.

2. Elogi dei margini. Pratiche artistiche partecipate e comunità “immaginate”

di *Viviana Gravano*

Il mio è un invito deciso. Un messaggio da quello spazio al margine, che è luogo di creatività e potere, spazio inclusivo, in cui ritroviamo noi stessi e agiamo con solidarietà, per cancellare la categoria colonizzato/colonizzatore. Marginalità come luogo di resistenza. Entrate in quello spazio. Incontriamoci lì. Entrate in quello spazio. Vi accoglieremo come liberatori (hooks 2020, p. 133).

Una delle questioni centrali della nostra contemporaneità nel contesto politico e culturale europeo è l'uso sempre più pervasivo delle narrazioni pubbliche come esercizi di potere. Dal XIX secolo in poi, con la diffusione della comunicazione di massa, si è costruita una forma di potere che ha disegnato una colonizzazione narrativa determinata dalla coscienza da parte dei colonizzatori del potenziale straordinario esercitato dagli esercizi di narrazione di “altre” culture e popolazioni. Questa attitudine coloniale ha fatto sì che nascesse una vera e propria letteratura scritta e visuale, che di fatto ha dominato per due secoli, costruendo immagini e immaginari in grado di stereotipizzare interi continenti attraverso una visione eurocentrica. Per parlare di un solo esempio eclatante, basti pensare alla diffusione del reportage fotografico, anche perché la fotografia nasce e diviene di facile uso più o meno nello stesso momento dell'espansione coloniale moderna. Il reportage è una forma di appropriazione violenta delle identità culturali del mondo colonizzato, che non solo è servita e serve a darne un'immagine disegnata dai soli dominatori, ma ha contribuito in maniera sostanziale a determinare uno statuto di scientificità e quindi, in epoca positivista, di verità alle moderne teorie sulla razza. La fotografia, ancella fedele dell'antropologia coloniale, ha imposto una visione che ha dato al/alla fotograf* il potere della rappresentazione e delle narrazioni.

Se proviamo a spostare quanto detto sin qui su un piano sociale interno alle stesse nazioni colonizzatrici, ci accorgiamo come le narrazioni come forme di potere abbiano contribuito in maniera sostanziale alla costruzio-

ne delle differenze di classe, dei razzismi territoriali e a molte forme di discriminazione endogena. Stigmatizzando qualsiasi tentativo di contro-narrazione, una classe media intellettuale, molto spesso allineata al potere, incapace di porsi davvero in un'ottica di reciprocità con i soggetti narrati, ha strutturalmente privato del diritto alle auto-narrazioni tutte quelle persone che dovevano essere rappresentate come marginali, proprio per poter essere confinate in quel "margine". Anche se con i dovuti distinguo, data la violenza imparagonabile che ha dominato le invasioni coloniali dell'Europa negli altri continenti, in qualche modo uno stesso modello si è andato affermando nei sistemi di rappresentazione pubblica interna ai paesi colonizzatori, adottando e adattando quel modello culturale a qualsiasi situazione di possibile esercizio del potere verso chi rivendicava i propri diritti. E torno a dire che il famoso reportage sociale in fotografia, sviluppatosi anche all'interno dei confini europei, ha raccontato le diverse condizioni di "marginalità" attraverso lo sguardo, la scrittura e qualsiasi forma di narrativa di borghesi, con un vissuto ben lontano dalle persone che "rappresentavano", sempre con un sistema di ricerca che non prevedeva nessuna forma di reciprocità, o anche solo di partecipazione, per i soggetti ritratti o raccontati. Molte forme estetiche, l'arte, così come ancora di più la ricerca accademica, hanno stabilito parametri, disegnato modelli, creato tassonomie sulle vite di coloro che non avevano avuto parola fino ad allora, con l'assunto arrogante finalmente di dar loro la possibilità di essere narrati, non di auto-narrarsi, ma di essere "rappresentati".

Nel suo illuminante saggio *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), Claire Bishop analizza come questo atteggiamento di presa di parola non "con" ma "su" chi viene marginalizzato o oppresso abbia in qualche modo trovato la capacità di infiltrarsi anche nelle forme più che contemporanee di arte della fine del secolo passato, come la *public art* o la *relational art*, che sono nate proprio per scardinare questo meccanismo. La sua analisi – che lei stessa, già nell'introduzione, dice che è in senso sia positivo che negativo – delle esperienze di arte sociale, connette esperienze addirittura dell'inizio del Ventesimo secolo alla tendenza ben definita e di grande impatto nata dagli anni Novanta. La Bishop vede in Walter Benjamin, Michel de Certeau, l'Internazionale situazionista, Paulo Freire, Deleuze e Guattari e Hakim Bey le stelle polari di questa visione contemporanea e scrive:

Per molti artisti e curatori di sinistra, la critica di Debord centra perfettamente il motivo per cui la partecipazione è importante in quanto progetto: essa ri-umanizza una società resa inebetita e frammentata dagli strumenti repressivi della produzione capitalista (Bishop 2015, p. 23).

Dunque, l'arte partecipativa, o pubblica, nelle sue diverse accezioni e declinazioni, dovrebbe in qualche modo avere un posizionamento che la tiene fuori dal mercato e che esce dal sistema economico che caratterizza l'arte del "prodotto", cioè un'arte più o meno individuale, ma che non prevede nella sua stessa essenza una relazione diretta e spesso co-progettuale con il pubblico o i/le fruitori/fruitori. Se la struttura fondante di questa arte non dovrebbe di per sé essere che così, dobbiamo pensare che il sistema capitalista è in grado di ritradurre, ri-mediare e, quindi, ri-assorbire qualsiasi forma di contro-narrazione. Dunque, ormai da decenni nascono fondazioni private, bandi di enti pubblici, università, residenze d'artista che finanziano opere di *public art* che se, da un lato, occorre registrarlo come un dato più che positivo, dall'altro, spesso nasconde una volontà dei finanziatori di imporre attraverso l'arte proprie visioni e propri interessi specifici, spesso politici, e non raramente di potere su quelle stesse "comunità" coinvolte nei processi stessi di co-progettazione. Lungi da me voler generalizzare, ma senza dubbio occorre suonare un campanello d'allarme sulla reale capacità di resilienza di queste forme d'arte rispetto alle voci suadenti delle sirene della politica e dell'economia capitalista.

Hannah Arendt nel suo saggio seminale *Vita Activa* definisce proprio la necessità di comprendere e praticare la relazione come vero e proprio atto necessario non per costruire cose tangibili e concrete, ma per immaginare una immaterialità che determina intrecci che sarebbero di per sé genetici tra le persone.

Si può dire che allo spazio mondano, insieme con i suoi interessi si sovrappone uno spazio relazionale completamente diverso che ricopre il primo, e che consiste di atti e parole e deve esclusivamente la sua origine al fatto che gli uomini agiscono e parlano direttamente gli uni agli altri. Questo secondo spazio, o *infra*, soggettivo non è tangibile, poiché non esistono oggetti tangibili in cui esso può cristallizzarsi. I processi dell'agire e del discorso non possono lasciare dietro di sé risultati o prodotti finali. Ma con tutta la sua intangibilità, questo spazio è non meno reale del mondo delle cose che abbiamo visibilmente in comune. Noi chiamiamo questa realtà "l'intreccio" delle relazioni umane, indicando con tale metafora appunto la sua natura scarsamente tangibile (Arendt 1958, p. 133).

Partendo da questo assunto, le forme di arte sociale non sono la semplice attivazione di dinamiche di relazione tra artist* e comunità, ma devono essere complessi dispositivi, intesi in senso deleuziano. Ogni opera è la costruzione di processi in fieri, spesso che non si concludono con l'opera, ma vengono ereditati e rivisitati dalle comunità ospitanti e appaiono come invenzione di spazi di co-autorialità dove all'artista spetta il complesso e essenziale compito di fondere etica ed estetica.

Vorrei ora definire due coordinate per approcciare un discorso su questi tipi di arte: cosa intendiamo per comunità quando parliamo di *art community based*; il secondo termine è marginalità, perché uno degli oggetti di questa discussione sono le “comunità marginalizzate”, intendendo questo termine con un’accezione negativa che vorrei ribaltare in accordo con la filosofa femminista afroamericana bell hooks.

La comunità è stata ed è oggetto di numerose definizioni specie in ambito sociologico, ma l’accezione che interessa questo saggio è quella comunità che si rapporta a un’azione politica con l’intento di non esserne solo utente ma parte attiva, vera e propria attrice. Un nucleo di persone che possono esistere da prima e a prescindere dal lavoro artistico che le interesserà, ma anche gruppi che si aggregano in maniera temporanea, informale, in occasione dell’esperienza artistica. Nell’uno come nell’altro caso credo che la definizione che ne dà Giorgio Agamben come “comunità che viene” possa essere particolarmente adatta:

L’essere che viene è l’essere qualunque. Nell’enumerazione scolastica dei trascendentali (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, qual-sivoglia ente è uno buono e perfetto), il termine che, restando impensato in ciascuno, condiziona il significato di tutti gli altri, è l’aggettivo *quodlibet*. La traduzione corrente nel senso di «non importa quale, indifferentemente» è certamente corretta, ma, quanto alla forma, dice esattamente il contrario del latino: *quodlibet ens* non è «l’essere non importa quale» ma «l’essere tale che comunque importa»; esso contiene, cioè, già sempre un rimando al desiderare (*libet*) l’essere qual-si-voglia è in relazione originale con il desiderio (Agamben 1990, p. 3).

L’essere qualunque definisce perfettamente l’idea della sua essenzialità in quanto partecipante, ma anche il suo non dover rispondere a nessun canone prestabilito o standardizzato, se non quello dell’essere nella posizione di poter e voler partecipare. La precisazione di Agamben che indica che il termine non indica “non importa chi”, ma al contrario “chiunque che importa”, è particolarmente potente esteticamente e politicamente in questo contesto artistico. Ognuno può avere un suo ruolo a prescindere dalla sua biografica, dalle sue “abilità”, dalle sue competenze e, cosa essenziale, fuori di qualsiasi logica prestazionale. Dunque, la comunità che viene coinvolta in azioni di *art community based* può anche costituirsi e poi sciogliersi durante l’azione, può esistere e ospitare l’azione mettendone poi in crisi il senso e il funzionamento, può insomma decidere in che modo essere comunità. Senza dubbio è quello che è accaduto alla Comunità degli e delle abitanti del quartiere Barca che hanno lavorato con Francesca Marconi nell’esperienza artistica condivisa con lei *Non esiste il silenzio*, promossa

da Attitudes Spazio alle Arti di Bologna, nell'ambito del progetto Bod/y-z, all'interno del Bologna Portici Festival del 2023.

Francesca ha iniziato a lavorare con le persone del quartiere solo partendo dall'idea di chiedere loro cosa era per loro il silenzio. Una domanda che attraversava molti aspetti della loro vita in uno dei quartieri "al margine" della città. Un silenzio fisico legato al luogo stesso, un silenzio collegato all'essere silenziati nella richiesta dei propri diritti vivendo in quel "margine", un silenzio spesso imposto dalla sofferenza per chi arriva da storie complesse di vita. Dagli incontri a catena, nati da un primo aiuto dell'Associazione Hayat onlus che ha sede nel quartiere, ma poi sviluppati da Francesca come è la sua prassi, cioè con una strana e umana catena di passaparola, è nata una piccola comunità temporanea nella comunità. Ragazz* giovani incontrati un po' nei doposcuola (dell'Ass. APE sempre nel quartiere) e un po' poi per conoscenze fatte per strada, nei negozi; persone adulte con background migratorio incontrate nel fare la spesa o passeggiando nel parco. Una modalità di approccio che non prevede questionari, che non costruisce modelli, che non si interessa di creare contenitori in cui far sentire la voce di quelle persone qualunque, ma vere relazioni, intrecci, scambi che hanno prodotto una "comunità che viene". Così le voci di tutt* sono diventate dei montaggi audio, che si potevano ascoltare in vari punti, all'aperto nel quartiere, non in spazi "dedicati", ma fuori di quei negozi in cui Francesca ha costruito la sua piccola, temporanea informale comunità di partecipanti. Così, c'è chi ha cantato, chi ha fischiato come gli uccelli, chi ha raccontato, chi si è commoss*, chi ha chiesto, chi ha descritto e chi ha evocato. Ma la trama di questa storia orale non aveva già in partenza un inizio, uno svolgimento e una fine, oltre che un fine, era più un'occasione per dire. E l'artista non si è sottratta, non ha "documentato", che sarebbe di nuovo stato un atteggiamento predatorio, ma alla fine ha fatto un montaggio, si è posizionata proponendo il suo ascolto estetico di quel materiale, e lo ha restituito a tutt*, per la strada, anche a chi non aveva partecipato per scelta, per non averlo saputo e persino per opposizione.

Il saggio di bell hooks, femminista nera afroamericana e educatrice, tradotto in Italia di recente, *Elogio del margine*, sembra scritto proprio a commento o come introduzione al lavoro di Francesca Marconi:

Costretti al silenzio, temiamo chi parla di noi, chi non parla a noi e con noi, sappiamo che cosa significa essere costretti al silenzio. Certo, sappiamo che le forze che ci hanno fatto tacere o che non hanno mai voluto farci parlare, sono ben diverse dalle forze che dicono: "Parla, raccontami la tua storia. Unica condizione: non parlare con la voce della resistenza, parla soltanto da quello spazio al margine, che è segno di privazione, relazione ferita, desiderio insoddisfatto. Racconta solo del tuo dolore" (hooks 2020, p. 133).

Spesso anche i lavori relazionali parlano anche di chi li fa, e certo questo è in parte non solo giusto ma necessario, perché nella co-autorialità l'artista non può e non deve sparire. Ma occorre parlare con e non di, bisogna prendere distanza dalla vocazione eurocentrica e coloniale che pone chi parla sempre come il padrone delle storie. Occorre uscire dalla logica prestazionale che pone il fine dell'opera all'inizio del processo, e non sa confrontarsi con la vera co-abitazione tra artist* e comunità nell'opera. Bisogna avere il coraggio delle reciprocità che nei lavori di Francesca Marconi prevede la caduta. Si va in un territorio e si ascolta la risposta della comunità, che può esprimersi in tutt'altra maniera rispetto alle possibili aspettative, perché la comunità è un soggetto pensante, non un oggetto d'arte.

“Alzare la voce”: non c'è bisogno di sentire la tua voce quando posso parlare di te meglio di quanto possa fare tu, non c'è bisogno di sentire la tua voce. Raccontami solo del tuo dolore, voglio sapere la tua storia, poi gliela racconterò in una nuova versione, ti riracconterò la tua storia se fosse diventata mia, la mia storia. Sono pur sempre un'autorità. Io sono il colonizzatore, il soggetto parlante, tu sei al centro del mio discorso (hooks 1968, p. 63).

Qualunque lavoro *community based* è un lavoro fondamentalmente coloniale, se non mettiamo in atto processi di decolonizzazione delle nostre dinamiche occidentali, nate e consolidate in quella mentalità di dominio e insieme prestazionale che fonda il pensiero capitalista e coloniale. Si parla di qualcun altro, a nome di qualcun altro, con la voce di qualcun altro. La nostra “autorevolezza”, autoassegnata dal sistema stesso che spesso proviamo a contestare, diventa molto facilmente autorità: il primo processo da disinnescare, e Francesca lo fa in maniera perfetta, è proprio la tentazione di raccontare “gli altri/le altre”, simulando una sorta di traduzione. Ma, come sappiamo da Benjamin, le traduzioni sono tradimenti.

Il problema che pone l'analisi della lingua a proposito di un qualunque fatto discorsivo è sempre in base a quali regole questo enunciato è stato costruito, e conseguentemente in base a quali regole si potrebbero costruire altri enunciati simili? Quindi quando vado in uno spazio in un territorio, in una comunità, ho un mio linguaggio e dunque, specie come artista, la prima cosa che faccio è provare a proprio provare a tradurre quello che vi sta accadendo nel mio linguaggio. Come faccio a fare in modo che non sia l'unico possibile linguaggio, che non diventi la mia lingua quella di tutti/tutte? La descrizione degli eventi di discorso pone una domanda completamente diversa: come mai sia comparso proprio quell'enunciato e non un altro? (Foucault 1969, p. 38).

Qui Foucault ci fa una domanda pregnante: come mai sto usando proprio quella lingua? Come faccio a mettere in discussione la mia lingua? È quanto mai essenziale iniziare a chiederci perché si sta usando quella lingua, perché si è scelta proprio quella lingua, non domandandosi qual è a nostro modo di vedere la migliore, qual è la più adatta – perché non c'è una risposta finale – ma come fare a costruire una dialogicità che possa prevedere anche un conflitto tra noi e le lingue che possiamo e dobbiamo ascoltare.

Le comunità si basano molto spesso su un'idea di memoria, sia del passato sia del futuro, cioè da costruire insieme. Avishai Margalit, nel suo saggio *L'etica della memoria* distingue la “memoria comune” dalla “memoria condivisa”:

Quella di memoria comune, dunque, è una nozione aggregativa. Aggrega i ricordi di tutte le persone che ricordano un certo episodio che ciascuna di esse ha vissuto individualmente. Una memoria condivisa, d'altro lato, non è un semplice aggregato di ricordi individuali: richiede che vi sia comunicazione. La memoria condivisa mette in sintonia e integra le differenti prospettive di coloro che ricordano l'episodio [...] in una versione unica (Margalit 2004, p. 49).

La memoria comune è una contingenza, in cui nessuno è attore/attrice cosciente di quell'accumulo di oggetti che ci rendono comunità. La memoria condivisa è sempre un atto volontario, posizionato, politico inteso nel senso ampio di condivisione appunto. Dunque, un atto artistico che lavora in una comunità può costruire una memoria condivisa, o può anche solo osservare mentre si forma. L'artist* come attivatore/attivatrice estetic* aiuta la comunità a immaginarsi, come vuole e liberamente, come un'aggregazione di memoria di un passato condiviso o di un futuro di là da venire.

Una delle “tecniche” più interessanti prodotte negli ultimi decenni nelle arti visive, mutuata dalle arti dal vivo che l'avevano sperimentata da ben prima, è il *reenactment*, che potremmo identificare come uno dei possibili linguaggi per lavorare sulla memoria condivisa del futuro di una comunità.

Le rievocazioni ripetono eventi storici, archiviati; sostituiscono le “false” memorie (false perché basate sui media e quindi sempre suscettibili di manipolazione) con esperienze individuali attraverso l'esperienza diretta e spesso fisica della storia. Eliminando la distanza tra l'evento storico rappresentato dai media e il presente immediato, tra attori e pubblico, la rievocazione permette di vivere un'esperienza del passato nel presente. Inoltre, la rievocazione mette in discussione la rilevanza del passato per il presente. Nell'atto performativo della ripetizione, la differenza e la ripetizione (Gilles Deleuze) tra passato e presente diventa chiara. In contrasto con il concetto di simulazione, che, come

nella fantascienza, estrapola il futuro da un presupposto (cioè il potenziale), la rievocazione si riferisce sempre a eventi concreti, passati (cioè reali) (Arns, Horn 2007, p. 17).

Nel 1984 a Orgreave, in Inghilterra, nello Yorkshire, inizia un enorme sciopero dei minatori contro la chiusura delle miniere. Lo sciopero va avanti per tantissimi mesi, parte lo sciopero della fame e alcuni minatori muoiono, la signora Thatcher, allora il capo del governo, manda l'esercito e attacca i manifestanti con la polizia a cavallo in una vera e propria battaglia, con tanti feriti, arresti e due morti.

Questa risposta violentissima da parte dello stato stronca completamente lo sciopero e la vita e le economie della regione: la chiusura delle miniere manda le persone in stato di totale povertà. L'artista inglese Jeremy Deller dopo diversi anni, nel 2001, torna in questa Regione e fa un lavoro con la comunità: propone ai vecchi minatori e ai loro figli di rimettere in scena quella battaglia – la cosiddetta battaglia di Orgreave – facendo fare ai minatori sia la parte degli scioperanti che la parte dei poliziotti, lavorando con un regista specializzato nelle rimesse in scena delle battaglie storiche. L'artista li porta a rifare quello scontro, lavorando più di un anno con la comunità sui loro ricordi, sui materiali conservati: dagli articoli dei giornali, alle foto, ai ciclostilati di protesta. Esce parallelamente un libro, edito da Artangel Publishing nel 2001, con il titolo *The English Civil War Part II Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike* dove sono raccolti tutti i materiali della ricerca fatta per oltre un anno da Deller e la comunità dei minatori: un enorme lavoro di memoria condivisa. L'aspetto interessante della messa in scena è che i figli che combattono nei panni dei genitori riferiscono di aver avuto una paura terribile e, pur sapendo di essere in una finzione, quando sentono i poliziotti che battono i bastoni sugli scudi si sentono terrorizzati. Dal *reenactment*, fatto proprio negli stessi luoghi della originale battaglia tra stato e minatori, viene realizzato un film con la regia di Howard Giles prodotto da Artangel e da Channel4. Jeremy Deller, nel film, mostra perché ha deciso di fare quest'opera: a 18 anni, aveva ascoltato e visto alla televisione questo episodio di cronaca e ne era rimasto talmente folgorato da decidere, divenuto adulto e artista relazionale, di lavorare con quella comunità. Le persone ancora residenti a Orgreave in conseguenza di questa esperienza, autonomamente, hanno creato un piccolo museo locale, realizzato una fanzine, per continuare a parlare di queste tematiche, e un archivio della storia di Orgreave.

Nel libro Deller pubblica un articolo che parla del suo *reenactment* che usa toni critici molto simili a quelli usati dalla stampa del tempo, negli anni Ottanta, per difendere il governo contro le azioni dei minatori. L'ar-

tista lo commenta sul margine con una penna, lo sottolinea, come fosse un'azione spontanea, fatta sul momento, e poi pubblica la foto dell'articolo con i suoi appunti. Un atto estetico che è, però, anche un atto politico, un posizionamento forte, che dice che lui è il ponte generazionale, l'attivatore di spazi di ascolto per chi allora fu silenziat* dallo stato. La comunità è l'assoluta protagonista, ma produce un atto estetico che comunica con una potenza diversa da quella che potrebbe fare una semplice cronaca o un documentario, perché implica un livello di spostamento dello sguardo che solo le arti sanno produrre. Ma Jeremy non parla mai per loro, né mai di loro, solo costruisce con loro contesti, oggetti e situazioni in cui loro possano essere finalmente ascoltati* come attori e attrici.

Vorrei chiudere ancora con le parole di bell hooks che deve essere a mio parere un vero e proprio faro per chi, in un modo o nell'altro, tenta un approccio davvero relazionale con comunità in cui è ospite e non abitante o vivente, proprio per non portarsi dietro quell'involontario zainetto da esploratore o quella pesante reflex con il cavalletto per produrre belle immagini, nitide, chiare e documentarie.

Io sono nel margine. Faccio una distinzione precisa tra marginalità imposta da strutture oppressive e marginalità eletta a luogo di residenza – spazio di possibilità e apertura radicale. Questo luogo di resistenza è permanentemente caratterizzato da quella cultura segregata di opposizione che è la nostra risposta critica al dominio noi giungiamo in questo spazio attraverso la sofferenza il dolore e la lotta. Sappiamo che la lotta è il solo strumento capace di soddisfare esaudire e appagare il desiderio. La nostra trasformazione, individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale, capace di affermare e sostenere la nostra soggettività, di assegnarci una posizione nuova da cui poter articolare il nostro senso del mondo (hooks 2020, p. 134).

Bibliografia

- Agamben G. (2001), *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Arendt H. (1958), *The Human Condition*, The University Press, Chicago; trad. it. (2004), *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano.
- Arns I., Horn G. (2007), *History will repeat itself*, Hartware MedienKunstVerein, Dortmund und KW Institute for Contemporary Art, Berlin.
- Bishop C. (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, New York 2012; trad. it. di Guida C. (2015), *Inferni Artificiali la politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Milano.
- Deller J. (2001), *The English Civil War Part II Personal accounts of the 1984-85 miners' strike*, Artangel Publishing, London.

- Foucault M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Edition Gallimard, Paris; trad. it. (1997), *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, BUR, Milano.
- hooks b. (1988), *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano.
- hooks b. (2020), *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Tamu, Napoli.
- Margalit A. (2004), *The Ethics of Memory*, Harvard University Press; trad. it. Ottonelli V. (2007), *L'etica della memoria*, il Mulino, Bologna.

3. Raccontare disegnando. Soggettività, corpi e performance nella cronaca disegnata

di *Monica Sassatelli e Marco Solaroli*

3.1. Introduzione

Questo capitolo offre una analisi interpretativa del processo di produzione artistica di una serie di opere di cronaca disegnata all'interno del progetto Bod/y-z, atte a documentare creativamente gli eventi e le fasi di preparazione e realizzazione delle iniziative, comprensive di laboratori di visione e scrittura sulla danza in alcune scuole secondarie della città di Bologna e performance pubbliche in spazi urbani all'interno del Bologna Portici Festival¹.

Mobilitando riferimenti interdisciplinari dal campo delle scienze sociali, il capitolo ricostruisce, in particolare, le complessità inerenti alla sfida di realizzazione di opere artistiche (statiche) che restituiscano pratiche performative di corpi (in movimento) nello spazio, soffermandosi su una serie di tensioni dicotomiche – rappresentazione visuale ed esperienza corporale, soggettività e oggettività, pratiche di disegno e pratiche di osservazione – che strutturano il processo creativo².

¹ La sezione di cronaca disegnata del progetto Bod/y-z è stata curata dall'Associazione di Promozione Sociale bolognese Attitudes_spazio alle arti. La cronaca disegnata ha restituito alcune attività svoltesi tra marzo e settembre 2023, tra cui: laboratori di visione e scrittura sulla danza per scuole secondarie di primo e secondo grado; eventi performativi e installativi con esiti pubblici nell'ambito del percorso di preparazione al Bologna Portici Festival; *Porpora che cammina*, performance itinerante del collettivo DOM-. Il team di disegnatori/disegnatrici, selezionato tramite call pubblica, comprendeva Francesco Fiore De Conno, Chiara Lo Sauro, Elena Mazzucato. Una selezione dei materiali prodotti è stata inclusa nella fanzine «La cronaca disegnata di Bod/y-z. Sguardi artistici sulla danza sotto i portici». Fanzine, disegni e sketches sono disponibili online nel seguente sito, da cui sono tratte anche le immagini analizzate in questo capitolo: www.bodyz.it/cartoline.

² Il capitolo è frutto di una riflessione congiunta. Per ragioni formali si segnala che Monica Sassatelli ha scritto i parr. 2, 4; Marco Solaroli ha scritto i parr. 1, 3, 5.

Il materiale empirico oggetto di analisi deriva prevalentemente da una selezione ragionata dei disegni prodotti e da una serie di interviste semi-strutturate con il team di disegnatori e disegnatrici coinvolti/e³.

3.2. Cronaca, disegno, racconto

L'antropologo Michael Taussig nel suo *I swear I saw this* (2011), un racconto autobiografico sull'uso del disegno nella ricerca sul campo, mostra come questo sia molto più di mero complemento alla scrittura nei diari etnografici, anche se spesso destinato a non uscirne e quindi sottovalutato. Il disegno, o meglio, il disegnare, ci mette a confronto con la realtà in modo diverso dallo scrivere e dal fotografare, creando lo spazio per «una gradita pausa dalla macchina della scrittura, in cui subentra un'altra filosofia di rappresentazione e meditazione. È bello camminare su due gambe invece che su una» (Taussig 2011, p. 30, trad. mia). L'atto del disegnare è un fare che, insiste Taussig citando anche John Berger (2007), include temporalità e corporeità:

Il disegno è un'attività molto più antica della scrittura o dell'architettura. È antico quanto il canto, quell'inflessione del linguaggio. Infatti “il disegno è fondamentale per l'energia che ci rende umani come il canto e la danza” (Berger 2007, p. 106). Il disegno [Berger] aggiunge, ha qualcosa che manca alla pittura, alla scultura, ai video e alle installazioni: la corporeità (Taussig 2011, pp. 22-23, trad. mia).

Più che i disegni prodotti, ciò che conta è l'atto del disegnare – ciò che richiede e che evoca in chi disegna ma anche in chi guarda il disegno finito. Nello sforzo di ritrarre ciò che vediamo, ricordiamo o sentiamo, indipendentemente da quanto riuscita sia la rappresentazione che ne risulta, vediamo ed esperiamo in modo nuovo. I disegnatori professionali insistono sempre – e qualsiasi corso di disegno inizia sempre con la stessa premessa – tanto da renderla quasi una banalità: che la cosa più importante per poter disegnare è guardare, poi vedere. Ma se per disegnare occorre quindi vedere, solo disegnare spinge a guardare veramente – e quindi, anche, per vedere occorre disegnare. È nella temporalità lenta e laboriosa e nella presenza corporea che si attua la specificità del disegno: «questa combinazione

³ Per la realizzazione di questo capitolo sono stati condotti tre incontri di approfondimento di circa due ore ciascuno con il team di disegnatori/disegnatrici coinvolti/e, nei mesi di marzo, maggio e dicembre 2023. Tutti gli estratti discorsivi citati all'interno del capitolo provengono da una intervista semi-strutturata finale realizzata in data 13 dicembre 2023.

di durata e immediatezza è la qualità unica del disegno come metodologia di ricerca... in un modo che è meno incentrato sulla scoperta di qualcosa di preesistente e più sulla costruzione di conoscenza attraverso il processo stesso» sostiene in uno scritto metodologico Matthew Reason (2018, pp. 48-49; trad. mia).

Questo ha dunque ricadute importanti in termini di come esso può diventare, secondo l'espressione usata nel progetto *Bod/y-z*, *cronaca disegnata*. L'espressione è mutuata dall'autore di *graphic journalism* Gianluca Costantini, definito mentore della relativa parte del progetto che ha previsto un laboratorio di *graphic journalism* con giovani illustratori e illustratrici: «prevedendo di fare una cronaca disegnata – come un'altra corporeità ancora – in cui il disegno è una forma diciamo di coinvolgimento corporeo fisico diverso dalla ripresa video o dalla fotografia. Anche fisicamente una persona che disegna sta tutto il tempo e ha una sua presenza fisica»⁴.

Tra le premesse e gli obiettivi del progetto *Bod/y-z* c'è infatti il raccogliere la sfida di restituire con la parola e il disegno «l'esperienza della visione di gesti, movimenti, danze e coreografie», come esplicitato nella fanzine realizzata come uno degli esiti del progetto⁵. Per quello che riguarda il disegno in particolare la sfida viene vista nella sua staticità, rispetto alla danza che invece è definita dal movimento stesso. Eppure, proprio l'esperienza laboratoriale e collaborativa e la necessità dello stare nella cronaca col proprio corpo, ha mostrato dimensioni diverse di quella sfida – rivelando anche connessioni e affinità inaspettate proprio tra cronaca disegnata e danza. Del resto Nick Sousanis – noto autore e studioso di fumetti – noto per essere stato il primo, e in molti sensi ancora l'unico a scrivere una tesi dottorale in pedagogia in forma di *graphic novel* – ha recentemente affermato in un'intervista che sempre più «ora penso molto ai miei fumetti come a una sorta di coreografia, orchestrando una serie di movimenti che voglio esperiate, e il modo in cui voglio che li esperiate dipende dal modo in cui si muovono nello spazio e dalle decisioni su ciò che devo includere» (De Hart 2022, p. 19, trad. mia).

La vera sfida, dunque, non sta tanto nel rendere il movimento con un mezzo statico – o la terza dimensione su un foglio. Ma tradurre in un linguaggio diverso seppur ugualmente ibrido la sfida comune di tutti i sistemi di significazione: lo stare ed esperire attraverso il corpo nello spa-

⁴ Dalla trascrizione dell'incontro a cura di R. Mazzaglia con Viviana Gravano, Francesca Marconi e Lorenzo Donati, avvenuto all'interno del progetto il 20 aprile 2023, presso il Dipartimento delle Arti (Università degli Studi di Bologna).

⁵ Si veda la fanzine disponibile online: www.bodyz.it/cartoline.

zio, dandogli senso nell'atto stesso del comunicare. Questo il fumetto può esplicitarlo e comunicarlo certo più di un disegno che rimane in un diario personale – e la forma laboratoriale consente l'accesso *al work in progress*. Proprio grazie alla dimensione sequenziale e narrativa e alla combinazione con un testo, il fumetto o «disegno narrativo» (Grennan 2017) può rendere esplicito anche il processo creativo che porta al materiale così come lo si presenta. Questo sposta l'enfasi dalle distinzioni di partenza – come quella tra staticità e movimento o tra disegnatore e osservatore – verso nuove domande. La cronaca disegnata è dunque anche la cronaca dell'emergere di nuove riflessioni, per chi disegna e per chi esperisce.

3.3. Cronaca disegnata e s/oggettività

La «cronaca disegnata» solleva una serie di riflessioni intorno a tensioni dicotomiche, costitutive della sua natura di pratica sociale e oggetto culturale, tra le nozioni di realismo ed espressionismo, e di rappresentazione ed esperienza (corporea). Tali tensioni contribuiscono a sollecitare le categorie socialmente e storicamente costruite di *cronaca* (giornalistica) come forma di restituzione «oggettiva» e distaccata, da un lato, e *disegno* come forma di espressione estetica e creativa, restituzione soggettivamente articolata e interpretativa di una realtà fenomenologica, dall'altro lato. Nell'eterogeneità delle pratiche sociali possibili al suo interno, la cronaca disegnata assume quindi legittimità nel suo impiego tanto a fini di registrazione, documentazione e memoria quanto di partecipazione espressiva e creativa, non priva di ambizioni artistiche, all'evento o contesto rappresentato. All'interno di queste tensioni produttive, si potrebbe sostenere che la cronaca disegnata si posizioni come categoria ibrida, che può sollecitare e varcare confini (simbolici) tra categorie preesistenti, abbracciando pratiche e tecniche provenienti dal campo del giornalismo come da quello dell'arte. In anni recenti, tale area di intersezione, ibridazione e sperimentazione – già centrale negli studi sulla fotografia documentaria o il cinema documentario come «trattamenti creativi dell'attualità» (Aitken 1998; Bate 2016) – è stata oggetto di frammentata ma crescente attenzione accademica, nei campi di studi sul giornalismo, le arti e la cultura visuale (si veda ad es. Postema e Deuze 2020; Chong 2019; Morel 2008; Solaroli 2021).

Può quindi essere utile interpretare la cronaca disegnata evocando, o meglio mutuando, una distinzione concettuale teorizzata negli studi di storia della fotografia. In un breve saggio di inizio anni Ottanta, Peter Wollen aveva proposto una tripartizione temporale e simbolica tra diverse catego-

rie fotografiche (cfr. Bate 2016): la fotografia *giornalistica*, riferita a eventi e avvenimenti situati e specifici (ritenuti di pubblico interesse e notiziabili); la fotografia *documentaria*, focalizzata su processi sociali e temporali più estesi, prodotta per offrire un approfondimento, rispetto alla giornalistica, su temi di rilevanza sociale e culturale, con particolare attenzione al controllo autoriale ed editoriale in termini di selezione e sequenza narrativa; e la fotografia *artistica*, espressione soggettiva di stati o condizioni umane ed emotive più ampie e generali, spesso particolarmente astratta e concettuale.

Le diverse pratiche di produzione della cronaca disegnata all'interno del progetto Bod/y-z rivelano una certa affinità con tale categorizzazione e potrebbero quindi essere interpretate, come indicano gli esempi di disegni riportati qui di seguito (che mostrano tra l'altro un grado variabile di tipizzazione dei soggetti coinvolti) come più orientate verso a) la restituzione creativa di una micro-interazione o posa gesturale durante un evento situato (Fig. 2), b) l'interpretazione visuale di un processo performativo temporalmente più esteso e diversificato (Fig. 3), o c) la creazione di un'opera che suggerisca una condizione emotiva, più astratta ed evocativa, con ambizioni poetiche, meno vincolata ad un registro visuale mimetico-rappresentativo (Fig. 4).

Nella pratica di documentazione estemporanea, frutto dell'osservazione diretta dell'evento in corso di svolgimento, disegnare diventa prevalentemente una forma di «interazione focalizzata», raccolta di frammenti più o meno compositi di esperienza primaria, istantanee potenzialmente rielaborabili a posteriori sotto forma di sequenza visuale o, nei termini impiegati dai disegnatori, «micro-narrazioni auto-conclusive»:

Ho imparato anche a documentare sul posto, proprio come se fosse un disegno dal vero, delle performance che si stavano attuando durante il festival ... quindi fare un disegno molto più estemporaneo, per poi rielaborarlo e proporre gli sketches che avevo fatto durante queste performance come documentazione primaria, proprio estemporanea, lì nel posto, e poi fare la rielaborazione di quella che è stata la mia esperienza.

In particolare, nella rappresentazione dei processi performativi, una particolare attenzione è stata costantemente dedicata al rapporto tra corpi e spazi: «La mia maggior concentrazione è sempre stata il ritmo, e il corpo che si muove seguendo un certo ritmo, e creando un certo spazio, il corpo stesso, muovendosi... il corpo in movimento nello spazio in cui è e il ritmo che dà facendo certi movimenti all'interno di questo spazio, come lo occupa e in che tempi lo occupa».

3.4. Corpi disegnati/anti e incontro etico

«Leggere fumetti non è solo un esercizio [*performance*] delle nostre abilità cognitive, è anche un esercizio e interazione di corpi» (Szép 2020: 1, trad. mia). Quando parliamo di nuove riflessioni dobbiamo quindi stare attenti a non fermarci al livello cognitivo «astratto» che il termine ancora suggerisce, ma evocare il cognitivo incorporato, per così dire, che include altri modi di esperire e interagire con ciò che ci circonda. Esperire, e produrre, fumetti e disegni coinvolge la corporeità in un modo che va ben oltre la questione di come si rappresenta il corpo, nella sua tridimensionalità e movimento, in questo medium ibrido, visuale-verbale, ma ha a che fare piuttosto con la questione ben più profonda della natura incorporata – che prende forma ed è abilitata dal corpo – della cognizione stessa, alla base anche di interazioni e relazioni. Appare dunque anche, similmente, che l'evidente problema di rappresentare il movimento – e qui in particolare la danza che lo eleva alla sua massima espressione – in un medium statico sia solo un caso particolare, che da un lato forse complica ma dall'altro fa affrontare in modo più esplicito, il problema di fondo del «coinvolgimento dinamico» di artista e lettore. Da questa prospettiva, concentrarsi sul processo creativo dell'artista che fa fumetti significa quindi anche interrogarsi sul processo, anch'esso creativo, del lettore: «I fumetti sono costituiti da linee espressive che marcano l'unisono di movimento e pensiero, e vengono interpretati non solo visualmente, ma anche con e attraverso il corpo del lettore» (Szép 2020, p. 2, trad. mia).

I disegnatori del laboratorio di Bod/y-z hanno sperimentato come il corpo disegnannte non possa nascondersi e non essere rilevante. Nelle parole di uno degli artisti coinvolti nella sezione di cronaca disegnata del progetto:

Tutto quanto il percorso che come disegnatore ho fatto dentro al festival è stata un'esperienza sul piano proprio di comprensione artistica, di relazione del corpo con lo spazio, non soltanto del corpo dei performer con lo spazio, ma anche del mio corpo con lo spazio, e la migliore documentazione che pensavo di poter dare dell'esperienza del festival era proprio la mia esperienza di corpo dentro al ruolo di disegnatore e documentatore del festival.

Attraverso l'oggetto disegno che materializza la presenza fisicamente notevole dell'atto dell'osservare stando nello spazio di un evento, il disegnatore ne diventa parte, contribuisce a crearlo in dialogo con i presenti e, quindi, anche con futuri lettori. Esserci, e sentirsi esposti, significa essere *vulnerabili*. Parlare di corpo significa parlare di vulnerabilità. Di questo si sono molto occupati gli studiosi di fumetti recentemente, combinandosi con gli studi sul

trauma (Romero-Jodar 2017), connessione che è emersa anche nel progetto Bod/y-z, ad esempio nel laboratorio *Un altro genere di forza*, sulla violenza di genere e riappropriazione del corpo. La danza, come il fumetto, fornisce mezzi che ben si prestano ad esplorare la vulnerabilità del corpo non come mancanza, debolezza o fallimento, ma come condizione universale dell'essere vivente che rende necessaria l'apertura, rischiosa, al divenire e all'altro, in quello che Judith Butler ha chiamato incontro etico (Butler 2004, p. 43). Ciò avviene perché «I fumetti richiedono l'apertura del lettore al contatto con l'alterità. Il contatto fisico reale e il tocco metaforico, cioè l'essere colpiti e trasformati, sono entrambi necessari affinché la lettura dei fumetti diventi parte di un dialogo incentrato sull'esperienza della vulnerabilità, che si svolge tra artista e lettore, mediato dal fumetto» (Szép 2020, p. 16, trad. mia).

3.5. La cronaca disegnata come pratica collettiva di interazione sensoriale

Le molteplici sfide legate all'esplorazione visiva e sensoriale dei corpi performanti nello spazio e alla loro rappresentazione creativa sono state in parte affrontate grazie ad una distribuzione del lavoro e differenziazione degli approcci stilistici da parte dei disegnatori e disegnatrici coinvolti/e. Tale organizzazione del lavoro creativo in team è risultata funzionale alla produzione di opere di cronaca disegnata che restituissero iniziative singole, situate, specifiche. Nel momento di inaugurazione del Bologna Portici Festival, il cui programma comprendeva un'ampia varietà di eventi e performance nel corso di un arco temporale esteso, il team di disegnatori e disegnatrici responsabili della sezione di cronaca disegnata del progetto ha gradualmente adottato un approccio diverso, frutto di un percorso di auto-riflessività collettiva. Nelle loro parole:

La cosa è cambiata molto nel momento in cui siamo arrivati a stretto giro sul festival, all'inizio i lavori erano ancora legati alla documentazione della costruzione del festival e a una documentazione un po' più concreta rispetto al percorso nelle scuole, quindi lì avevamo adottato tre stili diversi ma che erano legati a quella specifica situazione. Nel momento in cui siamo andati a lavorare a stretto giro sul festival è cambiato, ci siamo portati dietro il nostro approccio di fondo, ma diciamo che lì ci siamo un po' più indirizzati verso quelli che erano gli eventi che più ci attiravano, gli spettacoli che ci piacevano di più, e di conseguenza ci siamo portati dietro un ulteriore stile.

Tra i risultati di tale percorso emerge in particolare un'opera di rappresentazione grafico-fumettistica, interpretabile come forma di poster pro-

gettuale rispondente al tema degli «sguardi sulla danza sotto ai portici». Il fumetto (Fig. 5) evoca sia la dimensione del movimento performativo nello spazio urbano, contraddistinto dalla presenza simbolica dell'elemento architettonico-identitario dei portici bolognesi, sia la dimensione pedagogico-formativa del progetto, evidente nella presenza stilizzata di una bambina dallo sguardo curioso. Nelle parole della disegnatrice coinvolta:

Io di base faccio fumetti... questo volevo inserirlo, di fare delle vignette, anche se mute, perché la concentrazione era sul movimento, più che sulla parola... qui c'è questa mega vignetta perché volevo che lo spazio fosse centrale, la visione dello spazio attraverso gli occhi dei bambini, perché questo progetto comunque riguardava dei bambini... I bambini si muovono nello spazio in maniera diversa, curiosa, soprattutto in questo progetto... quindi volevo che il luogo fosse centrale, ma più il come si esplora questo luogo, proprio lo sguardo... nella posizione centrale c'è questo sguardo curioso di questa bambina che esplora lo spazio... volevo che i portici ovviamente fossero centrali, però anche la sua curiosità fosse centrale.

Le problematicità emergenti nella pratica di restituzione visuale sotto forma di cronaca disegnata sono risultate particolarmente sfidanti e rivelatrici in occasione di due performance centrali del Bologna Portici Festival, *Save the last dance for me* (di Alessandro Sciarroni) sulla polka chinata, performance di danza che coinvolge coppie di soli uomini e contamina con figure acrobatiche la tradizionale polka, e *Porpora che cammina* di DOM-, performance a piedi – ispirata tra l'altro da un *graphic novel* di Jiro Taniguchi – dell'artista, attivista e scrittrice Porpora Marcasciano, della durata di quattro ore, con quindici partecipanti, per le strade e in diversi luoghi della città di Bologna.

In entrambi i casi, il processo creativo di produzione della cronaca disegnata ha trovato esito nel frutto di una tensione costante tra l'aderenza ad un principio di realismo della rappresentazione declinato soprattutto come fonte di ispirazione primaria e la coerenza di uno sguardo artistico, soggettivo e interpretativo, atto a rielaborare l'esperienza e il materiale raccolto per costruire un'immagine espressiva che evocasse i movimenti stessi della performance. Nelle parole del disegnatore coinvolto,

ho basato entrambe le illustrazioni che ho fatto per la fanzine su un video di archivio e una foto di archivio, una foto di Porpora di archivio e un vecchio video di una coppia di ballerini che balla la Polka chinata, che non sono i ballerini di Sciarroni, ma che stanno facendo quella coreografia... quindi anche il fatto che quel lavoro sia riportare un vecchio tipo di ballo e rimetterlo in scena in un contesto contemporaneo... il processo che ho fatto nell'illustrazione è stato quello, quando siamo arrivati a stretto giro sul festival ho fatto una serie di screenshot del video, non avendo ancora visto la performance sono andata a

cercare su YouTube la performance stessa... in un video di presentazione del trailer, fatto a un altro festival, della stessa performance c'era questo vecchio video incrociato all'immagine dei ballerini... ho semplicemente fatto degli screenshot sovrapposti, rielaborati in digitale, in modo da andare a disegnare sopra le parti... erano due ballerini con completi neri, per cui staccavano molto ed erano facili da riprodurre... poi li ho divisi in questi frame in modo che dessero l'idea della sequenza del movimento, dello scendere e del risalire del frullone... ci si incontra, si fa il frullone, si scende, poi ci si separa... quindi l'idea di come si arriva a questo movimento, come si evolve, come finisce.

Dalle interviste citate emerge un modello di produzione creativa condiviso, articolato intorno a due fasi – la raccolta di materiali di documentazioni primari di eventi e performance, e la successiva ri-elaborazione espressiva soggettiva – alle quali si è aggiunta, nella parte finale del percorso di realizzazione della cronaca disegnata del progetto, una terza fase di confronto a più voci e collaborazione attiva al processo creativo collettivo. Tale pratica collettiva è emersa gradualmente. Nelle parole di una delle disegnatrici coinvolte:

A livello di approccio, ho preso appunti e poi ho rielaborato quello che ne è venuto fuori... gli appunti erano, proprio, cercare di avere prove... la cosa più interessante è stata anche interpretare gli appunti degli altri [artisti], è stata una delle cose che mi ha più ispirato... non essere presente in certi workshop e eventi, averne un'interpretazione da loro e poi rielaborarla, per me è stata una cosa che mi ha dato tanto, perché potevo avere il loro punto di vista in qualcosa che non vedevo personalmente... e anche loro, anche quando io facevo qualcosa loro non erano presenti... alla fine dell'incontro ci sentivamo per dirci come era andata, per avere, come appunti, una narrazione oltre che gli schizzi...

Il processo collaborativo si è fondato quindi sia sulla condivisione di materiali e soprattutto *sguardi* sulle performance, sia sulla pratica materiale di produzione di «disegni a sei mani»:

Abbiamo collaborato molto fra di noi per l'organizzazione e la distribuzione di cosa andare a fare, e poi raccontarci fra di noi l'esperienza che abbiamo avuto durante questi eventi a cui abbiamo partecipato. Abbiamo fatto la mostra con Altre Velocità, all'interno della loro sede, per cui *abbiamo lavorato anche a dei veri e proprio disegni a sei mani, che abbiamo fatto proprio insieme*, ci siamo trovati un giorno, ci siamo messi lì a fare questi disegni ispirati ai temi del festival, siamo andati avanti così... Durante la conferenza abbiamo allestito su una parete alcuni dei disegni stampati che avevamo prodotto durante i laboratori fatte con Altre Velocità, cose che non avevano trovato spazio nella fanzine o nella comunicazione, perché non riguardavano prettamente il lavoro del festival, ma il lavoro intorno al festival, più che altro... quell'azione educativa che c'era stata, attraverso il festival, nelle scuole.

Il principale risultato del processo di creazione di un'unica opera «a sei mani» ha preso forma di un *pattern* in cui stili diversi si complementano nel confronto tra gli artisti coinvolti:

Questo è un lavoro che abbiamo fatto a sei mani... dopo un po' di prove che abbiamo fatto nello studio dove lavora Francesco ci siamo incontrati, abbiamo fatto delle sessioni di disegno insieme, abbiamo imparato delle nuove tecniche, ci siamo messi a sperimentare lavorando insieme su dei disegni... Questa illustrazione è fatta su un 50x70 se non ricordo male... ognuno, a turni, disegnava un pezzo di questa illustrazione e l'altro completava con altri disegni, quindi andavamo molto in base quello che era stato fatto dalla persona precedente, e si completava o si aggiungeva un pezzo, sempre avendo in mente la tematica del festival... l'obiettivo di quel lavoro era fare un *pattern*, poi rielaborato digitalmente con la *palette* che ci hanno dato.

Come si documenta graficamente un festival di danza resta una questione aperta. I casi qui riproposti e analizzati hanno offerto esempi atti ad affrontare le criticità intrinseche al processo, tentando di problematizzare e superare dicotomie tra soggetti osservati e osservanti e tra rappresentazione ed esperienza, a favore di un ideale di compartecipazione e confronto collettivo descritto come in ultima istanza risolutore e centrale nel forgiare le pratiche creative – sociali, materiali, incorporate, sinestesiche, emotive (soma)estetiche – della cronaca disegnata.

Fig. 1 – Disegno di Elena Mazzucato (*Sketches e appunti*)



Fig. 2 – Disegno di Chiara Lo Sauro

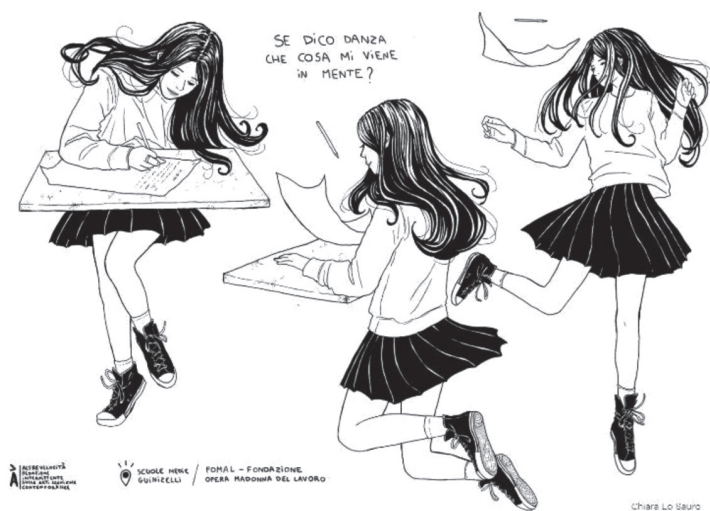


Fig. 3 – Disegno di Elena Mazzucato



Fig. 4 – Disegno di Francesco Fiore De Conno

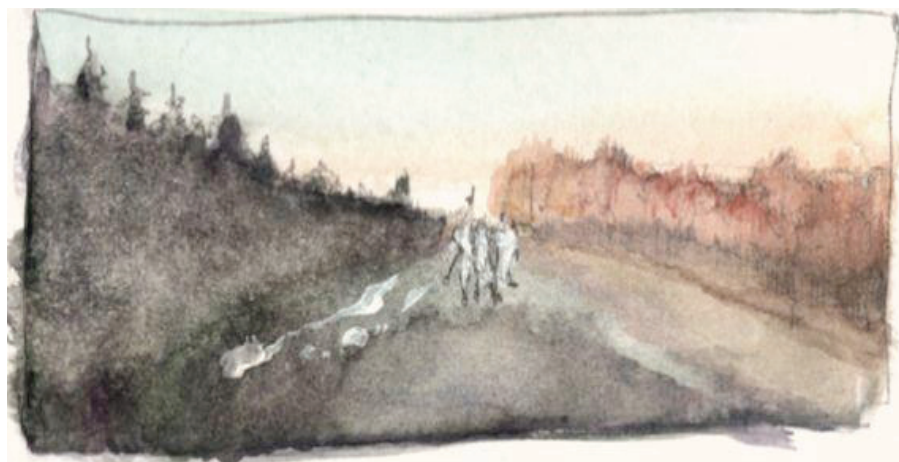


Fig. 5 – Disegno di Chiara Lo Sauro



Fig. 6 – Disegno di Francesco Fiore De Conno



Fig. 7 – Disegno di Francesco Fiore De Conno, Elena Mazzucato, Chiara Lo Sauro



Bibliografia

- Aitken I. (a cura di) (1998), *The Documentary Film Movement. An Anthology*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Bate D. (2016), *Photography: The Key Concepts*, Routledge, London.
- Berger J. (2007), *Berger on Drawing*, Occasional Press, London.
- Butler J. (2004), *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*, Verso, London.
- Chaney M.A. (2016), *Reading Lessons in Seeing: Mirrors, Masks, and Mazes in the Autobiographical Graphic Novel*, University Press of Mississippi, Jackson.
- Chong P. (2019), *Valuing subjectivity in journalism: Bias, emotions, and self-interest as tools in arts reporting*, in «Journalism», vol. 20, n. 3, pp. 427-443.
- DeHart J.D. (2022), *Talking Comics with Nick Sousanis: An Interview*, in «Study & Scrutiny: Research on Young Adult Literature», vol. 5, n. 2, pp. 1-19.
- Grennan S. (2017), *A Theory of Narrative Drawing*, Palgrave, London.
- Morel G. (a cura di) (2008), *Photojournalisme et Art Contemporaine*, Editions des archives contemporaines, Paris.
- Postema S., Deuze M. (2020), *Artistic Journalism: Confluence in Forms, Values and Practices*, in «Journalism Studies», vol. 21, n. 10, pp. 1305-1322.
- Reason M. (2018), “Drawing”, in Lury C., Fensham R., Heller-Nicholas A., Lammes S., Last A., Michael M., Uprichard E. (Eds.), *Routledge Handbook of Interdisciplinary Research Methods*, Routledge, London, pp. 47-52.
- Romero-Jodar A. (2017), *The Trauma Graphic Novel*, Routledge, London.
- Sassatelli M. (2024), “How to do social research with... comics”, in Coleman R., Jungnickel K., Puwar N. (Eds.), *How To Do Social Research With...*, Goldsmiths Press, London, pp. 69-77.
- Solaroli M. (2021), *Fotografia documentaria, corpi politici e maschere sociali*, in «Studi Culturali», vol. 18, n. 3, pp. 494-504.
- Szép E. (2020), *Comics and the Body. Drawing, Reading and Vulnerability*, Ohio State University Press, Columbus.
- Taussig M. (2011), *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*, University of Chicago Press, Chicago.
- Wollen P. (1984), “Fire and Ice”, in Wells L. (2003), *The Photography Reader*, Routledge, London, pp. 77-78.

4. Educarsi a sentire. Lo sguardo sulla danza come forma di consapevolezza

di Agnese Doria/*Altre Velocità*

Altre Velocità, Associazione culturale fondata nel 2005, raggruppa al suo interno giornalisti, critici, studiosi ed educatori appassionati di teatro e danza. Ne fanno parte i fondatori, oltre alla scrivente, Lorenzo Donati e Rodolfo Sacchettini, e chi fin da subito si è unito al gruppo, Francesco Brusa, Alex Giuzio, Lucia Oliva, e la “seconda generazione” dei giovani, Nella Califano, Ilaria Cecchinato, Giuseppe Di Lorenzo, Gianluca Poggi, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino. Bod/y-z ci ha visti interessati in due modalità: una parte più squisitamente giornalistico/redazionale e una maggiormente legata all’educazione allo sguardo nelle scuole. Questo testo, scritto sotto forma di diario, è il racconto di quest’esperienza¹.

4.1. Una progettualità composita “dalla città e per la città”

Quando ad Altre Velocità è stato proposto di far parte della progettualità di Bod/y-z, ci è parsa l’occasione per rafforzare le collaborazioni con altre realtà associative operanti sul territorio bolognese, approfondendo quindi dialoghi, punti di vista, pratiche e conoscenza reciproca. Al contempo, il progetto ha rappresentato un’opportunità per abbracciare tutte le sfaccettature educativo-critiche presenti in Altre Velocità: il lavoro con gli

¹ Lo scritto si è avvalso della collaborazione di molte persone che hanno contribuito in misura diversa e con modalità distinte a nutrire ciò che il lettore e la lettrice si accingono a leggere. Mi fa piacere citare e ringraziare: Francesco Brusa, Alex Giuzio, Cristian Tracà, Sofia Castaldi, Viola Fusacchia, Giada Quaranta. Nel corso del testo sono, inoltre, riportate testimonianze dei partecipanti, che chiudono la presentazione delle singole pratiche. Per ragioni di privacy, le osservazioni dei minori saranno riportate con il solo nome proprio. Dove non diversamente indicato, le citazioni dei partecipanti riguardano dichiarazioni e interventi spontanei raccolti da chi scrive durante le attività laboratoriali o prodotti dagli stessi per questa pubblicazione.

adolescenti, quello nelle scuole e quello più professionalizzante con i giovani adulti.

Al senso collettivo di essere in un progetto “dalla città per la città”, si aggiungeva per noi il valore di una completezza di un nostro agire quotidiano su più fronti. La natura di Altre Velocità, infatti, possiede molteplici inclinazioni fin dalla sua nascita: dalla redazione intermittente di stampo giornalistico in festival, rassegne e stagioni, fino all’educazione allo sguardo nelle scuole; dalle progettualità co-costruite insieme alle scuole ai dialoghi con gli artisti. Una proposta polifonica per immaginare e proporre strumenti di analisi critica e divulgazione culturale, con un’attenzione particolare rivolta alla spettatorialità, provando costantemente a stimolare la condivisione dell’esperienza artistica e dell’esercizio del pensiero critico, affinché possa farsi partecipe dell’innovazione e della riflessione nella cultura contemporanea.

In quasi vent’anni di attività non si era mai presentata l’occasione per unire tutte le nostre anime sotto un unico orizzonte progettuale, come è avvenuto invece per Bod/y-z. Il valore aggiunto dato da una simile circostanza ci ha permesso di variare approcci e metodologie, avendo al contempo chiaro l’intento di “allenarsi” ed educarsi allo sguardo critico sulla danza. Ci entusiasmava l’idea di avere la possibilità di educare ed educarci attraverso questa forma d’arte, di andare a costruire contesti e occasioni diverse e disseminate, puntuali e diffuse, al tempo stesso mantenendo chiaramente al centro la relazione tra corpo, spazio pubblico e collettività, com’era nell’intento del progetto Bod/y-z. La nostra sfida era quella di arrivare in maniera diversa e capillare a intercettare pubblici differenti, perché quando parliamo di ragazzi, ragazze e giovani, in realtà stiamo parlando di mondi e modi di coinvolgimento molteplici. Per esempio, avere tra i sedici e i diciannove anni e svolgere un’attività con il proprio gruppo classe, in orario scolastico, è un’esperienza diversa da chi, alla medesima età, aderisce a una chiamata aperta e, senza conoscere nessuno, prende parte a questa esperienza mosso da curiosità. Ancora, differente è arrivare a vent’anni in un momento in cui i propri interessi si stanno pian piano definendo e si è spinti e incalzati dal desiderio di approfondire e specializzarsi nei mestieri del giornalismo culturale.

Grazie a Bod/y-z Altre Velocità si è posta l’obiettivo di stimolare l’attenzione su questioni presenti nella biografia dei più giovani, tanto in ambito scolastico quanto in quello extrascolastico. Corpo, gesto, emozioni, relazione con gli altri e le altre, rapporto con lo spazio pubblico: sono tutti temi che abbiamo esplorato coinvolgendo dieci classi (alcune terze medie delle Guinizelli, alcune classi del Liceo Fermi e dell’IIS Crescenzi Pacinotti Sirani di Bologna), un gruppo di adolescenti e un gruppo di stu-

dentesse universitarie, approfondendo e suggerendo questioni, sollevando domande che il progetto ha provato a disseminare nei vari ambiti che abbiamo intercettato con il nostro lavoro.

In ambito scolastico sono molti i docenti che decidono di portare la propria classe a teatro, ma raramente questi scelgono uno spettacolo di danza come attivatore e motore di pensiero, scrittura e come “palestra di sguardo”. Anche nell’orizzonte adolescenziale e giovanile, solo chi pratica danza è mosso da una curiosità pure nel vederla e questo fa sì che si abbia la sensazione di rimanere sempre nella stessa cerchia, di parlare tra amanti e cultori della materia. Cosa significa invece portare la danza a scuola, ovvero estendere e rendere rilevante ciò che quell’incontro produce anche a chi non ha quella passione specifica e non la sceglierebbe mai? Ma soprattutto: cosa significa elaborare pensieri, domande e condividere suggestioni attorno al corpo e al gesto in un luogo, quello scolastico, che per la maggior parte delle ore “nega” o irregimenta il corpo?

Da tempo si parla di come potrebbero o dovrebbero essere incarnati i saperi. Entrare nelle classi con un progetto dedicato al corpo e alla danza ha permesso di spostare l’asse dalla classificazione e dall’analisi molto presenti nella scuola alla riflessione su cosa e come si immagina, provando a considerare cosa si sente, si prova e si muove nei più giovani, esplorando e interrogando tutto questo grazie alla lente dell’arte coreutica. Osservare un corpo che “dà corpo” ai pensieri, mobilita discorsi anche in chi osserva, costringendoci allo sforzo di sapersi creare una distanza nella visione: guardando da lontano per meglio comprendere ciò che ci appartiene e interrogando in forma ravvicinata ciò che invece ci risulta distante.

Il fatto di avere ed essere “corpo”, aggregato di sangue, ossa, organi, muscoli, ecc. che grazie a questa sua fisiologia può produrre intrecci, sovrapposizioni, risonanze nella nostra vita esperienziale, emozionale, affettiva e psichica non ci abitua necessariamente ad avere uno spazio di ascolto profondo, di osservazione intima di sé, di riconoscimento intenso dell’altro da me. Può questo sapere essere legittimato in ambito scolastico? L’allenarsi collettivamente a osservare un’arte incarnata come la danza può aiutarci nel percorso di autoriflessione e nell’allenarci a un sentire più sottile? Ci possiamo educare collettivamente? Possiamo pensare che l’osservazione della danza possa essere un’esperienza conoscitiva e di interrogazione con cui educarsi?

Di seguito proveremo a raccontare ciò che è emerso dai tre percorsi intrapresi nell’ambito della progettualità di Bod/y-z, procedendo in ordine cronologico.

4.2. La redazione teens

Il lavoro di Altre Velocità per Bod/y-z ha avuto inizio nel settembre 2022 quando siamo andati a formare una redazione di adolescenti tra i sedici e i diciannove anni incuriositi dal fare esperienza giornalistica tra coetanei. Bod/y-z era appena partito e, insieme a Massimo Carosi, abbiamo pensato fosse importante iniziare a “allenare lo sguardo” per arrivare a maggio, avendo avuto occasioni per “fare esperienza di visione” attorno alla danza. Il Festival Danza Urbana, pur non rientrando strettamente nella programmazione di Bod/y-z offriva un’ottima occasione: abbiamo quindi formato un gruppetto di una decina di ragazze e un ragazzo che si sono messi in gioco provando a raccontare ciò che hanno visto, seguendo tutta la programmazione del Festival. Per la prima volta due ragazze, Viola di 17 anni e Sofia di 18, che da qualche anno avevano seguito diverse attività di Altre Velocità, sono state alla guida della redazione come capo redattrici. La presenza degli adulti di Altre Velocità era limitata a una relazione dialogica che intercorreva solamente con loro due: tramite dialoghi quotidiani, ci si confrontava sugli spettacoli visti, ci si domandava cosa fosse giusto fare uscire, dove fosse la notizia, quale taglio dare al racconto di uno spettacolo, quali rubriche potevano raccontare meglio i linguaggi della scena coreutica. Dopo questi dialoghi con noi, Viola e Sofia si confrontavano tra di loro per poi dare le linee editoriali alla redazione. Il laboratorio si è configurato come un’esperienza collettiva, attiva e intensiva tra giovani nel campo del giornalismo e dello storytelling, per trasformare le visioni degli spettacoli in narrazione collettiva. Si è svolto quotidianamente dal 5 all’11 settembre dalle ore 14 fino alla visione degli spettacoli. Avere l’occasione di seguire un festival significa cimentarsi con tempi serrati e un ritmo avvincente: bisogna vedere gli spettacoli che possono anche essere più d’uno al giorno, correre nei luoghi per acchiappare gli artisti per un’intervista, sbobinare, leggere e revisionare i testi di tutti, chiedere ai fotografi accreditati le foto, pubblicare sul blog. Inoltre, è l’occasione per confrontarsi con un “compito di realtà”: se scrivo qualcosa di sbagliato o non argomentato a sufficienza ci sarà qualcuno (artista, direzione artistica ecc.) che verrà a cercarmi per chiedermi conto e dovrà trovarmi pronto a rispondere con cognizione di causa per sostenere il mio pensiero o metterlo in crisi, per sottoporlo a verifica.

Nel corso di questo laboratorio intensivo sono emersi pensieri e riflessioni da parte dei ragazzi e delle ragazze che qui proviamo a riportare.

Daniele, ragazzo di sedici anni che abbiamo incontrato nei nostri percorsi nelle scuole, dopo i primi giorni di Festival, nel corso di un brainstorming, esordisce dichiarando una fatica nel vedere la danza, eppure

dice “la danza è un’espressione antichissima dell’uomo, forse la prima, ci appartiene fin dai tempi dei tempi eppure siamo in difficoltà. E conclude: questo vuol dire che stiamo messi proprio male”. Questa interrogazione ha attraversato sottile tutti i giorni del festival ed è rimasta dentro nei ragazzi e nelle ragazze. Cos’è che ci rende scomodi di fronte alla danza? Cosa ci succede quando siamo scomodi? E cosa succede, viceversa, quando invece siamo a nostro agio?

Faceva parte della redazione anche Fatima, ragazza siriana che parla bene l’italiano, ma cui abbiamo chiesto di scrivere delle recensioni prima in arabo e, solo successivamente, di tradurle in italiano. Così nel blog appare la prima recensione in lingua araba che rivela una chiave d’accesso al racconto dell’esperienza sensoriale, tattile. La recensione racconta della danza di Fabrizio Favale in Piazza maggiore, rispetto allo spettacolo *Human Space* (2022), e fa un racconto tattile dell’esperienza di visione sotto la pioggia. L’incontro con questa nuova lingua, nuova cultura che ha delle chiavi di ingresso per parlare di esperienze diverse dalla nostra, offrendo molti spunti anche su come scrivere di ciò che si vede. Si è creato un cortocircuito culturale tale per cui Fatima ha messo a disposizione del gruppo un accesso insolito alle forme del racconto.

Alcune ragazze, tra cui Agata, si preparano a intervistare Favale. Agata in particolare è molto emozionata perché ha già visto la danza delle Supplici in altre edizioni del Festival Danza Urbana ed è il suo artista preferito. Nel 2020 ha portato tutta la famiglia a vedere Favale a Dumbo, i suoi tre fratelli, i genitori, la nonna e il cane. Andando a realizzare un capovolgimento: una ragazza ha proposto ai suoi genitori di andare a vedere uno spettacolo che lei aveva scelto per loro. La prima domanda che pongono a Favale è: «se dovessi descrivere la tua danza in poche parole, quali useresti e per quale motivo?», FF: «non mi piace descrivere, preferisco fare. Il motivo è che la danza è quel che è: un evento che viene visto e che non ha bisogno di essere descritto, altrimenti non sarebbe danza»². Le ragazze sono letteralmente rimaste senza fiato e senza parole: era il primo giorno, la prima intervista e l’incontro con questo artista non aveva assecondato le loro aspettative, aveva risposto a modo suo, evadendo da un lato la loro domanda, ma rilanciandola. A questo non siamo abituati, non siamo abituati all’incontro con un artista che non accondiscende, ma che è. E credo che per loro sia stata un’ottima lezione per iniziare il Festival.

² Questa affermazione di Fabrizio Favale è stata raccolta durante un’intervista telefonica realizzata dalla redazione teens nei giorni del festival.

Qui di seguito abbiamo raccolto la voce e la testimonianza di Viola e Sofia, le due caporedattrici che hanno coordinato la redazione *teens* creata attorno al Festival Danza Urbana 2022. Le loro testimonianze ci catapultano dentro al processo di lavoro di quei giorni. Viola (17 anni) racconta:

ho avuto la possibilità di conoscere e lavorare con tantissime persone di tutte le età ma soprattutto creare una redazione tra pari è ciò che ha permesso a me e ai ragazzi che lavoravano con me di riuscire a pubblicare quotidianamente sul blog. All'interno di quella stanzetta, che era diventato il nostro covo, sono nate tantissime idee, osservazioni, articoli, ognuno arricchiva gli scritti con le proprie percezioni dei diversi spettacoli.

Questa testimonianza dà conto di un lavoro collegiale, tra pari, svolta nella sede di Altre Velocità che per quei giorni è diventata il loro “covo” tra merendine, computer e tablet, macchine fotografiche e videocamere che usavano per intervistare, documentare, creare le loro forme di narrazione. Il percorso di auto riflessione di Viola analizza anche aspetti più ostici incontrati: «sicuramente ci sono state delle difficoltà, perché nessuno di noi aveva mai lavorato in una vera redazione, soprattutto nei primi giorni risultava difficile riuscire dividerci i lavori e organizzare il tutto, ma è normale sbagliare e con il passare dei giorni ci siamo arricchiti sempre di più, arrivando alla fine del percorso con un bagaglio pieno di nuove conoscenze ed esperienze!».

Sofia, di un anno più grande di Viola, insieme a lei nel ruolo di caporedattrice, ha raccontato dell'esperienza usando queste parole:

partecipare alla redazione del festival di Danza Urbana mi ha permesso di sviluppare un mio punto di vista sugli spettacoli e di sperimentare un ruolo per me nuovo, quello della caporedattrice: è stata l'occasione per rafforzare il mio senso di responsabilità perché sentivo di dover dare qualcosa agli altri ragazzi, di doverli guidare nella formazione della redazione. Per me l'importante era aiutarli a trovare il loro personale sguardo sulla scena sviluppando un senso critico. Il mio intento era anche quello di trasmettere al gruppo l'idea che il proprio punto di vista non deve imporsi o scontrarsi con quello degli altri, ma deve esserci un arricchimento generale.

Le ragazze e i ragazzi partivano dalla sede di Altre Velocità per andare nei luoghi di spettacolo a incontrare e intervistare le compagnie e gli artisti, appropriandosi così di luoghi nuovi della città, andavano in coppia, da soli, nessun adulto li accompagnava e il senso di libertà e avventura era palpabile. Ancora Sofia:

anche gli spostamenti per raggiungere gli spettacoli nelle loro varie sedi erano importanti per instaurare un clima piacevole all'interno del gruppo e per scambiarsi impressioni sugli spettacoli appena visti e aspettative su quelli futuri. Penso che ad ogni spettacolo si riceva qualcosa: si possono provare emozioni positive, negative o indecifrabili di cui rimarrà un ricordo legato alla performance. Si può anche scoprire qualcosa di se stessi. Spesso ci siamo interrogati e confrontati sul possibile significato di una performance e siamo sempre giunti alla conclusione che non esiste "il significato" dello spettacolo, ma esiste il significato che lo spettacolo ha per ciascuno di noi, come si relaziona alla nostra personalità, al nostro vissuto e alle nostre aspirazioni.

4.3. Crescere spettatori: un primo avvicinamento allo sguardo sulla danza

Il lavoro nelle scuole ha coinvolto dieci classi, circa 250 ragazzi e ragazze tra i dodici e i diciassette anni e i loro rispettivi docenti di riferimento. L'incontro avveniva in orario curricolare e aveva la durata di due ore consecutive. Inizialmente la "palestra di sguardo" avrebbe dovuto essere agganciata alla programmazione del Bologna Portici Festival che, tuttavia, alla fine è stata programmata per fine maggio – inizio giugno, periodo in cui le scuole tendono a non programmare attività, perché quelle didattiche volgono al termine. Si è così pensato di organizzare il laboratorio in tre momenti e di dedicare il primo allo sviluppo di un pensiero attorno al corpo come strumento comunicativo, relazionale e come possibilità di conoscenza. Sono stati sviluppati dialoghi e dibattiti capaci di aiutare l'autoriflessione, provando a far emergere le proprie esperienze tramite racconti che potevano essere socializzati con la classe o meno, a libera scelta. Dopo questa prima parte introduttiva, si invitava la classe a interrogarsi: se dico danza, cosa mi viene in mente? Chi conduceva il laboratorio, tramite sollecitazioni e proposte, provava a stimolare i ragazzi e le ragazze a ragionare sull'immaginario che hanno quando si parla di danza.

Successivamente veniva chiesto di scrivere i propri pensieri su un apposito foglio A3 piegato a libro che consegnavamo all'inizio dell'incontro. Solo a questo punto dell'incontro si proponeva la visione di un video della durata di 15 minuti che, tramite un montaggio, mostrasse un estratto di cinque spettacoli di danza, tutti scelti perché avevano una relazione con l'architettura e l'esterno e per decostruire un immaginario sulla danza che sarebbe potuto emergere dalle classi. Dopo un breve brainstorming collegiale su ciò che la classe aveva visto, si passava a un momento di scrittura:

veniva chiesto di scegliere un frammento e provare a restituire ciò che li aveva colpiti, interrogati, partendo anche dal riconoscere cosa non avevano afferrato del tutto, quello che ci ha attirato provando a capire in cosa ci ha attirati. Si chiedeva di provare a ragionare sulla scelta delle parole per raccontare la danza, la coreografia, il gesto in relazione allo spazio e agli altri/altra componenti della scena.

Incontrando sia classi di scuola media che classi di scuola superiore (Licei e Istituti professionali) è difficile trovare una sintesi che possa tener conto delle differenze di età, dei diversi livelli di maturità e allenamento al pensiero astratto. Qualche ricorrenza è, tuttavia, emersa: per esempio, un immaginario legato alla danza come arte strettamente appartenente a un genere di riferimento (in particolare, i ragazzi e le ragazze citano spesso l'hip hop o il balletto). Strettamente connesso a questa riconoscibilità e intrecciato al fatto che i video scelti non appartengono a nessuno dei generi sopracitati, emergeva dalle classi una curiosità verso tipi di danza non facilmente riconoscibili. Gli atteggiamenti sono stati, com'è intuibile, multipli: alcuni ragazzi/ragazze, partendo da questa curiosità, hanno provato a interrogarsi, altri/altra, di fronte a un accesso meno immediato, hanno eretto un muro. Di fronte a qualcosa che non viene capito, riconosciuto, c'è chi risponde con un rifiuto e chi prova a porsi delle domande. Nostro compito è relazionarci con il rifiuto, provando a interrogarlo insieme. Così come è nato un vivace confronto in una classe di Liceo su cosa potesse definirsi danza: alla fine di un'animata discussione, che ha coinvolto in particolare gli studenti, la classe ha risposto: corpo, movimento e spazio. Samuele (17 anni) ha ribadito che, invece, secondo lui l'arte coreutica (e l'arte in generale) deve trasmettere qualcosa. La professoressa è intervenuta, portando l'attenzione proprio su questo suo fastidio, provando a stimolare il ragazzo nell'interrogare la sua reazione di fronte a queste danze. Samuele ha ripreso la parola ribadendo che «se l'arte disturba, allora, nessuno compra il biglietto» e dalle sue affermazioni è scaturito un secondo momento molto acceso di discussione. In diverse occasioni e in diverse classi è emersa la necessità di soffermarsi sulla differenza tra danza come arte e performatività legata agli sport: questo argomento toccava i più giovani nel vivo di una pratica corporea spesso praticata al pomeriggio. Per andare a creare il montaggio video da proporre, avevamo scelto frammenti capaci di stimolare nei ragazzi e nelle ragazze alcune riflessioni su corpi non conformi, sulla relazione tra gesto, spazio urbano e ambiente naturale oltre che sulle considerazioni legate strettamente al linguaggio coreutico. Le risposte che dalle classi emergevano sono diventate patrimonio collettivo tramite la possibilità di confrontarsi, a partire dalla molteplicità di sguardi che un'aula racchiude.

I laboratori svolti nelle classi sono stati proposti a tre scuole che fanno parte de *La scena che educa*³, una Rete di scopo teatrale a cui aderiscono dieci plessi scolastici della città di Bologna. La possibilità di offrire alla Rete dei laboratori di educazione alla visione di danza è dunque stata accolta da professori e professoressa, con cui c'è un dialogo quotidiano, come una possibilità che andava a inserirsi in un contesto culturale che già molto aveva investito sul teatro e i suoi molteplici linguaggi.

Come prima per le redattrici, anche in questo caso abbiamo raccolto la testimonianza dei partecipanti, che riconosce il ruolo degli insegnanti in quest'alleanza educativa. Il professore Cristian Tracà è docente di italiano presso L'Istituto Tecnico Crescenzi Pacinotti Sirani e fa parte del gruppo operativo di docenti referenti e portavoce de *La scena che educa* all'interno delle scuole di appartenenza. A proposito della collaborazione con Altre Velocità ha esplicitato gli obiettivi culturali perseguiti congiuntamente e raccontato di come la scuola possa diventare contesto culturale e strutturale capace di confrontarsi con la molteplicità dei linguaggi e, quindi, anche con la danza, offrendo una didattica che, a partire dalla predisposizione di spazi e tempi (prima ancora che nei programmi), possa accogliere una domanda sulla formazione corporea adatta a coinvolgere i ragazzi e le ragazze “fin nella radice dei capelli” con una ideale ricaduta *anche* nelle materie e nelle discipline, offrendo ai più giovani strumenti per sapersi mobilitare e saper transitare attraverso linguaggi diversi. Non si è trattato, per quanto riguarda gli interventi a scuola, di istituire un “corso di danza”, offerto in appalto tramite bandi a esperti esterni, o di creare una redazione in orario extracurricolare per i curiosi e le curiose⁴, ma piuttosto di mobilitare nel gruppo classe, per tutti e tutte, un'attitudine all'osservazione e all'interrogazione, una dimensione di scoperta che la danza in quanto arte – distante per molti di loro – può avere, un'apertura dei sensi, non solo dello sguardo, una messa in gioco e una mobilitazione di pensiero. Il tutto partendo dall'osservazione del gesto coreutico, artistico. Va precisato che il fatto che al Crescenzi Pacinotti si sia costruita la possibilità anche di sperimentare un “fare” attraverso i laboratori pratici di danza rientra in un disegno più

³ Il progetto, immaginato e coordinato da Altre Velocità, è avviato nel 2022 con il sostegno del Comune di Bologna. Pune il fare, il vedere e il raccontare teatro come processo critico-educativo da sviluppare in orario curricolare. Le scuole coinvolte sono di ordine e grado differenti: Scuola primaria Avogli, Scuola primaria Bombicci, Scuola primaria XXI aprile, Scuola secondaria di primo grado Guinizelli tutte appartenenti a IC8, Scuola primaria Guidi e Scuola secondaria di primo grado Gandino di IC17, IIS Crescenzi Pacinotti Sirani e Liceo Scientifico E. Fermi.

⁴ Di solito tendono a iscriversi a queste proposte persone che hanno già degli strumenti.

ampio: e, cioè, all'interno della già citata *La scena che educa*, entrata in sinergia con il progetto Bod/y-z.

La possibilità di praticare il risveglio dell'ascolto corporeo e il posizionamento consapevole dello sguardo sulle cose, grazie all'arte della danza, all'interno della classe e dell'istituzione scolastica, significa esplorare un preciso gesto politico capace di allargare lo sguardo e superare la visione per cui queste pratiche educative debbano essere relegate in spazi e luoghi privati che spesso alimentano una percezione di ascolto e cura del singolo, a discapito di forme di educazione comunitarie.

Segue un estratto della testimonianza scritta dal professore Tracà:

La danza, grazie al progetto Bod/y-z, è stata e continua ad essere un seme per una nuova didattica al biennio. Un progetto fiorisce se un docente crede che ci possa essere lì un seme per far nascere qualcosa, uno sviluppo che altrimenti difficilmente sarebbe stato maturato da quel gruppo di persone che vive in quella classe. Le attività che non proseguono, che non vengono portate avanti, sono semi che non vengono annaffiati e che quasi sempre muoiono.

Dopo aver aderito al laboratorio di educazione alla visione applicato alla danza a cura di Altre Velocità, ho pensato si potesse continuare mettendo a frutto tutte le sue potenzialità, inerpicandosi per vari sentieri: esercizi di interpretazione e scrittura creativa, laboratori per l'espressività corporea, visione a teatro di spettacoli di danza. Credo sempre meno, col passare degli anni, alla didattica classica della lingua italiana, basata esclusivamente sulla morfologia. Sono molto scettico sull'educazione letteraria basata sulla narratologia per brani antologici: i frammenti delle opere vivisezionati con la tortura delle sequenze e delle analisi glaciali, difficilmente, riescono a incuriosire un adolescente già immerso in un flusso di frammenti apparentemente molto più interattivi.

Ho pensato quindi che proporre la visione di spettacoli di danza al biennio di una scuola superiore di aspiranti geometri, all'apparenza poco predisposti alla creatività potesse essere uno strumento per la didattica dell'italiano: la danza lavora con una originalità rara sulla narrazione.

Mi sembra impossibile pensare a un indirizzo che insegna a progettare e costruire luoghi che non abbia al suo interno percorsi capaci di accrescere la consapevolezza estetica, moltiplicare i punti di vista, riflettere sulle percezioni e sulle storie dietro le forme. Mi piace insegnare ai geometri, proprio perché credo che gli spazi progettati bene possono lenire tante fratture e tante solitudini. Partendo dai video suggeriti da Altre Velocità abbiamo scritto tanto: quei corpi hanno parlato, i ragazzi e le ragazze si sono chiesti come stavano i protagonisti di quelle danze. Abbiamo osservato, abbiamo compiuto lo sforzo di non fermarci alle apparenze, di andare oltre, di rallentare i ritmi frenetici della scuola⁵.

⁵ Testimonianza scritta fornita dal prof. Tracà, nel dicembre 2023, per questa pubblicazione.

4.4. Scuola-laboratorio di sguardo e scrittura sulla danza contemporanea

Nel febbraio 2023 abbiamo aperto, sul sito di Altre Velocità, una chiamata aperta a studenti e studentesse iscritti all'Università per candidarsi al laboratorio di scrittura critica sulla danza. Abbiamo ricevuto una cinquantina di richieste da cui sono state selezionate dieci candidature tra i diciotto e i ventisei anni che hanno dimostrato, nella lettera motivazionale richiesta, vivo interesse per la danza contemporanea e per la scrittura. Il laboratorio, gratuito e della durata di due mesi, era organizzato in modo che i partecipanti potessero incontrare artisti, studiosi e giornalisti, per approfondire il mondo della danza contemporanea e dei linguaggi espressivi del corpo, per esercitare il proprio sguardo di spettatori e spettatrici e per misurarsi con la realizzazione di interviste, recensioni e approfondimenti, vivendo l'esperienza di una redazione giornalistica. Il percorso formativo è stato diviso in due fasi complementari: una prima composta da incontri con artisti e studiosi di danza volti a fornire strumenti introduttivi e teorici⁶, e da altri sulle pratiche del fare e del vedere la danza (a cura di Lorenzo Conti⁷), oltreché sulla scrittura sulla danza (a cura di Lucia Oliva di Altre Velocità). La seconda fase, che entrava nel vivo della programmazione di Bod/y-z, era organizzata in dieci pomeriggi di lavoro giornalistico pratico e intensivo per la realizzazione di una pubblicazione cartacea e la scrittura di interviste e recensioni con gli artisti coinvolti nel programma del festival Bod/y-z. Il percorso includeva la visione gratuita degli spettacoli in programma.

Il gruppo che si è andato a creare, composto da undici studentesse universitarie⁸ o performer interessate al percorso, di vivo interesse è stato per noi constatare che alcune iscrizioni sono giunte da fuori regione. Il percorso è stato seguito con partecipazione e coinvolgimento dalle partecipanti che dopo aver approfondito con gli incontri teorici la materia ha potuto cimentarsi con visioni, interviste e scritture. Le interviste sono confluite,

⁶ Gli incontri, della durata di tre ore ciascuno, sono stati tenuti da: Massimo Carosi su danza e spazio urbano, Rossella Mazzaglia sulla danza nello spazio pubblico, Marco Valerio Amico (danzatore e cofondatore della compagnia Gruppo Nanou, di cui ha approfondito l'idea dello spazio), Francesca Penzo e Alessandro Carboni, rispetto ai progetti di Bod/y-z.

⁷ Curatore e studioso di danza contemporanea e performing arts, consulente danza al Lac Lugano.

⁸ Beatrice Bertesi, Eleonora Cattaneo, Letizia De Mase, Miriana Erario, Federica Forte, Beatrice Leonardi, Laura Mioli, Francesca Papi, Giada Quaranta, Arianna Terreno, Margherita Vigiano

insieme al lavoro di alcune illustratrici⁹ in una pubblicazione autoprodotta e in collaborazione con Attitudes che è stata presentata dalle partecipanti presso la sede di Altre Velocità e distribuita nei giorni del Festival.

Anche per quanto riguarda questo laboratorio abbiamo raccolto la testimonianza di Giada Quaranta, studentessa universitaria di ventuno anni che racconta l'importanza che ha rivestito questo lavoro così immersivo e grup-pale in un clima amichevole capace di sostenere l'impegno serrato richiesto dando spazio agli sguardi e alle parole delle giovani¹⁰.

Credo che il mio sguardo sia diventato più attento e capace di registrare e trasmettere le mie percezioni e, soprattutto, ho sentito di trovarmi immersa in una realtà in cui tutto quello che ho trovato di magico e speciale come spettatrice poteva continuare a vivere nelle mie parole e nel confronto con le soggettività che attraversano o osservano Altre Velocità. Rimangono in me la voglia di essere un'osservatrice della danza sempre più assidua, il desiderio di continuare a scrivere e lasciare traccia di quello che mi colpisce come spettatrice, la speranza di continuare ad avere vicino persone con cui confrontarmi e imparare insieme.

4.5. Conclusioni

È difficile azzardare una valutazione univoca del progetto, data la sua complessa articolazione e la molteplicità dei contesti entro cui si è sviluppato. Rimane aperta anche la questione di cosa sia potuto rimanere a ragazze e ragazzi di un tale percorso.

Sicuramente una prima criticità che possiamo riscontrare risiede nel non aver previsto forme di monitoraggio dei singoli tasselli del progetto, nel non aver pensato per esempio a somministrare questionari che potessero restituire, sulla base di evidenze – e non solo da parole catturate sul momento – l'incisività o meno del nostro agire nei vari contesti: tanto nelle aule scolastiche quanto nelle situazioni più informali dei Festival.

Tuttavia, al di là di strumenti più o meno scientifici di rilevazione e valutazione a tratti è affiorato dai gruppi il senso di un incontro – quello con la danza – che appariva ai loro occhi come qualcosa di inaspettato, a suo modo ignoto.

Può capitare di dare per scontato ciò a cui siamo abituati: linguaggi, grammatiche, estetiche sceniche. Ma quando si attraversa la soglia delle

⁹ Francesco De Conno, Chiara Lo Sauro e Elena Mazzucato.

¹⁰ Testimonianza raccolta in forma scritta, nel dicembre 2023, in previsione della pubblicazione.

scuole è bene avere la consapevolezza che quel varco rappresenta la possibilità di incontrare la società nella sua interezza: occasione, diciamo, abbastanza rara per l'ambiente teatrale e che richiede grande cura.

L'incontro, tuttavia, è tale se conserva in sé un potenziale trasformativo: dei contesti, delle relazioni e, magari, anche dei singoli individui. Se collabora a rinnovare ed espandere pratiche e visioni.

Tutti i laboratori condotti da noi hanno avuto durate troppo brevi per incidere realmente sui contesti e questo è un dato oggettivo non solo da rilevare ma anche con il quale fare i conti. Considerando dunque i contorni (produttivi, economici, di fattibilità e realizzabilità) ciò che possiamo dire è che si è tentato di incrinare lo scorrere del tempo nelle istituzioni scolastiche provando a sostare (e a legittimare) un'arte, quella coreutica, che non rientra nei curricula scolastici dando così la possibilità di affrontare temi (i corpi, i linguaggi non verbali, i diversi stili cognitivi, ecc.) che usualmente a scuola vengono marginalizzati a favore di approcci logico razionali. Per quanto riguarda invece le redazioni extrascolastiche si sono affrontate questioni politiche (i corpi come presenze politiche nelle città, quanto i gesti artistici possano realmente incidere nelle percezioni e nella vita quotidiana, ecc.) che ci interrogano come comunità di cittadine e cittadini. Che la miccia sia stata la danza in relazione all'identità di una città e di ciascuno di noi ci pare cosa inedita, e da festeggiare in questa sua inconsuetudine.

Parte 2

Pratiche performative

1. Socializzare l'inattuale. Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni a Bologna

di *Fabio Acca*

1.1. Introduzione

Nonostante un'opinione comune ancora molto resistente consideri la danza come l'arte effimera per eccellenza, è stato evidenziato come, invece, sia in grado di attivare forme di conservazione grazie a processi dinamici di *embodiment*, di incarnazione e incorporamento. La danza è «qualcosa che rimane in modo differente rispetto alla materialità degli oggetti d'archivio» (Pontremoli 2018, p. 60), ossia una pratica corporea dell'incontro tra gli individui e il reale, che rappresenta un modo immateriale ma altrettanto potente di elaborare e trasmettere l'esistenza sociale dei saperi, anche quando questi sembrano inattuali e sepolti sotto la spessa coltre del tempo, soprattutto quando sono correlati a forme codificate di trasmissione.

Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni (Leone d'Argento la prima e Leone d'Oro alla carriera per la Danza il secondo, tra i massimi riconoscimenti in Italia per l'arte della danza e della coreografia, conferiti dalla Biennale di Venezia), pur con le differenze che contraddistinguono i rispettivi singoli processi artistici, condividono un comune interesse proprio rispetto ai temi della memoria e dell'archivio. Una convergenza che è possibile rinvenire a partire dall'auto-percezione che i due artisti hanno del proprio lavoro come sorta di persistenza del "classico", come se fosse mosso da un vento "inattuale", nell'accezione che Nietzsche attribuiva a questo termine. Ovvero, in breve, il fatto che operare nella contemporaneità richiede all'artista la consapevolezza di non mitizzare il tempo storico, ottenendo al contempo, attraverso una torsione paradossale e anacronistica, uno sguardo gettato simultaneamente sul passato e sul presente per cogliere il senso e le contraddizioni dell'oggi. Una prospettiva in grado di offrire una visione rinnovata di esperienze o repertori, senza che però questa si traduca pericolosamente in un inno rivolto alla tradizione come culto.

Non ci sorprende, pertanto, quando Castellucci riflette su uno dei principi che caratterizzano il proprio modo di concepire l'arte: «un principio di sopravvivenza che non sta affatto a significare una forma di resistenza, ma un programma di ripresa di ciò che è addirittura estinto, secondo il potere che ha l'arte di far rivivere le forme del passato attraverso una super-periodicità che, attraversando i secoli, le rimette in una circolazione nuova, non composta da reperti» (Castellucci 2008, pp. 26-27). Oppure, quando Sciarroni, “coreografo d'adozione” (Antonaci, Lo Gatto 2017, p. 178), afferma: «Trovo che il mio lavoro sia profondamente classico. Infatti, mi sento a disagio quando la critica definisce i miei spettacoli “innovativi” [...]. Trovo che il mio lavoro sia immobile nel tempo» (Mazzaglia 2021, p. 71).

Il medesimo spirito, ad esempio, anima una fortunata creazione del 2012 di Sciarroni, *Folk-s*, definita dall'autore come «una pratica performativa e coreografica sul tempo» (Sciarroni 2012). Qui, la tecnica dello *schuhplattler* – danza tradizionale per soli uomini di origine tirolese e bavarese risalente al Medioevo, basata sul battere delle mani del danzatore sulle proprie gambe e calzature – veniva sottoposta dal coreografo a una serie di variazioni ritmiche e direzionali, fino allo sfinimento agonistico. Lo spettacolo si concludeva solo quando l'ultimo spettatore abbandonava la sala o restava un unico danzatore in scena, costringendo le due parti a un confronto piuttosto faticoso con la materia performativa, sia fisico che psicologico. In questo modo, la performance sublimava la sua matrice folklorica generando un rituale finemente contemporaneo.

Parimenti, se ci soffermiamo sulla storia artistica di Castellucci, essa trova il suo nucleo irradiante, la sua specificità, la sua raffinatezza, il suo campo di invenzione soprattutto nella dimensione scolastica, dalla quale si dipanano di volta in volta altre azioni che possono anche avere come esito, soprattutto dalla fondazione nel 2019 della compagnia Mòra, degli appuntamenti pubblici di carattere spettacolare. «La mia opera è creare scuole», afferma nel 2013 l'artista cesenate (Castellucci, 2013). Ebbene, il modello di relazione adottato da Castellucci con i giovani, a volte giovanissimi, allievi è quello “classico”, nel significato originario del termine “scuola”, derivante dal greco *skholé* (latino *schola*), che designa il “tempo libero” in cui lo scolaro si dedica allo studio. Quest'ultimo coincide con il tempo dell'*otium*, opposto a quello del lavoro e dell'operosità produttiva rappresentato dal *negotium*.

Le scuole realizzate negli anni da Castellucci si rifanno esattamente a tale modello, fondato sullo stare insieme, sulla qualità del tempo condiviso tra i giovani scolari e tra costoro e la maestra, o meglio la “scolarca”, «una che sta qui, non [...] una guida spirituale» (Castellucci 2015, p. 139). Nell'ambito di questo circuito e le specifiche pratiche attivate non c'è alcu-

na discontinuità nel vasto panorama di riferimenti proposti dallo scolarca agli allievi per nutrire il loro percorso. Castellucci si muove con disinvoltura dall'antichità a oggi, siano opere scritte, saggi o scritture in versi, opere visive tratte dalla pittura, dalla scultura e dall'arte contemporanea o classica, nonché produzioni musicali e filmiche. Una sintesi assolutamente attuale che produce un nuovo dispositivo di conoscenza.

Le esperienze proposte a Bologna da Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni nell'ambito del progetto Bod/y-z¹¹, di cui diamo testimonianza in queste pagine, sono ulteriore espressione delle pulsioni finora descritte. E lo fanno considerando la carica di socializzazione del tutto speciale insita nella condizione di relazionalità diffusa e policentrica che la città offre, fatta di prossimità eccedenti che si traducono spesso in forme di cittadinanza attiva (Acca 2021). Spazi della città o del sociale, intesi più come contesti che elidono luoghi formalmente indirizzati al patto della rappresentazione e nei quali l'intervento artistico genera una condizione di trasformazione collettiva: percettiva, valoriale, memoriale. Un incontro pubblico che, nel nostro caso, si è intrecciato a percorsi seminariali, da cui anche l'interesse a elaborare forme processuali di relazione laboratoriale con i contesti, alimentando il percorso dei singoli artisti, ma a partire dalle necessità e dalle identità stesse di chi vi ha partecipato.

1.2. In flagranza: le esercitazioni ritmiche di Claudia Castellucci

Il seminario *Esercitazioni ritmiche di Bologna* va contestualizzato nella fase più recente del percorso artistico di Claudia Castellucci, in particolare in rapporto alla fondazione, nel 2015, della Scuola Mòra (Acca, Amara 2023). Inizialmente rivolta a danzatori selezionati in base alla formazione, la scuola è diventata nel 2019 una compagnia professionale. Nonostante ab-

¹¹ Il seminario *Esercitazioni ritmiche di Bologna* è stato condotto da Claudia Castellucci dal 22 al 28 maggio 2023 presso Leggere Strutture Art Factory propedeuticamente alla presentazione del ballo *All'inizio della città di Roma* (Bologna, 28 maggio 2023, Oratorio San Filippo Neri). Il progetto *Save the last dance for me*, invece, nella sua doppia articolazione di workshop e performance, è stato rispettivamente proposto il 10 giugno 2023 presso lo spazio Leggere Strutture Art Factory e il 18 giugno 2023 in Piazzetta dei Servi di Maria a Bologna. A seguire, dopo lo spettacolo, nel portico adiacente la piazzetta, si è tenuto un ulteriore momento laboratoriale a carattere intergenerazionale liberamente accessibile alla cittadinanza, tenuto dal maestro Giancarlo Stagni e dai danzatori Gianmaria Borzillo e Giovanfrancesco Giannini. Chi scrive ha avuto modo di assistere direttamente ai momenti più salienti di entrambi i percorsi, nonché di visionare la documentazione video prodotta dall'Associazione Danza Urbana in occasione del progetto.

bia, appunto, assunto un profilo più propriamente professionale, il progetto ha però mantenuto delle ramificazioni “scolastiche” sotto forma di seminari, cioè periodi di studio rivolti inizialmente agli stessi scolari di Mòra, che potevano approfondire alcune materie. Dopo lo scioglimento della scuola e la creazione della compagnia, i seminari sono stati aperti a partecipanti esterni, esportando il modello scolastico originario in altri contesti. In tali occasioni e in sinergia con i componenti della compagnia, Castellucci lavora anche su partiture già esistenti. Si tratta di spore esperienziali che prolungano la tensione pedagogica al di fuori dei confini della compagnia stessa, da cui si dipanano forme alternative di trasmissione coreografica senza mai dimenticare i principi fondanti dell’esperienza scolastica originaria.

L’episodio bolognese qui trattato rappresenta una delle ultime applicazioni di questo approccio. Quindici cittadini di età compresa tra i diciotto e i trent’anni sono stati guidati da Castellucci per sei giorni consecutivi a partire da due suggestioni programmatiche. La prima ispirata all’identità del capoluogo felsineo, edificata da un punto di vista architettonico sulla potente iconicità ritmica dei suoi portici, quasi a cogliere una traduzione mentale della dimensione urbana, astratta da una qualsiasi attualità sociale e messa a servizio di un radicale tragitto di incorporamento da parte dei performer. La seconda, invece, richiamata dal titolo del ballo, *All’inizio della città di Roma*, la cui partitura viene proposta ai partecipanti come forma di studio e come condizione di conoscenza dell’estraneità, nella misura in cui essi incontrano lo sguardo “altro” dello spettatore in uno spazio pubblico.

La partitura originale risale in realtà al 2018, anno del suo debutto in forma scenica¹², e si fonda sull’idea della città eterna come metafora ellittica di ciò che ha significato per l’umanità la regolamentazione dei comportamenti sociali, dello stare insieme e della conseguente necessità per una comunità complessa di mettere a punto uno strumento come il diritto per disciplinare i rapporti tra gli individui (Castellucci 2019a). La creazione è, di fatto, una originalissima e del tutto libera trasposizione in chiave coreografica, ritmica e visiva di quello che Castellucci definisce una «collezione di atteggiamenti [...] che colgono la parte legale degli affetti». Immagina che dietro alle leggi si possano scorgere in controluce gli impulsi alla base del patto sociale: «l’istinto di conservazione, il sentimento della proprietà, il concetto di giustizia, il raziocinio della solidarietà; e, non ultimo, il rapporto di queste leggi con il tempo, che resta sullo sfondo, in tutta la sua immane ombra» (Castellucci 2023a).

¹² Per una panoramica delle diverse repliche finora realizzate, cfr. il sito della compagnia www.societas.es, in particolare l’archivio disponibile al seguente link: www.societas.es/opera/allinizio-della-citta-di-roma-3/?archive (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).

Il tempo e il ritmo costituiscono i pilastri fondamentali che, nel reciproco intreccio, contribuiscono a formare, nel lavoro di Claudia Castellucci, un insieme riconducibile all'arte coreografica e, di conseguenza, un pensiero sul movimento che permea anche il modo in cui è concepita l'esperienza dedicata alla trasmissione del sapere¹³. Infatti, la giornata tipo del seminario bolognese è pianificata secondo uno schema "ritmico" e ciclico al quale l'artista presta particolare attenzione, scandito sostanzialmente in nove momenti: coroginnastica, ricostruzione coreografica, pausa pranzo, silenzio, ascolto musicale, lettura, esercizi di psicologia della durata, discussione analitica, ripresa della coreografia. Fasi che Castellucci non manca di arricchire all'occorrenza con interventi e riflessioni di natura teorica, o considerazioni e spunti legati agli aspetti tecnici delle pratiche messe in campo. In ogni caso, le parole utilizzate attingono allo specialissimo lessico forgiato nel corso degli anni dall'artista, in cui ogni termine acquista una specifica profondità e peso, una giustezza ponderata su una comunicazione mai convenzionale, di spessore allo stesso tempo analitico e poetico, parallelo all'analogo impegno richiesto agli scolari nell'affrontare il linguaggio.

La giornata inizia al mattino con la coroginnastica, una ginnastica su base figurativa compiuta in posizione eretta e in cerchio da tutti i partecipanti. Si svolge su musiche originali del compositore Stefano Bartolini, in quattro tempi, dalle esplicite componenti ritmiche. Ciò consente di saldare da subito la pratica degli allievi alla musica e al ritmo, oltre alla percezione di sé in uno spazio di azioni e relazioni corporee. La trasmissione dei passi e delle figure è affidata alla guida sicura di Alessandro "Giovanni Campo" Bedosti, danzatore e coreografo, storico collaboratore di Castellucci; oppure alla più giovane Sissj Bassani, anche lei danzatrice e coreografa, nonché da alcuni anni abituale assistente dell'artista cesenate. Castellucci comunque interviene quando lo ritiene necessario, dispensando consigli e indirizzando come si conviene i corpi in gioco. Passi e figure sono fondamentalmente semplici, prima assimilati senza alcun sostegno musicale e successivamente "messi in musica", incoraggiando una particolare

¹³ Benché non esplicitamente ispirata alle ricerche e sperimentazioni del ritmo nel teatro e nella danza del Novecento – da Delsarte a Dalcroze, da Copeau a Laban, giusto per fare qualche esempio – è tuttavia opportuno segnalare in questa sede la potenziale continuità del lavoro di Castellucci con la tradizione novecentesca dei maestri, dei registi-pedagoghi e della nascita di una cultura del corpo incentrata sulla trasmissione esperienziale tra maestro e allievo, spesso accompagnata dalla messa in discussione di una regolare produzione spettacolare e dall'assunzione del ritmo come principio scenico (Ciancarelli 2006). Una ipotesi che non è oggetto di questo studio, ma che meriterebbe di essere specificamente approfondita.

cura verso i dettagli. Per esempio, la ripartizione del peso nelle braccia e nel torso, affinché non siano sottoposti a un abbellimento decorativo o a un ritmo espressivamente cadenzato, quanto piuttosto a una condizione reale, frutto della personalizzazione di ciascuno.

Alla coroginnastica segue un tempo dedicato all'assimilazione della coreografia originale, che Castellucci definisce «meta-danza» (Castellucci 2019b, I, p. 1; Castellucci 2023c, p. 8). Concepita in stretta relazione generativa con la musica di Bartolini e il ritmo in essa infuso, la meta-danza si apre anche a momenti che superano lo stretto vincolo del ritmo, adottando movenze quasi pantomimiche. In questi passaggi gli interpreti si svincolano da un rapporto pedissequo con la musica e si concentrano sulla relazione con i compagni e con l'esterno. Ciò, dunque, contraddice l'idea di una danza meccanicamente piegata alla musica e al ritmo, e allo stesso tempo coglie uno dei concetti chiave della condizione creativa cercata e richiesta da Castellucci: la «flagranza» della decisione.

Con questo termine Castellucci indica ciò che più di ogni altra cosa qualifica il suo modo di intendere la danza. Riguarda l'ordine della responsabilità personale che ciascun interprete assume nell'immediatezza dell'agire scenico rispetto a uno schema prestabilito, la qualità – potremmo dire “organica” – dell'azione che, pur condizionata da una specifica partitura, si realizza nell'autenticità della scelta¹⁴:

Quello che cerchiamo di fare in queste giornate è tenere insieme due cose apparentemente opposte, la precisione dello schema e la spontaneità. E dirò che non è neanche tenere in una sorta di complementarità degli opposti, si tratta piuttosto di una contesa per niente pacifica. Una contesa che si sviluppa nel tempo, ma questa contesa è la qualità della danza, la qualità della flagranza della danza (Castellucci 2023b).

Quanto più la danza sarà flagrante, tanto più produrrà, nell'interprete e nello spettatore insieme, una commozione, un simmetrico e condiviso contagio.

La ricostruzione della coreografia originale, insieme all'attenzione che l'artista pone nel mantenere viva la flagranza negli allievi, esaurisce la se-

¹⁴ Con il termine “organicità”, nella storiografia novecentesca che connette figure come Stanislavskij, Artaud, Grotowski, Living Theatre o Brook, si intende la corrispondenza nell'attore, o performer, tra un rigore formale individuato nei suoi processi emotivi e un rigore formale individuato nel corpo, a cui partecipa di riflesso lo spettatore. Una unità psico-fisica risolta nella precisione che, sul piano storico interpretativo, si è tradotta nella nozione di “corpo-mente”. A tal proposito e per un compendio di tutti i riferimenti storici del caso, si rimanda a De Marinis 2000.

conda parte della mattina di lavoro. Si riprende nel primissimo pomeriggio, dopo una pausa per il pranzo e, soprattutto, dopo uno spazio e un tempo dedicati al silenzio. Una sospensione necessaria, priva di implicazioni spirituali, che introduce tecnicamente al successivo ascolto musicale. In assenza di alcuna premessa, Castellucci propone una sequenza assai eterogenea di brani, che spazia dalla musica contemporanea alla musica classica fino alla sperimentazione elettronica. Gli allievi ascoltano preferibilmente al buio, in uno stato di estrema rilassatezza fisica e mentale, senza preoccupazioni muscolari o di attenzione vigile. Un ascolto “puro”, tanto che anche il sonno è considerato accettabile.

In questo limite tra visibile e invisibile, tra veglia e incoscienza, la musica a un certo punto cede il passo alla lettura. Quasi salmodiando, con un’oratoria vocale che non concede alcuna inflessione di tipo naturalistico, Castellucci legge, per esempio, brani tratti da *Storie che danno da pensare* di Robert Walser (Walser 1978), in modo che le parole trapassino il corpo dei presenti, senza cattura. Nei brevi estratti dall’opera dello scrittore svizzero, il riferimento alla danza compare come dimensione episodica, eppure surreale e sensuale, come liquefatta nel galleggiare delle parole sulla soglia percettiva costruita dall’atmosfera intorno. Finché gli allievi – tornati nel frattempo a una percezione ordinaria – vengono esortati a confrontarsi con un altro momento centrale del loro tragitto formativo, quello dedicato agli esercizi cosiddetti di “psicologia della durata”.

Il fine degli esercizi è quello di far acquisire agli allievi consapevolezza del tempo come fattore scenicamente determinante, senza ricorrere a espedienti di natura mimetica, narrativa o di immedesimazione (Castellucci 2015, pp. 160-162). In questo contesto, il tempo, nella sua nuda oggettività e nel suo semplice trascorrere sganciato da altre sollecitazioni, si rivela un elemento drammatico molto potente, essenziale per ponderare il livello di interpretazione tra fisicità reale e mimesi nell’ambito delle pratiche corporee coinvolte in uno stato di rappresentazione, soprattutto nella danza.

Gli esercizi si basano su sequenze semplici ed elementari, “insignificanti”, di poche azioni facilmente memorizzabili. Vengono presentate dagli allievi una di seguito all’altra senza preparazione e premeditazione. Ciascuno dispensa la durata che in quel preciso momento ritiene più adatta per eseguire ogni azione, compresi i passaggi intermedi di collegamento, fino all’esaurimento della sequenza.

Castellucci tiene a sottolineare che la semplicità richiesta non equivale a un giudizio morale, ma è piuttosto una questione di ordine tecnico. Nel senso che chi è coinvolto nell’esercizio non deve fare riferimento a modelli preesistenti, esterni o interni, estranei – ancora una volta – alla flagranza

dell'azione. L'esperienza va consumata nell'immediatezza con cui viene affrontata in rapporto alla durata che si decide di applicare, lì per lì, all'azione stessa, sia essa breve o lunga, uno stillicidio piuttosto che una sorpresa. Si tratta per gli allievi di attivare una disponibilità di totale apertura nei confronti dei propri impulsi, che secondo Castellucci occorre distinguere dall'improvvisazione. Lavorare senza mediazioni comporta agire nella mancanza di stampelle formali, senza conoscenze pregresse, diversamente da quanto accade nella pratica artistica dell'improvvisazione, che invece richiede una base iniziale di conoscenze.

Un esempio di esercizio di psicologia della durata è il seguente: in un punto dello spazio, nella condizione di chi deve compiere un'azione difficile, perturbante e incerta, si inizia a camminare. L'impulso, però, è contrastato da una profonda indecisione, dal "se" e "come" procedere. Andare avanti o tornare indietro? Ad un tratto, il motivo dell'indecisione si scioglie e si compie definitivamente l'azione. L'obiettivo è risolvere la massima indecisione in una fisicità, raggiungendo uno stato zero del corpo.

Il programma quotidiano prosegue con un momento di analisi condivisa degli esercizi presentati da ciascun allievo. Castellucci invita il gruppo a sedersi in semicerchio e a descrivere con le parole quanto visto, commentando a sua volta alcuni elementi salienti, evidenziandone caratteristiche e riuscita in rapporto agli obiettivi dell'esercitazione. Ad esempio, rimarca come il rumore di un aereo sia entrato prepotentemente nell'azione di alcuni allievi, creando una frattura percettiva, laddove sarebbe stato auspicabile riuscire ad accogliere in maniera fluida quanto accadeva intorno. Oppure, si sofferma con insistenza su un tema ricorrente nella sua esperienza didattica, l'espressività del volto, soprattutto degli occhi, che va depotenziata, perché il volto è in sé un vertice drammatico: «La nuca è perfettamente sufficiente», dice a un'allieva particolarmente incline all'eloquenza mimica. Occorre piuttosto lavorare su uno sguardo «sumero» (Castellucci 2023b), cioè quello che si rinviene nella statuaria omonima, con l'iride perfettamente centrata nello spazio bianco del globo oculare. Un guardare fermo, vitreo, come cristallizzato nella pietra, in cui «gli occhi sono rivolti in ogni direzione» (Castellucci 2015, p. 62).

In generale, negli esercizi non vanno cercate manifestazioni drammatiche esteriori. Gli allievi devono piuttosto "avventurarsi" nell'esercizio, evitando forme di pensiero o di giudizio che rischiano di comprometterne l'efficacia.

La sessione di lavoro si conclude con la ripresa della composizione coreografica originale dal punto in cui era stata interrotta durante la mattina, per poi raccogliere e ripercorrere in una sorta di "filata" tutto ciò che della medesima partitura è stato fissato nel corso della giornata.

Pur con tutte le elasticità del caso, lo schema di lavoro giornaliero sin qui descritto viene applicato fino al giorno che precede l'incontro con il pubblico. A questa altezza, la coroginnastica, arricchita di ulteriori passaggi, è assimilata dai partecipanti in una scrittura che progressivamente ha acquisito credibilità sintattica, benché ancora perfezionabile. Ma il focus principale viene riservato all'innesto degli allievi nelle dinamiche della compagnia Mòra e dei suoi sei componenti, affinché la coreografia finale risulti quanto più aderente all'originale, nonostante le inevitabili variazioni dovute alle specifiche qualità dei danzatori non professionisti. L'innesto comporta la necessità di ri-registrare l'intera composizione, con anche un elemento di fascinazione determinato da un dispositivo coreografico finito, ma al contempo flessibile.

Nella cucitura di ogni dettaglio, ci si sofferma con ostinazione sui momenti di coordinamento e di movimento unisono, oppure sulle parti della composizione in cui emergono plastiche differenze tra professionisti e allievi, in particolare quelle che sono esito di una peculiare relazione interpretativa tra i singoli o il gruppo. Rispetto a quanto non viene subito elaborato dall'intuizione dei corpi, arriva comunque la precisione delle parole di Castellucci, la densità di senso nel descrivere gli obiettivi tecnici e poetici dell'azione, che induce in modo quasi taumaturgico il danzatore a risolvere l'*impasse* con l'esattezza e la qualità necessarie. Su tutto, come rapportarsi ai valori ritmici e musicali, in modo al contempo preciso e sentimentalmente distaccato, ma mai meccanico, piuttosto sempre costantemente innervato da una intenzione personale che determina la singolare autenticità della performance.

Il settimo e ultimo giorno del seminario coincide con il trasferimento del lavoro dalla sala studio all'Oratorio di San Filippo Neri per la preparazione e la presentazione pubblica del ballo. Non mi dilungherò qui nel riportarne le coordinate e gli esiti, rimandando alla testimonianza prodotta nell'ambito del progetto Bod/y-z dal laboratorio di educazione allo sguardo applicato alla danza, a cura di Altre Velocità (Bertesi, De Mase 2023).

Mi preme semmai, in chiusura, testimoniare la consapevolezza con cui Castellucci abita lo spazio pubblico con la sua creazione coreografica. E questo investe anche la memoria della straordinaria sala barocca realizzata da Alfonso Torreggiani, nel cuore della città di Bologna. Castellucci fornisce al gruppo non solo alcuni cenni storici, ma soprattutto mette in luce le reciprocità ritmiche, direi anche timbriche e di suggestiva atmosfera, tra l'architettura – compresi i più recenti interventi di ristrutturazione di Pier Luigi Cervellati – e la creazione coreografica. Queste influenze risultano così significative da condizionare la scelta di come disporre la danza nello spazio rispetto allo spettatore, optando così per il lato lungo della sala per

preservare la consonanza ellittica tra la scrittura scenica e l'ambiente circostante. Un incontro quello col pubblico che, va ribadito, rappresenta solo un aspetto, benché integrante, della didattica concepita da Castellucci, un destino in qualche misura inscritto in «un patto planetario che vede disposte – una di fronte all'altra – due parti umane: una di chi guarda e l'altra di chi si fa guardare» (Castellucci 2022).

Il seminario di Bologna conferma l'indagine dell'artista cesenate sul ritmo e sui fondamenti fisiologici dello stare e del moto umano, che illuminano contemporaneamente anche l'origine stessa della rappresentazione. La dimensione scolastica che vi si proietta, insieme all'apertura che il ballo realizza, conducono a ciò che Castellucci definisce «senso dello spettacolo», ovvero il passaggio dal dentro dove ogni cosa viene provata e osservata, al fuori dove viene «posta di fronte ad altri» (Acca, Amara 2023, p. 73). La forma più elementare del linguaggio, che solo convenzionalmente chiamiamo “spettacolo”.

1.3. Resistenza, memoria, archivio: la polka chinata in *Save the last dance for me* di Alessandro Sciarroni

Nel toccante romanzo autobiografico *Come d'aria*, con cui Ada D'Adamo ha vinto nel 2023 il Premio Strega, l'autrice dedica alcuni suggestivi passaggi ad Alessandro Sciarroni. «In molti suoi lavori – dice – Sciarroni sceglie una pratica e la indaga attraverso il filtro implacabile e trasformativo della ripetizione» (D'Adamo 2023, p. 106). La pratica ripetitiva, nel lavoro di Sciarroni, non basta però, in sé, per elevarsi a forma artistica, come ad esempio nelle algide e minimaliste forme di serialità cui ci ha abituato l'avanguardia americana degli anni Sessanta e Settanta. Piuttosto, la ripetizione – che in Sciarroni equivale a interpretare (Bozzaotra 2015) – assume forza e profondità in rapporto alla capacità che essa ha di instaurare insieme allo spettatore una concezione panica della visione. I soggetti protagonisti della danza sui quali viene installata la pratica ripetitiva vengono, infatti, come «illuminati dall'emozione che nasce dal lavoro in comune, dal legame che si trasfigura nell'opera» (Mazzaglia 2021, p. 64), attivando così con lo spettatore quella «visione sociale e psicologica nella relazione fra prodotto/spettacolo e fruizione» (Zardi 2021, p. 168), quella intensità sociale che trasforma un prodotto estetico e spettacolare in un dispositivo autenticamente relazionale. La ripetizione, in altre parole, è per il coreografo una formula di forsennamento ritmico del performer e dello spettatore insieme, ai quali l'artista chiede una pressoché totale adesione sensoriale e affettiva, soprattutto quando comporta per entrambi uno sforzo e un

impegno importanti. Sia che si misuri sul salto, come nel già citato *Folk-s*, oppure sulla risata, come in *Augusto* (2018), o ancora sulla rotazione, come in *Turning project* (2014-2019).

Nell'ambito di quest'ultimo, Sciarroni sviluppa un'idea che si evolve in un progetto di largo respiro (Siani 2021)¹⁵. Partendo dall'interesse intorno ai fenomeni migratori di alcuni animali, i quali, al termine della loro vita, ritornano al luogo di nascita per riprodursi e morire, l'artista si dedica al concetto di *turning*. Con tale termine, assunto in maniera letterale, l'artista mette in atto una ricerca centrata sull'azione del corpo che ruota intorno al proprio asse. Una modalità che da un lato si sviluppa in una *durational performance*, dall'altro traduce il gesto fisico in una metafora di evoluzione e cambiamento. Il progetto, nel corso degli anni, viene strutturato in diverse presentazioni ed eventi, che l'artista chiama "versioni", ciascuna delle quali prevede il coinvolgimento di interpreti differenti, tra cui artisti visivi, musicisti, danzatori e designer. Materiali e partiture sono concepiti come aperti al mutamento, alla trasformazione che ognuno può apportare all'elementare azione di girare su se stessi.

Save the last dance for me nasce all'interno di questo *humus* creativo, coerentemente all'indagine sulla circolarità evocata dal termine inglese *turning*. È il 2017 quando il coreografo marchigiano viene a conoscenza dell'esistenza della polka chinata, una tradizione bolognese, un ballo di corteggiamento eseguito da soli uomini, le cui radici risalgono ai primi del Novecento. La "scoperta" avviene grazie a un video pubblicato al tempo su YouTube¹⁶ segnalatogli dalla curatrice bielorusa Eva Neklyueva, che proprio quell'anno debuttava insieme a Lisa Gilardino alla direzione artistica di Santarcangelo Festival.

La polka chinata, nota anche come "polka a chinén" nel dialetto bolognese, è legata alla tradizione della Filuzzi, lo stile musicale e coreutico "liscio" tipico di Bologna e provincia. Questo ballo si diffuse in ambito popolare soprattutto nel secondo dopoguerra. Durante le feste e nelle sale da

¹⁵ Cfr. anche il sito dell'artista www.alessandrosciarroni.it, con le relative pagine dedicate alle singole produzioni, in particolare a *Turning project* (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).

¹⁶ Oggi il video non risulta più accessibile, ma si possono consultare testimonianze analoghe ai seguenti link: www.youtube.com/watch?v=kIAnAnGaKkY, documentario con i ballerini Antonio Clemente e Loris Brini, realizzato nel capoluogo felsineo dall'Associazione Succede Solo a Bologna l'11 novembre 2012 in Strada maggiore, in occasione del centenario di Leonildo Marcheselli (1912-2012), considerato tra i padri della Filuzzi; <https://youtu.be/pOg8avi3CTo?si=sw9Zw6FMsdwi9ka9>, documento d'archivio RAI del 1959 riproposto dalla trasmissione televisiva *Schegge*, che presenta Ottavio Manuelli e Dino Venturi, storici ballerini degli anni Cinquanta di polka chinata, alle prese con alcuni passi al "Garden", noto locale da ballo di Porta Zamboni a Bologna.

ballo era consuetudine per i giovani maschi ballare tra di loro, dato che, in un periodo segnato dalle drammatiche conseguenze del conflitto mondiale, era considerato improprio per le donne non sposate ballare con gli uomini. I cosiddetti ballerini “non promiscui” – come ricordava qualche anno fa il più che settantenne Ermes Morini, figlio del noto ballerino e insegnante di balli filuzziani Massimo Morini – «frullavano a una velocità tale che ci volevano le gambe muscolose di un uomo» (Fusella 2010, pp. 61-62). Eseguiamo movimenti veloci e potenti, applicando maggiore energia fisica ai balli di origine centro-europea come mazurka, valzer e polka, introducendo variazioni con accenni acrobatici per attirare l’attenzione delle donne. In particolare, la cadenza rapida e sostenuta della polka, nella sua versione chinata era esclusivamente ballata tra uomini, anche perché risultava indispensabile che la coppia fosse formata da persone della medesima corporatura. Era caratterizzata dal “frullone”, «la piroetta, dove si gira su se stessi al massimo della velocità possibile per poi stopparsi a gambe tese sull’accordo finale corrispondente all’ultima nota fugace dell’organino» (Fusella 2010, p. 11). In questo modo, abbracciati l’uno all’altro, i ballerini mantenevano inalterate le figure tipiche di coppia tra uomo e donna, finché giravano vorticosamente in senso antiorario, in *pivot*, mentre si piegavano sulle ginocchia con i glutei che toccavano quasi fino a terra. Contestualmente, in virtù anche di questa muscolarità esecutiva, la polka chinata aveva assunto un carattere competitivo, ballata sia nelle sale da ballo che per le strade e sotto i portici di Bologna. Successivamente, con il mutare dei costumi sociali e con uomini e donne che potevano ballare insieme in pubblico più liberamente, la polka chinata perse parte della sua funzione di corteggiamento “virile”, sopravvissuta a stento fino agli anni Novanta e oltre, più però come attività competitiva o sportiva.

Il desiderio di approfondire la conoscenza della polka chinata porta nel dicembre del 2018 Sciarroni a mettersi in contatto con il maestro di balli filuzziani Giancarlo Stagni, titolare di una scuola di ballo a Castel San Pietro Terme, in provincia di Bologna. L’incontro col maestro risulta determinante. Egli stesso ballerino di polka chinata fino agli anni Novanta, Stagni aveva avviato un percorso di recupero del ballo bolognese grazie anche alla riscoperta e allo studio di alcuni documenti video risalenti agli anni Sessanta. La polka chinata, ballata in quel momento in Italia solo da pochissime persone (per l’esattezza cinque, secondo la testimonianza di Stagni), diviene per il maestro oggetto di un desiderio di trasmissione, tanto da insegnarla a due coppie di danzatori.

Diversamente da quello che era stato *Folk-s*, il progetto *Save the last dance for me* raccoglie così la sfida di mantenere viva la pratica di questo ballo, alimentando il processo virtuoso inaugurato da Stagni. Un modo,

anche solo simbolico, per diffondere la polka chinata e trattenerne la memoria, “salvandola” dall’oblio a cui sembrava irrimediabilmente destinata:

Con *Folk-s* – afferma Sciarroni – volevamo parlare della tradizione in generale. La proposta che facevamo al pubblico era quella di essere testimoni della durata di una tradizione. La domanda che ci siamo posti era: “quando e come questa tradizione finirà, se mai dovesse finire?” e l’unica risposta che abbiamo trovato in quel caso era il fatto che una danza esiste fino a quando qualcuno ancora la sa ballare o fino a quando c’è ancora qualcuno che è lì, testimone, e la guarda. In *Save the last dance for me* la drammaturgia è diversa: si tratta di un progetto di divulgazione, di conoscenza. La polka chinata è molto diversa dalla danza che avevamo ripreso in *Folk-s*, ha un numero limitato di passi (chiamati con i nomi delle paste bolognesi: Passetini, Pestatini, Striscini). Lo Schuhplatter ha invece la capacità di essere composto, riassembleto, anche reinventato. Inoltre, quello era un ballo di gruppo, mentre questo è un ballo di coppia che pone più attenzione alla fiducia reciproca. È un concetto molto diverso (Di Fazio 2019).

Un’operazione, dunque, che insieme alla tensione conoscitiva e divulgativa trattiene anche un’istanza «metaforica» (Sciarroni 2019), nella consapevolezza che la danza, soprattutto una danza di tradizione popolare come la polka chinata, possa essere considerata culturalmente viva nella misura in cui è socialmente praticata e rivela necessità simboliche reali.

Giovanfrancesco Giannini e Gianmaria Borzillo – due danzatori che tuttora collaborano con il coreografo marchigiano, protagonisti di quella che, in seguito, sarebbe stata la performance presentata pubblicamente – diventano il ponte di trasmissione, imparando il ballo direttamente da Stagni per sei mesi. Il percorso messo in campo conosce, però, ulteriori fondamentali passaggi. In particolare, la realizzazione di alcuni momenti laboratoriali volti a diffondere e ridare vita a questa pratica popolare così fragile. Prima a Venezia, nell’ambito di Biennale College 2019, con un esito dal titolo *Dance me to the end of love*, in occasione del quale il ballo viene insegnato a quindici danzatori. Poi, nello stesso anno, nell’ambito di Santarcangelo Festival, dove il ballo, grazie a un workshop condotto da Giannini e Borzillo, viene insegnato a chi desidera avvicinarsi a questa tradizione – più di novanta partecipanti – senza distinzioni di genere o di identità professionale. Un processo di riattivazione della memoria contestualmente rafforzato anche dalla creazione di un archivio di persone, sorta di ideale comunità, i cui nomi vengono di volta in volta raccolti in un elenco che comprende tutti coloro che partecipano alle sessioni laboratoriali.

Da allora al momento in cui scriviamo la performance, spesso abbinata al workshop, è stata presentata circa 140 volte in Italia e nel mondo

(Borzillo, Giannini 2023, p. 17), e sono tantissime le persone che hanno partecipato agli appuntamenti di trasmissione. L'obiettivo, però, non è quello di consegnare la precisione di una tecnica o il disegno esatto dei passi, impensabile nell'arco delle poche ore in cui sono strutturati i workshop. Lo scopo è semmai quello di condividere nell'incontro con gli interessati il racconto di questa danza così speciale e preservarne la memoria.

Bisogna però sottolineare come, al di là delle intenzioni conservative e divulgative al centro dell'interesse di Sciarroni, il progetto *Save the last dance for me* vada interpretato anche nella sua autonomia di opera, collocandosi in naturale continuità con l'interesse dell'artista per frammenti culturali "minori" (Tomassini 2014, p. 66), ricomposti e amplificati grazie a un sottile lavoro drammaturgico. Tradizione e contemporaneità convivono, e la stessa polka chinata, sopravvissuta alla sua inattualità, non è evocata come fossile, ma come organismo vibrante, illuminata da una nuova luce grazie al contesto e alla sensualità che traspare con delicatezza dal metodo stesso di lavoro del coreografo. Ma come è strutturata la performance?

Due danzatori arrivano nello spazio dedicato al ballo, tenendosi per mano. Lentamente si abbracciano, quasi al *ralenti*, si mettono in posizione e iniziano a fare ampi cerchi, ruotando, con i piedi che compiono piccoli passi scivolati, come se si stessero inseguendo. A volte, uno degli uomini porta l'altro sotto il proprio braccio o lo fa girare vorticosamente, altre si afferrano per gli arti superiori, si piegano fino a chinarsi sulle ginocchia, quasi sedendosi a terra, e ruotano in questa posizione. «Più veloce è la loro rotazione, più grandi diventano i loro sorrisi», annota Brian Seibert del New York Times in occasione di una replica di *Save the last dance for me* nella Grande Mela (Seibert 2023).

Come spesso accade nei lavori di Sciarroni, la musica che accompagna la performance contribuisce in maniera determinante a una riconfigurazione in chiave contemporanea dei fenomeni convocati in scena nella loro apparente oggettività, sotto forma di *ready made*, e a un loro spiazzamento percettivo. La polka chinata si balla di consueto su brani di fisarmonica filuzziana, mentre *Save the last dance for me* ha un tappeto sonoro attualissimo, prevalentemente *electro-minimal*, con un incedere quasi romantico su musica originale dei compositori catalani Aurora Bauza e Pere Jou (salvo il momento finale, in cui i ballerini si muovono su una musica tradizionale, in modo che il pubblico sia reso consapevole delle matrici musicali originali)¹⁷. Un tempo binario, insistente, «che cancella ogni trac-

¹⁷ Per completezza, e anche per evidenziare un certo retrogusto pop in alcune scelte musicali di Sciarroni e nell'atmosfera da esse indotta, è utile ricordare come *Save the last dance for me*, oltre che riprendere nel titolo un noto brano del 1960 dei Drifters (in Italia

cia di inizio Novecento [...] e che nulla lascia della fluida rotondità della musica popolare tradizionale» (Valenti 2023). Così, in questa accelerazione astrattista, il coreografo supera la tentazione puramente restaurativa e la schematizzazione ad essa connaturata, per creare una condizione partecipativa diversa a cui si sovrappone, benché non espressamente cercata, anche una certa automatica valenza *queer*. I passi «smantellano, sul ritmo di una musica techno pulsante, stereotipi sociali e di genere trasformando il suo significato e la sua valenza nel contemporaneo. E questo processo avviene spontaneamente, senza bisogno di parole, poiché è la nostra stessa memoria sociale che si modella, cambia, seguendo l'intrecciarsi ipnotico dei corpi dei ballerini» (Mazzei 2021). Oltre la musica, anche la durata, connessa ancora una volta alla resistenza fisica dei ballerini, invita a una codifica alternativa della performance. «Voglio spingere un po' oltre, sentire l'insistenza nel prolungare il tempo. Più stanchi diventano, più provano gioia», ha affermato in tempi recenti Sciarroni (Seibert 2023). Infatti, se un pezzo di polka chinata dura tradizionalmente pochi minuti, *Save the last dance for me* dura circa venti minuti.

Nel giugno del 2023, grazie a Bod/y-z, il progetto *Save the last dance for me* è “tornato” nella città “madre” di Bologna¹⁸. I cittadini iscritti agli appuntamenti laboratoriali si sono avvicinati alla pratica del ballo per come l'abbiamo fin qui raccontata: sia in un percorso mirato di tre ore condotto da Giannini e Borzillo, rivolto a persone tra i diciotto e i trentacinque anni, sia, in maniera più istintiva, subito dopo la presentazione dello spettacolo, in questo caso in un appuntamento intensivo rivolto a persone di tutte le età coadiuvate dall'instancabile supporto dei danzatori e del maestro Stagni. Chi vi ha partecipato, nella fatica e nella progressione “estatica” cui il ballo spinge, ha lasciato traccia di un entusiasmo e di un interesse non scontati, che si riferisce a un passato a noi vicino e che induce a «riflettere su quale ruolo abbia oggi la danza nella società contemporanea e quale giudizio ha l'occhio moderno nel vedere due uomini ballare insieme» (Bertesi 2023).

interpretato dai Rokes nel 1968 col titolo *Lascia l'ultimo ballo per me*), sia stato oggetto di interesse del cantautore italiano Vasco Brondi. L'artista, sulla scorta anche dell'esperienza pandemica, ha realizzato nel 2021 un brano con relativo video dal titolo *Ci abbracciamo*, basati esplicitamente sullo spettacolo di Sciarroni. Per quanto riguarda la musica, ha rielaborato la colonna sonora originale insieme a Taketo Gohara e Federico Dragogna; mentre per il video, ha lavorato con il regista Giorgio Testi e i due ballerini di Sciarroni, Giovanfrancesco Giannini e Gianmaria Borzillo (Brondi 2022). Il video è disponibile sul canale YouTube di Vasco Brondi al seguente link: <https://youtu.be/WBHtCWhwKUK?si=SeUG2-XpjRPNLIiE> (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).

¹⁸ Va ricordato che *Save the Last dance for me*, nella sua forma di performance/spettacolo, è stato presentato per la prima volta a Bologna il 4 e il 5 settembre del 2019, nell'ambito della ventitreesima edizione del Festival Danza Urbana (Francabandera 2019).

Sotto i portici di Bologna e in prossimità dell'antico quadriportico antistante la basilica di Santa Maria dei Servi, la polka chinata è dunque rientrata a “casa”, nel suo alveo originario, nel luogo in cui è nata, attraverso un complesso percorso a ritroso, di migrazione inversa. Come se il luogo di quel sociale che l'aveva generata potesse nuovamente accoglierla dopo un viaggio di trasformazione e recupero della memoria durato anni. La danza, o meglio le danze, anche quelle apparentemente più inattuali e meno soggette alle fluttuazioni effimere delle mode, nella loro pluralità di «pratiche di vita recuperate [...] finiranno [solo] quando non ci sarà più nessuno a farle o non ci sarà più nessuno a guardarle» (Sciarroni 2013). È in questa insistenza, per certi versi eroica, che si istituisce uno sforzo comune per generare sguardo, un atto collettivo, sociale e consapevole di resistenza.

Bibliografia

- Acca F. (2021), *Scena anfibia e nuove pratiche coreografiche del presente – Introduzione*, in «Culture Teatrali», n. 30, pp. 7-13.
- Acca F., Amara L. (2023), *Danzare con le gambe e con la testa. Scuola, ballo e composizione nell'arte coreografica di Claudia Castellucci*, in «Acting Archives», anno XIII, n. 25, maggio 2023, pp. 48-79, testo disponibile in: www.actingarchives.it/en/review/last-issue/267-danzare-con-le-gambe-e-con-la-testa-scuola-ballo-e-composizione-nell-arte-coreografica-di-claudia-castellucci.html (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- Antonaci M., Lo Gatto S. (a cura di) (2017), *Iperscene 3. Anagoor, Codice Ivan, Collettivo Cinetico, Opera, Alessandro Sciarroni*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG).
- Bertesi B. (2023), *Come salvare una tradizione. Diario di bordo sul laboratorio di “Save the last dance for me”*, 15 giugno 2023, testo disponibile in: www.bodyz.it/2023/06/15/come-salvare-una-tradizione-diario-di-bordo-sul-laboratorio-di-save-the-last-dance-for-me/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- Bertesi B., De Mase L. (2023), *Misurare la storia attraverso il corpo. “All'inizio della città di Roma” di Claudia Castellucci*, 20 giugno 2023, testo disponibile in: www.bodyz.it/2023/06/20/misurare-la-storia-attraverso-il-corpo-allinizio-della-citta-di-roma-di-claudia-castellucci/ (ultima consultazione: 1 dicembre 2023).
- Borzillo G., Giannini G. (2023), *“Save the last dance for me”, occuparsi del mondo senza preoccuparsene. Intervista a Gianmaria Borzillo e Giovanfrancesco Giannini*, a cura di Bertesi B., De Mase L., Papi F., in Doria A., Giuzio A. (a cura di), *Osservatorio Bod/y-z. Sguardi sulla danza sotto i portici*, brochure autoprodotta nell'ambito del progetto Bod/y-z, Bologna, pp. 15-17.
- Bozzaotra, A. (2015), *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e ricerca», n. 7, pp. 83-106, testo disponibile in: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/5956> (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).

- Brondi V. (2022), *Paesaggio dopo la battaglia. Note a margine e macerie*, La nave di Teseo, Milano.
- Castellucci C. (2008), “Una famiglia di piante estinte che riappare”, in Gambarelli B., Meldolesi C. (a cura di), *Tragedia e fiaba. Il teatro di Laminarie 1996-2008*, Titivillus, Corazzano.
- Castellucci C. (2013), *La mia opera è creare scuole*, a cura di Pascarella M., in «Artribune», 16 dicembre 2013, testo disponibile in: www.artribune.com/attualita/2013/12/claudia-castellucci-la-mia-opera-e-crearescuole/ (ultima consultazione: 29 novembre 2023).
- Castellucci C. (2015), *Setta. Scuola di tecnica drammatica*, Quodlibet, Macerata.
- Castellucci C. (2019a), *Annuncio di conclusione della Scuola del movimento ritmico Mòra di Claudia Castellucci, il 29 e 30 maggio 2019 a Cesena e a Forlì*, foglio di sala.
- Castellucci C. (2019b), *Bollettini della Danza I – V*, Sete, Faenza (RA).
- Castellucci C. (2022), *La danza è un fatto. Conversazione con Claudia Castellucci*, in «Gagarin Magazine», a cura di M. Pascarella, 15 luglio 2020, testo disponibile in: www.gagarinmagazine.it/2020/07/incontro-ravvicinato/la-danza-e-un-fatto-conversazione-con-claudiacastellucci/ (ultima consultazione: 1 dicembre 2023).
- Castellucci C. (2023a), *Call per il seminario “Esercitazioni ritmiche di Bologna” condotto da Claudia Castellucci*, 22 marzo 2023, testo disponibile in: www.bodyz.it/2023/03/22/call-per-il-seminario-esercitazioni-ritmiche-di-bologna-condotto-da-claudia-castellucci/ (ultima consultazione: 29 novembre 2023).
- Castellucci C. (2023b), *Trascrizione degli interventi dell’autrice nel corso del seminario Esercitazioni ritmiche di Bologna*, a cura di Acca F., 22 e 28 maggio 2023, testo inedito.
- Castellucci C. (2023c), “La sostanza del tempo e il suo valore drammatico. Intervista a Claudia Castellucci”, a cura di Bertesi B., Leonardi B., Mioli L e Papi F., in Doria A., Giuzio A. (a cura di), *Osservatorio Bod/y-z. Sguardi sulla danza sotto i portici*, brochure autoprodotta nell’ambito del progetto Bod/y-z, Bologna, pp. 7-9.
- Ciancarelli R. (a cura di) (2006), *Il ritmo come principio scenico*, Dino Audino, Roma.
- D’Adamo A. (2023), *Come d’aria*, Elliot, Roma.
- Degliesposti C. (2023), *La polka chinata, da Bologna alla conquista di New York: la danza tra due uomini tra acrobazia e seduzione*, in «il Resto del Carlino», 29 luglio 2023, testo disponibile in: www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cultura/danza-tra-due-uomini-acrobazia-e-seduzione-la-polka-chinata-conquista-new-york-60233f25 (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- De Marinis M. (2000), *In cerca dell’attore*, Bulzoni, Roma.
- Di Fazio F. (2019), *Danzare l’estinzione. Intervista ad Alessandro Sciarroni*, in «Paneacquaculture.net», 29 luglio 2019, www.paneacquaculture.net/2019/07/29/danzare-lestinzione-intervista-ad-alessandro-sciarroni/ (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Francabandera R. (2019), *Non conforme: la Danza Urbana contemporanea a Bologna*, in «Paneacquaculture.net», 10 settembre 2019, testo disponibile

- in: www.paneacquaculture.net/2019/09/10/non-conforme-la-danza-urbana-contemporanea-a-bologna/ (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Fusella T. (2010), *Quando la polka si ballava chinata: Bologna e il suo liscio*, Bacchilega, Imola.
- Mazzaglia R. (2021), “«Ci sono cose che nessuno vedrebbe...». Excursus nelle *figurazioni coreografiche di Alessandro Sciarroni*”, in «Culture Teatrali», n. 30, pp. 57-74, testo disponibile in: https://cultureteatrali.it/wp-content/uploads/2023/03/CT_30_2021_interno.pdf (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Mazzei S. (2021), *Save the last dance for me – La retrospettiva di Alessandro Sciarroni*, in «Birdmen Magazine», 16 giugno 2021, testo disponibile in: <https://birdmenmagazine.com/2021/06/16/save-the-last-dance-for-me-alessandro-sciarroni-fog/> (ultima consultazione 4 dicembre 2023).
- Pontremoli A. (2018), *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari.
- Sciarroni A. (2012), Programma di sala dello spettacolo *Folk-s*, testo disponibile in: www.alessandrosciarroni.it/work/folk-s/ (ultima consultazione: 28 novembre 2023).
- Sciarroni A. (2013), *Alessandro Sciarroni a viso aperto*, videointervista a cura di Francabandera R., 27 dicembre 2013, in «Paneacquaculture.net», disponibile in: <https://youtu.be/p6ydvvtIP8oQ?si=AaYIsPizIuhqlxaq> (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- Sciarroni A. (2019), *Speciale Santarcangelo 2019. Intervista ad Alessandro Sciarroni*, video prodotto da Emilia Romagna Cultura, disponibile in: <https://youtu.be/96XM6UQbDPM?si=BJIOrjPBdE6dEKY> (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Seibert B. (2023), *A New Spin on Spin: Reviving a Bolognese Folk Dance*, in «The New York Times», 21 luglio 2023, testo disponibile in: www.nytimes.com/2023/07/21/arts/dance/polka-chinata-alessandro-sciarroni.html (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Siani F. (2021), *Alessandro Sciarroni: coreografo “dissidente” di terzo paesaggio*, tesi di laurea in Cinema, Arti della scena, Musica e Media, relatore Pontremoli A., Università degli Studi di Torino, a.a. 2020-21.
- Tomassini S. (2014), *Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, in «Danza e ricerca», n. 5, pp. 55-74, testo disponibile in: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4699> (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Valenti G. (2023), *La Polka Chinata di Sciarroni e la House Dance di Gaube a Interplay: il popolare si fa contemporaneo*, in «Paneacquaculture.net», 11 giugno 2023, testo disponibile in: www.paneacquaculture.net/2023/06/11/la-polka-chinata-di-sciarroni-e-la-house-dance-di-gaube-a-interplay-il-popolare-si-fa-contemporaneo/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- Walser R. (1978), *Bedenkliche Geschichten. Prosa aus dr Berliner Zeit 1906-1912*, Suhrkamp Verlag, Berlino; trad. it. (2007), *Storie che danno da pensare*, Adelphi, Milano.
- Zardi A. (2021), *La sopravvivenza delle forme. Gli schêmata come “memoria incarnata” nella danza*, in «Mantichora», anno 11, n. 11, pp. 163-180, testo disponibile in: <https://doi.org/10.13129/2240-5380/11.2021.163-180> (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).

2. Un altro genere di forza. Attivismo e danza in Francesca Penzo

di *Alessandro Pontremoli e Viviana Fabris*

2.1. Danzare il presente¹

Judith Butler, in una riflessione relativamente recente sulla «politica della strada» (Butler 2015), si esprime in termini illuminanti circa il valore di lotta dell'agire performativo. Se dovessi usare una definizione, per descrivere il senso di una certa danza italiana del presente, userei proprio le parole della filosofa americana:

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 relazione, 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 un'allucinata fusione o confusione (Butler 2015, p. 19).

Il progetto di Francesca Penzo, *Un altro genere di forza*, è descritto nella sostanza da questo inciso di Butler. Spinta dall'esigenza di un'azione politica efficace su una questione cruciale come la violenza di genere, la coreografa e danzatrice Penzo, all'interno del progetto *Bod/y-z*, ha attivato un processo di incontro e di coreografia collettiva come reazione e contrasto efficace all'esperienza della violenza. L'obiettivo di questa azione politica è la pratica coreografica della forza, che – come sottolinea Penzo stessa nella descrizione del progetto – «risiede nel fare insieme, nel costruire un

¹ Il paragrafo è stato scritto da Alessandro Pontremoli.

rituale collettivo, nel pensare insieme ad una alternativa femminile e femminista al concetto eteropatriarcale di forza muscolare»².

Tale concetto di forza è lo stesso che Butler mette in relazione a quello di vulnerabilità:

Il punto non è che [...] la vulnerabilità venga convertita in resistenza – in modo che, alla fine, la forza possa trionfare sulla vulnerabilità. La forza non è esattamente l'opposto della vulnerabilità, e ciò appare in tutta la sua chiarezza, mi sembra, nei casi in cui a essere mobilitata è proprio la vulnerabilità intesa non in termini individualistici, ma come strategia collettiva (Butler 2015, p. 237).

È proprio la strategia collettiva, la convocazione di corpi in una alleanza nell'apparizione pubblica, a sovvertire la «direzionalità della forza» (Butler 2015, p. 136).

Nella sua vita di artista, l'attivismo di Francesca Penzo – e di molti suoi colleghi della stessa generazione – è il risvolto operativo di un nuovo paradigma dell'arte come prassi dell'umano.

Nella cultura occidentale, secondo il senso comune, si è generalmente propensi a ritenere l'artista come colui che abita aristocraticamente l'Olimpo dell'arte, che opera in un luogo separato, all'interno del quale si può entrare solo se si viene iniziati. Una siffatta visione suggerisce l'idea classista che l'esperienza dell'arte non sia aperta a tutti, e che sia necessario venire preventivamente “preparati” dai “sacerdoti” che amministrano il valore di questi artisti e delle loro opere. Una certa critica tradizionale perpetua una concezione romantica dell'estetica, che prevede il superamento del diaframma artistico unicamente in virtù di una concessione o dell'artista stesso o da parte di chi media e interpreta istituzionalmente il suo messaggio (Pontremoli 2018, pp. 24-25).

Francesca Penzo, col suo lavoro e con la sua azione artistica militante, contraddice il modello patriarcale e aristocratico della cultura dominante definendosi attivista e condividendo democraticamente le sue pratiche di lavoro come uno strumento in grado efficacemente di entrare nel mondo e di contribuire a trasformarlo. Le forme militanti della danza contemporanea non credono più nel compito veritativo dell'arte, ma nella sua funzione sovversiva in grado di ribaltare le gerarchie storiche del rapporto fra *poiesis* e *praxis* (Montani 2004, pp. 11-35). L'azione stessa viene a coincidere con l'opera, *poiesis* e *praxis* si sovrappongono dando vita, in uno spazio

² Pagina Web del progetto Bod/y-zl – *Un altro genere di forza*: «www.bodyz.it/event/un-altro-genere-di-forza-2/» (ultima consultazione 4 dicembre 2023).

e in una condizione comuni, a esperienze di realtà che attivano forme del riconoscimento.

L'attivista contemporaneo non è più figlio delle ideologie totalizzanti del Novecento, non è più colui che fa riferimento a un sistema imposto dall'alto, non contempla più la finalità utopica estrema della palingenesi. Francesca Penzo, come molti altri artisti della sua generazione, entra realisticamente in contatto con le micro-situazioni sociali di prossimità e con quelle intende interagire. Come afferma lo studioso André Lepecki, quello che oggi gli artisti della danza abitano è un *terreno instabile comune*; comune non solo agli artisti, ma, in ultima analisi, all'intera specie umana: il momento storico attuale ci si presenta come inequivocabilmente apocalittico, nel senso etimologico del termine. L'occidente 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.

Cosa può la danza in un tale contesto?

Se la danza è quella esperienza umana organica, che promana da una condizione biologica, ma che produce e genera continue "iscrizioni" culturali (Noë 2015); se è quella possibilità di dialettica costruttiva ed eticamente connotata fra *poiesis* e *praxis*; se è quella pratica multimodale, propria delle forme di vita umana, essa può contribuire a dar vita a un nuovo processo di determinazione. L'arte, afferma Georg W. Bertram, «è una prassi con il cui aiuto gli esseri umani determinano se 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» (Bertram 2014, p. 121).

Le pratiche coreografiche sono pronunciamenti politici, sono azioni di lotta finalizzate al rallentamento di questo inevitabile processo entropico del presente. L'attivista è dunque colei – o colui – che vive le sue pratiche come trasmissibili e coinvolgenti, come esperienza non solo propria, ma di chi la vuole e la può condividere, per riuscire ad abitare questo terreno instabile comune: e abitare senza precipitare nel baratro è sicuramente già un primo passo verso il cambiamento.

Bologna Portici Festival, all'interno del quale si colloca il progetto Bod/y-z, è un osservatorio privilegiato sulle problematiche dell'abitare, della città contemporanea e dello spazio pubblico. La danza del nostro tempo non propone più oggetti da contemplare, ma dà vita a forme dell'incontro, sollecitazioni di interazioni umane per generare nell'Altro le responsabilità improcrastinabili nei confronti della città, dell'ambiente, delle altre specie.

Una parte della danza contemporanea svolge oggi una funzione critica e sovversiva proprio attraverso costruzioni urbane provvisorie, nuovi

nomadismi e percorsi di immersione nel terzo paesaggio delle grandi città (Pontremoli 2021, pp. 16-34). Grazie a queste azioni l'artista modella e diffonde situazioni disturbanti, riorganizza spazi e tempi dove è possibile costruire, anche solo per poche ore, comunità di pratica o comunità di condivisione, alleanze di corpi (Butler 2015) con cui elaborare, nello spazio pubblico, nuovi modelli di partecipazione sociale, nuove domande sul reale e possibili risposte per condividerlo, comprenderlo e, se possibile, trasformarlo. Come afferma Judith Butler, non si può mai dare per scontato che in un determinato contesto territoriale lo spazio pubblico sia qualcosa di già dato, che sia già pubblico e che sia riconosciuto come tale: «sono le stesse azioni collettive a creare lo spazio, a prendersi i marciapiedi e ad animare e organizzare le architetture» (Butler 2015, p. 116).

La danza urbana contribuisce a riflettere sulla città come un dispositivo di potere, che per essere contrastato richiede molta attenzione e consapevolezza. La trasformazione subita dalle città nel corso del tempo, ma soprattutto a partire dal secondo dopoguerra con lo sviluppo globale e la penetrazione capillare del capitalismo, ha generato complessi organismi finalizzati a influire sui nostri comportamenti quotidiani, sulle nostre scelte, soprattutto legate alla dimensione del mercato. La città ci condiziona con il suo impianto architettonico, subiamo i suoi percorsi imposti dalle scelte politiche delle amministrazioni, ci scontriamo con le sue barriere discriminanti. La danza, in questo contesto, si comporta come quelle che Michel de Certeau (de Certeau 2005) definisce le *tattiche* di resistenza alle *strategie* di potere andando a ridisegnare una nuova mappa di attraversamento della città, proponendo percorsi alternativi con tappe nuove e poco esplorate. Le tappe, secondo questa visione, non sono luoghi, ma persone che abitano luoghi, e questi ultimi risuonano, così, della presenza del corpo e delle sue alleanze. Quando i corpi si radunano in uno spazio, ecco che allora quello spazio si carica di senso e richiama memorie.

Il progetto Bod/y-z e il Bologna Portici Festival con le singole situazioni laboratoriali, produttive, processuali e relazionali, si configura come un cantiere virtuale di ricostruzione attiva della città, uno stimolo pervasivo alla riflessione sull'abitare Bologna in modo nuovo, non in termini passivi ma come azione di resistenza a ogni dispositivo di potere.

L'azione di Penzo, iniziata con una serie di incontri "teorici", riservati al cast della produzione, è proseguito poi con un laboratorio gratuito, organizzato tramite una call aperta e inclusiva. Il titolo del laboratorio, *Un altro genere di forza*, è ispirato a un volume di Alessandra Chiricosta (Chiricosta 2019). Spiega Penzo:

Stavo leggendo questo testo di Chiricosta, *Un altro genere di forza*, e ho pensato che potesse essere un buon titolo per il laboratorio. Il testo è estremamente complesso: l'autrice destruttura il tema della forza come virile, muscolare, dominante, attingendo a tutta la tradizione del sud est asiatico, della Cina, con dei riferimenti culturali anche molto lontani da noi. Parte dalle origini del mito della forza, che nell'Occidente inizia con l'*Iliade*. Già da allora il tema della forza è stato identificato con un certo tipo di caratteristiche: l'uomo forte/la donna debole per necessità patriarcali di controllo; controllo prima di tutto sul linguaggio. Chiricosta innesca un bellissimo processo di riappropriazione del corpo femminile, della forza combattente, che passa fisicamente attraverso tutta una serie di canali energetici. Il collegamento col post-umano è immediato: questa forza femminile si distacca dall'etero-patriarcato, è una forza che viaggia, non è statica, ma nomade. All'interno del corpo della donna vi è una forza che ha un'enorme connessione con la natura, evidente nella necessità di radicarsi fortemente prima di agire. Agiranno con me altre donne, tra cui Ofelia Omoyele Balogun (artista e coreografa afrodiscendente Italo nigeriana, laureata alla prima università di danza africana della diaspora a Londra) Ambrita Sunshine (artista queer), Lois Aldrovandi, Beatrice Guastalla, che porteranno il loro concetto di forza. Agiremo una conduzione alternata per esplorare la tematica della forza. Mi piaceva che nel titolo ci fosse sia il termine genere sia il termine forza. Il laboratorio è aperto a tutte: c'è una quota per le donne beneficiarie dei centri di accoglienza e una quota per donne della città³.

In collaborazione con Viviana Fabris, abbiamo potuto seguire l'intera esperienza del laboratorio e della costruzione dello spettacolo. Dall'osservazione partecipata nascono le riflessioni che seguono: una sorta di diario di bordo, che documenta un percorso di azione trasformativa sovversiva, attraverso i corpi, i luoghi, i tempi *della e nella* città di Bologna.

2.2. Diario di bordo⁴

La forza è un movimento: sentire un desiderio dentro e abbracciarlo con tutta me stessa. Quel desiderio mi ha portata lo scorso novembre a Palazzo Nuovo a Torino, in un'aula adiacente a un'area cantiere, dove il numero delle sedie non tornava mai con quello dei frequentanti. Ci si stringe, ci si siede per terra, è già un esercizio per il corpo ed è stato il corpo a co-

³ Francesca Penzo durante l'incontro tenuto presso il Dipartimento delle Arti (Università di Bologna) il 18 aprile 2023, *Donne, corpo e spazio urbano*, dialogo tra Francesca Penzo e Alessandro Pontremoli, Massimo Carosi e Rossella Mazzaglia Dalla trascrizione a cura di Andrea Zardi.

⁴ Il paragrafo è stato scritto da Viviana Fabris.

struirsi, decostruirsi e riappropriarsi del proprio spazio durante il corso di Coreografia e Drammaturgia della danza del professor Alessandro Pontremoli. La prima lezione del corso comincia da un gesto, mano destra sulla mano sinistra tenendo gli occhi chiusi. L'esperimento serve a farci sentire la coesistenza del nostro e dello sguardo dell'Altro; nessuna delle due mani prevale sull'altra, nel contatto sono perfettamente Uno, e il corpo è la sintesi di questo incontro:

Non è il teatro necessario, ma assolutamente qualcos'altro. Superare le frontiere tra me e te: arrivare a incontrarti, per non perderci più tra la folla, né tra le parole, né tra le dichiarazioni, né tra idee graziosamente precisate. In principio, se lavoriamo insieme, toccarti, sentire il tuo tocco, guardarti, rinunciare alla paura e alla vergogna alle quali mi costringono i tuoi occhi appena gli sono accessibile tutto intero. Non nascondermi più, essere quel che sono. Almeno qualche minuto, dieci minuti, venti minuti, un'ora. Trovare un luogo dove un tale essere-in-comune sia possibile (Grotowski 1973).

Grotowski chiama «l'incontro» o «il Giorno Santo» un evento extra-quotidiano, durante il quale i partecipanti possono sperimentare la propria esistenza nella relazione con l'Altro. La danza nasce da una relazione; la danza è la relazione che ho con il mio corpo, con lo spazio, con la musica o il silenzio, con il tempo. Con l'altro.

L'esperienza universitaria a Torino è stata per me l'occasione di uno sguardo più consapevole su un corpo che scrive tutto quello che il corpo può fare. Ho cominciato a osservarlo, a raccoglierne il senso che produce dalle storiche performance proposte a lezione, alle posture corporee che assumevano i miei vicini di viaggio negli spostamenti da Milano a Torino e viceversa. È diventato un comportamento quotidiano che non voleva esaurirsi, ma andare alla ricerca di nuovi contesti in cui esercitarsi e lasciarsi sorprendere.

Da qui il coinvolgimento in qualità di osservatrice e partecipante al laboratorio coreografico, *Un altro genere di forza*, a cura di Francesca Penzo con l'associazione Micce, per e con donne, all'interno del progetto Bod/y-z Bologna Dance Y&Z Generations. La relazione genere-forza in riferimento a un destino biologico ha limitato fortemente l'esplorazione di come il concetto di forza possa essere altrimenti interpretato e incarnato. La forza che risiede nel fare insieme, nel costruire un rituale collettivo, nel pensare insieme a una alternativa femminile e femminista al concetto etero-patriarcale di forza muscolare ha ispirato Micce per i suoi laboratori attraverso pratiche di movimento e danza, per arrivare a parlare di rivalsa post-traumatica e di come da essa possa emergere un altro genere di forza e di consapevolezza, a partire dal corpo. Il processo di osservazione ha

voluto indagare i benefici che le pratiche performative possono avere su corpi caratterizzati da vissuti complessi, e quali interventi possono essere attuati nella relazione tra donna, corpo e spazio urbano nella definizione delle stesse.

Il tema della forza è stato declinato in quattro incontri a cadenza settimanale, attraverso pratiche legate al movimento delle performer di background differenti (in prevalenza afrodiscendenti) che li hanno condotti: Francesca Penzo, fondatrice dell'associazione Micce e coordinatrice del progetto, è coreografa e attivista, con le sue pratiche entra nelle micro-situazioni sociali per trasformarle costruendo spazi di condivisione e attivismo con al centro tematiche legate al femminismo intersezionale e alle alleanze dei corpi; Ofelia Omoyele Balogun, coreografa e performer italo-nigeriana laureata alla prima università di danza africana della diaspora a Londra, con un approccio afrocetrico del ritmo e del movimento lavora sul risveglio della consapevolezza e dell'individualità per una decolonizzazione del corpo e della mente; Ambrita Sunshine, performer e terapeuta italo-ivoriana, è esperta del tema del femminile e della *queerness*; Luwam Aldrovandi Aweke, danzatrice di origine etiope insieme a Beatrice Guastalla, giovane danzatrice piemontese, collaborano al progetto Fattoria Indaco, una compagnia semi-professionalizzante formata da giovani under 35 in percorso migratorio.

Una ricca bibliografia condivisa e incontri preparatori con *cultural advisors* hanno nutrito e accompagnato il gruppo di lavoro e costruito le basi teoriche del progetto. Abbiamo incontrato Daniela Linguerrì, psicoterapeuta che lavora in situazioni di frontiera legate alla violenza di genere in contesti migratori. Con Eleonora Bonvini, esperta dell'educazione al genere, abbiamo riflettuto sul corpo nella sua accezione di "scarto", da intendersi non con il significato "marginale" del termine, ma come distanza spazio-tempo necessaria per comprenderne il vissuto. Infine, con Ambrita Sunshine abbiamo lavorato sul trauma, dove esso si radica nel corpo e come reagire e guarire con l'aiuto di pratiche energetiche. Fondamentale per creare il progetto del laboratorio è stata l'interazione con le operatrici della onlus Mondo Donna, con cui l'associazione Micce ha organizzato una serie di azioni preparatorie per raggiungere, attraverso una comunicazione specifica e semplificata, le donne in percorso migratorio oltre a donne provenienti da centri antiviolenza. Al laboratorio hanno partecipato con continuità circa venti donne, dai venti ai sessant'anni e oltre, italiane e afrodiscendenti con base a Bologna, consapevoli e sensibili rispetto al tema e desiderose di far parte di un gruppo di sole donne che si mettesse in gioco con il proprio corpo per la riappropriazione di uno spazio fisico e mentale. Lo spazio degli incontri è stato vissuto come luogo libero e pro-

tetto in cui lasciare e lasciarsi andare, sentendosi accolte e a proprio agio, tanto da creare un gruppo molto deciso e determinato nel portare avanti il percorso iniziato con le performer. La consapevolezza della propria postura e l'ascolto di quello che il corpo si porta all'interno dell'incontro con l'Altro hanno fatto sì che i gesti e i movimenti diventassero, fin dall'inizio dei laboratori, più grandi, più forti, più intenzionali. Ecco alcune testimonianze tratte dagli incontri:

Angela: Io non ballavo da tre anni, e ho ritrovato la fiducia e le forze per poter riniziare dopo questa esperienza.

Daro: Tornare a ballare, dopo tanti anni, e farlo in questo laboratorio, in uno spazio e con persone accoglienti, è stato potentissimo. Mi sono sentita come rinata perché la danza per me ha sempre rappresentato un momento in cui poter stare con me stessa e le mie emozioni, senza che il mondo esterno riuscisse a distrarmi. Spero che da questo laboratorio si riesca a costruire un gruppo che permetta ad altre persone di ritrovare se stesse e stare bene.

Stefania: Mi sono avventurata a sperimentare un laboratorio condotto e partecipato da altre ragazze come me. Alcune maneggiano la danza in maniera più professionale, altre ci si buttano dentro come in un tuffo, con la fiducia che l'acqua ti sorreggerà. Ecco con loro, io ho sentito l'abbraccio che mi sosteneva, che mi trasportava e avvolgeva.

Francesca: Forse per la prima volta mi sono sentita libera di esprimermi senza giudizio, di poter sperimentare altro lontano dalla mia esperienza quotidiana; ho appreso come il mio corpo e la mia mente possano dialogare e comunicare tra loro con tale facilità.

Giada: Quello che mi rimane è il desiderio che occasioni come questa si moltiplichino e che il dialogo con le realtà e le pratiche femministe non smetta di rafforzarsi. Il cambiamento, così come il senso di comunità, ha bisogno di cura, tempo, nutrimento per germogliare e svilupparsi: vedo questa esperienza come un piccolo seme che cerca un ambiente fertile, ricettivo e davvero inclusivo, per dare vita un giorno a una foresta.

20 maggio 2023, Centro interculturale Zonarelli

Conduzione: Francesca Penzo

Il cerchio è stato fin da subito lo spazio del contatto, dell'esplorazione, di ascolto del corpo e scambio verbale, attraverso le pratiche di movimento, di silenzio, della libera condivisione. Prendersi ciascuna il proprio spazio nel cerchio e fare spazio all'altra, fissare l'equilibrio dato dal radicamento corporeo individuale e dalla connessione tra i corpi, sono stati la base per la creazione di un gruppo e una sorellanza molto forti. Nella pratica laboratoriale di Francesca abbiamo lavorato sulla sfida e la fatica fisica

con una serie di esercizi legati al movimento e al ritmo. Il corpo è entrato in uno stato di rilassamento e di attivazione dell'energia grazie a una vibrazione del corpo accompagnata anche da suoni vocali (*shaking*). Eliminate le tensioni legate alla postura frontale ed eretta e attivate le connessioni con lo spazio intorno e con parti del corpo di cui spesso non si ha la percezione, è cominciata una danza libera e condivisa da tutto il gruppo:

Giada: La musica mi ha dato una grande carica, così come le proposte di movimento: ho iniziato a sudare, a stancarmi, ma anche a sentire che qualcosa si scioglieva dentro di me. Non volevo smettere di muovermi, sentivo l'energia magicamente risvegliata.

27 maggio, Art Factory International

Conduzione: Ofelia Omoyele Balogun, Ambrita Sunshine

La nuova sala prove, immersa nella quiete urbana del Parco dei Giardini, è stata il riflesso del lavoro intimo e connesso con la dimensione naturale che abbiamo sperimentato nel secondo incontro con la pratica di Ofelia. "Danza le tue radici" è un approccio terapeutico olistico che cerca un modo per far comunicare la parte razionale (mente) con la parte istintiva (pancia) attivando un lavoro energetico.

A partire dagli studi dell'ecologista forestale canadese Suzanne Simard (Simard 2021), nella foresta l'Albero Madre rappresenta la matriarca, una forza misteriosa e potente che attraverso il sistema neurale sotterraneo delle radici crea una rete di sostegno per fare in modo che la biodiversità fiorisca.

Nel gruppo sono stati esplorati i concetti di alterità, la percezione di sé e di radicamento interiore attraverso movimenti che attingevano dal vocabolario originario della danza della diaspora Afro Caraibica e della sua connessione con le tecniche contemporanee. Nell'ascolto del nostro corpo e dell'altro abbiamo progressivamente raggiunto la stessa qualità di movimento, di respiro, come in un clan, abbandonando il giudizio, le aspettative iniziali e i potenziali fallimenti. A conclusione dell'incontro un momento di meditazione e di immaginazione guidato da Ambrita Sunshine ha portato ciascuna a riappropriarsi del proprio spazio attraverso il respiro, il movimento libero, il suono, la voce:

Francesca: Non sono abituata ad ascoltarmi e a visualizzare mentalmente le sensazioni e i desideri che provo, è stato faticoso mantenere costante l'attenzione su questo, la mia mente vagava verso altro, forse cercava rifugio in ciò che già conosceva. Nella meditazione sono riuscita a mantenere il focus sul presente, sul qui e ora.

3 giugno, Art Factory International

Conduzione: Luwam Aldrovandi Aweke

Luwam ci ha guidate nell'individuazione della nostra forza attraverso l'ascolto del nostro corpo e di chi avevamo accanto. Questa esplorazione è avvenuta in cerchio e attraverso le mani: a contatto con il palmo della mano sinistra rivolto verso l'alto (nella postura del dare) e quello destro verso il basso (nella postura del ricevere) abbiamo disegnato e superato i confini di questa conoscenza. La connessione creatasi ha permesso ai percorsi individuali di forza di trasformarsi in un'unione di forze, che si sono manifestate nella libera composizione di una breve coreografia a coppie. I movimenti tradizionali delle danze del West Africa hanno offerto ampie suggestioni per essere attualizzati nella narrazione di questi frammenti di storie attraverso il corpo. A fine laboratorio, le riflessioni e le risposte alle domande sulla nostra idea di forza, quale il motore e l'ispirazione per farla emergere, quali le forme di aiuto reciproco che l'hanno alimentata, sono state registrate e unite a comporre la traccia sonora da utilizzare nella performance finale: «La forza è energia», «La forza è silenzio», «La forza è equilibrio», «è credere in me stessa», «è un movimento», «è creazione di qualcosa di nuovo da dentro», «è creatività, unione, proseguire», «è il forse che mi concedo», «è insistere nel lasciare andare un respiro trattenuto da anni», «è trasformazione».

10 giugno, Art Factory International

Conduzione: Beatrice Guastalla, Ofelia Omoyele Balogun

Nell'ultimo incontro il viaggio corporeo è stato totalizzante. Con la pratica di Beatrice abbiamo indagato il corpo a partire dal corpo, concedendoci il tempo e lo spazio per giocare con le diverse consistenze e modalità che il corpo può assumere e attraverso le quali può muoversi. Partendo da una posizione comoda a terra è cominciato un ascolto profondo del proprio corpo per strati (scheletro, pelle, muscoli, liquidi), e attraverso il movimento libero abbiamo portato ogni qualità a risuonare all'esterno. A cambiare non sono state solo le consistenze dei nostri corpi, ma anche le connessioni con i confini tra il sotto/sopra/dentro. Danzare con la pelle, danzare con le ossa, i muscoli e i liquidi, per sperimentare le qualità che il movimento può assumere quando entriamo profondamente in contatto con ciascuno dei nostri sistemi biologici, ha significato aprire la porta a una connessione ancestrale con se stessi e con lo spazio e le energie che ci circondavano. A conclusione del laboratorio alle partecipanti è stato proposto di far parte, insieme alle performer, della coreografia dell'Albero Madre

durante la restituzione al pubblico del percorso fatto insieme. Il sì è stato condiviso, tutte hanno voluto restituire questa esperienza con i loro corpi, oltre che con le loro voci.

Stefania: In questo diventare evanescente fuori dagli elementi, la mia testa si è completamente staccata dal corpo e dal tempo e mi sono trovata a rotolarmi sul pavimento vedendomi da fuori come quando ero tutta acciambellata nel pancione e da piccolo feto accoccolato attendevo che la vita mi chiamasse.

Francesca: Questa volta la mia attenzione era elevatissima, la mia mente sembrava si fosse spenta per lasciare spazio all'espressione più profonda del mio corpo. Sono riuscita a sentire ogni angolo e consistenza del mio corpo ed ero stupita di quanto esso riuscisse a muoversi in quel modo, fluido, naturale, addirittura semplice; dentro di me sentivo di fare la cosa giusta.

Il lavoro sul rituale si è andato a inserire nello spazio pubblico per la performance finale svoltasi nel Quadriportico in Piazza dei Servi di Maria in due serate (15 e 16 giugno) durante il Bologna Portici Festival, proponendo una stratificazione di pratiche connesse alla ricerca delle performer che spaziava dall'afrofuturismo alla cultura techno, in risonanza e in contrasto con un luogo di culto occidentale. L'alleanza di corpi performativi ha creato un sistema di collaborazione, di collegamento e sostegno reciproco tra le performer, le partecipanti con le performer e con il pubblico. Appoggiandoci al ritmo respirato del Nyabinghi, ritmo ancora oggi utilizzato all'interno della ritualità giamaicana come espressione dell'energia femminile, abbiamo dato forma tutte insieme alla figura dell'Albero Madre radicata e in continua espansione. Il movimento si è propagato in ciascuna di noi, è diventato ascolto reciproco ancor prima di passo danzato. Un corpo collettivo pulsante, un grande respiro in cui muoversi insieme come in una foresta dove non esiste competizione di luce e sostanze nutritive.

Ci si ritrova in luoghi inaspettati per riappropriarsi del proprio corpo e dei propri desideri attraverso la tessitura di sensazioni corporee e percezioni che ritornano al corpo, dando fiducia alla danza come pratica di ascolto, espressione e liberazione. Come la "tessitrice di giada" del taijiquan che si muove spiraleggiando per lanciare con un movimento di braccia la spola e trasformare «le forze del "dominio" in "tela" con cui scrivere nuovi percorsi, ampliare la propria possibilità di azione; combattendo racconta storie con il proprio corpo. [...] Non si limita a denunciare le violenze che le sono state da sempre inflitte da una cultura che vive sulla sua interiorizzazione, ma tesse modi per uscire dal dominio di quella forza e dare forma ad altro. La sua è una tela di corpo-realtà, parole, azioni, energie che si dispongono a configurare realtà diverse, a intrecciare le forze in un campo

non dicotomico, ma “esperienze” e partendo proprio dal fulcro, la ragazza di giada si assume la responsabilità di agire una forza di altro genere» (Chiricosta 2019). Quella forza che ha ammorbidito la nostra postura armonizzandoci l’una con l’altra, che ha liberato lo sguardo dal giudizio per far posto alla fiducia. Questa è stata la nostra forza, la nostra danza. Ci si lascia con il desiderio di continuare a sperimentare ciascuna questa forza e di avere ancora una volta l’occasione di ballare insieme.

Bibliografia

- Bertram Georg W. (2014), *Kunst als menschliche Praxis: eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin; trad. it. (2017), *L'arte come prassi umana: un'estetica*, Raffaello Cortina, Milano.
- Butler J. (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard College, Harvard; trad. it. (2017) *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano.
- Certeau Michel de (1980), *L'Invention du quotidien*, Union générale d'éditions. Paris; trad. it. (2005), *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma.
- Chiricosta A. (2019), *Un altro genere di forza. Costruzione sociale e filosofica della debolezza del corpo femminile e del mito della forza virile*, Iacobelli, Roma.
- Grotowski J. (1973), «*Jour saint*» et autres textes, Gallimard, Paris.
- Montani P. (2004), “Introduzione”, in Id. (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma, pp. 11-35.
- Noë A. (2015), *Strange Tools. Art and Nature*, Hill and Wang, New York; trad. it. (2022) *Strani strumenti. L'arte e la natura umana*, Einaudi, Torino.
- Pontremoli A. (2018), *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari.
- Pontremoli A. (2021), *La danza del nuovo millennio fra dissenso e partecipazione*, in «Culture teatrali», vol. 30, pp. 16-34.
- Simard S. (2021), *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*, Alfred A. Knopf, New York; trad. it. (2022), *L'albero madre. Alla scoperta del respiro e dell'intelligenza della foresta*, Mondadori, Milano.

3. Come ascoltare la città. “Non esiste il silenzio” di Francesca Marconi

di *Lorenzo Donati*

3.1. Il silenzio della Barca. Nello spazio degli scontri (prima approssimazione)

Sei chilometri. Dal Portico dei Servi, una delle location del Bologna Portici Festival nel centro storico di Bologna, camminando per circa sei chilometri si arriva al Treno della Barca, edificio residenziale di due piani e di oltre 500 metri che “curva” come un treno. Al piano terra il portico ospita esercizi commerciali come bar e alimentari, sopra le abitazioni. Fra un corpo e l’altro, sui cortili interni si affacciano balconi e finestre. Siamo al capolinea degli autobus urbani, quarantacinque minuti dal centro prima della Casalecchio già in odor di Toscana, in un rione popolare che sembra guardare i colli e la basilica di San Luca da dietro, nato negli anni Sessanta lungo le rive del Reno. Oggi al Treno vivono molti cittadini bolognesi di origini straniere: agli immigrati dell’Italia meridionale dei primi anni si sono infatti aggiunte persone provenienti da paesi esteri, com’è accaduto in tante parti d’Italia. Noi siamo qui per *Non esiste il silenzio* di Francesca Marconi, esito pubblico di un percorso d’indagine e incontro durato diverse settimane e realizzato con la curatela di Viviana Gravano dell’Associazione Attitudes_ Spazio alle Arti, realtà che promuove e inventa progetti collaborativi pedagogici e artistici. Siamo qui per “ascoltare”: il *setting* della performance prevede, infatti, la sosta in una serie di postazioni di ascolto sotto i portici del Treno con sedie sistemate circolarmente e casse acustiche che diffondono voci. Chi sono le persone che ci invitano all’ascolto? Che cosa raccontano? La prima postazione sta in uno dei due estremi della sequenza di edifici, vicinissimo alla sede dell’Associazione di Promozione Sociale Hayat, presidio che ha svolto il fondamentale ruolo di connessione e mediazione. Ci sono alcune sedie bianche con in mezzo una grande pianta a foglie larghe, un banano nel cemento che misura il nostro spaesamento.

«Come si dice silenzio nella vostra lingua?». Non udiamo questa domanda, la deduciamo da una serie di voci che si alternano, diversi frammenti montati insieme e giustapposti a comporre un senso. Una voce parla del silenzio di agosto, quando tutto si ferma. Il silenzio come rifugio dello stare in pace. «Il silenzio che ci si può fabbricare in casa», sostiene un altro. C'è una voce femminile dolce, non più bambina ma non ancora adulta: «Il silenzio delle formiche quando camminano». Un adulto parla del silenzio nella vicina riva del fiume Reno, con al massimo qualche carpa che passa nell'acqua. In questo quartiere il silenzio non è solo l'assenza di suono, ma anche l'impossibilità di dire. Udiamo la voce di una donna dall'accento sudamericano che accenna a un pensiero doloroso, a un "prima" che la tiene legata; in seguito, qualificherà il silenzio di chi non può permettersi di parlare, come accade spesso a chi è immigrato in un paese nuovo: «Io sono migrante, non posso dire quello che penso di Bologna». Segue la voce quasi bambina che riflette su quanto sia fastidioso non poter dire ciò che si pensa, le fa eco un'altra ragazza, con un tono più sfrontato, ha un vago accento emiliano. Sì, rincara, è tremendo non poter esprimere quanto si pensa. Siamo seduti sotto i portici, a inizio estate. Di fianco a noi passa un bambino nero minuscolo con due grandi occhi a palla, lo accompagna suo padre in ciabatte di gomma. Il bambino si chiama Gerard, dice.

L'esito cui stiamo prendendo parte è stato prodotto dopo settimane di incontri, dialoghi, interviste con la cittadinanza. La peculiare sostanza relazionale di questo progetto ci invita, da un lato, ad utilizzare gli strumenti dell'analisi storiografica teatrale e performativa, dall'altro ad assecondare la molteplicità di approcci che il processo stesso ha messo in campo introducendo riferimenti all'arte pubblica, all'inchiesta sociale e alla produzione sonora documentaria. Il teatro rimane, a nostro parere, il terreno di composizione di diversi approcci disciplinari, dal momento che siamo stati convocati in presenza, in uno spazio e tempo specifici. Interrogheremo, dunque, una particolare relazione "teatrale", quella fra noi spettatori-ascoltatori, le voci che ascoltiamo e gli sguardi di chi cammina nel quartiere. Ci torneremo in sede di conclusioni, per giungere alle quali proveremo a sondare la sostanza di *oggetto teatrale non identificato* di *Non esiste il silenzio* (cfr. Donati 2023). In primissima battuta non possiamo non riferirci, per riprendere in modo diretto una formula introdotta da Giuliano Scabia (1973), a quella stagione teatrale italiana che ha scelto di abitare lo «spazio degli scontri».

Distanziandosi dal Centro, rappresentato dal teatro ufficiale e dal suo sistema, il teatro di fine anni Sessanta e Settanta si è fatto "acentrico" (cfr. Casi 2012), incontrando le persone e raccogliendone le storie, riel-

borandole e restituendole fuori dai teatri: nei quartieri operai, nei borghi appenninici, nei manicomi, nelle carceri, nelle scuole. È proprio Scabia a essere stato pioniere di un procedere “aperto”, dove il teatro si è fatto terreno di incontro con cittadini, con operai e ragazzi partendo però dalla formulazione di uno “schema vuoto”, sorta di canovaccio del progetto, una rete dalle maglie mobili capace di orientare gli incontri e al contempo mutare in relazione a questi. Una bozza di “schema vuoto” era presente anche nel progetto iniziale di Francesca Marconi, come lei stessa ci ha riferito. Spunto di partenza, infatti, era parlare dell’idea concreta e metaforica di silenzio con le persone partendo dal parroco, dall’Imam e dalla pediatra del rione. Gli incontri consiglieranno, però, di dare voce a persone senza funzioni sociali riconosciute. Lo schema vuoto di Scabia forse più noto è quello pensato per *Marco Cavallo*, incontro e lavoro con gli internati dell’Ospedale Psichiatrico di Trieste allora diretto da Franco Basaglia (cfr. Scabia 1976; Marino 2023). In quel caso si prevede di usare il disegno e la comunicazione permanente nei reparti attraverso giornali murali, volantini, drammatizzazioni, arrivando alla creazione finale di una “casa”, supponendo che potesse mancare ai malati. Questa griglia operativa è stata in parte contestata col procedere del lavoro, fino alla creazione del celeberrimo cavallo azzurro, ispirato a un cavallo vero addetto al trasporto della biancheria fra i reparti, un animale buono capace di prendersi cura e “contenere” (nella pancia).

Siamo dunque tornati alle origini di quello che è stato chiamato «social turn» nel teatro italiano (Sacchi in Fiaschini 2023), un modello per il lavoro teatrale nel sociale. Allargando ancora la focale, siamo di fronte al teatro che nel Novecento ha cercato di superare le «colonne d’ercole della separatezza fisica» e della rappresentazione, cercando una relazione teatrale «autentica», «disalienata» (De Marinis 2012, p. 90). Guardando agli anni recenti è un procedere che ritroviamo, per esempio, nel progetto del 2012 *Art you lost?*, realizzato a Santarcangelo Festival e al Teatro India di Roma, diretto da un raggruppamento di artisti (Matteo Angius, Muta Imago, lacasadargilla, Roberta Zanardo) e costruito in due fasi: una prima di inchiesta, incontro con la cittadinanza e registrazioni a partire dal concetto di perdita («che cosa hai perso? Ci racconti un episodio sulla perdita legato a un luogo della città?» ecc.) e una seconda di restituzione, dove le polifoniche tracce lasciate da chi ha partecipato sono state rese fruibili attraverso dispositivi installativi in audio e in mappe di comunità grafiche e disegnate, calpestabili, di grandi dimensioni. Chi prima ha partecipato ora osserva, chi ora osserva nello stesso tempo prende parte lasciando le sue tracce, in un’idea di cittadinanza “aumentata” per via teatrale (cfr. Sacchetti 2023).

3.2. I suoni della Barca. Inchiesta sociale e storia orale (seconda approssimazione)

Quali suoni e rumori ci sono alla Barca? Anche questa volta, sistemati nelle nostre sedie in uno dei giardini dei cortili interni, deduciamo la domanda dal susseguirsi di voci. Sono quasi tutti giovani, almeno all'inizio. Dicono che qui si sentono gli uccellini e i rumori delle persone che tornano a casa, si sente la palla che batte sul cemento del campo da basket. Poi si odono corvi, piccioni, gazze ladre. Sentiamo i bambini che tornano da scuola, afferma una voce adulta con l'accento arabo. Invece un'altra voce anziana è indubitabilmente bolognese: «Quando io sono venuto ad abitare nel Sessanta, non c'era niente». Una donna racconta di avere sempre sentito voci di donne meridionali, le finestre erano aperte, certo c'erano anche le donne bolognesi, mentre ora si sentono i tunisini che abitano di fronte a casa. L'estate preme e il caldo è già opprimente, sotto al portico si aggirano tre ragazzine, avranno quindici-sedici anni, indossano *shorts* tagliati all'inguine e passano due o tre volte, forse stanno facendo le loro "vasche".

Quando e come Francesca Marconi ha incontrato queste persone? Ascoltiamo la sua testimonianza¹:

Mi sono presentata con tutti: i negozianti, il parrucchiere che mi dava appuntamento al giorno successivo se aveva clienti, poi nel parco ho avvicinato le donne che pranzavano. Mi presento proprio così, prima chiacchiero, spiego, non registro subito, passo del tempo. Vincendo l'iniziale ritrosia, ho spiegato che tutti hanno cose da dire sul silenzio. Con le ragazzine ci siamo prese un appuntamento e alla fine mi hanno cantato una canzone.

Come ha chiarito Viviana Gravano in un incontro tenuto con la Marconi al Dipartimento delle Arti, non si tratta di *dare la parola*, rischiando di replicare il dislivello del sociale anche nelle pratiche artistiche². L'intento è invece *parlare insieme*, mettendo in discussione la posizione di privilegio di chi pone le domande, lasciandosi orientare dalle risposte, consapevoli che il margine può divenire rivendicazione di appartenenza,

¹ Le parole da qui in avanti riportate, dove non altrimenti specificato, sono frutto di alcuni incontri e conversazioni avvenute prima e dopo la presentazione pubblica. Nello specifico a Bologna, ai tavolini di un bar al Treno della Barca in una delle sessioni per la preparazione del lavoro il 23 maggio 2023; a Milano, presso la casa/studio dell'artista il 03 dicembre 2023.

² Dialogo fra Francesca Marconi e Viviana Gravano nel contesto dell'insegnamento Forme dello spazio scenico, docente Rossella Mazzaglia, presso il Dipartimento delle Arti, 20/04/2023, Bologna. Cfr. anche *Elogi del margine. Pratiche artistiche partecipate e comunità "immaginate"* di Gravano all'interno di questo volume.

istanza di resistenza all'emarginazione, in questo ispirandosi agli scritti e all'esempio di bell hooks (hooks 1998, pp. 62-74; cfr. anche 1974). Si tratta di un metodo che ci invita a rintracciare alcuni fili nell'inchiesta sociale in Italia (Fofi 2012) quando la letteratura, il giornalismo, il cinema si sono approssimati agli "ultimi" portando a emersione storie e contesti, da Carlo Levi a Rocco Scotellaro fino agli "iniziatori" della storia orale, come Danilo Montaldi e Nuto Revelli, fra i primi a raccontare partendo dalle vite quotidiane dei subalterni. In questo campo, il nome che più di altri va evocato è quello del poeta, educatore, intellettuale Danilo Dolci (1924-1997). La sua è stata una forma di inchiesta "pedagogica", attenta all'emancipazione degli "inchiestati" che Marconi cita come diretta fonte di ispirazione, a partire dal titolo che riprende una sua pubblicazione (Dolci 1974a). Oggi il poeta ed educatore è ricordato soprattutto per avere lavorato in Sicilia in alcuni paesi afflitti da estrema povertà inventando progetti di scuola popolare, lottando per la costruzione di servizi e opere pubbliche, trascrivendo in opere narrative, diaristiche e poetiche le discussioni e le biografie delle persone. Dolci ci insegna che la poesia e l'arte prendono l'abbrivio dalla possibilità stessa di raccontare e ascoltare, dando forma pubblica ai pensieri:

... che quando siamo di fronte a un problema difficile, se ci mettiamo insieme, tutta la gente, a pensare, la gente tutta insieme se cerca trova la verità. In queste riunioni vorrei soprattutto rispettare a uno a uno, perché sono sicuro che quando avremo finito la conversazione tutti avremo un'idea più giusta (Dolci 1974a, pp. 23-24; cfr. anche Dolci 1974b).

Come non pensare, per tornare al nostro terreno teatrale, alla raccolta di storie orali che hanno dato impronta ad alcune poetiche negli ultimi anni? Le vicende di guerra o dei manicomi di Ascanio Celestini, le inchieste della compagnia Gli Omini, le persone considerate "fonti" e poi trasformate in presenze sceniche di Kepler-452, per fare alcuni nomi. In una società che pare disposta ad ascoltare solo quando può far spettacolo delle biografie (cfr. Cavaglieri, Orecchia 2018), questi sono casi in cui il teatro è approcciato alle persone con cura antropologica e attenzione storiografica. Qualcosa di simile avviene in *Non esiste il silenzio*, dove le biografie non sono esposte ma emergono per frammenti nei silenzi, nelle pause, nei tratti delle voci, nei pensieri ricorrenti di "personaggi" che durante l'ascolto via via prendono forma, rappresentanti di un'umanità della quale anche noi gradualmente ci accorgiamo di fare parte. Ci torneremo, ma prima di rimetterci in ascolto della Barca ci concediamo un intermezzo.

3.3. Intermezzo: Francesca Marconi

Raccontare il percorso di Francesca Marconi è complicato: dove ti aspetteresti di trovarla lei non c'è, si è spostata, sia dal punto di vista dei linguaggi artistici sia geograficamente. Tutto il suo corpus poetico è attraversato dalla persuasione della necessità di costruire relazioni, attivando progetti in contesti spesso marginali o periferici, sfruttando la dimensione protetta grupppale e laboratoriale ma anche avvalendosi, dove serve, dell'esposizione della rappresentazione pubblica. Dopo gli studi alla Civica Scuola Paolo Grassi di Milano e all'Accademia di Belle Arti di Brera, la sua ricerca sembra incardinarsi nei confini delle arti performative. Nel 1997 fonda, con Diego Roveroni e Laura Valli, la compagnia Almescabre, presentando lavori in contesti prestigiosi come Teatri 90 Festival e Festival Ammutinamenti. *Icaro Involato*, *Alfonsina*, *Recordis* sono gli spettacoli prodotti dal '97 al '99, lavori che mescolano la videoarte, il videodocumentario, la danza, la performance fisica, partendo dalla scrittura collettiva di diari messi "al centro" come materiali di composizione. Sono lavori teatrali "di fine millennio", vale a dire performance che prefigurano una fuoriuscita dal linguaggio teatrale, oggetti installativi dove corpo e video dialogano incasellati in scatole e dispositivi capaci di farci riconsiderare il teatro come luogo in sé, «in un'esperienza che accetta dal teatro la separazione e la riplasma dall'interno» (Guarino in Calbi 1998, p. 129). Questo incipit del percorso di Marconi ci invita a considerarne la componente teatrale anche quando successivamente farà a meno della cornice scenica, poiché la costruzione di precarie identità rappresentative continuerà ad attraversare il suo lavoro.

Dopo i primi spettacoli, Francesca entra a contatto con percorsi di educazione di strada e compie diversi viaggi e soggiorni all'estero, su tutti quello in Argentina, dal 2003 al 2007, dove si dedica a progetti di trasformazione sociale attraverso l'arte partecipata, lavorando a stretto contatto con la popolazione e con i bambini. Rientrata a Milano nel 2011 crea *Ulysses*, un percorso di videoinstallazioni ospitate in tabaccherie, negozi, ristoranti, dove cittadini di origine straniera leggevano il quinto canto dell'*Odisea* nella loro lingua madre. Ma è già tempo di spostarsi di nuovo, questa volta verso la Puglia, per coordinare il progetto di arte pubblica GAP (dal 2011 al 2015): parate, installazioni ambientali e di *field recording*, residenze d'artista nei piccoli centri abitati del Salento, laboratori su creature fantastiche negli uliveti o in luoghi come le carceri, con la partecipazione di numerosi artisti come Carlos Casas e Alessandro Carboni e in sinergia con le associazioni e istituzioni del territorio. Rientrata a Milano, elegge Via Padova a luogo di abitazione, indagine e relazione, concentran-

dosi in particolare sulla percezione dei confini e favorendo l'apertura di travasi relazionali fra le diverse comunità.

Immaginiamoci una giornata di lavoro di Francesca. Al mattino esce in strada, si aggira e incontra le persone. Pone domande, sosta nei luoghi, divaga, sosta nei bar e nei parchi, di tanto in tanto invita qualcuno a prendere parte a processi laboratoriali i cui esiti sono tappe di relazioni da curare nel tempo. Con *Cartografia dell'Orizzonte* dal 2018 propone laboratori in corsi di italiano per stranieri, per gruppi di richiedenti asilo, nelle scuole. Nello stesso anno prende parte a *Mi Abito* della fondazione Wurmkos, un percorso dove realizza, fra le altre cose, diversi abiti fra i quali uno composto da tre "corpi" attaccati nella gonna, indossabile in eventi partecipativi da tre persone insieme (messo poi in mostra al Museo del Novecento di Milano). Un altro percorso dedicato all'abito come forma di autodeterminazione meticciasa è *Internazionale Corazon*, progetto pluriennale di relazione con le comunità di origine straniera che, grazie a un laboratorio di quartiere e nelle scuole, coinvolgendo il gruppo di ballo peruviano Sambos de Corazon, ha prodotto un abito da festa con i simboli di tutte le comunità, indossato e performato in momenti di festa e azioni di strada. L'abito diviene, dunque, rivendicazione non assertiva della propria origine, da mostrare con orgoglio nella città in cui si vive grazie all'affissione di fotografie in grande formato manifesto in alcuni cartelloni pubblicitari della zona. Due abiti da festa d'artista sono stati, fra l'altro, prodotti come ulteriore esito del progetto, dopo una residenza in Bolivia. Durante i mesi pandemici è nato *Todes*, un progetto di racconto e ascolto in cui gli abitanti di Via Padova hanno immaginato il quartiere come un corpo umano, qualificando i diversi spazi anche in base a colori e desideri del futuro. Alla prima fase di incontro è seguita la seconda di restituzione pubblica, nella quale le persone potevano "ascoltarsi" in cuffia in una traccia audio che raccoglieva le voci e i pensieri degli abitanti, dalle donne egiziane con il velo alle *sex workers* di origine sudamericana.

Negli ultimi mesi e dal 2022 sono iniziati processi potenzialmente destinati a durare anni: *Se gli occhi fioriscono* è l'esito di una residenza d'artista a Latronico, curata da Pasquale Campanella e Bianco Valente, dove la Marconi ha creato, lavorando in relazione con una famiglia di origine ghanese, una piccola arnia a forma di casa che sarà, dunque, completata dalle api; *Manifesto al presente* è un progetto sugli archivi fotografici del museo ISEC legati alla memoria del lavoro nel secolo scorso e inserito nel network internazionale sulla de-industrializzazione Depot. Le fotografie archiviate sono studiate e "rimesse in vita" attraverso l'incontro con persone che oggi subiscono difficoltà e marginalizzazione nel presente. Il suo correlato laboratoriale, *Manifesto al futuro*, ha chiesto a un gruppo di giovani e stu-

denti dell'Istituto Comprensivo Casa del Sole, nella periferia di Milano, di costruire visioni di un futuro sostenibile a partire dai desideri nel presente, culminando in una parata pubblica.

3.4. Le trame della Barca. Arte pubblica, creazione audio e ascolto (terza approssimazione)

Come è chiaro da tale scorcio biografico, uno dei campi più disciplinarmente appropriati per situare il lavoro di Marconi inerisce le arti contemporanee alla luce della svolta “relazionale” (Bourriaud 1998), senza celare le domande critiche avanzate nell'ormai classico studio di Claire Bishop (2012). Seguendo gli spunti di quest'ultimo, vanno considerati i rischi della troppo affrettata sovrapposizione fra valore sociale e valore estetico, dal momento che l'attuale spirito del tempo, da un lato, incoraggia gli interventi artistici nel sociale e, dall'altro, disimpegna gradualmente le risorse pubbliche nelle politiche sociali. Come scrive Gabi Scardi (2011), si tratta di pratiche che condividono alcune premesse, dei “dati di fatto” da tenere a mente per tentare la strada del giudizio anche estetico: sono lavori artistici che usano la domanda come strumento processuale, dove chi partecipa è anche destinatario dell'opera; sono “opere” che contestano il dominio mercantile degli oggetti e, in qualche modo, anche l'idea in fin dei conti ancora “auratica” di un artista che crea, vende e si sostiene grazie a un mercato aristocraticamente di nicchia, avulso dal sociale. Alcuni artisti italiani, fra l'altro, lavorano con particolare frequenza su formati simili, producendo “oggetti relazionali collettivi” difficilmente incasellabili, visibili in contesti teatrali e performativi come i festival, ma anche agendo artisticamente al fianco di processi sociali, grazie a commissioni di istituzioni ed enti privati. Per esempio: le parate di Andreco, i laboratori di DEM o i percorsi collettivi come Corale, azione multidisciplinare che ha abitato il paese di Preci in Umbria, colpito dal terremoto nel 2016, ricostruendo una memoria collettiva del luogo e dei suoi abitanti. Ma molti altri sono i nomi che potremmo menzionare, a partire da pratiche sempre pubbliche e sociali come quelle della Street Art. In questi casi l'arte può fungere da specchio per il sociale, può incalzarlo, mostrare strade, può suggerire esempi per le politiche a patto che scelga non soltanto di mediare i conflitti, ma di metterli in luce. Ci sembra che il lavoro della Marconi abiti questo solco, le sue sono infatti azioni nello spazio pubblico di cui si progetta anche la risonanza, curando gli effetti che possono avere nella popolazione e la loro persistenza nel tempo. Come lei stessa ci racconta:

Il lavoro finale è frutto di molte discussioni e incontri, accompagno le persone a fare la spesa, con alcune abbiamo fatto dei pic-nic, ci siamo conosciute. Molto dipende dalle risposte che danno alle mie domande, per esempio i ragazzini rispondono in modo secco, aprendo a mondi incredibili. A volte mi trovo in imbarazzo di fronte a persone che nel loro paese hanno studiato molto, mentre qui fanno lavori umili.

Come interviene, dunque, la sua autorialità nella restituzione?

Ovviamente io come artista *ci sono* nella scelta, nel montaggio, negli accostamenti. Ma le domande iniziali sono molto aperte, sono partita da qualcosa sul silenzio e sull'ascolto. Il cielo e le stelle li hanno introdotti loro più volte, senza essersi ascoltati. Si creano associazioni che io riporto ad altri, come una catena di Sant'Antonio drammaturgica.

Ora siamo seduti in uno slargo, ci sono delle sedie scure come fosse una sala d'attesa di un medico, ma a cielo aperto. E se oltre al suono pensassimo alle musiche della Barca? Ne ascoltiamo alcune, ritmi sincopati Trap con dentro idiomi mescolati. Le canzoni sembrano raccontare le stesse scene che udiamo ora dalla voce dei ragazzi: spaccio, litigi, gente ubriaca, il quartiere più pericoloso di Bologna, petardi, urla fra mariti e mogli, la polizia che arriva, spari, retate, rumori di moto, schiamazzi. Fra le voci divenute personaggio, riconosciamo ormai quella dell'anziano bolognese che si lamenta, dice che ci sono in giro *gang* di stranieri ai quali non si può far notare nulla, afferma che i bambini giocano al parco fino a mezzanotte, anche se di bambini e giovani non ce ne sono più, aggiunge più avanti, perché quelli che ci sono, sono tutti stranieri. Mentre ascoltiamo, ci sentiamo improvvisamente osservati, sarà l'effetto di quanto stiamo udendo? In realtà nessuno ci guarda, pochi sembrano fermarsi ad ascoltare: né gli stranieri né gli italiani, né gli anziani né i ragazzi. Nessuno parla con "noi", così come questi anziani bolognesi non parlano con i nuovi bolognesi di sedici anni di origini straniere. Eppure... alcuni di loro hanno raccontato. Alcuni di loro sono stati ascoltati, alcuni di loro racconteranno di essere stati ascoltati. Continua Marconi:

Non è una tavola rotonda, non sono persone che parlano insieme, il progetto funziona come primo step simbolico, eppure costruisce una relazione drammaturgica concreta. A volte le narrazioni sono antitetiche, altre volte ci sono delle vicinanze inaspettate. Anche se durante le mie interviste non c'è stato nessun avvicinamento reale fra le persone, attraverso l'ascolto reciproco delle loro stesse parole ci si può sentire parte del quartiere.

Cosa si produce, in questa diffrazione del racconto e dell'ascolto? Cre- diamo che qui si trovi uno "specifico" sonoro e auditivo che vale la pena indagare. Potremmo risalire alle relazioni storiche fra teatro, radio e parte- cipazione, come nell'esperimento di "autogestione" *Outis Topos* di Camil- leri e Liberovici, dove gruppi di cittadini presentarono, in un programma quasi interamente auto-creato, le istanze della vita nel quartiere a Torino nel 1969 (la relazione problematica con le insegnanti a scuola, la mancanza di servizi, la nostalgia del sud Italia ecc., cfr. Sacchetti in Bartolini, Cau- sarano, Gallo 2020). Un'altra angolatura di comparazione potrebbe venire dal radio documentario, pensando al viaggio in Italia di Piovene o alla Lu- cania di De Martino (cfr. Pavolini in Laffi 2009). Per Roland Barthes (cfr. Barthes, Havas 2019) la terza componente dell'ascolto, dopo quella mecca- nica e quella ermeneutica, è legata a una dimensione relazionale, dato che l'ascolto è sempre anche un "ascoltami". Su questa scorta possiamo allora interrogare *Non esiste il silenzio*, contestualizzandolo nella recente diffu- sione del podcast favorito anche dal periodo pandemico (Bonini, Perrotta 2023). *Non esiste il silenzio* si ascolta come un podcast perché stabilisce una dimensione di intimità fra noi che ascoltiamo e le voci di chi parla: quelle voci diventano "nostre", di loro ci fidiamo, le riconosciamo, ci di- vengono presto familiari. Come in un podcast, si generano risonanze co- munitarie ma con una differenza sostanziale, perché non è grazie alla pre- senza di pubblici connessi che emerge un legame comunitario, generando feedback *online*, ma ripristinando la presenza fisica in un luogo. In quel luogo, la Barca, dobbiamo recarci per esperire un ascolto, là dobbiamo "stare" in pubblico ad ascoltare, a osservare e a *farci osservare*. Gli ascol- ti collettivi stanno infatti prendendo piede anche grazie ad alcune recenti produzioni di podcast, fra le quali la "storia di giovani" *Willy* (2023)³ che per certi versi possiamo affiancare al progetto che qui raccontiamo. Si tratta del racconto dei fatti che hanno portato alla morte, nel 2020, di Willy Monteiro Duarte, costruito raccogliendo numerose testimonianze dei suoi coetanei.

³ *Willy. Una storia di ragazzi*, podcast di Christian Raimo, Teho Teardo, Claudio Morici, Alessandro Coltrè e Alberto Nerazzini; musica e drammaturgia sonora di Teho Teardo; registrazione ed editing voci di Francesco Fazzi. Produzione Storielibere.fm e Dersù, aprile 2023.

3.5. La Barca e la città. Impatto e resistenza culturale (conclusioni aperte)

L'ultimo ascolto, nel nostro ricordo, si mescola in modo prepotente con gli incontri, gli sguardi, gli avvenimenti di quel giorno e di quell'ora. La peculiare natura relazionale del lavoro ha generato dunque, via via, una speciale persistenza rivolta alla relazione con la città, forse perché è proprio del rione che parla un frammento della drammaturgia sonora. Ascoltiamo che la Barca è nata come quartiere contadino del lavoro, inizialmente costruito per ospitare gli immigrati italiani dal Sud. È la voce di una donna a condurre il racconto, ce la immaginiamo come la memoria storica del luogo, forse una bibliotecaria. La Barca, per lei, è una «comunità di sfigati» che con orgoglio vivono, comunque, un'appartenenza. La voce dell'anziano torna a insistere sul degrado e sullo spaccio, sostiene che in alcune case da 45 metri quadri ci vivono in sette. Una donna con accento emiliano suggerisce che sia meglio prima risolvere i nostri problemi, poi i "loro". «Mi ritengo straniera anche se ho la cittadinanza italiana»: a dirlo è la voce dolce quasi bambina, o forse è la donna ispanica, non ricordiamo. Alla Barca ci sono pochi italiani, dice qualcuno. I ricordi si fanno frastagliati, è a questo punto che ci siamo domandati: ma per ascoltare le voci della Barca, dovevamo per forza sedere in un finto salotto all'aperto? Non potevamo entrare in un bar e parlare, e incontrare persone, e conoscere? Forse è a questo punto che ci siamo alzati, perché avevamo saltato un frammento precedente. È qui che ascoltiamo, o ricordiamo di avere ascoltato, le parole sul cielo e sulle stelle. Il cielo fa pensare alle persone che non ci sono più, come mia mamma, dice un uomo piangendo. Il cielo fa pensare a quando stiamo bene, aggiunge una ragazza. Il cielo, chiude una donna: che bella la vita, no?

La logica della messa a profitto aziendalistica ci ha abituato a ragionare in termini di "impatto" con troppa naturalezza. È per questo che un progetto come *Non esiste il silenzio* può fornirci indicazioni indispensabili per ripensare al ruolo dell'opera dell'arte nelle trasformazioni sociali, allenandoci a diffidare dell'immediata misurabilità, a meno di non volerci arrendere alle storture della gentrificazione "carina" (Semi 2023). Se ci accontentiamo di piccolissime azioni migliorative, infatti, possiamo certamente misurare ed enumerare: grazie al patto di collaborazione, quante nuove panchine sono state dipinte? Di quale colore? Ecc. Questo progetto ci chiede, però, di fare i conti anche con la nostra persuasione, a tratti eccessivamente "progressista" nel confidare nelle magnifiche sorti di un'emancipazione di territori distanti dai centri ottenuta per via di temporanei

interventi culturali. *Non esiste il silenzio* non si presta per immediate misurazioni e non introduce elementi rassicuranti: per esempio, non utilizza una “super-voce” narrante che mette ordine fra le voci, come si dovrebbe fare nel documentario, ma anzi lascia decantare gli stridori del silenzio fra le persone, evidenzia le chiusure della non comunicazione, presenta gli effetti dei dialoghi mancanti. Mette insomma in rilievo la complessità di spazi vuoti che possono essere abitati anche da altri: da artisti, educatori, operatori sociali, politici. In breve, svela delle percezioni. Ma che cosa è l’impatto di un’azione culturale, se non la percezione di un cambiamento (cfr. Manzoli, Paltrinieri 2021)? *Non esiste il silenzio* è un’azione artistica che abita il sociale permettendoci al contempo di elaborarlo, di provare a capirlo. Abbiamo chiesto a Valentina Tafuni, presidente dell’Associazione di Promozione Sociale con sede al Treno della Barca Hayat di parlarci dell’impatto delle loro azioni nel quartiere:

Ci teniamo molto al feedback diretto, ma per la verità misuriamo l’impatto quando avvertiamo che si stanno scalfendo delle barriere. Ce ne accorgiamo quando le persone si avvicinano durante gli eventi che proponiamo, quando si crea una fiducia graduale, quando chi è venuto una volta poi ritorna. Questa nostra stessa sede si è modellata in base alle loro proposte o alle esigenze di chi è entrato: quando ci si appropria di uno spazio e si lascia qualcosa di sé, allora uno spazio si modifica. Un impatto si sta generando⁴.

È su questo “lasciare qualcosa di sé” che vorremmo concludere. Si “lascia qualcosa di sé” quando si ha la possibilità di prendere la parola per raccontare un’esperienza, quando la realtà vissuta non viene taciuta a causa della solitudine, del timore, della vergogna ma può essere testimoniata perché c’è qualcuno disposto ad ascoltare (cfr. Guccini 2011). *Non esiste il silenzio* non si sostituisce all’intervento sociale ma fa qualcosa di vitale importanza: mettendosi in ascolto, permette a un’idea di comunità di affermarsi concretamente nei suoi lati problematici e non pacificati, una comunità temporanea dove, però, finalmente incontriamo “gli altri”. Io che sono andato al Treno della Barca ho ascoltato un mio simile parlare, mi sono approssimato alla sua voce, mentre ascoltavo ho pensato alle mie risposte, ho “detto la mia” silenziosamente proseguendo il racconto. Ho insomma “dialogato” con quelle voci, e così hanno fatto le persone al mio fianco. Che cosa è, questo, se non quel «teatro in forma di cerchio» (Deriu 2022,

⁴ Conversazione telefonica avvenuta il 14 dicembre 2023. L’associazione Hayat è nata nel 2017 e opera costruendo progetti di solidarietà, difesa dei diritti e scambio interculturale per connettere l’Europa, l’Italia e le aree di migrazione a livello globale. Alla Barca è attiva come sportello di ascolto e con diversi percorsi come corsi di italiano, doposcuola ecc.

p. 33) che, senza dismettere l'estetica, recupera nel presente una funzione rituale e assembleare dell'arte? Un'assemblea dove fare i conti con il fallimento e con l'urgenza della politica:

La resistenza culturale nasce dalla capacità di re-incantare. Reincantare i luoghi e le città, quindi le strade, le piazze, i parchi e ogni spazio a cui viene attribuito un significato da chi lo attraversa. Vuol dire sovrapporre alla mappa geografica una mappa emotiva. Grazie al reincanto affiorano nuove coordinate per muoversi in uno spazio che è fatto di storie e memorie, personali e collettive (Wu Ming 2, 2022, p. 71).

Bibliografia

- Barthes R., Havas R. (2019), *Ascolto*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Bishop C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York; trad. it. (2015), *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Roma.
- Bonini T., Perrotta M. (2023), *Che cos'è un podcast*, Carocci, Roma.
- Bourriaud N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon; trad. it. (2000), *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano.
- Casi S. (2012), *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, ETS, Pisa.
- Cavaglieri L., Orecchia D. (a cura di) (2018), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Alma DL, Bologna.
- De Marinis M. (2012), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, la casa Usher, Firenze.
- Deriu F. (2022), "Forme, contesti e funzioni delle performance postmoderne", in Fiaschini F. (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale (Per-formare il sociale Tomo 1)*, Bulzoni, Roma.
- Dolci D. (1974a), *Non esiste il silenzio*, Einaudi, Torino.
- Dolci D. (1974b), *Poema umano*, Einaudi, Torino.
- Donati L. (2023), *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*, Cue Press, Imola.
- Fofi G. (2009), "Breve storia dell'inchiesta sociale in Italia", in Laffi S. (a cura di), *Le pratiche dell'inchiesta sociale*, Edizioni dell'Asino, Roma.
- Guarino R. (1998), "Isole e monadi", in Calbi A. (a cura di), *Teatri 90 festival. La scena ardita dei nuovi gruppi*, catalogo del festival.
- Guccini G. (2011), "I teatranti: storici immediati del reale", in Id. (a cura di), *Teatro/realtà, linguaggi, percorsi, luoghi*, numero monografico «Prove di drammaturgia», XVII, n. 2.
- hooks b. (1974), *Feminist theory: from margin to center*, South End Press, Boston.
- hooks b. (1998), *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*, introduzione e cura di Maria Nadotti, Feltrinelli, Milano.
- Manzoli G., Paltrinieri R. (a cura di) (2021), *Welfare culturale. La dimensione della cultura nei processi di welfare di comunità*, FrancoAngeli, Milano.

- Marino M. (2022), *Il Poeta d'ora. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, la casa Usher, Firenze.
- Pavolini L. (2009), "Per un ritorno all'inchiesta radiofonica", in Laffi S. (a cura di), *Le pratiche dell'inchiesta sociale*, Edizioni dell'Asino, Roma.
- Sacchetti R. (2020), "Autogestione radiofonica prima delle radio libere: Outis Topos di Andrea Camilleri e Sergio Liberovici", in Bartolini S., Causarano P., Gallo S. (a cura di), *Un altro 1969: i territori del conflitto in Italia*, New Digital Frontiers, Palermo.
- Sacchetti R. (2023), *Il teatro dentro la storia. Opere e voci dalle torri gemelle alla pandemia*, Anthology Digital Publishing, Montemurlo.
- Sacchi A. (2022), "Quelli che volevano tutto: alle origini del social turn in Italia, Giuliano Scabia e il caso del decentramento torinese", in Fiaschini F. (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale (Per-formare il sociale Tomo 1)*, Bulzoni, Roma.
- Scabia G. (1973), *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma.
- Scabia G. (1976), *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino.
- Scardi G. (a cura di) (2011), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi & C., Torino.
- Semi G. (2023), *Breve manuale per una gentrificazione carina*, Mimesis, Milano.
- Wu Ming 2 (a cura di) (2022), *Bologna. Deviazioni inedite raccontate dagli abitanti*, Ediciclo editore, Portogruaro.

4. “Nella mia città”. *EM Toolkids* di Alessandro Carboni e Chiara Castaldini

di Rita Maria Fabris

Le comunità di discorsi e di pratiche che da trent'anni producono e studiano la danza contemporanea italiana negli spazi non deputati dei teatri, al di fuori dalle scuole di danza, e più recentemente nei musei, costituiscono l'orizzonte di riferimento per contestualizzare e analizzare il funzionamento del dispositivo *EM Toolkids* (Embodied Map), ideato e curato da Alessandro Carboni e Chiara Castaldini, rispettivamente direttore artistico e responsabile della formazione dell'Associazione Formati Sensibili, casa di produzione, formazione e ricerca indipendente nell'ambito delle arti visive e performative, con la collaborazione di Rita Favaretto¹. All'interno del progetto *Bod/y-z – Bologna Dance Y&Z generations* l'intervento di Formati Sensibili è specificamente destinato alla generazione più giovane frequentante le classi terze, quarte e quinte, circa centoventi bambini e bambine della Scuola Primaria Manzolini, situata nell'ex Convento delle Domenicane, nel centro storico bolognese.

Per sottolineare i tratti estetico-pedagogici distintivi del processo esperienziale proposto, si prendono in considerazione metodologie di danza presenti nel contesto scolastico italiano in relazione con lo spazio pubblico, a partire dal campo di studi sulla danza con finalità educativa, che entra

¹ Alessandro Carboni è un artista internazionale che intreccia in modo originale ricerca e trasmissione su arti visive, performance e cartografia critica. Chiara Castaldini è danzatrice, insegnante di danza contemporanea, danzeducatrice® e si occupa di formazione e ricerca in contesti educativi, sociali e intergenerazionali. Rita Favaretto è insegnante di danza e danzeducatrice®. Il settore di Formati Sensibili che si dedica a progetti speciali rivolti a bambini e ragazzi, sia all'interno di festival, teatri, musei e biblioteche sia nelle istituzioni scolastiche, prende il nome di Pingelap che dal 2016 ha «lo scopo di stimolare un pensiero progettuale creativo attraverso pratiche artistiche e didattiche che attingono dalle arti visive, dalla danza educativa, dalla musica, dall'educazione all'aria aperta, e si declinano attraverso attività di movimento, esplorazioni urbane, mappature soggettive, costruzione e co-creazione». www.formatisensibili.net/pingelap (6 maggio 2024).

in *EM Toolkids* grazie alla mediazione di Castaldini. A seguire, attraverso gli strumenti della ricerca qualitativa dell'intervista e dell'osservazione partecipante (Cardano 2021), si approfondisce la genesi internazionale del dispositivo e si analizzano le fasi *indoor* e *outdoor* del processo che si è concluso con una presentazione pubblica².

4.1. Tracce di danza urbana nelle scuole pubbliche

Agli anni Novanta risalgono sia le ricerche sulle relazioni fra danza contemporanea e spazio urbano sia le sperimentazioni estetico-pedagogiche nelle scuole pubbliche, grazie alla nascita del Festival Danza Urbana, diretto da Massimo Carosi, a Bologna nel 1997 (Carosi 2011), e ai convegni *Educar Danzando* promossi da Franca Zagatti ed Eugenia Casini Ropa dal 1998, dopo un decennio di interventi laboratoriali nelle scuole materne ed elementari bolognesi. Il discorso della danza come educazione si inserisce nella discussione sul valore delle arti quali modalità di comprensione e interpretazione dell'esperienza nel loro carattere processuale. Infatti «the arts are not only for communicating ideas. They are ways of having ideas, of creating ideas, of exploring experience in particular ways and fashioning our understanding of it into new forms» (Robinson 1989, p. 22). In questa prospettiva «la danza e il suo essere esperienza artistico-espressiva acquisita nella scuola finalità educativa [...] in virtù dell'enfasi percettiva che viene data all'esperienza soggettiva, emozionale ed estetica di ciò che viene rappresentato. Nella didattica ciò implica lo spostamento verso un fare artistico inteso come processo operativo di apprendimento estetico» (Zagatti 2004, p. 26). L'istituzionalizzazione nel 1999 del percorso formativo per danzeducatore® presso il Centro Mousikè e nel 2001 dell'Associazione Nazionale DES Danza Educazione Scuola all'interno dell'Università di Bologna avviano un fermento di pratiche e discorsi su tutto il territorio italiano che recupera storiograficamente e diffonde metodologie di educazione

² Il metodo di lavoro coniuga la contestualizzazione storiografica e la relativa ricerca bibliografica della letteratura primaria e secondaria (volumi, articoli, risorse online ecc.) con la costruzione di fonti dirette attraverso gli strumenti sociologici dell'intervista e dell'osservazione partecipante. Nello specifico, ho osservato i secondi e i terzi incontri con una classe terza, una classe quarta e una classe quinta condotti, rispettivamente, le prime due da Castaldini e l'ultima da Carboni, in data 5 e 12 maggio 2023, oltre alle prove generali con tutte le classi nel giorno dell'evento finale, il 26 maggio. Nell'équipe di Formati Sensibili, Favaretto ha condotto i laboratori in una classe terza e in una quarta. In queste occasioni ho avuto la possibilità di dialogare sia con Carboni sia con Castaldini, mentre ho intervistato Carboni il 21 aprile e il 12 maggio.

coreica presenti in diverse aree metropolitane, Roma e Torino *in primis*, fin dagli anni Settanta (Viti 2004; Pontremoli, Zo 2005). Dal 1990 nasce e inizia a diffondersi, prima in spazi naturali poi nelle città e nelle scuole pubbliche, la pratica somatica di *Danza sensibile*[®] creata dal danzatore e coreografo Claude Coldy con gli osteopati Jean Louis e Marie Dupuy³.

Di particolare interesse per la sistematica ricerca fra danza contemporanea negli spazi pubblici e metodologia artistico-didattica nella scuola pubblica è l'esperienza di Monica Francia con il progetto CorpoGiochi[®], iniziato a Ravenna nell'a.s. 2003-2004. Attraverso il contatto, il percorso conduce alla scoperta di un personale linguaggio gestuale ed emozionale e quindi delle potenzialità creative e comunicative di ogni corpo. Il progetto si avvale di una équipe multidisciplinare, affiancata da un gruppo tecnico-scientifico, costituiti da docenti e referenti di plesso, dirigenti scolastici, dirigente del Comune di Ravenna, artista e assistenti che collaborano alla programmazione di percorsi didattici interdisciplinari, secondo la metodologia dello sfondo integratore (Zanelli 1986), dove i laboratori di CorpoGiochi[®] sono elemento caratterizzante di tutte le attività di apprendimento/insegnamento, sia per chi apprende sia per chi insegna. Fin dai moduli sperimentali il corpo docente prova in prima persona le proposte e si attivano laboratori di formazione per conduttori anche per classi del liceo psicosociopedagogico, che accompagnano le esperienze come assistenti. Dal 2006 i laboratori delle classi della scuola primaria si concludono con una performance dal titolo «Compito in Piazza», una dimostrazione «presentata ad un pubblico esterno alla scuola, nell'ottica tipica delle "Incursioni" di Danza Urbana, cioè di quella Danza contemporanea che, uscendo dai teatri, si offre alla visione degli spettatori cittadini, utilizzando spazi e suggestioni urbane» (Francia *et al.* 2007, p. 34). Mentre per le classi prime e seconde si configura come un rito di passaggio di fronte alla comunità prossimale della scuola, per le classi terze, quarte e quinte la presentazione è pubblica perché verifica la completa messa in gioco del gruppo-classe, del corpo docente e della comunità educante all'interno del Festival Ammutinamenti, nato nel 1999 (Carosi 2011, pp. 28-32; Acca, Lanteri 2011). L'esperienza performativa, «incarnata, giocosa, partecipativa» permette di vivere intensamente le emozioni di fronte a sguardi esterni «e ha lo stesso valore delle attività scolastiche più quotidiane come i compiti», creando «una piccola connessione, una crepa, un punto di congiunzione tra la realtà interna alla

³ <https://danzasensibile.com/claude-coldy/> (4 maggio 2024). Manca una ricerca documentata della metodologia che si trasmette ad opera delle numerose persone formate, ad esempio a Torino con Doriana Crema nella ricerca artistica *outdoor* e Patrizia Panizza nelle scuole periferiche inserite nel progetto Mus-e, a Milano con Cinzia De Lorenzi.

scuola e la realtà esterna. [...] Per tutelarle dal giudizio e per evitare che il pubblico si faccia troppe domande su quello che accade, si lavora per creare uno spiazzamento, attraverso l'utilizzo di un linguaggio compreso solo da chi è in scena» (Lama *et al.* 2023, pp. 28-29).

La lettura interna del fenomeno danza urbana da parte di Massimo Carosi, che lo definisce «una modalità di proporre la danza contemporanea, in cui l'elemento fondante e fecondo è la dialettica tra il corpo, il luogo primo della nostra esistenza, e l'habitat, l'ambiente in cui siamo immersi ed agiamo» (Carosi 2011, p. 9), e poi lo sguardo storico-critico di Rossella Mazzaglia, che sostiene sia il contesto performativo a definire la danza urbana «più delle caratteristiche intrinseche alle presentazioni, spesso molto diverse tra di loro e che vanno dal *site-specific work* [...] agli spettacoli itineranti, alle incursioni che irrompono nel flusso cittadino e negli spazi pubblici (come ospedali e supermercati), alla danza in vetrina, esposta allo sguardo casuale dei passanti» (Mazzaglia 2012, p. 75), suscitano una serie di domande relative all'ingresso dell'educazione coreica nel sistema scolastico: possiamo considerare il luogo scuola sia dal punto di vista architettonico sia dal punto di vista dello spazio vissuto? La danza può trasformare i comportamenti e le pratiche di osservazione di bambini e bambine ma anche della comunità educante, corpo docente, ATA e famiglie? Gli interventi di danza negli spazi scolastici interagiscono con l'identità del luogo? Siamo forse giunti alla svolta performativa nella didattica e alla formazione dell'«homo performans» di domani? (Cuminetti 1998, pp. 13-16).

In questo orizzonte si inserisce il più recente Progetto Pilota *Altri spazi per la danza*, promosso dall'Associazione nazionale DES, dopo due importanti convegni dedicati rispettivamente a *Danza Arte Natura* (Ca' la Ghironda – Modern Art Museum, Ponte Ronca di Zola Predosa 2016) e *Danzare i luoghi: corpi in dialogo con lo spazio pubblico* (Laboratorio delle Arti – Università di Bologna, Bologna 2017)⁴, per indagare le sfaccettature delle esperienze di danza che entrano in relazione con lo spazio in cui agiscono, a partire da interventi condotti da socie e soci DES non solo nel contesto scolastico (Fabris *et al.* 2018, p. 5)⁵. In occasione del convegno *Danzare i luoghi*, Alessandro Carboni ha presentato il suo dispositivo *EM Tools for urban mapping and performance art practices* con alcuni esempi dedicati alla sua applicazione con minori. Due interventi nello specifico

⁴ La comunità di ricerca intervenuta è costituita da gran parte dell'équipe impegnata nel progetto Bod/y-z. www.desonline.it/convegno-2017 (5 maggio 2024).

⁵ Si tratta della settima edizione del progetto che promuove la riflessione, il confronto metodologico e la ricerca didattica sulla danza nella scuola e oltre a partire da un tema di lavoro comune. www.desonline.it/progetto-pilota (5 maggio 2024).

hanno recepito e tradotto subito gli innovativi stimoli della ricerca mettendo in luce questioni estetico-educative rilevanti: l'approccio metodologico «materico» di Paola Maria Bassignana per indagare i *Punti di vista* con una classe terza nella Scuola Primaria Brignole Sale di Genova e l'uso della mappa da parte di Rosa Edith Tapia Peña per orientare la classe prima della Scuola Media O. Winkler di Trento nel trasferimento della pratica performativa dallo spazio interno scolastico allo spazio esterno urbano.

Nel primo caso Bassignana, insegnante e danzeducatrice[®], operando dall'interno del sistema scolastico, concepisce un intervento di venti ore per

danzare i luoghi, immaginando l'architettura scolastica come luogo alternativo dove agire la danza. [...] Gli spazi della scuola sono quindi diventati luoghi da osservare con occhi nuovi, cambiando il punto di vista attraverso il quale li avevamo guardati sino ad allora, e immaginando di poterli vivere in modo alternativo, con il corpo. La biblioteca, la mensa, il corridoio e il laboratorio d'informatica sono stati le palestre per allenare la nostra capacità di cambiare prospettiva. Il contagio dei punti di vista ha poi assunto una veste trasversale, coinvolgendo l'attività dedicata alla fiaba [...] sino ad arrivare allo spettacolo di recitazione realizzato a fine anno (Bassignana 2018, pp. 11-12).

Anche in questo caso abbiamo la presenza di giovani 'assistenti' del liceo coreutico che facilitano la comprensione dello spostamento del punto di vista e della sua molteplicità grazie all'esempio della danza urbana, anche nella sua declinazione di danza verticale. Abitare con il corpo la «materia» quotidiana, come una sedia o lo spazio scolastico permette di comprenderne sia le proprietà geometrico-matematiche, sia la differente percezione personale, sia le potenzialità poetico-espressive, di ampliare il pensiero creativo e critico, di scoprire che «in biblioteca si può leggere a gambe all'aria o distesi nel vano della finestra, o sotto la scrivania, rifugio accogliente» (ivi, p. 18). Questo intervento attiva modalità artistico-didattiche che riscoprono il valore del corpo quale «geometrico conoscitivo» (Pontremoli 2004, p. 40), e dello spazio quale «terzo educatore» (Malaguzzi 2010), attivando possibilità di apprendimento trasversali a tutte le materie.

Nel secondo caso Tapia, mediatrice culturale d'arte e danzeducatrice[®], che collabora da un ventennio con la Scuola Media Winkler e ha già sperimentato in due occasioni precedenti esperienze *outdoor* con un gruppo-classe, affronta il tema del viaggio a partire dalla narrazione dell'albo illustrato di Leo Lionni, *Guizzino, pesciolino conto corrente*, novello Ulisse, per condurre la classe in una performance nel parco urbano vicino alla scuola. L'intervento prevede undici ore frontali, oltre allo spettacolo, con prove *site-specific* non sempre accompagnate da un tempo favorevole. Attraverso la metodologia della danza educativa e le pratiche somatiche, Ta-

pia Peña lavora sullo spazio interno del corpo (il respiro, il radicamento, la colonna vertebrale e i suoi movimenti), sullo spazio esterno al corpo (le distanze fra le gambe, fra il corpo e le braccia e fra il collo e il mento), sullo spazio generale (la distanza fra il proprio corpo e quelli altrui), sui percorsi nello spazio e sull'unisono. «Le attività proposte diventano metafora di buone pratiche di convivenza sociale, così il laboratorio non risulta una predica, ma una pratica» (Tapia Peña 2018, p. 21). Per il montaggio della performance viene disegnata con la classe una grande mappa-guida che presenta la struttura generale del percorso, con le coordinate spaziali che la classe riconosce e mette in pratica nella fase *outdoor*. Tuttavia «nel parco ci sono altre presenze con le quali noi dobbiamo fare i conti, lo spazio teorico risulta diverso dallo spazio reale e bisogna ritrovare le coordinate della mappa di partenza» (ivi, p. 22). Il pubblico osserverà la performance dall'alto di una collina centrale, quindi anche la prima prova *outdoor* parte da questa posizione per osservare il parco e trovare lo spazio corrispettivo della mappa per poi «andare nelle varie zone e famigliarizzare con lo spazio reale. [...] Ci vuole tutto il tempo per poter aggiustare le distanze, fare i conti con l'erba, con i passanti, con le attese, con i tempi d'intervento» (ivi, p. 25). Nel disegnare la mappa, si studia il percorso da fare, applicando il celebre metodo *learning by doing* di John Dewey. La rappresentazione del parco urbano dove si svolge la performance, con una collinetta al centro, segue una concezione cartografica creativa che spesso viene utilizzata nelle metodologie educative in ambito sia coreico sia museale (Francucci, Vassalli 2005).

4.2. Il dispositivo *Embodied Map Tools* fra ricerca e trasmissione

Danzare la scuola, negli spazi tradizionali (aule o palestre) e nelle parti comuni, come i corridoi, la mensa ecc., per mappare con il corpo nuove possibilità creative o di abitazione, fino ad uscire nella «città, dove spazi abitualmente fruiti in altri modi sono stati immaginati e prospettati come aree aperte di cui appropriarsi per dare modo alla danza di svolgere la sua primaria funzione di comunicazione, condivisione, attivazione di comunità» (Fabris *et al.* 2018, p. 5), è una delle possibilità aperte dalla proposta autoriale di Alessandro Carboni e dall'approccio estetico-pedagogico di Chiara Castaldini. Inizialmente l'esito del progetto *Nella mia città* era programmato in uno spazio pubblico di Bologna, il chiostro quattrocentesco del Museo Civico Medievale, già Palazzo Ghisilardi. Tuttavia, in sede di sopralluogo, non è risultato sufficientemente ampio per accogliere i numeri

di giovani performer previsti e del loro pubblico. Si è quindi scelto di realizzare l'evento nel chiostro dell'Ex Convento delle Domenicane, l'attuale cortile della Scuola Primaria Manzolini, con un impatto di risemantizzazione dello spazio scolastico.

Il progetto *Nella mia città* si basa su una metodologia originale che intende

ripensare la città in due modi: il primo modo è “cartografico” quindi [...] attraverso un processo di appropriazione e rappresentazione critico, ripensando il corpo come un dispositivo in divenire, capace di rimodulare e rappresentare lo spazio immateriale della città. La città è la sovrapposizione di una griglia architettonica che permane nel tempo, e dall'altra uno spazio *wet*, umido, in divenire, identitario dello spazio urbano. Questo avviene attraverso una pratica di gioco che contamina l'identità dello spazio urbano (*EM Tools*) sviluppato durante il dottorato di ricerca, dispositivo cartografico della mappatura dello spazio urbano. L'idea di portare un'attività destrutturata in un ambiente strutturato come la scuola permette ai bambini di sviluppare un pensiero laterale, divergente rispetto a quello dell'idea di mappa di uno spazio urbano (Carboni 2022).

Il percorso si sviluppa in tre incontri di un'ora e mezza per ognuna delle sei classi, di due prove *site-specific* e della presentazione performativa finale alla comunità prossimale, dato il carattere protetto del luogo e la numerosità delle famiglie delle/i giovani performer. Il lavoro è strutturato nelle quattro fasi del dispositivo che trasforma gradualmente le esperienze di osservazione e di incarnazione delle proprietà prima degli oggetti, poi degli spazi e degli eventi urbani in *score* coreografico. Il solitamente lungo periodo laboratoriale, proposto in occasioni precedenti⁶, viene condensato in una residenza artistica a scuola in cui trasmettere e praticare il concetto

⁶ Interessante ricostruire la storia del dispositivo per bambine e bambini: al 2016 risale il primo laboratorio *EMToolsforkids: Abitare il mondo: educare fuori e oltre la classe. Natura, città, outdoor education nella fascia d'età 6/11 anni* (Sala del Baraccano, Bologna), seguito nel 2017 dal laboratorio *Nella Mia Città* per la Biennale di Prossimità di Bologna e dalla residenza di tre giorni in occasione del Festival Città delle Cento Scale di Potenza. Nel 2018 e nel 2019 si sistematizza la metodologia *EM TOOLS_KIDS Manuale di gioco e esplorazione per la danza* nei cicli di laboratori con i bambini delle Scuole Primarie del Friuli Venezia Giulia, per il catalogo *TRACCE laboratori per fare teatro, musica, danza a scuola a cura di teatro e scuola-ERT FVG*. L'anno successivo il Festival Tutte storie di Cagliari accoglie in residenza per quattro giorni la metodologia, fino al progetto speciale di *Nella mia città* a Budrio con la restituzione finale per raccontare l'esperienza attraverso una mostra diffusa, *A spasso*, realizzata con grandi manifesti nei quali cercare le parole e comporre una frase celebre di Walter Benjamin: «Non sapersi orientare in una città non vuol dir molto. Ma smarrirsi in essa, come in una foresta, è una cosa tutta da imparare». www.pingelap.net/nella-mia-citta-budrio (6 maggio 2024).

di mappa corporale che si fonda contemporaneamente su studi di cartografia critica (Crampton, Krygier 2010, pp. 11-33)⁷, e di autoetnografia, secondo i quali il corpo performativo mappa se stesso e la sua percezione del luogo (Pirri 2016), restituendo la personale esperienza dell'urbanità in coreografia.

La scelta di lavorare con il secondo ciclo della scuola primaria permette di interagire con il curriculum scolastico e ampliare le conoscenze relative ai concetti di scala della mappa, di rappresentazione dello spazio attraverso la mappa e la sua definizione, della riduzione in scala di un oggetto. All'interno dell'organizzazione strutturata del sapere scolastico, Carboni sottolinea che:

il rapporto interdisciplinare del progetto scardina la separazione delle discipline: mentre imparo la cartografia, attivando queste pratiche col corpo, c'è tutta una sovrapposizione di ambiti [...]. Dentro le classi abbiamo avuto tutti una mappa dell'Italia, del mondo o dell'Europa appesa, c'è molta rappresentazione dello spazio nelle classi, andiamo quindi proprio ad inserirci dentro questo contesto altamente strutturato. Non si mette in discussione la mappa ma con questo lavoro invece andiamo a destrutturare il concetto di mappa, non più come dispositivo visivo ma corporale, un lavoro di definizione di mappa, di scala, di rappresentazione per poi arrivare a un primo approccio di mappa soggettiva: cioè non andare più a rappresentare lo spazio urbano per quello che è, ma tutti quegli accadimenti che popolano lo spazio urbano (Carboni 2023a).

Uno sguardo alla genesi di *EM Tool*, strumento che attiva un processo di incorporazione/incarnazione della mappa urbana, intesa sinesteticamente come spazio e tempo, permette di cogliere l'intersezione fra studi urbani e studi di danza, pratiche cartografiche e performative, dove l'elemento corporeo e critico gioca un ruolo fondamentale nel superare l'idea che le mappe geografiche, come le tecniche di danza, costituiscano la realtà, del mondo e della danza, invece che essere degli strumenti di lettura, di rappresentazione, di conoscenza parziali, se non riduttivi, storicamente determinati, di una ben più ampia complessità⁸. Certamente se entrambe sono portati storici della conoscenza e costruiscono la nostra visione/percezione del mondo, l'uso del corpo, «as a cartographic tool to embody and

⁷ Citato da Carboni A. (2019), *Embodied Map (EM): Tools for urban mapping and choreography practices*, in «Choreographic Practices», vol. 10, n. 1, p. 44.

⁸ A partire dalla tripartizione dei paesaggi della danza introdotta da Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, la nozione di Terzo Paesaggio, mutuata da Gilles Clément, rimette in discussione i canoni della danza, le tecniche e i corpi che danzano, sulla scia degli studi più longevi e noti del teatro di interazione sociale o di comunità ai quali rimandiamo.

represent spatial data collected in urban space» (Carboni 2016)⁹, riconvoca la materialità del corpo, nella sua presenza fisica e non mediata, a completare la rappresentazione della complessità urbana nella costruzione della mappa, attraverso l'esperienza incarnata (sensoriale, affettiva e cognitiva), la sola in grado di catturare sia le architetture sia i vissuti, gli eventi, le dinamiche urbane, le tensioni culturali, sociali, politiche.

Può essere utile riandare alla performance *Being Here, In What Will No Longer Be?* (Santarcangelo Festival e Crisalide Festival 2015), dove emerge il processo di lavoro iniziato da Carboni ad Hong Kong nell'autunno 2014, durante la protesta pacifica di gruppi studenteschi che rivendicavano una maggiore democrazia nell'ex colonia britannica tornata alla Cina. La ricerca sul campo, l'esperienza di osservazione e di incorporazione dello spazio urbano viene trasformata in *score* coreografico attraverso quattro fasi:

1. Observe: the performer carefully observes the urban space, events, situations, objects and people. S/he explores the properties, options and possibilities available to interact and embody the urban complexity.
2. Capture: the performer maps urban space through body actions, creating a posture or an action with the body that captures the properties of an object/event. The performer memorizes the body posture, storing as many different captures as possible.
3. Repeat: the performer selects and repeats previously captured body actions in the studio. The performer repeats the captures, re-enacting the same postures and trying to be as faithful as possible to the original actions. She or he creates an archive of postures and actions, embodied, memorized and repeatable.
4. Compose: the performer composes a score using the body postures and actions, organizing and reconfiguring the postures/captures in a choreographic score (Carboni 2019, p. 45).

Da questo attraversamento risulta un reportage performativo costruito come un *re-enactment* delle azioni originali, in dialogo con l'archivio delle immagini della protesta diffuse in rete, con un intento politico di de-monumentalizzare strutture e azioni, di de-costruire un luogo di potere, sulla scorta della ricerca di Arkadi Zaides di una «real choreography: is it what we see in the theatre or is it manifest outside? *Archive* blurs the distinction between the two» (Minns 2015). Carboni riconosce in questo lavoro «a process similar to the cartographic approach. The body was the tool of measurement by which the real was re-scaled and de-constructed. It was the tool for collecting data, extracting material, measuring and representing reality» (Carboni 2019, p. 54). Per

⁹ Sono qui presenti anche le carte e la guida dello strumento.

il pubblico è quindi possibile “navigare” nella performance come in un reportage grazie alle azioni del performer che costituiscono una mappa corporale dell’evento.

4.3. Nel processo: l’esperienza di mappatura corporale e la presentazione pubblica

Ritroviamo una simile dimensione politica nell’esperienza ludico-performativa di *Nella mia città?* A ben vedere, la zona scelta per sperimentare *EM Toolkids* con le classi è densa di architetture e di spazi vissuti con dinamiche complesse: il sagrato della Basilica di San Francesco, il giardino laterale, l’ingresso dell’Istituto Penale per i Minorenni “Pietro Siciliani”, i portici di Via De’ Marchi e di Via S. Isaia dove si trova la Scuola Manzolini con il suo ampio chiostro porticato. Il Bologna Portici Festival ha permesso di aprire alla città e di ri-abitare in senso comunitario, performativo e festivo un luogo altrimenti chiuso, solitamente usato come cortile per gli intervalli scolastici.

La presentazione finale ha ripercorso le diverse fasi che le sei classi hanno sperimentato sia *indoor* sia *outdoor* con l’ausilio di una guida cartacea realizzata appositamente. Dall’analisi della trasformazione dello strumento per bambine e bambini è chiara la scelta di focalizzare l’attenzione sull’estensione geometrica della città, più che sulla temporalità degli accadimenti. Nella prima fase infatti si legge sulla guida: «inizia a camminare e a osservare lo spazio intorno a te. Osserva le cose, ad esempio gli oggetti, le persone, un segno sul muro, un colore, ecc. Individua qualcosa che cattura la tua attenzione [...] avvicinati, osservalo attentamente e prova ad elencare le proprietà: che colore è? È lunga? È stretta? Che forma ha? A cosa serve?» (Formati Sensibili 2023)¹⁰. Nel primo incontro in classe è stata proposta una pratica di allenamento all’osservazione, prima immaginaria, ripensando al percorso compiuto la mattina da casa a scuola e agli accadimenti visti, poi concreta con la concentrazione su alcuni oggetti portati in classe (anche ad occhi chiusi, percependone attraverso il tatto la consistenza, il peso e così via), per analizzarne le proprietà e scoprire relazioni fra le proprietà degli oggetti e fra queste e le proprietà del proprio corpo. In questo modo l’incorporazione di una forma, il gioco di base di molte metodologie educative¹¹, non si configura come un processo imitati-

¹⁰ Per «forma», nelle istruzioni, si intende «il contorno di oggetti e cose».

¹¹ Sempre attuale quanto scrive Zagatti, *La danza educativa*, cit. pp. 54-55: «In danza educativa per forma si intende una momentanea interruzione del movimento che viene

vo, ma come la comprensione di una comunanza di proprietà. Dal processo cartografico si mutua la misurazione di uno spazio, in questo caso di un oggetto, e si procede alla sua astrazione e rappresentazione corporea, creando una mappa soggettiva. Questa costituisce la seconda fase di cattura con il corpo: «prova a trovare una postura che risponda alle sue proprietà (forma, colore...). Puoi usare tutto il corpo o una parte di esso; resta qualche secondo in quella posizione, finché non sei sicuro di averla realizzata al meglio. Ora cerca di memorizzare la tua postura» (Formati Sensibili 2023)¹².

Queste prime due fasi sono oggetto del secondo incontro, questa volta *outdoor*, nel quale si inizia a leggere a voce alta la guida e poi si sperimenta l'osservazione (e l'ascolto) dello spazio durante la camminata lungo i portici di Via De' Marchi fino a giungere in Piazza San Francesco. Il conduttore dice «stop» e il gruppo chiude gli occhi, cercando poi di indicare con il braccio e il dito indice di una mano dove si trova l'oggetto nominato dal conduttore. All'apertura degli occhi si verifica l'esatta posizione dell'oggetto. In questo modo si individuano punti di riferimento e proprietà del luogo, focalizzando l'attenzione rispetto alla complessità presente nel campo visivo (e uditivo). Poi singolarmente si scelgono degli oggetti, si riconoscono e si incorporano le loro proprietà in una postura, collocandosi vicino all'oggetto. Quando ognuno/a avrà «catturato» tre posture, le mostra ad un altro/a che può chiedere di chiarire il dettaglio della postura e indovinare gli oggetti catturati. Infine, in cerchio, il conduttore chiede a tutti/e di presentare successivamente le tre posture memorizzate, contando lentamente o velocemente per lasciare sperimentare le diverse transizioni da una postura all'altra. Per mantenere la memoria delle catture della città viene richiesto di disegnarle per l'incontro successivo.

La strutturazione dell'incontro attraverso domande e pratiche è di tipo scientifico-cognitivista, in modo da stimolare la ricerca dell'«Aha! moment» o «eureka moment», simile al concetto di «insight», la risposta che

fermato in una posa; ciò che differenzia la forma dall'idea di "statua" è un diverso tipo di percezione. Il gioco delle "statuine", comune a molte attività ludico-motorie, porta la concentrazione sul contrasto "muoversi-star fermi" ed è finalizzato a fermare il movimento congelandolo in una staticità esteriormente significativa. [...] In danza educativa l'attenzione è invece rivolta all'ascolto del corpo e in un certo senso va dall'interno verso l'esterno. L'energia del movimento non deve semplicemente interrompersi, fermandosi, ma deve essere condensata in una staticità attiva: mentre si passa da una forma all'altra si ascolta il proprio corpo muoversi e nella pausa lo si sente fermo e si apprezza una diversa qualità di movimento. [...] Lavorare su forme astratte, lunghe, larghe, tonde, spigolose, avvitate, aiuta a scoprire e a sentire la massa corporea come un volume mobile che può trovare infinite sistemazioni nello spazio che ci circonda e nell'interazione con altri corpi».

¹² La «postura è una posizione immobile del corpo che racconta le proprietà di un oggetto».

risolve il problema¹³, sia in termini discorsivi sia in termini corporei, a partire dall'ampio spettro di possibilità suscitati dall'*EM Toolkids*. La complessità della proposta permette a chiunque la attraversi di aderire in base alla propria comprensione e competenza, attivando una o più intelligenze (spaziale, matematica, naturalistica, interpersonale ecc.) fra quelle studiate da Howard Gardner (1983). Soprattutto all'interno del contesto scolastico, alcuni concetti ritornano in modo trasversale alle discipline: mappa, orientamento, rappresentazione e astrazione sono affrontati dal primo incontro e usati in modo parallelo. Come la parola ha la capacità di astrarre da una situazione reale, nella rappresentazione-narrazione di un evento della giornata, così la mappa rappresenta un luogo che non c'è.

A partire dal terzo incontro, di nuovo in classe, si entra nella fase compositiva e coreografica:

C'è un lavoro di composizione istantanea dei bambini che entrano in uno spazio, compongono uno spazio, combinando dei movimenti che hanno delle proprietà simili. [...] Entro in uno spazio, una sorta di *instant composition* legata a proprietà simili del movimento. E questa è una strada compositiva che permette di esplorare ancora una volta il loro movimento e le possibilità del movimento degli altri. Ognuno di loro ha tre unità di movimento. Non posso reinventarne altre, ma inventano la composizione. La cattura all'aperto ha dato la possibilità di esplorare e di creare il movimento. Nella composizione non creano più il movimento ma creano la composizione. [...] Hanno tre parametri: ordine, tempo, cioè tenuta di quella unità di movimento e il terzo parametro è la posizione nello spazio. Loro hanno un archivio di movimenti e tre parametri per formare questo archivio. Questo dal punto di vista coreografico. Chiaramente considerando che sono bambini di terza elementare arrivare a questi obiettivi è già un successo perché hanno quella libertà, dentro uno schema di regole, di poter decidere la sequenza (Carboni 2023).

Per aprire l'incontro, attivare il corpo e condividere le cose, visibili e invisibili che la classe ha in comune, si propone il gioco dell'autobus¹⁴: il

¹³ Dopo il celeberrimo "Ho trovato!" di Archimede, si deve ad uno dei creatori della teoria della Gestalt, Wolfgang Köhler, il concetto psicologico di *insight*, che descrive il processo di *problem solving*. Una ricerca dei correlati neurali dell'*insight* si legge in Jing L., Kazuhisa N., *Function of Hippocampus in "Insight" of Problem Solving*, in «Hippocampus», vol. 13, n. 3, 2003, pp. 316-323.

¹⁴ La proposta artistico-pedagogica parte da un'idea di Franca Zagatti all'interno della formazione per danzeducatore®, per poi tradursi nei diversi contesti e con le diverse fasce di età. Questo gioco, particolarmente inclusivo anche di bambini con disabilità, sottolinea la vicinanza alla danza educativa, che emerge soprattutto nella organizzazione a fasi degli incontri, per quanto non sia stato esplicitato nelle interviste: accoglienza, riscaldamento, esplorazione, composizione, conclusione (Zagatti 2004, pp. 88-94).

conduttore invita a “salire” su una linea bianca (il diametro del cerchio dove è posizionata la classe) solo «chi indossa gli occhiali» oppure «chi ha fratelli e sorelle», in un ritmo incalzante di sali/scendi che aggrega pochi o tutti, come nel caso della domanda «a chi piace la pizza». Successivamente si segna un quadrato bianco sul pavimento e si legge ad alta voce la fase tre: «Ora cerca di ricordare le “catture” che hai eseguito nello spazio urbano. Ripeti le tre posture rifacendo le stesse azioni cercando di essere più fedele possibile alle forme originali. Assegna loro un nome [...] sarà più facile ricordare le posture!» (Formati Sensibili 2023).

Si introduce il parametro spazio chiedendo ad ognuno/a di entrare nel quadrato, ripetere la postura, tenerla quando la musica si interrompe, osservando dove sono posizionati gli altri corpi. Poi entra solo un/a bambino/a e mostra una delle proprie posture. Il gruppo la osserva per riconoscerne le proprietà e chi entra successivamente si mette con la propria postura in relazione di forma e di spazio. In questo modo viene introdotta la quarta fase di composizione delle mappe corporali e si legge la guida ad alta voce. Alla domanda finale del conduttore: «che cos’è una composizione?», le classi terza e quarta rispondono con le terminologie più disparate afferenti alle discipline e ai giochi più noti: «unire, puzzle, composizione musicale, attaccare tutto, mattoncini di lego, quando attacchi una scheda in un quaderno, ricetta, libro, collage» (Fabris 2023).

La cartografia come la coreografia lavora sulla memoria e quindi, solo dopo aver ripetuto e perfezionato le proprie posture, si possono mettere in dialogo complesso le ‘catture’ dello spazio urbano: «la composizione musicale è fatta di tante note che devono stare bene insieme per creare una melodia, con regole e senso. La composizione di movimento che cos’è? Come scrivo il movimento per il balletto?». Le risposte della classe quinta individuano il ritmo e la coreografia come principi in grado di mettere in un ordine i movimenti del corpo, «come just dance – un gioco» (*ibidem*). Si sottolinea la distinzione spaziale e temporale: «fuori siamo in pausa, dentro siamo attivi. Le camminate sono ampie». La classe viene suddivisa in sottogruppi che lavorano in una modalità di «*instant composition*» per creare delle sequenze originali per relazioni fra proprietà e uso dello spazio¹⁵.

L’esperienza di mappatura con la classe quinta ha permesso di avvicinare anche gli accadimenti e non solo lo spazio architettonico:

¹⁵ Per la tecnica compositiva caratteristica delle esplorazioni della danza educativa e delle improvvisazioni post modern, cfr. Smith-Autard J. (1992), *Dance Composition. A Practical Guide for Teachers*, A. & C. Black, London; trad. it. (2005), *La Dance Composition*, Gremese, Roma.

Tutto il lavoro è quello di osservare e “scontornare” gli accadimenti ed entrare in relazione. È una pratica, una tecnica di selezione. In ogni pratica c’è un doppio ruolo: di osservatore dello spazio e di osservazione di cosa fanno gli altri. Io osservo un altro che applica il metodo e imparo guardando un altro che lo applica. Per esempio, quando incorporo qualcosa in strada paradossalmente chi capisce meglio cosa succede è chi osserva lo spazio e il corpo che fa. C’è un po’ questa sorta di incompletezza: chi fa non vede cosa sta facendo, chi vede cosa sta facendo non fa (Carboni 2023).

La presentazione finale del processo di lavoro il 26 maggio è stata preceduta da una prova *outdoor* con tutte le sei classi la settimana precedente e una prova generale il giorno stesso. La scelta di lavorare nel chiostro, sulla piattaforma di cemento rivolta verso sud, con alle spalle l’edificio scolastico, è significativa ma complessa perché, se da un lato si tratta di uno spazio protetto, delimitato dai portici, dall’altro necessita di essere risemantizzato come spazio neutro e performativo, rispetto all’uso consueto quale cortile della ricreazione di tutta la scuola. Infine, l’esposizione al sole già decisamente caldo, è un elemento climatico del quale tenere conto. Tutte le classi siedono, in maglietta rossa oppure con vestiti quotidiani, intorno ai tre lati della piattaforma, a delimitare visivamente lo spazio scenico. Il pubblico è collocato di fronte e sul lato sinistro del chiostro, davanti al portico.

Il primo quadro (vedi Fig. 3) proposto dalle classi terze e quarte è intitolato «Focus» e riprende l’esperienza di focalizzazione dell’attenzione sui dettagli, gradualmente più piccoli, osservabili e ‘scontornabili’ in questo spazio urbano con un braccio alzato e l’indice puntato: il campanile, l’idrante rosso, la stoffa bianca che pende da una finestra, due piccoli cerchi bianchi.

Nel secondo quadro, intitolato «Pause», quando parte la musica, una classe quinta occupa camminando lo spazio vuoto della piattaforma e nelle pause, indicate dalla musica, presenta le mappe della città, sotto forma di composizioni di gruppo che sono state realizzate con le posture scelte fra le “catture” della città. L’effetto di sospensione dei corpi sparsi a stormi nello spazio, mappe personali collettive e tridimensionali dell’esperienza urbana, è breve ma intenso, perché permane nella retina del pubblico come nell’interruzione del respiro per la sorpresa e la bellezza. Una serie di warburghiane *Pathosformeln* che durano nella memoria.

Il terzo quadro (vedi fotografia n. 9) presenta la cattura delle proprietà degli «Oggetti» analizzati in classe (forme di legno, conchiglia ecc.): dopo il loro spargimento sulla piattaforma, l’altra classe quinta si avvicina in ordine sparso agli oggetti e incorpora quelle proprietà in una postura tenuta nel tempo. Un’altra classe entra, prende gli oggetti e li porta via, lasciando

emergere i soli corpi, che poi escono per dare spazio alle altre classi che, alternativamente, eseguono altre due volte la stessa sequenza.

Infine, nel quarto quadro intitolato «Mappe», vengono chiamate dai conduttori le parole chiave del progetto, «Mappe» e «Portici», per avviare la mappa corale delle posture in contatto: a terra o in verticale le architetture del Bologna Portici Festival celebrano la gioia di incorporare la città e di lasciare passare sotto o attraverso non solo compagne e compagni di classe, ma anche fratelli e sorelle (primi/e a superare il confine della scena per partecipare al gioco), genitori, insegnanti e cittadinanza, in una forma di ri-abitazione festosa, concreta e simbolica, che produce una comunità allargata e solidale, per quanto temporanea. Sciolte le composizioni dei portici per l'affollamento nelle asimmetriche arcate, la performance termina con una camminata rituale *Nella mia città* creando interazioni inaspettate, pause casuali, dinamiche diversificate, una coreografia urbana istantanea e intergenerazionale, una performance partecipata e relazionale (Fiaschini 2022)¹⁶.

Corpi non allenati, sguardi curiosi e leggeri hanno dato vita ad un'esperienza performativa i cui caratteri estetici salienti sono stati i cambiamenti di ritmo: la drammaturgia di pieni e vuoti, silenzio e musica, corpi e oggetti, sole e ombra, primo piano e sfondo in contrappunto sono stati condivisi con tutta la comunità educante.

4.4. Conclusioni

La restituzione da parte della referente scolastica è significativa per la trasmissione del metodo *EM Toolkids* e per la riprogettazione, che rivela la complessità organizzativa di una proposta sistematica come *Bod/y-z* in costante dialogo con le istituzioni e il territorio:

I bambini sono stati contenti di sperimentare nuove soluzioni, schemi e posizioni in uno spazio condiviso, superando talvolta, per alcuni soggetti, le barriere dell'egocentrismo o dell'inibizione.

I docenti hanno potuto sperimentare come il corpo percepito in uno spazio possa essere veicolo di apprendimenti e riflessioni metacognitive. Punto di forza è stata l'adesione di tutte le classi a cui è stata proposta la progettualità. Punto da migliorare l'organizzazione degli eventi finali e dei tempi di realizzazione (Bello 2023).

¹⁶ Fiaschini allarga all'ampio spettro della performance la concezione relazionale della danza che Pontremoli (2018) mutua da Nicolas Bourriaud (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon; trad. it. (2010), *Arte relazionale*, Postmedia Books, Milano.

Se riconosciamo con Erika Fischer-Lichte (2004) che le competenze trasversali sono sostanzialmente performative, possiamo considerare *Nella mia città* come un laboratorio riflessivo molto efficace perché corporeo, interdisciplinare e democratico, dove si rimettono in gioco conoscenze, competenze e abilità in un processo di apprendimento a spirale che abbraccia, e aggiorna, tutta la comunità coinvolta.

Dal punto di vista metodologico, la prospettiva di ricerca adottata fra storiografia della danza educativa e strumenti sociologici ha permesso di rilevare alcune questioni. Se gli interventi di CorpoGiochi® e di danza educativa sono programmati, con tempistiche medio-lunghe, all'interno di contesti scolastici nei quali la collaborazione di tutta la comunità educante facilita l'introduzione di pratiche innovative di abitazione creativa degli spazi interni ed esterni, la brevità dell'intervento *Nella mia città*, nella sua dimensione autoriale di residenza artistica a scuola, ha avuto un forte impatto, festivo-rituale, sui giovani destinatari diretti, sulla comunità educante e la cittadinanza per lo più nell'evento finale. La disseminazione dei contenuti di cartografia critica e di abitazione creativo-espressiva dello spazio scolastico e urbano nella programmazione scolastica, nonostante i continui rimandi interdisciplinari che anche le insegnanti di classe hanno riconosciuto durante i laboratori, non si è sistematizzata perché il breve assaggio della metodologia ha provocato un livello molto diverso di coinvolgimento, di comprensione e di adesione delle insegnanti.

Infine, la vicinanza e la distanza dalla danza educativa hanno permesso di osservare che le caratteristiche esperienziali di *EM Toolkids* sono, prevalentemente dirette alla dimensione cognitiva, logico-matematica e cinestetica, senza entrare nella profondità emotiva della percezione corporea, in modo adeguato alla breve durata della residenza artistica, con una levità del gioco di composizione coreografica che probabilmente costituisce l'eredità più frequentata da bambine e bambine che potranno trasmettere anche fuori dal contesto scolastico le mappe creative della loro città.

Bibliografia

- Acca F., Lantieri J. (2011), *Cantieri EXTRALARGE. Quindi anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- Bassignana P.M., "Punti di vista", in Fabris R.M., Negro C., Viti E. (a cura di) (1998), *Altri spazi per la danza. Esperienze di danza nella scuola e nel sociale*, DES – Associazione Nazionale Danza Educazione Società, Quarto d'Altino, pp. 10-19.
- Bello L. (2023), *Commenti dei docenti sul laboratorio*, e-mail, 29 giugno 2023.

- Bourriaud N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon; trad. it. (2010), *Arte relazionale*, Postmedia Books, Milano.
- Carboni A. (2016), *Abstract, EM – Embodied Map. Tools for urban mapping and performance art practices*, PhD Thesis, School of Creative Media, City University of Hong Kong, Supervisor: Jane Prophet.
- Carboni A. (2019), *Embodied Map (EM): Tools for urban mapping and choreography practices*, in «Choreographic Practices», vol. 10, n. 1, pp. 43-58.
- Carboni A. (2022), *Intervento a Danza, comunità e spazio pubblico*, Tavola rotonda, DAMSLab – Università di Bologna, 16 dicembre.
- Carboni A. (2023), Intervista online a cura di Fabris R.M., 21 aprile.
- Carboni A. (2023a), *Nella mia città*, dialogo tra Fabris R.M., Carboni A., Mazzaglia R., Università di Bologna e online, 24 aprile.
- Cardano M. (2021), *La ricerca qualitativa*, il Mulino, Bologna.
- Carosi M. (2011), *Movimenti urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- Crampton J., Krygier J. (2010), *An introduction to critical cartography*, in «ACME: An International E-Journal for Critical Geographies», n. 4, pp. 11-33.
- Cuminetti B. (1998), *Introduzione*, in Bernardi C., Cuminetti B. (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis Edizioni, Milano.
- Fabris R.M. (2023), *Appunti di osservazione partecipante degli incontri Nella mia città alla Scuola Primaria Manzolini*, Bologna, 12 maggio.
- Fabris R.M., Negro C., Viti E. (a cura di) (2018), *Altri spazi per la danza. Esperienze di danza nella scuola e nel sociale*, DES – Associazione Nazionale Danza Educazione Società, Quarto d'Altino.
- Fiaschini F. (a cura di) (2022), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, vol. I *Per-formare il sociale*, Bulzoni, Roma.
- Fischer-Lichte E. (2004), *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein; trad. it. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.
- Formati Sensibili (2023), *EM Toolkids*, Bologna.
- Francia M., Carlone C., Direzione Didattica IX Circolo di Ravenna (2007), *CorpoGiochi® a scuola. Progetto di espressione corporea e educazione emozionale per sezioni di Scuola dell'Infanzia e classi di Scuola Primaria*, Mimesis, Milano.
- Francucci C., Vassalli P. (2005), *Educare all'arte*, Mondadori Electa, Milano.
- Gardner H. (1983), *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, New York; trad. it. (1987), *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Feltrinelli, Milano.
- Lama R., Malfatti I., Francia Lamattina Z., Marzocchi A., Francia M. (a cura di) (2023), *Almanacco di Corpogiochi 2023. Vent'anni venti pratiche. Qualche cosa d'impressionante*, CorpoGiochi, Ravenna.
- Luo J., Niki K. (2003), *Function of hippocampus in "insight" of problem solving*, in «Hippocampus», vol. 13, n. 3, pp. 316-323.
- Malaguzzi L. (2010), *I cento linguaggi dei bambini. L'approccio di Reggio Emilia all'educazione dell'infanzia*, Edizioni Junior, Bologna.

- Mazzaglia R. (2012), *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi, Modena.
- Minns N. (2015), "Arkadi Zaides: Archive", in «Writing About Dance», 1 February, [online] testo disponibile in: <http://writingaboutdance.com/performance/arkadi-zaides-archive/> (24 maggio 2024).
- Pirri C. (2016), *Always becoming Bologna. Parola ad Alessandro Carboni*, «Artribune», 15 marzo, [online] testo disponibile in: www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2016/03/intervista-alessandro-carboni-ateliersi-bologna/ (6 maggio 2024).
- Pontremoli A. (2004), *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- Pontremoli A. (2018), *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari.
- Pontremoli A., Zo E. (2005), *Anna Sagna*, UTET, Torino.
- Robinson K. (1989²), *The Arts in Schools. Principles, practice and provision*, Calouste Gulbenkian Foundation, London; I ed. (1982).
- Smith-Autard J. (1992), *Dance Composition. A Practical Guide for Teachers*, A. & C. Black, London; trad. it. (2005), *La Dance Composition*, Gremese, Roma.
- Tapia Peña R.E. (2018), *Guizzino, pesciolino contro corrente*, in Fabris R.M., Negro C., Viti E. (a cura di), *Altri spazi per la danza. Esperienze di danza nella scuola e nel sociale*, DES – Associazione Nazionale Danza Educazione Società, Quarto d'Altino, pp. 20-26.
- Viti E. (2004), *Educare alla danza. Teoria e pratica*, Gremese, Roma; I ed. (1989), *Avvio alla danza*.
- Zagatti F. (2004), *La danza educativa. Principi metodologici e itinerari operativi per l'espressione artistica del corpo nella scuola*, Mousikè – Progetti Educativi, Bologna; ed. aggiornata (2021), *Danza educativa. Principi metodologici e tracce operative*, Ephemeria, Macerata.
- Zanelli P. (1986), *Uno sfondo per integrare: progettazione didattica, integrazione e strategie di apprendimento*, Cappelli, Bologna.

5. Manifesto queer sulla biodiversità. “Porpora che cammina” di DOM-

di Rossella Mazzaglia e Emanuele Regi¹

5.1. Molteplicità ed eteronomia

Porpora che cammina è un manifesto sulla biodiversità: durante la performance, realizzata dal collettivo romano DOM- per il Bologna Portici Festival nel giugno 2023, un piccolo coro di spettatori-viandanti segue a piedi Porpora Marcasciano lungo un percorso di cinque ore allo spegnersi del giorno, tra luce, tramonto e buio notturno.

Lo spettacolo ruota attorno a un personaggio iconico delle lotte transessuali, eppure, la traccia biografica si interseca ad altri fili narrativi altrettanto incisivi. Accoglie le memorie collettive della città nei suoi segni commemorativi; il tessuto sia antropico che selvatico della zona periferica; il sogno di luoghi “sbagliati”, abortiti lungo lo sviluppo urbanistico; il corpo, la vegetazione e l’ambiente nella sua biodiversità, appena fuori dai margini abitati. Passa dalla biografia all’onorismo e dalla cartografia dei luoghi pieni (connotati storicamente e culturalmente) alla tessitura dei vuoti, di un paesaggio suburbano che si estende senza coordinate riconoscibili e in cui le abitazioni vanno disperdendosi e alternandosi a spazi incolti, abbandonati o in via di rigenerazione: spazio pubblico «a vocazione nomade che vive e si trasforma tanto velocemente da superare di fatto i tempi di progettazione delle amministrazioni. Se si scavalca un muro e ci si inoltra a piedi in queste zone ci si trova immersi in quel liquido amniotico da cui traeva linfa vitale l’inconscio della città descritto dai surrealisti» (Careri 2006, p. 133).

Attraverso il gesto del camminare, la scrittura coreografica sutura il territorio che lo sviluppo moderno della città ha segmentato. Genera

¹ Rossella Mazzaglia è autrice dei paragrafi 1, 2 e 3, sulla concezione e lo sviluppo drammaturgico di *Porpora che cammina*, mentre Emanuele Regi è autore dei successivi 4 (con i relativi sottoparagrafi) e 5 inerenti al backstage dello spettacolo.

un cortocircuito tra la realtà osservabile e l'alterità di un immaginario suggerito dalle presenze performative, dalla voce registrata di Porpora, da canzoni, fumogeni e dettagli "scenografici" di frasi e immagini che intrecciano passato, presente e proiezione distopica della città a venire. Leonardo Delogu e Valerio Sirna del collettivo DOM-, da loro fondato nel 2013, ne sono autricæ. E no, il femminile (che si esplicita, nonostante la schwa) non è un errore di ortografia, bensì riflette il loro dirsi, che rompe l'armatura del corpo maschile e genera uno spazio di resistenza semantica rispetto a una definizione di genere univoca. In fondo, *Porpora che cammina* è l'esito di una ricerca che unisce la prospettiva sui temi del transfemminismo alla sensibilità ecologista; è la scaturigine di un progetto avviato nel 2015 con *L'uomo che cammina* e cresciuto assieme alla coppia, che si è emancipata dalla sua origine nell'occasione bolognese e ha rimesso in discussione il tipo di figura che avrebbe guidato il pubblico con l'identificazione di un nome, un volto e un corpo a dare voce al cammino. Se in questo racconto si adotterà la schwa, non sarà solo per evitare la declinazione maschile, ma anche per ricordare questa ambivalenza e compresenza che definisce il senso stesso di tutto il lavoro.

Troppo spesso, infatti, si sarà tentati di distinguere in maniera oppositiva le qualità stesse dei luoghi, ribadendo il manicheismo della binarietà: «tutto ha un diritto e un rovescio – dice, nel merito, Paul Preciado –. Siamo l'umano o l'animale. L'uomo o la donna. Il vivo o il morto. Siamo il colonizzatore o il colonizzato. L'organismo o la macchina. Siamo stati divisi per norma. Tagliati in due. E poi costretti a scegliere una delle nostre parti. Quello che denominiamo soggettività non è altro che la cicatrice lasciata dal taglio della molteplicità che saremmo potuti essere. Su questa cicatrice si assesta la proprietà, si fonda la famiglia e si lega l'eredità. Su questa cicatrice si scrive il nome» (Preciado 2019, p. 21). Contro al nome subito e contro l'anonimato – che, universalizzando l'assenza di riferimenti, rende invisibile chi non rientra nelle categorie binarie – cammina Porpora, che di sé dice: «non solo maschio, non solo femmina, sia l'una che l'altro, in combinazioni sempre diverse»², e – aggiungiamo noi, pensando al coro di viandanti in cammino – non solo umano, non solo animale nella biodiversità, altrettanto molteplice, del paesaggio.

² Citazione tratta dalla trascrizione inedita della drammaturgia originale di DOM-, registrata dalla voce di Porpora Marcasciano e gentilmente concessa dalla compagnia.

5.2. Da *L'uomo a Porpora che cammina*

L'uomo che cammina si ispira all'omonimo manga di Jirō Taniguchi del 1992, in cui il protagonista è un flâneur che attraversa una città del Giappone; guarda attorno, sosta, segue un ritmo dilatato e contemplativo che, attraverso le tavole, lascia spazio al paesaggio ritratto al vagabondare, marginalizzando la figura umana. Tanto il rapporto tra soggetto e sfondo, quanto la tipologia dei luoghi del fumetto sono stati ricercati nelle prime versioni dello spettacolo, che hanno coinvolto uomini di mezza età lungo itinerari di diversa durata, ma comunque costruiti sulla dilatazione dei tempi, sul ritmo della città percepibile, attraversando quartieri che mediavano tra il vissuto dei “protagonisti” e la scoperta del territorio.

Il processo creativo si sviluppa per mezzo di residenze di diverse settimane basate su sopralluoghi, osservazioni, prove di cammino, di misurazione della durata e, inoltre, sullo studio degli interventi performativi e ambientali che, parallelamente, agiscono sulla percezione del paesaggio (da musiche ad azioni e figure che si ripresentano, senza mai entrare in contatto diretto con gli spettatori). Per ogni edizione, il processo si rinnova, dal Festival di Terni a Perugia, Rimini, Cagliari (in due annate e in due edizioni differenti), Roma, Marsiglia, Milano (tre volte) e Bologna, con *Porpora*, al 2023.

Delogu descrive il processo nei termini di una progressiva defigurazione rispetto all'originale, dalla centralità della persona al paesaggio che la comprende assieme ad altri elementi³. Nella versione presentata a Cagliari poco dopo la produzione bolognese, quest'idea è stata tradotta nella scomposizione della guida in soggetti non riconducibili a una sola identità (come avvenuto a Bologna), né esclusivamente umani (un cane che guida il pubblico, lavorando in simbiosi con l'educatrice cinofila, durante un frammento del tragitto). Tuttavia, osservando l'esperienza nel suo divenire fino a *Porpora che cammina*, lo spettacolo sembra orientarsi verso un'identificazione della guida che apre le maglie semantiche del concetto di identità, senza negarle ed esaltando, piuttosto, la complessità di questo termine in relazione all'ambiente: a Milano, nell'edizione del 2023, la presenza dello scrittore Antonio Moresco porta, per la prima volta, all'inserimento di un testo che narra le sue consuete passeggiate notturne. *Porpora* recupera questa scelta, attraverso un discorso che ricomponne frammenti da più voci (Donna Haraway, Audrey Lorde, Paul Preciado, tra le altre), che si con-

³ *Da L'uomo che cammina a La città che cammina. Mutazioni di una macchina inefficiente*, conferenza tenuta il 26 novembre 2023 all'interno di *Ad occhi aperti*, organizzata dall'associazione Hamelin.

fondono con la sua e indicano una soggettività collettiva, transfemminista e queer, in cui anche Delogu e Sirna si riconoscono. Il dispositivo, invece, è invariato e attinge da quella prima intuizione: creare una lente di ingrandimento verso la realtà che ne mostri le stratificazioni (cfr. Donati 2023, p. 179).

Attraverso *Porpora che cammina*, i registi scrivono lo spazio aperto, mettendone assieme le molteplici qualità materiali, culturali, politiche, sociali e ambientali con quelle di altri siti ricordati, sognati o solo immaginati. La performance estetica costruisce legami che, così, generano affettività e pensiero critico, oltre a parentele tra elementi distinti che ricollocano l'umano entro una trama temporale ampia e antispettacolare: *Porpora che cammina* è, in tal senso, una fabula performativa (simile alla fabula speculativa di Haraway), in cui la scrittura registica intensifica la percezione dei luoghi, facendosi eco della visione sul paesaggio di François Jullien, spesso citata da Delogu. Il cammino racconta della necessità di riconoscere la correlazione tra cavi elettrici, nodo autostradale, componente selvaggia e bucolica della città: «di fronte a Venezia, dall'altra parte della laguna, anche Mestre la sua selva irta di piloni e tubature, simile a una Manhattan petrolifera, fa paesaggio» (Jullien 2014, p. 105). Non si tratta di salvaguardare l'una o l'altra, bensì di riconoscerle.

5.3. Stratificazione drammaturgica della performance

La drammaturgia testuale e performativa della camminata nasce attorno ai racconti di Porpora, da interviste ad amici e persone che vivono a Bologna e, soprattutto, dalla scoperta del territorio misurato sulle forze del proprio corpo assieme alle intuizioni stimulate dalla motivazione politica ed estetica. Per settimane, Delogu e Sirna perlustrano, si arrampicano, scavalcano aree urbane e periferiche; cercano direzioni e varchi, intervengono con azioni di giardinaggio (grazie all'apprendistato con Gilles Clément) che trasformano la superficie in maniera temporanea e reversibile, rendendola attraversabile dal pubblico.

Porpora che cammina si sviluppa per capitoli che, a un primo livello, possono essere divisi per quartieri: il centro storico, la periferia della Bologna e del Navile, la più remota zona del Reno-Borgo Panigale che include l'area aeroportuale. Nella prima parte Porpora guida il gruppo, mentre è sostituita dalla sua figura giovanile (Sirna) nel secondo segmento e dal suo sé bambino (Teo, di otto anni) nell'ultimo, per riapparire, infine, nel breve tratto stradale che anticipa l'aeroporto. Con la sua sola presenza Porpora scrive il percorso, al tempo stesso fisico e metaforico, da una prospettiva nomadica. Il pubblico ne ascolta la voce registrata, quando dice: «Mi rico-

nosco in una passione per il vagabondaggio, l'esodo, lo spostamento continuo, alla ricerca di terre più "mie", più "nostre"»⁴, mentre è chiamato ad abbracciare l'erranza senza apparente meta.

Dall'inizio, dall'autostazione di Bologna alla vicina zona universitaria, il tragitto riverbera della storia dei movimenti politici che ne hanno attraversato le vie, ora principalmente abitate da turisti e studenti; racconta la città ricercata, voluta e mistificata: la città rossa. Le pause e lo sguardo sui luoghi di Porpora suggeriscono il confondersi della sua personale rivoluzione e di quella collettiva, e diventano esplicito richiamo alla lotta quando la protagonista deposita un fiore dinanzi alla targa di Francesco Lorusso, studente ucciso da un carabiniere nel 1977. Lungo il cammino, il canto reiterato di Nada sostiene la dimensione affettiva di quei ricordi.

La linearità storica fa, però, da sfondo ad altri livelli del discorso: il museo delle Cere Anatomiche dell'Università di Bologna (che il pubblico attraversa in questa prima parte) mostra manufatti di corpi deformi, patologici, scrutinati e classificati dalla scienza in quanto anormali. I piani si confondono: il museo parla di un altro tempo, genera una cesura, è un'eterotopia simile a un cimitero abitato non da anime, ma da oggetti estranei al nostro tempo; il sovrapporsi delle sue immagini interroga l'umanità prodotta dalla storia. Per la prima volta dall'inizio della performance, Porpora si volta a guardare i propri spettatori dinanzi a queste sculture. Con un'amica percorre, in seguito, parte della Bolognina, giungendo alle Torri di Kenzo, *landmark* moderno in cui, seduta, racconta il disagio del presente, di una città che sembra oggi ancora più ostile di un tempo, del bisogno di vivere nella pienezza del proprio corpo e di raccontarsi nella scrittura.

Il secondo atto penetra nella Bolognina fino all'estrema periferia del Navile. Sirna si spinge nelle zone selvatiche e in corso di rigenerazione urbana, nel quartiere in transito e nel terzo paesaggio fatto di terra incolta, in attesa di essere rifunzionalizzata. Uscendo da un plesso abitativo, in chiusura d'atto, appare lo scheletro di un palazzone vuoto di otto piani, veterano delle aste deserte, ingombrante ma simbolicamente inconsistente: una lacerazione nel paesaggio che non racconta più solo la storia di Bologna, bensì i processi di edificazione che hanno ferito la città e creato zone di ordinaria invisibilità nelle sue ombre notturne. Come prima, al terzo atto si arriva con uno spostamento in auto, quasi fosse un sipario che si schiude su un'altra scena: canne, arbusti, terra e acquitrini si alternano ai piloni dell'autostrada, allo scorrere del fiume, mentre le zanzare banchettano su

⁴ Porpora Marcasciano nella trascrizione inedita del testo della performance, composto da racconti personali e citazioni da diverse fonti filosofiche e letterarie, fornito per gentile concessione da DOM-.

viandanti immersi nel loro ronzio, sovrastato solo dal rombo dei mezzi pesanti che scorrono sopra al cavalcavia⁵. Infine, una cava desertifica la boscaglia che circonda il canale Reno con i suoi monumenti invisibili: gru, cantieri e ammassi di terra.

I diversi piani drammaturgici (ecologico, storico, biografico, urbanistico) si intersecano come vettori lungo il percorso: *Porpora che cammina* si muove dal centro alla periferia, dal paesaggio antropizzato a quello selvatico, dalla storia verso un futuro distopico; indica il passaggio dalla lotta per l'emancipazione alla lotta tra specie, in particolare simboleggiata dal soccombere delle api, dai loro esoscheletri deposti sul davanzale che si affacciava sull'autostazione all'inizio dello spettacolo, come dalle tute da apicoltori di performer che appaiono nella seconda tappa e, come un corteo, affiancano e scortano gli spettatori alla fine.

Ne sono spettatori e spettatrici quindici partecipanti e la città, da cui sono similmente osservati, quali spett-attori/attrici. In centro, il coro pseudo-turistico è accolto senza reazioni dai passanti; mentre l'attraversamento delle periferie multiculturali è una discreta invasione che spezza il ritmo locale, indirizza gli sguardi e si trasforma in irruzione, quando l'accompagnamento musicale o le voci di sommossa fendono piazze abitate da ragazzi e adulti e strade percorse dalla comunità. Cresce il senso di appartenenza al gruppo, la solidarietà nel disagio tra l'ascolto della propria solitudine e l'andare assieme. Al diradarsi delle aree abitate, il buio dei cavalcavia vince sulla luce del giorno e toglie fermezza al passo. L'incertezza dei corpi racconta di un'altra umanità, la vulnerabilità dell'essere rispetto alla forza della Storia: paura, stanchezza, mute domande sul rischio di quei luoghi esogeni, e non ammansiti, convivono con lo stupore e calano gli spettatori in una realtà umbratile e tangibile, simile a un sogno.

La performance va, così, oltre la visione urbanistico-topografica (che distingue nitidamente centro e periferia, con le relative qualità in termini di preservazione storico-monumentale e di sviluppo) e si affranca dalla retorica militante che si ripete da anni, tra una storia mistificata e un presente contraddittorio. L'itinerario disegnato da DOM- trasforma, piuttosto, Bologna in una zona di non-evidenza, in transito, senza negarne il senso del tempo (biografico, storico, mnemonico), che è anzi reso palpabile lungo

⁵ Per una descrizione del percorso, rinvio alle recensioni di Michele Pascarella, e di Lorenzo Donati e Alex Giuzio, *Porpora che cammina. A Bologna nel Terzo Paesaggio*, in «Doppiozero», 14 luglio 2023, www.doppiozero.com/porpora-che-cammina-bologna-nel-terzo-paesaggio (11 novembre 2024); Michele Pascarella, *Con gli occhi aperti in un ruggito. DOM- ha camminato con Porpora Marcasciano*, a Bologna, in «Gagarin orbite culturali», 8 luglio 2023, www.gagarin-magazine.it/2023/07/visto-da-noi/con-gli-occhi-aperti-in-un-ruggito-dom-ha-camminato-con-porpora-marcasciano-a-bologna/ (11 novembre 2024).

il percorso. Camminare sveglia, infatti, pensieri e sensi: è un montaggio per successione, un *editing* ispirato alle inquadrature filmiche, tra campi lunghi, medi e ravvicinati che si contendono l'attenzione con gli stimoli sonori, gli odori, la tattilità del suolo e dell'ambiente. Genera un percorso immersivo in cui il paesaggio si trasforma in «uno spazio somatico» (Pearson 2010, p. 49), tanto quanto in costruito visivo, dove il confine tra sé e ambiente si confonde e la percezione aptica si intensifica nella «produzione di traiettorie che muovono dai sensi per parlare ai sensi»⁶, esito di una scrittura definita su meccanismi misurati, su una complessa architettura di backstage che accompagna, incornicia e contiene la dispersione del quotidiano dentro una minuziosa scrittura coreografica.

5.4. Tra visibile e invisibile: l'azione del backstage

Il concetto di backstage è cambiato nella storia del teatro. L'Enciclopedia dello Spettacolo utilizza il termine “retroscena”, definendolo tanto come «spazio del palcoscenico che rimane escluso dalla scena», quanto come azione «che si svolge, prima, durante e dopo la rappr., fuori dalla vista del pubblico» (Savio 1975, p. 912). Il dizionario Oxford lo indicava inizialmente come uno spazio fisico preciso «in the back wall of the stage», sottolineando poi che con il passare del tempo ha coinciso con «all parts of the theatre behind the stage, including the actors' dressing-room» (Hartoll, Found 1996, p. 29)⁷. Insomma, il backstage indica uno spazio diffuso e un'azione celati alla visione che influiscono in modo continuato su ciò che è visibile.

Spostandoci in luoghi aperti o non deputati le caratteristiche stesse del backstage cambiano radicalmente perché è l'idea di spazio scenico in generale a essere messa in discussione, soprattutto in quelle creazioni che non vogliono ricreare l'edificio teatrale all'esterno (*théâtre en plein air*), ma che al contrario, come nel caso de *L'uomo che cammina* di DOM-, rendono lo spazio parte attiva del processo creativo. In queste performance l'attività celata e nascosta non solo viene resa visibile, ma è parte integrante dell'evento poiché si relaziona con lo spazio esterno con cui entra in contatto. In tutte le edizioni del lavoro, DOM- applicano in modo importante questo elemento come manomissione del paesaggio che agisce in contemporanea su diverse sfere percettive: l'ambiente o atmo-

⁶ Leonardo Delogu/DOM-, *Ad occhi aperti qui? Come abitare oggi?*, conferenza inedita, Bologna, 26 novembre 2023, per gentile concessione di Leonardo Delogu.

⁷ Dove non diversamente indicato la traduzione è di chi scrive.

sfera (con fumo, sgocciolii, utilizzo di torce nella notte), paesaggio sonoro (musiche, rumori), performativa o figurale (oggetti e/o presenze che fanno azioni) e narrativo-poetica (brani e discorsi del camminante o di altri). Nelle varie versioni cambiano le forme, le musiche (*Ci vorrebbe un amico* di Venditti, *Un'emozione da poco* di Oxa e *Lontano dagli occhi* di Endrigo che agganciano gli spettatori nell'immediato, ma anche hip-hop, rap e techno) e le molteplici presenze (danzatrici, macchine, passanti), ma permangono questi campi d'azione con diversi effetti sulla percezione spettatoriale, generati da tutte quelle attività che all'interno di un teatro-edificio verrebbero appunto demandate a un lavoro di retroscena (light-design, macchine del fumo, entrata-uscita di personaggi dalle quinte ecc.). L'effetto finale sta nel far «dubitare se ciò che hai di fronte reale o costruito» (Pascarella 2016) fino a che «l'attenzione dello spettatore non può che lasciarsi allo straniamento» (Lo Gatto 2016). In questo senso possiamo assistere a una riconcettualizzazione delle funzioni e dell'effetto prodotto del backstage, di cui *Porpora che cammina* ci fornisce un ulteriore e prezioso tassello.

5.4.1. *Tecnici, figure e alleati*

Come detto, il backstage è uno spazio di invisibile attività, svolta spesso dai tecnici che lavorano 'nascosti'. Una certa tradizione performativa, consolidatasi nel secondo Novecento, sostiene il disvelamento del tecnico concedendogli un ruolo più ibrido. Richard Schechner in *6 axioms for Environmental Theatre* indicava la necessità che «gli stessi tecnici debbano diventare una parte attiva della performance», concentrandosi su un «uso più sofisticato degli esseri umani che gestiscono qualsiasi strumentazione disponibile» (Schechner 1968, p. 46). In altri termini, a dover essere considerate sono le dinamiche creative possibili attraverso l'utilizzo di un corpo e il suo muoversi nello spazio. A questa dimensione compositiva va naturalmente accostata quella legata ai fini realizzativi, poiché entrambe contribuiscono alla pianificazione dell'evento. In *Porpora che cammina* sono sia lo performer che lo autore a operare un ruolo tecnico indossando, a volte, dei completi scuri, oppure, soprattutto da metà percorso in poi, delle tute di lavoro di apicoltori. Specialmente in quest'ultimo caso oltre che il ruolo tecnico si affianca una funzione espositiva e di rappresentazione, un'ambiguità che denota ulteriormente i performer in quanto "personaggi". Dopo un po', infatti, gli spettatori si abituano a queste presenze in grado di costruire con loro una percezione più profonda che oscilla tra azione (più o meno costruita) e apparizione.

I tecnici-apicoltori non sono gli unici “personaggi” che compaiono, anche se la compagnia preferisce parlare di «figure» (Delogu 2023, intervista) incarnate dallə performer, ma individuiamo anche: la ragazza incontrata nel quartiere del Navile mentre è intenta ad aggiustare la macchina in panne, lə danzatrice, le studentesse con le tende che appaiono prima in piena zona universitaria e poi ricompaiono più avanti nei giardinetti dei condomini in zona Fiera, in riferimento alle numerose proteste contro il caro affitti ecc. Oltre a queste figure “generate” dalla performance (e suggerite dal paesaggio), partecipano, più o meno volontariamente «persone e organizzazioni alleate disseminate lungo il percorso, le apparizioni di performer mimetizzate nella città e di animali complici – gatti, piccioni, pecore e coccodrilli» (Sirna 2021, p. 176). Sirna giustamente sottolinea il meccanismo di mimetizzazione e non di mimesis. Infatti, non si tratta di imitare l’ambiente, quanto più adattarvisi. Proprio per questa ragione non sempre le figure sono riconoscibili, anzi, pur essendo visibili, restano invisibili, come fossero l’altra faccia del backstage, quella che rimane nascosta.

Gli abiti sono un primo segnale con cui individuarle. Ottolenghi e Molinari (1985) classificano due possibilità nella scelta del costume teatrale: quello metonimico, in cui un elemento rimanda concretamente a una data epoca e quello metaforico, dove non c’è nessun rimando concreto al reale piuttosto un suo significato universale. In *Porpora* queste due possibilità ritornano ma in uno spazio che non è quello della scena tradizionale. Ecco, quindi, che i costumi metonimici non possono essere distinti da quelli dei passanti, anche se ci sono dei richiami che rendono il loro impatto forte rimandando anche a un significato, come la maglietta rosa indossata da Porpora. Al contrario gli apicoltori, pur rimandando a un dato elemento di realtà, nelle loro apparizioni suggeriscono un significato più universale e difficilmente interpretabile dal costume in sé. I tecnici-performer, infine, con cappelli, magliette, pantaloni e casce in *total black* indossano «*un abito non costume* che tiene un livello basso di iconicità» (Bignami in Mazzaglia 2007, p. 71) – in cui, invece, rientrano l’aspetto metonimico e metaforico in quanto parti di una semantica teatrale – accedendo all’aniconicità visibile. Ci paiono, quindi, come delle schegge mobili, impazzite e residuali del backstage nell’edificio teatrale ormai disseminate e dissolte in tutto il paesaggio della performance.

Ma a giocare con il visibile e l’invisibile attraverso le figure non concorre solo l’utilizzo di abiti specifici, anche la scelta di un *gestus* quotidiano che le fa apparire e scomparire. Se le azioni del tecnico sono artificiali in quanto modificano radicalmente la quotidianità di un luogo non abituato a ospitare azioni teatrali e si relazionano apertamente con il paesaggio, quello delle figure (amiche del camminante, danzatrice, gente che aggiusta

la macchina ecc.) è un *gestus* sociale e quotidiano che nel suo spazio reale rimane mimetizzato. Se, infatti, la sua natura citazionale ha un senso nel teatro brechtiano come denuncia dell'«ideologia incarnata negli atteggiamenti quotidiani» (Sacco 2018), ecco che per figure calate in un contesto quotidiano il *gestus* diventa meccanismo di adeguamento e di mimetismo (ripeto non di mimesi). Il saluto, per esempio, è un gesto quotidiano che le varie versioni de *L'uomo che cammina* inseriscono abilmente. Anche in questo caso c'è il saluto da parte di Porpora a un'amica in Porta Mascarella, con cui poi condivide parte del percorso verso la Fiera. Quest'incontro, per quanto normale e quotidiano, è pianificato dal gruppo. In una replica del 25 giugno di *Porpora*, poco dopo quel saluto "artificiale", assistiamo a un saluto "reale" e imprevisto da parte di un'impiegata mentre attraversiamo in gruppo il supermercato, tanto che deve essere la stessa Porpora a far notare la situazione extra-quotidiana scatenando l'imbarazzo involontario della donna.

In questo caso lo stesso gesto di salutare si inserisce in modo duplice nella performance: da una parte, in modo volontario (amica di Porpora) ma invisibile perché previsto; dall'altra, involontario (commessa del supermercato) ma visibile perché è dichiarato lo stato performativo al fine di superare l'imprevisto e proseguire il percorso. In entrambi i casi l'efficacia del *gestus* è quella di individuare una funzione sociale del camminante, un suo relazionarsi con lo spazio e con le persone, un gesto che rivendica l'appartenenza a un luogo mediante il riconoscimento di chi lo abita. Tuttavia, come questo caso dimostra bene, la forza politica e brechtiana del *gestus* rimane nella sua reiterazione, nella sua proposizione continuata che attiva gli spettatori. Questo aggiunge un ulteriore elemento nella ridefinizione dei confini del backstage: non solo in quanto meccanismo tecnico invisibile reso visibile, ma anche struttura che genera e gestisce delle figure visibili (amica di Porpora, apicoltori, studenti con le tende) rese invisibili attraverso gli abiti e il *gestus* quotidiano.

5.4.2. La costruzione del soundscape

Un altro macro-livello del backstage si individua nella costruzione del *soundscape* (paesaggio sonoro), anch'esso agito per la gran parte da performer-tecnici. In questo caso la propagazione sonora e poetica è interamente demandata a strumenti di amplificazione e non, come era avvenuto in altre versioni, anche a cuffie che, invece di integrarsi al paesaggio sonoro, lo sostituivano isolando lo spettatore. Spesso, così, vediamo comparire alcuni di loro mentre trasportano delle casse-zaino a piedi per formare delle "stanze

sonore” mobili che accompagnano gli spettatori cambiando di volta in volta geometrie corporee: due avanti con cassa sulle spalle e due dietro che amplificano dall’addome come nell’attraversamento di un cava, oppure dal lato opposto della strada, poco dopo Piazza dell’Unità in Bolognina, che, mentre sentiamo vari brani (un pezzo tratto dalla puntata della puntata *Monorotaia* dei Simpsons, la pubblicità di FICO, cori di manifestanti che gridano “Cospito libero!”), si alternano come in una staffetta. In altri casi, per esempio durante l’attraversamento del trafficato Ponte di Via Stalingrado, portano l’amplificatore mentre sono in bicicletta e il loro intervento sonoro è più veloce e repentino, una scheggia subito dissolta. Queste disposizioni geometriche e vettoriali sono evidentemente funzionali ad accompagnare efficacemente il gruppo e non disperdere il suono nello spazio aperto, ma inevitabilmente la loro presenza genera una relazione specifica con gli spettatori che li osservano mentre camminano.

In generale tutta la sfera sonora orienta fortemente lo strutturamento percettivo degli spettatori. Il ritornello di *Senza un perché* viene ascoltato per la prima volta quasi all’inizio del percorso, appena lasciata l’Autostazione, al Parco della Montagnola con la musica che proviene da un bar, dando l’impressione al pubblico di una normale filodiffusione musicale (il locale “alleato” è normalmente provvisto di casse e organizza spesso concerti). Ma poco dopo, in Via delle Moline, si sente lo stesso brano con l’ausilio di casse bluetooth azionate da membri del gruppo o da altri bar e ristoranti, creando una sollecitazione continuata – simile al *gestus* del salutare – e a quel punto dichiarata per gli spettatori. Se in questo caso viene generato uno spiazzamento, in altri la musica contribuisce a generare uno stato percettivo quasi totalizzante. Quando, durante il tramonto, seguiamo la versione giovane di Porpora incarnata da Sirna, siamo costretti in fila indiana su una stretta collinetta, un *pattern* di movimento che aiuta a focalizzare l’attenzione e la relazione con gli altri⁸. Alla nostra destra la sconfinata pista di atterraggio dell’aeroporto Marconi, mentre a sinistra la vegetazione che abbiamo appena lasciato, dove i backstage-performer in colonna, come noi, ci accompagnano con musica techno. La loro presenza, dopo quasi quattro ore, ormai è accettata dagli spettatori e quello slabbramento di realtà è già stato raggiunto e accettato: all’imbrunire quel paesaggio sonoro cancella definitivamente i bordi di realtà e artificio; visibile e invisibile si sono incontrati e confusi.

⁸ «[N]ella fila indiana [...] dovendo seguire il passo di chi è davanti, ti sei sentita come portata da chi precede, dai piedi che vanno, da un invisibile collegamento del tuo bacino con quello di chi ti è davanti, di chi ti è dietro, in un modo di camminare che non è automatico ma neppure dotato di troppa intenzione» (Bramini 2012, p. 24).

5.5. Il gioco politico del backstage

Oltre alla dimensione figurale e alla costruzione sonora, il backstage compie una serie di azioni nella sfera della percezione come l'utilizzo di fumogeni o torce o l'utilizzo di altri oggetti, di cui anche in questo caso è necessario sottolineare la ricorsività: una palla su cui è impressa la mappa geografica del mondo e che vediamo rimbalzare dalle vetrate in alto dell'Autostazione dalle banchine, ricompare nei giardini residenziali della zona Fiera, più vicina al gruppo. Insomma, è la funzione che detta una relazione per i performer-tecnici che a loro volta agiscono con lo spazio, gli spettatori e il resto della compagnia secondo un criterio di composizione frutto di una precisa scrittura o pianificazione dell'atto performativo. Tutte queste azioni, infatti, vengono gestite dal gruppo durante la camminata attraverso una «regia mobile» (Gatti 2021, p. 62) in quanto camminante. Mentre il gruppo di partecipanti procede a distanza da Porpora in placida e attenta osservazione, un nucleo di performer-tecnici segue un itinerario parallelo e intrecciato, una «grande maratona» ad alta tensione per anticipare «costantemente il viaggio del pubblico e del soggetto che guida [...] per andare a fare questi interventi di manomissione» (Delogu 2023, intervista). Leonardo Delogu descrive questa pratica come un «videogioco», in cui «devi fare tutta una serie di cose per passare al livello successivo» (*ibidem*). In questo senso si delinea la funzione tecnica del performer, come un itinerario tracciato, puntellato da missioni da completare.

Tutte queste azioni figurali, sonore e atmosferiche hanno lo scopo preciso di assottigliare ancor di più la linea tra reale e artificiale su cui tutta l'ideazione dell'evento performativo si articola: «agiscono da enzimi», dice Sirna, «insieme alle coincidenze che hanno la funzione di far dubitare, di produrre una sfasatura tra la realtà e l'artificio, fino al punto di una indecidibilità tra le due dimensioni» (Sirna 2021, p. 176). In questo individuiamo la pianificazione di un gioco che, come per i situazionisti, significa «liberare l'attività creativa dalle costruzioni socioculturali, progettare azioni estetiche e rivoluzionarie che agiscano contro il controllo sociale» (Careri 2006, p. 74). Infatti, lo sguardo dei camminanti chiama tutti questi elementi «senza distinzioni gerarchiche tra animato e inanimato» e li porta ad «autonarrarsi» (Sirna 2021, p. 176). Si tratta quindi di una funzione politica attribuita alle comunità molteplici e plurali di un paesaggio che entrano in re-azione con chi le osserva e le attraversa. La possibilità che un «fatto estetico [...] può avere ricadute trasformative» (Delogu in Serrazanetti 2023, p. 50) anche mediante uno straniamento⁹ crescente negli spettatori

⁹ Turri ci ricorda il doppio ruolo che incarniamo stando nel paesaggio come attori e spettatori, ma anche uno sguardo straniero ed estraneo che porta chi cammina alla «ri-

che li pone in condizione di prendere coscienza di alcune fratture del quotidiano fornendo una propria interpretazione. Se, quindi, in teatro il backstage agisce esclusivamente in una dimensione di invisibilità – anche grazie al patto scenico che stringiamo con lo spettacolo e alla conseguente “sospensione dell’incredulità” – in questo caso tocca i paradigmi di visibile e invisibile, mimetizzato ed evidente, che conducono a una ‘sospensione del credibile’. In queste sfasature entra anche l’imprevedibile del paesaggio che può entrare in modo inatteso nella performance e può capitare, come sottolinea Delogu, di ritrovarsi «a contemplare una cosa in maniera totalmente inaspettata» (Delogu 2023, intervista).

Bibliografia

- Bramini S. (2012), “L’erranza di O Thiasos TeatroNatura: pratiche del camminare”, in Acquaviva F., Gandolfi R., *Agire il paesaggio: teatri, pensieri, politiche del luogo*, in «Ricerche di S/Confine», pp. 17-34.
- Careri F. (2006), *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino.
- Donati L. (2023), *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*, CuePress, Imola.
- Gatti S. (2021), *Sentieri. Teatro in cammino verso luoghi da riscoprire*, Rogas, Roma.
- Gatto, S. (2016), *Uomo cammina con me. DOM- e lo spazio che si fa luogo*, in «Teatro e Critica», 15 luglio [online] www.teatroecritica.net/2016/07/uomo-cammina-con-me-dom-e-lo-spazio-che-si-fa-luogo/.
- Haraway Donna (2016), *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*; trad. it. (2023), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO, Roma.
- Hartnoll P., Found P. (Ed.) (1986), *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, Oxford-New York [voce Backstage].
- Jullien F. (2014), *Vivre de paysage ou L’impensé de la raison*, Editions Gallimard, Paris; trad. it. (2017), *Vivere di paesaggio o l’impensato della ragione*, a cura di Francesco Marsciani, Mimesis, Udine.
- Mazzaglia R. (2007), *Trisha Brown*, L’Epos, Palermo.
- Molinari C., Ottlenghi V. (1985), *Leggere il teatro. Un manuale per l’analisi del fatto teatrale*, Vallecchi, Firenze.
- Pascarella M. (2016), *Santarcangelo – Il theatrum mundi di Cristian Chironi e DOM-*, in «Atribune», 1 agosto [online] www.atribune.com/arti-performative/teatro-danza/2016/08/teatro-festival-santarcangelo-cristian-chironi-dom/ (6 ottobre 2023).
- Pearson, M. (2010), *Site-specific Performance*, Palgrave MacMillan, New York.

scoperta del sé e del proprio paesaggio attraverso l’altro, cioè attraverso l’arte, la poesia» (Turri 2004, p. 103).

- Preciado B.P. (2019), *Un appartamento en Urano*, Anagrama, Barcelona; trad. it. (2020), *Un appartamento su Urano. Cronache del transito*, Feltrinelli, Milano.
- Sacco D. (2018), *Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro, a partire da Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, in «Arabeschi», n. 11, pp. n/d.
- Savio F. (a cura di) (1975), *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, Le Maschere, Torino [voce Retro scena].
- Serrazanetti F., Delogu L., Sirna V. (2023), *Imprevisti, tensioni, nomadismi: abitare il paesaggio secondo DOM-*, in «Hystrio», n. 4, p. 50.
- Schechner R. (1968), *6 axioms for Environmental Theatre*, in «The Drama Review», vol. 12, n. 3, pp. 41-64.
- Sirna V. (2021), “Appunti per un teatro di paesaggio”, in *Ecologie politiche del presente* (a cura di), *Trame. Pratiche e saperi per un'ecologia politica situata*, Tamu, Napoli, pp. 171-176.
- Turri E. (2004), *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia.

Fonti orali

- Delogu L. (2023b), *Ad occhi aperti qui? Come abitare oggi?* conferenza inedita, Bologna, 26 novembre.
- Delogu L., Sirna V., Mazzaglia R., Regi E. (2023), *Incontro su “Porpora che cammina”*, Università di Bologna, 4 maggio.

Postfazione. Il progetto artistico tra partecipazione e welfare

di *Roberta Paltrinieri*

L'opera corale che ho curato con Rossella Mazzaglia e Alessandro Pontremoli, come anticipato nella introduzione, ha posto il proprio focus sul progetto Bod/y-z, un progetto nel quale l'associazione Danza Urbana, capofila del progetto, ha riunito altre quattro associazioni del territorio – Attitudes_Spazio alle arti, Micce, Formati Sensibili, Gruppo Altre Velocità – all'interno di un Festival dedicato ai Portici della Città di Bologna Patrimonio dell'UNESCO, promuovendo un progetto rivolto a luoghi e comunità elettive, teso a promuovere la partecipazione culturale dei giovani. A tal fine i linguaggi adottati sono stati differenti e hanno spaziato da arte pubblica, *graphic novel*, danza contemporanea e scrittura critica secondo modalità, perlopiù, partecipative.

Perseguendo l'approccio interdisciplinare che connota questa opera, questa mia postfazione al libro si colloca nell'alveo della disciplina sociologica e sposta l'osservazione del progetto nelle dimensioni più proprie dei processi di innovazione sociale e culturale che esso chiama in campo.

Come già richiamato più volte nel testo, il progetto Bod/y-z permette di tematizzare il ruolo dell'arte nello spazio pubblico degli spazi urbani e nelle comunità e ripropone un tema che sta divenendo sempre più centrale nel dibattito contemporaneo, ovvero il valore sociale della cultura e il rapporto tra il valore intrinseco dell'arte ed il suo, sempre più attuale e dibattuto, valore istituzionale. Rapporto questo ultimo che, come si legge nell'introduzione al testo, ripropone una tensione tra le richieste crescenti di utilizzo di pratiche artistiche nelle processualità sociali e la richiesta, al contrario, da parte del mondo artistico di negare finalità estranee all'arte tanto da risultare, come ancora ricorda Mazzaglia, una sorta di effetto placebo rispetto a problemi strutturali della società.

Nel categorizzare il valore sociale della cultura mi rifarò alla categorizzazione di Holden (2004) il quale sostiene che questo concetto può

essere scomposto in un triplice senso: valore intrinseco, valore strumentale e valore istituzionale. I tre punti di vista non si escludono reciprocamente, ma devono essere considerati come complementari.

Il primo, il valore intrinseco, è strettamente legato al contenuto artistico e può essere considerato la parte essenziale dell'esperienza culturale. È inoltre usato per descrivere l'effetto soggettivo dell'arte sulle persone a livello intellettuale, emozionale e spirituale. Questo particolare aspetto del valore è notoriamente difficile da valutare e non può essere calcolato basandosi solo su dati unidimensionali, come ad esempio il numero di spettatori o di visitatori che, per quanto importanti, rimangono comunque inadatti ad esprimere la multidimensionalità degli impatti generati dalla cultura.

Il secondo, il valore strumentale, si riferisce a un concetto utilizzato per descrivere situazioni nelle quali la cultura è usata come uno "strumento" per raggiungere determinati obiettivi di sviluppo, generalmente con finalità economiche e sociali. L'impatto economico è tangibile, diretto o indiretto, ed osservabile attraverso l'effetto che l'istituzione culturale può generare a livello di economia locale, di posti di lavoro, di salari per le categorie degli addetti nel settore, di costi della catena di fornitura. Rispetto a questo valore, l'impatto sociale è l'impatto di natura intangibile, dato per esempio dal beneficio sociale collegato all'esistenza di un museo o di una galleria d'arte, dalla capacità di apprendimento che viene sviluppata a livello individuale nel contatto con l'arte, dal valore dell'esperienza individuale e collettiva capace di riconnettere l'individuo alla storia e al futuro. Non a caso i *policy maker* sono interessati in modo specifico a questo aspetto, cercando di capire se è possibile raggiungere determinati risultati a livello collettivo attraverso dei progetti culturali e secondo quali costi.

Il terzo, il valore istituzionale, che nell'economia del ragionamento che propongo è il più importante, rappresenta il modo in cui l'organizzazione si comporta, in particolare quando interagisce con il pubblico. Inteso con questo termine sia i pubblici, coloro che partecipano culturalmente, che una più ampia dimensione della valenza pubblica, ovvero la capacità di generare governance di tipo collaborativo (Arena, 2006), rapporti e relazioni con diversi *stakeholder* (portatori di interessi) e *assetholder* (portatori di risorse) con i quali contribuire a rafforzare la crescita e la resilienza della comunità locale.

Senza ritornare sul dibattito oramai consolidato che riguarda il valore strumentale della cultura su cui gli economisti si sono già ampiamente espressi (Dubini 2018), credo che la relazione o meglio la tensione tra il valore intrinseco e/o artistico e quello istituzionale siano il perno attorno al quale riflettere su pratiche come quella oggetto del nostro libro, *Bod/y-z*, al fine di rilevare alcuni elementi ricorsivi che costituiscono l'ossatura fon-

damentale di una reale partecipazione alla produzione, programmazione, distribuzione e redistribuzione, nonché fruizione, della cultura ampliando lo sguardo al valore sociale della cultura, al fine di pervenire ad una maggiore consapevolezza e a processi di riflessività rispetto a strumenti, metodi utilizzati e utilizzabili, nonché dimensioni su cui si realizzano gli impatti (Hammonds 2023).

È evidente, già a partire dal nostro caso di studio, quanto importante siano i dispositivi, in particolare quelli giuridici, i regolamenti, per l'attuazione di *partnership* mirate, pubblico-privato sociale e privato tout court, per esempio i patti di collaborazione o i regolamenti che sono nati, nel nostro caso, dall'esperienza della Amministrazione Condivisa¹ (Paltrinieri, Allegrini 2020) di cui Bologna da 10 anni si è dotata, per regolare la collaborazione tra società civile pubblica amministrazione, propedeutica alla creazione di veri e propri ecosistemi abilitanti.

Nell'ottica di una Amministrazione Condivisa le pratiche culturali e artistiche, che sono certamente le forme in cui si esprime la produzione culturale, sono altresì fenomenologie di un processo ben più profondo e radicato che è quello della creazione di un sistema improntato a stimolare processi di comunità. E come ci dimostra il progetto Bod/y-z esiste, al di là della esperienza artistica e del valore artistico dei linguaggi utilizzati, un secondo livello di valore, quello istituzionale che consente di attivare reti e alleanze territoriali con il fine di incoraggiare la nascita di un vero e proprio ecosistema culturale di comunità che renda sostenibili nel tempo gli impatti delle azioni promosse.

Sempre rimanendo nella dialettica tra valore artistico e istituzionale fondamentale è la dimensione della prossimità e della cura, sulle quali impattano queste pratiche artistiche. L'esperienza di Bod/y-z dimostra, infatti, come nei nostri territori agiscano tante piccole realtà associative informali che sfuggono alle statistiche ufficiali, ma che, se intercettate, attraverso la metodologia della co-programmazione, co-progettazione e dell'amministrazione condivisa, e se ripensate alla luce del principio di sussidiarietà e del nuovo modello di Terzo settore, potrebbero rivelarsi un potenziale finora ignorato, soprattutto per il mondo culturale che troppo spesso finisce per arroccarsi nel solo valore artistico di cui si fa portatore.

Proprio queste esperienze liminari possono essere quella espressione di "cura promiscua" di cui parla Catherine Rottemberg (2020), sulla scia dei movimenti femministi di cui dibatte Martha C. Nussbaum (2017), che non

¹ Nel comune di Bologna nel 2023 è stato approvato il nuovo regolamento di collaborazione tra soggetti civici e amministrazione per i beni comuni urbani.

discrimina nessuno ed è fuori dalle logiche di mercato, capace di creare una cura reciproca che non solo dia vita a forme di welfare ma sia il presupposto di una democrazia orientata ai bisogni collettivi.

In tal senso processi di innovazione sociale e innovazione culturale si mescolano e fondamentale diviene il ruolo delle istituzioni pubbliche

I teatri, le biblioteche ed i musei, pur essendo, come asserisce Alessandro Bollo (2024), «patrimonio di cultura e documenti» stanno divenendo sempre più spazi abilitanti per la partecipazione di gruppi e persone, il cui fine ultimo è l'abilitazione di comunità, misurata dal capitale sociale prodotto sia da un punto di vista quantitativo che soprattutto qualitativo, in risposta alla latenza che i processi di individualizzazione societaria, per esempio la crisi della partecipazione politica tradizionale, creano.

È evidente che nei modelli di governance che mescolano gli orientamenti *top down* e *bottom up*, le istituzioni possono agire come facilitatori, mediatori e regolatori per la produzione e partecipazione culturale.

La loro facilitazione permette l'attivazione di processi collaborativi, quindi collettivi, che tendono al processo di *commoning*, o creazione di bene comune (Ostrom 1990), nel quale si elide la tensione tra pubblico e privato, e nella quale la partecipazione attiva dei cittadini sviluppa percorsi di *empowerment* e rafforzamento sociale.

Non dobbiamo, infatti, dimenticare come proprio nel mondo artistico spesso ci troviamo innanzi a pratiche che nascono dal basso, non inserite in una pianificazione organica, che sfidano la pubblica amministrazione, a cui sta il compito di calarle in un progetto complessivo di città che ne riconosca la funzione di utilità comune.

Molto recentemente Ezio Manzini e Michele D'Alena hanno proposto nel testo *Fare assieme* (2024) una nuova accezione di Pubblico, inserendo nel dibattito sulla crisi dello Stato di impianto neoliberalista una nuova accezione di servizi pubblici a fronte dei bisogni dei cittadini, i servizi pubblici collaborativi, SPC, i quali, nel loro insieme concorrono a:

produrre una nuova e necessaria idea di Pubblico che non si basa sul pensare che ci sono dei cittadini utenti con dei bisogni a cui il Pubblico deve dare una risposta. Ma che considera i cittadini come persone dotate di capacità, con cui "il pubblico deve collaborare", a partire ovviamente dall'articolo 118 della nostra Costituzione che postula il principio di sussidiarietà orizzontale, già richiamato, al fine di favorire l'autonoma iniziativa dei cittadini, singoli e associati, nelle attività di interesse generale.

Nel testo di Manzini e D'Alena in particolare, in chiave culturale, si citano le comunità di patrimonio che nascono in seno alla Convenzione di

Faro del 2005. Come sottolineano Ferrighi e Pelosi (2024), in una ricerca recentemente realizzata, le comunità di patrimonio sono:

un insieme di persone unite dagli stessi valori e interessi, associate formalmente o informalmente, che attribuiscono valore a tratti particolari e identificativi del patrimonio culturale, che si ritengono rilevanti e che si impegnano, nel quadro di un'azione pubblica, a sostenere e trasmettere i contenuti e le espressioni patrimoniali alle generazioni future. L'appartenenza a una comunità è pertanto connessa al fatto che le persone che ne fanno parte riconoscano un valore al patrimonio culturale che esse stesse hanno contribuito a far conoscere e salvaguardare.

Nel tematizzare le comunità di patrimonio le autrici mettono chiaramente in luce una dimensione partecipativa e la loro funzione non è tesa a preservare esclusivamente il «diritto del patrimonio culturale» ovvero la cura e la tutela del patrimonio, quanto più «il diritto al patrimonio culturale», allargando, pertanto, la prospettiva dell'azione pubblica alla responsabilità sociale che hanno le comunità di patrimonio e chi le attiva alla partecipazione culturale, alla salvaguardia e alla valorizzazione del patrimonio culturale, aumentando la fruizione dei cittadini di luoghi, spazi e oggetti culturali.

Oggetto del loro intervento è la cura dei “beni in comune”, ovvero la restituzione ai territori e alle persone che vi abitano dell'eredità culturale, ovvero l'insieme di risorse ereditate dal passato in cui le popolazioni si identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione.

Trasversale a queste riflessioni è poi il tema e l'impatto che tutto ciò produce rispetto ai “nuovi luoghi ibridi”, restituiti alla città. Pensiamo ai portici della Città di Bologna riconosciuti come Patrimonio dell'UNESCO, attraverso processi di rigenerazione che non supportino tanto la riqualificazione o la qualità dell'abitare, ma i processi di innovazione sociale e culturale. Nonostante i processi di rigenerazione urbana spesso agiscano su immobili di proprietà pubblica, e debbano comunque sempre rapportarsi con gli strumenti urbanistici e regolativi vigenti, faticano a essere inquadrati perché il loro carattere innovativo determina domande e criticità alle quali la burocrazia non sempre è preparata. In tal senso queste nuove realtà, i luoghi ibridi della cultura, di cui facciamo esperienza quotidiana, ci inducono a riflettere come questi ecosistemi culturali ibridi abbiano un ruolo fondamentale nei processi di innovazione della cultura amministrativa (Franceschinelli 2022), producendo policy e istituzionalizzazione degli atterraggi prodotti.

È evidente che siano necessarie policy che vadano al di là delle distinzioni tradizionali fra i settori coinvolgendo diversi livelli e ambiti (cultura, urbanistica e qualità urbana, sociale, sviluppo economico, ecc.).

La dialettica tra valore artistico e valore istituzionale ci conduce, infine, al ruolo che le arti hanno nel campo sempre più dibattuto del welfare culturale (Cicerchia, Rossi Ghiglione, Seia 2020) perché è proprio questo ultimo il presupposto sul quale si innescano processi di welfare generativo e/o di comunità, a partire da processi artistici.

Come evidenziato anche dall'UNESCO (2019), la cultura e le arti possono svolgere un ruolo significativo lungo tre principali direzioni: la cultura come motore per la costruzione di nuovi immaginari; la cultura come fattore abilitante che accompagna il cambiamento attraverso lo sviluppo di nuove conoscenze e la partecipazione; lo sviluppo e la redistribuzione di infrastrutture culturali a livello territoriale.

Nel caso di Bod/y-z il welfare culturale è da considerarsi sia generativo di capacitazioni che trasformativo, perché produttore di immaginario (Paltrinieri 2022).

Queste dimensioni di valore sono, dunque, nuclei di significato, prospettive di senso, attraverso cui osservare, comprendere e analizzare la trasformazione generata dalle organizzazioni culturali sulle comunità e sul territorio di riferimento. Il welfare culturale (Manzoli, Paltrinieri 2021) appare un potente dispositivo in grado di produrre benessere sui territori, sia a livello del singolo che a livello collettivo ed è empiricamente il terreno di incontro e scontro tra la dimensione del sociale e la dimensione culturale. Troppo spesso, infatti, la programmazione e la pianificazione sociale, in cui entrano anche i percorsi di rigenerazione e/o innovazione urbana, tendono a trasformare le attività artistiche partecipative in meri eventi ricreativi, perché incapace di usare le leve artistiche.

Ne consegue che questo approccio alla cultura necessita, invece, di un ripensamento anche dei ruoli di artista, curatore e architetto e di nuove possibilità di integrazione di competenze. Come dimostra la ricerca Prin 2022 Prnn in corso "Cultural Welfare Ecosystems for Wellbeing: mapping semantics and practices, co-designing tools and raising awareness" a cura delle Università di Bologna e Urbino esiste una catena di valore rispetto alla quale nei processi di welfare culturale i ruoli, i destinatari dei progetti, gli operatori sociali, sanitari, culturali e i creativi, sono complementari e non sostitutivi.

Certo resta l'assioma che nel per-formare il sociale fondamentale è il ruolo dei cittadini, i quali non sono i destinatari ultimi dei processi, ma attraverso gli spazi abilitano in modo proattivo la loro dimensione di cittadinanza, come si evince dalle riflessioni apportate da questo nostro testo.

Senza dimenticare che allargare la partecipazione culturale diventa un modo per incidere significativamente sulle diseguaglianze sociali. Se, infatti, la cultura è luogo di sviluppo di capacitazioni culturali, esse tuttavia non sono equamente distribuite, incidono infatti sulla loro disseminazione le disuguaglianze in termini di risorse materiali, cognitive, sociali, le quali a loro volta incidono sulla capacità di “navigare” tra un complesso insieme di norme, a partire dalle quali poter appunto riappropriarsi di un modo di rappresentarsi il futuro (Allegrini 2022).

E il progetto Bod/y-z, occupandosi di partecipazione dei giovani, lavora attorno al focus centrale dei processi di immaginazione sociale di cui parla l’antropologo Appadurai, e lo scopo ultimo, in sintesi, è proprio quello di creare per questa fascia della popolazione un potenziamento della loro *knowledgeability*, abilità legata alla conoscenza. È quest’ultimo un concetto che non ha esclusivamente una prospettiva individualistica, ma più meramente collettiva, si collega a progetti collettivi che implicano un *empowerment* comunitario, una prospettiva che guarda al futuro e alla costruzione di possibili orizzonti di senso che consentano il mutamento sociale, in tal senso il concetto di aspirazioni proposto da Appadurai (1996) nel pensare ai progetti comunitari, contiene in sé sia la dimensione generativa che trasformativa.

In conclusione, ritengo che questo testo sollevi questioni urgenti per il futuro del mondo della Cultura Italiano e del rapporto dello stesso con il contesto internazionale. Ad accomunarle è l’idea di Cultura come strumento per agire la trasformazione; lo è sia in termini di costruzione di una cultura del cambiamento – per la creazione di immaginari diversi del mondo che vorremmo e degli strumenti funzionali al cambiamento – che in termini di pratiche “applicate” in cui l’esperienza tecnica ed estetica si fa strumento di trasmissione di competenze, comprensione di istanze sociali, mezzo per disinnescare situazioni di crisi.

Se la grande assente è la politica, per le fasce della popolazione più giovane ancora di più, allora è prioritario immaginare e sperimentare nuove forme di alleanze, coinvolgendo figure intermedie che finora non sono state intercettate.

Le esperienze più innovative hanno dimostrato che c’è spazio per alleanze finora giudicate improbabili. Sono proprio nuove forme di alleanze tra pubblico e privato, tra discipline diverse e tra diversi livelli gerarchici a consentire a visioni diverse di farsi strada negli anfratti della politica e della amministrazione.

Se si accettano i presupposti di questo diverso approccio alla cultura ciò a cui deve tendere il welfare culturale è, dunque, un processo di crescita della partecipazione culturale come spinta per attivare, motivare e mobilitare

pubblici diversi su diversi linguaggi artistici, riflettendo sui diversi modi di essere di volta in volta audience, osservatori diretti, partecipanti, collaboratori nei processi di co-produzione, o spettatori emancipati. Il fine ultimo dell'attivazione della partecipazione culturale, va ribadito, è la promozione di cittadinanza culturale, ovviamente non intendo parlare della dimensione giuridica della cittadinanza, il procedimento di riconoscimento della stessa, ma della cittadinanza culturale come accesso alla conoscenza, al sapere ed alla comunicazione e soprattutto alla responsabilità sociale che ne deriva, nell'ottica della costruzione di immaginari finanche alternativi e delle comunità.

Bibliografia

- Allegrini G. (2022), "Partecipazione e innovazione culturale a impatto sociale", in Paltrinieri R. (a cura di), *Il valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano, pp. 57-89.
- Appadurai A. (1996), *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Arena G. (2006), *Cittadini Attivi*, Laterza, Roma.
- Arena G. (2022), *Così i beni pubblici diventano beni comuni*, in «Vita e Pensiero», 6, pp. 46-50.
- Belfiore E., Bennet O. (2006), *Rethinking the Social Impact of the Arts: a critical-historical review*, Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, Research Papers, n. 9.
- Bollo A. (2023), "Istituzioni, patrimonio e comunità: quali relazioni e quale innovazione", in Ferrighi A., Pelosi E. (2004), *La partecipazione alla gestione del patrimonio culturale*, Sossella, Roma.
- Ciaffi D., Mela A. (2006), *La partecipazione. Dimensioni, spazi, strumenti*, Carocci, Roma.
- Cicerchia A., Rossi Ghiglione A., Seia C. (2020), *Welfare Culturale*, Treccani, [online] disponibile in: www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Welfare.
- Dubini P. (2018), *Con la cultura non si mangia: Falso!*, Laterza, Roma.
- Ferrighi A., Pelosi E. (2024), *La partecipazione alla gestione del patrimonio culturale*, Sossella, Roma.
- Franceschinelli R. (2021), *Spazi del possibile, I nuovi luoghi della cultura e le opportunità della rigenerazione*, FrancoAngeli, Milano.
- Hadely S. (2021), *Audience Development and Cultural Policy*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Hammonds W. (2023), *Culture and Democracy: the evidence. How citizens' participation in cultural activities enhances civic engagement, democracy and social cohesion. Lessons from international research*, Publications Office of the European Union, Luxembourg.
- Holden J. (2004), *Capturing Cultural Value. How culture has become a tool of government policy*, DEMOS, London.

- Manzini E., D'Alena M. (2004), *Fare assieme. Una nuova generazione di servizi pubblici collaborativi*, Egea, Milano.
- Manzoli G., Paltrinieri R. (2021), *Welfare Culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Matarasso F. (1997), *Use or ornament? The Social impact of participation in the Arts*, in «Comedia», Stroud, UK.
- Matarasso F. (Ed.) (2001), *Recognising Culture. A series of briefing papers on culture and development*, Comedia, Department of Canadian Heritage, UNESCO, Stroud, UK.
- Nussbaum M.C. (2017), *Le nuove frontiere della giustizia*, il Mulino, Bologna.
- Ostron E. (1990), *Governing the Commons*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Paltrinieri R. (cura di) (2022), *Il valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano.
- Paltrinieri R., Allegrini G. (2020), *Partecipazione, processi di Immaginazione Civica e sfera pubblica*, FrancoAngeli, Milano
- Rottemberg C. (2020), *The Care Manifesto. The politics of Interdependence*, Verso, London.
- UNESCO (2019), *The Culture 2030*.

Appendice

1. Dossier fotografico



1. *Save the last dance for me* (2019), coreografia di Alessandro Sciarroni, Piazzetta dei Servi di Maria, Bologna, 2023. Foto di Giorgio Bianchi



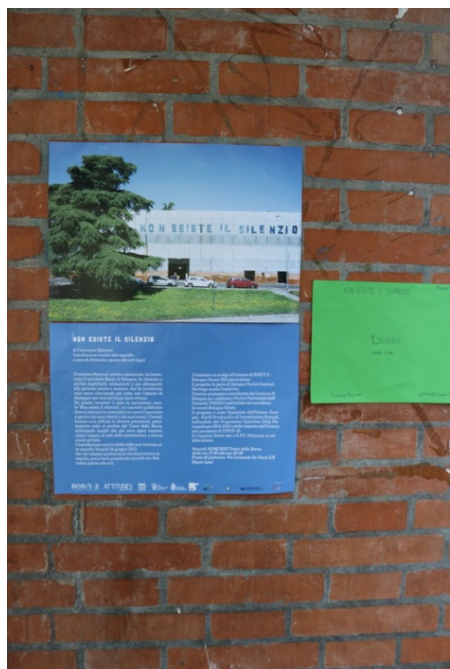
2-3. *All'inizio della città di Roma* (2018), coreografia di Claudia Castellucci, Bologna, 2023. Foto esse.creative producing





4-5. *Un altro genere di forza*, coreografia di Francesca Penzo, Piazzetta dei Servi di Maria, Bologna, 2023. Foto di Raffaello Rossini





6-7. *Non esiste il silenzio*, installazione di Francesca Marconi, Treno della Barca, Bologna, 2023. Foto di Isabella Gaffé





8-9. Alessandro Carboni, *Nella mia città*, laboratorio e performance finale presso la scuola primaria Manzolini, Bologna, 2023. Foto di Alessandro Carboni





10-11. *Porpora che cammina*, coreografia di Leonardo Delogu e Valerio Sirna, Bologna, 2023. Foto di Daniele Mantovani



2. Riflessioni su impatto e sostenibilità

di *Andrea Zardi*

1. Introduzione

Il progetto Bod/y-z rappresenta un lavoro corale e specificatamente dialogico in quanto si fonda sulla cooperazione tra enti, individui e realtà molto diverse tra loro: non solo si fonda sul coinvolgimento di cinque diverse associazioni del territorio di Bologna (Attitudes Spazio alle Arti, Formati Sensibili, Altre Velocità e Micce), coordinate da Danza Urbana – organizzazione di lungo corso nella città – ma ha visto nella sua elaborazione l’esigenza di costituire un comitato scientifico frutto della conversazione tra due dipartimenti universitari (Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino e il Dipartimento delle Arti dell’ateneo bolognese). La traiettoria delineata da questa vasta e diversificata filiera di realtà risulta coerente con quelle che sono le pratiche creative più diffuse negli ultimi anni, soprattutto rispetto alla connessione fra teatro – inteso come microcosmo di espressioni diversificate tra cui la danza, la performance e il circo – e la società ai suoi vari livelli, ovvero la diffusione di un teatro che interviene all’interno dei differenti contesti, cercando di raggiungere – e coinvolgere – i corpi vissuti negli spazi del quotidiano, depositari di storie, esperienze e relazioni.

Si fa qui riferimento al teatro sociale come pratica trasformativa tesa a:

promuovere il valore e l’efficacia del linguaggio teatrale in una prospettiva comunitaria complessa e integrata (quindi non disciplinare e circoscritta) che, proprio per questo motivo, è utile definire genericamente (e non specificamente) sociale [...]. Quella del teatro sociale è dunque soprattutto una visione del teatro e delle sue frontiere nel cuore della contemporaneità (Fiaschini 2013, p. 155).

La comunità è vista come veicolo di trasformazione e non solo come destinataria di un’azione artistica o *target* di politiche istituzionali estemporanee: il teatro e la danza sociali, in questa loro natura mutevole e lontana dai recinti

disciplinari propri dell'istituzione, rispondono all'esigenza di una partecipazione rituale e di riconnessione dei corpi all'interno di un tessuto sociale. In una società sempre più condizionata dall'individualismo e dall'isolamento della persona rispetto alla propria comunità, nonché da un incremento delle disuguaglianze economiche, sociali, di riconoscimento delle differenze tra le varie identità (etniche, anagrafiche, di genere, legate alla disabilità o all'età anagrafica), il teatro sociale opera attraverso i corpi ridefinendone il potere scrivente, a cui non viene delegato il compito della rappresentazione come messa in scena e ostensione del corpo stesso, ma come mediazione all'interno di una comunità per rispondere alla necessità – individuale e collettiva – di raccontarsi nuovamente: il corpo quindi qui non è portatore di una narrazione altra rispetto al sé, ma «geroglifico vivente» (Pontremoli 2014, p. 49), strumento di scrittura del proprio presente. Alessandro Pontremoli costruisce questo discorso riflettendo sull'idea di *riconoscimento* trattato da Paul Ricoeur, il quale mette in luce come il legame tra rappresentazione e pratica sociale si realizzi nella costruzione di un'identità collettiva in una duplice azione:

Da una parte, la sfera delle rappresentazioni assume il ruolo di mediatore simbolico, mettendo così in primo piano la questione dell'identità delle entità sociali in gioco. Dall'altra, il campo delle pratiche sociali riconferisce importanza all'agente del cambiamento, al protagonista sociale, tanto sul piano collettivo quanto sul piano individuale (Ricoeur 2004, p. 156).

Nel teatro sociale la rappresentazione agisce all'interno di processi che non vanno a misurarsi, come di consueto, con il coefficiente estetico dato dallo spettacolo, ma con le componenti della comunità coinvolta: processi che si realizzano nel formato del laboratorio sia per favorire un percorso dialogico e paritario fra i corpi, sia per mantenere una modalità fluida e libera di trasformazione dell'azione artistica all'interno di contesti complessi e alcune volte conflittuali. Muovendosi da teorie ed esperienze del teatro sociale, la danza di comunità allo stesso modo opera come una forma di intervento artistico nel sociale sia nella relazione del singolo con la propria corporeità, sia nel desiderio di inclusione all'interno di un gruppo di persone, realizzandosi attraverso un approccio cooperativo (Fabris 2015, pp. 215-227). In particolar modo la danza educativa e di comunità opera in diversi contesti legandosi saldamente con l'indagine pedagogica e sociologica nonché – soprattutto negli ultimi anni – con la ricerca in ambito neuroscientifico (Kshtiya *et al.* 2015; Zardi 2022). Questi approcci passano attraverso uno sguardo attento ai corpi delle persone, quelli quotidiani, intrecciati di abitudini, modellati dalla cultura e dalle necessità, lontani dalla «prospettiva di corpo, pensiero, emozione che è alla base della danza» (Zagatti 2014, p. 58).

Il teatro sociale e la danza di comunità si legano inoltre sempre di più a questioni legate al paesaggio e alla geografia urbana (ed extra urbana), come emerge in maniera evidente dall'analisi del progetto Bod/y-z. L'associazione Danza Urbana infatti opera nella dimensione del contesto, dello spazio pubblico e del paesaggio lavorando con gli artisti all'interno di creazione al fine di sviluppare pratiche, prassi, azioni di rinnovamento sia all'interno dei luoghi in cui si va a intervenire, sia all'interno dei processi di lavoro artistico. Si ritorna, quindi, a quella che è una dimensione di festival – in questo caso il Bologna Portici Festival – come laboratorio, luogo del saper fare nel qui ed ora dove ciò che si osserva non è mai un'azione calata dall'alto in un sistema di programmazione di eventi, ma il risultato provvisorio, quindi mutevole, di una serie di azioni sul territorio stesso. Il progetto Bod/y-z si iscrive – per obiettivi, modalità operative e per le figure professionali coinvolte – nel panorama sempre più transdisciplinare della creazione artistica. I laboratori con le comunità e i processi creativi sono stati infatti costruiti attraverso un dialogo fra professionisti in ambiti differenti per stimolare la creazione di esperienze positive per le comunità coinvolte, oltrepassando le modalità delle singole discipline. L'approccio transdisciplinare, la panoramica sulla città di Bologna, il coinvolgimento di artisti differenti con attenzione alla comunità di riferimento, l'utilizzo di discipline artistiche diverse e il monitoraggio di queste attività grazie al lavoro del comitato scientifico hanno permesso al progetto di Bod/y-z di configurarsi sia come un progetto artistico, ma anche come un prototipo di azione culturale di connessione fra l'istituzione universitaria, la *governance* della città e la società civile nei suoi vari livelli.

2. Un'analisi di sostenibilità

Bod/y-z è un progetto concepito attraverso un dialogo fra diversi livelli operativi: a livello istituzionale si tratta di un progetto finanziato dal programma europeo PON Metro 2014-2020 REACT EU (finanziato con i Fondi Strutturali e di Investimento Europei nell'ambito della risposta dell'Unione alla pandemia di Covid-19). Tramite il bando “La città che danza”, il Comune di Bologna, quale operatore a regia, lo ha selezionato insieme ad altri progetti per realizzare il Bologna Portici Festival, un'iniziativa che ha inteso unire patrimonio e creatività, finalizzandolo al welfare culturale per i giovani e le categorie maggiormente colpite dalle restrizioni sanitarie.

Danza Urbana ETS, quale capofila dell'ATS del progetto, ha coinvolto le Università di Bologna (Dipartimento delle Arti) e Torino (Dipartimento di Studi Umanistici) per la costituzione di un Comitato Scientifico, per se-

guire l'attività dei singoli artisti e dei laboratori. Infine il livello delle associazioni citate all'inizio del presente contributo con i progetti sul territorio.

L'identità di Bod/y-z incarna dunque alcune caratteristiche legate alla sostenibilità in ambito artistico per le arti dal vivo, in quanto nasce da un pensiero progettuale specificatamente costruito per l'ambiente della città nel suo complesso, non solo come centro culturale ed economico in cui convergono le iniziative culturali, ma come organismo complesso influenzato da variabili, trasformazioni continue politiche, demografiche, sociali e antropologiche. La città viene quindi studiata come organizzazione umana in cui emergono le disparità sociali, le differenze economiche all'interno della popolazione, le problematiche connesse alla stratificazione di comunità estremamente diverse – sia per appartenenza etnica che per status sociale. Queste complessità sono rese ancora più evidenti nelle dinamiche relazionali odierne, incentrate su competizione, meccanismi di controllo e mancanza di welfare sociale (fattori esacerbati dalla pandemia da Covid-19), come peraltro già evidenziato in un celebre articolo di Louis Wirth:

The close living together and working together of individuals who have no sentimental and emotional ties foster a spirit of competition, aggrandizement, and mutual exploitation. To counteract irresponsibility and potential disorder, formal controls tend to be resorted to. Without rigid adherence to predictable routines a large compact society would scarcely be able to maintain itself. (Wirth 1938, pp. 15-16).

In tale quadro critico, costruire un progetto *sostenibile* non riguarda strettamente questioni di tipo ambientale o relative ad una politica *green*, ma implica la costruzione di processi creativi sensibili anche dal punto di vista economico e sociale. Questa estensione del termine sostenibilità è già presente nelle politiche culturali a diversi livelli organizzativi, come risulta evidente dalla creazione di protocolli operativi e sistemi di normazione di natura volontaria¹, oltre agli obiettivi dell'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile. Il progetto Bod/y-z prevede una serie di azioni di natura laboratoriale indirizzate a target specifici di popolazione (ragazzi/e con retroterra migratorio, bambini/e della scuola primaria e adolescenti della

¹ Un esempio di questa normazione può essere la ISO 2012, elaborata nel 2012 in occasione delle Olimpiadi invernali di Londra. Questo protocollo normativo (*Event Sustainability Management System*) è indirizzato alla certificazione di organizzazioni rispetto ad un sistema di gestione responsabile degli eventi dal vivo. In particolare, questo protocollo tiene in considerazione l'impatto ambientale, oltre a quello economico e sociale, dell'evento in termini di ricaduta positiva sulle comunità locali (*wellbeing*, salute, diritti civili, equità, rispetto per le culture locali).

scuola secondaria, donne vittime di violenza e giovani marginalizzati) con azioni artistiche di diversa natura. Ognuna di queste azioni si pone l'obiettivo di attivare processi virtuosi volti a consolidare i rapporti tra individuo, territorio e istituzioni, creare accesso alle relazioni di comunità e sensibilizzare ad una maggiore conoscenza del territorio attraverso il formato del laboratorio. Questa modalità si costituisce come un luogo protetto di attraversamento, scansioni lunghe di lavoro, di condensazione di esperienze e processi protetti, «di un saper-fare ad hoc. Dove non ci sono dati originari, prelinguistici, presoggettivi, uguali per tutti» (Cavallo 2014, p. 38).

La sostenibilità di questo tipo di progetti consiste, quindi, in un'operazione di connessione e condivisione con quelle categorie di individui che, per questioni anagrafiche, economiche, sociali, etniche, risultano marginali nelle politiche sociali e di welfare nel vivere sociale individualizzato di questa epoca. In secondo luogo, è possibile definire sostenibile l'elaborazione di un'iniziativa culturale che rivolge la propria attenzione ai differenti paesaggi urbani e alle loro peculiarità, a come questi possono essere attraversati e abitati, al modo in cui le persone che abitano questi spazi possono rientrare in un tessuto sociale altrimenti emarginato. La connessione fra corpo e spazio è chiara non solo a chi si occupa di arti performative, ma anche alla sociologia, nonché a coloro che si occupano di architettura. I corpi abitano, attraversano, risiedono nelle città in maniera diversa e le città stesse si modificano a seconda dei rapporti che costruiscono con i corpi, i quali possono venire protetti, esposti, curati oppure nascosti, allontanati a seconda del progetto che manipola lo spazio e il paesaggio: «disporre dello spazio è disporre del proprio corpo» (Bianchetti 2020, p. 47).

In coerenza con le finalità del programma PON Metro 2014-2020 REACT EU, nel progetto Bod/y-z risiede la consapevolezza di come la pandemia abbia a diversi livelli modificato la relazione tra spazio pubblico e individuo, in particolare rispetto alle forme di governo "biopolitico" nei confronti del welfare sociale, della medicina territoriale e della capillarità nell'accesso alla cultura, sottolineando la necessità di «ripensare in una chiave universalistica il rapporto tra gestione delle grandi concentrazioni urbane, le loro strutture amministrative e le pratiche dal basso, di restituire ai cittadini una parte importante della gestione della salute» (Agostino 2020, p. 45). In ultima analisi, alle persone coinvolte nel laboratorio viene appunto restituita quella capacità di autodeterminarsi, quella *agency* tra individuo che interagisce con gli oggetti del mondo esterno, li influenza e ne viene influenzato (Latour 2005). Questo passaggio avviene attraverso un processo collettivo, all'interno del contesto della comunità in quanto questa riappropriazione di una *agency* non è un atto individualistico, ma avviene attraverso – con le parole di Franca Zagatti – la «qualità pragmatica del fare assieme» (Zagatti 2014, p. 61).

ATTIVITÀ

17

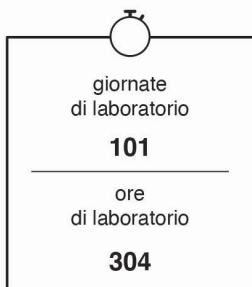
laboratori

5

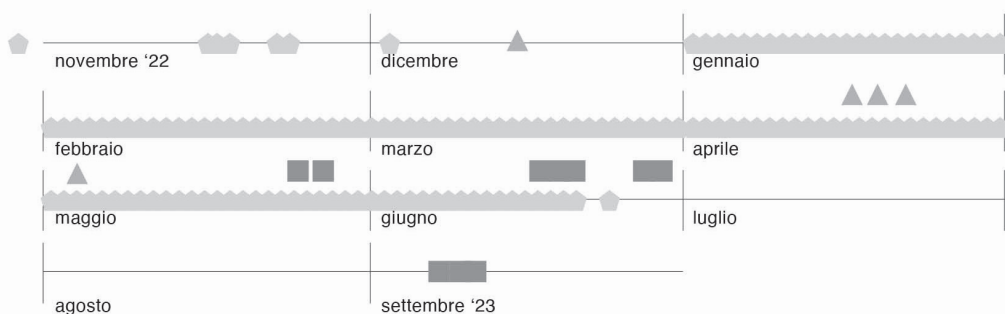
incontri pubblici

18

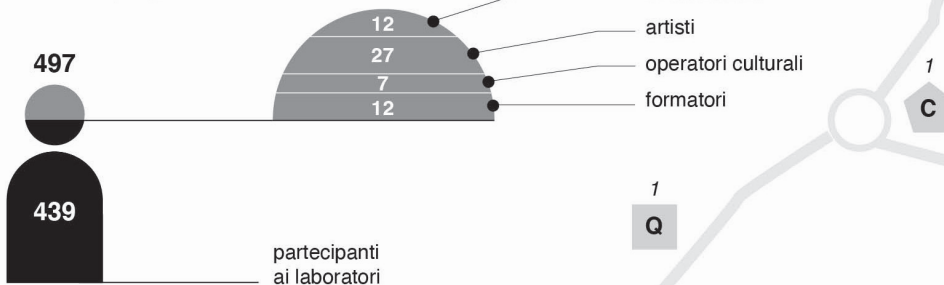
eventi performativi/installativi



timeline 2022 - 2023



partecipanti coinvolti nell'intero progetto



partecipanti ai laboratori suddivisi per fascia di età



PARTECIPAZIONE

DIFFUSIONE SUL TERRITORIO

luoghi dei laboratori

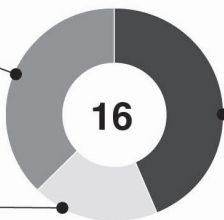
7

luoghi degli esiti pubblici
dei laboratori e degli eventi
performativi/installativi

6

luoghi utilizzati
per gli incontri pubblici

3



siti delle attività e numero di eventi per ciascun luogo

A, L, N - Gruppo Altre Velocità Sede

B - Scuole medie Guinizelli

C - Scuola F.O.M.A.L

D, O - Scuola Elementare Manzolini

E - Istituto Crescenzi Pacinotti Sirani

F - Liceo scientifico Fermi

G, P - Piazzetta dei Servi di Maria

H - DAR - UNIBO

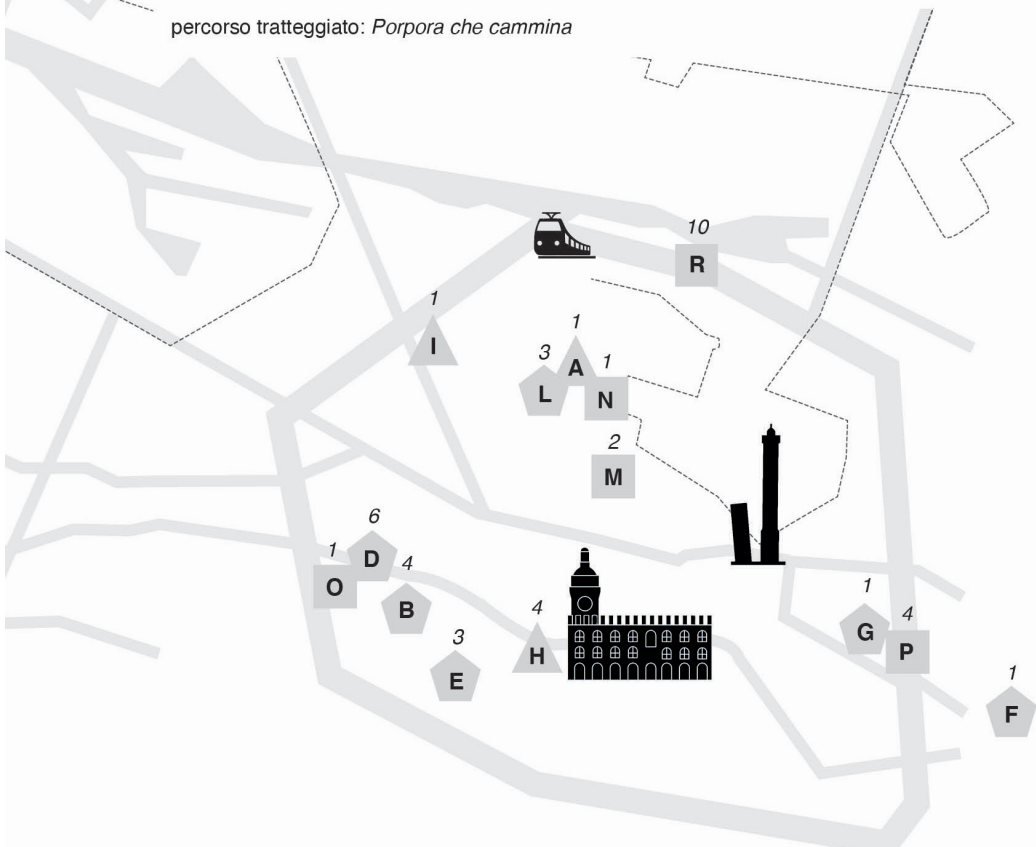
I - DAMSLAB

M - Oratorio di San Filippo Neri

Q - Treno della Barca

R - Autostazione di Bologna

percorso tratteggiato: *Porpora che cammina*



BOLOGNA

3. Il monitoraggio del progetto

In chiusura del progetto Bod/y-z è stata realizzata un'analisi quantitativa – rappresentata graficamente nell'infografica – lungo tre coordinate: tipologia delle attività svolte, diffusione sul territorio, partecipazione alle attività. In questo paragrafo, si andranno a dettagliare maggiormente questi gruppi.

Rispetto alle attività svolte, sono stati realizzati diciassette laboratori indirizzati a diversi target di popolazione:

- 1 laboratorio *Nella mia città #Bologna* a cura di Formati Sensibili APS ETS condotto da Alessandro Carboni, Chiara Castaldini, Rita Favaretto indirizzato a bambini della scuola primaria dagli 8 ai 12 anni. Il laboratorio ha coinvolto 6 classi per un totale di 36 ore di attività in 24 incontri.
- 10 laboratori a cura di Altre Velocità APS condotti da Agnese Doria, per un totale di 18 incontri relativi alla visione e scrittura sulla danza, per scuole secondarie di primo e secondo grado.
- 1 laboratorio a cura di Altre Velocità APS condotto da Agnese Doria e Alex Giuzio, con la collaborazione di Lucia Oliva, Vittorio Lauri e Francesco Borghi e con gli interventi di Francesca Penzo, Alessandro Carboni e Lorenzo Conti. Una scuola-laboratorio di sguardo e scrittura sulla danza contemporanea in 22 incontri per studenti universitari tra i 18 e 26 anni.
- 1 laboratorio di disegno per la realizzazione di un report cronachistico del progetto a cura di Attitudes_spazio alle arti APS a cura di Ardalan Baghaei, Gianluca Costantini, Marco Solaroli in 22 incontri per disegnatori e disegnatrici under 35.
- 1 laboratorio *Esercitazioni ritmiche di Bologna* a cura di Danza Urbana ETS e condotto da Claudia Castellucci in 7 incontri per giovani dai 18 ai 35 anni.
- 2 laboratori di Polka chinata a cura di Danza Urbana ETS e condotto da Giovanfrancesco Giannini e Gianmaria Borzillo per giovani tra i 18 e i 35 anni.
- 1 laboratorio *Altro genere di forza* a cura di associazione MICCE APS, condotto da Francesca Penzo, Ofelia Omoyele Balogun, Beatrice Guastalla, Luwam Aldrovandi Aweke, Ambrita Sunshine (alias Ambra Rossanna Stucchi) in 4 incontri dedicato a donne vittime di tratta.

Sono state realizzate 101 giornate di laboratori per un totale di 304 ore di attività.

Il progetto ha compreso anche 5 giornate di incontri pubblici all'interno del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna:

- Tavola rotonda *Danza, comunità e spazio pubblico* presso il DAMSLab/La Soffitta a Bologna con il comitato scientifico, gli artisti coinvolti e Associazione Danza Urbana il 17 dicembre 2022.
- 4 incontri seminariali presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna tra il 18 aprile e il 4 maggio 2023: *Un altro genere di forza*, coordinato dal prof. A. Pontremoli, con F. Penzo, V. Fabris; *Non esiste il silenzio*, coordinato dalla Prof.ssa R. Mazzaglia, con V. Gravano, L. Donati, F. Marconi; *Nella mia città*, coordinato da prof.ssa R. Mazzaglia, con R.M. Fabris, A. Carboni; *Porpora che cammina*, coordinato dalla prof.ssa Rossella Mazzaglia, con Emanuele Regi e gli artisti Leonardo Delogu e Valerio Sirna.

Sono stati realizzati 18 eventi performativi e installativi con esiti pubblici nell'ambito della preview del Bologna Portici Festival tra maggio e settembre 2023:

- *Nella Mia Città #Bologna*, restituzione pubblica dell'esito dell'omonimo laboratorio svolto con 125 alunni delle classi terze, quarte e quinte delle primarie, a cura di Alessandro Carboni/Formati Sensibili – il 26 maggio 2023 – cortile della Scuola primaria Manzolini.
- Osservatorio Bod/y-z – Sguardi sulla danza sotto i portici, presentazione pubblica della fanzine, a cura dei partecipanti alla Scuola-laboratorio di sguardo e scrittura sulla danza contemporanea di Altre Velocità e al laboratorio di “cronaca” disegnata a cura di Attitudes – il 26 maggio 2023 – sede di Altre Velocità.
- *Alle origini della città di Roma* di Claudia Castellucci, con i danzatori e le danzatrici della compagnia di Claudia Castellucci e i partecipanti al seminario *Esercitazioni ritmiche di Bologna*, il 28 maggio (2 repliche) presso l'Oratorio di San Filippo Neri.
- *Un altro genere di forza*, spettacolo di Francesca Penzo, con Ofelia Omoyele Balogun, Beatrice Guastalla, Luwam Aldrovandi Aweke e Ambrita Sunshine (alias Ambra Rossana Stucchi) e le partecipanti all'omonimo laboratorio – 15 e 16 giugno 2023 – Piazzetta dei Servi di Maria (2 repliche).
- *Porpora che cammina*, performance itinerante della compagnia DOM-, con Leonardo Delogu, Valerio Sirna, Porpora Marcasciano, Francesca Antonino, Teo Antonino Rosa, Ester Ceccaroli, Giovanni Marocco, Bianca Porrizzini, Ozge Sahin, Nicole De Leo – 15/16/17/24/25/26 giu-

gno e 5/6/8/9 settembre 2023 – Autostazione di Bologna e luoghi vari (5 repliche).

- *Non esiste il silenzio*, opera sonora installativa *site specific* di Francesca Marconi – 16 giugno 2023 – Treno della Barca (2 repliche).
- *Save the last dance for me*, spettacolo di Alessandro Sciarroni con Giovanfrancesco Giannini e Ganmaria Borzillo – 18 giugno 2023 – Piazzetta dei Servi di Maria.

4. Diffusione sul territorio

Il progetto Bod/y-z ha portato attività, laboratori, incontri ed esiti pubblici in 16 luoghi della città di Bologna. Nello specifico:

- 7 luoghi per i laboratori: sede del gruppo Altre Velocità, scuole secondaria di primo grado Guinizzelli, scuola FOMAI, scuola primaria Minzolini, Istituto Crescenzi Pacinotti Sirani, Liceo Scientifico Fermi, Piazzetta dei Servi di Maria.
- 3 luoghi per gli incontri pubblici: DAMSLab/LA Soffitta, Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, sede del gruppo Altre Velocità.
- 6 luoghi per spettacoli, eventi performativi ed esiti pubblici: Oratorio San Filippo Neri, sede del gruppo Altre Velocità, scuola primaria Minzolini, Piazzetta dei Servi di Maria, Treno della Barca, Autostazione di Bologna e itinerario di *Porpora che cammina*. Quest'ultima performance itinerante coinvolge da sola 43 luoghi tra l'Autostazione di Via XX Settembre e l'aeroporto Marconi di Bologna, qui conteggiati come un solo luogo per tutto il percorso.

In relazione alla partecipazione alle attività, sono stati coinvolti 462 partecipanti, di cui 439 ai soli laboratori. L'infografica ci mostra una suddivisione di questi numeri per fascia anagrafica:

- 125 partecipanti dagli 8 agli 11 anni: laboratorio *Nella mia città #Bologna* a cura di Formati Sensibili APS ETS per la scuola primaria Minzolini (6 classi).
- 92 partecipanti dagli 11 ai 14 anni: laboratori di visione e scrittura sulla danza a cura di Altre Velocità APS per la scuola secondaria di primo grado Guinizzelli (4 classi).
- 117 partecipanti dai 14 ai 19 anni: laboratori di visione e scrittura sulla danza a cura di Altre Velocità APS per l'istituto Crescenzi Pacinotti Sirani (3 classi), liceo scientifico Fermi (1 classe), scuola FOMAI (2 classi).

- 38 partecipanti dai 19 ai 35 anni:
Scuola-laboratorio di sguardo e scrittura sulla danza contemporanea a cura di Altre Velocità APS con studenti universitari tra i 18 e i 26 anni (numero partecipanti 10 in 22 incontri).
Laboratorio: “cronaca” disegnata a cura di Attitudes_spazio alle arti APS (ore di laboratorio: 88, numero di incontri: 22) per disegnatori/ disegnatrici under 35 (3 partecipanti).
Laboratorio *Esercitazioni ritmiche di Bologna* curato da Danza Urbana ETS, condotto da Claudia Castellucci (ore di laboratorio: 56, 7 incontri), per giovani tra i 18 e i 35 anni (15 partecipanti).
Laboratorio Polka chinata, a cura di Danza Urbana ETS e condotto da Giovanfrancesco Giannini e Gianmaria Borzillo: 1 laboratorio per giovani tra 18 e i 35 anni (10 partecipanti).
- 67 partecipanti per le attività intergenerazionali (dagli 8 anni in su):
Laboratorio *Un altro genere di forza* curato da MICCE APS, 12 ore di laboratorio, 4 incontri per donne (19 partecipanti).
Laboratorio Polka chinata, a cura di Danza Urbana ETS e condotto da Giovanfrancesco Giannini e Gianmaria Borzillo: 1 laboratorio tutti/e (48 partecipanti).

Bibliografia

- Bianchetti C. (2020), *Corpi tra spazio e progetto*, Mimesis, Milano.
- Cavallo M. (2014), *Teatro nel sociale. Note a margine*, in «Biblioteca Teatrale», 111-112, pp. 33-43.
- Fabris R.M. (2015), “La danza educativa e di comunità. Cenni storici e metodologici”, in Pontremoli A., *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Novara.
- Fiaschini F. (2013), *Di che cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, in «Biblioteca Teatrale», 105-106, pp. 153-171.
- Kshtiya S., Barnstaple R., Rabinovich D.B., DeSouza J.F.X. (2015), *Dance and Aging: A Critical Review of Findings in Neuroscience*, in «American Journal of Dance Therapy», 37, pp. 81-112, <https://doi.org/10.1007/s10465-015-9196-7>.
- Latour B. (2005), *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. (2022), *Riassemblare il sociale*, Meltemi, Milano.
- Petrillo A. (2020/2021), *Nei territori dell'incertezza: pandemia, città, periferie*, in «Cartografie Sociali», anno V/VI, 10-11, pp. 41-58.
- Pontremoli A. (2014), *Lo spettacolo fra verità e rappresentazione: il teatro sociale e la comunità*, in «Biblioteca Teatrale», 111-112, pp. 45-55.
- Ricoeur P. (2004), *Parcours de la reconnaissance*; trad. it. (a cura di) (2005) F. Polidori, *Percorsi del riconoscimento*, Raffaello Cortina, Milano.

- Wirth L. (1938), *Urbanism as a Way of Life*, in «American Journal of Sociology», 44, 1, pp. 1-24.
- Zagatti F. (2014), *Persone che danzano: l'esperienza artistica del movimento nel contesto educativo e di comunità*, in «Biblioteca Teatrale», 111-112, pp. 57-62.
- Zardi A. (2022), *Danza e Scienze cognitive. Pratiche, ricezione e cura*, tesi di dottorato in Lettere, Università di Torino.
- [online] Testo disponibile in Risoluzione ONU nell'Assemblea Generale del 25 settembre 2015, <https://unric.org/it/wp-content/uploads/sites/3/2019/11/Agenda-2030-Onu-italia.pdf>.

Note biografiche

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 Senior 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); *Maria Lai, Maurizio Saiu e il rimosso coreografico. Il sasso e la parola, un caso di studio "archeologico"*, in «Mimesis Journal», n. 12-2, 2023). Dal 2014 è co-direttore artistico di TIR Danza, Organismo di produzione della danza sostenuto dal MIC.

Massimo Carosi è curatore e organizzatore di progetti dedicati alla danza urbana e alla giovane danza d'autore, fra i quali Bod/y-z – Bologna Dance Y & Z generations. Ha co-fondato e dirige il Festival Danza Urbana a Bologna, la prima manifestazione in Italia dedicata alla danza nei paesaggi urbani. Svolge attività di divulgazione e formazione alla danza. Dal 2022 è docente a contratto presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove tiene il Laboratorio di progettazione di eventi performativi nello spazio pubblico. Ha curato il libro *Movimenti Urbani – La danza nei luoghi del quotidiano in Italia* (Editoria & Spettacolo 2011).

Lorenzo Donati è ricercatore e critico, attualmente insegna Discipline dello spettacolo nell'intreccio tra arte e cura al Corso di Laurea in Educazione professionale dell'Università di Bologna, è docente al Master in Imprenditoria dello Spettacolo e assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti. Studia i meccanismi di "scrittura con la realtà" nelle poetiche della scena contemporanea e del teatro argentino di Buenos Aires. Tra i fondatori del Gruppo Altre Velocità, co-dirige la rivista del Teatro Metastasio di Prato «La Falena», svolge attività di progettazione

culturale per enti e associazioni e fa parte del Comitato scientifico dei Premi Ubu. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19* (Cue Press 2023).

Agnese Doria si è laureata in Discipline teatrali presso l'Università di Bologna, lavorando contestualmente per alcuni anni con le scuole dell'infanzia di Bologna e provincia. È stata redattrice presso la casa editrice Ubulibri diretta da Franco Quadri. È tra i fondatori di Altre Velocità. Dal 2007 è giornalista iscritta all'ordine dell'Emilia-Romagna, ha collaborato con La Repubblica Bologna e l'Unità Emilia-Romagna scrivendo di teatro, ha ideato e condotto *La parola gentile*, una trasmissione dedicata alla scuola per Radio Città del Capo. È la responsabile dei progetti educativi di Altre Velocità, ideatrice e curatrice de *La scena che educa*, progetto di cultura teatrale diffusa che ha messo in rete nove scuole sul territorio della città di Bologna.

Rita Maria Fabris è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo all'Università di Torino e danzeducatrice®. Si occupa di storia della danza fra '700 e '900, di teatro sociale e danza di comunità, intrecciando ricerca teorica e progettualità sul campo. Presidente di Associazione Filieradarte, è membro del consiglio direttivo dell'Associazione Nazionale DES (Università di Bologna). Fra le sue pubblicazioni: con A. Rossi Ghiglione, A. Pagliarino, *Caravan Next. A Social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis* (FrancoAngeli 2019).

Viviana Fabris, libera professionista nel campo delle creazioni artistiche e letterarie, ha collaborato dal 2017 al 2023 con associazioni culturali e fondazioni (Assab One, Milano; Triennale Milano) in qualità di assistente alla curatela della programmazione espositiva e dei progetti editoriali. Danzatrice per passione, dal 2023 collabora con l'associazione Micce di Bologna. Partecipa alle pratiche di danza afrocaribica con la coreografa italo-nigeriana Ofelia Balogun nei laboratori *Un altro genere di forza*. Si dedica alla costruzione di percorsi di movimento per bambini ("Il gioco del mondo" 2024).

Viviana Gravano è curatrice e storica dell'arte contemporanea basata a Bologna, docente presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. È socia fondatrice del collettivo che dirige la rivista on line «Roots_Routes_Research on visual culture», e co-fondatrice di Attitudes_Spazio alla arti (aps) a Bologna. Ha pubblicato: (con Giulia Grechi) *Presente Imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei* (Mimesis 2016); *L'immagine fotografica* (Mimesis 1997); *Paesaggi attivi Saggio contro la contemplazione* (Mimesis 2012); *Food Show. Expo 2015. Una scommessa interculturale persa* (Mimesis 2016); *Di-scordare. Ricerche artistiche contemporanee sulle eredità del fascismo in Italia* (DeriveApprodi 2024).

Rossella Mazzaglia è professoressa associata di Discipline dello Spettacolo all'Università di Bologna. Si occupa di danza e teatro contemporanei, teatro di interazione sociale e teatro migrante, danza urbana e performance nello spazio pubblico. Tra i suoi lavori, si segnalano: *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero*

coreografico (Editoria & Spettacolo 2015); *Danza e Spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea* (Mucchi Editore 2012); *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta* (Ephemeria 2010); (con Adriana Polveroni) *Trisha Brown. L'invenzione dello spazio* (Gli Ori 2010); *Trisha Brown* (L'Epos 2007) e (con Lorenzo Donati) la curatela di *Crescere nell'Assurdo. Uno Sguardo dallo Stretto* (Accademia University Press 2018).

Roberta Paltrinieri è professoressa ordinaria di Sociologia dei processi culturali e comunicativi alla Università di Bologna, dove è Vice Direttrice e delegata alla terza missione del Dipartimento delle Arti. Si occupa di partecipazione culturale, consumi culturali e welfare culturale. Tra i suoi ultimi lavori si segnalano: *Culture e pratiche di partecipazione* (FrancoAngeli 2020), *Welfare Culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità*, con Giacomo Manzoli (FrancoAngeli 2021) *Il, valore sociale della cultura* (FrancoAngeli 2022), *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, con Francesco Spaminato (FrancoAngeli 2024).

Alessandro Pontremoli è professore ordinario di Discipline dello Spettacolo nell'Università degli Studi di Torino, dove coordina il Curriculum Spettacolo e Musica del Dottorato di ricerca in Lettere. È referente scientifico di SCT – Social and Community Center di Torino e membro della Knowledge Community di CCW – Cultural Welfare Center di Torino. Fra i suoi lavori: *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità* (Torino 2015); *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio* (Roma-Bari 2018); *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo* (Bari 2021).

Emanuele Regi è dottorando PON presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Si occupa di relazioni tra arti performative e paesaggio. È membro della redazione della rivista scientifica «Antropologia e Teatro» dell'Università di Bologna. Tra le recenti pubblicazioni: *Teatri nella Biosfera. Reti sostenibili tra paesaggio e performing arts* (in P. Tassinari, *UNESCO Paesaggi, patrimoni di cultura e di natura*, 2024), *Danzare il paesaggio: pratiche ecologiche tra coreografia e territorio* («Mimesis» 2023) e *A Matter of Relationships: Dramatising, Staging and Planning Ecological Performances* («Itinera» 2023).

Monica Sassatelli è una sociologa della cultura, professoressa associata all'Università di Bologna, Dipartimento delle Arti. I suoi interessi di ricerca si focalizzano su eventi e istituzioni culturali, politiche culturali e industrie creative. Recentemente si sta occupando anche dell'uso del disegno nella ricerca sociale. È autrice di *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies* (Palgrave 2009); e tra le pubblicazioni recenti di “How to do social research with comics” nel volume *How To Do Social Research With...* (curato da Coleman, R., Jungnickel, K., Puwar, N., Goldsmiths Press 2024).

Marco Solaroli è professore associato di sociologia dei media e cultura visuale presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Federica Zanetti è professoressa associata in Didattica e Pedagogia Speciale all'Università di Bologna. Dal 2007 è referente scientifica del progetto “Teatro e Cittadinanza”, progetto culturale e formativo tra scuola, teatro e territorio, rivolto a diversi pubblici e a cittadinanze plurali. Dal 2009 è membro del Centro Studi sul Genere e l'Educazione del Dipartimento di Scienze dell'Educazione. Dal 2000 svolge attività di consulenza e formazione in progetti di cooperazione internazionale allo sviluppo, in modo particolare in Nepal, Albania, Kosovo, El Salvador, Bielorussia, Palestina e Striscia di Gaza, Macedonia. Tra i principali filoni di ricerca: educazione alla cittadinanza (dalla cittadinanza di genere alla cittadinanza digitale e attiva), linguaggi artistici e creativi per la prevenzione, l'innovazione sociale e l'accessibilità culturale.

Andrea Zardi si forma tra Milano e Torino in Storia dell'Arte e Arti della Scena. Ha lavorato al Centro Studi del Teatro Stabile Torino e nel PRIN “Per-formare il sociale”. Dopo il Dottorato, è stato assegnista di ricerca alle Università di Bologna e Torino e consulente a La Sapienza di Roma. È uno degli ideatori di *Dance4Ageing*, protocollo di ricerca su danza e decadimento cognitivo/motorio. Tra gli ambiti di interesse: le intersezioni tra danza e neuroscienze; il circo contemporaneo; gli studi culturali applicati alle arti performative; la sostenibilità nello spettacolo dal vivo. Parallelamente all'attività di ricerca è direttore della compagnia ZA DanceWorks.

Vi aspettiamo su:

www.francoangeli.it

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,
marketing, operations, HR

Psicologia e psicoterapia:
teorie e tecniche

Didattica, scienze
della formazione

Economia,
economia aziendale

Sociologia

Antropologia

Comunicazione e media

Medicina, sanità



Architettura, design,
territorio

Informatica, ingegneria

Scienze

Filosofia, letteratura,
linguistica, storia

Politica, diritto

Psicologia, benessere,
autoaiuto

Efficacia personale

Politiche
e servizi sociali



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835167198

FrancoAngeli

a strong international commitment

Our rich catalogue of publications includes hundreds of English-language monographs, as well as many journals that are published, partially or in whole, in English.

The **FrancoAngeli**, **FrancoAngeli Journals** and **FrancoAngeli Series** websites now offer a completely dual language interface, in Italian and English.

Since 2006, we have been making our content available in digital format, as one of the first partners and contributors to the **Torrossa** platform for the distribution of digital content to Italian and foreign academic institutions. **Torrossa** is a pan-European platform which currently provides access to nearly 400,000 e-books and more than 1,000 e-journals in many languages from academic publishers in Italy and Spain, and, more recently, French, German, Swiss, Belgian, Dutch, and English publishers. It regularly serves more than 3,000 libraries worldwide.

Ensuring international visibility and discoverability for our authors is of crucial importance to us.

FrancoAngeli



torrossa
Online Digital Library

Che rapporti intrattiene l'arte performativa con il territorio e con le comunità? Quando la partecipazione diventa auto-narrazione? Attorno a queste domande ruota *Danzare la città*, a partire dall'analisi del progetto Bod/y-z, realizzato nel 2023 durante il Bologna Portici Festival con il coordinamento dell'Associazione Danza Urbana, diretta da Massimo Carosi, e la co-progettazione di Attitudes_Spazio alle arti, Micce, Formati Sensibili, Gruppo Altre Velocità. Bambini, studenti e giovani delle generazioni Y e Z sono stati coinvolti nella creazione di performance *site-specific* e nella loro narrazione tramite i linguaggi della danza contemporanea, dell'arte pubblica, del *graphic novel* e della scrittura critica. Di queste pratiche il volume restituisce lo sviluppo estetico e di welfare culturale, rilanciando la riflessione attorno alla performance nello spazio pubblico da una prospettiva multidisciplinare che compone gli ambiti teatrológico, sociológico e pedagógico.

Rossella Mazzaglia è professoressa associata di Discipline dello spettacolo all'Università di Bologna. Si occupa di danza e teatro contemporanei, teatro di interazione sociale e teatro migrante, danza urbana e performance nello spazio pubblico. Tra i suoi lavori si segnala *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico* (Editoria & Spettacolo 2015).

Roberta Paltrinieri è professoressa ordinaria di Sociologia dei processi culturali e comunicativi all'Università di Bologna, dove è Vicedirettrice e delegata alla terza missione del Dipartimento delle Arti. Si occupa di partecipazione culturale, consumi culturali e welfare culturale. Tra i suoi ultimi lavori si ricorda *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità* (con F. Spampinato, FrancoAngeli 2024).

Alessandro Pontremoli è professore ordinario di Discipline dello spettacolo nell'Università degli Studi di Torino. È referente scientifico di SCT – Social and Community Center di Torino e membro della Knowledge Community di CCW – Cultural Welfare Center di Torino. Fra i suoi lavori *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo* (Edizioni di Pagina 2021).