

Gaia Clotilde Chernetich*

Danza e museo a tempo di pandemia. Strategie e prospettive a partire dal caso del progetto europeo *Dancing Museums*

31 dicembre 2020, pp. 237-249

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11855>

Section: Dossier [not peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Questo articolo ha per oggetto di studio il progetto europeo *Dancing Museums. The Democracy of Beings* (2018-2021). Il suo proposito è di osservare l'impatto che la pandemia da coronavirus (SARS-CoV-2) ha avuto sul programma delle sue attività. A partire da quanto accaduto e dalle sue conseguenze, la trattazione riguarda inoltre, a più ampio raggio, l'evoluzione del rapporto tra danza e museologia contemporanea. In particolare, il testo riguarda gli sviluppi teorici e pratici relativi alla questione dell'assenza dell'oggetto nelle pratiche coreografiche, e l'impatto che le nuove configurazioni possono determinare sulle comunità di riferimento della danza e dei musei.

This article focuses on the European project *Dancing Museums. The Democracy of Beings* (2018-2021). Its purpose is to observe the impact that the coronavirus pandemic (SARS-CoV-2) has had on the program of its activities. Starting from what happened and its consequences, the discussion also concerns, on a broader scale, the evolution of the relationship between dance and contemporary museology. In particular, the text deals with the theoretical and practical developments relating to the question of the absence of the object in choreographic practices and the impact that the new configurations can have on the communities associated with dance and museums.

* Independent researcher.

Gaia Clotilde Chernetich

Danza e museo a tempo di pandemia. Strategie e prospettive a partire dal caso del progetto europeo *Dancing Museums*

Dancing Museums, caso di studio preso in esame in questo articolo, è un progetto europeo finanziato dal programma Creative Europe. Esso indaga in maniera trans-disciplinare diversi aspetti cruciali – afferenti all’organizzazione, alla curatela, alla programmazione e alla ricerca artistica – relativi alla presenza e alla creazione di performance di danza all’interno dei musei. I soggetti coinvolti, nella prima come nella seconda triennalità, sono artisti, curatori e organizzatori, operatori del settore della danza oltre ad altri tipi di esperti come pedagoghi, drammaturghi della danza, mentori e studiosi. Nella sua prima edizione (2015-2017), il progetto ha visto la collaborazione di partner provenienti da cinque diverse nazioni europee¹, mentre nella seconda, che ha confermato la continuità di un interesse da parte dell’Unione Europea verso questo tipo di azioni di cooperazione culturale internazionale, i paesi cooperanti sono saliti a sette². Giunto quindi alla sua seconda edizione (2018-2021) con il sottotitolo *The Democracy of Beings*, il programma si è dato per obiettivi il sostegno e l’acquisizione di nuove competenze (*capacity-building*) sotto forma di specifici *know-how* a vantaggio degli artisti, delle comunità di riferimento e di tutti gli operatori coinvolti (in particolare, curatori, programmatori, operatori culturali). *Capacity-building* è un termine tecnico in uso anche nella museologia, che si utilizza per descrivere elementi di crescita quali il riconoscimento di risorse potenziali, la pianificazione organizzativa,

1. *Dancing Museums*, nella sua prima edizione triennale (2015-2017), ha visto la collaborazione tra i partner di seguito elencati. Musei: Arte Sella, Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam, Paesi Bassi), Gemäldegalerie Wien (Vienna, Austria), Le Louvre (Parigi, Francia), MAC/VAL Musée d’art Contemporain (Vitry-sur-Seine, Francia), Museo Civico di Bassano del Grappa, Museo delle Ceramiche di Bassano del Grappa (Palazzo Sturm) e The National Gallery (Londra, Regno Unito). Organizzazioni del settore danza: La Briqueterie – Centre de développement chorégraphique du Val de Marne (Francia), Comune di Bassano del Grappa, D.ID Dance Identity (Austria), Dansateliers (Paesi Bassi) e Siobhan Davies Dance (Regno Unito). Artisti: Max Biskup, Tatiana Julien, Fabio Novembrini, Connor Schumacher, Lucy Suggate, Luis Alonso Rios Zertuche, Bertrand Guerry, Thibaut Ras. Il sito internet del progetto, per entrambe le edizioni è: www.dancingmuseums.com (u.v. 2/7/2020).

2. La seconda edizione del progetto *Dancing Museums*, prevede la collaborazione tra i partner di seguito elencati. Musei: Prague City Gallery (Praga, Repubblica Ceca), Nottingham Contemporary (Nottingham, Regno Unito), Nottingham City Museums & Galleries (Nottingham, Regno Unito), Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam, Paesi Bassi), Museo Civico di Bassano del Grappa, MAC/VAL Musée d’art Contemporain (Vitry-sur-Seine, Francia), Fundació Joan Miró-Barcelona (Barcellona, Spagna), Bundeskunsthalle (Bonn, Germania), Arte Sella. Organizzazioni del settore danza: Comune di Bassano del Grappa, Dance4, Dansateliers, La Briqueterie, Mercat de les Flors, Tanec Praha. Artisti: Ana Pi, Eleanor Sikorski, Ingrid Berger Myhre, Masako Matsushita, Quim Bigas, Tereza Ondrová.

il *networking*, la creatività e la flessibilità e che viene descritto come

la creazione di infrastrutture, necessarie per rispondere ai programmi di espansione e miglioramento, in particolare in risposta a nuovi investimenti, aumento delle aspettative del pubblico, analisi del governo locale (come il concetto di *Best Value*), aumento/riduzione del numero di visitatori, ecc. Così, ciò che veramente intendiamo per *capacity-building* è la ricerca di modi per rafforzare quegli aspetti, che devono essere in atto affinché un servizio museale sia in grado di crescere³.

Nel cuore del suo svolgimento, dunque, il progetto sta subendo gli effetti della pandemia. Il primo principio in gioco volto alla protezione dei cittadini, il cosiddetto “distanziamento fisico” o “distanziamento sociale” che chiede a tutti di rispettare una distanza interpersonale di almeno un metro, non consente né lo svolgimento delle ricerche coreografiche di gruppo, o interattive con il pubblico, né la libera fruizione e la partecipazione attiva nelle performance presentate all’interno dei musei. Questa situazione, che riguarda tutti i settori della cultura e dello spettacolo dal vivo, fa sì che il futuro di questo ambito sia attualmente dominato da una profonda incertezza e che le performance programmate debbano sottostare a rigidi protocolli sanitari. Naturalmente, anche *Dancing Museums 2*, sorpreso dagli effetti deleteri della crisi, ha dovuto rapidamente elaborare una strategia di adattamento che permettesse al programma previsto di proseguire in condizioni di sicurezza.

Questo testo, redatto a partire da una prospettiva che per forza di cose è situata nel vivo e nel cuore degli eventi determinati dalla pandemia, intende fotografare l’impatto e le strategie applicate nell’organizzazione del progetto culturale preso in esame. Osservo qui soprattutto le reazioni sul piano organizzativo, le ricerche e le proposte artistiche avviate dagli artisti coinvolti nei primi mesi della crisi. In linea generale, si osserva come l’attualità del progetto sia in linea con quanto sta avvenendo nel corso di questi mesi. Attraversiamo un tempo in cui le microstorie delle attività umane prendono vita in un contesto globale limitante dal punto di vista logistico e sociale, fortemente condizionato da macro-accadimenti dal potenziale catastrofico che nascono immediatamente “storici” nella loro pura contemporaneità⁴. Per non doversi del tutto fermare oppure, nella peggiore delle ipotesi, chiudere i

3. Versione originale (tutte le traduzioni delle citazioni dell’articolo, laddove i testi non siano già tradotti in italiano, sono a cura dell’autrice): «The creation of infrastructure, which is required to address expansion and improvement agendas, particularly in response to new investment, increased public expectations, local government review (such as the concept of Best Value), increasing/decreasing visitor numbers, etc. So what we really mean by “capacity-building” is the finding of ways to strengthen those things, which need to be in place for a museum service to be able to grow». Caroline Lang – John Reeve – Vicky Woollard (edited by), *The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-First Century*, Routledge, London-New York 2006, p. 62.

4. La forza di rottura rispetto al mondo di appena un anno fa è tale che anche il settore dell’editoria scientifica sta avviandosi a reagire e a comunicare la ricerca in tempi particolarmente celeri, che fino a poco tempo fa erano propri di altri generi editoriali quali il giornalismo di cronaca e il cosiddetto *instant publishing*. Gli avanzamenti e gli esiti, ancorché parziali, di ricerche e studi che contribuiscono alla comprensione e a fare chiarezza sul flusso di cambiamenti e sulle combinazioni di cause ed effetti del presente sono resi disponibili per la comunità accademica in tempi brevi, secondo un principio di maggiore democratizzazione e diffusione del sapere scientifico su larga scala. A titolo di esempio si segnala che MIT Press, casa editrice scientifica americana fondata nel 1962, ha avviato a luglio 2020 un progetto editoriale open access dedicato a

battenti, musei, festival e teatri hanno globalmente reagito alla crisi iniziata nel primo trimestre del 2020 sfruttando il più possibile le opportunità della rete internet e dei media digitali. Questo ha permesso loro di non perdere il contatto con i propri pubblici e di non interrompere totalmente le attività previste. In questo modo, le istituzioni culturali stanno cercando di preservare e mantenere non solo le proprie missioni e vocazione, ma anche i posti di lavoro delle migliaia di persone che lavorano nel settore. In molti casi, laddove possibile, si è assistito a un nuovo “movimento migratorio” di massa, inteso non più esclusivamente come fenomeno legato allo spostamento geografico dei corpi, ma alla migrazione in rete, spesso secondo logiche solidali, di diverse tipologie di materiali (basi di dati, archivi, documenti, notizie, ecc.) nonché di attività individuali e collettive della sfera quotidiana (online si sono svolti percorsi educativi e di formazione, dalla scuola dell’obbligo all’università passando per le attività artistiche, allenamenti sportivi, discussioni pubbliche, riunioni, attività politiche, religiose, artistiche e culturali, ecc.). Tra i musei, numerosi sono stati quelli che hanno avviato o intensificato progetti di mostre e visite virtuali. In alcuni di questi casi, si tratta di esperienze da fruire dal computer o dallo smartphone tramite siti internet e applicazioni dedicate, talvolta adattate anche per contenuti di realtà virtuale. Come è accaduto nel caso del museo del Louvre di Parigi, uno dei più “visitati” durante il lockdown secondo le statistiche, molti di questi dispositivi erano già esistenti precedentemente; tuttavia la pandemia li ha resi centrali per l’immagine e l’attività del museo durante il lungo periodo di chiusura al pubblico (nel caso del principale museo francese, la chiusura ha riguardato il periodo marzo-luglio 2020). Si tratta, dunque, di attività di approfondimento, non più complementari o parziali rispetto alle visite in presenza; al contrario, l’esperienza del museo mediata dalla tecnologia digitale e dai social network può diventare un’esperienza di fruizione su misura, offerta attraverso attività dedicate a utenti definiti e personalizzabile a seconda dei profili specifici⁵. Come riporta l’editoriale firmato da James M. Bradburne dell’ultimo numero della rivista «Museum Management and Curatorship», l’anno 2020 ha visto il diffondersi di diverse questioni cruciali legate alla sottorappresentazione di alcune comunità, al

studi relativi a cause ed effetti legati alla pandemia da Covid-19 per contrastare il fenomeno della cosiddetta “infodemia” che ha caratterizzato la comunicazione, a tutti i livelli, durante l’attuale pandemia. Si veda: <https://covid-19.mitpress.mit.edu> (u.v. 2/7/2020).

5. Al seguente link, è possibile accedere alle numerose attività disponibili online del Louvre: <https://www.louvre.fr/visites-en-ligne> (u.v. 28/6/2020), mentre l’emittente televisiva France Info ha riportato come le attività virtuali del Louvre abbiano avuto oltre 10,5 milioni di accessi nel periodo della quarantena (contro i 9,6 milioni di accessi dell’intero anno 2019). Si veda: https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/louvre/ferme-depuis-le-confinement-le-louvre-en-mode-virtuel-ne-perd-rien-de-son-attraire-avec-plus-de-10-millions-de-visites_3979971.html (u.v. 28/6/2020). Sul rapporto tra musei, rete internet e social media si segnalano almeno due recenti articoli pubblicati rispettivamente da Deborah Agostino, Michela Arnaboldi e Antonio Lampis, sulle misure adottate dai musei statali italiani durante la pandemia, e da Peter Booth, Anne Ogundipe e Sigrid Røyseng, sul ruolo dei social media. Si vedano: Deborah Agostino – Michela Arnaboldi – Antonio Lampis, *Italian state museums during the COVID-19 crisis: from onsite closure to online openness*, in «Museum Management and Curatorship», vol. XXXV, n. 4, July 2020, pp. 362-372, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2020.1790029> (u.v. 20/9/2020); Peter Booth – Anne Ogundipe – Sigrid Røyseng, *Museum leaders’ perspectives on social media*, in «Museum Management and Curatorship», cit., pp. 373-391, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2019.1638819> (u.v. 20/9/2020).

problema delle asimmetrie di potere nel sistema sociopolitico e ai relativi privilegi. La pandemia così come il movimento Black Lives Matter – il quale ha interessato, sebbene in maniera diversa, la questione della conservazione e dell'esposizione di opere artistiche, in particolare nello spazio pubblico – hanno mostrato come i musei siano certamente tra le istituzioni chiamate a riflettere e a rispondere alle domande e alle complessità del presente⁶. Nella stessa direzione sono andati i teatri e i festival, sia in termini di riorganizzazione sia in termini di riflessioni su un piano più generale, legato al ruolo dell'arte dal vivo e alla sua necessità di essere una delle espressioni della socialità umana. Il Sadlers Well's Theatre di Londra, una delle maggiori "case della danza" mondiali, è tra i primi ad aver aperto una vera e propria scena-piattaforma digitale con contenuti gratuiti e a pagamento per la fruizione di spettacoli in streaming e per la partecipazione a workshop rivolti a diverse tipologie di fruitori⁷. Tra i primi festival che si sono tenuti interamente online, invece, c'è stato *Spring Forward 2020 – the show must go on-line*, festival annuale del network europeo Aerowaves Europe, che ha interamente trasferito, in tre giorni di diretta streaming tramite la piattaforma Zoom, la versione digitale di quanto avrebbe dovuto avere luogo a Fiume, in Croazia, alla fine dell'aprile 2020⁸.

Nella scorsa edizione del 2019, attraverso il suo titolo *May you live in interesting times* – espressione che sembrerebbe derivare da un detto di origine cinese (*the Chinese curse*) – la sezione Arte della Biennale di Venezia sottolineava la speranza che l'arte contemporanea, e quindi anche i suoi fruitori, potessero muoversi in tempi "interessanti". Oggi, mentre una realtà "interessante" si è, malauguratamente, palesata davanti agli occhi di tutti, non solo l'arte, ma anche la ricerca e in particolare quella che intercetta le relazioni tra la danza e la museologia, hanno modo di provare a indagare quali nuove forme siano possibili affinché la coreografia contemporanea possa adattarsi al meglio alle nuove condizioni che via via si presenteranno. È necessario considerare come la crisi scatenata dal diffondersi del virus Covid-19 non solo ponga limitazioni effettive e stringenti al presente, ma sia stata sin dal primo momento in grado di imporre al futuro una temporalità indefinita. Non è possibile prevedere quando la crisi cesserà, e questo dato si combina con un insieme di configurazioni basate su dati nuovi e su una possibile realtà futura, immaginata e progettata tenendo conto della pandemia come di un evento potenzialmente ripetibile e ricorrente. Di tutto questo, ciò che potrebbe rimanere, nel contesto della danza e dei musei, non è la traccia depositata e storicizzabile di un accadimento eccezionale e per questo "memorabile", ma un nuovo stato delle cose, che cambia radicalmente e irrimediabilmente alcuni aspetti fondamentali della cultura umana. Nel contesto attuale, dunque, le interazioni tra gli ambiti "danza" e "musei" possono essere osservate alla luce del presente mentre, attraverso i loro scambi, è

6. James M. Bradburne, *Editorial*, in «Museum Management and Curatorship», cit., pp. 333-334, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2020.1790150> (u.v. 20/9/2020).

7. Cfr. *Sadler's Wells Digital Stage*, online: <https://www.sadlerswells.com/whats-on/2020/sadlers-wells-digital-stage/> (u.v. 2/7/2020).

8. Cfr. <https://aerowaves.org/springforward/spring-forward-2020> (u.v. 25/6/2020).

possibile analizzare quali aspetti relativi alle prassi tradizionalmente condivise della ricerca coreografica e della fruizione dei musei possano dialogare per rendere possibile, attraverso l'impegno di tutti, la creazione e la diffusione di progetti di danza nei musei, nonostante tutto.

Nel museo contemporaneo, sempre più spesso impostato secondo una prospettiva partecipativa, le nuove regole relative alle condizioni di compresenza tra i corpi sono un limite che potrebbe indurre un ulteriore cambio di paradigma, oppure generare nuove pratiche “a distanza” adattate alle esigenze attuali. Claire Bishop, studiosa tra le più note del museo contemporaneo come spazio di interazione, di partecipazione diretta del pubblico e di spettacolarizzazione, ha dimostrato come i musei siano luoghi deputati non solo al consumo di immagini e, più in generale, di cultura, ma anche luoghi di produzione culturale, dove il ruolo del “creatore” e quello del “curatore” non sono più perfettamente distinti, né appartengono esclusivamente all'artista o al curatore istituzionale⁹. Attraverso le commistioni disciplinari inaugurate dall'evoluzione della performance art, anche la danza contemporanea gode di piena cittadinanza all'interno dei maggiori musei di tutto il mondo. Spesso, essa vi è presente attraverso commissioni site-specific e le sue opere più iconiche che proprio nei musei trovano spazi e tempi adeguati per essere ricostruite, rimesse in scena e così fruite da nuove generazioni di spettatori. Le commistioni tra danza e musei sono ormai radicate, come premesso, nelle rispettive pratiche e narrazioni storiche che, come osserva la studiosa Alexandra Carter, portano necessariamente con sé, come ogni altra attività umana, delle strategie, delle pratiche e delle tradizioni che si muovono in una dimensione storica, soggetta al suo interno a dinamiche di rifiuto o accettazione, siano esse recenti oppure radicate nel passato¹⁰.

Nella sua specificità, che è quella di essere un progetto di ricerca e di *capacity-building*, non volto, quindi, alla produzione di performance o di opere coreografiche, anche il caso di studio *Dancing Museums* si inserisce sia con la prima che con la seconda edizione in questo panorama di dialoghi cross-disciplinari e, attualmente, anche nei nuovi orizzonti aperti dalla pandemia, con le sue regole di protezione sanitaria. L'ultimo workshop del progetto, dal titolo *How Can the Arts Work Towards Inclusion?*, si è svolto in Francia a Vitry-sur-Seine dal 25 novembre al 1° dicembre 2019. A seguire, tutte le attività si sono spostate in rete. Il workshop previsto a Bonn nel mese di marzo è stato annullato, ma il più recente, dal titolo *How Can We Embody the Artwork and the Art Space, and How Does It Change Our Perception? / How to be together when we can't be together?*, che avrebbe dovuto tenersi a Praga, si è svolto tramite la piattaforma Zoom tra il 14 e il 19 giugno 2020 con scambi di materiali e “incontri”. I workshop che costellano la programmazione triennale di *Dancing Museums* rappresentano importanti momenti di incontro plenario con i partner coinvolti, comprese le équipes di ricerca (l'unità

9. Claire Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Bologna 2015.

10. Alexandra Carter, *Making history. A General Introduction*, in Alexandra Carter (edited by), *Rethinking dance history: a reader*, Routledge, London-New York 2004, pp. 1-9.

diretta da Susanne Franco all'Università Ca' Foscari di Venezia e l'unità gestita da Luisella Carnelli per Fondazione Fitzcarraldo). In questi incontri tematici i partner hanno modo di confrontarsi, facendo il punto riguardo a questioni programmatiche, amministrative e condividendo i rispettivi avanzamenti all'interno delle progettualità in corso. Gli artisti, oltre ad avere la possibilità di incontrarsi, possono condividere ricerche negli spazi museali in cui gli incontri hanno luogo. Il programma, volta per volta curato dai diversi partner locali, esplora alcuni degli aspetti specifici relativi alla questione danza/museo, che sono stati messi a fuoco nella fase iniziale del progetto.

Prima di entrare nel merito delle attività proposte da alcuni degli artisti coinvolti, è opportuno notare come, in particolare, l'attuale trasferimento in rete di molte attività artistiche e culturali stia rimettendo al centro dell'indagine artistica e dell'attenzione dei curatori non solo i formati possibili della fruizione e della partecipazione, ma anche le modalità attraverso cui si sta rinnovando ulteriormente la questione dell'immaterialità e dell'assenza dell'opera, nello specifico nell'ambito della danza, della performance e delle arti dal vivo. Invero si tratta di un discorso che gli studi sulla danza, e non solo, hanno ampiamente affrontato in relazione alla natura effimera della danza stessa, e alla sua apparente "improduttività". Se, da un lato, i musei tradizionalmente si configurano come luoghi deputati alla conservazione e all'esposizione al pubblico di collezioni di manufatti artistici, dall'altro sembrerebbe che sia proprio la danza, oggi, a mettere in evidenza come un interesse dei musei contemporanei verso la performance e, più in generale, per la "performatività", riapra il discorso su quelle forme artistiche che si confrontano con la presenza dei corpi, virtuali o in presenza, e anche con l'assenza di un oggetto che assolva al ruolo di oggetto "esito" della ricerca artistica. Come osserva André Lepecki in un suo saggio sulla danza contemporanea europea sviluppatasi a partire dagli anni Novanta, il rapporto che i coreografi hanno instaurato con il passato della danza e, più in generale, con quello delle arti non è teleologicamente lineare. Esso risulta, al contrario, vissuto come un territorio comune da cui partire per esplorare sconfinamenti disciplinari, nuovi formati e nuove modalità di creazione che appaiono via via denominati in modi diversi (per esempio: happening, street dance, dance theatre, dance performance, new dance, installazione, live art, body art, events, conceptual dance, ecc.), e questo a seconda delle specifiche condizioni di creazione e fruizione e del loro inquadramento sociale e politico¹¹. Gli esiti della grande varietà di ricerche coreografiche condotte espongono la danza, secondo l'autore, al passaggio da un paradigma teatrale a un paradigma performativo. Questo "movimento" del settore della danza, orientato verso la fluidità dei generi e delle discipline, è stato esposto anche nel *Manifesto for a European Performance Policy* che Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy e lo studioso Christophe Wavelet proposero di discutere nel 2001, e che successivamente è stato sottoscritto da numerosi arti-

11. André Lepecki, *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*, in Alexandra Carter (edited by), *Rethinking dance history: a reader*, cit., pp. 170-181.

sti¹². Alla questione dell'assenza dell'opera, il filosofo Frédéric Pouillaude ha dedicato un capitolo del suo testo *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Qui, sostanzialmente, l'autore inquadra la questione dell'assenza come espressione del discorso della danza stessa sostenendo che «si tratta di passare dall'*assentamento* come semplice tratto del discorso all'*assenza d'opera* come determinazione esplicita dell'oggetto»¹³.

Stando a quanto si è potuto osservare, nelle ricerche fin qui condotte dai coreografi coinvolti in *Dancing Museums*, sia prima che durante la pandemia, al centro delle ricerche vi è proprio la profonda messa in discussione della danza come attività produttrice di processi creativi oppure di “oggetti coreografici” stabili. Nel lavoro degli artisti, non è per ora possibile, di fatto, riconoscere percorsi direzionati verso obiettivi dichiaratamente predefiniti, verso lo sviluppo di una determinata creazione o di un determinato tipo di relazione con le sale museali. Di fronte a questa caratteristica della ricerca coreografica condotta, il trasferimento verso l'immaterialità della rete non solo risulta completamente compatibile con le precauzioni sanitarie, ma è anche già naturalmente predisposto a formati di fruizione digitali che, però, non mettono in discussione l'artista in quanto lavoratore; una tipologia specifica di lavoratore il cui impegno non è legato a un'aspettativa di produzione di oggetti, tangibili o intangibili. Questo ragionamento si lega, in particolare, a questioni dell'attualità emerse anche in Italia nel corso dell'ultimo anno, in particolare rispetto al riconoscimento di una retribuzione degli artisti e alle modalità di accesso (gratuito o a pagamento) all'offerta artistica e culturale. Questo discorso si fa più complesso quando le arti dal vivo si spostano nella dimensione digitale. Si potrebbe considerare che la disponibilità online degli spettacoli, alterandone sostanzialmente le modalità di fruizione, provochi una perdita di quegli aspetti “vitali” dell'esperienza che, dal punto di vista dello spettatore, ne giustificano la fruizione a pagamento. In gioco ci potrebbe essere, effettivamente, un principio di sostituzione, di equivalenza o di gerarchia tra l'esperienza dal vivo pre-Covid e l'esperienza digitale al tempo della pandemia. Tuttavia, la pandemia potrebbe, su questo tema, agire da acceleratore e determinare un ormai naturale e necessario passaggio evolutivo nelle abitudini di massa relative ai consumi culturali. Se, da un lato, la rete ci ha abituati a credere che ciò che si trova in rete possa o addirittura debba essere, nella maggior parte dei casi, gratuito, dall'altro questa accresciuta accessibilità a informazioni, immagini, opere d'arte determina, nei fruitori, la perdita della consapevolezza del lavoro necessario alla produzione e alla condivisione di questo tipo di attività, materiali e contenuti. Anche la danza e i musei, al pari per esempio delle testate giornalistiche, potrebbero trovarsi investiti del ruolo di garanti del riconoscimento professionale e retributivo a favore di autori e artisti, ma anche della qualità delle

12. Il testo del manifesto, che André Lepecki indica in nota al suo saggio come reperibile all'indirizzo web <http://www.meeting-one.info/manifesto.htm> non risulta più disponibile (u.v. 2/7/2020).

13. «Il s'agit de passer de l'*absentement* comme simple trait du discours à l'*absence d'œuvre* comme détermination explicite de l'objet». Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris 2014, p. 76.

loro proposte. Proprio durante il lockdown, in Italia la discussione si è accesa su questi temi, evocando la questione dell'intrattenimento culturale accanto a quello della cultura come necessità di base della società civile. L'improvviso e copioso riversamento in streaming di molte opere di teatro e di danza – in reazione alla chiusura dei teatri, primi luoghi di aggregazione pubblica ad aver subito le restrizioni del distanziamento sociale – ha sollevato polemiche tra artisti e operatori del settore. La proposta del Ministro per i Beni Culturali e il Turismo, Dario Franceschini, di creare una piattaforma a pagamento, che è stata definita “Netflix della cultura” e che avrebbe dovuto agire da sostegno o da sostitutivo, anche a lungo termine, per il settore dello spettacolo dal vivo, ha acuito la percezione di un improvviso spostamento verso la rete radicato, però, su un terreno caratterizzato da un precedente sistema di sostegno alle attività culturali e dal vivo di fatto insufficiente e incapace di offrire protezione agli artisti e, in generale, al settore¹⁴. La pandemia ha, insomma, sollevato su un piano molto concreto la questione, ampiamente dibattuta anche scientificamente, del cosiddetto *immaterial labour*. La studiosa di danza Bojana Kunst, specialista delle questioni che riguardano l'arte contemporanea e le politiche della sua produzione, ha affrontato in diversi contributi il problema del rapporto ambivalente tra l'arte contemporanea e il capitalismo, con un'attenzione particolare ai momenti di crisi e di trasformazione. Secondo la studiosa tedesca, il lavoro artistico e il suo ruolo nella società, essendo da sempre oggetto del discorso pubblico, si è storicamente confrontato con stati di crisi (guerre, pandemie, ecc.). Da questi momenti “cruciali” sembrano essere scaturite nuove forme di cooperazione, innovative e sperimentali¹⁵. Da un'altra prospettiva, Bojana Kunst osserva, invece, come la nozione di “lavoro” sia mutata nel corso del tempo a causa dell'erosione della distinzione tra tempo dedicato al lavoro (in epoca post-fordista inteso come lavoro in fabbrica) e tempo libero, dedicato alla vita privata e alla socialità. La danza ha storicamente prodotto nuove modalità di lavoro e di percezione dei corpi e, come precisa Kunst,

con la sua materialità può resistere alla nozione astratta di lavoro e rivelare la relazione problematica tra i nuovi modi astratti di lavoro e i corpi stessi. Le nuove modalità di lavoro hanno un enorme potere sul corpo, soprattutto perché stanno cancellando sempre più ogni generalità rappresentabile e immaginabile del corpo. Il corpo danzante non resiste più alle noiose condizioni di lavoro alla ricerca di una nuova società al di fuori del lavoro, ma ha il potere di rivelare come la materialità dei corpi distribuiti nel tempo e nello spazio possa cambiare il modo in cui viviamo e lavoriamo insieme. Può usare questa linea politicamente ed esteticamente trasgressiva tra lavoro e non lavoro per aprire le possibilità per una società futura¹⁶.

14. Si veda la notizia riportata dall'agenzia ANSA con le dichiarazioni del Ministro Dario Franceschini: https://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2020/04/18/franceschini-pensiamo-a-una-netflix-della-cultura_ea51312e-43dc-4812-81d1-42518db342c7.html (u.v. 2/7/2020).

15. Gabriele Klein – Bojana Kunst, *Introduction: Labour and performance*, in «Performance Research», vol. XVII, n. 6, December 2012, pp. 1-3.

16. «With its materiality can resist the abstract notion of labor and reveal the problematic relationship between the abstract new modes of labor and the bodies themselves. New modes of labor have tremendous power over the body, especially because they are increasingly erasing every representable and imaginable generality of the body. The dancing body is no longer resisting the dull conditions of work in search of a new society outside of work, but it does have the power to disclose how the materiality of bodies distributed in the time and space can change the way we live and work together. It can use this politically

In *Dancing Museums* i coreografi erano invitati a confrontarsi direttamente e a creare in relazione alle opere esposte nei diversi musei partner in modo da offrire nuovi tipi di esperienza delle collezioni ai visitatori dei musei. In *Dancing Museums. The Democracy of Beings*, invece, la ricerca coreografica sembrerebbe essere, oltre che slegata dagli oggetti di arte visiva esposti, orientata maggiormente verso il museo inteso come quello spazio-studio multimediale in cui l'artista può fare esperienza, e successivamente anche mostra, di quella mancata separazione di se stesso dalla propria creazione che è propria della performatività. Il passaggio chiave è, dunque, nella radicale inversione dei rapporti di relazione tra danza e museo. Se nella prima edizione la danza "dipendeva" in qualche modo dalle opere esposte, nel secondo capitolo del progetto essa è non solo indipendente e a sé stante, ma anche libera di non produrre e di lasciare tracce unicamente nell'esperienza dello spettatore e nella sua memoria. Tuttavia, tutto questo è possibile soprattutto grazie alla nozione di *white cube*, ormai ampiamente storicizzata tanto nella museologia quanto nella danza. A questo proposito, in un saggio dedicato al rapporto tra l'artista e il suo studio oggi pubblicato nella raccolta *Inside the white cube*, il critico americano Brian O'Doherty scrive:

Lo studio (agente della creazione) si trova all'interno del *white cube* (l'agente della trasformazione); [...] In effetti, uno dei compiti principali della galleria è separare l'opera dal suo artefice, mettendola in circolazione ai fini della vendita. I due spazi chiusi sono entrambi emblematici dell'artista assente che, dopo aver conferito loro dei poteri speciali, rimane in disparte a limarsi le unghie, come il protagonista di James Joyce, o forse a mangiarcele. [...] Il luogo in cui l'artista pensa, allora, è uno spazio pensante, un doppio recinto, reciproco, autoreferenziale, compresso, il teschio rotondo nella scatola-studio. [...] lo studio rappresenta l'arte, gli strumenti rappresentano l'artista, l'artista rappresenta il processo, il prodotto l'artista e l'artista lo studio¹⁷.

In queste parole, che fanno riferimento ad artisti attivi soprattutto nelle arti visive, il critico evoca la nozione di *white cube*, propria del museo e della galleria contemporanei, considerando questo spazio vuoto, spesso usato come studio, come agente attivo della creazione. L'accesso al *white cube* è, per O'Doherty, l'accesso a un mondo altro, platonico e compensatorio rispetto al declino della religione degli anni Settanta e all'interesse di quel tempo per l'astrazione e le forme pure.

Nel caso degli artisti di *Dancing Museums*, lo spazio del museo utilizzato per la condivisione delle proprie ricerche è allo stesso tempo sala prove, galleria e palcoscenico in cui non solo l'azione coreografica può avere luogo a favore del pubblico, casualmente presente o in risposta a un appuntamento fissato, ma anche si può instaurare una condivisione dialogica dei materiali di ricerca o delle proprie intenzioni. Il museo, dunque, è vissuto alla stregua di uno spazio aperto e permeabile, disposto a far-

and aesthetically transgressive line between work and non-work to open up chances for a future society». Bojana Kunst, *Dance and Work. The Aesthetic and Political Potential of dance*, in Gabriele Klein – Sandra Noeth (edited by), *Emerging Bodies*, Transcript Verlag, Bielefeld 2011, p. 20.

17. Brian O'Doherty, *Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta*, in Id., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Monza 2012, p. 90.

si connotare a seconda delle esigenze sviluppate volta per volta dagli artisti, dalle relazioni che questi decidono di intrattenere con le collezioni conservate al loro interno e con il pubblico che incontrano.

Le proposte presentate fino a qui nelle varie tappe del progetto hanno mostrato drammaturgie che avvicinano la dimensione della ricerca a quella della creazione *audience-based* e a quella dell'esperienza performativa collettiva. Quest'ultima intesa sia in chiave partecipativa, come è accaduto nei workshop pre-pandemici, sia in chiave maggiormente "spettacolare", ovvero laddove la ricerca coreografica si è mostrata in dialogo con il museo come spazio ospitante e la danza è stata creata come estremo opposto di un dialogo in cui "l'oggetto" è un'opportunità di interazione tra corpo e spazio. In particolare la performance a cura di Ana Pi e Masako Matsushita presentata con il titolo provvisorio *Museum of geographical identities: unwrap intimacy* al Museo Civico di Bassano del Grappa nel mese di agosto del 2019 è consistita nell'invito rivolto al pubblico da parte delle artiste-curatrici a svuotare tasche e borse dei propri effetti personali per poi disporli in un punto della sala scelto individualmente dai visitatori secondo una disposizione-allestimento rappresentativa dell'identità e della presenza di ciascuno. In seguito, le artiste hanno formato delle coppie di visitatori-performer che, posti a distanza nello spazio, sono stati invitati a osservare, l'uno, e a danzare, l'altro, il contenuto della propria "mostra". In questo modo, la performance, co-curata non solo dalle artiste ma anche dal pubblico, ha dissolto i ruoli tradizionalmente assunti da ciascuno all'interno del museo. Lo stesso spazio museale, adibito all'esposizione di alcune opere della collezione locale, veniva trasformato in studio e, contemporaneamente, in un'ulteriore sala espositiva che, come una scatola cinese, si installava in maniera effimera al suo interno per la sola durata della performance. Ciò che è emerso, in questo come in altri esempi di performance sperimentate dagli artisti della seconda edizione di *Dancing Museums*, è la volontà di annullare la stabilità dei ruoli, di cambiare la vocazione primaria degli spazi e di stimolare la produzione di tracce mnestiche immateriali, incorporate attraverso l'esperienza diretta, che sono considerabili, esse stesse, sia come "opera" sia come "processo creativo" *ad libitum in fieri*.

A margine di queste considerazioni, si nota, inoltre, come l'approccio degli artisti sia tale per cui ai visitatori viene talvolta richiesta una disponibilità immediata alla partecipazione e all'adesione nei confronti delle proposte. La posizione da osservatore puro non è esclusa a priori; tuttavia, sarà opportuno interrogare, magari nelle fasi conclusive del progetto, come un ragionamento sullo spettatore e sulla sua libertà di aderire o meno possa evolvere, e come questo possa eventualmente influire sulla incorporazione dell'esperienza, sul suo riconoscimento come "creazione artistica" e sulla sua ri-mediazione (verbalmente, per esempio), storicizzandola, in questo modo, nelle successive condivisioni e, dunque, nel tempo. In gioco sembra esserci, nelle proposte come quella appena descritta, quella separazione concettuale tra creazione artistica ed esperienza che, di fatto, ne permetterebbe la sopravvivenza nel tempo in quanto opera a se stante (memorizzabile, memorabile e, dunque, ripetibile, trasmissibile e archiviabile). Successivamente, essa "evolverebbe" in quanto oggetto "tracciabile" e "archiviabile" di una

data collezione museale. Tuttavia, per ora almeno, non sembra questo il focus o l'obiettivo dell'attenzione degli artisti coinvolti nel progetto europeo *Dancing Museums*. Piuttosto, sembra essere pertinente l'osservazione di Frédéric Pouillaude quando scrive a proposito della danza intesa non come arte, ma come "condizione di possibilità". Pouillaude, a questo proposito, individua due elementi: la condizione di auto-afezione (*auto-affection*) del corpo danzante nel momento in cui si dà a un pubblico, incapace di uscire da se stesso e di oltrepassare la "clausura" del soggetto, e il consumo energetico (*dépense*) che, privato di qualsiasi obiettivo produttivo, diventa pura dissipazione.

L'auto-afezione e il dispendio mettono entrambi in scacco il concetto di opera, una prima volta proibendo la trasformazione dell'esperienza in un'esteriorità offerta al giudizio altrui, una seconda volta rifiutandogli la possibilità di sopravvivere attraverso il tempo. In un caso come nell'altro, è la *presenza*, un certo fantasma della presenza, che si trova al fondamento della negazione, della stessa assenza. Possiamo dunque ripetere la nostra formula: *la danza è l'assenza dell'opera*¹⁸.

In realtà, prosegue l'autore citando come fonte del proprio ragionamento il pensiero di Hannah Arendt in *Vita activa*, è proprio perché la vita umana produce costanti processi di reificazione che questi, in quanto tali, fanno sì che l'attività che produce i diversi "mondi" sia quanto di più persistente si possa pensare. In sintesi, quindi, è proprio l'esistenza della creazione come processo a permettere una dimensione comune, di condivisione, tra i soggetti. Si tratta, tuttavia, di una determinazione alla quale la danza è refrattaria. Ma come si articola, dunque, l'assenza dell'opera nella danza contemporanea? Per Pouillaude l'assenza è la condizione interna, «la punta e il limite estremo della sua possibilità»¹⁹. Nel caso di *Dancing Museums*, ciò che potrebbe essere stimolato dalle condizioni imposte dalla pandemia, è dunque la possibilità di indagare e, forse, di contrastare l'isolamento e la possibilità del crollo della comunità che si raduna intorno agli artisti indotto dalle limitazioni logistiche e dalla sparizione delle opere, ovvero dalla sparizione dell'esigenza di avere un linguaggio comune.

Alcuni aspetti della nuova museologia vengono in realtà valorizzati dalle limitazioni imposte dalla pandemia e la ricerca, talvolta laboriosa, di soluzioni valide per poter andare avanti agisce da stimolo e da acceleratore di processi che erano già in atto prima della crisi. Tra questi processi che hanno subito accelerazioni, per esempio, si osservano, come premesso nei primi paragrafi di questo articolo, tutte le forme di sviluppo, ottimizzazione e diffusione dei servizi online, fruibili a distanza. Svoltosi a Kyoto nel settembre del 2019, l'ultimo congresso internazionale dell'ICOM (International Council of Museums), che sin dalla sua fondazione nel 1946 elabora e discute la nozione di museo come strumento per definire gli orientamenti culturali di queste istituzioni su scala globale, non è arrivato a ratificare

18. «L'auto-affection et la dépense mettent chacune en échec le concept d'œuvre, une première fois en interdisant la transformation de l'expérience en une extériorité offerte au jugement d'autrui, une seconde fois en lui refusant la possibilité de survivre à travers le temps. Dans un cas comme dans l'autre, c'est bien la *présence*, un certain fantôme de présence, qui se trouve au fondement de la négation, de l'absence même. Nous pouvons donc répéter notre formule: *la danse, c'est l'absence de l'œuvre*». Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., p. 85.

19. «La pointe et la limite extrêmes de sa possibilité», in *ivi*, p. 86.

l'aggiornamento della nuova definizione di "museo" pur ampiamente dibattuta nelle fasi preparatorie. La versione precedente della definizione, elaborata nel 2007, è stata riformulata alla luce delle nuove esigenze e delle nuove pratiche museali internazionali, ma evidentemente non interamente condivisa dalla maggioranza.

Dalla versione discussa a Tokyo emergono diversi aspetti interessanti dell'identità contemporanea del museo, o perlomeno ritenuta tale da chi ne ha proposto la nuova definizione, e che vanno dalla garanzia di pari diritti e pari accesso al patrimonio a tutti, alla centralità conferita alla partecipazione attiva, al coinvolgimento diretto delle diverse comunità per favorire la comprensione di un mondo sempre più complesso e articolato, in cui i valori da promuovere sono la dignità umana, la giustizia sociale, l'uguaglianza globale²⁰.

Molti di questi punti risuonano con le linee programmatiche del progetto *Dancing Museums* nel suo insieme (sia rispetto alla prima sia alla seconda edizione), ovvero una modulazione, di natura flessibile e comunitaria, dell'estensione del raggio d'azione e dunque delle attività e della missione dei musei, che sia tale da non perdere senso anche nel caso di una pandemia.

In risposta alla crisi, inoltre, ICOM ha recentemente avviato ulteriori consultazioni per fare il punto sulle strategie di risposta all'emergenza avviate da parte dei musei, valutando casi provenienti da diversi Paesi e ponendosi in modo da

aiutare le comunità a riprendersi quando si verificano disastri (sia a breve che a lungo termine) e impegnarsi in processi di documentazione e memoria di eventi traumatici. Evidenziando la loro funzione sociale, i musei possono assumere un ruolo rilevante nel contenimento, nella riflessione e nella memoria delle crisi, quando queste giungono a termine²¹.

Secondo la studiosa Stefania Zuliani, il museo d'arte contemporanea rispecchia le nostre città, spazi che sono costretti a confrontarsi con temi quali la coabitazione, l'accoglienza e l'integrazione. Musei e spazi urbani sono dunque dedicati a pratiche creative innovative, alla comunità che, dal museo, riceve anche educazione e formazione e non solo, dunque, intrattenimento e "cultura" in senso lato²². Infine, poiché gli spazi trovano i propri significati attraverso gli usi che di questi vengono fatti, tanto il museo quanto le piattaforme online possono essere luoghi deputati alla danza in cui l'opera

non viene vista ma il visitatore viene visto, per così dire, dall'opera stessa come se questa fosse chiamata a verificare l'esistenza di un approccio ad essa che sia corretto e ispirato. [...] Nel momen-

20. Si veda: ICOM, online: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (u.v. 30/6/2020).

21. «To help communities recover when disaster strikes (both in the short and long term), and to engage in processes of documentation and memory of traumatic events. By highlighting their social function, museums can take on a relevant role in the containment, reflection, and memory of crises – when they are over». Si veda: ICOM, online: <https://icom.museum/en/news/eu-lac-museums-project-webinar-2-community-based-museums-in-times-of-crisis/> (u.v. 30/6/2020).

22. Stefania Zuliani (a cura di), *Il museo all'opera: trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 12.

to in cui il dialogo è il luogo di un'esperienza mondana, comunicativa e spettacolare dell'opera, il museo d'arte contemporanea si fa anche strumento di occultamento e di compensazione dei conflitti urbani, di cui esso è in qualche modo, nella sua architettura isolata e *speciale* l'antipolo *fisico*. [...] L'opera si configura come letteralmente *invisibile* nella sua *nudità artistica*, proponendosi come l'innescò di una situazione di mondanità intrisa di comunicazione spettacolarizzata. In questo quadro l'opera d'arte non è altro che l'anello di una catena di eventi, vale a dire materializzazioni performative di qualcosa che si pretende non si limiti semplicemente a *esistere*, ma soprattutto che *appaia* come un'entità inaspettata e sorprendente²³.

Al tempo della crisi da Covid-19, la danza nei musei può integrare nuove voci e nuovi valori. I suoi paradigmi strutturali, comunicativi e drammaturgici sono messi in discussione e possono rinnovarsi tramite le limitazioni strutturali del tempo presente. L'assenza dell'opera concreta, questione che lungamente ha assediato la danza relegandola a essere considerata inferiore tra le arti, diventa oggi un vantaggio o, per meglio dire, una caratteristica che può fungere da volano per la ricerca coreografica, da un lato, e per i musei, dall'altro. All'assenza dell'oggetto si aggiunge, oggi, l'assenza del corpo del performer, ma anche l'assenza del corpo dello spettatore. La convocazione di esperienze comunitarie e di gruppo, legate anche al contesto di crisi, permette comunque alle collettività di stringersi attorno a un "oggetto" che è azione, movimento, dinamicità, in contrasto con la condizione di isolamento, stasi e distanziamento fisico cui siamo sottoposti e cui potremo essere nuovamente soggetti in futuro. *Dancing Museums* può, dunque, proprio in questo tempo, sfruttare le risorse creative, di visibilità e di networking di cui dispone per creare condizioni che diano spessore e voce alla danza e ai musei, considerati entrambi come comunità significative del contemporaneo in cui le problematiche del sapere, del potere e dell'identità non necessitano di essere disgiunte.

23. Franco Purini, *Museo, post-museo, trans-museo*, in *ivi*, pp. 39-40.