

Enrico Bettinello*

Set Up a Punta della Dogana. Un'esperienza multidisciplinare, una prospettiva curatoriale

31 dicembre 2020, pp. 297-308

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11859>

Section: Dossier [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

L'articolo propone un'analisi dell'approccio curatoriale nella progettazione e presentazione di *Set Up*, evento biennale promosso e ospitato dalla Fondazione François Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana, che mira alla costruzione di una drammaturgia partecipativa e di una relazione con uno spazio museale temporaneamente privo di opere, ma esso stesso da considerare come opera. L'indagine restituisce le strategie curatoriali che sostanziano questa attività dal punto di vista estetico, concettuale e produttivo, ponendole in dialogo con le tendenze attuali della curatela delle performing e live arts, che negli ultimi anni si è trasformata per rispondere alle nuove esigenze di musei e gallerie d'arte e sta dando vita a un corpus teorico sempre più ricco. Il saggio mette in evidenza come le performance selezionate e commissionate a ogni edizione di *Set Up* costruiscano una dimensione in cui le gerarchie e le distanze tra performer e spettatori sono continuamente negoziate per generare una "redistribuzione dell'attenzione" e favorire la creazione di un senso di appartenenza a una comunità di spettatori più che di conformità a uno spazio espositivo.

The article proposes an analysis of the curatorial approach to the programming and presentation of *Set Up*, a biennial event promoted and hosted by the Fondazione François Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana in Venice, which aims to build a participatory dramaturgy and a relationship with a museum space temporarily devoid of tangible artworks. The survey gives back the curatorial strategies that substantiate this activity from an aesthetic, conceptual and productive point of view, putting them in dialogue with the current trends in the curatorship of the performing and live arts, which in recent years has meet the new needs of museums and art galleries and is producing a rich theoretical literature. The essay highlights how the performances selected and commissioned at each edition of *Set Up* build a dimension in which hierarchies and distances between performers and spectators are continually negotiated to generate a "redistribution of attention" and encourage the creation of a sense of belonging to a community of spectators rather than conformity to an exhibition space.

* Università Ca' Foscari Venezia, Italia.

Enrico Bettinello

***Set Up* a Punta della Dogana. Un'esperienza multidisciplinare, una prospettiva curatoriale**

In questo articolo analizzo l'esperienza di *Set Up* al Museo di Punta della Dogana a Venezia, un evento biennale di cui sono co-curatore insieme a un team della Fondazione François Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana, composto da Mauro Baronchelli, Francesca Colasante, Jacqueline Feldmann e Claudia De Zordo, dal 2016, per esplicitare e rilanciare in un più ampio dibattito teorico la struttura concettuale che lo sostiene. L'evento, giunto alla sua terza edizione, si articola in due serate e mira alla costruzione di una drammaturgia partecipativa e di una relazione con uno spazio museale temporaneamente privo di opere, ma che è esso stesso da considerare come opera. Il Museo di Punta della Dogana si trova nei locali della seicentesca Dogana da Mar della Repubblica Serenissima che si incunea nel Bacino di San Marco alla confluenza tra il Canal Grande e il Canale della Giudecca, reinventati dall'architetto Tadao Ando tra il 2008 e il 2009 in un ardito scontro a effetto tra il vecchio e il nuovo, realizzato con l'inserimento di uno spazio delimitato da muri di cemento armato all'interno dell'antica struttura preesistente.

Negli ultimi anni, la curatela delle performing e live arts è andata trasformandosi ed è sempre più orientata a riconoscersi in un dinamico orizzonte teorico di riferimento che non solo sta trovando spazio all'interno dell'offerta del perfezionamento e dell'alta formazione, ma che, all'interno del processo di globalizzazione del mondo delle arti e delle dinamiche professionali del XXI secolo, restituisce con chiarezza la complessità strategica di questa attività, nella quale si sovrappongono e fondono teoria e critica, analisi e formazione, messa in scena e riflessione sugli spazi pubblici¹. Nel quadro di questo “curatorial turn”, mi ripropongo di inquadrare l'esperienza di *Set Up* non solo dal punto di vista estetico e concettuale, ma anche produttivo, concentrandomi in particolare sugli eventi di natura coreografica e

1. Si vedano in particolare Judith Rugg – Michèle Sedgwick (edited by), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, University of Chicago Press, Chicago 2007; Sruti Bala – Milija Gluhovic – Hanna Korsberg – Kati Röttger (edited by), *International Performance Research Pedagogies: Towards an Unconditional Discipline?*, Palgrave MacMillan, London 2017; Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts, Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, Berghahn, New York 2019.

performativa, sul ruolo dell'audience e sulla relazione tra le varie performance. Evidenzio come, agendo su una continua reinvenzione del senso dello spazio e del tempo, un'azione progettuale di questo tipo riesca a ridefinire l'idea stessa di rapporto tra performer e osservatore, creando un rinnovato senso di opportunità di fruizione (invece che imporre una modalità performativa nello spazio) e di redistribuzione dell'attenzione.

Storicamente è dagli anni '70 del XX secolo che il mondo dei musei ha iniziato una significativa trasformazione spostando l'attenzione dalle collezioni ai visitatori. Nell'intento di porre fine al tradizionale elitismo (percepito o reale) del museo in favore di un'accessibilità più ampia a quelli che sono sempre e comunque spazi pubblici, si è avviata una riflessione teorica e progettuale conosciuta come "nuova museologia"² e che è oggi una base stimolante per il ripensamento sia dell'esperienza all'interno delle esposizioni, sia della proposta di una programmazione che tenga conto della centralità del visitatore.

Nel lanciare la prima edizione di *Set Up*, nel febbraio del 2016, la Fondazione Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana, il cui *public program* sia del Teatrino sia degli spazi museali riflette spesso sulla relazione con le arti performative, usava queste parole nei suoi materiali di comunicazione:

Punta della Dogana come non l'avete mai vista: nella stretta finestra temporale tra un allestimento e l'altro, mentre il museo è in corso di trasformazione in vista della prossima mostra, per due serate esclusive Punta della Dogana non ospita opere d'arte, ma attività performative in collaborazione con il Teatro Fondamenta Nuove. Un evento site-specific, in cui performance, danza, musica dialogano con uno tra i più suggestivi spazi architettonici di Venezia e si alternano in un succedersi emozionante di gesti, suoni e immagini³.

Una breve analisi di questo testo già chiarisce bene alcuni punti saldi di questa progettualità, che nasceva dalla volontà della Fondazione di allargare le proprie attività di *public program* anche a Punta della Dogana e di instaurare una relazione innovativa con il proprio abituale pubblico e, soprattutto, con una comunità di spettatori e visitatori ancora lontani dall'offerta culturale della Fondazione. Nel fare questo, il progetto veniva condiviso con il Teatro Fondamenta Nuove (chiuso a maggio dello stesso anno a causa di una serie di tagli ai finanziamenti pubblici), un luogo in cui le pratiche più innovative che riguardavano le arti performative contemporanee avevano trovato un'importante declinazione nel precedente decennio.

La formulazione del testo, sebbene risultasse funzionale anche a fini meramente "promozionali", rispondeva a realtà e non solo perché un simile evento veniva proposto per la prima volta, ma soprattutto perché l'idea era stata concepita per lo spazio museale vuoto e in una fase di transizione temporale tra un allestimento e il successivo. Si trattava, peraltro, di una condizione che, a partire dall'apertura del museo nel giugno 2009, mai si era verificata prima, dal momento che l'organizzazione del lavoro della

2. Cfr. Max Ross, *Interpreting the "New Museology"*, in «Museum and Society», n. 2, 2004, pp. 84-103.

3. Online: <https://www.palazzograssi.it/it/eventi/tutti/set-up/> (u.v. 14/9/2020).

Fondazione prevedeva (e ancora oggi prevede) che le operazioni di disallestimento di una mostra appena terminata si sovrappongano a quelle di allestimento della seguente.

Anche il periodo dell'anno scelto, subito prima o subito dopo il Carnevale, è significativo, essendo uno dei pochi momenti "morti" per la città, nel quale l'offerta culturale e di aggregazione è particolarmente ridotta. A Venezia, infatti, convivono due dimensioni, quella internazionale, legata ai grandi eventi culturali e artistici, in larga parte riconducibili alla Biennale e alle attività promosse dalle numerose istituzioni straniere presenti in città, e quella locale, più visibile nei mesi invernali e che costituisce l'utenza privilegiata della programmazione del teatro Stabile, delle sale cinematografiche e da concerto. Se le attività promosse dai musei e dalle istituzioni private sono destinate in larga parte ai bambini e agli adolescenti, per i giovani e meno giovani le occasioni di aggregazione e di svago sono decisamente più limitate. Anche grazie a un biglietto d'ingresso volutamente contenuto, *Set Up* mira pertanto ad attrarre fasce di un pubblico giovanile che percepisce se stesso come poco considerato in città, sia per la sua struttura urbana (non ci sono molti spazi adatti a ospitare eventi per grandi numeri di spettatori), sia per le dinamiche dell'*overtourism* e dello spopolamento in atto dei residenti, malgrado la presenza di importanti soggetti come la Biennale, che tuttavia non offre sempre spazi e occasioni di aggregazione nell'ambito dei linguaggi artistici del contemporaneo. La comunità di spettatori multigenerazionale di *Set Up*, che si ritrova ad attraversare e definire questo spazio pubblico inedito, è altamente consapevole, dunque, di quanto sia provvisorio ma anche prezioso.

Dal punto di vista curatoriale, la Fondazione ha avuto da subito in mente la natura "ibrida" di queste due serate, che avrebbero dovuto coniugare, da un lato, una adeguata risposta alla domanda di "divertimento serale" in un periodo – quello successivo alla fine del Carnevale – di scarsa offerta culturale in città; dall'altro, un "segno" artistico chiaramente contemporaneo e di ricerca in linea con l'identità della Fondazione stessa. Come ricorda la storica dell'arte Claire Bishop:

La migrazione delle performing arts verso il museo e la galleria non deve essere letta (solo) come un tentativo cinico da parte dei musei di attrarre nuovi spettatori, ma come la diretta conseguenza dei cambiamenti che hanno interessato sia il *white cube* che la *black box* in seguito alle nuove tecnologie e la loro convergenza verso la produzione di un apparato ibrido⁴.

Agendo in un museo che – stante la profondità, pur nell'essenzialità, dell'intervento di Ando – non necessita per forza di opere al suo interno per avere un suo senso compiuto, si è offerta agli artisti e coreografi l'opportunità di una riflessione site-specific stratificata, in cui l'equilibrio dinamico tra lo spazio espositivo e quello architettonico viene ulteriormente valorizzato e presentato al pubblico in una sorta di potenzialità multidimensionale. Victoria Hunter precisa che:

4. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «TDR/The Drama Review», vol. LXII, n. 2, Summer 2018, pp. 22-42: p. 31.

Considerando la relazione o l'interfaccia tra il luogo e la coreografa come una combinazione tra uno spazio socialmente costruito e uno personalmente costruito, si può incominciare a vedere come la performance di danza possa servire a "riscrivere" lo spazio, mettendo così alla prova il contesto, l'ideologia dominante e la percezione di un luogo o di un'area particolare⁵.

In questo senso, considerare l'esperienza complessiva come un flusso multiforme in grado di accendere relazioni attese e inattese ha spinto a porre ogni "evento", compresi i momenti apparentemente minori della serata, sullo stesso piano, per accendere la sensibilità di ciascuno verso le differenti direzioni del movimento e percezioni dello scorrere del tempo. Anche le dinamiche di socializzazione al bar allestito per l'occasione hanno delineato un tempo ulteriore, in cui si innestava la percezione (da una prospettiva di distanza, ma al tempo stesso di partecipazione) di quanto avveniva nello spazio adiacente.

Fin da subito si è optato per non posizionare delle sedute all'interno delle sale interessate dalle performance, per favorire non solo il rapporto tra performance e spettatori, ma anche quelli tra performer e spazio architettonico, tra performance e performance, tra spettatori e spazio architettonico. Questa opportunità trovava nel movimento stesso creato dalla comunità di spettatori all'interno degli spazi una serie di dinamiche che si sono presto rivelate come il fulcro della progettualità, in un'ottica non dissimile da quella che Alessandro Pontremoli definisce «drammaturgia dell'*audience*»⁶. Consentiva agli spettatori di muoversi e posizionarsi liberamente nelle varie sale, e quindi di prendersi la "responsabilità" dello sguardo e del rapporto con il momento performativo. Questa libertà li metteva anche in condizione di considerare tutte le performance sullo stesso piano gerarchico. Questo elemento era evidenziato fin dalla comunicazione, che nei materiali promozionali aveva inserito i nomi di tutti gli artisti, quelli più noti e quelli meno noti, con font della stessa grandezza.

Particolarmente interessante per la prospettiva curatoriale è stata anche la scelta degli spazi in relazione alle necessità e ai possibili flussi dei visitatori/spettatori.

Il museo, così come concepito da Ando sulla base dell'edificio originale e dunque con il suo progressivo restringimento verso la "punta", consiste in una serie di spazi di dimensioni anche sensibilmente differenti l'uno dall'altro, con due "sale" molto ampie e altre più ridotte distribuite su due piani attorno a uno spazio cubico centrale. La necessità di limitare il progetto solo a una parte dello spazio museale si è resa necessaria non solo per consentire alla Fondazione di utilizzare le altre sale per lo stoccaggio delle opere d'arte, ma anche per adibirle a camerini degli artisti, a catering, a deposito del materiale tecnico, nonché per evitare l'inevitabile dispersione del flusso di spettatrici e spettatori anche dove non c'era la possibilità di attivare un segno performativo.

Sono stati quindi individuati come spazi per la performance le due grandi navate iniziali (d'ora in poi Navata 1 e Navata 2) e il Cubo centrale.

5. Victoria Hunter, *Experiencing Space. The Implications for Site-specific Dance Performance*, in Jo Butterworth – Liesbeth Wildschut (edited by) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, Routledge, London 2009, pp. 399-415: p. 410.

6. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, in «Il castello di Elsinore», n. 76, 2017, pp. 65-81: p. 78.

Quest'ultimo è stato creato da Ando come gesto geometrico d'effetto nel mezzo della pianta triangolare della costruzione, che rappresenta una sorta di crocevia di tutti i passaggi che portano agli spazi rinnovati. Durante *Set Up* il Cubo offriva, grazie alla vicinanza con lo spazio del bar, una duplice natura di luogo di incontro e di performance, quasi a replicare la natura stesso del tessuto urbano veneziano, in cui più che altrove è facile osservare come lo spazio esiste e prende forma grazie ai transiti e ai movimenti delle persone che lo disegnano e lo azionano dispiegandosi al suo interno⁷. Come il pedone che definisce il luogo nell'atto stesso del suo transitare nello spazio urbano, durante *Set Up* il visitatore si addentrava negli spazi di Punta della Dogana senza rispettare l'ordine preesistente, con le sue implicite interdizioni di spazio espositivo, ma esplorandone più direzioni per aprirlo all'imprevedibilità e alla trasformazione. Nell'atto di disfare le superfici leggibili di un'architettura così lineare e al tempo stesso complessa, proprio perché in dialogo con le stratificazioni storiche dell'edificio e della città in cui è inserito, il visitatore praticava quello spazio e nel contempo lo apriva a una discontinuità inattesa, rendendo possibile al suo interno l'esistenza di spazi multipli perché soggettivi⁸.

In questa nuova esperienza dello spazio architettonico ed espositivo, che costituisce insieme la cornice e l'asse portante dell'intera programmazione di *Set Up*, si innestano le logiche delle performance site-specific che, ridefinendo ulteriormente i limiti sia fisici sia percettivi del contesto, generano un sistema in cui performance, luoghi e processi creativi e produttivi coesistono in dialogo⁹. Lo spostamento dell'attenzione dall'architettura all'intersezione tra luogo ed evento implica la costruzione di una nuova dimensione in cui lo spazio e le persone, i muri e i corpi, il movimento e la danza, l'architettura e la coreografia diventano, dunque, elementi costitutivi reciproci¹⁰.

Gli ospiti della prima edizione del 19 e 20 febbraio del 2016¹¹ sono stati: Evan Parker (sax soprano solo), Navaridas & Deutinger (performance), Balletto di Roma (danza), Alva Noto (elettronica), Amuleto (musica), DJ Spiller – che ha sostituito all'ultimo l'indisposta Fatima Al Qadiri – e Mount Kimbie (dj-set). Le performance di Navaridas & Deutinger – due, una per serata, la seconda a nome Deutinger & Gottfarb – che richiedevano una frontalità di tipo teatrale, così come quella audio/video di Alva Noto, sono state collocate nella Navata 2, fornendo all'audience un tipo di partecipazione più tradizionalmente simile a quella di un “concerto”, con uno spazio di performance (senza palcoscenico, a terra) e una grande platea.

7. Cfr. Henry Lefevre, *La produzione dello spazio*, Pgreco, Milano 1976 (I ed. *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974).

8. Cfr. Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001 (I ed. *L'invention du quotidien, tome I, Arts de faire*, UGE, Paris 1980).

9. Sul site-specific si vedano in particolare Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Taylor & Francis Ltd, [s.l.] 2000; Mike Pearson, *Site-Specific Performance*, Macmillan Education UK, [s.l.] 2010; Victoria Hunter, *Moving Sites. Investigating Site-Specific Dance Performance*, Routledge, London 2015.

10. Cfr. Rachel Sara – Alice Sara, *Between Dance and Architecture*, in Victoria Hunter, *Moving Sites*, cit., pp. 62-78: p. 64.

11. Per avere un'idea complessiva dell'evento, cfr. online: <https://youtu.be/5MVnH1VUK00> (u.v. 14/9/2020).

Sia per *Your Majesties*¹² che per *Chivalry Is Dead*¹³ la presenza di cuscini/materasso sul pavimento consentiva al pubblico comunque di disporsi nella maniera più libera possibile, mentre per la performance di Alva Noto, così come per i dj-set (che vedevano in questa prima edizione i dj posizionati sulla balconata che si affaccia alla navata), la sala riacquistava una funzione di spazio per ballare.

La presenza di una performer/suggeritrice, Marta Navaridas, alle spalle del pubblico in *Your Majesties* ha posto gli spettatori in una differente situazione a seconda del posizionamento scelto: chi era più avanti e più vicino allo spazio in cui si muoveva Alex Deutinger si è accorto solo in un secondo tempo che i movimenti del performer – volutamente incongrui rispetto alla declamazione del discorso di ringraziamento del Presidente Obama alla Cerimonia di consegna del Nobel che costituiva l'oggetto della performance – venivano guidati/suggeriti dalla coreografa a fondo sala. Chi si trovava più lontano (il numero di spettatori aveva raggiunto la capienza massima della sala) era in una situazione di maggiore prossimità con l'azione apparentemente “secondaria” del lavoro, ma in realtà essenziale e altrettanto performativa. Come precisa Bojana Kunst, questi diversi gradi di prossimità, che la disposizione spaziale della performance in uno spazio museale consente, sono sintomatici, nel complesso, del contesto produttivo all'interno del quale la performance e la danza contemporanea vengono presentate, oltre che profondamente legati alla relazionalità e al coinvolgimento emotivo e intellettuale del pubblico¹⁴. Nello spazio del Cubo, che nelle edizioni successive ha avuto una crescente importanza, era stata allestita la performance del duo Amuleto¹⁵ (Riccardo Wanke e Francesco Dillon), una musica di forte valenza evocativa (data dall'incontro tra il violoncello e l'elettronica), ma che richiede una maggiore intimità di fruizione. Collocando al centro del Cubo i due performer, il pubblico – che aveva già fatto esperienza di quel luogo come uno spazio informale e di incontro – poteva così disporsi liberamente, optando per una estrema vicinanza ai due musicisti oppure posizionandosi dietro una delle grandi colonne, e sottraendo così volutamente l'aspetto visivo della performance. A Evan Parker¹⁶ e a quattro danzatori del Balletto di Roma veniva fornita, invece, una totale libertà di movimento all'interno dello spazio. Al musicista inglese, con il suo sax soprano suonato con la tecnica della respirazione circolare, è stato chiesto di aprire la serata: cogliendo l'opportunità di utilizzare la grande scala che collega la Navata 1 con il primo piano, Parker ha accolto gli spettatori muovendosi dapprima in alto e poi scendendo progressivamente verso la Navata e ridefinendo con il movimento il rapporto spaziale con l'architettura e il pubblico.

L'idea di attraversamento è stata anche alla base del lavoro dei quattro danzatori del Balletto di

12. Cfr. online: <http://navaridasdeutinger.com/2013/04/03/your-majesties-2/> (u.v. 14/9/2020)

13. Cfr. online: <https://chivalryisdeadblog.wordpress.com/> (u.v. 14/9/2020).

14. Cfr. Bojana Kunst, *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, in «Performance Research», special issue *On Dramaturgy*, edited by Karoline Gritzner, Patrick Primavesi and Heike Roms, n. 14, 2009, pp. 81-88.

15. Cfr. online: <http://www.amuleto.in/home.html> (u.v. 14/9/2020).

16. Cfr. online: <http://evanparker.com/> (u.v. 14/9/2020).

Roma che, guidati da Fabio Novembrini e Roberta Racis, hanno proposto degli interventi site specific utili a stabilire una relazione sempre mobile con gli spettatori e negoziare con i medesimi, in assenza di una delimitazione chiara dello spazio performativo, una prossemica condivisa in tempo reale. Il tempo reale non è la sola temporalità performativa e di fruizione che è attivata dal progetto. Dal momento in cui entrava nel museo, all'inizio della serata o in un qualsiasi momento, anche nel bel mezzo di una performance, lo spettatore veniva immerso in una serie di possibilità temporali da esplorare: il tempo della performance creato dagli artisti, il tempo morto dell'attesa della performance successiva, il tempo della socialità, il tempo dei transiti da un luogo all'altro, il tempo dello spazio espositivo carico delle tracce delle opere che lo hanno abitato, il tempo percepito dai performer e dal pubblico come una dimensione dello spazio da attraversare.

Nell'edizione del 2018¹⁷, tenutasi il 23 e 24 febbraio¹⁸, si è pensato di fare evolvere il progetto – pur mantenendone la cornice “narrativa” già consolidata – in una direzione che consentisse sia di sperimentare la capacità degli spazi di reagire a forme differenti, sia di dare agli artisti la possibilità di modellare l'approccio site-specific a partire da lavori già esistenti.

In questo senso il concerto degli sloveni Laibach¹⁹, che vantano un'ampia esperienza audiovisiva, ha coinvolto la Navata 2 non solo nello spazio del palco, ma anche per l'utilizzo dei muri. Ai coreografi invitati, Collettivo Cinetico e Alessandro Sciarroni²⁰, è stato chiesto invece di ripensare alcuni loro progetti in funzione non solo dello spazio della Navata 1, ma anche della necessità di considerare la presenza del pubblico all'interno del medesimo spazio.

Collettivo Cinetico ha scelto di lavorare su *O+ < scritte viziose sull'inarrestabilità del tempo*, una performance in cui la danza di Francesca Pennini e i tratti del pennarello di Andrea Amaducci non solo convivono su un medesimo lungo foglio bianco, ma si influenzano a vicenda. Ha inoltre estrapolato dallo spettacolo *Benvenuto Umano* alcuni momenti performativi particolarmente adatti al luogo. Questo gruppo indaga fin dal 2007 la natura dell'evento performativo muovendosi in modo originale in quelli che i danzatori e coreografi coinvolti definiscono gli interstizi tra danza, teatro e arti visive. Quello diretto da Francesca Pennini è un progetto che delinea la propria identità a partire da

l'ideazione di metodi di composizione e organizzazione del movimento in grado di incontrare corpi estremamente differenziati e dispositivi che discutono il rapporto con lo spettatore e la visione muovendosi dal palcoscenico ai luoghi urbani, dalle missioni mimetiche nella vita quotidiana a piattaforme virtuali²¹.

17. Cfr. online: <https://www.palazzograssi.it/it/eventi/tutti/set-up-second-edition/> (u.v. 14/9/2020).

18. Una sintesi video online: https://youtu.be/5CTLBtGgz_M (u.v. 14/9/2020).

19. Cfr. online: <https://www.laibach.org/> (u.v. 14/9/2020).

20. Si vedano rispettivamente: <http://www.collettivocinetico.it/> e <https://www.alessandrosciarroni.it/work/chroma/> (u.v. 14/9/2020). Per inquadrare le poetiche di questi gruppi nel più ampio contesto della danza contemporanea non solo italiana cfr. anche Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018.

21. Online: <http://www.collettivocinetico.it/soggetti.html> (u.v. 14/9/2020).

Il primo dei due lavori ha visto il pubblico così vicino ai performer da rendere quasi difficoltoso il movimento, pur restituendo loro un'energia emozionale priva di mediazione e una gamma di "sguardi" in grado di dialogare con quelli della danzatrice e del disegnatore, che agiscono in base a un costante e reciproco *feedback*. Il tema dello sguardo tornava anche nei frammenti successivi, con alcuni danzatori bendati e impegnati in una lotta molto fisica e di impatto sul pubblico. Il "sacrificio" di Angelo Pedroni, che veniva legato con la tecnica giapponese dello *Shibari* e innalzato verso il soffitto, era accompagnato da un movimento tanto scenografico quanto foriero di uno spostamento di prospettiva, rivelando improvvisamente ai visitatori/spettatori le architetture del soffitto alto fino a 7 metri.

Se per Collettivo Cinetico è stato possibile negoziare in modo sostanziale con il pubblico il rapporto spaziale (solo la posizione del foglio e quella del tappeto per la lotta erano fissi), nel caso di *Don't be frightened of turning the page* di Alessandro Sciarroni lo spazio lasciato al coreografo/performer che lavora sul concetto di *turning* (l'azione del corpo che ruota intorno al proprio asse) è stato necessariamente predeterminato. Disposto ai quattro lati del quadrato, il pubblico si è trovato così di fronte alla possibilità di sedersi lungo il perimetro o di rimanere in piedi, più arretrato ma trovandosi sempre a negoziare la propria visuale con le rotazioni del performer. Sviluppato da una pratica performativa germinale – che il coreografo ha declinato in differenti versioni – questo progetto per spazi non convenzionali e musei trova nella semplicità della Navata 1 una dimensione puntuale e fortemente evocativa. L'uso della luce fissa pone ulteriormente in risalto come lo sguardo dello spettatore funzioni al pari di un caleidoscopio che si trasforma in mandala: cerchio, meditazione, cosmo. La performance, dice lo stesso Sciarroni, genera uno spazio simile a quello sacro, lasciando intendere quanto la ritualità sia al centro di questo momento estatico e sospeso – in realtà pienamente controllato dal danzatore – che evoca nei suoi movimenti rotatori differenti momenti di storia della danza, citazioni leggere ma precise che appaiono e scompaiono in un gioco ottico. Queste momentanee apparizioni di immagini iconiche di danze e danzatori del passato creano una stratificazione di visioni che in quella situazione entravano in dialogo con le mostre allestite in passato a Punta della Dogana, quasi a evocare i lampi di memoria in una girandola di stimoli caleidoscopici e complementari.

Il momento di *welcoming* della prima serata è stato affidato a una performance acustica in Navata 1: la scelta è ricaduta su un violoncellista dal tratto performativo molto marcato come l'olandese Ernst Reijseger²², che spesso improvvisa dei "dialoghi" con gli spettatori, avvicinandosi a loro e utilizzando le loro reazioni, quasi a introdurre alcuni segni di relazionalità che verranno poi ripresi. Lo spazio del Cubo ha ospitato poi tre differenti performance musicali: data la dimensione dello spazio si è scelto di collocare in quel contesto sempre progetti "piccoli", ma caratterizzati da una forte componente performativa. Nel caso di *Ooopopoiooo*²³, con la presenza di strumenti atipici che prevedono gestualità

22. Cfr. online: <http://ernstreijseger.com/is/> (u.v. 14/9/2020).

23. Cfr. online: <https://oopopoiooo.bandcamp.com/> (u.v. 14/9/2020).

inusuali (theremin, giocattoli) e l'istrionicità dei due musicisti, con il duo Sequoyah Tiger²⁴, grazie alla combinazione tra electro-pop e danza geometrica (Sonia Brunelli) e con il detonante solo electro-punk del batterista e cantante tedesco Chris Imler, il Cubo si è rivelato una sorta di area di totale condivisione emotiva, in cui la mancanza di un palco e il fatto che gli spettatori spesso si siano trovati a ballare a stretto contatto con il performer, di fatto “invadendone” lo spazio ideale, ha costituito una sorta di “rituale” introduttivo ai dj set finali (Mouse on Mars, Herbert), ospitati nello spazio più “tradizionale” di Navata 2.

Nella terza edizione²⁵, tenutasi il 7 e 8 febbraio del 2020²⁶, poche settimane prima del *lockdown* dovuto all'epidemia di Coronavirus, si è mantenuta la struttura di base relativa agli spazi (che risponde anche a esigenze di tipo tecnico/allestitivo) e si è lavorato nel rafforzamento dei possibili collegamenti – di tema, senso, segno – tra le performance. La circostanza che WOWAWIWA²⁷, essenzialmente un duo voce/elettronica, sia un progetto di una coreografa originale come la svedese Alma Söderberg ha fornito un elemento di inattesa performatività e coinvolgimento fisico del pubblico nel Cubo fin dall'inizio della serata. Questa “temperatura” e questa condivisione della fisicità è rimasta pressoché inalterata dalla successiva performance, #PUNK, della coreografa dello Zimbabwe Nora Chipaumire in coppia con David Gagliardi²⁸. Anche quest'ultimo lavoro era caratterizzato dalla presenza di un musicista, dall'uso della voce – in un senso politico dalla forma assai più aggressiva rispetto a quella della Söderberg – e dal continuo contatto con il pubblico che circondava, in Navata 1, i performer.

La performance di Chipaumire, ispirata alla musica indiana, americana e agli anni della sua giovinezza in Zimbabwe, sfida e abbraccia provocatoriamente molti degli stereotipi sull'Africa che ancora attraversano i nostri immaginari, usando il punk come un detonatore di questi obsoleti schemi sociali e culturali. La presenza corporea dell'artista trasmette un'energia che insieme esorta e pretende il riconoscimento di una visibilità mai pacificata per la propria identità di donna e di africana. In una recente intervista, Chipaumire ricorda come il termine *nigger* (che qui fa esplicito riferimento al brano *Rock'n' Roll Nigger* composto nel 1978 da Patti Smith) indichi per lei «ciò che è fatto per produrre e non riceve mai un compenso o un riconoscimento. Chiunque può essere *nigger*, non è una questione di razza»²⁹. Il punk, dunque, risuonava nell'atrio di Punta della Dogana, carico del suo valore di strumento per urlare l'urgenza di un presente di fronte a un futuro che sembra non esserci per tutti alle stesse condizioni e un modo di vedere il mondo e di stare al mondo³⁰. La carica energetica a tratti esasperante e aggressiva

24. Cfr. online: <https://sequoyahtiger.bandcamp.com/> (u.v. 14/9/2020).

25. Cfr. online: <https://www.palazzograssi.it/it/eventi/tutti/set-up-1/> (u.v. 14/9/2020).

26. Per un'idea della serata, cfr. online: https://youtu.be/_67D_vZKQXM (u.v. 14/9/2020).

27. Cfr. online: <https://almasoderberg.se/work/wowawiwa> (u.v. 14/9/2020).

28. Cfr. online: <https://www.companychipaumire.com/currentwork> (u.v. 14/9/2020).

29. Online: <http://www.abcdance.eu/i-am-what-i-am-fighting-for-happiness-interview-with-nora-chipaumire-engita/> (u.v. 14/9/2020).

30. Cfr. l'intervista di Ginevra Bria a Nora Chipaumire, in «Nero Magazine», 4/3/2020, online: <https://www.neroeditions.com>.

di Chipaumire poteva mettere a dura prova il pubblico, a cui lasciava la libertà di seguire interamente la performance, ma anche il dovere di testimoniare la fatica dell'impegno per la democrazia e per essere un membro attivo di una comunità³¹. Questa performance, che portava in uno spazio espositivo corpi, stili di movimento, memorie, storie e identità sessuate e di genere, che ancora faticano a trovare spazio e riconoscimento all'interno di musei e istituzioni, risuonava, per temi e per gesti, in quella del dark-rap afrofuturista di Moor Mother³² della sera successiva (nel Cubo, con un forte coinvolgimento, a volte anche teatralmente e volutamente provocatorio, di spettatrici e spettatori), ma anche con il dj-set di sole musicassette originali africane di Awesome Tapes From Africa³³ (anche questo nel Cubo), con il concerto del siriano Omar Souleyman, connotato da una iconica teatralità che rimanda alle feste di matrimonio mediorientali, e con il finale dj-set della palestinese Sama'. La decisione di legare tra loro queste esperienze è stata dettata dal desiderio di non presentarle come eccezioni all'interno di un palinsesto, bensì come un realtà sfaccettata e pienamente intessuta nella cultura occidentale e nella contemporaneità in cui siamo immersi.

L'idea di attraversamento e di ripetizione del gesto coreografico era già stato presente in Navata 1 nelle precedenti edizioni ed è stato tracciato in seguito dalla performance *Bermudas* del Gruppo MK, con i danzatori impegnati in quello che il coreografo Michele Di Stefano ha descritto come un «organismo di movimento basato su regole semplici e rigorose che producono un moto perpetuo, adottabile da ogni performer come una condizione per esistere accanto agli altri e costruire un mondo ritmicamente condiviso»³⁴. L'impianto coreografico dello spettacolo suggerisce una lettura dei transiti e dei movimenti dei danzatori che si attaglia perfettamente anche a quelli degli spettatori. Come esplicita Michele Di Stefano, *Bermudas*, nel suo risultato finale

tende alla costruzione di un luogo carico di tensione relazionale, un campo energetico molto intenso (a cui il nome Bermudas ironicamente fa riferimento) attraversato da una spinta alla comunicazione immediata, necessaria per generare uno spazio sempre accessibile a qualunque nuovo ingresso³⁵.

L'idea che la coreografia sia uno strumento di grande efficacia per rendere tangibili e visibili concetti complessi e per articolare nuovi e inesplorati usi dello spazio e del tempo, è alla base della decisione di collocare *Bermudas* al cuore della prima serata. La sua qualità di «progetto di incontro e mediazione tra individui che possono essere i più disparati»³⁶ e la capacità della sua struttura coreografica di

com/dance-back-to-the-roots/ (u.v. 14/9/2020).

31. Cfr. *Justin Allen in Conversation with Nora Chipaumire*, in «Movement Research», 3/2/2019, online: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/justin-allen-in-conversation-with-nora-chipaumire> (u.v. 14/9/2020).

32. Cfr. online: <https://moormother.bandcamp.com/> (u.v. 14/9/2020).

33. Cfr. online: <https://www.awesometapes.com/> (u.v. 14/9/2020).

34. Online: <https://www.mkonline.it/Bermudas.html> (u.v. 14/9/2020).

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

stimolare una percezione dello spazio come di una dimensione in cui chiunque può sentirsi accolto e partecipe, si sono rivelate preziose per trasmettere il senso dell'intero evento. Generando una danza che permette continuamente alla danza di qualcun altro di trovare spazio, grazie ai ripetuti ingressi e alle uscite dei performer dall'area scenica, *Bermudas* funziona infatti come un sistema inclusivo e permeabile che immette «punti di vista differenti sull'uso dello spazio»³⁷ e che produce, come specifica Michele Di Stefano, una prossemica tra i corpi e una modalità di percezione della danza paragonabile a quella di un rituale collettivo³⁸. La coreografia, qui, si fa progetto di incontro e mediazione tra individui che possono essere «i più disparati e i più lontani tra loro per attitudine, organizzazione gestuale e intensità espressiva»³⁹ e che a Punta della Dogana erano liberi di disporsi per costruire, ciascuno, la propria relazione con i performer e con lo spazio che i loro corpi in movimento articolavano.

L'idea del Cubo come luogo per un rituale “protetto” che prelude alla condivisione in grande scala dell'esperienza dei concerti e dj-set di fine serata (di Kelly Lee Owens oltre ai già citati Souleyman e Sama') ha trovato subito conferma in questa edizione nella tensione cinetico-emotiva che in entrambe le serate ha raggiunto subito un livello molto alto rispetto alle edizioni precedenti ed è rimasta poi sostanzialmente inalterata per tutta la durata dell'evento, contraddicendo in parte la drammaturgia curatoriale, che aveva previsto una crescita più graduale della “temperatura”.

La creazione di «spazi democratici in qualche modo rimossi dal patriarcato della separazione teatrale tra audience ed evento»⁴⁰, come li definisce efficacemente Thomas F. DeFrantz, trova nell'esperienza di *Set Up* a Punta della Dogana una declinazione che mira ad attivare nuove dinamiche di attenzione e fruizione sia dello spazio museale sia della performance. L'approccio multidisciplinare consente di costruire una drammaturgia partecipativa alle serate, durante le quali alla comunità di spettatori viene restituita non solo una consapevolezza della centralità della propria prospettiva, ma un certo grado di intimità. Ricollegandosi all'estetica relazionale teorizzata da Nicolas Borriaud, che incoraggia il visitatore di un museo a percepire la propria presenza dell'oggetto artistico e a considerare la propria presenza come essenziale alle possibilità dell'arte⁴¹, lo spettatore di *Set Up* era invitato a porsi in una situazione di totale apertura nei confronti del segno – coreografico, sonoro, verbale, visuale – con cui veniva a contatto, regolando autonomamente il grado di intensità della propria partecipazione e la prossimità con gli artisti e con gli altri spettatori. D'altro canto, *Set Up*, proprio per la qualità della fruizione che propone in un contesto cittadino in cui costituisce più l'eccezione che la regola, ha tra i suoi principali obiettivi quello di promuovere la prossimità sociale ed emotiva dei visitatori-spettatori, sia che si lascino

37. *Ibidem*.

38. Cfr. *ibidem*.

39. *Ibidem*.

40. Thomas F. DeFrantz, *Dancing the Museum*, in Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts*, cit., pp. 89-100: p. 90.

41. Cfr. Nicolas Borriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010 (1 ed. *Relational Aesthetics*, les presses du réel, Dijon 1998).

tentare per la prima volta sia che ritornino per confermare l'esperienza positiva delle volte precedenti⁴². La tipologia delle performance selezionate e la disposizione spazio-temporale degli eventi lungo tutta la serata mira infatti a ridurre (tematizzandolo sotto traccia) il senso di inadeguatezza che può sorgere di fronte a linguaggi performativi complessi quando sono posti in una cornice più codificata. In un'intervista rilasciata a Sara Wookey e incentrata sul progetto *YARD 1961/2014* (ripresa di un lavoro di Allan Kaprow) negli spazi della galleria inglese The Hepworth Wakefield, il curatore Andrew Bonacina afferma a questo proposito:

Si dà per scontato che quando togli qualcosa dal palcoscenico del teatro lo si svincoli dai codici che governano quello spazio, ma vorrei far notare che anche una galleria possiede dei codici, in misura uguale e forse anche maggiore di quella di uno spazio teatrale⁴³.

Mentre solitamente nei musei d'arte moderna e contemporanea, come nota Erin Joelle McCurdy, le performance sono state fruttuosamente utilizzate «per mediare le mostre, accrescere l'esperienza del visitatore e fornire opportunità di partecipazione (e in alcuni casi di co-creazione)»⁴⁴, il fatto di ritrovarsi in uno spazio museale, ma privo di opere, mette il visitatore/spettatore in una relazione “ideale” più che reale con l'esperienza museale. Si muove in spazi che, a seconda delle sue precedenti esperienze dirette, sa o immagina come abitati da opere d'arte materiali e performance, delle presenze-assenze stratificate nel tempo, che, anche grazie alla sua partecipazione, restano immerse in un *continuum* in cui si iscrive una stratificazione emozionale (e sempre soggettiva) di segni.

Come ricordano Peter Tolmie e Gabriella Giannachi, in un loro studio sul comportamento del pubblico in presenza di una performance oppure di fronte a un'opera d'arte materiale, è nel momento in cui i visitatori incontrano la danza che «si ricostituiscono come spettatori» e solo quando hanno compreso di essere divenuti tali «tutta una serie di comportamenti differenti entra in gioco»⁴⁵.

L'esperienza del pubblico a Punta della Dogana, fin da subito immerso in un flusso di eventi, di tempi e spazi pieni e vuoti, è mediata da questa pluralità di codici espositivi e rappresentativi, museali e teatrali, più o meno evidenti e più o meno percepiti nelle diverse situazioni. Nel complesso le performance di *Set Up* costruiscono una dimensione in cui le gerarchie e le distanze tra performer e spettatori sono continuamente negoziate per generare una “redistribuzione dell'attenzione” e favorire la creazione di un senso di appartenenza a una comunità di spettatori più che di conformità a uno spazio espositivo.

42. Cfr. Deborah Schultz, *Proximity and the Viewer in Contemporary Curating Practices*, in «Performance Research», vol. XXII, n. 3, 2017, pp. 23-29.

43. Sara Wookey (edited by), *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*, Siobhan Davies Dance, London 2015, p. 11.

44. Erin Joelle McCurdy, *Exhibiting Dance, Performing Objects: Cultural Mediation In The Museum*, in Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts*, cit., pp. 251-262: p. 252.

45. Gabriella Giannachi – Peter Tolmie, *On Becoming an Audience: If Tate Modern was Musée de la danse?*, in Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, MoMa, New York 2017, p. 101.