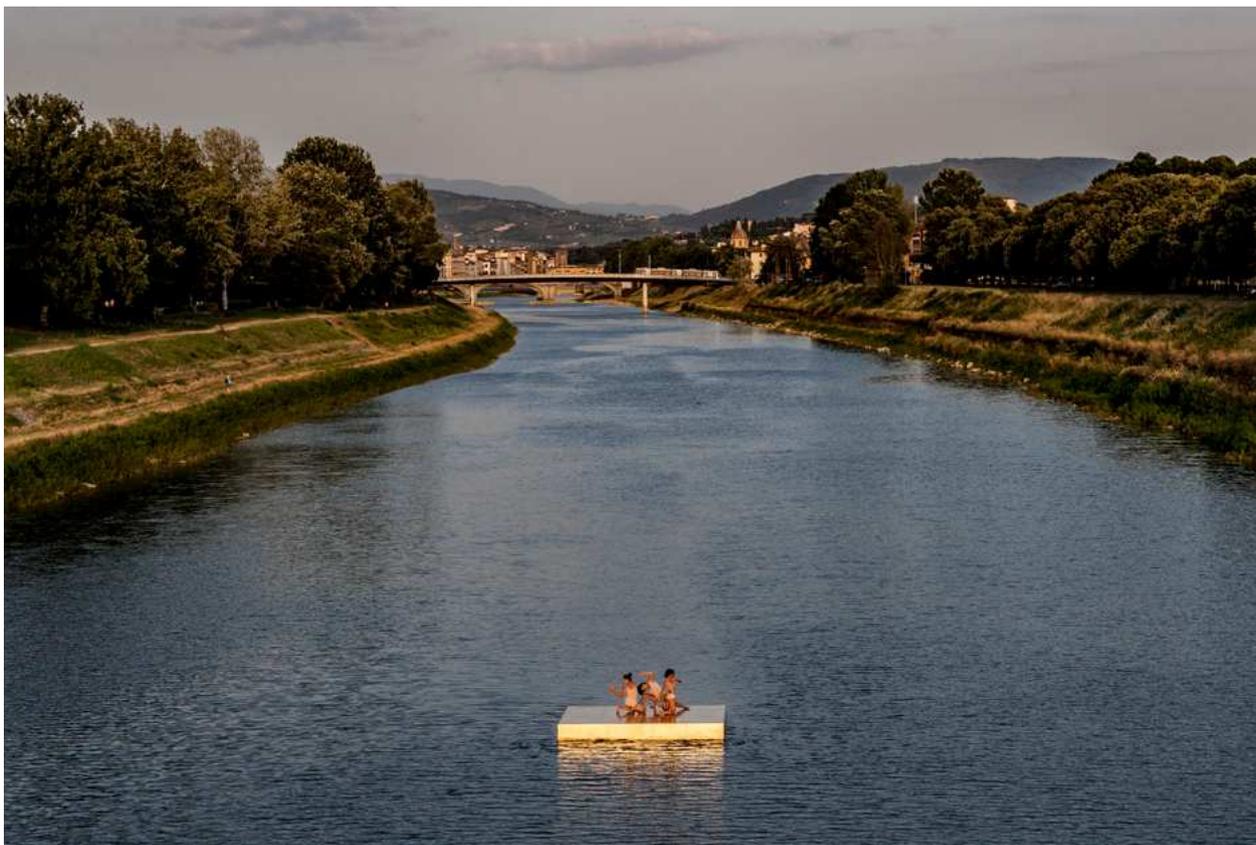


SPAZI PUBBLICI E POETICI DELL'ABITARE

Un progetto di ricerca sul
Festival Cantieri Culturali Firenze 2021

a cura di
Pietro Gaglianò



Arti performative e città


FONDAZIONE
MICHELUCCI PRESS

SPAZI PUBBLICI E POETICI DELL'ABITARE

Un progetto di ricerca sul *Festival Cantieri Culturali Firenze 2021*

a cura di Pietro Gaglianò
disegni di Virgilio Sieni

Arti performative e città

collana diretta
da *Virgilio Sieni e Sabrina Tosi Cambini*

La Collana *Arti performative e città* prende origine dal programma *Quarto paesaggio* ideato da Virgilio Sieni e intende promuovere e divulgare testi che affrontano le arti performative in chiave interdisciplinare, facendone emergere le pratiche, narrandone il loro operare e i significati che esse veicolano, ripensando il senso dell'abitare come cura dell'individuo, dell'ambiente e apertura verso nuovi linguaggi. Particolare attenzione è rivolta alle esperienze che contribuiscono alla trasformazione dei contesti di vita nei quartieri urbani, negli spazi pubblici e nei luoghi all'aperto in un'ottica di agency del cambiamento. La Collana accoglie testi in cui la relazione tra ricerca e pratica artistica è indagata secondo una diversità di metodologie e approcci, stimolando una pluralità di strumenti di analisi: testuali, visivi e documentali.

Comitato Scientifico

Andrea Aleardi, Direttore Fondazione Giovanni Michelucci
Stefano Baia Curioni, Università Bocconi, Direttore Fondazione Palazzo Te
Ivan Leopoldo Bargna, Antropologo, Università di Milano Bicocca
Guido Benvenuto, Pedagogia Sociale, Università di Roma "La Sapienza"
Giorgia Boldrini, Direttrice settore cultura e creatività del Comune di Bologna
Massimo Bressan, Antropologo, Direttore Iris, Presidente Fondazione Teatro Metastasio
Stefano Casciu, Direttore regionale Musei della Toscana
Emmanuele Curti, Manager culturale, direttivo de Lo Stato dei Luoghi
Fabrizio Deriu, Discipline dello spettacolo, Università di Teramo
Roberta Gandolfi, Discipline dello spettacolo, Università di Parma
Mariagrazia Portera, Estetica, Università degli Studi di Firenze
Luca Rimoldi, Antropologo, Università di Milano Bicocca
Alberto Salvadori, Direttore ICA Milano
Maurizio Zanardi, Filosofo, tra i fondatori della casa editrice Cronopio

Comitato di Redazione e Direzione Organizzativa

Delfina Stella, Accademia sull'arte del gesto Virgilio Sieni
Daniela Giuliano, Centro nazionale di produzione della danza Virgilio Sieni
Alessandro Masetti, Fondazione Giovanni Michelucci

Cura grafica ed editoriale

Fondazione Michelucci Press

L'editore rimane a disposizione di altri eventuali aventi diritto che non è stato possibile identificare e contattare.

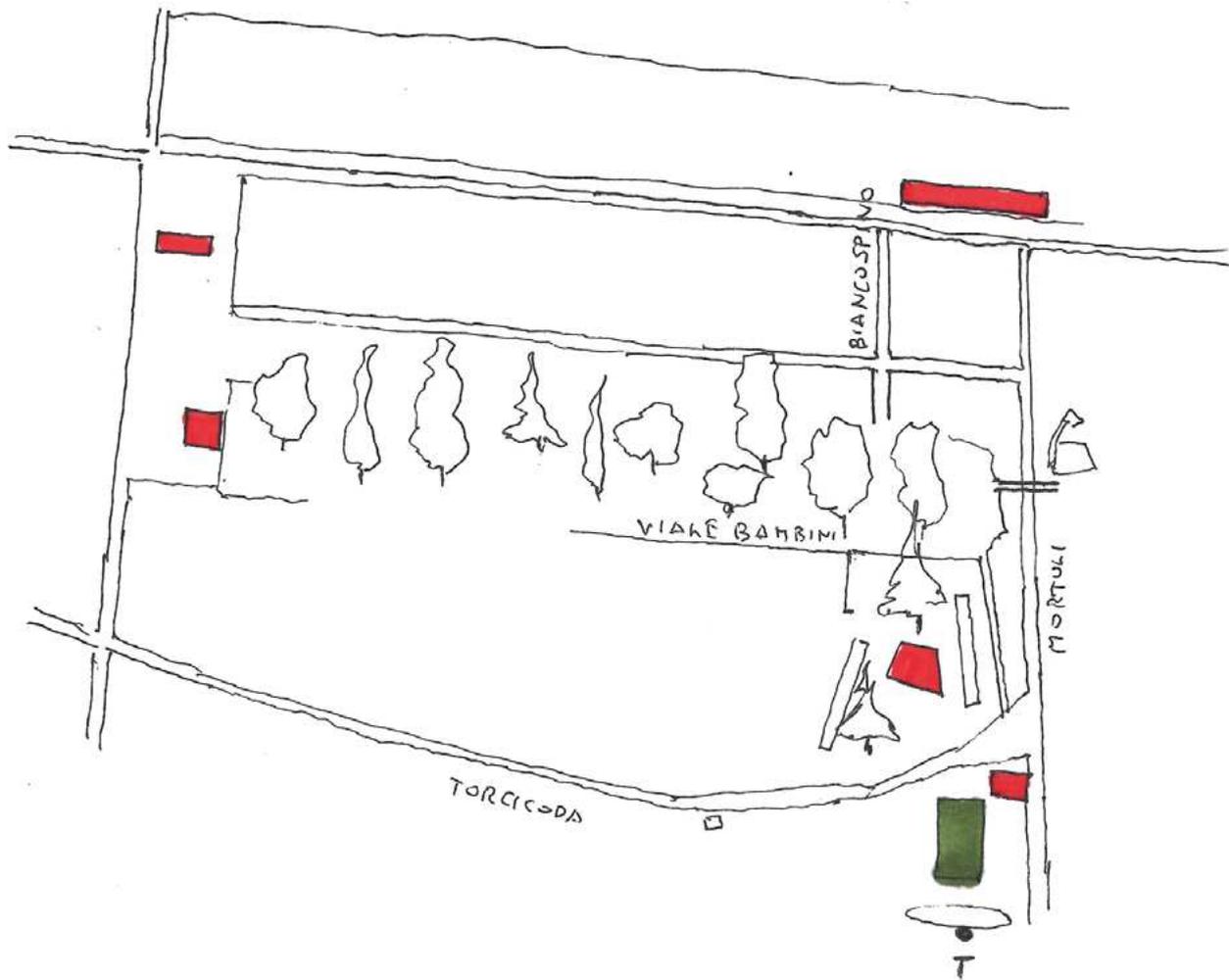
© 2022 Fondazione Michelucci Press
Fiesole - via Beato Angelico, 15 - 055 597149 - redazione@michelucci.it
ISBN 9788899210342 (edizione digitale)



Opera rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non Commerciale – Condividi Allo Stesso Modo 3.0 il cui testo è disponibile alla pagina Internet <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Indice

- 5 **Prefazione. I cantieri di Virgilio Sieni: mappa e poetica della città**
Delfina Stella
- 9 **Introduzione. Un gruppo di ricerca sul campo**
Pietro Gaglianò
- 13 **Danzare la memoria**
Alessandro Iachino
- 23 **Con le vostre parole. Testimonianze di pratiche coreografiche a
Cantieri Culturali Firenze**
Elisa Frasson
- 35 **A contatto con il problema. Appunti per le arti multispecie**
Lorenzo Donati
- 43 **Prove di vicinato. Linguaggi performativi e sguardi sull'abitare all'Isolotto**
Sandra Burchi
- 51 **In un vivere abitando**
Gloria Calderone
- 61 **Figure urbane per una danza fuori dai margini**
Francesca Serrazanetti
- 71 **Che forma ha la vita quando diventa arte?**
Pietro Gaglianò
- 81 **Postfazione**
Sabrina Tosi Cambini
- 85 **Appendice**
- 107 **Autori**



Prefazione

I cantieri di Virgilio Sieni: mappa e poetica della città

di Delfina Stella

Se si potesse delineare un filo temporale del lavoro quinquennale del progetto *Cantieri Culturali Firenze* ne scaturirebbe certamente una trama, un intreccio di luoghi e persone, spazi e contesti tenuti insieme da un'attenzione alla trasformazione dell'esistente: atto di rigenerazione riconosciuto nel gesto di vicinanza e prossimità tra essere umano e ambiente, arte e socialità. Sviluppato sotto forma di Festival ma concepito come ricerca multiforme sulla relazione tra linguaggi artistici e senso dell'abitare, *Cantieri Culturali Firenze* si compone come una geografia poetica e sociale che comprende e crea spazi d'incontro, di apprendimento, di sviluppo e innovazione artistica fondati sull'ascolto del paesaggio, sull'empatia dell'atto artistico, sulla frequentazione degli spazi urbani e sulla partecipazione cittadina. Focus del progetto è, infatti, quello di intraprendere un percorso nei territori che compongono le aree periferiche della città di Firenze, ricercando e ricreando azioni artistiche che sappiamo avvicinare i linguaggi del contemporaneo, con particolare attenzione al corpo e alla danza, a una dimensione etica, estetica, cognitiva, relazionale ed emozionale dell'abitare.

«Da tempo, in effetti da anni, gioco con l'idea di articolare lo spazio della vita – bios – in una mappa» (Benjamin in Lingiardi, 2017: 33).

In linea con il pensiero di Walter Benjamin, Virgilio Sieni, già attivo come direttore artistico attento e mosso dalle tematiche sulla geografia poetica e sensibile dei territori¹, crea i *Cantieri Culturali Firenze* come un vero e proprio laboratorio annuale sul fare città, proponendo, nella continuità dei cinque anni, una mappatura tattile ed emozionale del Quartiere 4 di Firenze.

Il percorso nasce nel 2017 con *Nuovi Cantieri Culturali Iso lotto*, una prima edizione in cui “per gioco o per amore” il direttore artistico sceglie l'Iso lotto Vecchio² come quartiere d'elezione per avviare una ricerca originaria ma condivisa sul senso dell'abitare. Ponendo in dialogo il suo vissuto – di cittadino nato e cresciuto e tornato all'Iso lotto – con il desiderio di elaborare una filosofia del corpo che sappia agire negli spazi pubblici, intimi e poetici del fare arte, avvia un'articolazione di progettualità che prendono vita da un'elaborazione collettiva e condivisa su quella che Hillman chiama “l'anima e il corpo dello spazio”, proponendo il gesto come luogo dell'intersoggettività e dell'incontro. Il tornare a vivere luoghi, mettersi in ascolto a partire dall'esperienza fisica e poetica dell'abitare, è dato come dispositivo di conoscenza e frequentazione perché

quando ci concediamo ai luoghi, essi ci restituiscono a noi stessi e, più arriviamo a conoscerli, più vi seminiamo l'invisibile messo delle memorie e delle associazioni che saranno lì ad aspettarci quando vi ritorneremo, mentre luoghi nuovi ci offriranno pensieri nuovi e nuove opportunità (Solnit, 2002:14).

Atto costitutivo del Festival è proprio il “vagare” da un luogo all'altro, osservando e scoprendo spazi interstiziali – dettagli del paesaggio, residui della natura e aree non destinate – che invitano ad una visione che *dall'ottico passa all'aptico*, proponendo uno sguardo sensibile e rinnovato sul mondo. Artisti, cittadini, spettatori e frequentatori casuali sono condotti in una ricerca intrinseca

sulle tracce e sui riverberi del territorio, scelto come metafora delle relazioni possibili tra essere umano e paesaggio: un fare che rimette in moto percorsi e sentieri per una continuità dell'esperienza estetica con i processi del vivere.

Gesto e natura è il sottotitolo delle prime due edizioni (2017-2018), la cui programmazione, arricchita dal dialogo e dalla collaborazione con botanici e studiosi, comprende azioni coreografiche con cittadini di tutte le età, incontri e residenze artistiche che si pongono l'obiettivo di ricomporre quel divario tra corpo e spazio, ricercando nel contatto e nella vicinanza con l'ambiente la chiave per agire e per pensare al gesto come terreno d'incontro tra storia, paesaggio e condivisione del presente. L'aver cura dell'ambiente, conoscendone tempi e margini, è pensato come percorso collettivo di scoperta e creazione di forme di consapevolezza diffusa e democrazia partecipativa in cui il corpo – quello osservato e quello vissuto – è chiamato a costruire la città. Gruppi di cittadini piantano alberi, danzatrici e danzatori emergono e dialogano con spazi marginali del quartiere e il Viale dei Bambini è ricoperto d'oro. Così la periferia, "lo spazio lontano", è richiamato alla luce, alla prossimità e allo stupore.

Mantenendo e ampliando la ricerca sul dettaglio e sul senso dello "stare nel luogo", la terza edizione si sviluppa attorno ad un ideale di diffusione e smarginamento, incontro e dialogo tra processo di creazione e immersione nell'ambiente. In *Hortus Festival* (2019), nome della terza edizione dei *Cantieri Culturali Firenze*, singoli artisti, collettivi e gruppi di lavoro interdisciplinari danno vita ad un progetto di performance disseminate – quasi disperse – nell'area che dall'Isolotto vecchio si espande verso nuove aree. La programmazione nasce da un'individuazione di interstizi del paesaggio, luoghi scelti in precedenza e aggiunti giornalmente come riflessione sulle criticità, fragilità e ricchezze del territorio urbano. Sono proposti percorsi itineranti dove portoni, finestre, mercati, negozi, viottoli, divisorii stradali e angoli delle strade divengono sede di performance create dal e per il luogo: esperienze intime e condivise che mettono in luce come l'ambiente in-formi il corpo, generando memorie, attraversamenti e incontri che re-inventano il quotidiano.

Il senso di diffusione e quella tensione all'espansione si concretizza nelle ultime due edizioni, realizzate in anni che, fattisi simbolo della distanza, invitano la programmazione a estendersi nel tempo e nello spazio, per ritrovare quella necessità di incontro e di nuova vicinanza. Con *Geografia culturale di vicinato*, sottotitolo della quarta edizione (2020), gli spazi sensibilizzati comprendono nuove aree del Quartiere 4: San Bartolo a Cintoia, Legnaia, Le Torri e Il Boschetto. Colta l'identità geografica ed emozionale dei vecchi borghi – ormai annessi alla città – obiettivo diviene quello di creare occasioni di incontro e scambio che possano incidere nella geografia della città e dei territori per promuovere forme di vicinato tra persone che abitano, camminano, ascoltano e creano comunità. Famiglie di abitanti, circoli sportivi e ricreativi, residenze atelier nei luoghi della città, percorsi laboratoriali con cittadini di ogni età, abilità e provenienza, coinvolgimento di associazioni e famiglie nella realizzazione di opere partecipate compongono una rete di connessioni per la creazione di una programmazione in grado di restituire prossimità e vicinanza.

Citando il poeta Hölderlin e le connessioni bibliografiche tra *Costruire e Abitare* di Heidegger (1994), *Poeticamente abita l'uomo* è sottotitolo e frase manifesto dell'edizione del 2021, di cui il testo si pone come esperienza documentale e riflessiva. Come si avrà modo di leggere nelle seguenti pagine, la presenza ampliata di artisti e l'ulteriore sguardo posto su luoghi "non immediatamente pensabili" riunisce e riconosce lo studio e la resa viva sul mondo aptico e sulle caratteristiche di una ricerca artistica rivolta alla prossimità, alla cura e al senso di sospensione poetica del mondo.

Grazie ad un'importante azione di sostegno, resa possibile con il Bando Abitante³, più di 80 artisti e professionisti del settore hanno condotto esperienze di residenza volte alla creazione di performance e progettualità modellate sulle caratteristiche del territorio. Il Quartiere 4, ancora una volta e per quindici giorni, è sede di presenze, performance, azioni e incontri, sempre rivolti a concepire e a sperimentare nuove forme di riconoscimento necessario degli spazi urbani, utilizzando i linguaggi del corpo e della danza come strumenti primari di osservazione e studio delle caratteristiche qualitative dell'essere e dell'abitare, rispondendo alla complessità del vivere e del costruire, insieme, la città.

A seguito di questo *excursus* non esaustivo sui cinque anni, possiamo affermare che i *Cantieri* di Virgilio Sieni si presentano come un'azione complessa e diversificata che ricerca nel paesaggio "i tempi del corpo": momenti di dialogo e mescolanza tra essere umano e ambiente che, in maniera vissuta e vivente, creano e attivano l'esperienza di nuove forme di abitabilità sostenibili, rivolte alla cura, alla rigenerazione e alla condivisione di obiettivi per costruire la città. Partendo da un ideale politico-culturale fondato sulla democratizzazione dei tempi e dei luoghi per l'arte, e attraverso una articolazione di proposte culturali di ampio raggio si osserva come il lavoro di tessitura tra luoghi ed eventi, tra artisti e pubblico,

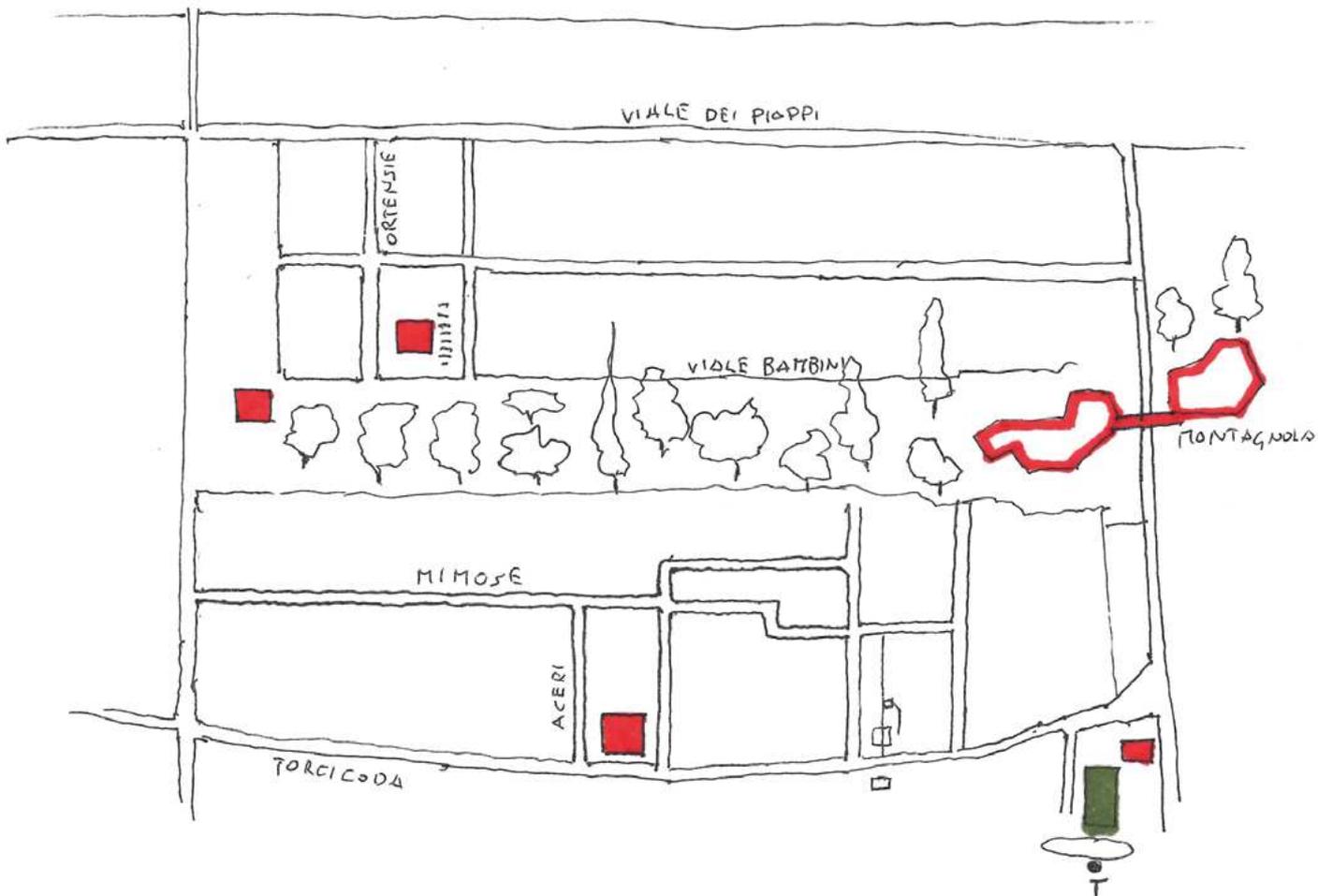
tra studenti e frequentatori componga quella già citata *mappa tattile ed emozionale* che trasforma e manipola il racconto della città, lasciandone emergere una poetica che genera un rinnovato senso di appartenenza. In questo senso, *Cantieri Culturali Firenze* si presenta ancora di più come un Festival che, mosso dalle riflessioni sull'oggi, non si fa contenitore di produzione ma veicolo, strada di passaggio per riflettere con artisti, spettatori, abitanti e passanti sul senso dell'arte nello spazio pubblico, perché la giustizia spaziale e la liberazione del gesto sono le basi per la creazione di comunità solidali, proposte come sguardo per procedere sul senso democratico del corpo-città.

NOTE

- 1 Si porta ad esempio, tra i molti, la progettualità realizzata nei quartieri dell'Oltrarno di Firenze in relazione a Cango, Cantieri Goldonetta, il lavoro quadriennale svolto per la Biennale di Venezia e il progetto artistico realizzato per la città di Marsiglia, all'interno di "Marsiglia Capitale Europea della Cultura 2013", documentato in Sieni V., 2013, *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, Maschietto Editore, Firenze.
- 2 L'isolotto Vecchio, quartiere sito a sud-est della città, costruito nei primi anni '50 come primo grande programma di edilizia sociale della Firenze del Novecento (Ina-Casa) è proposto come metafora di tutti i territori che si intrecciano e mischiano, eliminando ogni delimitazione o barricata, è un luogo che ha creato nel tempo un incrocio di sedimentazioni e culture capace di generare bellezza e partecipazione attraverso il concetto di comunità e condivisione: rinnovare il senso di appartenenza e divenire custodi attivi del territorio e della vita sociale.
- 3 *Abitante* (2021) è un bando promosso dal Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e dalla Fondazione CR Firenze per il sostegno al settore della danza e delle arti performative. Un'azione di sostegno che ha coinvolto un ampio raggio di lavoratrici e lavoratori del settore: artiste e artisti, coreografe e coreografi, compagnie e collettivi, centri culturali, ricercatrici e ricercatori, studentesse e studenti, operatrici e operatori culturali, stimolando la costruzione di contesti artistici in grado di rispondere all'esigenza di reidentificazione comunitaria degli spazi pubblici, favorendo un incontro tra pratica artistica e patrimonio territoriale nell'era post-pandemica.

BIBLIOGRAFIA

- Bruno G. 2002, *Atlante delle emozioni*, Milano, Bruno Mondadori.
- Calvino I. 2012, *Le città invisibili*, Milano, Edizioni Mondadori.
- Dallari M. 2021, *La zattera della bellezza*, Trento, Il margine.
- Dissanayake E. 2019, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, Milano, Mimesis.
- Lingiardi V. 2017, *Mindscape. Psiche nel paesaggio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Heidegger M. 1976, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia (ed. or. 1954).
- Heidegger M. 1994, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi (ed. or. 1988).
- Hillman J. 2004, *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Milano, Rizzoli.
- Solnit R. 2002, *Storia del camminare*, Milano, Bruno Mondadori.



Introduzione

Un gruppo di ricerca sul campo

di Pietro Gaglianò

Da molti anni il dibattito delle arti è attraversato da termini che provengono dal lessico connesso al governo del territorio: spazio pubblico, partecipazione, comunità. La ragione di questo ampliato orizzonte dell'arte verso temi e questioni dell'abitare risiede in parte nella maturazione degli artisti verso un sentire, e quindi un fare, che possa essere più democratico, nella migliore interpretazione di questo termine, e quindi più autenticamente vicino alla vita delle persone che non hanno l'abitudine di frequentare teatri e gallerie d'arte.

Tra i limiti di questo sconfinamento (tacendo qui dei molti meriti) si può riportare un generale scollamento tra speculazione teorica e esperienza pratica, tra parole chiave e reali condizioni operative, tra la progettazione (e le migliori intenzioni che la animano) e una reale indagine del prodursi di questo rinnovato rapporto tra il linguaggio dell'arte e la vita condivisa nelle strade, nei parchi, all'ombra dei tendoni di un mercato.

L'edizione 2021 dei *Cantieri Culturali Firenze*, che il Centro Nazionale di produzione della danza Virgilio Sieni organizza da anni all'Isolotto, ha proposto uno strumento di ricucitura, uno spazio di dialogo e confronto tessuto lungo i bordi di questo divario. Un Festival dedicato al gesto, al corpo, alla proliferazione di significati realizzato in un quartiere dalla vita densa come il Quartiere Isolotto, rappresenta infatti un'occasione straordinaria per un esercizio di ricerca sul campo, per osservare e analizzare le trame del rapporto che il pubblico intreccia con gli artisti e le opere, che per un tempo non breve condividono i luoghi della loro vita.

Si è così costituito un gruppo di ricercatrici e ricercatori

che per tre settimane hanno posto la loro base nel centro ideale della geografia del quartiere, al piano superiore di una legatoria/copisteria, un laboratorio e negozio che ha imposto attraversamenti comuni con chi ci lavora e con i suoi clienti. Da questo quartiere generale le attività del gruppo hanno accompagnato l'intero periodo di residenza degli artisti inclusi nel programma, dall'inizio, con l'arrivo dei primi ospiti, l'insediamento e la preparazione delle strutture temporanee, fino a tutto l'arco di programmazione aperta al pubblico.

La squadra dei ricercatori ha radunato persone con profili professionali provenienti dalla critica militante, dai *dance studies*, dalla sociologia, dalla ricerca urbanistica e architettonica, con l'obiettivo di creare un confronto dinamico, talvolta beneficamente conflittuale: un *forum* continuo nato dall'osservazione delle opere, dal dialogo con gli artisti, dall'incontro con gli abitanti. L'esercizio della parola, condivisa, esaminata, scambiata, è stato il *medium* di questa pratica, estendendosi dal lessico specialistico delle conversazioni interne, con le conversazioni sulle prove e sugli spettacoli, al linguaggio colloquiale negli incontri con i residenti del quartiere.

Un motivo portante di tutta l'attività di ricerca è stata la possibilità, difficilmente esperibile altrimenti, di trascorrere una quantità di tempo estesa, misurabile in ore e ore, a seguire tutte le fasi del processo di creazione, a partire dal primo contatto degli artisti con gli spazi, con le loro risorse, con le inevitabili difficoltà, fino all'elaborazione del progetto e alla sua restituzione nella forma pensata per il pubblico. In questa prospettiva, per il gruppo dei ricercatori, l'abitanza del quartiere (cioè il tempo

prolungato trascorso attraversandolo, vivendolo, contraddendo delle abitudini con i suoi inquilini e i suoi ritmi), ha creato le condizioni per uno studio approfondito.

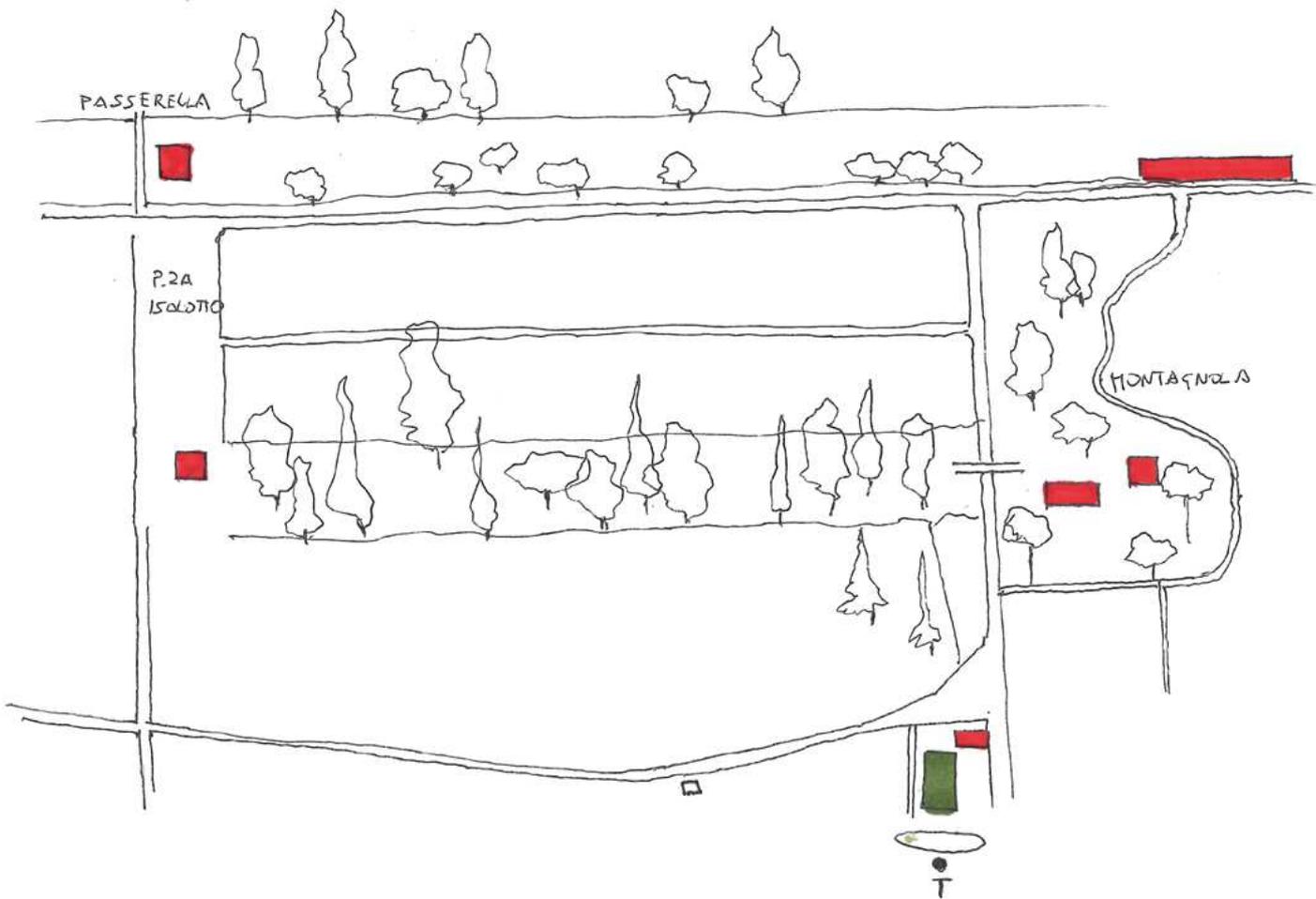
Dalla straordinaria ricchezza di esperienze, incontri e visioni, è partito un lavoro di ricerca e approfondimento sui temi legati al dibattito su arte e sfera pubblica, dal confronto assiduo tra i ricercatori e le ricercatrici sono nati i saggi raccolti in questo libro: una successione di analisi che riflette la varietà dei punti di vista di chi li ha composti e che, coralmemente, restituisce l'importanza e la vitalità di un modo di progettare l'incontro tra arte e spazio urbano che dovrebbe costituire un modello.

NB

Il calendario del Festival prevedeva un vasto numero di artisti in residenza e altrettante performance pubbliche che hanno nutrito tutto il lavoro di ricerca e che in filigrana attraversano l'intero libro. Non tutta questa varietà emerge in modo esplicito nei saggi che si concentrano su alcuni formati e alcune declinazioni estetiche più legate alla criticità della sfera pubblica.



*Il gruppo di ricerca
(in ordine alfabetico):
Sandra Burchi,
Gloria Calderone,
Lorenzo Donati,
Elisa Frasson,
Pietro Gaglianò,
Alessandro Iachino,
Francesca Serrazanetti.*



Danzare la memoria

di Alessandro Iachino

Il saggio si propone di analizzare le forme attraverso le quali coreografe, coreografi, performer hanno incorporato nella danza una stratificata architettura della memoria, riverberandone la complessità. I casi di studio osservati nell'ambito dei *Cantieri Culturali Firenze* offrono un panorama esaustivo di processi ed esiti che hanno in una varietà di tracce mnestiche il proprio nucleo germinativo. Concentrando l'attenzione su una pratica di *re-enactment* e su un dispositivo di *embodiment* di una tradizione culturale, il contributo si pone l'obiettivo di delineare modalità e approcci con i quali la danza tesse e ritesse una trama di ricordi, in un inesausto dialogo con individui e spazi, con le storie di vita e le strade, i quartieri, le piazze.

I. Introduzione

È da poco più di un decennio che l'ambito dei *dance studies* ha incorporato una crescente attenzione nei confronti dell'archivio: se le discipline umanistiche più tradizionalmente affini a tale oggetto, come la filologia e gli studi letterari, concentrano i propri interessi sui luoghi e sulle pratiche di conservazione della memoria già a partire dalla seconda metà del secolo scorso – e in maniera via via più sistematica sul finire del Novecento – è solo intorno ai primi anni Duemila che la riflessione sulla danza introietta questa tendenza di ricerca¹. I motivi di questo ritardo sono molteplici: da un lato ha contribuito un'interpretazione dell'archivio di tipo statico, finanche concreto, difficilmente assimilabile alla forma di conoscenza dinamica ed essenzialmente impermanente offerta dalla danza; dall'altro sembra avere agito una sostanziale difficoltà a comprendere come il corpo stesso

possa essere un “luogo della memoria” anche nelle sue manifestazioni gestuali e di movimento. Se infatti appare naturale come i ricordi, soprattutto quelli traumatici, si inscrivano e incidano nella pelle e nella carne², è a lungo sembrato meno evidente quanto sia anche nelle posture, nei ritmi dei passi, nelle movenze che si celino tracce mnestiche, individuali e al contempo collettive, biografiche così come culturali³. Solo di recente la danza ha assunto su di sé il ruolo di disciplina atta a conservare e trasmettere le memorie, in un processo duplice, tuttora in corso, che da un lato le ha conferito uno *status* atipico rispetto alla consueta materialità dei documenti d'archivio – e che conseguentemente ha deformato le interpretazioni classiche di essi – dall'altro, tuttavia, le ha attribuito la costante capacità di ri-significare, di ri-semantizzare e interpretare quello stesso patrimonio che tramanda.

L'edizione 2021 del Festival *Cantieri Culturali Firenze*, nella sua stratificata costruzione, è sembrata offrire al pubblico, alle studioso e agli studiosi una variegata collezione di *case studies* nei quali la relazione tra memoria, archivio e danza – già costantemente latrice di inesauste riflessioni – si è a sua volta arricchita di due elementi esogeni e “locali”, ovvero il territorio su cui la rassegna ha agito – il quartiere dell'Isolotto, e più specificamente le aree dell'Isolotto Vecchio, del Boschetto, dell'Argingrosso e delle Torri – e la vita, presente e passata, delle comunità che lo abitano. In questo senso, le *Goldberg Variations* che Jurij Konjar ha danzato “a partire da” Steve Paxton ci interrogano, una volta ancora, su come la danza possa tramandare e conservare sé stessa; *Due* di Francesca Mazzoni



Jurij Konjar, *Goldberg Variations*, *Il Boschetto*, *Pista di Pattinaggio*

e Irene De Santis ha tradotto in gesto e drammaturgia il riflettersi dell'autobiografia nella vita altrui; *4Canti* di Muscarello/Mucari e *Lampione Diario Isolotto* di Virgilio Sieni hanno costruito invece delle "topografie incarnate", nelle quali strade e piazze, così come i percorsi che su di esse gli individui tracciano, sono diventate a loro volta movimenti, ritmi, gesti.

Lungi dal costituire modelli chiusi di un ipotetico canone delle declinazioni esistenti del legame tra memoria e danza, le performance ora citate - alle quali accosto infine *La zattera d'oro* della Compagnia Virgilio Sieni, che è sembrata condensare molte delle questioni fin qui solo accennate fino a farle deflagrare con dirompente potenza estetica - sono sembrate sfrangere i confini tra i differenti approcci al territorio del ricordo. Meticciandone le caratteristiche e disegnando un paesaggio metamorfico, tali opere sono state soggette alle mutevoli variabili dell'incontro tra l'artista e il cittadino, tra il coreografo e il quartiere, tra la danzatrice e l'abitante. Se la messa in discussione dell'archivio, così come l'incarnazione del-

le memorie, possono ormai apparire come prerogative associate della danza, la traslazione di queste stesse qualità nello spazio urbano innesca esiti inediti, solo in parte documentati, solo in parte osservabili. Oltre al presente irripetibile del contatto tra creazione e vita quotidiana, si affaccia infatti in tali opere un tempo diverso, lungo, inafferrabile: quello, futuro, della sedimentazione dell'opera d'arte nella città.

II. Danzare con un fantasma: *Goldberg Variations*

Poche opere della danza del XX secolo godono della fama, finanche dell'aura leggendaria, che avvolge *Goldberg Variations* di Steve Paxton, geniale e rivoluzionario coreografo statunitense, tra i creatori della *contact improvisation*. La performance, la cui prima esecuzione risale al 1986, sembra avere subito, se confrontata ad altre celebri creazioni, un destino di ineffabilità: ancora nel 2002, Ramsay Burt evidenziava come:

while *Goldberg Variations* was a very popular piece in the



late 1980s and early 1990s, and was performed nearly 200 times, virtually nothing has been written about it. At the beginning of the 21st century it is relatively easy to find out about Paxton's work in the 1960s and about his role in the development of contact improvisation in the 1970s, but much more difficult to learn anything about his work as a performer during the past 30 years⁴.

Nella sua dimensione improvvisativa, *Goldberg Variations* sfidava qualsiasi possibilità di restituire la danza attraverso la parola scritta, e in qualche modo sembrava minarne – in virtù dell'unicità di una creazione irripetibile e ciò nonostante costantemente replicata – anche il senso stesso di testimonianza che un qualsiasi resoconto sembrava poter offrire. In altri termini, ben più di molti altri capolavori del Novecento, una creazione come *Goldberg Variations* sembrava condannata al peculiare oblio che colpisce le arti performative. Solo il video, altrettanto noto, con il quale Walter Verdin registrò la creazione nel 1992, durante un'esecuzione alla Felix Meritis Concert

Hall di Amsterdam, poteva offrire un succedaneo alla sua esperienza diretta: ed è proprio questo video che, ventuno anni dopo, guardò il danzatore e coreografo Jurij Konjar. La visione costituì, per l'artista di Lubiana, una rivelazione: da quel momento il confronto con Paxton diviene rituale giornaliero, inesausto studio ed esercizio, tentativo di ripetizione del gesto e immediato superamento di esso verso una forma di sua profonda assimilazione. Per un intero anno, fino al debutto del 2010, Konjar esegue ogni giorno la performance, in una pratica che assume i contorni dell'ascetismo: e tuttavia, ben al di là di questa commovente dimensione di devozione e impegno⁵, ciò che sembra qui agire è un meccanismo di incorporazione dell'archivio, di assorbimento – nelle fibre muscolari, nelle articolazioni, nei ritmi del respiro – della memoria di una danza, e in maniera altrettanto netta di un suo superamento, di una sua - una volta ancora irripetibile - presentificazione.

In questo senso, ciò a cui ha assistito il pubblico fiorentino, riunitosi sulla pista di pattinaggio del Boschetto, rappre-

Jurij Konjar, Goldberg Variations, Il Boschetto, Pista di Pattinaggio

senta uno straordinario esempio di quello che, a partire dalla pubblicazione del saggio di André Lepecki del 2010 *The Body as Archive*, è stato definito *re-enactment*, ovvero “ri-messa-in-azione”⁶. Indossando una semplice maglietta blu, delle sneakers, un paio di pantaloni cargo, Konjar sembra proporre anche a un livello puramente estetico-formale una qualità “paxtoniana” della presenza⁷, che esplose poi nell’esecuzione delle trenta variazioni che compongono l’opera per clavicembalo. L’estenuante performance, nell’ininterrotto e forsennato succedersi dei canoni e delle passacaglie, è un susseguirsi di rotazioni e slanci, di passi sovradimensionati e disarticolazioni, di brevi sequenze di *floor work* e ironiche citazioni ballettistiche: un florilegio di soluzioni difficilmente sintetizzabili, e che però è in grado di rendere evidente la sotterranea essenza della creazione originale. A ben vedere, questo *re-enactment* è ben più di una riproduzione anastatica, di una mera ricostruzione utile per fini di studio: è a tutti gli effetti un’indagine e un processo personali, intimi, con i quali una stratigrafia di memorie – quella culturale e pubblica legata al ruolo che nell’immaginario collettivo ha l’opera di Paxton; quella prettamente coreutica risultante dalla riproposizione di un capolavoro del Novecento, e infine quella privata che lega Konjar all’arte del coreografo americano – emerge dal paesaggio imponendo all’osservatore uno scenario nuovo⁸. Solo a una lettura superficiale, infatti, l’operazione di Konjar sottrae alla polvere del tempo e della dimenticanza la creazione di Paxton: essa piuttosto ne squaderna significati nuovi, apre a partire da essa possibilità esplorabili solo in virtù del movimento, della danza, del gesto – in altre parole: del corpo – di Jurij Konjar. Si leggano in questo senso le parole che Lepecki scrive a proposito della creazione di Julie Tolentino *The Sky Remains the Same*, con la quale la coreografa americana, a partire dal 2008, “fa proprie” in un processo di *re-enactment* le opere di un nutrito gruppo di artisti e coreografi, tra i quali cito qui, Ron Athey, David Rousseve, David Dorffman:

Attraverso l’immediata ri-messa-in-azione di un pezzo da parte della Tolentino, allo scopo di archivarlo corporalmente (per la durata della sua vita), la performance di Athey non scompare nel passato ma sfreccia verso il campo universale del possibile definito da quella indeterminazione che è un corpo. Il pezzo di Athey corre verso

una vita postuma ancora da attualizzare, in una molteplice, non metaforica, oggettiva realtà del virtuale incarnata in un corpo. Il corpo della Tolentino diviene l’archivio vivente di ciò che, un giorno, ritornerà – proprio perché muore. La danza⁹.

Sono frasi che ben si applicano anche alle specificità del lavoro di Jurij Konjar: la sua performance «corre verso una vita postuma ancora da attualizzare» proprio in virtù della singolare torsione imposta al “documento” che essa archivia. Le *Variazioni Goldberg*, incarnatesi nelle fibre muscolari di Konjar, aprono un orizzonte mobile e inedito che trascende la loro primigenia creazione, dilagando verso territori che il raggio di azione originatosi dal corpo di Paxton non aveva ancora illuminato. Si tratta del paesaggio del futuro, di quel tempo *a venire* che non può in alcun modo confondersi con il repertorio: del passato coreografico e culturale, le ri-messe-in-azione non compiono alcuna musealizzazione, bensì – con un approccio che definirei storiografico, più che storico – si riappropriano di un’esperienza per farla esplodere nel qui-e-ora. È questa detonazione ad aprire ferite e squarci nel tessuto temporale: il corpo di Jurij Konjar diviene cartografia di un universo ancora *in fieri*, il cui sviluppo sembra essere appannaggio non soltanto del danzatore e del coreografo, ma di quella comunità che alla sua creazione – intesa come creazione artistica, e tuttavia più che mai analoga alla creazione ontologica di un mondo e di una realtà – assiste¹⁰. È questo che chiediamo – artiste e studiosi, spettatori e coreografe – alla danza, e che da essa riceviamo.

III. Danzare un paesaggio: La zattera d’oro

Tra le molte performance che, all’interno del programma del Festival *Cantieri Culturali Firenze*, hanno posto la memoria e la sua riscrittura a oggetto principale dell’indagine coreografica – e che in questo breve saggio ho potuto, per ragioni di spazio, soltanto menzionare – *La zattera d’oro* costituisce un esempio di straordinaria densità. La creazione firmata da Virgilio Sieni ricorre sì al corpo nella sua dimensione di archivio, ma a partire da ciò tesse una rete di significati che trascende la mera relazione tra coreografia e dimensione mnestica, investigando le frizioni che essa è in grado di generare non solo nello spazio pubblico, ma soprattutto in quella sua peculiare



declinazione che è il paesaggio culturale di una città, con le sue sovrapposizioni di tradizioni e di immaginari in costante metamorfosi.

Se infatti in prima istanza l'opera trova la propria scaturigine in un elemento storico – l'imbarcazione che un tempo univa le due rive dell'Arno – essa tuttavia fonde in una vertiginosa *singularità*¹¹ le opposte dimensioni temporali su cui si iscrive. Lo scenografico fondale sul quale si staglia il movimento della zattera è infatti sia quello universalmente riconoscibile, finanche turistico e “da cartolina”, dei lungarni che si estendono verso il centro cittadino – così da includere la vista della cupola di Santa Maria del Fiore e della torre di Arnolfo¹² – sia quello

novecentesco e industriale del Ponte all'Indiano e della pescaia dell'Isolotto, attualmente oggetto di massicci lavori di riqualificazione¹³. Nella trama del tempo, la zattera ideata da Sieni agisce così come spola, in grado di saldare la trama del passato rinascimentale della città – e si direbbe, anche la sua attuale, spietata declinazione commerciale – con l'ordito della storia operaia dei quartieri periferici, con il loro sviluppo di acciaio e calcestruzzo. Ed è significativo, in questo senso, che il segno estetico preminente della creazione sia la superficie dorata della piattaforma. L'oro, ricorrente nella produzione del coreografo fiorentino¹⁴, riluce qui non del suo valore di mercato, bensì della sua sempiterna presenza nelle arti, della sua inattaccabilità, della sua valenza culturale e so-

*Compagnia Virgilio Sieni,
La zattera d'oro, Piazza
dell'Isolotto / Passarella /
Argine dell'Arno*



Compagnia Virgilio Sieni,
La zattera d'oro, Piazza
dell'Isolotto / Passerella /
Argine dell'Arno

cio-antropologica: materiale primordiale ed eterno, l'oro agisce come aggregante sovrastorico di quel "punto critico" del tessuto temporale che nella *Zattera d'oro* trova un'epifania.

In un inesausto processo di accumulazioni di memorie e derive cronologiche, *La zattera d'oro* riverbera e racconta ciò nondimeno una vicenda di dimensioni locali: quella dei traghettatori che, da una sponda all'altra del fiume, trasportavano merci e persone, prima che i ponti unissero l'Isolotto alla zona delle Cascine. Nella costruzione della performance, tale traccia si riflette quasi identica nella gestualità piana, forse addirittura inconsapevole, con la quale il personale tecnico della Compagnia Virgilio Sieni conduce la zattera per un lungo tratto dell'Arno, trainandola dai due argini grazie a una corda. Apparentemente residuale rispetto alla centralità della danza che sulla piattaforma ha luogo – affidata a Claudia Catarzi, Giulia Mureddu e Delfina Stella – la liturgia delle mani che lentamente afferrano e tirano la corda, dei passi che lenti si susseguono sul pietrisco, delle teste voltate verso il centro del corso d'acqua, è l'ipostasi di un antico rito esperito esclusivamente dai più anziani del quartiere. Se nella pratica del *re-enactment* analizzata in questo saggio il performer è latore dei propri intimi ricordi legati all'esperienza primigenia – ovvero la visione delle *Goldberg Variations* di Steve Paxton – soltanto l'ideatore della *Zat-*

tera d'oro, all'interno della compagine artistica che l'ha realizzata, può avere avuto, per ragioni anagrafiche, diretta esperienza del quotidiano lavoro dei traghettatori. Ciò che la creazione determina è una trasmissione di memoria, la consegna di un'eredità dimenticata: ma questa stessa memoria – nel vigore estetico che la sorregge – appare adesso trasfigurata, risemantizzata. La presentificazione del passato, una volta ancora, apre a un tempo altro, distante come l'orizzonte verso il quale il moto della zattera sembra interrompersi, e i corpi delle performer farsi indefinibili. È la «vita postuma» menzionata da Lepecki in riferimento ai *re-enactment*, e che qui assume una connotazione indissolubilmente debitrice della natura *site specific* dell'opera: un'esistenza imprevista e imprevedibile, nella quale la sovrascrittura di memorie differenti – quella culturale dell'imbarcazione che univa due quartieri della città; quella biografica, risalente all'infanzia di chi ricorda ancora l'antico mestiere del *navalestro*; infine quelle dei luoghi della città che si dispiegano intorno alla performance, con le loro concrezioni sociali ed economiche – sembra poter innescare una narrazione nuova, inconfondibile. A delinearne la vicenda sarà, infatti, la cittadinanza del presente, attraverso l'assimilazione, più o meno consapevole, dell'esperienza percettiva rappresentata dalla *Zattera d'oro*.

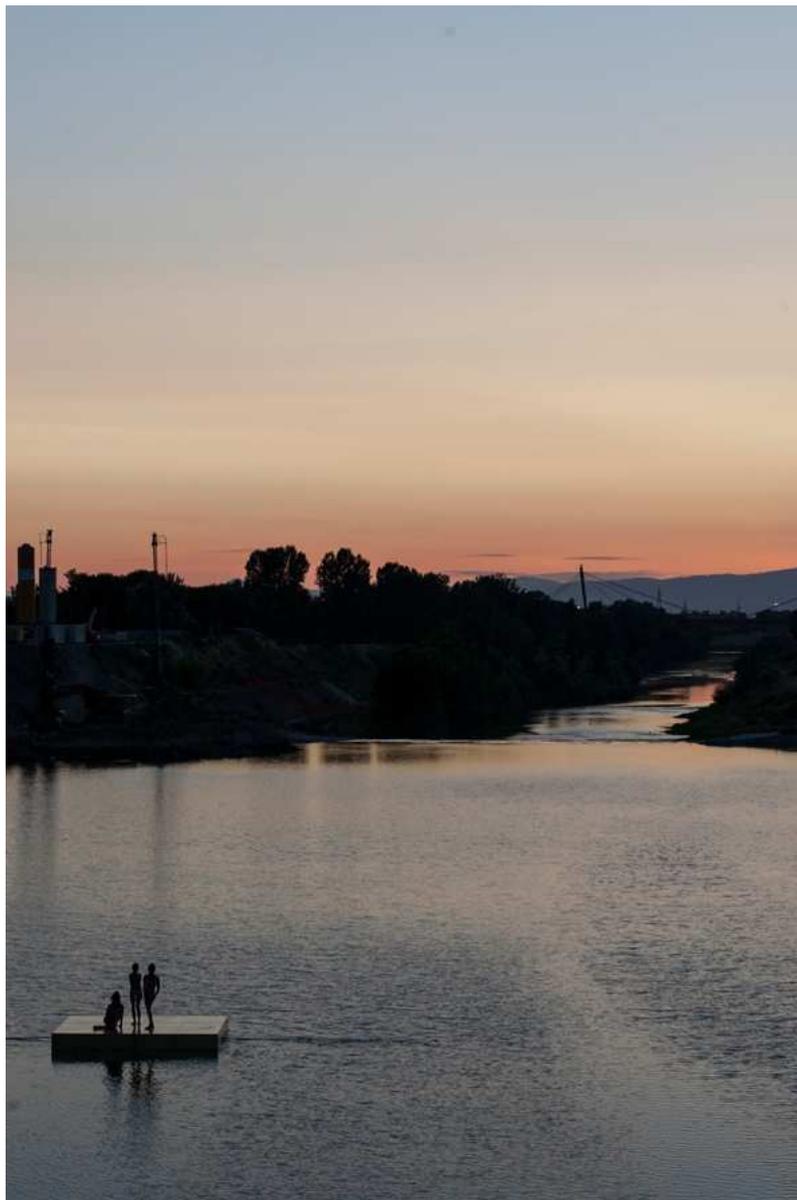
IV. Conclusioni

Le due creazioni, qui solo sommariamente ripercorse, sembrano poter rappresentare due modelli di una pratica di recupero della memoria: sebbene apparentemente antitetici per il proprio oggetto primario di indagine – un'opera centrale nella coreografia del Novecento, ri-messa-in-azione da un suo estasiato fruitore; la tradizione di una comunità, vivificata da performer che non ne hanno avuto esperienza – condividono un esito di apertura verso una temporalità altra. L'accostamento di un *re-enactment* a una creazione originale sembra infatti poter mostrare quanto la risultante di tali opere – nel trattamento che la danza è in grado di realizzare a partire da un patrimonio di memorie intime e collettive – possa essere anche il tempo del "dopo", della lenta sedimentazione nel tessuto urbano e nelle biografie delle collettività coinvolte. Ciò che, in altri termini, *Goldberg Variations* e *La zattera d'oro* portano avanti – così come molte altre performance presentate in occasione del Fe-

stival, nonché *Cantieri Culturali Firenze* nella sua complessità – è anche, o soprattutto, un discorso squisitamente politico. Le ri-messe-in-azione, per la loro stessa natura, si propongono:

Non solo di reinventare, non solo di sottolineare che il presente è diverso dal passato, ma di inventare, creare – a motivo del ritornare – qualcosa che sia nuovo e che già faccia totalmente parte della nuvola virtuale che circonda la stessa opera originaria – mentre si scavalcano le volontà dell'autore come ultime parole sul destino dell'opera¹⁵.

In questa sua essenziale dimensione inventiva, anche un *re-enactment* come *Goldberg Variations* di Jurij Konjar – apparentemente distante dalla progettualità residenziale, partecipativa e *site specific* del Festival – si pone nella medesima direzione della *Zattera d'oro*. Ad accomunare le opere è infatti un processo che nelle tracce mnestiche vede un *medium* privilegiato di intervento nel reale, nell'attuale, nell'adesso. Prenda esso la forma di una salvifica sottrazione dell'autorialità unica di una creazione, e di consegna della stessa creazione a una nuova comunità di spettatori, o invece pronunci un'interrogazione sul ruolo e sul destino dell'arte nella città, sul rischio dell'oblio a cui è condannato un patrimonio di ricordi, finanche sulla sovrastruttura economica che insiste sul sistema delle *performing art*, l'atto di danzare la memoria sembra potersi declinare esclusivamente al futuro.



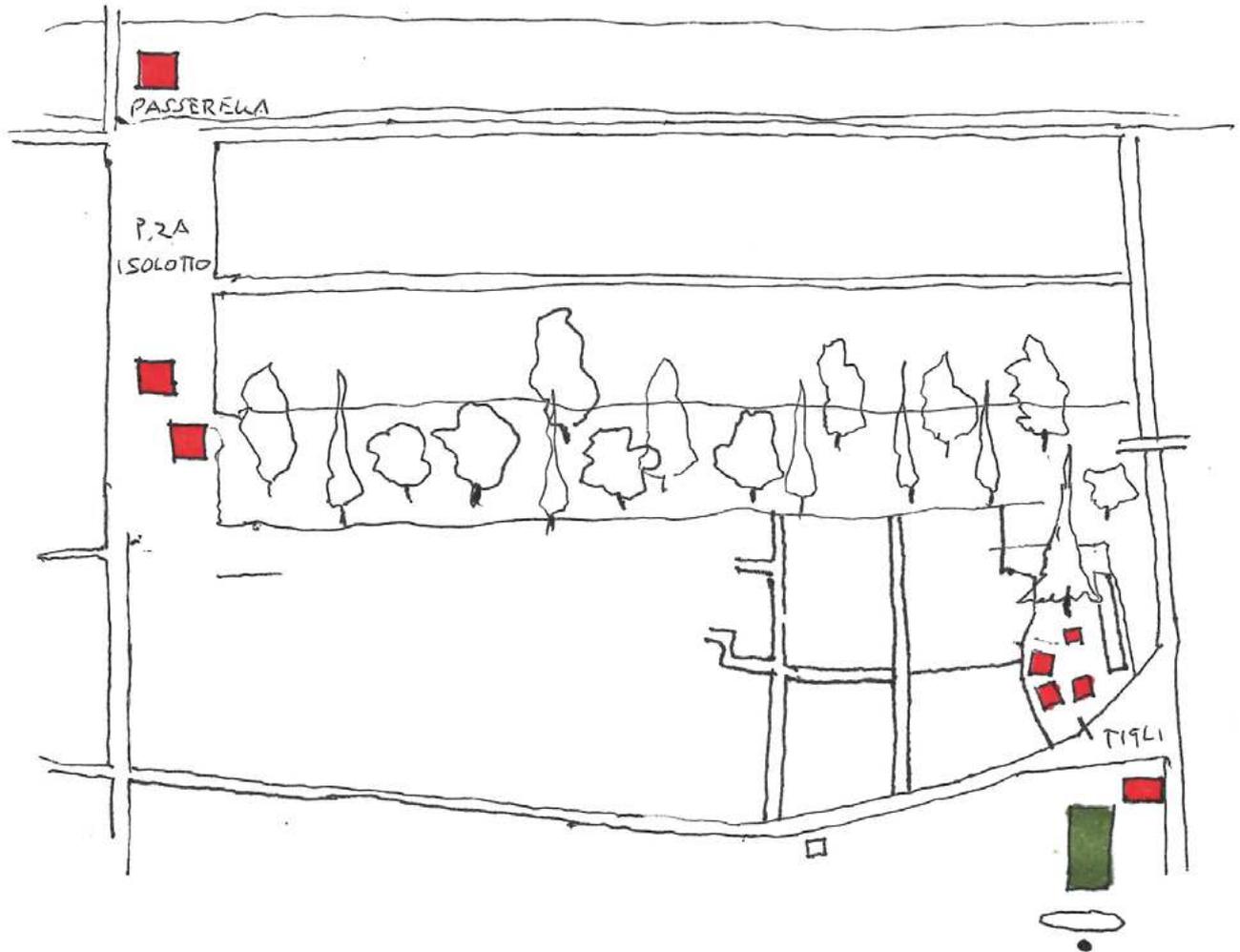
Compagnia Virgilio Sieni,
La zattera d'oro, Piazza
dell'Isolotto / Passerella /
Argine dell'Arno

NOTE

- 1 Per una ricognizione storica sui rapporti tra archivio e *dance studies*, si veda Franco S. 2019, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, «Ricerche di s/confinare», Dossier 5, pp. 55-65.
- 2 Si veda in questo senso Assmann A. 2014, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, pp. 269-330.
- 3 Franco S., *Corpo-archivio* cit., p. 57.
- 4 Burt R. 2002, *Steve Paxton's Goldberg Variations and the Angel of History*, «TDR», 46 (4), pp. 46-64. Si rimanda al saggio per la dettagliata analisi della sequenza coreografica.
- 5 Della quale è testimonianza l'e-mail inviata da Konjar a Paxton il 15 dicembre 2009: «I found if I was to address your work, addressing these themes was much more important than simply putting on black trousers and copying some movements. These themes are also what interests me in your work now and, should we have a coffee or get in a studio tomorrow, this is what I would ask you about». L'email è pubblicata sul sito internet di Jurij Konjar: <<https://www.jurijkonjar.com/goldberg-variations-2010/>>.
- 6 Lepecki A. 2010, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», 42(2), pp. 28-48. Si farà qui riferimento alla traduzione italiana, a cura di Alessandro Pontremoli: Lepecki A. 2016, *Il corpo come archivio*, «Mimesis Journal» [Online], 5 (1): <<http://journals.openedition.org/mimesis/1109>>.
- 7 «Paxton introduced the piece wearing a T-shirt, loose black cotton trousers, and his signature black Chinese “kung-fu” slippers with white cotton soles». Burt, *Steve Paxton* cit., p. 51.
- 8 Così scrive Susanne Franco: «A differenza della ricostruzione che mira a riportare in scena un pezzo del passato dopo averne raccolto e organizzato tutte le fonti documentarie recuperabili, e che dunque mira a restituire il passato nel presente, il *rimettere-in-azione* offre un accesso al patrimonio e ai repertori di varia natura, attualizzando un'opera coreografica e rendendo manifesta la relazione tra le molteplici temporalità in atto, ovvero passato, presente e futuro. Il *rimettere-in-azione*, dunque, non propone l'illusione dell'autenticità e interroga semmai questa categoria insieme alla nozione di tradizione». Franco S., *Corpo-archivio* cit., p. 61 (il corsivo è dell'autrice).
- 9 Lepecki, *Il corpo* cit., § 12.
- 10 Come mette in luce Lepecki, già Michel Foucault, nell'*Archeologia del sapere*, evidenziava quanto l'analisi dell'archivio comportasse un progressivo avvicinamento a un «bordo del tempo che circonda il nostro presente». Nelle parole di Lepecki, quei bordi che gli archivi - e *stricto sensu* le pratiche di *re-enactment* come quella qui indagata - costituiscono zone, o regioni, che «formano e trasformano non solo le nostre nozioni ma anche la nostra reale esperienza di tempo, di presenza, di identità, di alterità, di corpo, di memoria, di passato, di futuro, di soggettività». *Ivi*, § 23.
- 11 Con «singolarità» faccio qui riferimento a «un tipo di dislocazione attraverso la quale il passato è incorporato solo nei termini di un presente che è differente da quello che è stato»: la definizione è di Gilles Deleuze, citato da André Lepecki. *Ivi*, § 21.
- 12 Questa è stata l'esperienza visiva avuta dal pubblico della prima replica: in questa occasione, la zattera ha terminato il proprio tragitto all'altezza della passerella pedonale dell'Isolotto.
- 13 Nelle successive repliche della performance, la zattera è stata traghettata dalla Passerella dell'Isolotto in direzione del Ponte all'Indiano.
- 14 Valgano, a titolo di esempio, l'installazione *La strada d'oro*, l'installazione in foglia d'oro che nel 2015 ha ricoperto per un giorno la pavimentazione di via Santa Maria, nell'Oltrarno fiorentino, o il cerchio dorato sul quale agivano i performer nel *Cantico dei cantici*, creazione del 2016.
- 15 Lepecki, *Il corpo* cit., § 15. Si legga anche: «le recenti ri-messe-in-azione coreiche possono essere viste non come coazioni a ripetere paranoico-nostalgiche, ma come modi singolari di politicizzare il tempo e le economie di autorità passando dall'attivazione coreografica del corpo del danzatore come una creatività senza fine, un archivio trasformatore. Nella ri-messa-in-azione noi torniamo indietro, e in questo ritorno troviamo nelle danze del passato una volontà a continuare a inventare». *Ivi*, § 38.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A. 2014, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna.
- Burt R. 2002, *Steve Paxton's Goldberg Variations and the Angel of History*, «TDR», 46 (4), pp. 46-64.
- Franco S. 2019, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, «Ricerche di s/confine», Dossier 5.
- Lepecki A. 2016, *Il corpo come archivio*, «Mimesis Journal», 5 (1), <<http://journals.openedition.org/mimesis/1109>>.
- Goldberg Variations (2010)*, «Jurij Konjar», <<https://www.jurijkonjar.com/goldberg-variations-2010/>>.



Con le vostre parole. Testimonianze di pratiche coreografiche a *Cantieri Culturali Firenze*

di Elisa Frasson

I. Sull'esperienza di *Cantieri Culturali Firenze*

A *Cantieri Culturali Firenze - Poeticamente Abita l'Uomo* pratiche coreografiche hanno riposizionato la corporeità al centro del territorio cittadino; danzatori, coreografi, ricercatori e cittadini hanno dialogato con il territorio urbano, attivando molteplici forme di scrittura coreografica espansa (Spångberg 2012), ibrida e intersoggettiva.

Ingresso libero, luce naturale, passeggiare o spostarsi in bicicletta tra un evento e l'altro, un preciso abbinamento dei luoghi con le pratiche di danza sono i dettagli per nulla scontati per un'ecologia dell'esperienza: comunitaria, estetica, fisica e personale. In questo periodo pandemico, la scelta dell'aperto appare ancora più attenta: non solo per una questione sanitaria, ma per reinserire la performance in un contesto cittadino e renderla una pratica etica e percettiva, riattivando nello spettatore quella che Stefano Tomassini (2021) definisce «una più complessa attenzione, se non proprio un più composito abbandono. Lo spazio urbano può aiutare la performance nella ricerca di nuove possibilità della convivenza».

Ai *Cantieri Culturali Firenze* la convivenza è primaria: temporanea, nel caso dei laboratori nel contesto cittadino, o continuativa come negli annuali laboratori del gesto (curati da Delfina Stella e Giulia Mureddu). Ma qui il temporaneo non è mai tale, perché si espande nella memoria collettiva e nelle pratiche sviluppate e ricorda che il concetto di danza come un'esclusiva forma effimera e intangibile non è più sostenibile perché si moltiplica nei gesti riprodotti instaurandosi nelle relazioni tra le persone che la trasmettono (Foster 2019). Inoltre, la condizione

di 'aperto' diventa essenziale affinché gli artisti possano creare in zone specifiche del quartiere, tessendo relazioni dirette o indirette con gli abitanti.

Janet O'Shea (2016) segnala la sostanziale differenza tra festival che rischiano di diventare degli approdi turistici (racconta del Festival londinese *Dance Umbrella*) e quelle esperienze che operano come forme di resistenza ricercando un'azione nel mondo oltre la situazione del festival stesso. O'Shea ritiene che compito del festival come organismo vivente sia di «essere [...] reattivo alle circostanze che indirizza» (O'Shea 2016: 98) riconoscendo il contesto politico e sociale in cui si inserisce. In questo dibattito, *Cantieri Culturali Firenze* rappresentano un caso esemplare di valorizzazione della esperienza coreografica come dialogo tra luogo pubblico e corpo nel tempo presente.

Nelle sezioni successive presento due processi coreografici: *Healing Together Site Specific* di Daniele Ninarello e *Lampione Diario Isolotto* di Virgilio Sieni, grazie a una ricerca etnografica di raccolta dati, testimonianze orali e scritte e osservazione sul campo. Per parlare delle pratiche di danza è necessario una conoscenza incarnata e personale (David 2014): la posizione che ho assunto si trova quindi nel 'noi', ossia nella connessione alla situazione e alle persone che raccontano (Buckland 1999). Considerando gli esseri umani parte dell'ecosistema, in azioni continue di negoziazione transindividuale intese come «tutto ciò che oltrepassa l'individuale prolungandolo in una comunità» (Cvejić 2016: 6), sono sorte alcune domande e prime riflessioni: cosa significa abita-

re un luogo attraverso una pratica di danza? Quanto la coreografia entra nella geografia mentale delle singole persone? La pratica di danza è relazione: quali altri modi esistono per entrare in contatto con lo spazio pubblico?

II. Racconto delle esperienze coreografiche attraverso le parole degli altri

Nella prospettiva dei *Cantieri Culturali Firenze* la coreografia è una forma di cittadinanza grazie ad azioni che costruiscono un'archeologia di gesti e pratiche dove individuo e collettività si uniscono, azioni che si compongono stabilendo una relazione emozionale con il territorio e i suoi cittadini: qui 'emozionale' va inteso etimologicamente da *émouvoir* 'mettere in movimento'. Inoltre, l'agire attraverso il movimento del corpo favorisce il senso cinestetico e l'esperienza sensoriale (Noland 2009) sviluppando possibilità individuali di entrare in contatto con il contesto. Nella struttura sociale preconstituita, come quella di un ambiente cittadino, che definisce i ruoli dei suoi abitanti e di conseguenza dei loro gesti e movimenti quotidiani – quello che si può definire '*habitus*' per Pierre Bourdieu (1980) – un agire attraverso mezzi sensoriali e artistici può rinforzare il dialogo con la comunità preesistente creando delle prospettive strutturanti vitali e immaginative.

In quest'ottica, la danza è un mezzo di comunicazione perché si materializza attraverso le persone, e il loro incorporare azioni psicofisiche instaurando molteplici atti di scambio (Foster 2019). Questa prospettiva avviene sia all'interno delle pratiche proposte dai coreografi, sia nelle varie soluzioni offerte dal contesto urbano che la danza rilegge adattandosi agli spazi e creandone di nuovi, come quando un argine diventa palcoscenico o un prato palestra per il movimento. Le pratiche coreografiche ed esperienziali qui proposte usano strategie compositive dove narrazione, astrazione e costruzione drammaturgica sono in relazione con i luoghi che attraversano e i partecipanti che le vivono.

Le esperienze presentate, un laboratorio con performance finale e un'esperienza coreografica e registica legata ad alcuni lampioni del quartiere, sono pratiche coreografiche (intese come scrittura della scena), somatiche (intese come percezione) e educative (del corpo-mente, del gesto, nella relazione tra le persone e in spazi specifici).

In che modo il singolo traduce nella sua memoria e percezione un percorso esperienziale? Quali sono le forme di impatto di un festival? Nei *dance studies*, le voci dei danzatori amatoriali (Williams 2018) e quelle dei danzatori professionisti, il cui apporto creativo è fondamentale nella realizzazione delle performance, sono ancora poco studiate. È interessante invece notare come ognuno dei partecipanti nella performance, sia amatore che professionista, offra un'interpretazione unica della pratica stessa e dell'impatto di questa sulla sua vita, e come queste micro-narrazioni rappresentino una riflessione sulla coreografia che rende il loro corpo un luogo di conoscenza. L'etnologa di danza Mary Coros parla di "*body-being speaking*" (Coros 1982: 3 in Williams 2018: 43), ossia il corpo-mente dei partecipanti è in grado di informare l'esperienza coreografica perché contiene le narrazioni (i dati primari) che derivano dalla ricerca coreografica espletata. Ho chiesto ai partecipanti una condivisione di ciò che è rimasto loro dell'esperienza, quali ricordi della terminologia usata e in che modo hanno percepito sé stessi in relazione alla pratica. Hanno collaborato nove persone, di cui sette amatori – tra questi alcuni hanno già partecipato a varie esperienze formative con l'Accademia sull'arte del gesto – e due danzatrici professioniste (Vera Borghini e Francesca Dibiasi)². Ho selezionato alcune frasi dei loro scritti, scegliendo di inserirle integralmente dove possibile.

Questa richiesta, effettuata in una temporalità dilatata (dopo un paio di settimane dalla fine del Festival) e non immediata, nasce dall'esigenza di ritornare alla danza come scambio e memoria, dove il ricordo di un'esperienza laboratoriale diventa patrimonio dell'individuo tramite anche l'incorporazione dell'azione nel gesto fisico dello scrivere. Scrivere, come parlare, di coreografia, dell'esperienza di danza e della memoria individuale di un'esperienza di danza collettiva, si può considerare parte della danza stessa, in quanto oltre a coinvolgere il pubblico da un'altra prospettiva, richiede al performer stesso di pensare e ripensare alla danza (nello specifico, alla esperienza fisica individuale nella danza) attraverso le forme e la composizione della scrittura.

Da sempre, il campo della danza è stato influenzato dalla redazione di manifesti, lettere, scritti teorici da parte di professionisti del settore che oltre a influenzare le pratiche creative e fisiche, sono diventati essi stessi strumenti



per espandere i discorsi, gli approcci e le domande. Cosa succede quando a scrivere e a rendere testimonianza sono i partecipanti, a volte non professionisti, delle pratiche? Quale altro tipo di memoria si sollecita? Includendo le loro testimonianze si espande la memoria collettiva, offrendo quel ricordo, quella possibilità di relazione che si viene a creare all'interno della performance stessa. La coreografia e le sue pratiche, oltre ad appartenere al mondo delle forme – vivendo nell'elemento dello spazio, lavorando la materia dei corpi e dei concetti – oltre a espandere la nostra percezione, lavorano nel tempo, espandendo la sua durata, intensificando le relazioni, e facilitando una possibile riflessione comune.

Il a. *Healing Together Site Specific*

Il laboratorio e la restituzione³ curati dal coreografo Daniele Ninarello⁴ hanno avuto luogo in un grande prato, raccolto su tre lati da siepi e su cui si espande un enorme

cedro dell'Himalaya. Questa, brevemente, la performance: all'ingresso del pubblico i performer sono già in movimento. Il processo coreografico si sviluppa nell'ascolto attivo dell'ambiente circostante: una narrazione continua a sé stessi di quello che i performer vedono, di come lo percepiscono, rende il movimento azione di ricezione. Una ricerca degli elementi che abitano questo luogo – costituito da natura e persone – attiva la struttura coreografica. I corpi in movimento accolgono segni dalle relazioni fisiche in cui sono immersi. In un processo di ricostruzione continua, gli spettatori diventano parte del vocabolario gestuale della danza, entrando nello sguardo attivo dei performer.

Ogni giorno i membri del gruppo iniziavano il lavoro nelle BaraccheVerdi, uno spazio al chiuso tra i tanti coinvolti nel Festival, per incontrare successivamente, nel prato, le partecipanti al laboratorio (quattro ragazze tra i 16 e i 24 anni). *Healing Together* è una “coreografia partecipata”

*Daniele Ninarello,
Healing Together Site
Specific, Area Melograni,
Viale dei Bambini*

(Ninarello 2021) sviluppata con uno *stream of consciousness* che attraversa lo spazio pubblico generando connessioni intime. Ninarello spiega come proprio nello spazio dell'agorà sia possibile collegare la propria parte più intima al mondo. Il mondo viene abbracciato grazie a un processo di contagio, tra i partecipanti stessi e l'ambiente che abitano (ibid.). Come il coreografo sviluppa questo processo? Il laboratorio propone esercizi di percezione del movimento attraverso l'attivazione della visione periferica, intesa come stimolazione di un desiderio verso un obiettivo. Gli esercizi, che derivano da diverse pratiche somatiche, sono svolti a coppie o in piccoli gruppi e sviluppano un ascolto di sé stessi nella reciprocità dell'azione e nella relazione con il luogo. Il movimento è creato da una descrizione dell'azione, parlando a sé stessi e allo stesso tempo 'arrendendosi' al movimento degli altri, dove l'arresa⁵ è vigile ed emozionalmente pronta.

L'"ascolto attivo" proposto da Ninarello si basa su un sentire che diventa azione assieme agli altri corpi e al luogo dove questi agiscono, in questo caso il prato pubblico del quartiere Isolotto. Quindi *focus* primario del coreografo è stato posizionare il gruppo in azione in un contesto specifico.

Come hanno percepito queste pratiche i partecipanti? Per Margherita Moretti «è stato molto interessante rendersi conto di quanto possano essere diverse le modalità di stare attivamente in un luogo, viverlo ed esplorarlo» (Moretti 2021). Il luogo viene percepito in continua trasformazione, e la possibilità di 'arrendersi' a questi continui cambiamenti accende nei partecipanti un'attenzione vigile. Continua Moretti «[...] la pratica del mantenere una visione attiva su tutto e [...] farsi muovere da ciò che catturava la nostra attenzione, è stata un'esperienza illuminante» (ibid.).

Questa possibilità di ascolto richiede un contatto con l'ambiente attraverso una danza, che nelle parole della danzatrice Vera Borghini «nasce dall'attivazione di ogni singolo senso» (Borghini 2021). L'attivazione sensoriale è stimolata dall'ambiente circostante: «il panorama in cui siamo immersi e le voci dei corpi informano la superficie senza soluzione di continuità» (ibid.). In questo ascolto, il corpo diventa «dai sensi aumentati» e «attento a cogliere in ogni istante quanto lo attraversa, come sceglie di essere detto o taciuto» (ibid.). In questa ricerca cor-

porea, continua ancora Borghini «l'attesa è una postura vibrante, che svela i contorni e lascia intravedere una grammatica fatta di pause, parole e sospensioni».

Per raggiungere questa condizione, Ninarello ha sviluppato esercizi e pratiche a coppie e in gruppo, accompagnate da indicazioni per stimolare l'attenzione dei partecipanti, con riferimenti alla tecnica *release*, all'anatomia esperienziale e all'ipnosi. In queste pratiche, sviluppate a partire da inizio Novecento, si cerca un'attenzione somatica, ossia un'integrazione psico-fisica. Ma non solo: sono tecniche dove l'ascolto autonomo del performer è alla base della sinergia del gruppo che si viene a creare.

Uno degli esercizi prevede l'uso di un bastone. Moretti racconta così: «in quel momento era bellissimo connettersi all'altro e al contempo restare vigili e reattivi a tutto il resto» (Moretti 2021). Un passaggio fondamentale di questa metodologia laboratoriale è la trasmissione degli esercizi tra i diversi partecipanti, moltiplicando così le prospettive e accogliendo le differenze lungo la trasmissione.

«È stato utilissimo quando [...] ogni danzatore rispiegava l'esercizio. Mi ha permesso di capirlo da vari punti di vista. [...] e comprendere che non dovevo copiare il movimento dell'altro ma percepirlo (ibid.).

La danzatrice Francesca Dibiasi ricorda: «siamo partiti da pratiche corporee destinate a corpi vulnerabili. Sua intima essenza (del corpo): lo scambio ininterrotto e rinnovato con altri corpi» (Dibiasi 2021).

La relazione con il luogo è stata sviluppata in un modo sottile e graduale.

Moretti racconta: «Veniva chiesto di vivere [...] il luogo, un po' come lo vivono gli anziani che stanno sulla panchina a leggere il giornale [...]. Lo conoscono a memoria, potrebbero girare quel parco ad occhi chiusi, [...]. Sono vigili, anche se guardano il giornale hanno una visione su tutto» (Moretti 2021). Questa possibilità di vivere il luogo in modalità aperta sviluppa affezione perché rende il luogo familiare.

Quel che resta di questa esperienza è una forma di ritorno alla relazione attraverso la gioia.

Dibiasi definisce il ricordo di quei giorni come «una rinascita, un rincontrarsi nella semplicità e nel desiderio di essere all'unisono come la natura ci insegna»; in questo processo «il quartiere e i suoi incontri speciali, i profumi e i suoni [...] fungevano da sottofondo risvegliando me-



Daniele Ninarello,
Healing Together Site
Specific, Area Melograni,
Viale dei Bambini
(photo Emiliano Gori)

morie». L'elemento della gioia, della rinascita è un filone comune tra i partecipanti che hanno visto nello svolgersi di questo laboratorio un ritorno al quotidiano post-pandemia.

Il b. *Lampione Diario Isolotto*

Nel progetto *Lampione Diario Isolotto*⁶, ideato da Sieni e realizzato con Giulia Mureddu, ogni sera i gesti di un performer e di un musicista accompagnavano la conclusione della giornata di Festival con l'accensione dei lampioni. Gesti nati dai racconti dei partecipanti e tessuti in una partitura coreografica da Sieni, in una volontà che «nasce dall'idea di incontrare cittadini del quartiere dell'Isolotto e comporre insieme a loro un diario fisico di gesti e volti» (Cantieri Culturali Firenze 2021). La scelta del lampione e della zona adiacente come spazio scenico da

abitare è una precisa presa di posizione riguardo a quegli spazi cittadini ritenuti solo luoghi di passaggio.

Il processo proposto ai partecipanti è tanto semplice quanto incisivo: viene chiesto di raccontare un percorso nel quartiere attraverso dei gesti successivamente composti in una scrittura coreografica. Le parole diventano gestualità scritte e ripetute. Il tempo della loro costruzione è veloce, come se per ogni parola già esistesse un gesto.

Anita Fabbri, già partecipante a vari laboratori dell'Accademia, racconta come l'alfabeto del gesto si basa non sull'imitare, ma su una scoperta di «cose nuove nei movimenti minimi». Fabbri continua «il gesto [...] è mimetico nel senso che gli dava Orazio Costa: è un'espressione della temperie del corpo, della sua percezione totale di



Accademia sull'arte del gesto, Lampione Diario Isolotto#3, Via Torricoda

quel luogo in quel momento».

Condivido ora tre diverse narrazioni dell'inizio della prova: Roberto Giovanelli lo racconta così:

parlando con Giulia [Mureddu] le ho comunicato il mio timore dichiarandomi tutt'altro che adatto alla recitazione, ma lei mi ha tranquillizzato spiegandomi che mi era richiesta solamente spontaneità. È giunto poi Virgilio; sono rimasto sorpreso dall'approccio in quanto mi aspettavo che venisse proposta una coreografia già pronta ma non è stato così.

e continua:

Mi sono trovato di fronte una persona che [...] aveva condiviso con me i primi anni di vita del quartiere dove lui è nato ed io sono arrivato da bambino. Così, parlando, è

nata la rappresentazione di ciò che esisteva prima della costruzione della passerella che oggi unisce la due sponde dell'Arno (Giovanelli 2021).

Anna Giorgiantonio narra:

Ignara di ciò che sarei andata a fare, ho comunque fin da subito capito che dovevo affidarmi a Virgilio e a Giulia, seguire le loro indicazioni, anche se all'inizio non capivo dove mi avrebbero portato (Giorgiantonio 2021).

Nelle parole di Fabbri:

Virgilio mi ha invitato a soffermare lo sguardo sugli elementi del paesaggio, poi mi ha chiesto di ripercorrere mentalmente il tragitto fatto da San Bartolo a Cintoia, dove abito, prima fino a piazza dei Tigli in macchina e poi a

pie di lungo il Viale dei Bambini, in modo da familiarizzarmi con un angolo, per me sconosciuto, del quartiere (Fabbri 2021).

Il momento del primo incontro suscita sorpresa, necessita di dare fiducia a una pratica e in alcuni casi a una persona, che non si conosce; i partecipanti si sentono introdotti da subito nella coreografia, ad esempio Fabbri racconta come Sieni conduca immediatamente la sua attenzione verso dettagli della spazialità circostante. Secondo Giorgiantonio, elementi essenziali sono la richiesta di non essere espressivi nell'eseguire il gesto coreografico e la necessità di «fermarsi e ascoltare», e continua:

mi sono esercitata a lungo per interiorizzare i movimenti ed eseguirli al meglio, [...] lavorare più nel mio intimo, mi sono piano piano resa conto che stavo liberando il mio corpo [...] (Giorgiantonio 2021).

Le indicazioni di Sieni uniscono il racconto della memoria a dettagli corporei, come soffermarsi sull'ascolto del respiro (collegato al gesto). Queste informazioni diventano parte della coreografia e sono una modalità creativa di costruzione del movimento. Fabbri racconta un momento particolare:

seduta sul bordo rialzato del vialetto, ho cercato di alzarmi facendo pressione sulle mani appoggiate a terra, con un po' di apprensione. Virgilio mi ha chiesto di concentrarmi sul calore percepito dalle mani appoggiate sulle stoppie e alzarmi è stato più facile (Fabbri 2021).

L'attenzione somatica diventa sia azione creativa sia uno stimolo fisico per svolgere un movimento: un'indicazione corporea come il calore delle mani aiuta a sviluppare un movimento, ascoltare il proprio respiro serve a essere concentrati e a percepire il proprio corpo.

Altro elemento fondante per Giorgiantonio è quello della lentezza: «eseguire la performance con movimenti lenti ma non incerti» dove «le pause sono intese come momenti non di dubbio o incertezza ma inseriti nel contesto della performance» (Giorgiantonio 2021).

Le indicazioni di Sieni e Mureddu sono legate al rapporto psicofisico con il territorio e con i suoi dettagli, creando coreografia come partitura dell'esperienza, dove l'ascolto parte dal sentire del performer verso sé stesso e il luogo in cui è posizionato. L'evento del percepire il polpastrello viene traslato in un input fisico e narrativo che permette così lo svolgersi di un'azione. Le coreografie nascono sul luogo della performance e rappresentano un esempio chiaro di creazione *site specific*, dove la struttura del luogo, la gestione delle energie fisiche per integrarsi con il luogo stesso e la memoria che questo porta con sé contribuiscono alla genesi della coreografia.

Un altro elemento che deriva dai loro racconti è la possibilità di costruire relazioni oltre la verbalizzazione. Ad esempio, una partecipante dichiara: «alla relazione non per forza legata alla parola» (Ciomei 2021) che Sieni costruisce. Ciomei spiega come «raccontare il mio percorso [con i gesti] ha fatto sì che per me fosse molto semplice ricordare ogni passaggio. Mi bastava pensare [...] alla mia esperienza quotidiana» (ibid.). Si crea così un racconto non verbale di una routine ma anche «la storia delle relazioni che sono nate in questi ultimi anni di scoperta del quartiere, tra un acquisto e l'altro» (ibid.). La rilettura della relazione con il quotidiano diventa partitura intima di gesti inseriti in un'azione pubblica.

Le azioni coreografiche che in *Lampione Diario Isolotto* hanno come soggetti dei singoli, hanno l'impatto di azioni comunitarie. Ciomei spiega come partecipando a questo progetto si sia sentita parte di «un processo artistico che riguarda lo spazio che vivo» (ibid.) e continua: «Virgilio mi ha fatto un regalo fantastico! Ma lo ha fatto davvero a tutto il quartiere. Una prospettiva diversa del luogo in cui siamo, stiamo, restiamo, viviamo» (ibid.).

Lampione Diario Isolotto ha riattivato una riappropriazione dello spazio pubblico ricreando o riportando alla luce relazioni sia fisiche con determinati luoghi sia immaginative verso nuovi scenari.

III. Quello che rimane

L'esperienza dei *Cantieri Culturali Firenze* fa emergere che la condizione dell'abitare un luogo tramite pratiche di danza specifiche è in grado di manifestarsi anche quando le pratiche stesse finiscono. Quello che resta viene individuato in una serie di azioni e di processi che riguardano sia la relazione del corpo con i luoghi, sia tutte quelle

modalità laterali di memoria condivisa, e le testimonianze raccolte ne sono un esempio. Il lavoro nello spazio aperto ha avvantaggiato questi processi innescando uno speciale tipo di ascolto. Suoni e profumi diventano agenti delle performance stesse, ricordando come il vivere lo spazio pubblico si basa anche sulla condivisione di questi elementi.

Queste due esperienze coreografiche, una laboratoriale e l'altra registica, sono azioni educative oltre che performative, in quanto riguardano la percezione individuale e collettiva e l'ascolto del luogo. Se *Healing Together* è stata una pratica rivolta a un gruppo per otto giorni, *Lampione Diario Isolotto* ha richiesto un paio di giorni di prova, una condensazione di spazio-tempo, rivolta al singolo interprete. Entrambe le pratiche, pur nella differenza dei loro metodi, hanno attivato una trasformazione del percepire nei partecipanti.

Le testimonianze raccolte sono un esempio di come la danza sia in grado di permanere, distruggendo ancora una volta quello statuto di arte effimera attribuitole: è infatti anche nella sua capacità di mettere le persone in relazione che diventa materiale. Una materialità che si tocca nel portare le persone assieme, nel creare energia fisica, nella capacità della danza di adattarsi ad ambienti sociali e fisici diversi (Foster 2019: 18): danza quindi come relazione che permane.

Il Festival ha restituito alla danza il significato di essere e creare valore nel contesto a cui si rivolge (Foster 2019), nella creazione di contenuti (coreografici, relazionali, umani, del ricordo), scambiati come doni all'interno non solo della comunità dell'Isolotto ma anche della comunità di danza italiana nazionale provata dalla pandemia. Mentre la merce stabilisce relazioni tra cose e servizi, uno scambio di doni costruisce relazioni tra le persone (Mauss 1925). In che senso quindi si può parlare di scambio di doni in questo contesto? Non solo per la gratuità dell'intero evento, ma anche per quella rete di connessioni che l'evento stesso ha creato: tra gli artisti, tra gli abitanti, e il territorio. Si è costituita quella che Foster definisce «una specie di partitura coreografica» (Foster 2019: 12), una partitura di danza, una 'coreografia del dono' dove Tomassini analizzando Foster, specifica «La danza scambiata come dono non può essere separata dagli spazi e dalle persone che la generano» (Tomassini 2020: 11).

Le testimonianze scritte contribuiscono a tessere questa partitura coreografica, lanciando un ulteriore segnale di continuità con l'operato del Festival, dove la danza è considerata una risorsa capace di portare le persone in relazione tra di loro e con i luoghi, in grado di riaffermare una comunità, costruendo strategie adatte a questa collettività specifica.



*Accademia sull'arte del
gesto, Lampione Diario
Isolotto#5, Lungarno
dei Pioppi*

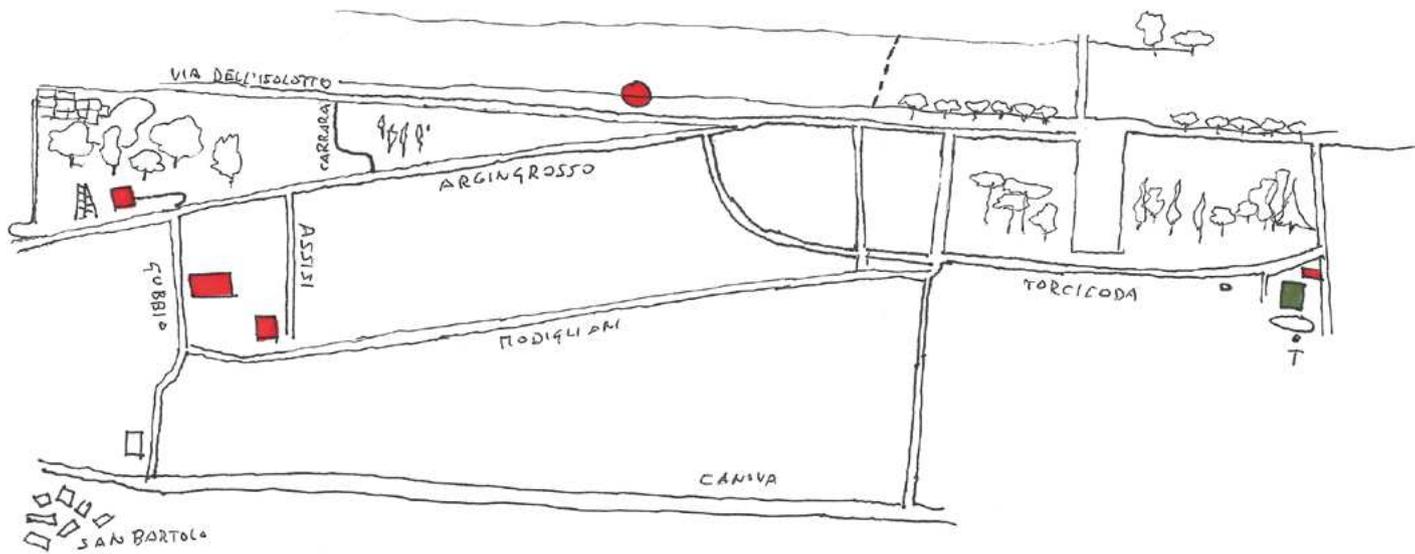
NOTE

- 1 Sulla tematica del gesto e sull'operato dell'Accademia del Gesto rimando a Virgilio Sieni (Delfina Stella, a cura di), *Progettare Scalzi*, Maschietto Editore, Firenze 2021; Sabrina Tosi Cambini, Virgilio Sieni, *Quarto Paesaggio. La città che viene*, Fondazione Michelucci Press, Fiesole 2021.
- 2 Ringrazio infinitamente Vera Borghini, Francesca Dibiasi, Margherita Moretti, Anita Fabbri, Roberto Giovannelli, Anna Giorgiantonio, Laura Ciomei, Donatella Santelli e Sergio Elisei per aver contribuito con le loro testimonianze scritte alla compilazione di questo saggio.
- 3 *Healing Together Site Specific* prende avvio da pratiche sviluppate per la creazione *Pastorale* (2019). Fonti del coreografo sono, per citarne alcune, Philippe Sollers, *Numeri*, Zygmunt Baumann, *Vita Liquida*, Paul Preciado *Corpo Vivo, la scienza frattale*. Protagonisti sono i quattro danzatori della compagnia Vera Borghini, Francesca Dibiasi, Zoé Barnaéu, Lorenzo Covello, con Andrea Palumbo e le quattro giovani performer Henrike Engelhardt, Margherita Moretti, Rebecca Marini, Emma Lastraioli.
- 4 Sul lavoro di Ninarello si vedano anche i testi di Lorenzo Donati *infra* p. 35 e Francesca Serrazanetti *infra* p. 61.
- 5 Il concetto di 'arresa' torna nella pratica di Ninarello, come ad esempio in *NOBODY NOBODY NOBODY It's Ok Not To Be Ok* (Appunti, celebrazioni e proteste di un corpo vulnerabile) cfr. <http://www.danieleninarello.it/nobody-nobody-nobody/>.
- 6 *Lampione Diario Isolotto* da un'idea di Virgilio Sieni, con Anna Giorgiantonio, Roberto Giovannelli, Laura Ciomei, Anita Fabbri, Giulia Romoli, Valentina Ferrari; musiche dal vivo di Andrea Stefanini, Niccolò Martinelli, Sergio Prisco, Romano Pratesi, Andrea Mannori, Cosimo Ghelardini. Su *Lampione Diario Isolotto* si veda anche il saggio di Sandra Burchi, *infra* p. 43.

BIBLIOGRAFIA

- Borghini V. 2021, e-mail all'autrice.
- Bourdieu P. 1980, *Questions des Sociologie*, Parigi, Minuit.
- Buckland T. (a cura di) 1999, *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Cantieri Culturali Firenze 2021, *Cantieri Culturali Firenze. Poeticamente Abita l'Uomo*, «virgilioieni.it», <<http://www.virgilioieni.it/schede/firenze-festival-cantieri-culturali-firenze/>>
- Ciomei L. 2021, e-mail all'autrice.
- Collins P., Gallinat A. (a cura di) 2010, *The Ethnographic Self as Resource: Writing Memory and Experience into Ethnography*, New York, Berghahn Books.
- Coros M. 1982, *Sousta* (distribuito privatamente).
- Cvejić B. 2016, *In States of Transindividuality*, in Migdal Fiksdal I., Corell Petersen J. (a cura di), *STATE STATE STATE*, Oslo, Samizdat, <https://www.academia.edu/27214896/In_States_of_Transindividuality?email_work_card=view-paper>
- David A., Dankworth L. (a cura di) 2014, *Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment, and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Dibiasi F. 2021, e-mail all'autrice
- Fabbri A. 2021, e-mail all'autrice.
- Foster S. L. 2019, *Valuing Dance: Commodities and Gifts in Motion*, Oxford, Oxford University Press.
- Giorgiantonio A. 2021, e-mail all'autrice.
- Giovannelli R. 2021, e-mail all'autrice.
- Mauss M. 1925, *Essai sur le Don: Forme et Raison de l'Echange dans le Societes Archaïques*, «Année Sociologique», 1(2), pp.30-186.
- Moretti M. 2021, e-mail all'autrice.
- Nieminen P. 1997, *Participation Profiles and Socialisation Into Dance Among Non-Professional Dancers*, «Sport, Education and Society», 2 (2), pp. 221- 234.

- Ninarellò D. 2021, intervista a cura del Gruppo di Ricerca di *Cantieri Culturali Firenze*.
- Noè A. 2015, *Strange Tools: Art and Human Nature*, New York, Hill and Wang.
- Noland C. 2009, *Agency and Embodiment. Performing Gesture/ Producing Culture*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- O'Shea J. 2016, *Festivals and Local Identities in a Global Economy: The Festival of India and Dance Umbrella*, in DeFrantz T. F. e Rothfield P. (a cura di), *Choreography and Corporeality: Relay in Motion*, Londra, Palgrave Macmillan, pp. 85-102.
- Sieni V., Stella D. (a cura di) 2021, *Progettare Scalzi*, Firenze, Marsilio Editore.
- Spångberg M. 2012, *Expanded Choreography*, «martenspanberg.se», <<https://martenspanberg.se/node/3>>.
- Tomassini S. 2021, *Reportage dal Festival Danza Urbana di Bologna*, «Artribune», <<https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2021/09/reportage-festival-danza-urbana-bologna/>>.
- Tomassini S. 2020, *Tempo Perso. Danza e Coreografia dello Stare Fermi*, Milano, Scalpendi Editore.
- Tosi Cambini S., Sieni V. 2021, *Quarto Paesaggio. La Città Che Viene*, Fiesole, Fondazione Michelucci Press.
- Williams D. 2018, *Finding Their Dance. A study of the narratives and claims of alterations of belief systems amongst non-professional dancers*, Tesi di Dottorato, Londra, University of Roehampton.



A contatto con il problema. Appunti per le arti multispecie

di Lorenzo Donati

Annotando le considerazioni di Marc Bloch e di Walter Benjamin a proposito dello sconvolgimento del secondo conflitto mondiale, Gerardo Guccini (2011: 3) invita a riconsiderare il ruolo degli artisti come possibili «storici immediati del reale», quando le opere si incaricano di raccogliere le esperienze vissute contribuendo a ridare la parola alle persone, a fette della società “ammalate di silenzio” perché senza possibilità di rielaborazione dopo avvenimenti tragici:

la realtà scioglie la lingua o cuce le labbra, induce o inibisce processi di conoscenza, interdice o genera esperienze comunicabili: è una forza inevitabile e pericolosa. Ora più che mai, per potersi orientare fra i suoi mutamenti, sarebbe necessario individuarne tendenze, dinamiche e direttive, ma questa esigenza si scontra con l'opacità del mondo contemporaneo i cui fulcri si sottraggono alla lente delle ricomposizioni analitiche (*ibidem*).

Il Festival *Cantieri Culturali Firenze* rappresenta un'occasione formidabile per mettere a fuoco e provare a rispondere ad alcune domande sui mutamenti delle arti coreutiche, verificandole sul campo a contatto con opere e spettatori. Alcune premesse fungeranno da terreno sul quale fare muovere il racconto.

Siamo consapevoli di abitare una fase di rielaborazione sistemica e creativa che Victor Turner (1982) definirebbe “liminale” riferendosi, nelle società preindustriali, a quei momenti di passaggio dove si mettono in tensione gli elementi della struttura sociale in vista di un mutamento,

anche grazie alla mediazione di rituali e azioni creative. Avvicinando l'analisi alla nostra epoca, l'antropologo introduce il concetto di “liminoide”: momenti di svago, intrattenimento e dunque anche di rielaborazione artistica «potenzialmente in grado di liberare capacità creative individuali o collettive per criticare oppure puntellare i valori della struttura sociale dominante» (Turner 1986: 75). In un periodo post-pandemico già in corsa verso il recupero della “normalità”, con il rischio di mettere tutto sotto il tappeto, pare ancora più importante dare ascolto alle elaborazioni artistiche del passato recente. In che modo opere e artisti si fanno carico di raccontare quello che è successo? Non si tratta di inscenare mascherine o ospedali ma di provare a tenere conto del manifestarsi delle fratture del presente nelle opere e nei processi, così che queste parlino a più persone possibili. Il “blocco” ha interrotto il mondo che conoscevamo, l'estrazione di valore da ogni risorsa naturale e relazionale è stata temporaneamente sospesa e per qualche mese abbiamo anche sperimentato una ritrovata comunione fra sconosciuti. Lì ci siamo accorti quanto la crisi pandemica sia stata la manifestazione parossistica di qualcosa già in atto. Per ripensare a quei mesi e al futuro può essere utile il concetto introdotto dall'antropologo Ernesto De Martino a proposito delle apocalissi culturali: la “crisi della presenza” (cfr. De Martino 1977), il cui esito è la messa in discussione dell'orizzonte del trascendimento, quando dall'individuale si passa all'intersoggettivo. In tempi “normali” la biografia individuale è destinata a completarsi nello slancio culturale collettivo, anche grazie alle occasioni di incontro ritualizzate dal punto di vista artistico,

quando ci accorgiamo che in un nostro gesto si cela una memoria ancestrale archeologica, o quando, scendendo direttamente nel nostro campo, l'incontro fra danzatore e spettatore è «teso al recupero del gesto originario e alla sua ricollocazione in una dimensione della rammemorazione non finalizzata alla riproduzione seriale» (Leogrande in Sieni, 2013: 9-10). Ora, tornati a una normalità viepiù sospetta, possiamo pensare alle arti dal vivo come snodo per un riscatto comunitario e collettivo, contro la minaccia della sparizione? Quali indicazioni ci possono dare, se le osserviamo tramite questa lente? Tali premesse sono per noi principi di indagine per riattraversare l'edizione dei *Cantieri Culturali Firenze 2021*. Individuiamo due macro aree di osservazione: da una parte il mutamento del Festival inteso come dispositivo di contatto fra spettacoli e spettatori; dall'altro i mutamenti rinvenibili nelle processualità artistiche e nelle opere.

Cantieri Culturali Firenze: il Festival multiforme

Camminando per le vie del Quartiere 4 in occasione del Festival era facile imbattersi in proposte artistiche eterogenee, non solamente per l'ovvia diversità delle poetiche invitate, ma soprattutto grazie alle molteplici forme di "ingaggio fruitivo" proposte a spettatori e cittadini. Si poteva assistere a frammenti di sessioni di creazione a cielo aperto a mezza via fra prova aperta e spettacolo, a performance itineranti da seguire camminando e sostando fra argini e vie laterali, a laboratori di creazione in giardini all'aperto, a spettacoli rappresentati su zattere sul fiume da osservare dall'alto, a esibizioni in solo di lunga durata al mercato da osservare anche in modo intermittente, a performance nelle boccioline, a spettacoli frontali nei parchi, nei campi di basket, in campi da calcio, sotto le chiome dei cedri, al centro della piazza o sul sagrato¹. Chi cammina al mercato, o attraversa il ponte che dall'Isolotto conduce al parco delle Cascine, o chi semplicemente passeggia lungo il Viale dei Bambini, molto spesso guarda e passa, naturalmente perché il suo tragitto prevede precise destinazioni e tempi stabiliti; alcuni guardano e "rubricano" quanto vedono in un personale casellario di offerte artistiche all'aperto; altre volte chi passeggia si ferma e si aggiunge agli spettatori e spettatrici che hanno scelto di seguire il Festival. Quali sono i motivi che spingono le persone a non fermarsi? I *Cantieri Culturali Firenze* danno la possibilità, come non accade quasi mai,

di interrogarsi sui bordi delle arti dal vivo, sul perché a volte vengano attraversati e altre funzionino come confini che escludono. Nei giorni del Festival ci siamo posti queste e altre domande con alcune spettatrici e partecipanti ai processi di creazione, come la signora Pierina S., di anni 73:

Mi interessa in questo Festival la parola 'cantiere'. Nel cantiere hanno tutti un loro ruolo, nessuno è più bravo dell'altro. Ci sono delle proposte che personalmente mi possono piacere di più e altre che mi fanno di "risaputo" però sono tutte ugualmente interessanti. Le emozioni che provo sono nuove, anche nel vivere le strade che conosco.

Luna Colombini, titolare della Stamperia N.I, impresa culturale trasferitasi nel quartiere e collaboratrice delle attività della Compagnia Virgilio Sieni, rimarca il concetto di "cantiere":

Il 'cantiere' sta dentro il nome stesso del Festival e ci invita a riflettere su una "utilità", concetto che di solito manca nell'arte contemporanea, spesso molto concentrata su stessa.

Ripensando al Festival emerge questa qualità di organismo multiforme nel quale operano diverse maestranze specializzate in ambiti differenti, come accadeva in alcuni laboratori a cielo aperto. Nel percorso condotto dalla coreografa torinese Doriana Crema, per esempio, si chiedeva ai partecipanti di costruire aggregazioni di corpi attraverso delle assi di legno manipolate e usate come sostegni, e in generale concepite come un'estensione dello spazio personale di relazione². L'Isolotto è un quartiere con una presenza di bambini molto marcata, al centro ci sono parchi e strade pedonali; i bambini fermavano i loro giochi e le loro corse per guardare alcuni adulti impegnati a giocare, un'inversione generazionale e sociale che potrebbe insegnarci molto, anche sulla funzione disinnescata in cui spesso si ritrovano le arti sceniche dal vivo nello spazio pubblico. I bambini, continua Pierina:

Si fermano a guardare, l'altro giorno ci hanno osservato lavorare durante il laboratorio e più tardi, per strada, ci sono ricordati di me e mi hanno salutata. Sono loro a coinvolgere gli adulti, spingono le mamme a partecipare.



Lungo il saggio cercheremo la sponda dialogica di spettatrici, partecipanti, collaboratori del Festival in una modalità di racconto sul campo che prova ad avvicinarsi con spirito amatoriale agli strumenti della storia orale, in cerca di fonti che possano:

spostare il focus della ricerca dall'oggetto-spettacolo al contesto (di produzione, di ricezione, di memorizzazione, per esempio): dall'opera (scomparsa) alle tracce della sua memoria, ai mestieri, ai saperi, ai luoghi, ma anche ai percorsi di chi fu protagonista (come artista o come spettatore) (Cavaglieri, Orecchia 2018: 12).

Adottiamo questa modalità di inchiesta con più convinzione in un periodo come questo, in cerca di risonanze di un mutamento epocale nei dispositivi e nelle opere. Ben sapendo, però, di non poterci aspettare delle corrispondenze letterali, per evitare il rischio di un funzionalismo al quale le arti non devono comunque essere piegate, perché l'opera non è mai mera superficie riflettente (si offre semmai come «specchio inclinato» che «aggiunge società», cfr. Meldolesi, 1986) né pretendendo un'immediata «reazione» del sociale alle proposte che dall'arte vengono lanciate³. Si tratta di questioni che il Festival tiene in considerazione, come ci conferma Analea Antolini, operatrice ed esperta di danza, parte del gruppo curatoriale chiamato ad affiancare la direzione organizzativa: «le persone preferiscono vedere lo spazio



*Gruppo Congo,
Atelier Congo, Piazza
dell'Isolotto*

urbano come qualcosa che preesiste al Festival, che viene “accolto” piuttosto che cancellato in favore dello spettacolo». In un Festival multiforme alcune proposte sembrano pensate nel loro essere popolari, trasformando i molti cittadini intervenuti in spettatori e spettatrici, altre vengono attraversate in modo distratto e quasi non notate, altre ancora sono percepite da lontano o mediante un'attenzione intermittente. Si scommette sull'unione di queste modalità per spostare sul lungo periodo la percezione di un luogo e di chi lo abita. Il “mutare forma” del Festival invita i cittadini a una relazione complessa e il “non diventare spettatori” di molti non è una perdita ma una concreta domanda di lavoro. Ce lo raccontava in un incontro finale lo stesso Virgilio Sieni:

Nessuno si aspetta che chi si trova al mercato per fare la spesa si fermi a guardare i danzatori. Questo non accadrà mai: l'obbiettivo è lasciare qualcosa, un seme, anche sepolto nell'inconscio e che riaffiorerà dopo anni. Nell'immediatezza non accadrà nulla. Bisogna lavorare sulla risonanza e sperare.

Processi e opere: estetiche multispecie

I *performance studies* invitano a studiare e osservare i gesti e le azioni umane, anche del teatro, in cerca delle “tracce sociali” che li hanno generati:

Divenire consapevoli del comportamento recuperato significa riconoscere il processo mediante il quale i processi

sociali, nella molteplicità delle loro forme, si trasformano in teatro» (Schechner 2018: 84).

Osservare i corpi in situazioni di rappresentazione organizzata può essere dunque una formidabile finestra per imparare qualcosa su come siamo cambiati, sul trauma che ci ha attraversato per provare a comporlo a livello sociale dando forza al contempo ai tentativi poetici in ascolto di un mondo che muta. Ma ancora prima degli spettacoli a cambiare sono probabilmente i processi creativi, almeno per chi ha avuto tempo sufficiente per fare i conti, nel proprio linguaggio, con la chiusura forzata e con la mancanza di relazione fra i corpi. Ascoltiamo il coreografo e danzatore Daniele Ninarello:

Prima del Covid avvertivo una responsabilità personale nel guidare un intero gruppo verso una direzione che partiva da – e probabilmente finiva anche – in me. Stare chiusi in casa mi ha dato la possibilità di capire meglio come io osservavo il corpo e trovare le parole per descrivere in modo preciso quello che stava accadendo. Mi ha aiutato a comprendere che volevo e potevo lavorare a una danza che si costruisce nella relazione, durante la pandemia ho percepito la mancanza di una mente collettiva pronta a sostenere i corpi.

Ninarello, al Giardino dei Melograni, accoglie chiunque voglia assistere alle prove del suo laboratorio e a uno spettacolo che ne è l'esito finale, dal titolo *Healing Together site specific*. Dispone i danzatori in tutto lo spazio, uno slargo ricoperto dal prato delimitato da siepi fra i caseggiati. Loro si muovono in diagonale, noi stiamo seduti in diversi punti, ognuno danza reagendo ai gesti di un altro/a, udiamo degli uccellini in audio, i corpi si avvicinano, ci scansano, si esercitano imitando quello che fa solo uno, poi si raggruppano come attratti dalla densità, generano assembramenti di tre o quattro elementi, si disperdono e si radunano nuovamente come un nugolo di insetti. Lentamente si siedono, sdraiati in una sorta di *danse sur l'herbe*, si mettono al nostro livello, tornano tra noi. Continua il coreografo:

Si tratta di concepire la danza modificando radicalmente il proprio punto di vista: se fino a oggi ci è stato chiesto di “danzare” nel senso di dare, “produrre” qualcosa, adesso

voglio capire se è possibile continuare a danzare attraverso la rinuncia. La domanda è: che tipo di pratica si può costruire affinché il corpo degli altri, non “il mio”, sia quello in grado di “rispondere”? La danza dovrebbe divenire quindi un sistema plasmato da una mente collettiva.

Lo spostamento più evidente nelle processualità, progettato in partenza, lo abbiamo notato osservando il lavoro en plein air di *Atelier Congo*, un gruppo di giovanissime danzatrici formatosi da alcuni mesi e che ha lavorato anche a ridosso del lockdown sotto la guida di Giulia Murreddu. Quasi ogni giorno del Festival il programma offre una loro performance: sessioni di prove all'aperto nelle quali il confine fra allenamento e rappresentazione viene ripensato e messo in discussione. Al lato del sagrato si trova una piattaforma di legno che funge da palco, lì salgono tutte insieme, a turno qualcuna scende e osserva il lavoro delle altre, provano fraseggi messi a punto con la loro guida: piegamenti, angolature dei corpi, atletismi che si intersecano. Durante le lunghe ore di prove improvvisano, rifiniscono e dettagliano, in dialogo con l'azione sartoriale che si svolge in tempo reale di una delle loro compagne, giovanissima sarta-costumista che “cuce” gli abiti sulla scena addosso ai corpi. La prima volta che li osserviamo, in Piazza dell'Isolotto, qualcuna si domanda “come farsi guardare”. Si chiedono: ci vogliono delle sedie in più? Va esplicitato che è in corso una performance? Molte persone infatti passano, guardano e se ne vanno prese dai flussi delle loro occupazioni quotidiane. Le abbiamo incontrate collettivamente l'ultimo giorno di Festival, quando il processo di lavoro su più giornate era quasi giunto al termine:

Restare fermi, in attesa per lungo tempo può sembrare un esercizio semplice, mentre non lo è affatto, soprattutto per noi che siamo abituate sempre a fare, anche sul palcoscenico. Ti ritrovi ad osservare cose a cui prima non prestavi attenzione, come sentire il pollice del piede che si muove, di solito quando si danza non ci si fa caso. Qui ci si concentra sulla ricerca della sensazione senza la premura di farla ricadere a tutti i costi nella forma – cosa che alla nostra età è molto comune perché si ha ancora una concezione molto “dimostrativa” della danza.

È una dichiarazione che tradisce un combattimento non

pacificato sulle aspettative, sulla messa in forma, sulla prestazione. La condizione dell'essere "pubblici in pubblico" tipica delle società connesse (Boccia Artieri 2012) durante il *lockdown* sembra essersi ulteriormente stressata anche per i post-millennials: *compaio online e prendo la parola, dunque esisto*. Un processo siffatto può allora servire come un farmaco per le ansie dell'apparire, perché sperimenta una presenza in un luogo dove si è sempre in mostra ma allo stesso tempo "educa" alla legittimità di uno sguardo superficiale, gassoso, intermittente per chi guarda e per chi viene guardato. *Sono sempre visibile, eppure non mi guarda nessuno*. Potendo sostare qualche ora da spettatori, è comunque possibile apprezzare alcuni lievi mutamenti negli orizzonti quotidiani fruitivi della piazza. Una bambina è talmente avvinta che la nonna acconsente a farla stare alle prove per oltre mezz'ora; una madre incontra una conoscente, anch'essa con la sua bambina, e insieme si fermano a osservare. Una signora anziana torna per più giorni consecutivi, curiosa dello sviluppo. E così via: nonne e bambini, mamme con i passeggini, anziani, adulti e giovani hanno scelto di modificare il loro tempo privato, facendolo coincidere con quello di *Atelier Congo*. Le danzatrici sono tutte fra i 18 e 20 anni e dimostrano una grande consapevolezza sul percorso di ricerca:

È un lavoro controcorrente rispetto alla predominanza degli istinti, al ritmo con cui procede il mondo, che è sempre più veloce, un divenire continuo. Questo tempo sospeso ci ha permesso di riflettere di più su quello che facciamo, su quello che accade nel presente.

Guardando invece più da vicino alcuni spettacoli, ci imbattiamo in proposte linguisticamente "non identificate": collidono nello spazio della rappresentazione diversi orizzonti disciplinari e tradizioni coreografiche che dialogano con la percezione di chi guarda. Sono spettacoli in cui interpreti e danzatori *giocano* fra di loro, tenendo spesso le maglie dell'esecuzione aperte a fraseggi che accolgono il tempo reale dell'improvvisazione, invitando gli spettatori a fare altrettanto, a lasciarsi rapire. In *Markor* Cristina Kristal Rizzo, autrice di danza, ed Enrico Malatesta, compositore e musicista, dialogano dal vivo ciascuno con i propri strumenti. Siamo al limite di un campo di pattinaggio, loro sono dentro e tutto sembra danzare:



danza il parapetto di metallo fatto risonare applicando calamite, i sassi in un contenitore di metallo, gli occhi, i gesti che alludono a fugaci intenzioni, il ginocchio che cede, il polso dove ruota la mano, la schiena che s'appoggia al metallo. Danzano e suonano le bacchette per la batteria, i piatti staccati e sollevati in aria, una cassa Bluetooth avvolta nella stoffa. Danzano dei macchinini semoventi somiglianti a dei virus e danza il nostro sguardo che torna a stupirsi di tutto. Qualcosa di simile, pensando a un "incanto" dello sguardo, accade di fronte a *INFORESTA* di Annamaria Ajmone, performance quasi cyberpunk che osserviamo da lontanissimo, noi in piedi sull'argine e lei sull'altra sponda, oppure su un'insenatura sul fiume generata da un cantiere. Intravediamo appena la lingua rotea-

*Cristina Kristal Rizzo
/ Enrico Malatesta,
Markhor (duo), Pista
di Pattinaggio della
Montagnola e Argine
Lungarno dei Pioppi*



[1]

[1] Mariagrazia Portera, *Il gesto abituale e la grazia. Strategie del corpo tra spontaneità e necessità, Piazza dei Tigli.*

[2] Kinkaleri, *ManYmuchKissKlssYou, Parco dell'Argingrosso*

re, vediamo il corpo fremere di spasmi, i muscoli tendersi mentre la figura cammina su una lingua di terra, il bacino pulsare e le braccia ondeggiare come fili di medusa. C'è qualcosa che non comprendiamo ma che non possiamo smettere di scrutare, è un andamento corporeo animale per una danza al confine fra land art e performance, un'arte "multispecie" (Haraway 2016). Concludiamo la ricognizione fra le opere dando la parola a Rizzo e Ajmone, trascrivendo due frammenti di conversazioni, avvenute separatamente, sul loro procedere creativo:

Cristina Kristal Rizzo: penso che in questo momento, soprattutto dopo il Covid, quello di cui dobbiamo occuparci sia un "tutti" in senso ampio. Dovremmo ritrovare qualcosa che abbiamo perso totalmente, la moltitudine. Come ritorniamo a essere moltitudine?

Annamaria Ajmone: l'altro giorno stavo lavorando su una sponda dell'Arno e sono stata molto tempo seduta dove so che si posizionerà il pubblico. Sono stata per ore a guardare, senza però immaginare cosa farò. Ascolto, presto attenzione a quello che mi diverte, resto proprio a guardare nel posto degli spettatori.



[2]

Staying with the trouble

Luna Colombini: ciò che dovremmo aver capito dalla pandemia è che è necessario frenare, molte cose che credevamo incontrovertibili, come il progresso, in realtà non lo sono più. Dovremmo imparare a fare meno, soprattutto in senso economico. L'arte potrebbe aiutarci a "cambiare rotta", se riuscissimo a considerarla come strumento concreto per capire il mondo in cui viviamo, facendo poi precipitare questo sapere nella nostra vita.

Emma Ontanetti: Ho una speranza. Che non si torni come prima. È importante essere spettatori insieme agli altri spettatori, a me piace sentire, ascoltare, trovo interessante che non ci siano dibattiti alla fine degli spettacoli. Il dibattito ha avuto la sua importanza, ora no, è importante l'ascolto. Bisogna avere il coraggio di lasciare delle cose.

Abbiamo incontrato la signora Emma, di 84 anni, diverse volte durante il Festival. Veniva da sola per seguire le performance, ci ha raccontato di vivere in centro a Firenze e di conoscere bene il lavoro di Sieni, anche questa è la sua prima volta al Festival. Nella vita ha lavorato come sarta di scena, ogni giorno si presentava agli orari stabiliti per l'inizio e seguiva buona parte della programmazione. Ci ha parlato del Festival come di un contesto «modesto», perché non ci sono «predicatori» ma persone di fronte a proposte arti-

stiche che non stanno su piedistalli ma al livello della vita di tutti. Ci è parso importante chiudere la nostra ricognizione affiancando due testimonianze di spettatrici, indicazioni possibili per il futuro delle arti e dei progetti culturali. Voci vicine ma non interne all'organizzazione, appassionate ma non di addette ai lavori e che dunque esprimono desideri meno mediati sul ruolo delle arti.

Tradotto in Italia nel 2019 ma diffuso nei mesi del primo lockdown, *Chthulucene* di Donna Haraway insiste sulla necessità di *stare a contatto con il problema*, affermandolo nel titolo stesso: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Haraway 2016). In un mondo infetto, secondo la filosofa l'unica possibilità di riscatto è inventare alleanze multispecie fra esseri umani, animali e organismi vegetali ritrovando ipotesi di convivenza e comunicazione. In quello che Fabio Acca chiama «panorama anfibo» delle nuove danze degli ultimi anni (Acca 2019) gli elementi del reale sono così intarsiati nella rappresentazione da riuscire a rinegoziare un rapporto fra arte e realtà. È seguendo queste strade che ci pare si muovano molte opere e formati odierni, quando gli artisti tentano di farsi intendere in un mondo «infetto» incontrando spettatori impensati, mescolando diversi orizzonti disciplinari, invitando a danzare più persone possibili, quando i festival si interrogano sui loro confini o quando scoprono interstizi di dialogo anche nei mondi connessi e con diverse gradazioni di «liveness» (cfr. almeno Gemini 2016 e 2020; Pontremoli 2020).

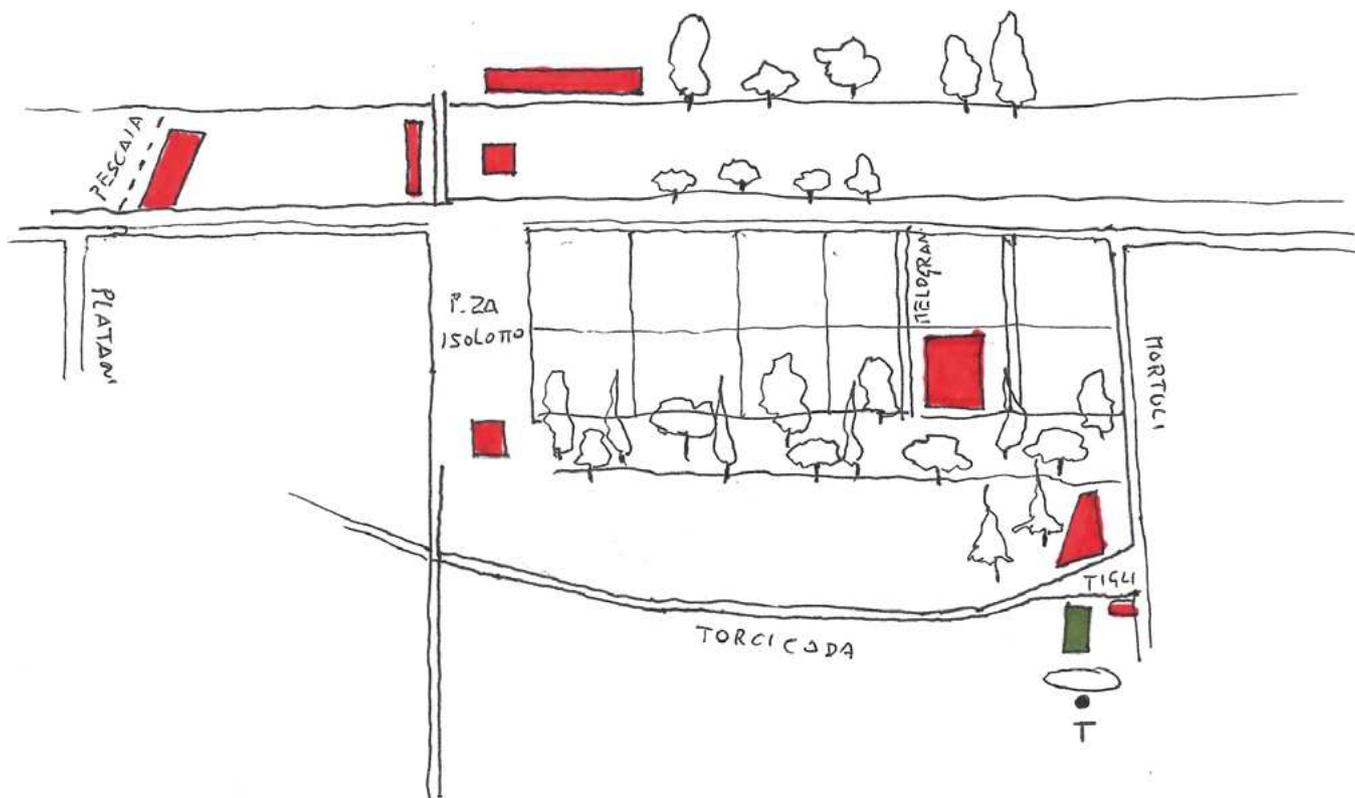
In tutti questi casi si stanno abitando spazi che l'arte aveva trascurato, si sta interrogando il margine fra presentazione, racconto di sé e rappresentazione per riaprire discorsi fra spettacoli, cittadini e spettatori.

NOTE

- 1 Per una disamina approfondita dei dispositivi di relazione fra opere e luoghi si rimanda, in questo volume, in particolare ai contributi di Iachino e Serrazanetti. Cfr. supra p. 13 e infra p. 61.
- 2 Per un racconto esteso del lavoro di Crema cfr. in questo volume il contributo di Burchi, infra p. 43.
- 3 Su questi e altri temi cfr. in questo volume il saggio di Gaglianò, infra p. 71.

BIBLIOGRAFIA

- Acca F. et al. (a cura di) 2019, *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Genova, Akropolis Libri.
- Boccia Artieri G. 2012, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Milano, Franco Angeli.
- De Martino E. 1977, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.
- Gemini L. 2016, *Liveness. Logiche mediali nella comunicazione dal vivo*, «Sociologia della comunicazione», (51), pp. 43-63
- Gemini L. 2020, *Antidoto liveness. La performance dal vivo durante il Covid-19*, «Sociologia della comunicazione», (60), pp. 104-118
- Guccini G. (a cura di) 2011, *Teatro/realtà, linguaggi, percorsi, luoghi*, «Prove di drammaturgia», XVII (2).
- Haraway D. 2016, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, North Carolina, Duke University Press.
- Meldolesi C. 1986, *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», (1).
- Orecchia D., Cavaglieri L. 2018, *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, «Arti della performance: orizzonti e culture», (8).
- Pontremoli A. 2020, *ACT. Coreografie mediali dell'emergenza*, «Atlante Treccani», <https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Coreografie_mediali_dell_emergenza.html>.
- Schechner R. 2002, *Performance Studies - An Introduction*, London, Routledge, trad. it. Tomasello D. 2018, Imola, Cue Press.
- Sieni, V., Leogrande A. (a cura di) 2013, *Trois Agoras Marseilles. Art du geste dans la Méditerranée*, Firenze, Maschietto Editore.
- Turner, V. 1982, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.



Prove di vicinato. Linguaggi performativi e sguardi sull'abitare all'Isolotto

di Sandra Burchi

I. Pensare nello spazio

Quando per la prima volta *La zattera d'oro* ha cominciato a muoversi, accompagnata dalla voce di una cantante dall'argine del fiume, i corpi delle danzatrici a bordo permettevano allo sguardo di raggiungere la Firenze storica, presentissima all'Isolotto seppur in lontananza. Dalla passerella pedonale, che da non molti anni ha preso il ruolo dell'imbarcazione che collegava le due sponde del fiume, chi era presente ha preso le misure dello spazio che divide (o lega) l'Isolotto dal resto della città, ha potuto osservare l'argine verso il centro e verso la periferia, tra distanze e prossimità. Lo spettatore ha fatto quanto la performance suggeriva: si è collocato nello spazio a partire dal proprio corpo. Non solo, ha fatto sì che un momento di bellezza diventasse il tramite di domande su come lo spazio racconta i tempi e il divenire della città. L'invito a pensare in termini spaziali è comune all'intero progetto dei *Cantieri Culturali Firenze*. È un invito presentato in vari modi. Il materiale informativo, un classico libretto con le iniziative in programma, è costellato di mappe e cartine. Scorrendo le pagine la topografia dell'Isolotto si trasforma di giorno in giorno in relazione ai segni rossi che indicano i luoghi degli appuntamenti in cartellone. Con l'invito a seguire il Festival attraverso una mappa in evoluzione, l'aspirazione ad *Abitare poeticamente* (sottotitolo mutuato da un verso di Hölderlin) allude a una progettazione stratificata e in fieri che mimeticamente si lega alle planimetrie del quartiere per inoltrarsi nelle dimensioni immateriali, costitutive dello spazio. Le mappe tengono conto delle geometrie urbane, tratteggiano la disposizione esistente di abitazioni, servizi, spazi

pubblici, giardini, luoghi di incontro ma sono aperte anche alla possibilità di essere lette e guardate altrimenti. Non si tratta di ridurre il mondo a una tavola o di seguire le indicazioni rigide della "ragione cartografica" (Farinelli 2009) ma di lasciarsi guidare in un'esperienza in cui lo spazio e la spazialità sono pensati come vincolo e possibilità, innesti di uno scambio possibile e generativo fra discorso artistico, esperienza estetica e vita quotidiana. Nelle arti performative e nella danza lo spazio è il campo per eccellenza entro cui inscrivere le azioni dei corpi; ma nei modelli culturali di cui siamo eredi la dimensione spaziale ha tardato ad avere il giusto riconoscimento, rimanendo impigliata e invisibilizzata dentro schemi di naturalizzazione e automatismi. Lo spazio, come ha detto Doreen Massey, «è la più ovvia delle cose», ma la più difficile da definire e spiegare anche se evocata disinvoltamente in più contesti (Massey 1999). Non è un caso che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, si sia parlato di "svolta spaziale" e che la crescente attenzione per lo spazio abbia preso, nel dibattito, il tono di una «rivincita». (Marramao 2013). Dopo il lungo persistere del retaggio di schemi epistemologici modellati sul primato della rappresentazione e del tempo, la dimensione dello spazio ha ritrovato centralità ponendosi come condizione costitutiva del nostro agire e del nostro concreto, corporeo, essere-nel-mondo. I lavori del geografo Edward W. Soja, considerato l'iniziatore della *spatial turn*, hanno operato una sorta di ribaltamento o, come è stato detto, di «spostamento laterale» (Marramao 2013). In un periodo storico in cui da più parti si decretava la fine della modernità lo *spatial thinking* ha rappresentato una via d'u-

scita rigenerante, una discontinuità affermativa con un passato da ripensare. Soja ha sottolineato l'intreccio della svolta spaziale con gli studi post-coloniali, attribuendo a pensatori critici come Said, Spivak, Bhabha e Appadurai la capacità di aver mostrato i limiti di una tradizione che si era pensata universalista (Soja 1989). È interessante che questo invito a recuperare il potere costitutivo dello spazio arrivi da studiosi attivi nel campo della geografia, una disciplina che più paradossalmente di altre ha subito la marginalizzazione delle logiche spaziali e il loro essere ridotte a simbolo o appendice. Ma non è interessante, ai fini del nostro discorso, sostare sul piano accademico e soffermarsi sulla critica portata alla quasi totale inadeguatezza delle analisi spaziali dei processi storici e sociali. Gli elementi che arrivano come una sottotraccia delle nostre osservazioni sono almeno due: la necessità di riabilitare lo spazio come una questione «altamente politica» e il riferimento agli individui come «esseri intrinsecamente spaziali, continuamente impegnati nell'attività collettiva della produzione di spazi e luoghi, territori e regioni, ambienti e habitat» (Soja 1989). Sono i corpi a «fare geografie»: «Questo processo di produzione della spazialità o del “fare geografie” comincia con il corpo, attraverso la costruzione e la dimostrazione del sé, il soggetto umano, come entità spaziale distintiva coinvolta in una relazione complessa con ciò che ci circonda» (Soja 2007: 37). Il riferimento a una conoscenza dello spazio di tipo percettivo, o alla produzione di una «geografia dei sensi» (Farinelli 2003), spinge verso la concretezza del corpo e ci induce a riprendere la domanda – tutta politica – elaborata da Deleuze: «Cosa può un corpo?» (Deleuze 2010). Riflettere a partire dallo spazio, prendere coscienza dei corpi e delle pratiche spaziali, è la base di un atteggiamento contro-egemonico, una resistenza alle forme di disciplinamento operate attraverso lo spazio (Foucault 1984). È proprio la capacità delle pratiche quotidiane di sfuggire la disciplina, di ridisegnare e risignificare gli spazi in cui viviamo ad acquisire un valore trasformativo, a riportare fiducia all'agire individuale, sovvertendo le forme di alienazione cui siamo indotti.

La scommessa dei *Cantieri Culturali Firenze*, con l'offerta del gesto e l'elaborazione artistica di pratiche che insistono sulla dimensione spaziale, è attivare e potenziare la consapevolezza del valore performativo dei corpi, della possibilità di abitare il mondo sovvertendo percettibil-

mente l'esistente.

Quello che possiamo chiederci è: funziona? La convivenza generata dai *Cantieri Culturali Firenze*, preparata nel tempo e assimilata come un appuntamento dell'estate, apre in effetti a una diversa idea dell'abitare il mondo? Possiamo domandarci con franchezza che senso ha nella consapevolezza di una vita, di una vita individuale ma anche di una vita collettiva, assistere o vivere una performance? Come si radica nella vita di un quartiere l'esperienza di una trasformazione temporanea che avviene attraverso azioni e pratiche artistiche che si innestano nello spazio condiviso?

II. Prove di vicinato

Per capire il rapporto degli abitanti con lo spazio, dobbiamo seguire quelle che nelle scienze sociali sono definite “pratiche di spazializzazione”: i movimenti, i passi, l'uso di un giardino, di una panchina. Sono le pratiche che definiscono i luoghi della città, che assegnano loro identità e vivibilità. Non si tratta di un'operazione neutra: ridisegnano i luoghi ma stabiliscono confini e decretano, più o meno percettibilmente, le regole vigenti. Come si partecipa all'uso di uno spazio? Come si prende parte a un'appropriazione condivisa, sedimentata nel tempo e sempre quotidianamente in discussione? Come si allargano i confini delle norme inscritte nello spazio, contribuendo a definire quello che è ammesso e quello che è proibito?

L'idea dei *Cantieri Culturali Firenze*, creare una situazione di convivenza fra artisti e abitanti, pone l'uso dello spazio come piattaforma di una reciprocità da verificare. Agli artisti è data l'opportunità di calare i propri lavori in un contesto specifico, attivando un processo creativo in continuità con la vita degli abitanti, agli abitanti è data l'opportunità di lasciarsi coinvolgere, di sperimentare il discorso artistico come una dimensione concreta e aperta, portando agli artisti la concretezza e le domande del loro vivere lì.

Ci sono diversi modi di intendere e concettualizzare la capacità degli attori sociali di risignificare gli spazi urbani mettendoli alla prova di bisogni e desideri. In considerazione della natura complessa dello spazio Lefebvre ha stabilito una triade così articolata: spazio concepito, spazio percepito e spazio vissuto. Lo spazio percepito risente del modo in cui un ambiente è stato pensato e



[1]

pianificato (lo spazio concepito), mentre lo spazio vissuto è quello che più se ne distanzia, risultando come un adattamento creativo in grado di far emergere significati alternativi a quelli imposti dalle idee di partenza (solitamente quelle dominanti). Il vissuto - e quindi l'uso che si fa di uno spazio - costituisce una dimensione riflessiva e potenzialmente creativa sempre in tensione con il modo in cui uno spazio è stato concepito. Se il discorso di Lefebvre è utile per capire le tensioni interne allo spazio, le aperture possibili e le chiusure disciplinanti, decisamente



[2]



[3]

più forte è l'enfasi di De Certeau sulla creatività incorporata dall'agire quotidiano (De Certeau 2001). Per De Certeau le pratiche quotidiane - comprese quelle legate alle logiche di consumo - hanno un ruolo attivo e possono cambiare segno alla natura stabile e organizzata dei contesti che sembrano preordinati. De Certeau mostra che il semplice camminare, in quanto «stile di apprendimento tattile e di appropriazione cinetica», lungi dall'aderire passivamente ai luoghi li «realizza» in modo diverso. È interessante osservare tutto questo in relazione al

[1] Accademia sull'arte del gesto, Lampione Diario Isolotto#4, Piazza dei Tigli / Passerella.

[2] Lampione Diario Isolotto#1, Viale dei bambini / snodo stecca Michelucci.

[3] Lampione Diario Isolotto#2, Passerella della Montagnola.

quartiere in cui si sono svolti i *Cantieri Culturali Firenze*. Ci proponiamo di farlo in due modi: raccontando quello che abbiamo osservato in una zona precisa del quartiere (il Viale dei Bambini), in relazione all'uso dello spazio, e soffermandoci sulle interviste rivolte ad alcuni cittadini che hanno partecipato al progetto *Lampione Diario Isolotto*.

III. Al Viale dei Bambini

L'isolotto non è un quartiere come un altro. Per la sua origine e la sua storia potremmo dire che si tratta di un quartiere *ad alta densità di segni*. Il progetto, la piccola utopia urbana popolare voluta da un sindaco rimasto leggendario nella storia di Firenze, Giorgio La Pira, tiene ancora viva la tensione fra spazio concepito e spazio percepito, per usare i termini di Lefebvre. Voluto come città satellite per rispondere a un particolare momento di esigenza abitativa, l'Isolotto è disegnato, sulla scia delle esperienze inglesi di primo Novecento, come una città giardino: case a basso impatto e con molta vegetazione. Abitato da una storia in cui il senso di comunità si è strutturato come capacità di mobilitazione, di autoattivazione, di resistenza alle pressioni autoritarie (la più famosa è quella che ha tenuto in tensione la curia fiorentina con la parrocchia alla fine degli anni Sessanta, ma non è la sola), il quartiere ha una sua storia e una sua identità. Forse non evidente ma leggibile, proprio nello spazio: nei nomi delle strade, nelle geometrie che conserva in pianta, nei grandi alberi che, piantati settanta anni fa, oggi sovrastano le abitazioni e le costruzioni dell'Isolotto vecchio. L'organizzazione dello spazio conserva le intenzioni dei giovani architetti che lo hanno progettato come innovativo e anche gli esiti delle mobilitazioni che sono state necessarie per dotarlo di servizi e renderlo davvero vivibile. La leggibilità di questa storia è complicata dalle forti trasformazioni degli anni recenti. Il quartiere è stato esteso – facendo del nucleo originario, l'Isolotto vecchio, una parte davvero limitata –, e le relazioni fra gli abitanti hanno sentito come altrove i passaggi d'epoca; di conseguenza il senso di comunità, resistente nella memoria e in un certo uso dello spazio pubblico, ha dovuto confrontarsi con il presente e le sue accelerazioni.

Nel tempo molti abitanti dell'Isolotto sono passati da assegnatari a proprietari, in continuità con l'indirizzo degli enti che hanno costruito le politiche abitative nel nostro paese. È un passaggio che si è reso evidente nel modo in

cui gli spazi condominiali sono stati ridisegnati e divisi. Gli spazi comuni, una volta frazionati i giardini dei singoli edifici, si sono spostati fuori dai cancelli.

È questo lo spazio pubblico? È uno spazio di interesse, di vita comune, di costruzione di legami? O è piuttosto una zona di discontinuità, di fratture, uno spazio conteso fra identità e memorie contrapposte?

Prendiamo come punto di osservazione il Viale dei Bambini, la piccola arteria pedonale che dalla Piazza del mercato arriva alla Montagnola, dove da anni si trovano le scuole del quartiere. Pensato per permettere ai bambini di andare a scuola in sicurezza, il viale è ancora oggi luogo di attraversamenti, di giochi, di chiacchiere sulle panchine. I progetti portati dai *Cantieri Culturali Firenze* (alcuni dei quali significativamente intitolati "Progetti di vicinato"), hanno richiamato l'attenzione degli abitanti diventando l'occasione di una interazione con gli artisti. Lo spazio di prove e di residenza di Francesca Mazzoni e Irene De Santis è stato montato in un angolo della Piazza dell'Isolotto, appena fuori dal Viale dei Bambini. La scelta di usare uno spazio già segnato da un uso preciso non si è risolto in un semplice e armonioso esercizio di condivisione. Quotidianamente i consueti abitanti dello spazio, infatti, hanno cercato di riprendersi l'angolo delle loro partite di pallone. Prendendo sul serio l'obiettivo di pensare uno spettacolo calandosi nel contesto, cercando di inglobare le suggestioni provenienti dall'ambiente, le danzatrici hanno ripreso le negoziazioni avvenute inscrivendole nel lavoro coreografico. Lo stesso lavoro di intreccio si è realizzato con altri soggetti, passanti, più anziani, che hanno cercato di interagire con il lavoro in costruzione facendo domande, lasciando frammenti delle loro storie che – adeguatamente registrate – sono state assunte nella traccia sonora che ha accompagnato la performance. Per Mazzoni e De Santis provare sul posto tutti i giorni, montare lo spettacolo lasciandosi contaminare dalla vita del luogo ha innescato una dinamica con estensioni relazionali, un esercizio di confronto con le abitudini consolidate del quartiere.

Similmente, gli oggetti scenici utilizzati da Doriana Crema, semplici assi di legno che guidano la pratica performativa sperimentata dalla coreografa e dalla compagnia, oltre a mettere in relazione tra loro i partecipanti al laboratorio sono stati oggetto di preoccupazione per le signore che abitualmente passano il loro tempo sulle panchine del



Viale: «ma queste cose restano qui?», era una domanda frequente. Usare uno spazio, abitarlo, non è un atto neutro ma sollecita un sentimento di appartenenza che si esprime in tante direzioni, dal piacere di riconoscersi, al desiderio di raccontarlo, al sentirsene in qualche modo proprietari, fino a difenderlo da quanto che arriva da fuori per ridefinirne l'uso e il senso. L'esperienza dei *Cantieri Culturali Firenze* ha intercettato tutte queste dimensioni. La scelta di inserire gli artisti nella vita comunitaria e nel reticolo di rapporti e relazioni che legano gli abitanti al proprio quartiere, è stato un modo per sollecitare il senso di appartenenza e di legame, di interrogare e deciptare la dimensione dello spazio che Lefebvre definirebbe “vissuto”. Le pratiche spaziali di cittadini e arti-

sti, insistendo nello stesso orizzonte fisico, hanno avuto bisogno di accordarsi, di trovare «un mondo comune», per cui le negoziazioni che si sono create sono confluite tanto nella scrittura coreografica quanto nella vita degli abitanti. Questi assestamenti fanno emergere uno spazio fra i diversi soggetti in gioco, o nelle parole di Hannah Arendt, uno spazio *in-fra, in-between*.
 Scrive Arendt in *Vita attiva*:

Il termine “pubblico” significa il mondo stesso, in quanto è comune a tutti e distinto dallo spazio che ognuno di noi vi occupa privatamente. [...]. Vivere insieme nel mondo significa essenzialmente che esiste un mondo di cose tra coloro che lo hanno in comune, come un tavolo è posto

*Doriana Crema,
 Solitudo – visioni per
 una comunità creativa,
 Piazza dell'Isolotto,
 sagrato.*

tra quelli che vi siedono intorno; il mondo, come ogni *in-fra* (*in-between*), mette in relazione e separa gli uomini nello stesso tempo. La sfera pubblica, in quanto mondo in comune, ci riunisce insieme e tuttavia ci impedisce, per così dire, di caderci addosso a vicenda.

Questo spazio *in between* è arrivato sul Viale dei Bambini come il risultato di una discontinuità, l'interruzione dell'uso abituale e la negoziazione di un altro uso possibile. Quando Arendt scrive *Vita activa*, alla fine degli anni Cinquanta, la sua preoccupazione è stabilire un'idea di politica che sopravviva alla società di massa: «la politica nasce nell'*in-fra* e si afferma come relazione», scrive ancora. La necessità di uno spazio orizzontale di interazione fra uomini (e donne) uguali e distinti nasce dalla comprensione del complicarsi dell'agire sociale, dall'aver sotto gli occhi una società come quella americana che già a quell'epoca non poteva contare su un'idea forte di coesione, su una struttura comunitaria di partenza. Le sue riflessioni di allora, parlano anche al presente:

Ciò che rende la società di massa così difficile da sopportare non è, o almeno non è principalmente, il numero delle persone che la compongono, ma il fatto che il mondo che sta fra loro ha perduto il potere di riunirle insieme, di metterle in relazione e di separarle.

IV. Lampioni: biografie dell'abitare

Cosa succede quando i cittadini sono coinvolti – direttamente – nel lavoro degli artisti? Cosa succede quando diventano parte di un lavoro coreografico? Proviamo a rispondere a questa domanda seguendo i repertori discorsivi emersi dalle interviste ad alcuni cittadini/performer che hanno partecipato e a *Lampione Diario Isolotto*. Si tratta di una performance delicatissima, ideata da Virgilio Sieni e realizzata con la collaborazione di Giulia Mureddu, che propone agli abitanti del quartiere di performare, attraverso un'azione minima, i propri spostamenti quotidiani. Accompagnati dalla musica, realizzata dal vivo da alcuni allievi di una scuola di musica del quartiere, i cittadini/performer hanno chiuso con le loro “topografie incarnate” le giornate del Festival muovendosi nel cono della luce, appena accesa, di un lampione. Lo spazio di *Lampione Diario Isolotto* è di prossimità: tutti gli elementi sono presi da un vicinato materiale e simbolico: gli og-

getti, i protagonisti, i suoni, i percorsi. Forse anche per questo i pochi minuti della performance hanno un forte potere evocativo e i corpi parlano attraverso le loro incertezze e il loro semplice essere lì, mostrandosi. Varcando la soglia che separa e unisce vita quotidiana e linguaggio artistico, gli abitanti accentuano la performatività dei propri comportamenti, sintetizzandoli in un'azione:

Virgilio mi ha contattato e io pensavo che mi proponesse qualcosa. Invece ci siamo messi a parlare, io gli ho raccontato che ho abitato tanto all'Isolotto, che mi ricordo un ponticino di barche e che prima c'era un traghettatore, e abbiamo parlato del traghettatore. La performance è nata da questa interazione, e Virgilio ha proposto di metterla in scena in questo modo, più che altro mi ha guidato nell'atteggiamento da tenere (Roberto).

Grazie alle interviste è stato raccolto un piccolo archivio di biografie dell'abitare. Tutti – se si fanno eccezione i bambini – hanno raccontato il proprio arrivo all'Isolotto, i più anziani ricongiungendosi alla storia della “consegna delle case”, i più giovani parlando di anni recenti. Il tema dell'abitare è intervenuto come racconto delle case e dei luoghi vissuti e abitati, in una descrizione precisa di spostamenti, convivenze, vicinati. Ma la dimensione performativa ha portato con sé anche elementi complicati: la difficoltà di esporsi, la paura di apparire impacciati, “finti”. Il piacere di essere coinvolti in un processo artistico, di essere parte di un evento che riguarda il quartiere, ha voluto dire anche misurarsi, per qualcuno, con “qualcosa mai fatto prima”, per altri partecipare attivamente a una ricerca:

Io non mi reputo una danzatrice ma sono un'abitante attiva nel territorio e quindi la proposta di Virgilio mi piace anche per la relazione che fa nascere fra persone che non hanno in comune una disciplina ma una semplice esperienza dello spazio – per esempio qui all'Isolotto, del quartiere – e questo ha una valenza diversa: è una connessione, un respiro, un filo comune. E per me è estremamente interessante. C'è un ascolto molto profondo quando provi a tradurre in un gesto (che non è coreografia) un'azione, che non è solo tua, ma è collettiva e va oltre il gruppo, trova lo spazio, il territorio (Valentina).



Anche tenere conto delle indicazioni ricevute, apparentemente semplice, si è rivelato un apprendimento:

L'indicazione importante è la lentezza dei movimenti: "non correre". Io sono abituata a correre, la mia vita è di corsa. Qualcuno mi prende in giro per questo, è il mio modo di fare, io sono veloce in tutte le cose che faccio. Quindi questa lentezza per me era tutta un'altra cosa (Anna).

Su invito dei *Cantieri Culturali Firenze*, i cittadini/performer si sono mossi in quello che Judith Butler – parlando di assembramenti, piazze e rivoluzioni – chiama «spazio pubblico di apparizione», lasciandosi guidare verso una diversa messa in forma dei propri gesti e dei propri abituali percorsi nel quartiere.

Difficile dire cosa abbia provocato questa esperienza, senz'altro ha aperto a una riflessività, a un guardare diversamente non solo il proprio rapporto con il quartiere, ma il quartiere stesso:

Mi fa pensare che Virgilio voglia introdurre quello che presenta, che non a tutti è immediatamente comprensibile, e lo voglia introdurre nella struttura del quartiere, nel pensare del quartiere, nell'esperienza del quartiere e la cosa è molto positiva. Non si tratta di andare in un teatro, praticamente è lui che viene a casa tua (Roberto).

BIBLIOGRAFIA

- Arendt H. 1989, *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani.
- Butler J. 2017, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Milano, Nottetempo.
- De Certeau M. 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Deleuze G. 2010, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Verona, Ombrecorte.
- Farinelli F. 2003, *Geografia. Un'introduzione ai modelli di mondo*, Torino, Einaudi.
- Farinelli F. 2009, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino.
- Foucault M. 1984, *Des espaces autres, conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967*, «Architecture Mouvement Continuité», (5), pp. 46-49.
- Marramao G. 2013, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, «Quadranti», 1(1), pp. 31-36.
- Massey D. 1999, *Philosophy and Politics of Spatiality: Some Considerations*, in Id., *Power-Geometries and the Politics of Space-Time, Hettner-Lectures 2*, Heidelberg, Department of Geography, University of Heidelberg.
- Soja E.W. 1989, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso Press.
- Soja E.W. 2007, *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana e regionale*, Bologna, Pàtron.
- Pavone E. 2010, *Isolotto: dalle prime case del nuovo quartiere alle vicende della comunità (1954-1968)*, «Portale Storia di Firenze», Settembre 2010, <<http://www.storiadifirenze.org/?-dossier=isolotto-dalle-prime-case-del-nuovo-quartiere-alle-vicende-della-comunita-1954-1968>>.



In un vivere abitando

di Gloria Calderone

Quale abitare

Percorrere un quartiere come l'Isolotto è un'esperienza di confronto diretto con il senso dell'abitare; passo dopo passo richiede di scendere al di qua del vissuto, alla quota altimetrica del reale. Precisamente a questa quota, su questa terra, si situa il rapporto dell'essere umano con la propria natura, un rapporto di corpi e spazi e relativi bisogni e relazioni. In questo abitare l'umano si realizza e si legge (Lefebvre 1973).

Le diversità dei tipi e dei pattern urbani, dei modelli culturali con i loro valori, condizionano le variegate modulazioni del vivere quotidiano e incidono sulle possibilità dell'abitare. Tali possibilità atterrano sempre in un tessuto spaziale che è contemporaneamente fisico, mentale e sociale e che, come tale, viene di volta in volta percepito, pensato e vissuto (Lefebvre 1976). È in un quadro così inteso che si collocano le riflessioni sui rapporti interni all'Isolotto¹ e sull'interazione che *Cantieri Culturali Firenze* istituisce con i luoghi che abita.

Quando fu costruito, tra gli anni Cinquanta e Sessanta dando seguito al piano INA Casa, non era che un quartiere dormitorio completamente privo di servizi, la cui dotazione giunse a seguito della mobilitazione dei residenti (Poli 2002). Oggi, invece, si presenta come un contesto efficiente e accogliente per la presenza di servizi (scuole, mercato rionale, attrezzature sportive e ricreative, parcheggi, biblioteca, chiesa ecc.), di verde, di reti di trasporto pubblico su gomma e su rotaia, e per la funzione sociale svolta dallo spazio pubblico, cui si connettono gli usi che ne fanno gli abitanti. Nell'attuale scenario globale e locale dominato dal neoliberalismo e dalle forze

del mercato, orientate alla messa a profitto dello spazio pubblico, quello dell'Isolotto appare ancora un'arena inclusiva e politica.

Il commercio di vicinato, le proporzioni tra verde pubblico e privato (un tempo condominiale), le strade poco ampie e gli edifici di tre o quattro piani fuori terra (a eccezione dei «grattacieli» – così sono chiamati – che raggiungono i sei piani) delineano la scala del quartiere. Questi fattori materiali individuano un preciso legame con esso e producono un ambiente urbano vivo, sicuro, sostenibile e sano (Gehl 2017). Alla scala degli edifici e delle strade, alla separazione dei flussi carrabili, all'abbondanza di spazi aperti di socialità, nonché alla misura mediamente ridotta degli appartamenti si associano la mobilità lenta, la praticabilità pedonale e l'invito alla fruizione degli spazi collettivi. Una fruizione fatta di percorsi a piedi e in bici, di soste e di relazioni tra residenti che, qui forse più che altrove, si riconoscono tra loro.

Il rapporto con il quartiere risiede fortemente anche nella dimensione sociale, oltre che in quella urbanistica. Il vincolo comunitario è stato costruito tra i «nativi»² a partire dall'esperienza condivisa con don Mazzi, nella parrocchia o con gli scout; chi si è trasferito più recentemente conferma la vitalità di una comunità intraprendente e ne ritrova il polo nella scuola, la Montagnola. Questo è soprattutto un quartiere di famiglie³ dove la permanenza non è discontinua né precaria: vi continuano a vivere coloro che riceverono l'alloggio con le assegnazioni avvenute a partire dal 1954 e i loro eredi. La propensione a restare stabilmente è condivisa anche dai 'nuovi', che sovente vi si trasferiscono dopo varie pere-

grinzioni tra le altre aree comunali. L'apprezzamento del quartiere risulta infatti trasversale ai residenti vecchi e ai nuovi; entrambi vi trovano soddisfatte le loro esigenze e, impegni lavorativi a parte, la vita quotidiana si svolge per lo più entro i suoi confini.

In un quartiere ben funzionante, uno dei fattori che ne assicura la qualità è il controllo fornito dalla presenza fisica delle persone nello spazio pubblico e dalla possibilità di accedervi con lo sguardo⁴ (Jacobs 1961). Tale contatto visivo e corporeo genera sicurezza e consente di affermare con un certo orgoglio che «all'Isolotto i bambini vanno ancora a scuola da soli; giocano da soli per strada: gli vengono dati i confini»⁵. Dentro tali invisibili confini gli abitanti intessono legami di fiducia e possiedono un comune senso di appartenenza, sentendosi protetti. Lo dimostra tra le altre cose la copiosa presenza di persone, soprattutto anziane, che conversano, leggono, o perfino riposano sulle panchine del quartiere. Lo spazio pubblico all'Isolotto funziona come un'appendice della casa, un *in-between* quotidiano e domestico dove trascorrere il tempo.

È in questo contesto lentamente vivace, che a tratti rimanda alla dimensione del borgo o della villeggiatura, che fanno il loro ingresso i *Cantieri Culturali Firenze*. La percezione è che entrino piano, con discrezione, o meglio che riaprano dopo una temporanea sospensione. La Galleria Isolotto è attiva tutto l'anno, ma durante il Festival diviene un animato quartier generale; l'apertura del "Giardino delle erbacce" in via delle Azalee, invece, è un'occasione straordinaria ma al contempo lontana dalle logiche dei grandi eventi e dalle entrate trionfali. Al mercato di piazza dell'Isolotto una curatrice informa i passanti, mentre un'ortolana, insieme agli acquisti dei clienti, distribuisce il dépliant dei *Cantieri*. Nel frattempo, a piazza dei Tigli un'abitante mette a disposizione la corrente elettrica per le musiche di *Canto Ostinato*.

Anche di ciò è fatto il Festival, che si fa prossimo all'abitare: si fa vicino di casa.

Con-vivere

La vicinanza instaura un dialogo tra forme policrome di abitare lo spazio, artistiche e non: entrambe (diversamente) residenziali e performative. Il confronto si genera nell'itinerario quotidiano tra i luoghi del quartiere che casualmente incontra – e il passo rallenta – l'atto

artistico: una danzatrice tra i banchi del mercato, un atelier allestito vicino al sagrato⁶. Talvolta assume la forma di un'aperta conversazione: nella stessa mattina e sotto la stessa pensilina una fioraia regala una pianta a Delfina Stella, una passante saluta Doriana Crema, un anziano dona della frutta a Francesca Mazzoni.

Non solo performance, dunque, ma presenza prolungata che si presta a un'apertura relazionale, a uno scambio poroso. Questa presenza reiterata nel quartiere diviene carattere che accomuna i residenti e i lavoratori dei *Cantieri* – i quali in breve tempo assumono volti familiari – portando a una frequentazione che trova riscontri per lo più accoglienti.

Senza saperlo, il dialogo tra abitare artistico e ordinario si instaura anche attraverso un comune alfabeto, caratterizzato dalla cura dei luoghi; specificamente, dalla volontà che il *proprio* spazio sia mantenuto pulito e in ordine.

Questa cura del contesto rimanda all'attenzione descritta sopra verso il quartiere e le persone che lo abitano: presenza premurosa fatta di prossimità e accudimento, di un saluto cortese o di uno sguardo cordiale. Essa costruisce un territorio educante e solidale attraverso azioni, pratiche e relazioni. Se è vero che «L'essere umano [...] non può non abitare da poeta» e che «Persino il quotidiano più derisorio mantiene una traccia di grandezza e di poesia spontanea...» (Lefebvre 1973: 95) può essere questo un modo comune di abitare poeticamente?

La presenza assidua e attiva negli spazi dell'Isolotto è declinata dai due tipi di residenza certamente pure in modi dissimili. Quella ordinaria si riferisce ad aspetti prettamente sociali e, indirettamente, al controllo del territorio: alimenta relazioni di solidarietà o conflittualità e può rendere gli spazi frequentati luoghi di comunità. L'abitare artistico dei corpi pertiene a un'esperienza sì personale e relazionale, ma anche fortemente tattile e aptica, interessata a cogliere sollecitazioni propriocettive ed estero-cettive. Tale diversità si manifesta chiaramente nelle possibilità derivate dalla negoziazione dello spazio collettivo: la residenza artistica lo trasforma in sala prove e questa importazione di usi origina esiti mutevoli.

Sovente le due modalità sono felicemente compatibili, com'è il caso di chi convive nell'Area di un campo da basket; una cestista gioca a pallacanestro mentre Bertozzi e Ciappina eseguono le prove: da tale coabitazione nasce una performance condivisa. Altre volte la com-



presenza dei due mondi è dissonante e comporta la parziale estromissione dell'attività che si stava svolgendo. Durante le prove in Piazza dell'Isolotto, anche senza un esplicito invito a spostarsi, i giovani che giocavano a pallone gradualmente smettono di farlo e si trasferiscono sulle panchine; i passanti non attraversano più la piazza in diagonale ma sul bordo, scusandosi se interferiscono tra l'evento e gli spettatori o persino chiedendo il permesso di passare. Similmente, quando sono in corso le prove, il gruppo di adolescenti che frequenta l'Area Melograni migra altrove e chi vi porta il cane non l'attraversa nella sua profondità. Questi comportamenti si riferiscono a modi di occupare lo spazio che potrebbero essere o sono sentiti come divergenti. La presenza di corpi nuovi

riscrive il repertorio di significati del luogo e ridefinisce, in qualche modo stringendo, l'Area di pertinenza degli utenti abituali.

Sul bancone

«Noi viviamo nel rumore dei linguaggi impoetici: le poesie sono come una campana che sta appesa all'aria aperta: basta una leggera nevicata che le cada sopra per renderla stonata» (Heidegger 1994: 6). È forse la sottile ma profonda differenza data dall'attenzione sinestetica e creativa che rende poetico l'abitare? Dalla difformità di strutture e lessici emerge d'altronde una frequente incomprendimento. Non sempre il pubblico avventizio accoglie l'esperienza sensibile ed estetica per ciò che è, ma

Accademia sull'Arte del Gesto e Viola Tortoli Bartoli, La giostra, Viale dei Bambini

vorrebbe spiegarla e assegnarle un nome per definirla razionalmente e giustificarla. Probabilmente questa preoccupazione induce in una certa misura a non sentirsi partecipi e a non concedersi il tempo per il godimento dell'evento. In tal senso, le *Danze sul bancone* risultano emblematiche. Esse, insieme agli altri progetti di vicinato, disvelano la volontà che guida i *Cantieri*: condurre lo straordinario nelle maglie del quotidiano e creare una pausa dal ritmo funzionale e produttivo, offrendo un respiro emozionale alla vita che si svolge tra gli edifici.

L'incontro con l'azione performativa tra i banchi del mercato è sorpresa inattesa, è gioco impreveduto. La presenza dell'artista irradia un valore nello spazio che lo circonda: tale eccezione circonda intorno al performer uno spazio vuoto di altri corpi, ma pieno di significati. Attraversare lo spazio vuoto, tutt'altro che neutro, richiede infatti un'attenzione completamente diversa da quella adottata per muoversi tra i banchi del mercato. La gente che si accosta al bancone-palco cambia passo, cambia sguardo, bilancia o ribilancia la sua attenzione. In contraddizione con le logiche di un mercato, «li accade una piccola rivoluzione»; «Quell'azione rompe lo spazio, lo riscrive»⁸: è discontinuità dalla regola, dalla consueta misura spazio-temporale; sovrapposizione di senso, di gestualità e postura.

Lo spazio vuoto è spazio eloquente, che esprime anche la difficoltà di far dialogare due mondi dalle lingue diverse. Il dialogo non è fluido: lo straordinario in atto comporta il bisogno di interrogarsi e il disagio nel chiedere chiarimenti. È forse per questo che la reazione comune è di apparente noncuranza; i passanti gettano un'occhiata al danzatore mentre continuano a camminare attraverso il mercato: il passante avverte che è in corso una rappresentazione, ma non si sente autorizzato a prendere il tempo per esperirla. «Fermarsi a guardare implica domandarsi cosa stia accadendo e, magari, ammettere di non aver capito»⁹. Il rimpallo di sguardi tra passanti e spettatori¹⁰ muove l'impressione – poiché l'evento è ignoto e singolare – di trovarsi fuori posto, e ciò induce i meno informati ad andarsene o a spostarsi.

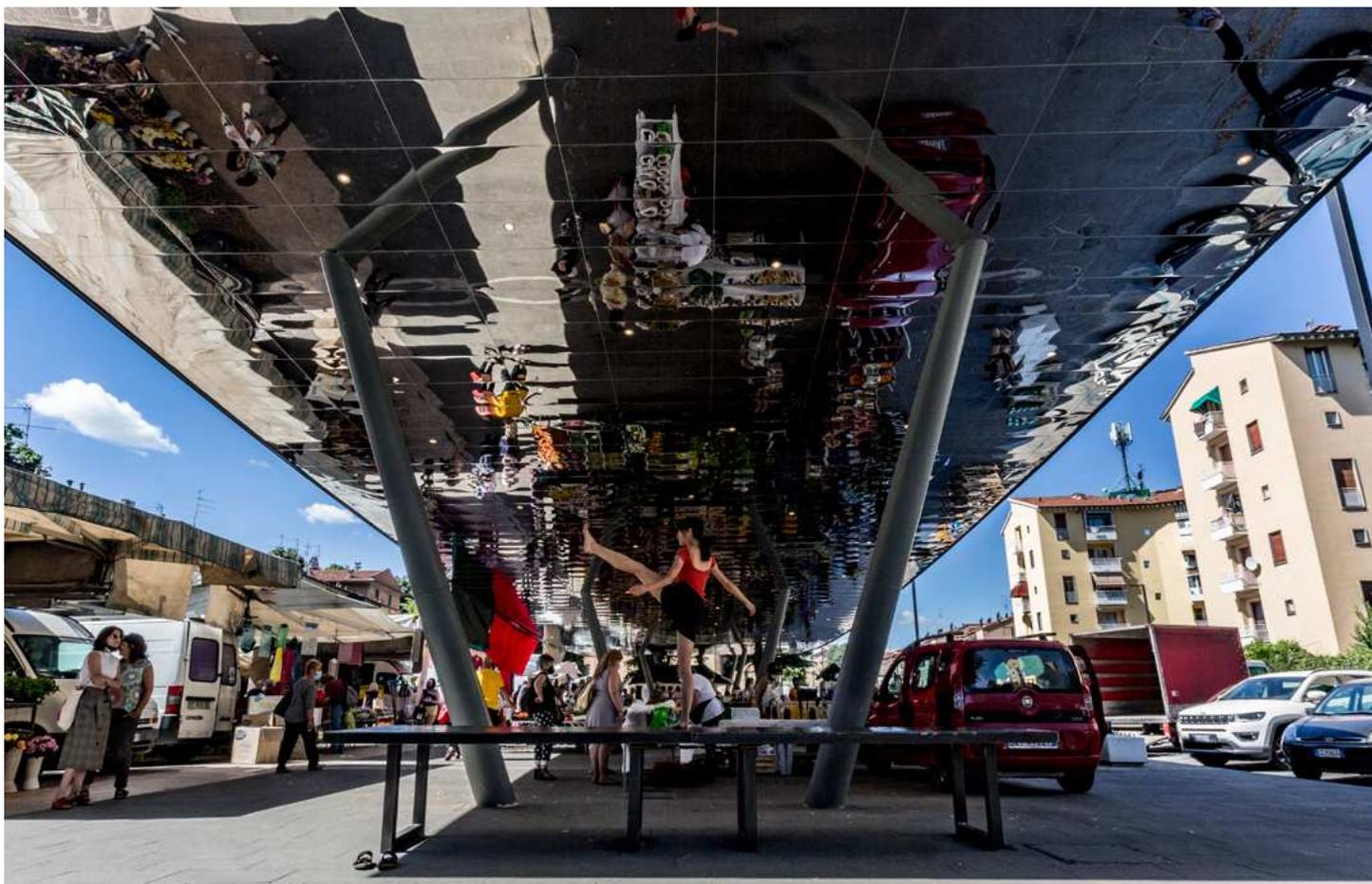
Contribuisce a ciò anche l'assenza di un dispositivo prospettico-spaziale che orienti lo sguardo; questo dispositivo espliciterebbe che vi è una esibizione a cui poter assistere e legittimerebbe il passante a fermarsi e a sentirsi destinatario autorizzato dell'evento¹¹. Anche

la stessa presenza di spettatori 'ordinari' favorirebbe la costruzione di uno spazio-dispositivo; il vuoto di corpi davanti al bancone, invece, inibisce e funziona come deterrente alla sosta di altri corpi (Hall 1968). L'indifferenza qualche volta cela una più autentica curiosità, per quanto molto filtrata. Lo dimostra il fatto che coloro che si autorizzano a osservare cosa sta avvenendo lo fanno il più delle volte da una posizione defilata rispetto al bancone. I passanti interessati si collocano oltre un certo cordone di sicurezza, un'invisibile linea di demarcazione che delimita lo spazio della rappresentazione, misurando la propria distanza da questa. Una semplice pausa dalla routine, qualche istante per contemplare l'evento, può divenire un prodigioso e intimo traguardo in grado di ridurre quel *frammento*.

Portare lo straordinario nell'ordinario nasconde, ascoltando le parole di Comuniello, una tensione verso il farsi ordinario: diventare mercato. C'è un'incantata utopia in questa intenzione di mimesi e mimetizzazione; un desiderio che, in quanto tale, non può trovare realizzazione, ma che può incessantemente lavorare sull'affinamento della vicinanza empatica, sul mettersi in sintonia con il tonfo impoetico del mercato. Portare lo straordinario nell'ordinario produce conseguenze altrettanto imprevedute e delicate; quasi sempre impercettibili perché agiscono per risonanza, in tempi e spazi altri, esterni o lontani da quelli dell'evento. Un cliente invia il video della performance all'ortolana di fiducia, un'altra le telefona e le chiede se abbia venduto il suo banco perché un altro è al posto suo. Qualcosa, insomma, silenziosamente accade e si innesca. Sorprendentemente sfibra quel cordone di sicurezza, sfuma i confini che esso segnava. Produce degli echi, e non è dato sapere fin dove e fin quando continueranno a risuonare.

Su questa terra

Cosa può generare l'interazione tra arte e vita? La messa al servizio dell'arte del repertorio biografico personale è scrittura di un'esperienza comune – sotto forma di gesto, voce, respiro. È ciò che avviene nel progetto *Lampione Diario Isolotto*, posto a conclusione delle giornate di Festival e performato dai residenti, nessuno dei quali danzatore professionista¹². Come un diario, il cittadino rilegge il proprio itinerario quotidiano e, offrendolo al coreografo, con lui costruisce una mappatura topogra-



fica ed emozionale che prende la forma di un racconto gestuale. Dischiudere il proprio patrimonio esperienziale e mnemonico, respirare con il corpo la propria geografia, pesare il peso del movimento, è forse autentico abitare poetico.

Ma cosa si abita poeticamente? Il corpo, il luogo, la relazione? Le sollecitazioni alla lentezza e l'attenzione al movimento somatico permettono di aprirsi alle infinite sfumature tra le possibilità di far cadere un braccio, di usare i polpastrelli, di poggiare il tallone per terra, di piegare un ginocchio. Consentono di uscire dagli automatismi delle espressioni del corpo e del volto, di porre o sottrarre l'accento, di accogliere un moto o uno stato emotivo; talvolta persino di liberarsi dal bisogno di capire razionalmente, o liberarsi di personali handicap fisici,

come emerso da alcune interviste ai partecipanti.

Abitare, con la cura già menzionata, gli spazi del quotidiano comporta scoprire dei luoghi o risemantizzarli. Alcune performer non conoscevano quelli su cui insistono i lampioni e l'esperienza artistica ha stimolato in esse la volontà di esplorare percorsi alternativi a quelli solitamente battuti. Gli altri performer hanno invece rinnovato il rapporto con i luoghi del loro quotidiano, arricchendolo di un inedito valore aptico¹³.

Il lavoro di relazione con il territorio, nelle sue componenti fisiche e sociali, è trasversale ai progetti presentati ai *Cantieri*. In modi e con dispositivi diversi, gli artisti hanno edificato sull'incontro e sullo scambio con gli abitanti (passanti, partecipanti ai laboratori, utenti dello spazio in cui si opera) e con il paesaggio intorno, inteso nelle

*Compagnia Virgilio Sieni
/ Giulia Mureddu, Danze
sul bancone, Piazza
dell'Isolotto, Mercato.*



sue svariate manifestazioni¹⁴. Ma se l'incontro tra arte e vita ha caratterizzato ogni esperienza del Festival, vi sono state rare occasioni in cui la vita è stata inclusa nell'idioma astratto della danza mantenendo il suo lessico abituale: concreto e prosaico. Nessuna parafrasi, nessuna gerarchia, ma gesto astratto insieme a gesto concreto. Compresenza: il gesto concreto di lanciare una boccia sul campo e il gesto astratto, segmentato, amplificato, spogliato della sua funzionalità, del corpo nello spazio di un pallaio. E ancora, corpi normali – un padre e una figlia, nell'atto normale di giocare; e poi, sollevamento, astrazione. La linea orizzontale è rotolamento, vicinanza, umanità; la linea verticale è desiderio inesauribile, ricerca ostinata, ascensione¹⁵.

«Può un uomo, quando la sua vita non è che pena, / Guardare il cielo e dire: così / Anch'io voglio essere?»¹⁶. *Guardare il cielo*: voler essere, affrancarsi dalla condizione di pena, aspirare al benessere. «Il corpo vuole restare più

che bipede: sollevarsi. [Il sollevamento] ha a che fare con l'ostinazione, con l'autoproduzione di vitalità, è una levità che ti fa stare bene. Il sollevamento è legato alla nostra necessità di stare bene nel fare questo [...] è una sensazione di vitalità, di rinnovamento, di leggerezza». Anche la vita quotidiana è fatta di esercizi ostinati di sollevamento; camminare è esso stesso esercizio ostinato: sollevare e far ricadere il tallone, continuamente, avendo la sensazione di andare avanti. «Ogni volta che fai un passo è quasi una caduta, un sollevamento e poi quasi una caduta»¹⁷ e l'uno esiste perché esiste l'altra: il sollevamento deve essere continuamente seguito da una caduta dell'uomo *su questa terra*.

Ambire al cielo ma rimanere sulla terra: ha a che fare con questo l'abitare poetico?

Per Heidegger, guardare in alto vuol dire misurare tutto quel che sta in mezzo tra terra e cielo. Questo frammezzo, che egli chiama «dimensione», «è assegnato come sua

porzione all'abitare dell'uomo» (Heidegger 1976: 130). Nel misurare la dimensione, «in esso soltanto l'uomo è, in generale e anzitutto, uomo [...] L'abitare dell'uomo sta in questo misurare-disporre la dimensione guardando verso l'alto» (Ivi: 131). Tale frammezzo sembra quello che Opera Bianco cerca di conoscere e abitare con l'atto di sollevarsi, eppure con tutto il peso di un corpo grave e terreno: misurare, disporre, occupare lo spazio tra cielo e terra. «Il misurare-disporre della dimensione è l'elemento in cui l'abitare umano trova la sua garanzia [...] Il misurare-disporre è la poeticità dell'abitare. Poetare è un misurare» (*Ibidem*). Nella presa di misura – nell'ostinato ricercare sollevandosi: in ciò è l'essenza dell'abitare.

Anche se Heidegger riconduce tale misura alla ricerca della comprensione della divinità, è possibile trovare qualche nesso. La misura è il sollevarsi per poi ritornare sulla terra, vittime della gravità e dell'impossibile comprensione del divino. Abitare poeticamente è un'azione che avviene in questo misurare e in questo misurarsi con qualcosa di superiore: compresenza di concretezza e astrazione. È uscire dalle logiche di una vita produttiva, quella che rende l'uomo *pieno di merito*, e innalzarsi nella grazia – di cui parla ancora Heidegger, per poi ritrovarsi nel mondo disponendo di una via di accesso alle cose. «Pieno di merito, ma poeticamente, abita / L'uomo su questa terra...»¹⁸. La condizione dell'arte, dell'abitare poetico, non è un volo fantastico né abbandono della terra per il cielo. Piuttosto, essa riconduce l'uomo sulla terra, restituendolo all'essenza propria dell'abitare.

Così, mentre la vita scorre nella relazione concreta di un padre e una figlia intenti a giocare a bocce, avviene il gesto astratto e lui viene sollevato. Forse sta qui il senso dell'arte nella vita. È un sollevamento momentaneo seguito dal ritorno al quotidiano. È questo il valore dei *Cantieri Culturali Firenze?*

Una persona lungo la sua strada scorge un evento, ne riconosce il livello e la quota altra: si ferma; lo contempla: misura la dimensione; e poi prosegue, riparte, ritorna alla sua quota: ricade. Il padre scende, torna alla normalità e al gioco con la sua bambina. Atterra. Inavvertitamente, però, prende la boccia sbagliata. Lei glielo fa notare; lui, meravigliato, sorride.



[1]



[2]

[1] Opera Bianco,
Esercizi, Pista di velocità
Istituto E. Barsanti
(photo Gloria Calderone).
[2] Accademia sull'arte
del gesto / Delfina Stella,
Tempo libero, Via Assisi

NOTE

- 1 Si parlerà dell'Isolotto intendendone la parte più antica, detta «Isolotto vecchio», grossomodo circoscritta da Via Palazzo dei Diavoli, Viale dei Platani, Lungarno dei Pioppi e Via del Sansovino.
- 2 Così un residente intervistato definisce coloro che abitano all'Isolotto dai tempi delle assegnazioni dei primi alloggi.
- 3 Rispetto agli altri quartieri fiorentini, il Quartiere 4 possiede la più bassa percentuale di famiglie a un solo componente e la più alta di quelle con 2, 3, 4, 6 componenti; è anche quello con la minore incidenza di conviventi sulla sua popolazione (elaborazioni dei dati demografici del Comune di Firenze).
- 4 Un esempio di interazione tra detto sguardo e i *Cantieri* è rappresentato da quello di un residente, che, spontaneamente, si premura di verificare che la giostra costruita da Viola Tortoli nel tratto del Viale dei Bambini sotto la sua casa non venga utilizzata al di fuori delle attività dell'artista con i bambini.
- 5 Intervista a un abitante, 22 giugno 2021.
- 6 Ci si riferisce, rispettivamente, ai progetti di vicinato *Danze sul Bancone* e *Atelier Cango*.
- 7 La domanda, qui introdotta e sviluppata lungo tutto il saggio, è stimolata dal sottotitolo di questa edizione del Festival, «poeticamente abita l'uomo», citazione del poeta Hölderlin.
- 8 Rispettivamente, conversazione con Sandra Burchi (24 giugno 2021) e con Valentina Ferrari, performer di *Lampione Diario Isolotto* (8 luglio 2021).
- 9 Conversazione con Pietro Gaglianò, 24 giugno 2021.
- 10 L'osservazione sul campo mostra che chi passa davanti al bancone si accorge del performer e, quasi contestualmente, vede il fotografo e gli altri osservatori (per lo più ricercatori e curatrici) intenti a guardare la scena di cui anche il passante fa parte; capisce che si sta svolgendo una rappresentazione che non conosce, ma si sente d'intralcio, nel mezzo di un evento straordinario che, proprio in quanto tale, non lo riguarda: si scusa col fotografo quando gli passa davanti e si allontana.
- 11 Prendendo a esempio le prove di *Solitude* a piazza dell'Isolotto, la presenza di un dispositivo prospettico (platea-panchine, proscenio-sagrato e scena-facciata della chiesa) autorizza il cittadino a farsi spettatore; tuttavia, come già visto, non lo legittima – anzi lo delegittima – a restare fruitore della piazza e a continuare a occupare liberamente lo spazio della scena, essendo consolidato lo schema artista-attore e spettatore-osservatore.
- 12 Si vedano al riguardo le più estese riflessioni di Frasson, *supra* pp. 23-33 e Burchi, *supra* p. 43.
- 13 Una relazione «di persone che non hanno in comune una disciplina ma un'esperienza dello spazio, del quartiere, e questo ha una valenza diversa, [costruisce] un filo comune [...] C'è un ascolto molto profondo quando provi a tradurre in gesto – che non è azione coreografica – un'azione: un'azione che non è solo tua, ma è collettiva e va oltre il gruppo. Trova lo spazio, il territorio. Questo collettore che è il gesto è uno sguardo diverso sullo stesso luogo che abiti tutti i giorni» (Ferrari, v. nota 8).
- 14 «Il lavoro che cerchiamo di fare è di imprimere delle stampe dentro al corpo di ciò che c'è fuori; non solo geometricamente ma anche matericamente, formalmente... Per fare in modo che non sia il corpo del performer che emerge, ma la relazione tra il corpo e un oggetto esterno. Non sono mai soltanto io che produco gesti ma sono sempre in relazione a qualcos'altro e quello che produco è una relazione. C'è un grosso lavoro per il performer di [...] creare un ascolto collettivo e ritmico e restituire una ritmica di quel posto». Intervista a Marta Bichisao, 8 luglio 2021.
- 15 Il riferimento è a *Esercizi*, performance diretta da Bichisao e Schino, interpretata dal gruppo Opera Bianco, Antonio e Nina Perrone. Per una più ampia trattazione si rimanda al saggio di Gaglianò, *infra* p. 71.
- 16 Hölderlin cit. in Heidegger 1996, p. 130.
- 17 V. nota 14.
- 18 Hölderlin cit. in Heidegger 1996, p. 127.

BIBLIOGRAFIA

- Gehl J. 2017, *Città per le persone*, Rimini, Maggioli (ed. or. 2010).
- Hall E.T. 1968, *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani (ed. or. 1966).
- Heidegger M. 1976, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia (ed. or. 1954).
- Heidegger M. 1994, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi (ed. or. 1988).
- Hölderlin F. 1991, *Inni e frammenti*, Firenze, Le Lettere.
- Jacobs J. 2009, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Torino, Einaudi (ed. or. 1961).
- Lefebvre H. 1973, *La rivoluzione urbana*, Roma, Armando (ed. or. 1970).
- Lefebvre H. 1976, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi (ed. or. 1974).
- Poli D., Paba G. (a cura di) 2002, *Insurgent City. Racconti e geografie di un'altra Firenze*, Livorno, Mediaprint.

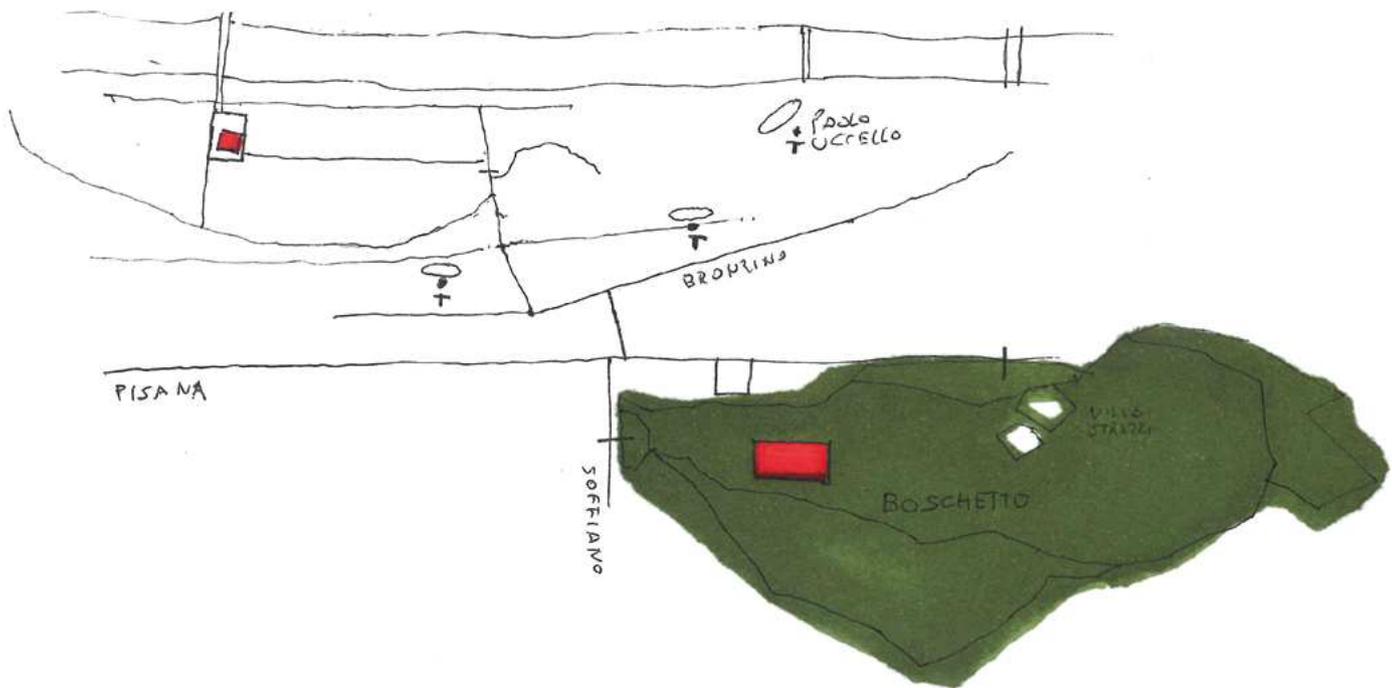


Figure urbane per una danza fuori dai margini

di Francesca Serrazanetti

Ogni spazio ha una struttura profonda che ne definisce caratteri e identità, in relazione alla sua conformazione fisica e alla relazione che, come scena della vita, instaura con i suoi abitanti. Le arti performative hanno la potenzialità di leggere e reinterpretare questa matrice rendendola visibile, andando a contaminare arte e realtà, spostandole reciprocamente fuori dai loro margini. Tale potenziale è al centro delle riflessioni di questo saggio, che prova a indagare come i linguaggi coreutici, nella relazione tra corpo della città, corpo del performer e corpo dell'abitante, possano entrare nel profondo di questa esplorazione a partire dal progetto dei *Cantieri Culturali Firenze* come caso di studio esemplare.

I. La struttura profonda dello spazio

Il mutamento dell'arte consiste in un mutare di pelle [...] Il tronco dell'albero è immutabile, la vegetazione è capricciosa.
(V. Hugo)

Ridefinire il concetto di forma ci consente di delineare un primo orizzonte teorico per orientare il nostro sguardo di osservatori (abitanti o spettatori). La forma, nella filosofia greca, è definita da tre concetti: *eidos*, *idea* e *morfé* (Tatarkiewicz 1993). Se quest'ultima si riferisce alla sua sostanza empirica (la forma visibile) e la prima alle forme astratte, resistenti alle diverse apparenze causate dai cambiamenti di prospettiva, l'*idea* indica invece la concettualizzazione della forma e ha un significato di ordine logico. Analoghe differenziazioni esistono anche in altre lingue (si pensi al tedesco *form* e *gestalt* o all'in-

glese *form* e *shape*) mentre la varietà di queste sfumature si appiattisce, in italiano, in un unico termine.

L'assunto di Victor Hugo nel suo comparare la "forma" a un albero, distinguendo tra tronco (immutabile) e vegetazione (capricciosa, che cambia con le stagioni) restituisce con un'immagine chiara questo concetto stratificato e aiuta a mettere a fuoco la necessità di una vista più radicale, capace di arrivare all'invisibile, portatore, quest'ultimo, di caratteri permanenti e significanti.

Pensare alla forma in questa accezione ci permette di far penetrare il nostro sguardo a più livelli, identificando e interpretando la struttura profonda dello spazio e le sue manifestazioni, che possono essere orientate tanto dall'arte del costruire, quanto dall'arte di abitare, quanto dalle arti *site specific*.

Come viene restituita questa "struttura invisibile" a chi osserva? Le forme d'arte appena menzionate possono aiutare a contrastare le forzature provocate dalle normative e dai processi di privatizzazione che, sempre più, limitano l'uso dello spazio pubblico. La nostra fruizione quotidiana dello spazio è fatta di tracciati e geografie ai quali ridare un significato, proprio ricorrendo a quella profondità esperienziale riferita al concetto di forma. L'alterazione dello sguardo, lo straniamento, l'orientamento dei dispositivi di controllo sociale e la definizione di cornici e punti di vista privilegiati sono i principali strumenti messi in atto e osservati durante i *Cantieri Culturali Firenze*.

Il riferimento al mondo delle piante non è casuale: quello che vediamo di un albero, raccontano Paolo Basetti e Mario Bencivenni negli incontri che hanno costellato le

settimane di programmazione del Festival, è solo la metà della pianta, ma la linfa vitale arriva da sotto il terreno ed è invisibile all'uomo. Potremmo assumere che la mutevolezza della chioma, equiparata da Victor Hugo alla mutevolezza dell'arte, tocchi i nostri occhi in modo talvolta superficiale, ma sia allo stesso tempo espressione della vita che nasce dalla staticità e permanenza delle radici: per vederle, dobbiamo sforzare "altri occhi".

Se l'approccio curatoriale di Virgilio Sieni è orientato a questo tipo di fruizione profonda che mette al centro la cura dello spazio, alcuni dei lavori da lui ideati e diretti per il Festival sono vero e proprio manifesto di questa profondità. Per citarne uno tra tutti, il *Lampione Diario Isolotto* sembra coincidere con una "scrittura topografica" della struttura profonda dello spazio sul corpo: a partire dalla memoria del gesto degli abitanti, ogni episodio attraverso una tessitura di dettagli che riconosce e valorizza i caratteri teatrali dello spazio urbano¹.

2. Leggere lo spazio: interpretazioni

Al di là dell'orecchio c'è un suono, all'estremità dello sguardo una visione, sulla punta delle dita un oggetto – è la che io vado. Sulla punta della matita il segno. Dove esala un pensiero c'è un'idea, nell'ultimo alito di gioia c'è un'altra gioia, sulla punta della spada, la magia – è la che io vado. Sulla punta dei piedi, il salto. (C. Lispector)

La premessa necessaria per uno studio comparato dei lavori inseriti nella programmazione del Festival è un'analisi sulla capacità di ciascun artista di vedere lo spazio per poterlo interpretare e restituire.

L'architettura e le scienze urbane hanno elaborato diversi strumenti per la sua "lettura". Partendo dal presupposto che la città sia fatta di vuoti più che di pieni, e che proprio dal rapporto tra essi emerga la sua forma, consideriamo che lo sguardo sulla città sia orientato da assialità e punti di vista. Non è un caso che lo studio e l'applicazione della prospettiva, nata per dare l'illusione della realtà sulla tela, abbia in seconda istanza orientato in modo "illusionistico" tanto il progetto quanto la lettura e la fruizione dello spazio².

Il rapporto tra il pieno e il vuoto è l'elemento generativo della forma della città, che si esprime nella pianta: come

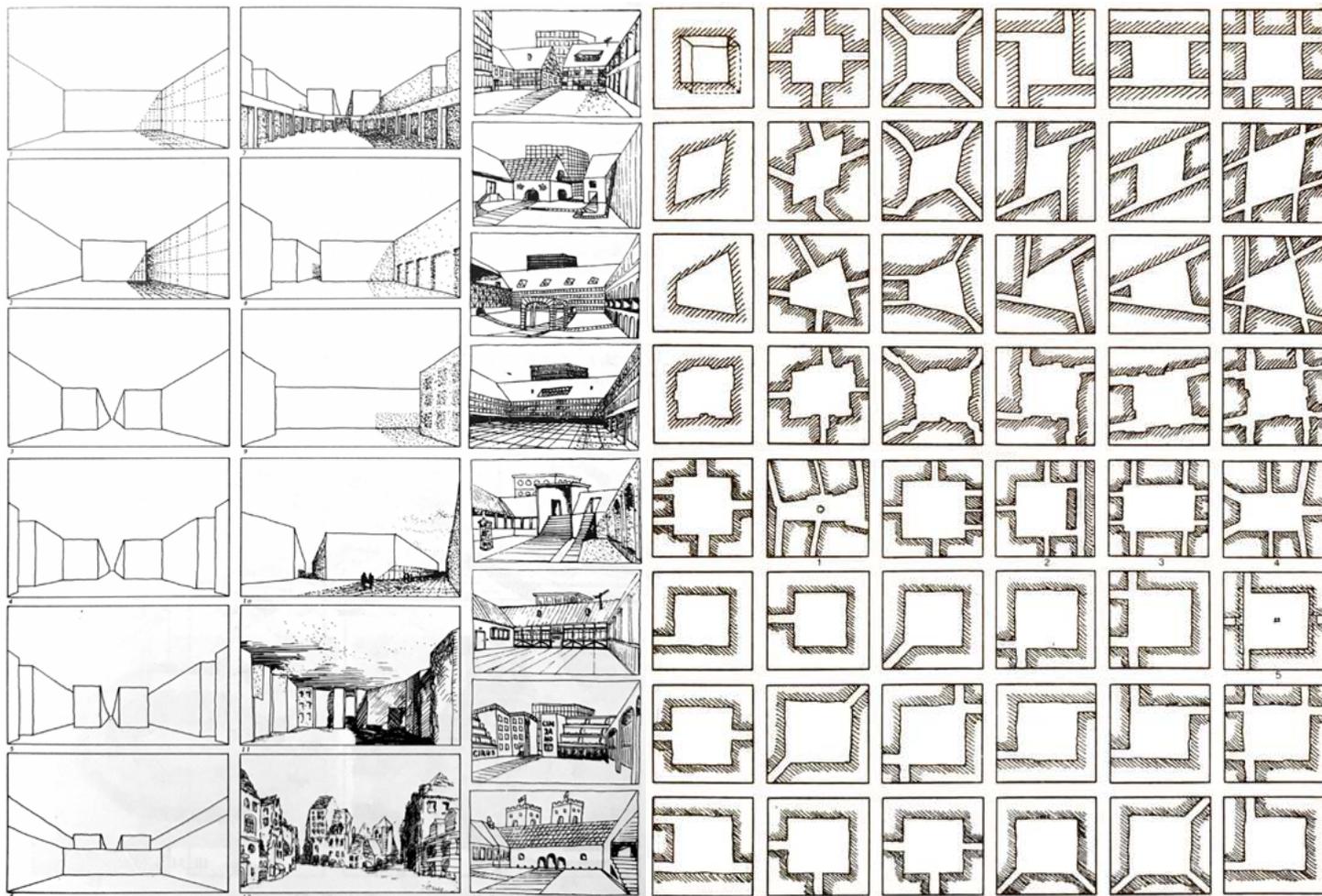
ci rammenta Pierre Lavedan, «la città si compone materialmente di due parti che si compenetrano strettamente: spazi liberi e spazi costruiti. La distinzione tra questi è espressa dalla pianta» (Lavedan 1936). Se quest'ultima, legata alla ragione e al controllo, è il principale strumento di analisi dello spazio da parte della disciplina architettonica, è tuttavia nell'alzato che si consuma la sua percezione, e dunque anche l'applicazione dello sguardo, della prospettiva, del movimento: la sezione verticale risponde invece, si potrebbe dire, alla componente percettiva ed emozionale.

Tanto in pianta quanto in alzato, il disegno selettivo, insieme ad altri espedienti utili a mettere in contatto esperienza mentale ed esperienza fisica dello spazio, è uno strumento di conoscenza necessario a fare emergere l'identità e la struttura profonda di un oggetto: come sottolinea Focillon, «l'azione della mano definisce il vuoto dello spazio e il pieno delle cose che lo occupano. Superficie, volume, densità, peso non sono fenomeni ottici. L'uomo li riconosce innanzitutto tra le dita, sul palmo della mano. Lo spazio non si misura con lo sguardo, ma con la mano e il passo» (Focillon 1972: 130).

Rappresentazione veloce e immediata di ciò che si osserva, il disegno diviene una "scrittura automatica" di riconoscimento del luogo, in una fase iniziale di restituzione delle impressioni che esso ha suscitato: è un lenzuolo bianco e pesante, che cade sul suolo ondulato mettendone in evidenza le irregolarità e le emergenze cui prima nessuno prestava attenzione³.

Questo tipo di rappresentazione, in pianta e legata alla ragione⁴, è d'altra parte quella utilizzata per indicare le sedi delle performance nel programma del Festival *Cantieri Culturali Firenze*: la concezione generale del progetto si basa su una tessitura di luoghi che si espande dal centro alle aree più periferiche del quartiere, accompagnando il pubblico in una scoperta progressiva, a macchia d'olio. L'uso del disegno per l'indicazione delle mappe è, a questo proposito, significativo, e pare proprio stendere quel lenzuolo bianco sul quartiere, per farne emergere bozzoli e increspature in un processo progressivo di conoscenza.

Riferendoci alle esperienze osservate nel contesto del Festival, le arti performative sembrano leggere lo spazio applicando metodi più empirici che sfruttano lo sguardo



e il corpo, ovvero “gli occhi della pelle” (Pallasmaa 2005). Se alcune artiste e artisti ospitati⁵ non hanno approfondito con particolare attenzione la relazione con il sito assegnato, in molte e molti hanno dedicato del tempo a prendere confidenza con il luogo e lo hanno fatto soprattutto osservando, assorbendo con lo sguardo stimoli e immagini. Cito qui alcune esperienze a mio giudizio più significative.

Nel lavoro di Francesca Mazzoni e Irene De Santis, allo sguardo si è accompagnata una forte sensibilità dell’udito, restituito con registrazioni audio intorno al tema del gioco, con l’obiettivo di *incorporare* l’esterno nella struttura coreografica iniziale. La riproposizione di forme e

posizioni osservate è confluita nella performance finale come restituzione dei movimenti delle persone che abitavano la piazza, assorbiti dallo sguardo delle artiste.

Nella, pur breve, osservazione del luogo da parte di Annamaria Ajmone, si nota l’attenzione a uno spazio aperto e incontrollabile (quello dell’argine dell’Arno, che le era stato assegnato) che passa attraverso una preparazione fatta non di prove e ripetizioni, ma piuttosto di osservazione e di ascolto, che ha portato l’artista a immaginare gli occhi distanti del pubblico disposto sulla sponda opposta.

La sensibilità rivolta all’ascolto, anche se inizialmente meno riferita alle specificità del luogo, è centrale anche

Rob Krier, Rassegna morfologica di spazi urbani, in Rob Krier, Lo spazio della città, Clup, Milano 1982, pp. 45-47 (ed. or., Id., Stadtraum in Theorie und Praxis, Karl Kramer, Stuttgart 1975).

per Daniele Ninarello, che fa dell'apertura verso lo spazio intorno al proprio corpo e dell'accettazione dell'agente esterno degli atti di assunzione di consapevolezza. La scrittura del movimento sembra essere qui una naturale manifestazione di questo tipo di percezione: come ha affermato il coreografo in una delle conversazioni avute durante il periodo di residenza, il corpo è in sé una partitura coreografica e attiva dei gesti involontari in risposta agli stimoli che provengono da fuori: «il gesto sta al corpo come il corpo sta allo spazio». Si tratta di un processo di autosomiglianza che fa ricorso alla scienza frattale e al reiterarsi di certe figure/azioni, di movimenti che rispondono a desideri, di “tipi”⁶ che si ripetono in forme diverse. Porosità e permeabilità sono trattati in modo concreto, attraverso uno sguardo che si rivolge dietro di noi, attento allo spazio tra i corpi, aperto a 360 gradi.

Anche Elisabetta Consonni fa riferimento alla vista periferica e a una pratica relazionale non tanto radicata nel luogo, quanto nell'ascolto dell'altro, in un approccio teso a ricevere immagini e ad assorbire l'ambiente in modo non selettivo e gerarchico, nella relazione.

Il corpo è quindi inteso esso stesso come spazio, come mappa, in cui il movimento non nasce da un disegno coreografico a priori, ma da una pratica collettiva che rivolge l'attenzione al vuoto tra i corpi, permettendo di leggere lo spazio con più profondità: si ricevono le immagini senza classificarle, senza scegliere cosa guardare, ma assorbendo l'ambiente in modo non gerarchico.

3. Rassegne di spazi urbani: figurazioni e prospettive

Ricostruire il cuore della città, e pertanto riattribuire significato allo spazio pubblico, è un problema che si affronta come la ricomposizione della scena, un luogo per la rappresentazione civica. (I. de Solà Morales)

Sono molti gli studi che, assimilando i vuoti urbani a stanze a cielo aperto, hanno provato a catalogarne la forma, spesso assimilandoli a veri e propri scorci di spazi teatrali. Particolarmente significativi sono a questo proposito gli studi di Rob Krier, una collezione di disegni, «architetture e figure, oggetti e simulacri, simboli e manichini» (Krier 1982: 13): le forme fondamentali dello spazio urbano

sono organizzate nelle due categorie di piazza e strada e le rispettive specificità analizzate rispetto alla forma e all'abitare (dunque in relazione alla figura umana) al variare di angoli, lunghezze, aperture, lati. Questa “rassegna morfologica” di spazi urbani, andando a semplificare il disegno ed epurandolo di elementi decorativi, sembra individuare, nella città, quinte, scene, palchi, punti di vista assimilabili a quelli di uno spazio teatrale⁷.

Lo stesso approccio è quello con cui chi scrive ha affrontato l'esplorazione degli spazi abitati dagli artisti dei *Cantieri Culturali Firenze*, assumendo che possa essere questo il primo passo di un “metodo” della visione orientato a conoscere e interpretare i luoghi. Si sono così andate a definire alcune figure di spazi urbani che hanno identificato altrettante tipologie di “palcoscenici” per gli artisti: approfondirò qui, come casistiche esemplificative, *recinti, piazze, argini*. Tutte entrano in relazione con specifiche modalità di abitare lo spazio da parte dei cittadini, e con diversi modi di orientare lo sguardo e percepire il rapporto tra figura e sfondo.

Le *figurazioni*, ovvero il corpo che danza come rielaborazione, in rapporto allo spazio del quotidiano come scena, e l'interferenza con le *prospettive*, intese come dispositivi di controllo e orientamento dello sguardo nel rapporto con lo spettatore, accidentale o consapevole, sono le modalità di azione con cui gli artisti hanno lavorato. È in particolare questo secondo aspetto ad essere qui esplorato, nella relazione con le “figure di spazi urbani” individuate. Da tecnica di rigorosa e infallibile rappresentazione della realtà, la prospettiva diviene, nella sua applicazione teatrale, lo stratagemma per orientare lo sguardo, rompere i limiti spaziali e falsare le regole canoniche della percezione visiva.

3.1 Recinti – relazioni e coni ottici

Spazio controllato e delimitato da un muro, da una siepe, da una cortina di case, si può leggere come recinto tanto l'Area Melograni, delimitata da una siepe, quanto l'area identificata come Stecca Michelucci, delimitata dalle case che si affacciano sul vuoto urbano. Entrambi questi spazi hanno delle “vie di accesso” che ne rompono i margini e ne orientano la visione, ponendosi come punti di vista privilegiati. Il primo è stato utilizzato da Daniele Ninarello ed Elisabetta Consonni in due modi diversi ma in entrambi casi orientati, come abbiamo visto dal loro



comune approccio alla visione periferica, all'attenzione al corpo dell'altro più che alle specificità del luogo. La geometria del movimento si legge qui principalmente in pianta, come definizione di linee geometriche (la diagonale e il rapporto con le "presenze" arboree in *Healing together* di Ninarello⁸) e di epicentri (i movimenti circolari e concentrici di *Plutone esploso* di Consonni). Il rapporto con il luogo è quasi astratto: se entra in relazione con il prato, con gli alberi, con la sua estensione, con le persone che varcano la soglia per raggiungere la fontanella dell'acqua o fare passeggiare il proprio cane, lo sguardo rivolto all'esterno passa principalmente da una pratica relazionale che considera il corpo dell'altro come contrappeso del proprio agire. Mentre Ninarello dispone il suo pubblico sparso nello spazio, a mescolarsi con i corpi dei danzatori che, all'inizio della performance, si infiltrano nel recinto attraverso il margine vegetale, Consonni

consolida il "recinto" disponendo gli spettatori sui tre lati di un perimetro rettangolare, a delimitare i margini della scena.

Lo spazio della Stecca Michelucci è invece definito in pianta quasi come corte aperta (lo spazio pubblico è abbracciato dalle case) e si offre come cono ottico perfetto nella costellazione di alberi che lo punteggiano. In particolare, Irene Russolillo declina la sua danza in relazione al cono ottico di chi osserva: il pubblico è concentrato in un arco compatto a un angolo dello spazio e il movimento della danzatrice si articola in comparizioni e sparizioni tra gli alberi, in una scomposizione del gesto che sembra mettere in relazione geometria dello spazio e architettura del corpo; sullo sfondo, le villette della stecca Michelucci con gli abitanti che si affacciano sullo "spazio scenico" della performance.

La visione statica e univoca dello spettatore nello spa-

*Irene Russolillo, Danza
Michelucci, Stecca
Michelucci.*

zio teatrale tradizionale è, in questi esempi, indagata e rielaborata.

3.2 Piazze – alterazioni e comparizioni esposte

A differenza della dimensione protetta, seppure pubblica, del recinto, la piazza è, in quanto spazio continuamente abitato e attraversato, luogo privilegiato per lavorare sull'alterazione dello sguardo e sull'incursione performativa che si confonde con la vita in modo straniante. La Piazza dell'Isolotto è stata abitata, nel corso del Festival, da diverse performance che si sono confrontate con questa condizione di apertura e permanenza.

Francesca Mazzoni e Irene De Santis, con la loro performance *Due*, hanno dovuto negoziare lo spazio con i gruppi di ragazzi che giocano quotidianamente in quell'area, arrivando a una coreografia nata dalla condivisione dello spazio pubblico. In continua esposizione (un'intera settimana di residenza che si è svolta provando in loco), la loro è un'esplorazione del corpo come paesaggio. La scelta di disporre i cartoni utilizzati come tappeto diagonalmente, dispiegando una striscia di sei quadrati nell'angolo della piazza dove finisce il Viale dei Bambini, apre lo "spazio della scena" divenendo dispositivo ottico oltre che di creazione. Il gesto stesso di posizionamento dei cartoni è una dichiarazione di intenti, un'apertura verso la lontananza e una definizione di un'area di lavoro che si sedimenta nello sguardo, con l'intenzione di lasciare una traccia nel quotidiano di chi attraversa quello spazio. Vale la pena, per trattare la figura della piazza, soffermarsi rapidamente su due lavori, entrambi curati da Virgilio Sieni, che hanno interferito con lo spazio del mercato facendone emergere caratteri opposti. Il primo è *Danze sul Bancone*, in cui tre interpreti "abitano" a rotazione un bancone del mercato durante l'orario di punta, tra il caos dei venditori e degli acquirenti, raccogliendo gli sguardi furtivi di un pubblico principalmente distratto e inconsapevole.

Queste "incursioni" danzate cercano un effetto straniante che colpisce in maggiore o minore misura il passante nell'immediato, ma che può riemergere nella memoria a lungo termine, andando a risignificare un luogo: l'esplorazione performativa ha qui la dimensione dell'attesa, laddove la declinazione del movimento ha la propria intensità proprio nell'attenzione, nella lentezza e nella lunga durata, contrapposte alla frenesia della folla caotica del

mercato. Se molto ci sarebbe da dire su questo lavoro e le sue molteplici possibili letture⁹, è rilevante qui confrontare i tempi lenti e la concentrazione da esso richiesti con l'esplosione dinamica della danza della seconda parte di *Luce a luce*¹⁰. Nello stesso spazio del mercato, trasformato in un vuoto "spento" nelle ore della sera, cinque danzatori invadono con vitalità frenetica lo spazio pubblico, fino a coinvolgere la strada, con un'energia che sembra travolgente e incontenibile nella sua immediata intensità. Queste due interpretazioni, allineate ed opposte, di "incursione" nello spazio pubblico sono due efficaci esempi di diversi modi di lavorare non solo sulla dimensione fisica, ma anche su quella temporale: ritmi, intensità e intervalli diversi rendono evidenti, per contrasto, i diversi caratteri dello spazio.

3.3 Argini – aperture e distanze

Resta da trattare la figura dell'argine, che può essere ricondotta al più generale concetto di distanza, andando a identificare un tipo di apertura prospettica non comune alle pratiche dello sguardo di chi abita in città. Questo tipo di visione, nel rapporto con la sponda e l'ampiezza di orizzonti, è senz'altro esplorato dal progetto più impattante dell'intero programma, ovvero *La zattera d'oro* della Compagnia Virgilio Sieni: tre danzatrici si muovono su una piattaforma dorata sulle acque dell'Arno, a una distanza dallo spettatore che rende quasi impercettibile la danza e mette in evidenza invece il corpo, e il suo sfondo, come paesaggio. Rimandando ad altra sede l'approfondimento di questo lavoro¹¹, prendiamo qui come esempio i lavori di Annamaria Ajmone e di Claudia Catarzi, che hanno abitato due porzioni dell'Argine Arno, con diverse modalità di interpretazione dello spazio determinate principalmente dalla differente relazione con lo spettatore.

Catarzi gioca sulla linearità del movimento nella relazione con il fiume e con la luce del tramonto, che sembra attrarla e respingerla orientando la sua gestualità. Allontanandosi e avvicinandosi ad un pubblico prossimo e disposto in linea, avanza in una danza che compare e scompare, sprofonda verso l'argine e risale, gioca con gli elementi naturali circostanti, evocando le figure dell'acqua e del vento, il nuoto e il volo. Più imprevedibile perché legata a una distanza incontrollabile è la performance di Annamaria Ajmone, che compare al pubblico come

una miniatura mimetizzata sulla sponda opposta dell'Arno. L'osservazione dei suoi movimenti, fatti di pause e scatti veloci, è una scoperta, una continua esplorazione che invita lo spettatore a sbarrare gli occhi e cercare di penetrare i dettagli di una gestualità animale, che lavora su movimenti anche ridotti come l'articolazione della mandibola e della lingua, e si confonde con la quotidianità del lungarno, osservata a distanza.

Entrambi i lavori, così come molti di quelli nati in sinergia con la visione dei *Cantieri Culturali Firenze*, mettono sostanzialmente il pubblico in una condizione diversa da quella con cui è abituato a guardare solo ciò che è prossimo.

Mettendo in discussione il dispositivo teatrale convenzionale, controllato prospetticamente, le prove di "abitazione artistica" proposte in questi Cantieri ridefiniscono le gerarchie dello sguardo e il rapporto tra i corpi nello spazio pubblico. La performance, materializzandosi come azione e come visione, contribuisce così fattivamente a quella condivisione del sensibile individuata dal filosofo Jacques Rancière come passaggio imprescindibile per abitare lo spazio pubblico e costruirlo come spazio comune (Rancière 2016).

Quello che emerge, dal punto di vista artistico, è la capacità di smarginare fuori dai confini della danza e attivare un'osservazione profonda dello spazio, nella relazione con i suoi caratteri fisici, antropologici, temporali. È in questa esplorazione della fisicità dei luoghi e della loro dimensione invisibile che l'arte può incontrare la sorpresa degli abitanti e risvegliare la loro identità di spettatori del proprio, spesso ignoto, spazio di vita.



[1]



[2]

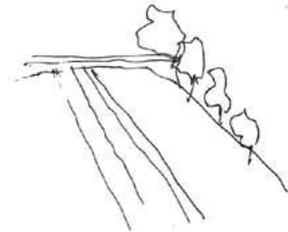
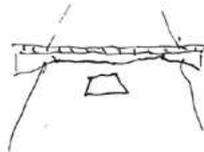
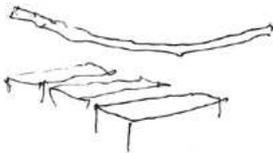
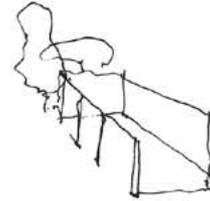
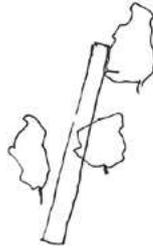
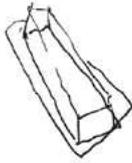
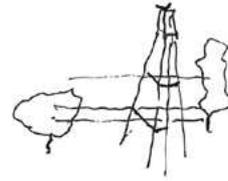
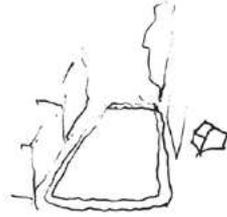
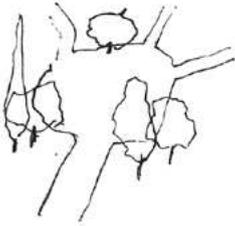
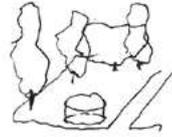
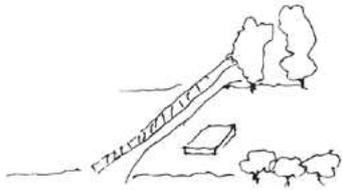
[1] Annamaria Ajmone,
Inforesta, Argine
dell'Arno.
[2] Francesca Mazzoni
/ Irene De Santis, Due,
Piazza dell'Isolotto.

NOTE

- 1 Ci limitiamo qui a menzionare questo progetto, articolato in diversi appuntamenti ognuno con protagonista un abitante del quartiere, rimandando alle approfondite trattazioni proposte, in questa pubblicazione, in particolare nei saggi di Elisa Frasson, *supra* p. 23 e Sandra Burchi, *supra* p. 43.
- 2 Si pensi agli spazi urbani dell'Umanesimo e del Rinascimento, orientati da uno studio prospettico dello spazio definito da Françoise Choay come "scenico" (Choay 1969).
- 3 Un lenzuolo steso sul territorio è l'immagine utilizzata dall'architetto Alvaro Siza parlando della sua "lettura del luogo" in riferimento all'avvio del progetto della Quinta da Malagueira a Évora: «Il lenzuolo bianco di tessitura continua, semplice e pura, si riempie di rughe. Si agita. Si rompe. Torna a essere trasparente».
- 4 Il ricorso al disegno, tanto per l'esplorazione del luogo quanto per il processo creativo, è una pratica interessante da approfondire in ambito di entrambi gli studi urbani e performativi: è noto che Luca Ronconi pensasse ai suoi spettacoli in pianta, così come nelle arti coreutiche sono innumerevoli le partiture disegnate su carta che fanno ricorso a questo codice grafico.
- 5 In particolare, al centro della programmazione del Festival è stato il lavoro di artisti o compagnie selezionati per le "residenze artistiche site specific" dal bando *Abitante*. La precisazione è rilevante perché agli artisti è stato chiesto, in un periodo di residenza variabile da 7 a 15 giorni (ma nei fatti spesso inferiore), di "sviluppare progetti artistici in relazione al territorio e alle sue caratteristiche geografiche, urbanistiche, sociali e storiche, con un'attenzione al senso di rigenerazione e cura dello spazio urbano". Abitare il territorio e instaurare delle relazioni con esso era quindi condizione necessaria a soddisfare le richieste del bando e della visione curatoriale del Festival.
- 6 Si usa qui il termine tipo facendo riferimento alla sua accezione di impronta, invariante, struttura profonda, con una funzione catalogatoria, che ci consente di accomunare oggetti anche apparentemente differenti.
- 7 Ho approfondito questo aspetto in *Scena teatrale e scena urbana. Appunti sulle forme della contaminazione* in "Stratagemmi" n. 13, marzo 2010, pp. 179-210.
- 8 Sul lavoro di Ninarello si veda l'approfondimento di Elisa Frasson nel suo saggio pubblicato in questo volume, *supra* p. 23.
- 9 A questo scopo si rimanda alla trattazione di Pietro Gaglianò nel suo testo, *infra*, p. 71 e al saggio di Gloria Calderone, *supra* p. 51.
- 10 La performance era articolata in due momenti: il primo, sul sagrato della chiesa, è un "adagio" guidato dai movimenti lenti nella relazione tra i corpi ravvicinati dei danzatori, mentre il secondo "esplode" in una danza nell'area del mercato.
- 11 Si veda in questo caso Alessandro Iachino, *supra* p. 13.

BIBLIOGRAFIA

- Focillon H. 1972, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi (ed. or. 1943).
- Françoise C. 2003, *Espacements. Figure di spazi urbani nel tempo*, trad. it. Ernesto d'Alfonso, Milano, Skira (ed. or. 1969).
- Krier R. 1982, *Lo spazio della città*, Milano, Clup.
- Lavedan P. 1936, *Geographie des Ville*, Paris, Gallimard.
- Marleau-Ponty M. 2003, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, (ed. or. 1964).
- Pallasmaa J. 2007, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Milano, Jaka Book (ed. or. 2005).
- Rancière J. 2016, *La partizione del sensibile*, Roma, DeriveApprodi.
- Serrazanetti F. 2010, *Scena teatrale e scena urbana. Appunti sulle forme della contaminazione*, in «Stratagemmi», (13).
- Serrazanetti F. 2012, *Lo spazio prospettico e la sua rappresentazione nella definizione della scena teatrale*, in «Stratagemmi», (22).
- Tatarkiewicz W. 1993, *Storia di sei idee*, Palermo, Aesthetica Edizioni, (ed. or. 1975).



Che forma ha la vita quando diventa arte?

di Pietro Gaglianò

Ciò che è buono è il dare forma. Ciò che è cattivo è la forma.
La forma è la fine, la morte. Il dare forma è il movimento,
l'azione. Il dare forma è la vita.
Paul Klee

I. La continuità interrotta

Una danzatrice agisce sulla superficie di un palco. Non ci sono luci né quinte, gli unici oggetti di scena sono una bottiglia d'acqua e un quaderno, vi si aggiungerà non previsto un sacchetto pieno di frutta fresca. Tutto attorno, su tavoli di dimensioni e formato identici a quelli del palco, si svolge la vita consueta del mercato rionale dell'Isolotto: le persone offrono, cercano, osservano, controllano, contrattano. Nel frattempo la danzatrice continua l'esplorazione dei suoi confini e dei suoi smarginamenti, tra lo slancio e il riposo. *Bancone*, ideato da Virgilio Sieni, si manifesta così nello spazio e nel tempo del mercato tessendo una rete di significati che si intrecciano alla necessità del quotidiano e dei suoi abitanti¹.

Dal cuore di ogni opera realizzata oggi nella sfera pubblica si snoda una riflessione sulla condizione della spettatorialità, con ramificazioni e tensioni molto più forti, molto più profonde di quanto non accada negli spazi deputati. All'interno del museo, della galleria, del teatro, l'opera abita una zona franca, una dimensione di legittimità in cui tutte le persone presenti sono al corrente del patto che suggella e che, con poche variabili, disciplina l'intreccio di relazioni tra il lavoro, l'autore, l'osservatore, l'istituzione. In questo assetto giacciono i frammenti di una frattura, relativamente recente, che segna l'interru-

zione della continuità tra la forma dell'arte e la vita sociale: il carattere specifico di «un rapporto privilegiato che, lungo i secoli, gli artisti hanno intrattenuto con lo spazio progettato all'interno della città» (Detheridge 2012: 4). Oggi, con la diffusione di progetti che pongono al centro un pubblico non convenzionale (spontaneo, casuale, non preselezionato), la fenomenologia della spettatorialità si evidenzia come invenzione della cultura europea moderna, riattualizzando i termini di questa crisi. Per secoli in Europa e nel bacino mediterraneo l'arte si è manifestata come parte costitutiva di una reciprocità interna alla compagine sociale. Le processioni panatenaiche raffigurate sui fregi del Partenone si trovano nella stessa linea delle storie sacre affrescate sulle pareti delle basiliche medioevali e protorinascimentali del centro Italia. Le une e le altre prevedevano un preciso ruolo degli uomini e delle donne a esse contemporanei: la loro presenza, inscritta in un quadro di connessioni corporative, devozionali, gerarchiche e, più genericamente, sociali, era la ragione dell'esistenza dell'opera e anche uno dei soggetti chiamati a conferirle significato. Pur tenendo presente il vizio di fondo di tutta la produzione artistica dei secoli scorsi, generata da una committenza egemonica, strumentale al consolidamento del potere e dei sistemi di controllo di carattere civile o religioso, va riconosciuta a questa tradizione la profonda, irripetibile unità tra la vita delle opere e quella della comunità nella quale venivano espresse. La forma della vita di questi costrutti sociali (tutt'altro che egualitari) non era riflessa fedelmente nelle immagini così costruite ma le conteneva e le includeva, e non poteva fare a meno di loro per la propria

definizione.

Non c'è nessuna nostalgia del mondo antico in questa riflessione, anche perché la laicizzazione della società ha coinciso con l'emersione della coscienza di classe e la contestuale lotta per l'uguaglianza e, nell'ambito della produzione artistica, con l'articolazione di una nuova committenza dovuta all'affermarsi di classi disgiunte dall'esercizio esclusivo del potere politico; si pone qui la parusia della modernità che, nel vecchio continente, prepara progressivamente l'emancipazione dell'arte e, in modo parallelo, il suo ritrarsi dalla sfera pubblica. Il potere, come si sa, dal secolo scorso ha adottato altri strumenti e, per veicolare i suoi imperativi, ha adattato il proprio lessico alla cultura che oggi chiamiamo di massa, con il conseguente spostamento dell'arena pubblica in un altro spazio, in altri orizzonti estetici. Nel concorso di tali fattori politici, culturali, relazionali, la forma della vita ha smesso, in una prospettiva comune, collettiva, di essere arte. Almeno fino a quando la ricerca contemporanea non è tornata ad accendere questo legame e a problematizzarlo, esigendo «la presenza fisica del pubblico come necessaria alla realizzazione dell'opera stessa» (Kwon 2020: 34), trasformando a volte in forma gli elementi materiali e intangibili di un tale ineffabile legame. In Europa e in Italia è possibile leggere se non una continuità una certa parentela tra la produzione contemporanea e quella premoderna, per lo meno osservando come, ancora oggi, «la migliore arte italiana trae energia e acquista senso proprio dal contesto specifico in cui si realizza e dai luoghi con i quali si misura» (Detheridge 2012: 4).

II. Il sito e il contesto

La studiosa Miwon Kwon ha delineato un'evoluzione del rapporto tra gli artisti e la sfera pubblica che, ridotta qui a un'indebita semplificazione, si può far partire dall'inclinazione per la specificità del sito, con tratti talvolta coloniali, impositivi, che dalla fine degli anni Sessanta si configura in un dialogo con l'architettura². Questa ontologia minimalista del luogo viene in seguito scardinata da una critica che invece, soprattutto a partire dagli anni Novanta con la *New Genre Public Art* di Suzanne Lacy, si matura in una predilezione per la specificità del contesto, inclusiva quindi delle condizioni antropiche, sociali e culturali dello spazio in cui si interviene. Ancora oggi, nel solco di questa visione dialogica che si proclama, spesso

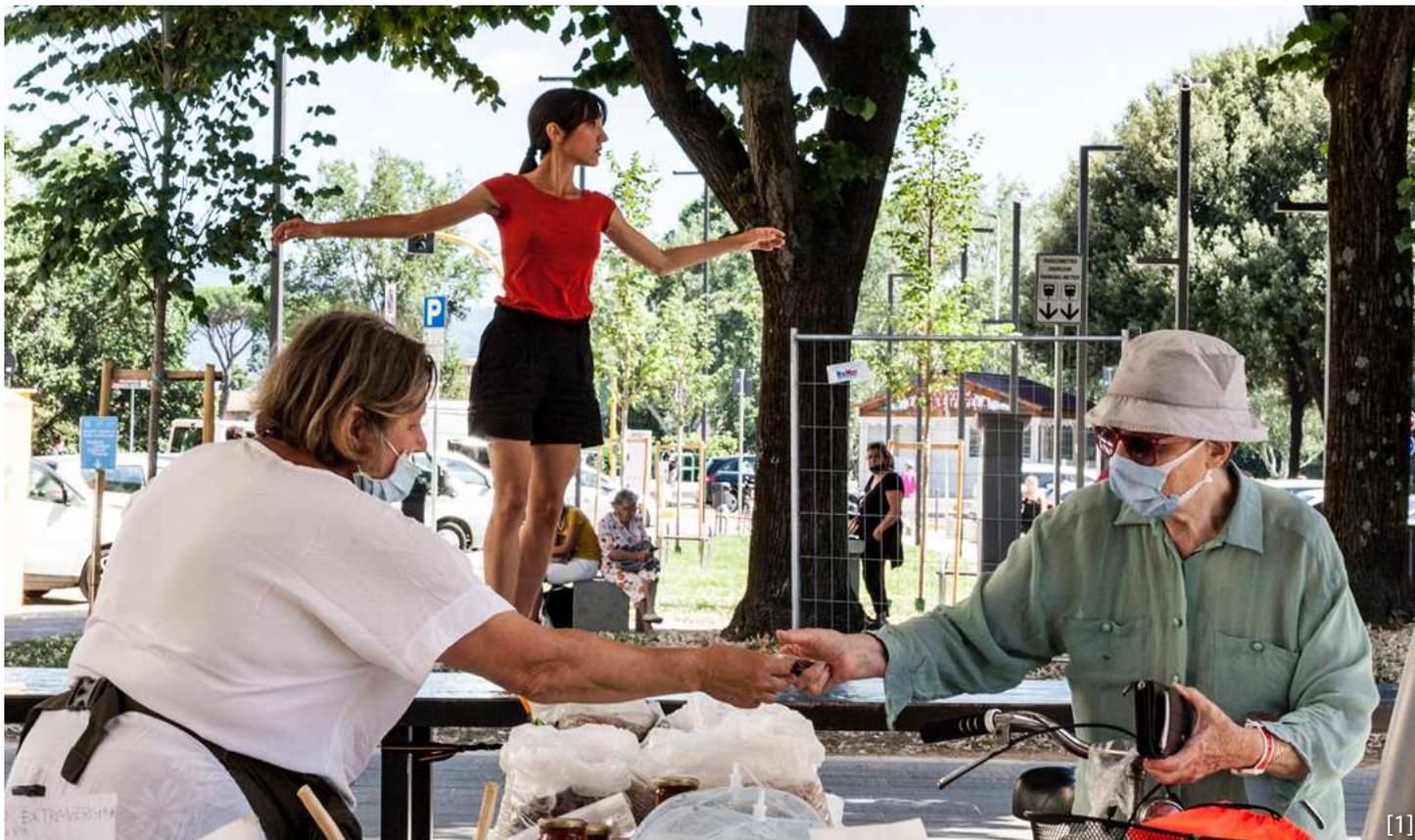
pretestuosamente, *community based*, la situazione richiede «una tipologia verbale del tutto diversa: negoziare, coordinare, fare compromessi, ricercare, promuovere, organizzare intervistare» (Kwon: 66).

Questa distinzione è utile anche per delineare una sommaria eziologia della forma, soffermandoci in particolare sul modo in cui questa viene percepita dal pubblico che si trova ad attraversare lo spazio in cui tale forma si produce. Sia essa transitoria o permanente, l'opera d'arte in uno spazio non garantito è sottoposta a una serie di incidenti che possono riguardare la sua integrità formale e, soprattutto, il suo orizzonte semantico. Aperta com'è a una gamma non misurabile di interpretazioni, l'opera nello spazio urbano non può contare nemmeno su tutti gli strumenti di mediazione strutturali (percorsi, informazioni, istruzioni per la lettura) e preventivi (la preparazione dello spettatore) che la tutelano quando si dipana nei luoghi deputati.

Dalla fine degli anni Sessanta è stata perseguita la rimozione delle cornici e di tutti i diaframmi che creavano una separazione tra l'arte e la vita³; questo percorso ha raggiunto apici quasi parossistici nel dichiarato intento di eliminare l'alterità tra i due termini con la conseguente decostruzione del concetto stesso di arte, come causa e sintomo di una discriminazione culturale, sociale e politica⁴.

In questa prospettiva il dibattito teorico ed estetico si è dilatato includendo studi di carattere sociologico, architettonico, urbanistico, ma fino al tramonto del XX secolo i veri protagonisti di tutto l'affanno ermeneutico, la moltitudine che la vita vera la attraversa ogni giorno, che compie le proprie scelte, lavora e ama senza tenere in considerazione i linguaggi dell'arte, sono sempre rimasti ai margini, senza considerazione per il loro punto di vista. È parte di un'area di investigazione relativamente recente, e difficilmente riconducibile a un ambito disciplinare unitario, lo studio sul modo in cui le persone che abitano lo spazio pubblico percepiscono le varie narrazioni sociali e tra queste l'esperienza dell'arte, il suo manifestarsi in prossimità del loro quotidiano.

Ci si interroga sulle intenzioni, i doveri, le facoltà dell'autore: quanto la forma del suo lavoro deve incontrare lo sguardo della comunità? Quali sono le sue facoltà e le sue licenze narrative? In direzione opposta si dispone il dibattito sui diritti del pubblico, su quanto sia legittimo



[1]



[2]

[1] Compagnia Virgilio Sieni / Delfina Stella, Danze sul bancone, Piazza dell'Isolotto, Mercato.

[2] Compagnia Virgilio Sieni / Delfina Stella, Danze sul bancone, Piazza dell'Isolotto, Mercato.

reclamare nell'opera una narrazione confacente, piacevole, comprensibile⁵.

Alla seconda area di domande, e in particolare a quanto la forma dell'arte incontri la vita di una comunità (e a come quest'ultima la recepisca e la rielabori) sono dedicati i prossimi paragrafi, a partire da due progetti realizzati nel quartiere Isolotto durante i *Cantieri Culturali Firenze*. L'annualità delle proposte, in queste cinque edizioni, ha creato nei residenti una certa familiarità con i linguaggi del contemporaneo; in alcune zone gli abitanti ormai riconoscono il passaggio delle artiste e degli artisti e hanno maturato una pacifica convivenza, a volte soddisfatta, quasi orgogliosa, altre volte indifferente, solo molto di rado conflittuale. Si tratta quindi di un ottimo campo di ricerca per l'analisi dei rapporti tra il pubblico locale e la forma dell'arte.

III. Negli occhi di chi guarda

Per distinguere i formati dell'arte da quelli dell'intrattenimento, per tracciare una linea (incerta e a volte solo tratteggiata) che connetta l'orizzonte estetico premoderno con la ricerca degli artisti contemporanei possiamo servirci della distanza che separa i concetti di presenza e di rappresentazione. La rappresentazione implica la similitudine e si basa su meccanismi finzionali in cui la realtà viene imitata, riprodotta, alterata. Il patto tra lo spettatore, in qualche modo infantilizzato, e la rappresentazione è di rassicurazione, di definitezza e di contenimento: al termine della rappresentazione si interrompe la sua esistenza.

Una presenza si costituisce invece per la sua persistenza oltre la calata del sipario sulla sua visibilità; con la presenza, anche con quella dell'arte, bisogna fare i conti perché l'esperienza che la riguarda si definisce come qualcosa che non smette di accadere. La grande bellezza, se ne esiste una, è proprio questa: è il momento in cui le persone si scoprono capaci di riconoscere un'esperienza come qualcosa che è dentro la loro vita, senza schermi, senza rete di protezione, e al tempo stesso è così potentemente altro rispetto alla loro vita che quest'ultima non può restarvi indifferente.

La performance tra i banconi del mercato della Compagnia Virgilio Sieni si inserisce nel ritmo consueto del mattino estivo nella Piazza dell'Isolotto. I tre performer partono dall'ascolto, consapevoli di essere degli estranei

immersi in un equilibrio autosufficiente, dove tutti gli attori consueti sanno bene quali sono le proprie posizioni, i propri comportamenti, le rispettive distanze, e dove il *Bancone* è solo un elemento in più nella complessità di forme e azioni che rendono irriducibile a una descrizione univoca lo scenario di un mercato. In una condizione di tale apertura, senza canali ottici né riflettori, senza un'introduzione musicale, come si pone il gesto artistico? Come può essere più pieno, più attraente della vita che gli scorre attorno, al punto da guidare su di sé non solo lo sguardo distratto delle persone ma un'attenzione più sottile? Stella, Comuniello e Mureddu, pur con tre diverse personalità artistiche che si traducono in tre presenze fortemente autonome, tre forme originali, lavorano con un criterio che li accomuna, basato su una consapevolezza critica della propria posizione. I tre artisti non provano ad aggiungere qualcosa all'ecosistema del mercato, non lo commentano come un maldestro e condiscendente antropologo potrebbe fare; nessuno di loro avverte il bisogno di alzare la voce, di creare uno sfoltorio visibile, di fare uno spettacolo. La scelta condivisa è quella di un ritmo percepito in profondità, un tempo in accordo con il battito cardiaco e con il respiro di una pluralità in continuo mutamento, porosa, mobile; così l'azione corporea si nutre di pause, lente costruzioni e una forte attrazione per il piano della superficie, in cerca di una stessa altezza con lo sguardo da terra. Questo approccio acquisisce senso nella lunga durata di ogni performance: osservata dall'esterno, ma da una tradizionale postazione da spettatore informato, l'alterità del *Bancone* sembra produrre per lo più indifferenza, a volte curiosità, sospettosa o divertita, e molto raramente uno sguardo attento. L'equivoco del critico, ancora una volta, è la sovrapposizione tra il proprio punto di vista e quello del pubblico; è sufficiente, infatti, allontanarsi ancora un po' dal bancone, e condividere il tempo e alcune azioni con la comunità per assumere un altro sguardo. Si coglie così il modo in cui il segno della danza viene percepito a distanza, da una zona di sicurezza che evitando la frontalità permette una riflessione autonoma. Da qui, negli occhi della eterogenea comunità che guarda, *Bancone* diventa una parte anomala del paesaggio, un intervento che interrompe il flusso della consuetudine, lo mette in crisi. È un'eccezione creata dalla presenza di un corpo e non dalla sua rappresentazione, il manifestarsi di qualcosa che



[1]



[2]

[1] Opera Bianco,
Esercizi, Circolo Le Torri,
Bocciofla.
[2] Opera Bianco,
Esercizi, Pista di velocità
Istituto E. Barsanti.

può essere guardato anche se, sottratto alla dinamica utilitaria e relazionale dello scambio commerciale o del rituale connesso, non può essere guardato come il resto delle cose. *Bancone*, con la sua parusia discreta, indica in tal modo la prospettiva per un'educazione estetica ancora tutta da edificare, un processo che deve rigettare la verticalità della pedagogia trasmissiva e che potrà costruirsi con pratiche di permanenza, reciproche, alla pari, con la pervasività dell'arte nel quotidiano.

Apparentemente *Bancone* può non aver suscitato conseguenze permanenti ma è fondamentale ribadire che l'arte non si dà questo compito. Il momento storico, in modo imprevedibile e sfrangiato, assiste al tentativo di una graduale ricucitura e reinvenzione dell'unità estetica perduta, dove si può dire con una certa sicurezza che quanto più aumenta la presenza dell'arte tanto più migliora la qualità della crescita collettiva. Le arti performative, le azioni pubbliche, le installazioni temporanee nell'ambito di un sensibile ritorno al locale favoriscono questo processo⁶. È importante, tuttavia, ricordare la natura immateriale della danza e la non permanenza di tutte queste operazioni che trovano il proprio modo di depositarsi senza interferire con il piano della necessità, senza indurre bisogni; eppure talvolta la danza può contribuire a nuove interpretazioni della necessità e dei bisogni.

IV. Gli esiti e i postumi

Nel programma dei *Cantieri Culturali Firenze* è intervenuta anche la Compagnia Opera Bianco, diretta da Marta Bichisao e Vincenzo Schino, tornando a lavorare, come in una precedente edizione, in una zona di più recente edificazione del quartiere caratterizzata dalla presenza del "pallaio", un bocciodromo molto fruito dagli abitanti (che avevano quindi già incontrato la compagnia). Esclusivamente costituito da uomini, in larga parte immigrati a Firenze da altre regioni d'Italia, il gruppo dei bocciofili ha gerarchie interne, maestri acclamati e rivalità manifeste; tutti si ritrovano assiduamente ai tavoli di una vicina Casa del Popolo che è diventata anche il quartiere generale dei membri della compagnia. Il progetto reca il semplice titolo *Esercizi*, indicando più un'attitudine che un contenuto: l'inclinazione al movimento e alla ripetizione come strumento conoscitivo, all'esplorazione del limite e del suo superamento. La presentazione dell'opera si articola in due siti, il pallaio e la pista di velocità nel limitrofo

parco di una scuola pubblica, e include il percorso che li collega e che gli spettatori hanno percorso seguendo una traccia audio con le voci registrate dalla compagnia durante il periodo di residenza e produzione. Viene così dichiarata la connessione stretta con chi abita i luoghi, tessuta giorno per giorno con azioni di gioco, di apprendimento e di convivialità, vissute tra la pista del bocciodromo e i tavolini del circolo. È una frequentazione che influenza e nutre il disegno coreografico in modo tutt'altro che letterale. Evitando con forza l'imitazione o il ritratto della comunità con cui la compagnia è entrata in contatto, *Esercizi* è una sottile restituzione di strati diversi della vita che si svolge in quegli stessi spazi in cui la performance viene presentata.

Nella forma di *Esercizi* si coagulano le esperienze dei corpi e delle relazioni dei danzatori, le informazioni acquisite durante la prossimità con gli abitanti dell'Isolotto, la gestualità del gioco delle bocce e un'analisi attentissima dello spazio abitato, della sua geometria architettonica e di quella immateriale, oltre alle sue possibili espansioni. Nel retroterra di questo spettacolo è evidente una raffinata conoscenza delle iconografie del corpo, con diramazioni che tendono a coprire un ampio raggio di patrimoni culturali, raccogliendoli, sollevandoli, rilanciandoli e, con la stessa accorta disinvoltura, lasciandoli depositare. L'esito ha colpito in profondità gli abitanti, in gran numero presenti all'esecuzione, ponendosi come una sintesi formale che non ha abusato in modo coloniale del vissuto della comunità né si è piegata a un presunto dovere morale di fedeltà cronachistica. Il valore di *Esercizi* è, inoltre, in una robusta chiarezza della volontà coreografica, un nitore che riemerge nella composizione dove gli interpreti agiscono all'interno di un disegno unitario. La chiarezza delle intenzioni artistiche segna una qualità nella penetrazione del paesaggio, dello spazio, della vita condivisa, del progetto di Opera Bianco.

L'interrogativo ancora aperto riguarda la comunità come soggetto e non come destinatario. In che modo i residenti chiamano l'esperienza che vivono al cospetto dell'arte? E qual è la loro aspettativa rispetto al visibile e alla sua impermanenza, al linguaggio, rispetto al desiderio di riflettersi nella forma che, esplicitamente o meno, sono chiamati a osservare?

Una certa area dei progetti *community based* e degli studi



relativi sembra voler imporre un comportamento deco-
dicato agli autori che si propongono di lavorare nello
spazio pubblico, a stretto contatto con le comunità. Tra i
codici non scritti prende spazio il rispetto per le aspet-
tative degli abitanti, l'obbligo a interpretare il loro ruo-
lo come quello di una nuova committenza, con desideri
e strumenti diversi da quelli degli ambiti convenzionali
della produzione artistica. Di fatto senza la specificità di
una comunità, senza l'insieme stratificato di coesisten-
ze e conflitti, senza il non sempre elegiaco coro di voci
popolari che animano un luogo, senza le abitudini sedi-
mentate, gli attraversamenti recenti, senza i vecchi e i
nuovi abitanti di un borgo o di un quartiere, l'artista non

avrebbe motivazioni plausibili per preferire viali e cortili
a sale prove e white cube. In tal senso la comunità, assie-
me all'architettura urbana e rurale che abita, è dirimente
nelle scelte poetiche dell'artista, quasi al pari della sua
personale poetica e dei termini della sua ricerca concet-
tuale e formale. Nella maggior parte dei casi la commit-
tenza collettiva così definita è però del tutto involontaria
e in troppi progetti rimane marginale rispetto ai processi
di elaborazione dell'opera.

Il vasto panorama dei progetti pubblici così intesi, colti-
vati nel nome della partecipazione, delinea una gamma
di esiti, e di postumi, distesi lungo un intervallo tra due
contrapposti poli. Da un lato domina il ruolo tradizionale

*Compagnia Virgilio
Sieni, Luce a luce, Piazza
dell'Isolotto, Piazza.*

dell'artista, il cui lavoro si svolge in modo impeccabile, nel totale disinteresse per le condizioni del contesto, e dove la relazione con la comunità è di tipo paternalistico, unilaterale, con un coinvolgimento degli abitanti che non tesse alcuna reciprocità. All'opposto prende piede una condiscendenza più prossima al lavoro sociale che a quello creativo; il progetto tende ad accontentare il pubblico, a divertirlo eliminando ogni frizione, e punta alla creazione di un oggetto conforme, nel nome di una sterile correttezza politica e linguistica.

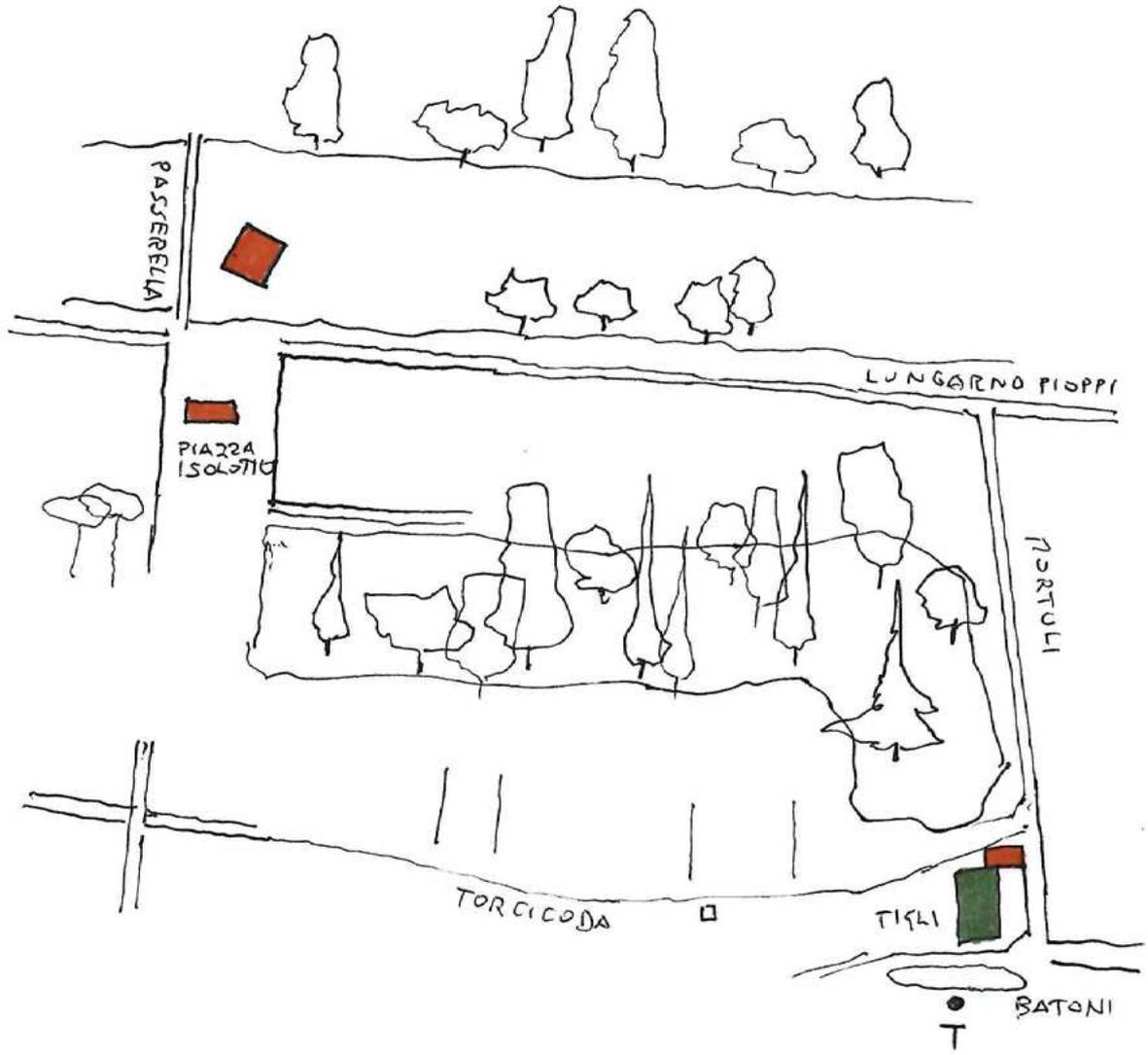
Tra queste due posizioni estreme possono nascere opere belle e amabili, con soddisfazione di tutte le figure coinvolte. Ma in entrambi i casi si perdono di vista sia la natura dell'arte sia il senso dei rapporti sociali. I progetti veramente memorabili sono quelli che bilanciano i termini di dovere all'ascolto e autonomia dell'artista; sono quei progetti in cui la forma non ricorda qualcosa di già visto o già ascoltato, non è un'evocazione ma un'irruzione. L'opera d'arte non deve assumersi il dovere di ritrarre un gruppo sociale, di rassicurarlo, di permettergli di identificarsi in un'immagine unitaria. Al contrario, deve aprire nuove possibilità: a partire dalla raccolta e dalla sintesi di quello che un luogo offre, può ridistribuire le esperienze, le storie, gli occhi di una comunità, ma come qualcosa che innova non che consola. La responsabilità dell'artista che lavora nello spazio pubblico riguarda in primo piano, e quasi esclusivamente, l'immissione del gesto, del segno, quando gesto e segno sono la conseguenza di un'osservazione attenta, di un dialogo con il contesto. Forzare questo limite vuol dire mettere in discussione il principio di autonomia dell'arte: il dispiegarsi della forma, se deve chiedere il permesso per rendersi visibile al mondo, si assoggetta alla censura, al controllo, al regime del consentito, e si allontana dalla vita.

NOTE

- 1 L'interprete della scena appena descritta, che ha aperto il programma dei *Cantieri Culturali Firenze*, è Delfina Stella alla quale daranno il cambio nei giorni seguenti Giuseppe Comuniello e Giulia Mureddu.
- 2 L'*art site specific* era «fondata inizialmente su una visione fenomenologica del sito, definito principalmente come agglomerato degli attributi fisici effettivi di un luogo particolare» (Kwon: 23).
- 3 Questo avviene trasversalmente dentro e fuori dalla scena teatrale, dalle sperimentazioni degli eroi eponimi del *Living Theatre* alla provocazioni di *Fluxus*, per citare due casi celebri, con il rigetto del recinto teatrale e di quello espositivo; ma bisogna inquadrare queste scelte in un percorso radicato nelle prime eresie teatrali di inizio Novecento, nelle rotture dichiarate e messe in opera dalle Avanguardie storiche, e in tutta una genealogia di autori e collettivi che, tra Europa, Americhe e Giappone, per tutto il Novecento contestano l'istituzione e il canone.
- 4 Dall'Internazionale Situazionista, che si poneva come obiettivo la vanificazione del bisogno dell'arte in una erigenda società in cui ognuno fosse artista, ad Allan Kaprow, che nel quadro di un'attività meno eterodossa, teorizza e pratica occasioni performative nel nome della *lifelike art*.
- 5 Si intende con questo termine una semplificazione dell'atto della comprensione: 'comprensibile' inteso come riduzione, facilitazione, accessibilità che non implica una volontà e un esercizio intellettuale. A tale proposito è indicativa la questione sulla traduzione in russo del termine tedesco 'verstanden', utilizzato in un'intervista che Lenin rilasciò a Clara Zetkin: «l'arte deve essere compresa dalle masse». Dopo una prima coesistenza tra una versione più fedele e una più interpretativa, ha prevalso negli anni Trenta la seconda, in linea con una declinazione propagandistica dell'arte. La frase si trova nella trascrizione delle conversazioni raccolte nel pamphlet *Erinnerungen an Lenin* (Ricordi di Lenin), pubblicato in Germania nel 1929; cfr. in proposito Gaglianò 2020, p. 228.
- 6 È importante segnalare come il quadro normativo dell'UE abbia recepito istanze espresse dalla società e in molti casi amplificate dal lavoro dell'arte. È del 2005 l'adozione da parte del Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa della Convenzione di Faro, strumento quadro di politiche per il territorio che pone al centro le "comunità patrimoniali" come attori consapevoli e propositivi, includendo ogni forma di comunità locale, dai legami di vicinato ai centri delle aree interne.

BIBLIOGRAFIA

- Council of Europe 2020, *La Convenzione di Faro: la via da seguire per il patrimonio culturale*, «Council of Europe», <<https://www.coe.int/web/culture-and-heritage/faro-action-plan>>.
- Detheridge A. 2012, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi.
- Gaglianò P. 2020, *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia*, Pistoia, Gli Ori.
- Kaprow A., Kelley J. (a cura di) 1993, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press.
- Kwon M. 2002, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA, The MIT Press (tr. it. Id. 2020, *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, Milano, postmedia books).
- Lacy S. (a cura di) 1994, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.
- Thompson N. (a cura di) 2012, *Living ad For. Socially Engaged Art from 1991-2011*, New York, Creativetime Books. Cambridge MA, The MIT Press.
- Weibel P. (a cura di) 2014, *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Cambridge MA, The MIT Press.
- Zetkin C. 1929, *Reminiscences of Lenin*, Londra, Modern Books.



Postfazione

di Sabrina Tosi Cambini

Virgilio Sieni, e la sua visione di lavoro con le persone nei loro luoghi quotidiani, qui nella forma-tempo-spazio dei *Cantieri Culturali Firenze*, reintroduce la danza nelle nostre vite. Una danza i cui movimenti, lo sappiamo, rifuggono forme “a-priori” e che sono il frutto, visibile e invisibile, del corpo in relazione. Questa appare essere una operazione che riporta culturalmente – in chiave attuale – il corpo al centro della connessione dell’uomo col mondo: punto di partenza e di ritorno della conoscenza e relazione con sé, con l’umano e il non-umano.

L’avverbio “culturalmente”, sopra inserito, è importante. Il corpo, infatti, non ha mai smesso di essere l’origine di ogni forma di consapevolezza pre-riflessiva e di ogni forma di cognizione esplicita. Ma in quello che è stato definito, in modo problematico, “Occidente” ha storicamente prevalso la costruzione, di lungo periodo, della ben nota dicotomia mente-corpo, la conseguente idea dell’uomo razionale, la negazione della validità del pensiero simbolico e la sparizione del *mondo magico*.

La nascita delle discipline, la progressiva settorializzazione e specializzazione, hanno portato le persone ad abitare il mondo attraverso cesure (e censure) profonde, assottigliando le infinite possibilità di immaginazione e creazione collettive all’interno di ottiche funzionaliste, capitalistiche, materialistiche.

I dispositivi, sempre più raffinati, hanno compresso il tempo e lo spazio all’interno di astrattismi e pianificazioni che si sono rivelati drammaticamente lontani dalla vita. Vivere in quanto e poiché anzitutto si è corpi, ma pensando in modo riduzionistico soltanto come menti che hanno un corpo biologico ha aperto una ferita nel nostro

stare al mondo, una costante discrasia, una contraddizione irriducibile, un dis-adattamento, una sorta di atrofizzazione, sgorgando in un disagio diffuso e profondo, elemento costitutivo della “modernità” stessa e del nostro scellerato costruire cemento anziché dimore¹.

I terremoti della fisica sulla validità stessa della “realtà” così come concepita fino a poco tempo fa², la “svolta ontologica” nelle scienze umane e sociali (v. almeno Descola, Ingold e Viveiros de Castro) e gli studi delle neuroscienze non sono ancora entrati come nuovo patrimonio nella società civile, come conoscenze a cui attingere per un radicale cambiamento, oggi resosi necessario, rispetto alla percezione di sé e del proprio ambiente.

La possibilità che ci apre la danza è proprio quella di tornare ad essere capaci di riconnetterci con l’esperienza *incarnata del mondo*, esperirsi corpi in quanto *pienamente corpi* ossia corpo-pensante (*mindful body*), “mente nel corpo”, cognizione incarnata (*embodied cognition*)³, permettendo di arrivare a percepire noi stessi e il mondo in un modo nuovo.

“Esperire” è verbo che contiene in sé sia il praticare direttamente che il guardare poiché “vedere un’azione” attiva il proprio sistema motorio secondo i meccanismi della “simulazione incarnata” (*embodied simulation*).

Se danzo o vedo danzare, accade qualcosa. Se danzo o vedo danzare collettivamente quel qualcosa aumenta di potenza, si amplifica. Se tutto ciò avviene per un certo periodo nei miei spazi e tempi quotidiani, essi possono riaprirsi, piano, piano, piccole fessure, lievi scostamenti, cambiamenti *molecolari*. Il pensiero razionale è inadeguato per comprendere il mio essere corpo, che posso

sentire praticandolo cioè agendo in relazione in quanto corpo. Praticare significa sostanzialmente indagare quella relazione: essere nel mondo stando, rimanendo, in quella percezione corporea, sottraendosi – al contrario di quel che avviene comunemente – sia alla rappresentazione di questa esperienza che all’oggettivazione del corpo stesso. La danza – che da sempre fa parte del vivente e dei suoi riti – ci offre la possibilità di “aderire” al corpo in quanto corpo, di interrogarci e impegnarci nel mondo in quanto corpi. I processi di conoscenza sono sempre esperienza del corpo nel mondo: la danza cerca di rimanere ancorata a quella conoscenza, operando una messa fra parentesi della rappresentazione (intesa come qualcosa che costruisce l’esperienza, v. Csordas). Abitare il mondo da un punto di vista fenomenologico è sempre intriso del contesto culturalmente e storicamente specifico, e la danza immersa nel mondo ingaggia un incessante tentativo di indagare il corpo come *ground* di ciò che è pensato e detto, scavare quel rapporto corporeo col mondo che è la base esistenziale della cultura (v. Csordas)⁴, e in maniera particolarmente rintracciabile nel *Festival*, come lo spazio sia composto attraverso i sensi e le emozioni. L’essere nel mondo avviene (accade) danzando: il corpo genera significato, la coreografia lo imprime nel gesto rinnovandolo costantemente. Oltre Heidegger, De Martino ci ha parlato della *presenza*, come capacità di conservare nella coscienza le memorie e le esperienze attraverso le quali rispondere adeguatamente ad una determinata situazione storica, con la propria partecipazione attiva e, oltre, con l’azione. E, dunque, la presenza si fa danza ed essa si fa risposta agita alla *crisi della presenza*: la danza con la sua coreografia è ripresa del senso del mondo, lo fonda e lo sostiene. Il corpo significa ed è significato.

L’agire, allora, che si dispiega nei *Cantieri*, si gioca su livelli altri a cui non siamo (più) abituati quotidianamente – e che avevamo chiuso nei teatri – ed è tutto legato ai linguaggi del corpo: si dilata il tempo, si creano risonanze sensori-motorie e affettive, si presta attenzione al nesso gesto-memoria-corpo archivio, come un presente che ha in sé siti archeologici e infiniti archivi. Rallentare. Dilatare la sensorialità. Esplorare forme di attraversamento, accoglienza, memoria. Una nuova qualità di spazio.

Sieni non si accontenta di portare la danza nei quartieri cittadini. Non è “spettacolo”, non è “straordinario”, non è neanche “consolazione” (v. Gagliano *infra*) ma continui

accenti, avvenimenti porosi diffusi nel territorio a tessere una esperienza comune *infraordinaria* (Perec).

Allora se al mercato trovo una danzatrice o un danzatore su un bancone, se camminando vedo un gruppo di ragazze che danzano, se la sera un cittadino si fa corpo che danzando mappa la propria quotidianità, se il bocciodromo diventa luogo di incontro e restituzione corporea della relazione ecc. ciò crea una situazione di intersoggettività, quest’ultima declinata come intercorporeità, come le culture non capitalistiche ci insegnano e le neuroscienze ci dimostrano. La visione di movimenti di danza si manifesta a livello “tattile”: si tocca e si è toccati. La tattilità, l’esperienza aptica, così presente nella ricerca di Sieni, è abitare il mondo ossia vivere l’esperienza del corpo nel mondo.

Cantieri Culturali è laboratorio come un grande rito, in cui le partiture si tessono e si cuciono per tracciare e lasciare traccia tattile ed emozionale. L’intrecciarsi della memoria dei luoghi con la memoria del corpo irradia infine nell’oro dell’imbarcazione, a cucire paesaggi e tempi della vita.

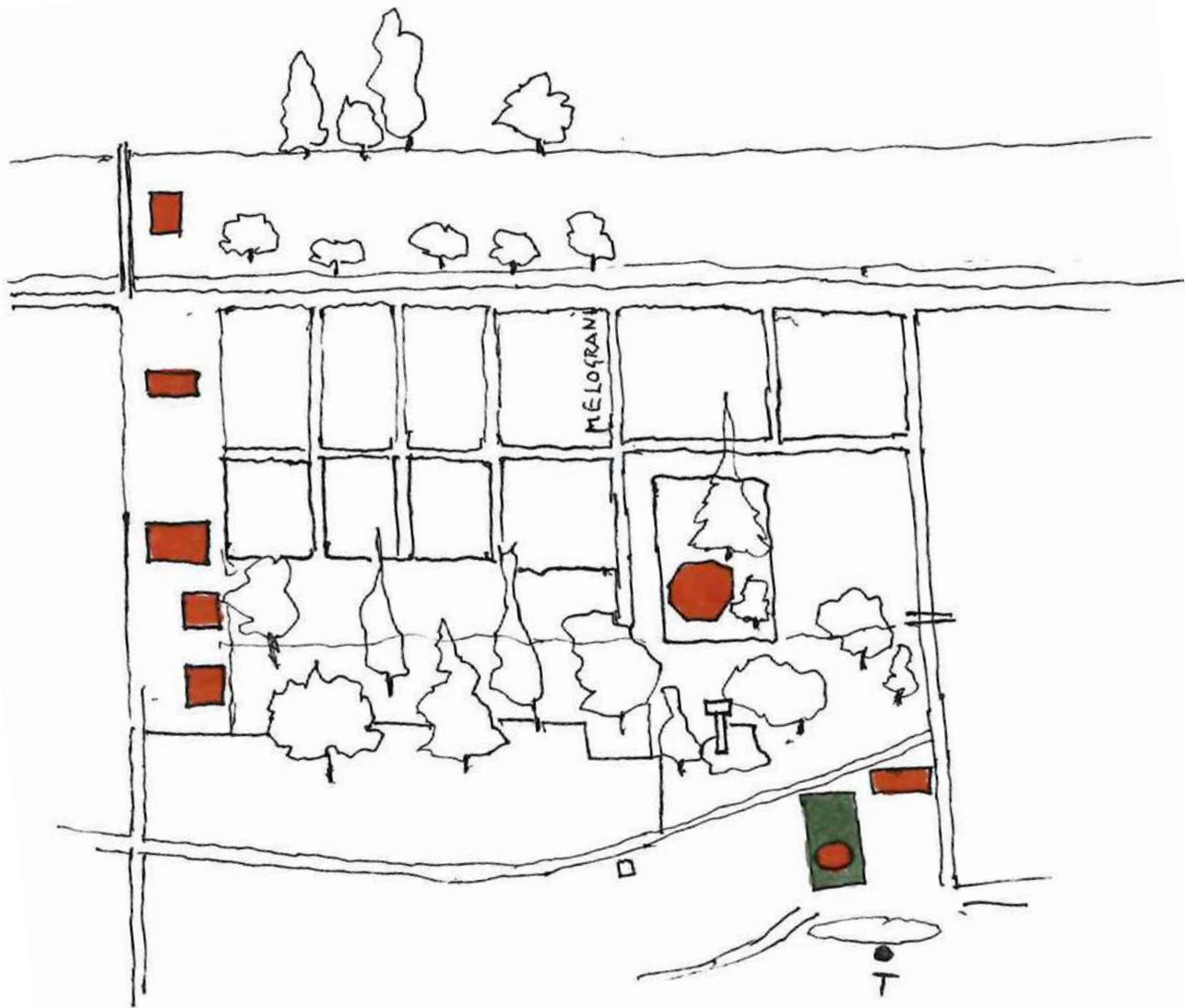
Ma questo libro rappresenta un’ulteriore operazione raffinata e non priva di pericoli. Il corpo che scrive e il corpo su cui si scrive, non sono gli stessi corpi e non è lo stesso corpo che esperisce. L’équipe di ricerca opera così, attraverso metafore e prospettive, una traslazione dei linguaggi del corpo nei linguaggi del *logos*⁵; Sieni stesso ha sviluppato un proprio linguaggio narrativo-poetico che accompagna la danza, tenta di farla emergere nel discorso. Questi “salti” tra logiche e linguaggi che afferiscono sempre a noi come se ci potessimo declinare *contemporaneamente noi e altro da noi*, aprono alla costante ricerca di un linguaggio capace di non categorizzare, una tensione a far danzare anche il *logos*.

NOTE

- 1 V. Per una critica al concetto di “modernità” si veda almeno il noto Latour 1995.
- 2 Si rimanda agli “accessibili” testi di Carlo Rovelli, a partire dal recente *Helgoland*.
- 3 Le neuroscienze cognitive consentono di formulare un nuovo modello di percezione in cui azione, percezione e cognizione sono strettamente integrate, e in cui l'integrazione multimodale, modellata sull'esperienza corporea che facciamo del mondo, informa il modo in cui il nostro cervello attraverso il corpo mappa il nostro essere nel mondo (Gallesse, Guerra 2015: 218).
- 4 “Il funzionamento fisiologico nella percezione sensoriale è culturalmente modellato attraverso l'apprendimento. Sarebbe a dire che la percezione è un'abilità che si è sviluppata in ogni essere umano attraverso la pratica e l'esperienza in un ambiente. In questo senso non c'è opposizione tra universali fisiologici e determinanti della diversità culturale. Camminare o guidare una bicicletta richiede un funzionamento fisiologico che è stato affinato attraverso la pratica guidata o l'apprendistato. I camminatori sono fisiologicamente differenti dai non camminatori, i guidatori dai non guidatori. Le differenze culturali sono differenze fisiologiche sviluppate ontogeneticamente. È lo stesso con la percezione (Ingold in Lombardozi 2017: 117).
- 5 Lavoro cominciato come gruppo interdisciplinare nell'esperienza di *Dance Reporter* all'interno di *Hortus Festival. Cantieri Culturali Isolotto*, 2019.

BIBLIOGRAFIA

- Ammaniti M., Gallesse V. 2014, *La nascita dell'intersoggettività*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Csordas T.J. 1990, *Embodiment as a paradigm for anthropology*, «Ethos», 18 (1), pp. 5-47.
- Damasio A. 1995, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi.
- Damasio A. 2018, *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*, Milano, Adelphi.
- de Martino E., 1973, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, (1 ediz. 1948).
- Descola P., *Oltre natura e cultura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, (ed. or. 2005).
- Flynn A., Tinius J. (a cura di) 2015, *Anthropology, Theatre, and Development. The Transformative Potential of Performance*, London, Palgrave Macmillan.
- Gallesse V., Michele G. 2015, *Lo schermo empatico*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Ingold T. 2000, *The perception of Environment. Essays on Livehoods, Dwelling and Skills*, London, Rutledge.
- Latour B. 1995, *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera.
- Lombardozi A. 2017, *Psicoanalisi e Antropologia dei sensi. Cinque domande a Tim Ingold e Antonio Marazzi*, «Psiche», (1), pp. 109-119.
- Pizza G. 2005, *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma, Carocci.
- Rovelli C. 2020, *Helgoland*, Milano, Adelphi.
- Scheper-Hughes N., Lock M. 1987, *The mindful body: a prolegomenon to future work in medical anthropology*, «Medical Anthropology Quarterly», 1 (1), pp. 6-41.
- Viveiros de Castro E. 2019, *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove*, Macerata, Quodlibet, (ed. or. 2012).



Appendice

Per restituire l'ampiezza e la varietà dei progetti e dei luoghi abitati dagli artisti durante i *Cantieri Culturali Firenze 2021* si pubblica qui un estratto del catalogo del Festival.

Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni

Festival Cantieri Culturali Firenze

» 28 giugno
09 luglio «
2021

poeticamente abita l'uomo



Bisogna orientarsi non con il libro, l'indirizzo, ma con lo stesso camminare a piedi, con la vista, l'abitudine, l'esperienza: ogni scoperta è insieme intensa e fragile, non potrà essere ritrovata che grazie al ricordo di quella traccia che ha lasciato in noi: visitare un posto per la prima volta è, in questo modo, iniziare a scriverlo: non essendo scritto, l'indirizzo deve fondare da sé alla propria scrittura

Roland Barthes, L'impero dei segni

Il Festival Cantieri Culturali Firenze | Poeticamente abita l'uomo rinnova e amplia la proposta artistica e territoriale sviluppata dal Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni nel Quartiere 4 di Firenze, attraverso una programmazione che accoglie e stimola percorsi di creazione e partecipazione *site specific* con l'obiettivo primo di agire secondo un concetto di cura, di diffusione, di prossimità e di rigenerazione dei luoghi e della socialità.

Partendo da una mappa percettiva e sempre in divenire della città, invita a concepire e a sperimentare nuove forme di abitabilità e di riconoscimento necessario degli spazi urbani, utilizzando i linguaggi del corpo e della danza come strumenti primari di osservazione e studio delle caratteristiche qualitative dell'essere e dell'abitare, rispondendo alla complessità del vivere e del costruire, insieme, la città.

Arrivato alla sua quinta edizione, intende continuare quell'opera di tessitura del territorio fondata sull'osservazione e sulla messa in azione di *spazi altri* - luoghi periferici, dettagli del paesaggio, residui della natura e spazi non destinati - ricercando nel paesaggio "i tempi del corpo": momenti di dialogo e mescolanza tra essere umano e ambiente in cui il corpo è sempre intento nell'esplorazione e nelle sue funzionalità primarie di percezione e azione.

Il tema generatore del Festival è proprio questa relazione esistente di immersione per cui il respiro del corpo, la ricerca sottile della danza, diviene un movimento

che genera una prossimità non solo fisica ma anche sociale e collettiva nella prospettiva dell'inclusività.

"Abitare poeticamente" vuol dire per Hölderlin essere toccato dalla vicinanza della vera essenza delle cose. Un'essenza che è contemplazione interiore, sospensione del giudizio per una ritrovata intimità che agisce negli spazi individuali e di condivisione. Conoscere la prossimità e creare sistemi di relazioni fondati sulla cura e sul senso di necessario riavvicinamento tra luoghi e persone è la proposta culturale del Festival, pensato per creare un contesto di ricerca e produzione artistica dove l'incontro e il dialogo possano essere la base per un procedere critico e riflessivo, partendo dal luogo e dalle necessità politiche e poetiche dell'abitare.

Il Quartiere 4, e in particolare le aree dell'**Isolotto Vecchio, Argingrosso, Le Torri, Boschetto**, per quindici giorni sono costellate di presenze che agiscono nella prossimità e nella sensibilità del territorio, riconoscendo spazi inediti che espandono la percezione di frequentazione e abitabilità.

In questo senso Cantieri Culturali Firenze agisce su più livelli, creando contesti di relazione e scoperta del paesaggio, quest'anno ampliata dalla presenza di azioni e incontri sugli e dagli argini: un invito a percepire il senso della lontananza, includendo, nell'esperienza della visione, spazi non immediatamente pensabili.

Più di 80 artisti e professionisti del settore sono chiamati a esperienze di residenza volte alla creazione di performance e progettualità modellate sulle caratteristiche del territorio, comprendendo e coinvolgendo cittadini, abitanti e frequentatori nella sperimentazione delle possibilità creative e potenziali di ciascun luogo.

Nell'ambito delle due settimane, è rielaborata e ridefinita una geografia emozionale originata non solo dai processi creativi, ma anche arricchita dal programma di incontri pubblici, mostre, installazioni e progetti speciali di creazione e trasmissione che in maniera stanziale e diffusa andranno a innescare una conoscenza inedita ed esperienziale del territorio.

Tra luoghi ed eventi, tra artisti e pubblico, tra studenti e frequentatori, si stabilisce dunque una relazione che trasforma e manipola il racconto della città: una narrazione che prende vita nell'incontro e nel desiderio generato di erranza e prossimità, perché la giustizia spaziale e la liberazione del gesto sono le basi per la creazione di comunità solidali, proposte come sguardo per procedere sul senso democratico del corpo-città.

Nel contesto del Festival Cantieri Culturali Firenze il concetto di residenza acquisisce un valore progettuale che, grazie al Bando Abitante - azione di sostegno promossa dal Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - ha permesso un coinvolgimento prolungato, in termini di tempi e risorse, di artisti, gruppi e compagnie attive nel settore della danza e delle arti performative in ambito nazionale e internazionale.

La presenza, il camminare e il sostare, sono proposti come pratiche estetiche che si confondono nei processi di creazione, generando un'esposizione del sé al mondo, un continuo ingresso nello spazio, un lento conoscere e sospendere che, lontano da una immediatezza produttiva, compongono una geografia trasparente, visibile solo nello sguardo collettivo del fare arte che in questo senso diviene un fare città.

Ciascuna azione e performance è anticipata da un processo di conoscenza, frequentazione e modellamento dello spazio che passa anche attraverso il riconoscimento delle potenzialità e delle criticità della relazione tra spazi aperti e spazi al chiuso. Ogni gruppo e compagnia, infatti, ha una pluralità di luoghi da abitare con il fine di ricomporre l'esperienza performativa alle caratteristiche del percorso, fondato sul senso dell'incontro e del dialogo tra corpo e paesaggio.

INAUGURAZIONE FESTIVAL

COMPAGNIA VIRGILIO SIENI

LA ZATTERA D'ORO

di Virgilio Sieni

con Claudia Catarzi, Giulia Mureddu, Delfina Stella

voce Marta Ascari

musiche dal vivo di Veronica Chincoli

Inaugurazione: 28 giugno h 19.30 > 21.00

29 giugno h 18.30 | 2 luglio h 21 | 5 luglio h 21 | 7 luglio h 21

Piazza dell'Isolotto / Passerella / Argine Arno

La zattera d'oro è il segno scelto per inaugurare la quinta edizione del Festival Cantieri Culturali Firenze. Nasce con la ricostruzione della storica imbarcazione messa in azione per unire simbolicamente le due sponde dell'Arno, ripercorrendo la pratica antica dei traghetti come simbolo di riconnessione con la città.

L'azione dell'attraversamento diviene rituale per la creazione di una danza sospesa che esplora il senso della fragilità e dell'incrinatura e dell'origine del gesto. La zattera sarà manovrata manualmente come da tradizione e, nel tempo dell'attraversamento, accoglierà una performance installativa che abita e attraversa lo spazio vuoto tra i due argini, attualmente congiunti dalla Passerella di Piazza dell'Isolotto.

FRANCESCA MAZZONI / IRENE DE SANTIS

DUE

di e con Francesca Mazzoni, Irene De Santis

musiche dal vivo di Giovanni Mancini

produzione Company Blu

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 22 > 28 giugno

Performance: 29 giugno h 19.15

Piazza dell'Isolotto / lato Viale dei Bambini

Due danzatrici e un compositore in un'esperienza site-specific. Il cuore del progetto è abitare questo luogo in modo aperto e stimolante intorno al tema del gioco e dell'amicizia. Le danzatrici vogliono parlare della loro relazione amicale integrandola con la visione del musicista Giovanni Mancini che ne segue la ricerca di movimento e il dialogo musicale. Registrare le sonorità, ascoltare il pensiero delle persone che animano quel luogo, viverlo a diversi orari, in condivisione con la comunità contemporanea e riportare tutto questo nella creazione performativa. Abitare un luogo già pieno di vissuto. Raccontare l'Isolotto attraverso le relazioni intangibili che lo animano.

DORIANA CREMA

SOLITUDO - Visioni per una comunità creativa

di Doriana Crema

e con Doriana Crema, Fabio Castello e Raffaella Tomellini e con Simona Ceccobelli, Federica Cocchiarella, Sara Gambini Rossano, Elena Giachetti, Ilaria Lusetti, Cecilia Serafini, Edoardo Sgambato con il sostegno di Associazione Didee arti e comunicazione, La Piattaforma. La Città Nuova, Federgat - Festival I Teatri del Sacro, Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021 | in collaborazione con Lavanderia a Vapore / Fondazione Piemonte dal Vivo,

Residenza e percorso di trasmissione per cittadini: 24 > 28 giugno

Performance: 29 giugno h 19.45

Piazza dell'Isolotto, Sagrato

Ritrovarsi come comunità, ricostruire lo spazio della relazione in questo tempo dove vicinanza e distanze si misurano con uno sguardo nuovo, riprendere le misure del come stare, come condividere, scambiare, sviluppare un senso di appartenenza e costruire insieme nuove forme. *Solitudo* è un progetto di comunità itinerante che si è sviluppato a partire dall'esperienza laboratoriale e dalla condivisione di pratiche sul movimento. L'azione performativa incontra via via temi e spazi che accolgono nuovi partecipanti per realizzazioni spontanee e inclusive. Un oggetto accompagna da sempre il lavoro: l'asse di legno. L'asse strumento di mediazione tra il corpo e lo spazio realizza immagini e visioni per un tempo creativo e performativo.

La performance sarà il risultato del lavoro svolto durante il workshop e il pubblico potrà essere invitato a partecipare a un'azione che diventa collettiva, in un processo maieutico che fluisce con naturalezza dai performers ai fruitori.

DANIELE NINARELLO

HEALING TOGETHER SITE SPECIFIC

di Daniele Ninarello

con Vera Borghini, Francesca Dibiasi, Zoé Barnaéu, Lorenzo Covello, Andrea Palumbo e con Henrike Engelhardt, Emma Lastraioli, Rebecca Marini, Margherita Moretti

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza e percorso di trasmissione: 22 > 28 giugno

Performance: 29 giugno h 20.30

Viale dei Bambini, Area Melograni

A partire dalle pratiche sviluppate durante il processo di *Pastorale*, ultima creazione della compagnia, e dalle "proteste silenziose" iniziate durante il periodo del lockdown, come uno *spin-off* di materiale che si desidera ancora approfondire, nasce la volontà di esplorare un nuovo processo allargato attraverso cui condividere e sperimentare insieme nuove pratiche di movimento rivolte al corpo vulnerabile, alle sue tensioni accumulate nel tempo, per dare voce a rivoluzioni rimandate. In questa istanza il desiderio è di ampliare il gruppo di lavoro e condividere il processo creativo con altri quattro interpreti appositamente coinvolti tramite call, i quali lavoreranno insieme al cast originale con l'intenzione di costituire un gruppo transgenerazionale. Le pratiche proposte all'interno del processo di creazione si articoleranno intorno all'idea di uno *stream of consciousness* dei corpi che abitano il sistema, alimentandolo attraverso un meccanismo di derivazione continua, per riflettere sul tornare a procedere insieme attraverso una forma di supporto reciproco.

IRENE RUSSOLILLO

DANZA MICHELUCCI

di e con Irene Russolillo

in collaborazione con Irene Pipicelli ed Edoardo Sansonne | Kawabate

con il sostegno di Ass. Cult. VAN, Regione Emilia Romagna, MiC, Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 25 > 29 giugno

Performance: 30 giugno h 19.45

Viale dei Bambini, Stecca Michelucci (ritrovo Piazza dei Tigli)

Per diversi giorni, una danza prende forma e si dissolve, integrando prospettive e traiettorie altre che appartengono a un paesaggio già abitato. Una danza all'aperto che si compone intorno a regole eccezionali, per un corpo tra corpi. La leggerezza guida l'impronta e lo sguardo, è la trama di questo dialogo. Onde di suono trasportano per l'ambiente micro discorsi, da una distanza all'altra. E accade una cosa semplice fatta di risonanze, come tutti i giorni.

CLAUDIA CATARZI

CAMMINO

di e con Claudia Catarzi
musica dal vivo Andrea Astolfi

Residenza: 23 > 29 giugno

Performance: 30 giugno h 20.30

Argine Arno (altezza Via del Biancospino)

Ritornando a cosa mi appartiene ora e profondamente nella semplicità, torno a camminare. Torno al cammino, in qualsiasi modo lo si possa interpretare, un cammino fatto di passi, di alternanza tra destra e sinistra, tra pensiero logico e pensiero emotivo. In questo tempo anomalo che ci ha accompagnati ritrovo e riscopro un moto normale, usuale, primordiale, autentico. Camminare come il mezzo col quale si può giungere in posti lontani, lentamente ma tenaci, incontrastati, concreti e costanti. E questo mio camminare voglio che sia scheletro visibile o invisibile di questa danza.

NUMERO CROMATICO

PERCORSO URBANO IN DEPRIVAZIONE VISIVA

di Numero Cromatico
con i partecipanti al laboratorio per coppie di cittadini

Residenza: 28 > 29 giugno

Percorso urbano in deprivazione visiva: 30 giugno h 18.30

Inaugurazione mostra: 2 luglio h 18.30

Percorso urbano in deprivazione visiva è una performance di un'ora rivolta a coppie di abitanti e si pone come dispositivo di esplorazione dell'ambiente urbano senza l'uso della vista: un gruppo di persone bendate è chiamato a esplorare l'ambiente cittadino per un tempo prestabilito, compiendo un percorso che parte e si conclude nello stesso luogo. In questa perlustrazione i bendati non saranno soli. Ciascuno verrà infatti accompagnato da una persona con il compito di guidare e tracciare il percorso fatto su una mappa. A esperienza conclusa tutti i partecipanti saranno coinvolti nella produzione di un audio-racconto di quanto vissuto.

VALENTINA PAGLIARANI

|HOME | WALK|

di e con Valentina Pagliarani e Margherita Candalise, Flora Marie Fabbri, Vera Lanzarini, Cordelia Mazzotti, Ludovico Muccioli, Ayla Niego

e con Lisa Irene Giustolisi, Alisa Laythia, Bianca Lazzari, Marina Rigatti, Daina Zaimi, Loena Zaimi
musiche Glauco Salvo, video maker Salvatore Insana, creative producer Silvia Albanese, consulenza artistica Salvo Lombardo

produzione Chiasma | coproduzione Orlando Festival, AIEP – Ariella Vidach, Residenza artistica MigraMenti, Attitudes – Spazio alle arti, Katrièm

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza e percorso di trasmissione: 28 > 30 giugno

Performance: 1° luglio h 18.15 e 19.00

Piazza dei Tigli / Passerella Montagnola / Parcheggio via Montorsoli

m.u.d.a.n.z.e (nello stato d'eccezione della pelle) è un progetto artistico che prevede la creazione di un dispositivo performativo e relazionale che coinvolge diverse comunità di bambin* e adulti durante i processi creativi in residenza e attraverso la realizzazione e co-creazione di performance partecipate. Alla radice del lavoro c'è l'esigenza di coinvolgere un gruppo di bambin* nel processo creativo, facendone co-autrici e co-autori del progetto. Dare spazio e potere al pensiero infantile è la radice profonda di un lavoro di ricerca che si dedica all'infanzia come atto politico e reale presa di cura del presente. È una gentile coalizione, un continuo atto di r-esistenza. La prima azione di *m.u.d.a.n.z.e* (nello stato d'eccezione della pelle) è *hommelwalk* | un laboratorio e performance partecipata che coinvolge attivamente il pubblico (composto di adulti e bambin*) che è invitato a esplorare con il corpo lo spazio urbano restando in connessione con la performer.

TOMMASO SERRATORE / SARA SGUOTTI

DOMINO WORK IN PROGRESS

di Tommaso Serratore

con Sara Sguotti e Tommaso Serratore

musica Gabriele Ottino, Luci Eleonora Diana, Iarp Design Chiara Tirabasso

coproduzione Perypezye Urbane / Versiliadanza

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

si ringrazia MCF Belfiore danza

Residenza: 28 > 30 giugno

Performance: 1° luglio h 19.45

Case Ringhiera, Via delle Ortensie 20 (angolo Viale dei Bambini)

Domino nasce come seguito di *Mr Furry*, produzione del 2019, che si pone in un tempo sospeso tra la dimensione primordiale e il presente: un presente che, nonostante ambisca al futuro, appare bloccato e reiterato all'infinito. Sarà proprio questo presente, sospeso e statico ma trasversalmente in movimento, a essere esplorato. In questa nuova dimensione, *Mr Furry* incontra altre forme di vita. L'interazione crea nuove possibilità che non è possibile prevedere a lungo termine ma diventano visibili solo nell'effettivo istante.

MARTA BELLU / AGNESE BANTI

MEDITAZIONE

di Marta Bellu

con Marta Bellu e Agnese Banti

musiche dal vivo di Agnese Banti

produzione Versiliadanza | programma Residenze KATE di Tempo Reale | coproduzione Murate Art District | Comune di Firenze, Associazione Mus.e e MAD Murate Art District

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 28 > 30 giugno

Performance: 1° luglio h 20.30

Giardino di via Torcicoda, Pista di Pattinaggio

I versi delle mani è un primo progetto professionale come danzatrice per Laura Lucioi che inizia nel 2014 un percorso di ricerca sul movimento insieme a Marta Bellu e che prosegue sino a oggi approfondendo la danza contemporanea e il tango. Agnese Banti è una musicista e performer sensibile e attratta dal dialogo con la gestualità del corpo, la fisicità del suono e la relazione spaziale; in questo progetto è al primo incontro con la composizione coreografica e con Marta Bellu che dal 2014 inizia con la danza una ricerca che indaga il linguaggio in relazione alla composizione musicale. Insieme intendono esplorare la costruzione simultanea di una partitura musicale e coreografica che possa essere tracciata nello spazio attraverso linee, punti e parole di un linguaggio materializzato portatore di certe qualità, sensibilità. Queste parole \ mani, contenitori di sensibilità che si esprimono in gesti di corpo e suono, come il nome del lavoro, sono emerse dal dialogo tra la linea di ricerca artistica e le particolari ispirazioni espressive di Laura.

SIMONA BERTOZZI / MARTA CIAPPINA

QUEL CHE RESTA esercizi site specific

di Simona Bertozzi

con Marta Ciappina, Simona Bertozzi

musica Igor Stravinskij, AA. VV., light design Giuseppe Filipponio, organizzazione Monica Aranzi
produzione Nexus 2021, con il contributo di MIC, Regione Emilia-Romagna, Comune di Bologna, Residenze creative | Masque teatro, Artists in ResidenSi Bologna, Dialoghi / Residenze delle arti performative a Villa Manin / un progetto CSS Teatro stabile di innovazione FVG

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 28 giugno > 1° luglio

Performance: 2 luglio h 19.45

Montagnola, Campo Basket (ritrovo Piazza dei Tigli)

Quel che resta si comporta come un organismo. È un evento in espansione che cerca possibilità mutevoli di prendere respiro e innervare le anatomie. È anche luogo dell'esercizio. Una palestra in cui i corpi si incontrano secondo molteplici forme di risonanza. La tendenza è moltiplicare le coordinate di coabitazione, rendere possibili nuovi equilibri e redistribuzioni energetiche, ostinando l'ingresso nel movimento. *Accoglienza* e *mescolanza* sono le condizioni per costruire dispositivi che dai corpi delle danzatrici possano migrare verso il territorio, coltivando un sapore di imprevedibilità e stupore.

CRISTINA KRISTAL RIZZO / ENRICO MALATESTA

MARKHOR (duo)

di Cristina Kristal Rizzo ed Enrico Malatesta
con Cristina Kristal Rizzo
musica dal vivo Enrico Malatesta
organizzazione Silvia Albanese
produzione TIR DANZA

Residenza: 28 giugno > 1° luglio

Performance: 2 luglio h 20.30

Montagnola, Pista di Pattinaggio e Argine Arno (Lungarno dei Pioppi)

Questo progetto mette in campo un incontro tra forme autonome di espressione, la danza di Cristina Kristal Rizzo e la materia sonora di Enrico Malatesta. Frutto di un percorso in cui l'elemento dell'improvvisazione è stato il campo di studio e di adesione all'autonomia del gesto, la pièce si genera su alcuni elementi cardine, quali la produzione e diffusione di suono attraverso oggetti, percussioni, dispositivi di riproduzione audio portatili, che dispongono lo spazio come ascolto di una visione e l'utilizzo del corpo come potenza agente del ritmo in divenire. Lo spazio dell'ascolto è dunque materia e forma auto generante per una visione in cui i sensi si predispongono al micro e al macro, al gioco del movimento dei corpi e degli oggetti coinvolti, a un libero seguire di un'onda sonora, in una generazione dal vivo di sguardo e ascolto come grammatica dello stare nell'evento reciproco.

GIUSEPPE MUSCARELLO / PIERFRANCESCO MUCARI

4CANTI

di e con Giuseppe Muscarello
musica dal vivo Pierfrancesco Mucari
disegno luci Danila Blasi
produzione Pindoc
con il sostegno di MIC Ministero della Cultura | Regione Sicilia
in collaborazione con Armunia/Festival Inequilibrio

Residenza: 28 giugno > 4 luglio

Performance: 5 luglio h 19.45

Viale dei Bambini, Stecca Michelucci (ritrovo Piazza dei Tigli)

4Canti nasce da una suggestione emersa nel guardare il quadrilatero vuoto di una piazza e le sue figure allegoriche che, stagliandosi tra la verticalità architettonica e le fughe orizzontali hanno ispirato l'autore.

Il progetto prende forma prima come cortometraggio per evolversi poi in una video installazione e diventare infine una live performance, basata sulla purezza dell'improvvisazione, che dura 20' circa e offre in un corpo solo le istantanee di quattro divinità a cui è dato un diverso timbro espressivo.

Dalle linee di confine disarticolate e policentriche di Bacco, alla potenza terrena carnale e generativa di Cerere, dalle imprevedibili traiettorie di Eolo alla polifonia gestuale di Venere, *4Canti* è un'ode alla bellezza e al silenzio, una partitura che può essere modulata in base al contesto di riferimento.

COMPAGNIA VIRGILIO SIENI

LUCE A LUCE

di Virgilio Sieni

con Jari Boldrini, Nicola Simone Cisternino, Maurizio Giunti, Giulia Mureddu, Andrea Palumbo, Giulio Petrucci

musiche dal vivo di Giacomo Ferrigato (chitarra preparata), Andrea Lovo (percussioni e oggetti)

Residenza: 3 > 4 luglio

Performance: 5 luglio h 20.30

Piazza dell'Isolotto, Sagrato

La performance è composta da due momenti distribuiti negli spazi adiacenti di Piazza dell'Isolotto: il sagrato e lo spazio del mercato. Nascondersi ed emergere dalla natura, creando un adagio che lascia intravedere la visione fiabesca di un boschetto viaggiante, è il tema del primo episodio. Nel secondo i cinque danzatori agiscono seguendo le tracce tattili di un giardino immaginario, ricercandone i sentieri e gli spazi d'azione secondo avvicinamenti spaziali e adiacenze tra corpi, toccando e giocando letteralmente con l'aura dell'altro.

KINKALERI

ManYmuchHKisskKlssYou

progetto Kinkaleri

con Chiara Lucisano, Caterina Montanari, Daniele Palmeri, Michele Scappa

produzione Kinkaleri

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 1 > 5 luglio

Performance: 6 luglio h 19.45

Parco dell'Argingrosso (altezza Via Gubbio)

ManYmuchHKisskKlssYou descrive un percorso di residenza e una pratica di lavoro che si apre a nuove prossimità rendendo attivi una serie di percorsi fisici in convivenza, relazione e collaborazione con il territorio che li accoglie. Il tentativo è quello di liberare la forma in apertura verso il fuori, quasi come molecole espanse, soggettive, libere e sovrapposte che amplificano la valenza politica del corpo che le agisce. L'esperienza che si propone non è in rapporto con l'oggetto finito ma uno stato in atto, una situazione a cui si accede attraverso una serie di azioni valide per quel dato momento. Un'esperienza fisica in cui strutture già presenti, dall'immissione e circolazione di materiali originali al remix di altri preesistenti, diventano frammenti motori liberati in un nuovo contesto, rielaborati in partiture e inseriti in uno spazio aperto, generatore di una nuova forza dinamica dove il corpo, con la sua qualità e tecnica, diventa il medium di un'altrove coreografico. Il lavoro vuole costruire un'occasione per sperimentare la relazione del corpo con lo spazio fisico e con il corpo degli altri, dando vita ad un gruppo / corpo che si concentra sulla presenza di un'entità densa, complessa e stratificata in relazione con lo spazio aperto, centro di tensione, punto di fuga, orizzonte, campo visivo. L'individuale e il collettivo diventano espressioni della stessa azione creativa, considerata operativamente come architettura fisica e corale, personale e d'insieme, dentro e fuori il luogo, lo spazio, il paesaggio.

MK

PEZZI ANATOMICI Firenze

coreografie Michele Di Stefano

con Biagio Caravano, Andrea Dionisi, Sebastiano Geronimo, Laura Scarpini, Loredana Tarnovschi, Francesca Ugolini

make up Paolo Manciocchi

coproduzione mk/KLm 2020 e Teatro di Roma

in collaborazione con Oceano Indiano, Palazzo delle Esposizioni/public program mostra Sublimi anatomie 2019

con il contributo MIC e Regione Lazio

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 1 > 5 luglio

Performance: 6 luglio h 20.30

Campo dei Rossi del calcio storico fiorentino, Via Assisi 20

Pezzi anatomici è luogo di incontro tra attività spettacolare e ricerca sul linguaggio coreografico, con un atteggiamento che apre continuamente alla deriva, all'approfondimento e all'invenzione in diretta, ma in realtà offre al visitatore un meccanismo ritmicamente incalzante e strutturato, mimetizzato nel flusso distratto dell'esperimento. Un nucleo di danzatori stabile si insedia per qualche giorno a Firenze per costruire un tempo lungo di indagine anatomica che approda alla pura visione, senza irrigidirla in una proposta spettacolare estemporanea.

LUCIA SAURO / DELFINA STELLA

CANTO OSTINATO

di e con Lucia Sauro, Delfina Stella

musiche dal vivo Walter Laureti

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni

Residenza: 1 > 6 luglio

Performance: 7 luglio h 19.15

Piazza dei Tigli, Cedro

Il progetto nasce a partire dalla riflessione sul concetto di ostinatezza. La danza si sviluppa da un neuma generatore di vicinanza che trova il suo procedere nella relazione fragile e sussurrata tra i corpi e il suono: un virtuosismo dell'avvicinarsi che viene chiamato a rinegoziare continuamente il suo equilibrio. Pur mantenendo il loro proprio canto, i corpi procedono ostinatamente insieme, delineando uno spazio della prossimità che li avvolge e li sostiene come in una vertigine.

ELISABETTA CONSONNI / BART VAN DEN EYNDE

PLUTONE ESPLOSO

di Elisabetta Consonni

con Susannah Lehme e Paola Drera e con Ornella Bavaro, Simone Bellucci, Simona Brotini, Jessica Carione, Henrike Engelhardt, Giulia Maddaleni, Sabrina Manetti, Donatella Santelli, Maria Elena Seidenari
drammaturg Bart Van den Eynde

suono Fabrizio Saiu

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza e percorso di trasmissione: 30 giugno > 6 luglio

Performance: 7 luglio h 19.45

viale dei Bambini, Area Melograni

Plutone è il luogo della trasformazione, di abbandono a un processo di cambiamenti minimi per lasciare che alcuni incontri avvengano, prendano forma e scompaiano. Nasce dalla pratica di meditazione vipassana come occasione per riflettere sul delicato e potente equilibrio tra l'ascolto di se stessi e la relazione col mondo attraverso una microcura dettagliatissima degli spazi di relazione tra le persone. Astrologicamente parlando, Plutone governa l'invisibile ma potente, influenzando la realtà con energie sottili e latenti che si attuano con un decorso lunghissimo. Il suo regno è fatto di individualità e di collettività. Plutone è intenzione personale che è volontà pura, è forza trasformatrice personale e dinamica di rigenerazione generazionale. Plutone chiede all'Io di svuotarsi di tutti i bisogni di apparire, di tutte le paranoie di potere sugli altri e di tutte le false strutture e i falsi obiettivi.

ANNAMARIA AJMONE

INFORESTA

di e con Annamaria Ajmone

ricerca, selezione testi Stella Succi

musiche Flora Ying Wong

produzione Associazione L'Altra

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 4 > 6 luglio

Performance: 7 luglio h 20.30

Argine Arno (altezza Via dei Melograni)

Annamaria Ajmone sperimenta, in tre luoghi differenti, alcune pratiche che costituiscono il cuore della ricerca coreografica dello spettacolo *La notte è il mio giorno preferito*. Ri-contestualizzate e private della scrittura scenica, le pratiche si aprono a nuove possibilità immettendosi senza una struttura predeterminata nello spazio sconfinato del Lungarno. *La notte è il mio giorno preferito* è un tentativo di incarnazione dell'Altro attraverso una meditazione sugli animali e gli ecosistemi in cui vivono. Un tentativo destinato al fallimento: non è infatti possibile incarnare niente se non il proprio corpo né raggiungere una completa comprensione interspecifica. La performance si dispiega in una serie di esperimenti, scomponendo e ricomponendo la pratica animale di tracciare ed essere tracciati, di ricercare e nascondersi. Segnali e strumenti percettivi misteriosi, ispirati a diverse specie, ne costituiscono il tessuto connettivo.

MARTA BICHISAO / VINCENZO SCHINO / OPERA BIANCO

ESERCIZI

di Marta Bichisao e Vincenzo Schino

con Marta Bichisao, C.L. Grugher, Pablo Tapia Leyton, Luca Pionponi, Simone Scibilia

produzione Opera Bianco / Pindoc

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 29 giugno > 7 luglio

Performance: 8 luglio h 19.15

Pallaio e Pista di velocità, Istituto E. Barsanti, Via Lunga 94, Le Torri

Un esercizio che spinge lievemente oltre il confine del proprio corpo. Oltre il confine di questi luoghi, appena conosciuti, una bocciofila e una vecchia pista da corsa. Con l'idea di abitarli come un unico spazio vitale attraverso un processo di espansione e allargamento fatto di incontri, di domande, di condivisioni di parole e danze, di trasmissioni. A partire dal gioco e dalla marcia esploriamo l'atto del sollevamento, dell'azione *in leggerezza*, e ne interroghiamo ancora l'origine danzante in relazione al paesaggio: che tipo di relazione (tattile, visiva-formale, dinamica) cercare con il paesaggio perché possa emergere una visione di sollevamento? posso sollevare un paesaggio attraverso un'azione? che tipo di contatto tattile, visivo alleno per sviluppare questa qualità? come investo un osservatore della necessità di porre il proprio corpo in una condizione di sollevamento?

ELISA D'AMICO / FRANCESCO DALMASSO

TOWARDS per Isolotto

di Elisa D'Amico e Francesco Dalmasso

suono Bikini Party | Alberto Papotto

con il sostegno di Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 1 > 7 luglio

Performance: 8 luglio h 19.45

Loggiato Istituto E. Barsanti, via Lunga 94, Le Torri

TOWARDS per Isolotto è tappa di un percorso ampio e diffuso di indagine sull'andare verso. Stare in quel movimento, che da sé va verso altro, prende direzioni inattese e segue tracciati non prevedibili, ci permette di entrare in una dimensione relazionale a partire dall'esperienza dei corpi in costante ri-orientamento.

Affondare in questa prospettiva, ci situa nel moto, non necessariamente lineare, di come le cose transitano l'una nell'altra, di come le cose vanno l'una verso l'altra. Con questa lente attiviamo micro-strutture di movimento che, più che confermare una posizione o una relazione, insistono sul potenziale di variazione e conducono ad approdi temporanei.

Towards: andare verso

Onwards / backwards: andare avanti e indietro nel tempo e nello spazio

Elsewards / inwards / exwards / X-wards: tentativi di azione e osservazione fuori dal tempo e dallo spazio.

ALESSANDRO CERTINI / CHARLOTTE ZERBEY / COMPANY BLU

ALCHIMIE DEL CORPO

"di palesarvi a me non vi spaventi" (Inferno, Canto XXIX)

Empirica sostanza e materia oscura

di Charlotte Zerbey

con la collaborazione di Nicola Simone Cisternino, Agnese Lanza, Michele Scappa

musiche dal vivo Spartaco Cortesi | voci dal vivo Charlotte Zerbey, Alessandro Certini

organizzazione Matteo Siracusano

con il sostegno di Mibact, Regione Toscana, Comune di Sesto Fiorentino, Centro Nazionale di Produzione della Danza Virgilio Sieni e Fondazione CR Firenze - Bando Abitante 2021

Residenza: 5 > 7 luglio

Performance: 8 luglio h 20.30

Palestra Istituto E. Barsanti, Via Lunga 94, Le Torri

Un processo coreografico di passaggi da uno stato fisico a un altro, travasi da una all'altra essenza, fino a dove la sostanza coincide a se stessa nella forma. Dal caos senza tempo della ripetizione indifferente, dall'Essere impossibilitato a incidere sulla condizione di ripetere altro da se stessi all'infinito, emerge l'animo umano, nel dir che *"la vostra scondia e fastidiosa pena di palesarvi a me non vi spaventi"* sorge la possibilità del sentimento, del contatto con un altro mondo, un comunicare con il Vivo, con un corpo che è soggetto a poter cambiare ancora la propria essenza nel tempo. Così, contemporaneamente, la perdita indistinta della forma trattiene in un punto di contatto la memoria, forse non invano. Tragicamente viva. Oggetto di amplificazione, la materia nel movimento, stride e gracchia come la voce di un megafono, che pur dice, si manifesta. Come il metallo emerge dalla roccia impura e si divide per essere se stesso in purezza e poi corpo di una lega, così la coscienza inorridisce e fugge dall'illusione che essa stessa, vana e vaga, è sospensione intuitiva tra le parentesi dell'oscuro processo tra l'analisi e la sintesi della vita.

JURIJ KONJAR

GOLDBERG VARIATIONS

di e con Jurij Konjar (da Steve Paxton)

musica Goldberg Variations, di Johann Sebastian Bach - eseguita da Glen Gould (1981)

luci Robrecht Ghesquiere

autoproduzione dell'artista | coproduzione Tanzquartier Wien

con il sostegno di Slovene Ministry for Culture

si ringraziano Steve Paxton e Lisa Nelson

Performance: venerdì 9 luglio h 20.30

Il Boschetto, Pista di Pattinaggio, Via di Soffiano 11

Nel 2007 Jurij Konjar inizia a osservare il video di Walter Verdin "Goldberg Variations", basato sull'iconica performance di Steve Paxton del 1986 "The Goldberg Variations by J.S. Bach, played by Glen Gould, improvised by Steve Paxton". Prima copiandone i movimenti, poi concentrandosi su ciò che vede oltre il movimento. Dal 2009, improvvisare le Variazioni Goldberg diventa per Konjar una pratica quotidiana, come l'incontro con un amico con cui non si vede l'ora di passare del tempo. Improvvisando sono emerse domande che hanno attraversato ulteriori attente osservazioni del video, per giungere alla libertà di riempire i vuoti con l'immaginazione e nuovi personali esiti. Danzando l'intera coreografia ogni giorno e per tutto l'anno successivo, il coreografo sloveno ha avviato un processo che è diventato una pratica che ha preso la forma di un tempo condiviso insieme alla musica e al pubblico. Il debutto ufficiale di *Goldberg Variations* ha avuto luogo a Vienna nell'ottobre del 2010.



La presenza di esperienze performative e installative condotte e curate dall'Accademia sull'arte del Gesto di Virgilio Sieni, sottolinea l'attenzione alle qualità del territorio e custodisce il lavoro svolto negli anni, connettendo esperienze progettuali del passato con l'obiettivo di mantenere vivo il lavoro di tessitura urbana sensibile della città. Un agire nel territorio che invita a riflettere e a pensare alla città come al corpo e a definire lo spazio come un laboratorio continuo di relazione tra l'individuo e la comunità.

Attraverso i progetti *Danze sul Bancone*, *Atelier Cango*, *Tempo Libero*, *La Giostra* e *Lampione Diario Isolotto* si intende attivare un processo per individuare e agire negli spazi che, pensati e percepiti come luoghi di interesse, si pongono come richiami per un abitare poetico, un modo di costruire comportamenti inediti che apre a nuove prospettive di visione della città.

DELFINA STELLA / GIULIA MUREDDU / GIUSEPPE COMUNIELLO **DANZE SUL BANCONE**

da un'idea di Virgilio Sieni
con Giuseppe Comuniello, Giulia Mureddu, Delfina Stella

Performance 24 > 26 giugno | 28 > 30 giugno | 1° luglio h 10.00-12.00
Piazza dell'Isolotto | Mercato

Sopra un bancone, disposto insieme a quelli dei contadini e gli ortolani, saranno eseguite delle danze "sull'ascolto". Il fare e il non fare sempre in presenza, trascolorando da momenti di "non interpretazione" a sequenze improvvisate, saranno il tratto immersivo per la costruzione di avvenimenti fisici: danze emozionali tra il voci del mercato.

ACCADEMIA SULL'ARTE DEL GESTO / GRUPPO CANGO ATELIER CANGO

da un'idea di Virgilio Sieni
a cura di Giulia Mureddu
con Sonia Bieri, Vanessa Geniali, Shasa Lastrucci, Isabel Leao, Amelia Pecoretti, Giulia Ricci, Nina Silvestri, Eva Torchi
musiche dal vivo di Veronica Chincoli (basso), Romano Pratesi (clarinetto basso e sassofono tenore)
Stefania Ladisa (violino e viola)
sartoria Sonia Bieri
si ringrazia Silvia Salvaggio

**29 giugno h 16.30 | 30 giugno h 10.30 e 16.30 | 1° luglio h 16.30
2, 5 e 7 luglio h 10.30 e 16.30 | 9 luglio h 10.30**

Piazza dell'Isolotto / lato Viale dei Bambini

Su una pedana nella piazza principale del Quartiere 4 una giovane sarta e disegnatrice di costumi è intenta nell'atto dell'apprendere e del praticare il mestiere del taglio e del cucito mentre giovani danzatrici creano le "prime danze" vestendosi dei tessuti appena creati. Un laboratorio artigianale all'aperto dove la creazione istantanea di porzioni di abiti influenza la composizione del gesto e viceversa. Il Gruppo Cango è formato da giovani danzatrici e performer che negli ultimi 10 anni hanno partecipato alle esperienze dell'Accademia sull'arte del gesto seguendo un percorso di crescita artistica, sempre aperto a nuove forme di esperienza che nascono dalla messa in opera del corpo nella relazione con l'altro e i luoghi della città.

ACCADEMIA SULL'ARTE DEL GESTO / DELFINA STELLA TEMPO LIBERO

a cura di Delfina Stella
con Gianna Conti, Agostino Di Chiazza, Donatella Deotto, Mario Ranfagni, Piero Martini

Residenza: 22 giugno | 24 giugno | 30 giugno | 5 luglio

Performance: 6 luglio h 19.00

Via Assisi 20

Perché misurare qualcosa che non possiamo percepire con i nostri organi di senso?
L'azione coreografica nasce dall'incontro con alcuni cittadini dell'area di San Bartolo a Cintoia. All'ingresso di un edificio scolastico, il movimento emerge in relazione alla natura elusiva e vissuta del senso del tempo, ricercando un dominio collettivo e condiviso di azione con uno sguardo sull'ozio e sulla sosta come raccoglitori di esperienze fisiche. L'etimologia del termine scuola riconduce al greco *scholè* che, in maniera sorprendente, significa ozio, riposo, tempo in cui riposarsi dalle fatiche della vita quotidiana per dedicarsi allo studio: studiamo il tempo libero come un gioco, trovando misure di rilassamento.

ACCADEMIA SULL'ARTE DEL GESTO / VIOLA TORTOLI BARTOLI

LA GIOSTRA

laboratorio di costruzione partecipata con bambine e bambini

a cura di Viola Tortoli Bartoli

29 giugno | 1°luglio | 2 luglio | 5 luglio | 6 luglio | 7 luglio | 8 luglio h 17.00 - 19.00

Viale dei Bambini

L'artista e didatta del legno Viola Tortoli Bartoli propone un percorso laboratoriale di co-costruzione per creare una giostra: gioco alla portata di una mano bambina.

Immaginato come spazio dinamico di forme e colori, si compone di postazioni fisse e oggetti in movimento realizzati grazie all'uso di materiali diversi, riciclati e ritrovati.

I partecipanti costruiscono e intervengono modificando gli elementi da collocare per inventare una giostra di tutti, nel cuore dell'Isolotto.

ACCADEMIA SULL'ARTE DEL GESTO

LAMPIONE DIARIO ISOLOTTO

da un'idea di Virgilio Sieni

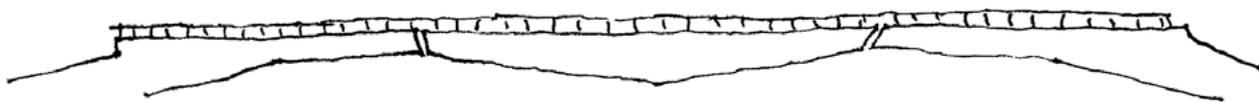
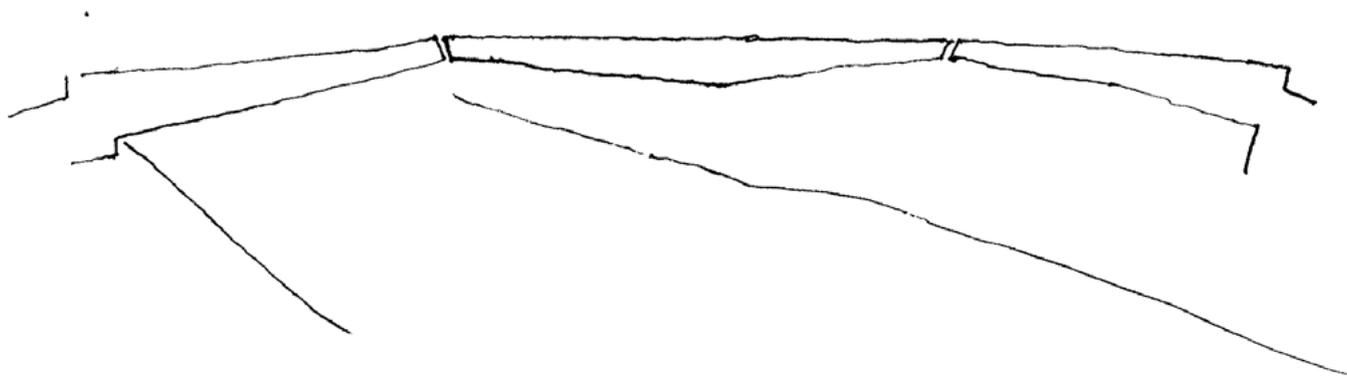
a cura di Giulia Mureddu, Delfina Stella

con Anna Giorgiantonio, Roberto Giovannelli, Laura Ciomei, Anita Fabbri, Giulia Romoli, Valentina Ferrari
musiche dal vivo di Andrea Stefanini (chitarra elettrica), Niccolò Martinelli (chitarra elettrica), Sergio Prisco (chitarra elettrica), Romano Pratesi (sassofono tenore), Andrea Mannori (batteria), Cosimo Ghelardini (batteria)

29 giugno | 30 giugno | 1°luglio | 2 luglio | 5 luglio | 7 luglio

Lampioni tra piazza dell'Isolotto e piazza dei tigli

Un progetto che nasce dall'idea di incontrare cittadini del quartiere dell'Isolotto e proporre insieme a loro un diario fisico di gesti e volti. Le azioni coreografiche, accompagnate da studenti e insegnanti della scuola di musica Landini, sono ambientate adiacenti a fonti di luci urbane e negli squarci di spazio che queste luminescenze propongono: spazi cittadini, apparentemente marginali, collegati l'uno all'altro dall'essere luoghi di passaggio, dimenticati. I lampioni scelti formano così una geografia inedita e minuta che raccoglie alcuni dettagli del paesaggio messi in opera attraverso il gesto.



Autori

Pietro Gaglianò è critico d'arte, curatore indipendente, educatore e autore di progetti di pedagogia sperimentale nello spazio pubblico. Ha pubblicato *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia* (Gli Ori 2020) e *Memento. L'ossessione del visibile* (Postmedia books 2016). Dal 2017 è direttore di *Scripta Festival. L'arte a parole*, rassegna dedicata all'editoria di critica d'arte.

Sandra Burchi, dopo la laurea in filosofia, ha proseguito i suoi studi con un dottorato in sociologia. Ha pubblicato con Teresa Di Martino *Come un paesaggio. Pensieri e pratiche fra lavoro e non lavoro* (Iacobelli, 2013) e *Ripartire da casa. Lavori e reti dallo spazio domestico* (Franco Angeli, 2014). Ha insegnato e svolto attività di ricerca presso l'Università di Pisa. Socia fondatrice dei IaphItalia (Associazione internazionale delle filosofe). Collabora con la Rivista DWF donnawomenfemme.

Gloria Calderone è architetta, dottoranda in Progettazione Urbanistica e assistente in Analisi del Territorio e degli Insediamenti all'Università di Firenze. Colloca la sua ricerca tra le scienze urbane, sociali e le pratiche artistiche performative. Il suo interesse per la città contemporanea riguarda le possibilità di risignificazione dello spazio pubblico attraverso il manifestarsi e agire collettivo dei corpi.

Lorenzo Donati. Giornalista e dottorando al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, è tra i fondatori del gruppo Altre Velocità. Coniuga studio e trasmissione in un'ottica pedagogica e critica, ha collaborato con enti pubblici e privati in processi culturali e di partecipazione. Si occupa dei meccanismi attraverso i quali teatro e danza scrivono "con la realtà", raccontando le poetiche di gruppi e artisti.

Elisa Frasson è una ricercatrice italiana interessata agli ecosistemi di danza e suono. Dottoranda in *Dance Studies* (Rochampton University, Londra), Elisa opera in contesti educativi e progetti curatoriali rivolti alla danza, alla performance negli spazi urbani e alla *screendance*.

Alessandro Iachino è critico e organizzatore teatrale. Laureato in Filosofia, è redattore di "Stratagemmi-Prospettive Teatrali". Conduce laboratori di visione e scrittura in occasione di stagioni teatrali e festival, dedicando particolare attenzione all'osservazione della scena coreografica contemporanea.

Francesca Serrazanetti PhD in architettura, dal 2011 insegna e svolge attività di ricerca presso il Politecnico di Milano. Si occupa in particolare della relazione tra spazio e arti performative, scrivendo di teatro e di architettura. Nel 2007 ha co-fondato "Stratagemmi. Prospettive Teatrali".

Delfina Stella PhD, è danzatrice e ricercatrice in ambito pedagogico e coreutico. È interessata all'indagine tra corpo, mente e ambiente come chiave per lo studio dei linguaggi dell'arte. Lavora come didatta, interprete e autrice in diversi contesti: teatri, scuole, musei, associazioni per la promozione sociale, centri culturali e di ricerca. Dal 2019 collabora con Virgilio Sieni.

Sabrina Tosi Cambini, è docente di Antropologia Culturale presso il Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali dell'Università di Parma. I suoi interessi di ricerca si situano nel campo dell'antropologia degli ambienti urbani, delle migrazioni e mobilità, del nomadismo, della ziganologia e romologia, e delle connessioni fra l'antropologia e le arti performative. È socia fondatrice e membro del Consiglio direttivo della Società Italiana di Antropologia Applicata (SIAA).

Arti performative e città

