

Susanne Franco*

Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra

31 dicembre 2020, pp. 217-236

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11892>

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

Il saggio offre alcune riflessioni sulla crescente presenza della danza all'interno dei musei in questo primo scorcio del XXI secolo. Le riflessioni sono organizzate per blocchi tematici che corrispondono a sei sale distinte di un'ipotetica mostra e possono essere lette in qualsiasi ordine. I temi affrontati spaziano dall'identità del museo nel mondo contemporaneo, alle sue missioni, alle figure professionali che sono coinvolte nella sua gestione, per illuminare in quanti modi la presenza della danza nel museo può favorire un nuovo rapporto con i visitatori, mediare la conoscenza delle collezioni d'arte esposte, ma anche raccontare la propria storia e attivare progetti artistici in processi sociali che trasformano le sale espositive da luoghi transitati a luoghi vissuti.

The essay offers some reflections on the growing presence of dance in museums in this early part of the 21st century. The examinations are organized by thematic blocks that correspond to a hypothetical exhibition in six rooms, and the reader can follow them in any order. The topics range from the museum's identity in the contemporary world to its missions to the professional figures involved in its management. Altogether these perspectives illuminate how many ways the presence of dance in the museum can foster a new relationship with visitors, mediate knowledge of the art collections on display, and tell its own story. Inside a museum, dance can also transform artistic projects in social processes and make the exhibition halls from transitory to lived-in places.

* Università Ca' Foscari, Venezia, Italia.

Susanne Franco

Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra

Questo saggio propone la disamina di un fenomeno in crescente espansione, la presenza della danza e della performance all'interno dei musei, che, dopo essere emerso a più riprese nel corso del XX secolo, ha guadagnato una centralità senza precedenti in questo primo scorcio del XXI secolo. Le riflessioni stimolate da questa presenza sono organizzate per blocchi tematici che corrispondono a sei sale distinte di un'ipotetica mostra. Il lettore può seguire il discorso leggendo il contenuto delle singole sale in successione o scegliendo un qualsiasi altro percorso a suo piacimento.

Sala n. 1 – Musei e danze: ieri, oggi, domani

Una recente indagine condotta tra aprile e maggio del 2020 dall'UNESCO ha reso noto l'impatto della pandemia sul settore museale: oltre il 90% dei musei (ovvero oltre 85.000 dei 95.000 censiti negli ottantotto Stati membri) è stato costretto alla chiusura¹. Se è vero che la battuta di arresto ha coinvolto tutti indistintamente, è altrettanto evidente quanto siano diverse le realtà dei musei nel mondo. E tuttavia, quel che preoccupa maggiormente non è l'oggi, bensì il domani (ulteriormente aggravato dalla seconda ondata della pandemia), dal momento che, secondo l'International Committee for Museology dell'International Council of Museums (ICOM), più di un museo su dieci potrebbe non riaprire. L'interruzione delle attività ha fatto emergere, infine, il drammatico divario digitale tra contesti sociali e nazionali diversi, con solo il 5% dei musei in Africa e di altri Paesi del sud globale in grado di proporre contenuti digitali e online. A fronte delle espansioni di alcuni grandi musei, che recentemente hanno costruito sedi più ampie e funzionali o inglobato edifici adiacenti, è probabile che a fare la differenza in futuro sarà più la tipologia di spazio che la quantità, come osserva Chris Dercon, già direttore della Tate Modern di Londra e del Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. E per molti di essi questo spazio "altro" sarà proprio la dimensione digitale².

1. Cfr. ICOM (International Council of Museums), <https://icom.museum/en/news/museums-museum-professionals-and-covid-19-survey-results/> (u.v. 30/6/2020).

2. Chris Dercon, *Interview*, in Cristina Bechtler – Dora Imhof (edited by), *Museum of the Future*, les presses du réel, Dijon; JRP/Ringier, Zürich 2018, p. 72.

Ma cosa intendiamo oggi quando parliamo di museo? La domanda non è affatto banale se anche l'ICOM ha avvertito la necessità di fornire una definizione aggiornata rispetto a quella del 2007, e che lo presentava come un'istituzione «senza scopo di lucro» posta «al servizio della società, e del suo sviluppo» e che «effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto»³. Il breve testo presentato nel 2019 da Jette Sandahl, curatrice di musei danese e presidente della Commissione che, a partire dai suggerimenti e contributi dagli oltre cento Paesi membri dell'organizzazione, mirava a rispecchiare appieno la complessità del mondo contemporaneo, ma essendo divenuto presto oggetto di polemica, in occasione dell'ultima conferenza generale dell'ICOM a Kyoto è stato considerato ancora provvisorio:

I musei sono spazi democratizzanti, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sui passati e sui futuri. Riconoscendo e affrontando i conflitti e le sfide del presente, custodiscono artefatti ed esempi conservandoli per la società, salvaguardano diverse memorie per le generazioni future, e garantiscono eguali diritti ed eguale accesso al patrimonio per tutti i pubblici. I musei non hanno scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti, e lavorano in attiva collaborazione con e per diverse comunità, al fine di collezionare, preservare, studiare, interpretare, esporre e ampliare la comprensione del mondo, con il proposito di contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'eguaglianza globale e al benessere planetario⁴.

La necessità di dare una definizione di museo è un retaggio dell'obiettivo dei fondatori di ICOM, nato alla fine del secondo conflitto mondiale anche per superare le grandi tensioni che avevano segnato il mondo spostando l'asse della sua ricostruzione attorno a un progetto culturale condiviso e di respiro internazionale. Tuttavia, l'effettiva utilità di una definizione unica è messa in crisi dalla complessità dei singoli contesti sociali, politici e culturali – peraltro in costante e rapida trasformazione – e delle relazioni, altrettanto instabili, che queste realtà intrattengono tra di loro. L'artista Tobias Rehberger in un'intervista raccolta nel volume *Museum of the Future*, sostiene che, di fronte alla evidente varietà delle identità museali sarebbe preferibile smettere di pensare a «cosa dovrebbe essere un museo» e semmai iniziare a pensare «cosa sono i musei e cosa potrebbero essere»⁵ e dunque di non farne una questione che riguarda *il* museo (in quanto modello astratto) bensì *i* musei (in quanto istituzioni reali)⁶.

La nuova definizione fornita da ICOM si allontana dalla concezione del museo come luogo in cui si celebra un patrimonio, per sottolineare la responsabilità di questa tipologia di istituzioni nel dare una risposta alle principali questioni che riguardano la società contemporanea, invitandole a farsi agenti attivi dei cambiamenti in atto nel presente e a non essere solo custodi delle tracce del passato.

3. Cfr. ICOM, <http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/> (u.v. 12/11/2020).

4. Cfr. ICOM, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (u.v. 30/6/2020).

5. Tobias Rehberger, *Interview*, in Cristina Bechtler – Dora Imhof (edited by), *Museum of the Future*, cit., p. 192.

6. Per farsi un'idea delle molte questioni che riguardano l'identità e il ruolo del musei oggi dibattute cfr. <https://museumquestions.com> (u.v. 30/6/2020).

Fino a tempi recenti anche le principali funzioni del museo – acquisizione, conservazione, ricerca, comunicazione ed esposizione – erano parse tanto necessarie quanto indiscutibili, ma la nuova definizione proposta da ICOM le mette in crisi e con esse il ruolo dei professionisti museali. L'eliminazione del termine “collezione” come cardine dell'acquisizione, sposta infatti l'accento dal possesso di un patrimonio artistico e culturale al processo di riconoscimento delle pratiche e dei saperi immateriali che li generano. Ridimensionare l'importanza delle collezioni comporta infatti una riflessione sui meccanismi della produzione artistica e culturale e sulla tendenza a valorizzare i manufatti, e dunque i prodotti, in un sistema museale così legato al mercato dell'arte.

Questi discorsi affondano le loro radici nel nuovo paradigma della salvaguardia del patrimonio introdotto nel 2003 dall'UNESCO attraverso il concetto di “patrimonio culturale immateriale” a sostegno delle persone, dei processi creativi e della trasmissione dei saperi pratici e incorporati e non più solo di quelli materiali⁷. Ma se per un verso l'idea di preservare anche patrimoni immateriali ha sicuramente aperto un orizzonte tanto necessario quanto proficuo, per l'altro l'idea di preservare gli insegnamenti dei “maestri”, intesi come “archivi viventi” rischia di veicolare il messaggio che le culture restino intatte nei passaggi generazionali, contraddicendo un assunto fondante del loro funzionamento, vale a dire la loro costante trasformazione. In merito alla presenza della danza nel museo possiamo chiederci cosa significhi conservare la vitalità di un fenomeno quando viene istituzionalizzato⁸ e se i musei siano effettivamente attrezzati e preparati a esporre, comunicare e salvaguardare questi saperi e queste pratiche⁹. Questi aspetti della conservazione ed esposizione della danza al museo sono stati affrontati *in primis* nell'ambito della danza folklorica, etnica o sociale (e ciascuna di queste definizioni apre a sua volta a ulteriori riflessioni sulle definizioni e l'identificazione di questi presunti generi), ma si sono rivelati centrali anche per la danza moderna e contemporanea.

Il Novecento si è aperto con le conferenze-spettacolo di Isadora Duncan presso atelier di artisti e nelle sale espositive della New Gallery di Londra e del Künstlerhaus di Monaco, con cui la danzatrice californiana aspirava a rivoluzionare il mondo della danza, la sua tecnica, la sua rappresentazione e non da ultimo il suo pubblico. Presentandosi nella doppia veste di artista e teorica all'interno dei musei e decostruendo la danza come intrattenimento per ricostruirla come pratica culturale elevata, in un momento storico in cui l'unico genere coreutico ammesso nei teatri era il balletto, Duncan riuscì nella sua strategia di legittimazione e distinzione della danza libera rendendola oggetto d'interesse di artisti, scrittori, intellettuali¹⁰. Il museo fu anche il luogo da cui trasse ispirazione per le sue opere co-

7. Cfr. UNESCO, Intangible Cultural Heritage, <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003> (u.v. 30/6/2020).

8. Su questi temi cfr. Susanne Franco – Marina Nordera, *Introduzione*, sezione *Eredità rappresentate*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010, pp. 128-129.

9. Tone Erlien – Egil Bakka, *Museums, Dance, and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: “Events of Practice” – A New Strategy for Museums?*, in «Santander Art and Culture Law Review», n. 2, 2017, pp. 135-156.

10. Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford University Press,

reografiche, che evocavano gesti e movenze dei corpi rappresentati nella pittura e nella scultura classica e rinascimentale. Trasformando il museo in teatro e il teatro in museo, Duncan ha saldato queste due realtà in un binomio che ha attraversato tutto il XX e questo scorcio di XXI secolo certamente per soddisfare le esigenze istituzionali del museo, desideroso di ampliare il suo pubblico, ma anche quelle del mondo della danza, bisognoso di sostegno economico e riconoscimento istituzionale.

Oggi, dopo alcune ondate di accumulo di interesse per la sperimentazione di opere coreografiche nei musei, questi ultimi non possono più sottrarsi alla sfida di offrire adeguate condizioni di esposizione, ma anche di ricostituzione, rievocazione, riattivazione e, non da ultimo, di conservazione dei patrimoni coreutici. Alcuni tra i maggiori musei di arte contemporanea, come il MoMA a New York, la Tate Modern a Londra o il Centre Pompidou a Parigi, dispongono di dipartimenti per lo spettacolo e auditorium per offrire programmi culturali che prevedono una consistente presenza di arti dal vivo. Altri, tra cui anche il Louvre, offrono programmi di residenza per danzatori e coreografi perché entrino in dialogo con le loro collezioni permanenti e/o con le opere esposte durante le mostre temporanee. Altri ancora, come il Museum Boijmans van Beuningen a Rotterdam, prima della chiusura in vista del trasferimento in una nuova sede, hanno integrato danzatori e performer al loro personale per progettare e condurre delle visite coreografate. La progressiva penetrazione di danza e performance (i cui tratti distintivi tendono peraltro a sfumare sempre più) negli spazi museali è stata accompagnata, inoltre, da una maggiore apertura di festival e mostre internazionali verso questi linguaggi artistici a cui sono andati anche molti prestigiosi riconoscimenti, come il Leone d'Oro della Biennale Arte di Venezia a Tino Sehgal nel 2013, ad Anne Imhof nel 2017 e a Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte e Rugile Barzdziukaite nel 2019; o ancora i premi conferiti a Jérôme Bel nel 2013 a Documenta, o a Sarah Michelson nel 2012 al Whitney Biennial. Il fenomeno non è privo di legami con la necessità di rinnovare gli approcci espositivi facendo leva sulla fascinazione che gli eventi performativi producono sul pubblico, sulla scia di quello che Bishop ha definito «l'effetto Tino Sehgal»¹¹, vale a dire il potenziale comunicativo che attira o, per meglio dire, seduce il visitatore trasformandolo in spettatore.

In questi ultimi due decenni, il museo si è fatto anche archivio della danza, inteso nel senso foucaultiano di sistema generale di formazione e trasformazione dei discorsi, tramite le numerose mostre che hanno presentato alcuni aspetti della sua storia, e risolvendo in modi sempre diversi la tensione tra la natura volatile della sua presenza e la sua permanenza nel tempo sotto forma di traccia e di memoria incorporata¹². La piena rivalutazione ontologica del processo di mediazione rispetto all'opera "originale" da parte dei teorici e degli artisti sta portando alla messa a punto di nuove strategie di do-

New York 2015, pp. 53-56; Ann Daly, *Done Into Dance*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

11. Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, edited by Mark Franko and André Lepecki, n. 3, 2014, p. 66.

12. Mark Franko – André Lepecki, *Editor's Note: Dance in the Museum*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., p. 3.

cumentazione della danza e della performance, istituzionalizzando così lo spostamento dell'attenzione dalla necessità (ossessione) di catturare la presunta autenticità e unicità del momento iniziale, al processo di continua ri-concettualizzazione e ri-attivazione dell'opera d'arte¹³. Inoltre, non sono pochi oggi gli artisti che presentano le loro opere di danza e le loro performance pensandole come dei dispositivi di archiviazione, saldando così tra loro queste due dimensioni della ricerca artistica¹⁴.

Uno dei progetti che hanno più segnato la presenza della danza negli spazi museali stimolando un ampio dibattito proprio a partire da queste riflessioni attorno alle forme di patrimonio culturale materiale e immateriale è quello elaborato dal danzatore e coreografo francese Boris Charmatz, che, all'atto della sua nomina nel 2009 alla direzione del Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, lo ha prontamente rinominato Musée de la danse. I dieci punti di cui si compone il *Manifesto* stilato da Charmatz per articolare il suo progetto, si basano sull'idea che la creazione di un museo della danza presupponga il superamento dell'idea di museo come luogo statico di conservazione (sebbene Charmatz non rinneghi del tutto il valore della documentazione materiale come fotografie, costumi, registrazioni video, scenografie), per fare spazio a un museo che sia insieme «eccentrico», «permeabile», «cooperativo», «immediato» e per questo inevitabilmente «provocatorio» e sostanzialmente «incorporato»¹⁵. Il Musée de la danse pone al centro la figura dell'artista, che con le sue opere lo sostanzia e lo rende vivo, e la danza. Il corpo è il perno di questa strategia, perché, come precisa Charmatz, si può elaborare un nuovo museo soltanto a condizione che i corpi degli artisti e dei visitatori lo attraversino. Da questa prospettiva, i danzatori non sono ritenuti soltanto gli esecutori di opere coreografiche, in quanto i loro corpi costituiscono innanzi tutto i luoghi in cui è possibile collezionare delle opere del passato e preservarle dalle insidie del tempo:

Quando si è danzatori, è chiaro che il corpo è uno spazio museale: le coreografie apprese sono inscritte nel corpo, anche i gesti trasmessi, le performance stesse sono integrate dagli spettatori. [...] In questo senso, il corpo come museo non è solo il frutto di un approccio archeologico alle esperienze che lo sottendono, alle letture che lo hanno segnato e alle identità che lo fissano: questo «corpo-museo» è anche la massa disordinata che permette di reagire e di inventare le azioni di oggi e di domani. In questa idea di un corpo costruito per rendersi poroso a ciò che accade, sta l'essenza del nostro progetto, che non si accontenta di selezionare nel passato i gesti adatti da salvare e promuovere¹⁶.

13. Si veda, per esempio, *Strategy for the Documentation and Conservation of Performance*, online: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary> (u.v. 12/11/2020). Si veda anche Gabriella Giannachi – Jonah Westerman, *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, Routledge, London – New York 2017.

14. Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in Amelia Jones – Adrian Heathfield (edited by), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, London 2012, pp. 47-58.

15. Si veda Boris Charmatz, *Manifesto for Dancing Museum*, http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/593/original_manifesto-dancing-museum100401-1512057026.pdf (u.v. 12/11/2020).

16. Boris Charmatz – Hortense Archambault – Vincent Baudriller (par), *Ouverture. Une école d'art pour le Festival d'Avignon*, P.O.L./Festival d'Avignon, Paris 2011, pp. 19-20.

Così articolato il concetto di museo consente, secondo Charmatz, di mettere in prospettiva la presunta impermanenza e immaterialità della danza, ponendo in tensione la sua resistenza a essere collezionata con il suo potenziale a essere diffusa¹⁷. L'eliminazione del termine "coreografia", presente nella denominazione precedente, a favore di "danza", che secondo Charmatz può esistere indipendentemente, è frutto di una visione in fondo anacronistica di entrambe, e risponde soprattutto all'esigenza di re-inventare i percorsi formativi tradizionalmente offerti dai Centres Chorégraphiques francesi. L'insistenza di Charmatz sulla necessità di una maggiore multidisciplinarietà e sull'importanza della componente storica e teorica nell'educazione di un danzatore trova in quel contesto la vera ragione. E sebbene, come nota Alessandra Nicifero, in più punti il *Manifesto* semplifichi eccessivamente la concezione della storia e della pedagogia della danza, il progetto di Charmatz ha ispirato molti progetti artistici e curatoriali all'interno dei musei e gallerie d'arte¹⁸. Questa sua centralità lo ha reso un termine di paragone oramai ineludibile, distogliendo tuttavia l'attenzione da altre prospettive recenti sulla relazione tra danza e museo, che in alcuni casi hanno dimostrato di essere anche più innovative e convincenti.

Dopo questi vent'anni di sperimentazione continuativa e diffusa quali sono i vantaggi reciproci che danza e museo possono ottenere dal loro incontro? È ancora sensato pensare a questo incontro solo in termini di sfruttamento della danza da parte del museo per ampliare il suo raggio di azione e accrescere il suo pubblico? È possibile affrontare la questione senza tenere conto delle sostanziali differenze nei sistemi di sostegno istituzionale ed economico alla danza nei vari contesti nazionali e culturali in cui è inserita e di cui è espressione?

Per il coreografo e teorico Mårten Spångberg e per la studiosa di danza e teatro Kirsten Maar, per esempio, l'attuale interesse del museo per la danza è motivato interamente da ragioni economiche, in quanto la crescita in termini numerici del pubblico comporta un maggiore investimento dell'istituzione nell'intrattenimento, alimentando così un circolo vizioso in cui la danza serve a soddisfare l'esigenza del visitatore di fare un'esperienza unica, e del museo per ampliare l'utenza e diversificare i suoi ambiti di azione¹⁹. Per la curatrice Catherine Wood, al contrario, la presenza della danza nel museo ha offerto un'occasione preziosa agli artisti e agli studiosi per ripensare alla storia delle arti visive intrecciandola a quella delle arti performative²⁰. Partendo dalla constatazione che il filosofo Nicolas Bourriaud nel suo

17. Boris Charmatz, *Interview with Boris Charmatz*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., pp. 49-52.

18. Alessandra Nicifero, *OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., pp. 32-44.

19. Mårten Spångberg, *The Dancing Museum*, in *Spanbergianism*, online: <https://spanbergianism.wordpress.com/2012/09/17/the-dancing-museum/> (u.v. 13/11/2020); Kirsten Maar, *What a body can do: Reconsidering the role of the Moving Body in Exhibition Contexts*, in «Stedelijk Studies», n. 3, Fall 2015, online: <http://www.stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/> (u.v. 30/6/2020).

20. Cathrine Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Modern Publishing, London 2018.

saggio *Estetica relazionale*²¹ curiosamente incentra la sua teoria solo su artisti visivi, la coreografa Sara Wookey propone invece di ripensare alla presenza della danza nei musei proprio in virtù della sua qualità costitutivamente relazionale, che la rende adatta a costruire uno spazio sociale in cui il visitatore può fare l'esperienza del patrimonio artistico e sentirsene parte attiva²². È in questa direzione che si sta sviluppando il progetto di ricerca "Dancing Museums", sostenuto dalla Comunità Europea fin dal 2015, che mira a favorire la sperimentazione di nuove modalità di coinvolgimento dei visitatori nei musei facendo conoscere loro sia le collezioni permanenti sia le molte dimensioni della danza contemporanea²³. La ricerca condotta in questo ambito parte infatti dalla constatazione che quando la danza è proposta all'interno di un museo diventa parte di una complessa rete di relazioni preesistenti: gli artisti coinvolti, il personale del museo e i visitatori modellano cioè tutti insieme il modo in cui un museo opera e produce significati ben oltre i suoi confini fisici.

Sala n. 2 – Danzare per partecipare

L'attenzione al pubblico e la sollecitazione di un suo ruolo attivo e propositivo sono stati i punti fermi delle "nuove museologie"²⁴ che, tra la fine anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta del Novecento miravano a individuare nuove strategie per fare affezionare le comunità al loro patrimonio artistico e culturale, rinsaldando il loro senso di appartenenza a quell'eredità o facendo fare loro l'esperienza dell'alterità²⁵. Orientate, tra le altre cose, a incentivare un ruolo più attivo e propositivo dei curatori professionisti e a ridefinire il rapporto tra musei e comunità locali, e tra museo e individuo, queste nuove museologie hanno favorito l'assimilazione di concetti come "empowerment culturale" e "ridefinizione sociale" contribuendo a disegnare il perimetro di azione entro cui è maturata una nuova consapevolezza delle responsabilità sociali ed etiche del museo nel XXI secolo²⁶. Susan Bennett ha precisato che se i musei tendono a mettere in scena il sapere che nel contempo creano e le mostre sono dei modelli di rappresentazione fondamentalmente teatrali, le collezioni, un tempo presentate seguendo

21. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, Dijon 1998 (ed. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010).

22. Sara Wookey, *Spatial Relations. Dance in the Changing Museum*, PhD Thesis, Coventry University, 2020, pp. 33-34.

23. "Dancing Museums", Creative Europe, sottoprogramma cultura, 2015-2017 e 2018-2021, cfr. <https://www.dancingmuseums.com/> (u.v. 30/6/2020).

24. Peter Davis, *New Museologies and the Ecomuseum*, in Brian Graham – Peter Howard (edited by), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Routledge, London 2008, pp. 397-414.

25. Peter Vergo, *The New Museology*, Reaktion Books, London 1989; Wilke Heijnen, *The New Professional: Underdog or Expert? New Museology in the 21st Century*, in «Sociomuseology», n. 3, 2010, pp. 13-29; David Dibosa – Victoria Walsh – Andrew Dewdney, *Post Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, Routledge, London-New York 2013; Duncan Grewcock, *Doing Museology Differently*, Routledge, London-New York 2013. André Desvallées (par), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. I, Éditions W/MNES, Mâcon-Savigny le Temple 1992.

26. Jacqueline Eidelman – Hana Gottesdiener – Joëlle le Marec, *Visiter les musées. Expérience, appropriation, participation*, in «Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture», numéro hors série par Hana Gottesdiener et Jean Davallon, *La muséologie: 20 ans de recherches*, 2013, pp. 73-113, online: <https://journals.openedition.org/culturemusees/685> (u.v. 13/11/2020).

una narrazione lineare, oggi sono messe in mostra grazie a strategie museali che privilegiano l'esperienza e la partecipazione dei visitatori²⁷.

La centralità conferita al diritto di accedere al patrimonio culturale sta determinando, inoltre, nuove politiche gestionali e sociali, che riconoscono ai musei la funzione di fornitori di servizi pubblici essenziali. In *The Participatory Museum*, Nina Simons attribuisce al museo principalmente il ruolo di crocevia imprescindibile per la vita culturale di una comunità e individua nel modello partecipativo la soluzione più efficace²⁸. Il fenomeno ha assunto proporzioni tali che i musei, in particolare quelli di arte contemporanea, non sono più solo dei luoghi dove contemplare l'arte e acquisire conoscenze, ma delle vere e proprie piattaforme sociali, oltre che dei laboratori permanenti in cui fare esperienza.

La danza si è rivelata uno strumento efficace attraverso cui il museo può concretizzare queste strategie di ampliamento e coinvolgimento attivo del pubblico, con uno spettro ampio di possibilità, che vanno ben oltre quello compreso tra l'intrattenimento e i progetti educativi pensati per mediare la conoscenza delle collezioni d'arte esposte (e spesso senza che le differenze tra questi ambiti risultino così marcate). La presenza della danza nel museo andrebbe pertanto programmata superando l'*impasse* di questa presunta doppia opzione in cui finiscono per arenarsi molti discorsi critici e troppe strategie curatoriali.

La dimensione partecipativa che contraddistingue le politiche gestionali di un numero crescente di musei è a sua volta l'esito di un percorso di lunga durata nelle nostre società occidentali, che Dorothea von Hantelmann definisce nei termini di una «svolta esperienziale»²⁹. Mentre storicamente coltivare un'estetica dell'esistenza era di pertinenza esclusiva dell'alta borghesia, oggi, con l'accrescimento del benessere e la crescente importanza attribuita alle esperienze interiori e al bisogno di raffinatezza, è divenuto un fenomeno di massa. In altre parole, la «società dell'esperienza» registra questa trasformazione come l'effetto di una democratizzazione in atto³⁰. Le nuove tendenze della museologia e dell'arte contemporanea si salderebbero infatti in un più ampio contesto, individuato già nei primi anni Novanta del Novecento da Rosalind Krauss, di rivalutazione dell'esperienza come perno dell'attività culturale, sociale ed economica³¹. Ma se fino a quindici anni fa, secondo il sociologo Gerhard Schulze, il mondo dell'arte, e in particolare i musei, non avevano fatto tesoro del mutato rapporto con la dimensione materiale e la trasformazione in atto da un'estetica dell'oggetto a un'estetica dell'esperienza, oggi la situazione sembra decisamente cambiata³². L'oggetto, che tradizionalmente produceva significato, è pensato ora come un dispositivo per intraprendere una relazione con se stessi e con gli altri. Dalla prospettiva delle

27. Susan Bennet, *Theater & Museum*, Macmillan, London 2012.

28. Nina Simons, *The Participatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz (CA) 2010.

29. Dorothea Von Hantelmann, *The Experiential Turn*, cit.

30. *Ibidem*.

31. Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in «October», n. 3, 1990, pp. 3-17.

32. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus, Frankfurt a. M. 1992 e poi in inglese come *The Experience Society*, Sage, London 2005.

arti performative, del resto, André Lepecki rileva quanto la danza contemporanea stia contribuendo a muovere una critica agli oggetti grazie alla loro proliferante presenza in molte opere coreografiche in cui appaiono privi della loro principale funzione (essere utili), arrivando a mettere in discussione anche la funzione del soggetto e le sue stesse capacità di manipolazione³³.

Se dunque, nel lungo percorso verso un modello di museo sempre più partecipativo (e che non è privo di legami con la crisi del modello della mostra) la museografia immersiva, grazie al ricorso ai media, ha proposto ai visitatori di entrare a contatto con il patrimonio immateriale facendo fare loro un'esperienza interattiva³⁴, danza e performance, intese come modalità operative più che come generi specifici, alla stregua di un "reagente chimico", hanno contribuito a trasformare gli spazi espositivi in luoghi in cui il visitatore è invitato a sperimentare forme di arte partecipativa per stabilire un rapporto diretto, fisico e attivo con quei luoghi, con le opere d'arte esposte e non da ultimo con le altre presenze umane³⁵. Per molti visitatori, va sottolineato, il museo è l'unico luogo in cui incontrano la danza e i danzatori, e in cui possono riscontrare come la danza, oltre a produrre un'esperienza (come ogni opera d'arte), dia forma alle loro esperienze³⁶.

La centralità accordata alla partecipazione dagli artisti e dalle istituzioni è legata a doppio filo a quella che la filosofa Bojana Kunst definisce «economia della prossimità»³⁷, che caratterizza i contesti produttivi in cui l'arte e la danza contemporanea vengono presentate e prodotte. Le modalità collaborative e partecipative stanno anche mettendo in discussione gli approcci gerarchici che caratterizzano la creazione e la produzione della danza, proponendo una diversa ripartizione del lavoro a cui si tende ad attribuire un valore più democratico³⁸. Se la coreografia è il dispositivo più adatto a dare forma a concetti e pratiche di comunità, la pratica coreografica, suggerisce Kunst, non è più intesa unicamente come una forma di organizzazione dei corpi nello spazio, bensì come un laboratorio di sperimentazione di forme di aggregazione alternative e di esplorazione del concetto di democrazia³⁹.

I modelli partecipativi sperimentati nella danza contemporanea sono anche spesso collegabili alla necessità di riconfigurare i rapporti tra coreografi e danzatori, e a ripensare quindi la questione del-

33. André Lepecki, *Moving as Thing-Choreographic Critiques of the Object*, in «October», n. 1, 2012, pp. 75-90; su questi temi cfr. anche Johannes Birringer, Josephine Fenger (hrsg.), *Tanz der Dinge/Things that Dance*, Tanzscript Verlag, Bielefeld 2019.

34. Laurier Turgeon, *Vers une muséologie de l'immatériel*, in «Musées», numéro thématique *Enjeux et défis du patrimoine immatériel / Intangible Heritage and Museums: Issues and Challenges*, n. 29, 2010, pp. 9-16.

35. Claire Bishop, *Artificial Hells*, Verso Books, New York 2012 (ed. it. *Inferni artificiali*, Sossella, Bologna 2015).

36. Dorothea Von Hantelmann, *The Experiential Turn*, cit.

37. 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.

38. Bojana Kunst, *The Participatory Politics of Dance*, in *IDENTITY.MOVE! Dance, Process, Artistic Research. Contemporary Dance in the Political, Economic and Social Context former East Europe*, Goethe-Institut Warsaw, The Centre for Culture in Lublin, East European Performing Arts Platform, Motus o.s. / Alfred ve dvoře in Prague and the State School of Dance, Warsaw 2015.

39. *Ibidem*.

l'autorialità nelle sue molte dimensioni che vanno da quella individuale a forme collettive, condivise o volutamente indistinte. A riprova di quanto sia difficile (ma proprio per questo stimolante) trovare un equilibrio tra inclusione e strumentalizzazione, tra le molte declinazioni possibili dell'autorialità, la "performance delegata", come la definisce Bishop, consiste nell'assumere non professionisti o specialisti di altri ambiti perché eseguano in un momento e in un luogo specifici, le sue istruzioni date dall'artista. Il facile pericolo è lo sfruttamento più o meno consapevole delle storie altrui che in alcuni casi sono state esibite *tout court* per potenziare l'impatto emotivo dell'operazione⁴⁰. Al contrario, i nuovi approcci alla gestione della danza nei musei e la rinnovata attenzione alla partecipazione dovrebbero poter fare pienamente (e consapevolmente) tesoro del fatto che, come ha notato lo studioso di sociologia e arte Andrew Hewitt, la danza nella storia è stata l'occasione per fare incontrare le persone e trasformare la vita quotidiana in un'esperienza fisica ed emotiva condivisa, ma anche per esprimere forme di resistenza e mobilitazione politica in un'articolazione estetica che dalla scena si riverbera nella società⁴¹. D'altro canto, se è indubbio che la danza è sempre più al centro dell'attenzione dei curatori, proprio la capacità dei musei di catalizzare forme di attivismo e impegno politico tramite la danza e la performance rischia di sottrarre energie e impegno al mondo reale. Ed è significativo, come sottolinea Bishop, che, dopo Occupy Wall Street nel 2011, la performance sia migrata dalle strade verso gli spazi assicuranti del museo, dove, rispondendo ai dettami della politica neoliberale, la sensibilità per le diversità ha mutato di segno, portando in primo piano le questioni legate alla diversità etnica e di genere e lasciando sullo sfondo quella di classe⁴².

In questa fase di ridefinizione della sua identità e del suo ruolo, il museo – o il "post-museo" – ha tutto il potenziale per diventare il luogo in cui la danza è ospitata senza trasformarsi necessariamente in un prodotto di consumo, semmai in un mezzo per favorire la diffusione di una nuova sensibilità sociale e la formazione di nuove forme di comunità.

Un esempio di come la danza all'interno di un museo possa dare vita a un laboratorio sociale in cui sperimentare nuove forme di aggregazione e nuove politiche di inclusione è il progetto *Dance Well*, avviato nel 2011 a Bassano del Grappa⁴³. Con i suoi quindicimila partecipanti nell'arco di quasi un decennio, *Dance Well* consiste in una serie di *workshop* offerti settimanalmente e a titolo gratuito a persone affette da Parkinson, ai loro familiari, ma anche a danzatori, coreografi, medici e fisioterapisti interessati a vario titolo ad approfondire il rapporto tra danza, benessere fisico e interazione sociale. Il fatto che i *workshop* siano condotti all'interno delle sale espositive del Museo Civico di Bassano,

40. Claire Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in «October», n. 140, 2012, pp. 91-112.

41. Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham 2005.

42. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Public Space*, in *Out of Body*, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster 2017, online: http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/SP17-Out/Out_of_Body_EN.pdf (u.v. 30/6/2020).

43. Susanne Franco, *Dance Well. Un passo a due con il Parkinson*, in «Economia della cultura», n. 2, 2017, pp. 293-297.

dove i partecipanti provano nuovamente la sensazione di muoversi ritrovando nel corpo una fonte di piacere e di bellezza, oltre che uno strumento per stabilire relazioni sociali, rivela quale sia il suo scopo principale, che è artistico e non terapeutico. Per incoraggiare il dialogo tra generazioni nelle attività formative sono spesso coinvolte anche classi delle scuole medie e superiori, mentre i richiedenti asilo e temporaneamente residenti in città sono invitati a trasmettere le tecniche di danza dei Paesi di origine. Le attività pedagogiche, condotte anche dagli artisti parte del programma di Operaestate Festival Veneto o in residenza a Bassano grazie ai molti progetti europei che fanno capo al Centro per la Scena Contemporanea, sono infine il punto di partenza per le opere coreografiche che i “Parkinson dancers” presentano al pubblico durante BMotion, il festival nel festival in cui convergono le proposte più sperimentali e innovative. Il museo, nel caso di *Dance Well* è il fulcro di un’azione artistica e sociale che negli anni ha trasformato un progetto in un processo preso in carico dalla cittadinanza, e che ha reso quegli spazi espositivi dei luoghi vissuti oltre che transitati⁴⁴.

Sala n. 3 – Il lavoro della danza

Molti musei sono sempre più inclini a proporre eventi e attività che proseguono ben oltre i loro orari di apertura e che valicano i confini della loro architettura. La crescente presenza di eventi di danza al loro interno contribuisce a questa dilatazione temporale e a questa espansione spaziale, influenzando così anche le tradizionali pratiche di acquisizione ed esposizione delle collezioni oltre che il mercato dell’arte⁴⁵. Come nota lo studioso di danza Franz Anton Cramer, nell’affrontare sul piano teorico le strategie messe in atto per portare la danza dentro il museo, è inevitabile incorrere in dibattiti di tipo ontologico e interrogarsi su cosa sia un artefatto o come possa un museo ospitare il movimento corporeo trasformandolo eventualmente anche in una forma di investimento permanente⁴⁶.

L’impatto di progetti come quelli di Charmatz e Sehgal, che hanno contestato la dicotomia oggetto-esperienza, è stato notevole sul pubblico e sulla critica e ha stimolato l’esplorazione di soluzioni innovative per esporre la materialità della danza e nel contempo preservarne l’immaterialità⁴⁷. Nella fattispecie, nel progetto Musée de la danse di Charmatz, la danza sostanzia l’idea di un museo senza oggetti, suggerendo un nuovo modo di pensare alla sua stessa materialità, in cui risuonano alcune recenti riflessioni avanzate dagli studiosi in merito alla sua condizione effimera e dunque alla sua presunta impossibilità di esistere al di là della propria azione momentanea⁴⁸. La danza, secondo le pro-

44. Su questi temi e con altri esempi tratti dal panorama artistico italiano cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 133-149.

45. Claire Bishop, *Radical Museology*, Walther König, Berlin 2013 (ed. it. *Museologia radicale*, Johan & Levi, Monza 2017).

46. Franz Anton Cramer, *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., p. 24.

47. *Ibidem*.

48. Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d’oeuvre en danse*, Vrin, Paris 2009.

spettive teoriche più attuali, non è effimera in quanto resta sotto forma di traccia, e se, come afferma Jacques Derrida, il concetto di traccia è «coestensivo all'esperienza del vivente»⁴⁹, la traccia della danza è coestensiva al suo accadere incorporato. In altre parole, la traccia esiste solo se è esistita un'esperienza e il museo, per la sua stessa natura, esponendo la danza in forma di mostra, riuscirebbe secondo Cramer più del teatro a trasformare l'esperienza (della danza) in artefatto⁵⁰.

Due fenomeni sono sintomatici di quanto queste riflessioni stiano permeando anche il modo in cui la danza abita il museo. Da un lato, si stanno diffondendo performance e opere coreografiche basate su istruzioni impartite dall'artista al pubblico e spesso corredate da testi scritti e vere e proprie partiture (*score*), che essendo facilmente riproducibili, rientrano a pieno titolo nello spettro di opere che un museo può non solo esibire, ma anche collezionare. Dall'altro lato, sulla scia di alcune provocazioni celebri, come quelle degli artisti performativi La Ribot e Sehgal, che hanno emulato nella (parziale) finzione le transazioni del mercato dell'arte visiva, questo stesso mercato sta registrando la possibilità di trasformare anche danza e performance in oggetti di compravendite⁵¹. Il progressivo investimento dei festival dedicati alle arti viventi in mostre e retrospettive sulla danza e la performance è un'ulteriore conferma di questo processo in atto verso la "materializzazione" della danza e della performance⁵².

Questa mutata condizione di produzione, esposizione e ricezione della danza sta producendo inoltre un interessante cortocircuito tra la tendenza del museo a inglobare nel suo perimetro di azione forme d'arte immateriale come la danza e la performance, e la tendenza opposta a offrire al pubblico, proprio facendo ricorso a danza e performance, un caso, purtroppo esemplare, di quella dimensione del lavoro definita come immateriale e discussa anche in altri campi come l'economia, la sociologia o la comunicazione⁵³. In altre parole, come scrive lo studioso di danza Ramsay Burt, il lavoro dei danzatori e dei coreografi costituisce un caso evidente della precarietà creata dall'approccio post-fordista⁵⁴. Nell'era post-fordista il lavoro tende, infatti, sempre più a produrre esperienze, e i concetti di "lavoro immateriale", "lavoro affettivo" e "virtuosismo", che contraddistinguono le società post-industriali, risuonano con le condizioni produttive della danza e delle arti performative in genere, incentrate non sull'interazione con una macchina o sulla produzione di merce, bensì sulle relazioni umane. Con "lavoro immateriale" il sociologo e filosofo Maurizio Lazzarato si riferisce allo slittamento da un'economia

49. Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, INA, Bry-sur-Marne 2014, p. 59.

50. Franz Anton Cramer, *Experience as Artifact*, cit.

51. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Public Space*, cit. Si vedano, per esempio, le forme di transazione introdotte da Tino Sehgal o La Ribot che vendono le loro performance utilizzando modelli legali e commerciali in uso ma adattandoli alle loro esigenze.

52. Martial Poirson, *Les musées sont des chambres de chant*, in «Thema. La revue des Musées de la civilisation», n. 3, 2015, pp. 149-158.

53. Cfr. in particolare Shannon Jackson, *Just-in-Time: Performance and the Aesthetics of Precarity*, in «The Drama Review», n. 4, 2012, pp. 10-31; Shannon Jackson, *The Way We Perform Now*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., pp. 53-61.

54. Ramsay Burt, *Dance and Post-Fordism*, in Id., *Ungoverning Dance*, Oxford University Press, New York 2017, pp. 81-98.

industriale a un'economia di servizi in cui la fonte di ricchezza non è più data dai processi produttivi, semmai dalle attività concettuali impiegate nella gestione dell'informazione e della cultura, che spaziano dal *management* alla consulenza, alla formazione⁵⁵. D'altro canto, il semiologo e filosofo Paolo Virno ha evidenziato come il lavoro sia sempre più assimilabile all'azione politica, ovvero un tipo di azione che trova il proprio compimento in se stessa⁵⁶. E se nel capitalismo fordista, come osserva lo storico e critico d'arte Sven Lütticken, «la fantasmagoria delle merci era fondata sull'occultamento del lavoro», nel capitalismo contemporaneo «il lavoro è spesso oggetto di messinscena»⁵⁷.

All'interno del museo il lavoro dei danzatori/coreografi è raramente oggetto di attenzione e cura, sebbene sia imprescindibile nel processo di attribuzione di valore economico alle opere performative, proprio perché possono essere collezionate da quelle stesse istituzioni e inserite a pieno titolo nel mercato dell'arte. La proprietà rappresenta infatti la preconditione della conservazione, che a sua volta costituisce la preconditione dell'esposizione museale. E ancora, se il lavoro si fa pratica virtuosa e spettacolare, la figura del danzatore è emblematica del modo in cui si manifesta il rapporto tra capitale e merce (estetica). Questa dimensione del lavoro della danza è particolarmente visibile nei progetti che, all'interno degli spazi museali, incoraggiano l'esibizione del processo creativo di fronte al pubblico rispetto alla messa in mostra di un prodotto finito⁵⁸. In questi casi, nello spazio espositivo il tempo della produzione, esposizione e fruizione sconfinano l'uno nell'altro, e il processo creativo e l'opera finita acquisiscono lo stesso valore. Inoltre, quando la programmazione di eventi di danza coincide con l'orario quotidiano di apertura del museo e prosegue per tutta la durata della mostra, il visitatore può negoziare “liberamente” il proprio investimento di tempo e di attenzione sulla base dell'impegno che intende mettere in queste attività, modificando eventualmente le proprie decisioni durante la sua permanenza in quegli spazi. Il ruolo dello spettatore può rivelarsi imprescindibile per l'azionamento della “macchina coreografica”, oppure assolutamente irrilevante rispetto al proseguimento del pezzo di danza, che precede il suo arrivo e continua anche in sua assenza. In questa diversa concezione della libertà di azione e reazione del pubblico si misura lo scarto principale tra il visitatore di spazi museali e lo spettatore di eventi performativi, la cui presenza è, al contrario, pensata come imprescindibile per l'esistenza di uno spettacolo.

55. Maurizio Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Ombre corte, Verona 1997.

56. Paolo Virno, *L'uso della vita dove si intrecciano lavoro e azione*, Quodlibet, Macerata 2015.

57. Sven Lütticken, *Dance Factory*, in «Mousse Magazine», n. 50, 2015, online: <https://svenlutticken.org/2015/10/15/dance-factory/> (u.v. 30/6/2020).

58. Bojana Kunst, *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, in «Performance Research», special issue *On Dramaturgy*, cit., pp. 81-88.

Sala n. 4 – Sguardi, dispositivi e testimonianze

L'inserimento della danza negli spazi e nelle logiche museali sta alterando il concetto stesso di presenza in relazione alla danza e alla performance, d'altro canto l'adattamento degli eventi performativi alla durata dell'esposizione può essere letto, suggerisce Bishop, anche come un effetto di quel tempo senza tempo in cui siamo costantemente immersi nelle nostre vite sempre connesse e che ci spinge a essere sempre attivi e reattivi⁵⁹. Alle mostre in cui è esposta la danza, il pubblico è fisicamente presente anche se sempre più spesso il suo sguardo è mediato dai dispositivi che, da una decina d'anni a questa parte, può portare con sé durante le visite per documentarle. Lepecki propone di distinguere lo spettatore di una performance – che documenta e correda con altre informazioni trovate in rete nel momento stesso in cui vi assiste dal vivo – dal testimone – che invece si fa carico della responsabilità di trasmetterla e raccontarla dopo averla vissuta come esperienza soggettiva e in presenza⁶⁰. La presenza della danza nel museo, proprio in virtù del suo essere situata a metà tra il modello di rappresentazione teatrale e quello espositivo del museo, concorre a definire quella che Bishop definisce una «zona grigia»⁶¹, in cui la mediazione tecnologica costituisce un partner fisso e la distrazione si riconfigura come una diversa forma di attenzione, peraltro non priva di legami con il capitalismo neo liberista in cui viene a mancare la distinzione tra il tempo del lavoro e il tempo della vita privata. In queste «architetture dell'attenzione»⁶², come le definisce Catherine Wood, la danza, i danzatori e gli spettatori partecipano alla costruzione di uno spazio in cui le forme del movimento si fanno e si disfano sotto i loro occhi per essere nuovamente incorporate. In queste dinamiche di sguardi e percezioni si iscrive l'ampia gamma di temporalità e spazialità che la danza attiva all'interno del museo, contribuendo alla trasformazione della sua identità e delle sue funzioni⁶³.

Negli spazi museali, la danza, quando media la fruizione delle opere esposte, concorre anche a ridisegnare lo spazio della percezione mettendo in evidenza ciò che prima non era visto o non era noto, e ridefinisce l'esperienza che il visitatore fa del tempo e dello spazio. La danza al museo contribuisce, cioè, a stabilire una correlazione tra esperienza situata nel visitatore/spettatore (che proprio perché attivamente coinvolto non è più un osservatore totalmente passivo dell'opera) e produzione di significati⁶⁴. Inoltre, dal momento che il singolo visitatore è insieme un individuo ma anche partecipe di una dimensione collettiva, il pubblico, diventa parte attiva di una socialità che condivide immaginari e sensazioni

59. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «The Drama Review», n. 2, 2018, p. 39.

60. André Lepecki, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, Routledge, London-New York 2016, pp. 170-176.

61. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, cit., pp. 36-40.

62. Catherine Wood, *Boris Charmatz: An Architecture of Attention (Revisited)*, in Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, MoMa, New York 2017, pp. 85-96.

63. Pamela Bianchi, *Lo spettatore coreografato o quando il teatro entra al museo*, in «Itinera», n. 16, 2018, pp. 170-186.

64. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008 (ed. it. *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.)

fisiche che hanno la loro origine nell'esperienza della danza. Gli “oggetti coreografici” creati da William Forsythe per indagare il rapporto tra danza e coreografia intesa come «un modello di transizione potenziale da uno stato all'altro in qualsiasi spazio immaginabile»⁶⁵ sono un esempio tra i più noti ed efficaci di come un dispositivo (coreografico) possa stimolare la presenza attiva e fisica del visitatore in un museo e ampliare il suo concetto di danza e movimento oltre che di opera d'arte. Infine, anche grazie al ruolo di mediatore del danzatore-lavoratore, la danza, materializzandosi come azione e come visione, contribuisce fattivamente a quella condivisione del sensibile individuata dal filosofo Jacques Rancière come passaggio imprescindibile per abitare lo spazio pubblico e costruirlo come spazio comune⁶⁶.

L'adesione a codici comportamentali differenti da quelli previsti dalle mostre tradizionalmente concepite per gli spazi museali trasforma, dunque, il visitatore in spettatore e materializza un nuovo ordine di relazioni con l'opera esposta, con i performer e con gli altri spettatori⁶⁷.

Sala n. 5 – Curare la danza con la memoria

Il ruolo del museo oggi consiste anche nell'aprire spazi di contestazione, in cui portare il racconto delle storie e della memoria di chi fino a ora è stato escluso dalle narrazioni egemoniche, che hanno alienato molti individui e gruppi dal loro passato⁶⁸. Alcuni fenomeni in atto, come il processo di restituzione delle opere “acquisite” dai musei occidentali durante l'epoca coloniale e, più recentemente, l'attacco in corso alle statue negli spazi pubblici da parte del movimento Black Lives Matter, stanno anche smascherando, nell'ottica di un'auspicata decolonizzazione culturale, la presunta innocenza delle politiche museali e delle pratiche di rappresentazione delle identità da parte di queste istituzioni. Inoltre, la progressiva trasformazione del museo in un dispositivo di integrazione sociale e di lotta alle discriminazioni passa attraverso delle programmazioni inclusive, che mirano cioè a coinvolgere un pubblico diversificato e a offrire opportunità di partecipazione. I musei di oggi hanno l'onere di rispecchiare società tanto complesse quanto in rapida e costante trasformazione, negoziando nuovi equilibri tra la necessità di dare voce a una molteplicità di esperienze e ricordi individuali e collettivi, e l'accortezza di accompagnare in questo processo chi, di fronte a queste narrazioni così dissonanti rispetto a quelle a cui era abituato, rischia di opporre una forte resistenza. Danza e performance, per la loro capacità di custodire e trasmettere ricordi incorporati a livello individuale e collettivo, sono sempre più spesso

65. William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Louise Neri – Eva Respini (edited by), *William Forsythe Choreographic Objects*, Del Monico Books, Boston 2018, pp. 48-49.

66. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000 (ed. it. *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma 2000).

67. 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*, cit., pp. 99-105.

68. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1998.

utilizzate come strumento per favorire l'identificazione con le comunità emarginate o silenziose e l'empatia con le loro storie, e si sono rivelate particolarmente efficaci nello stabilire un legame tra passato e presente. Se questo è vero per i musei d'arte, lo è ancora di più per i "musei della memoria", che hanno registrato il passaggio dal paradigma della storia a quello della memoria. In questi contesti non solo le strategie allestitivo puntano a rendere gli spazi espositivi simili ad ambienti teatrali, ma anche a stabilire una relazione tattile e cinestetica con il visitatore, privilegiando la sua esperienza corporea⁶⁹.

Una simile "svolta memoriale" sta attraversando anche la storiografia della danza, che ha progressivamente rivalutato il ruolo della memoria registrando le acquisizioni delle neuroscienze sul funzionamento delle tracce neuronali, riflettuto sulle potenzialità offerte dalle nuove tecnologie per preservare la danza del passato, ma anche reagito all'estinzione di tecniche coreutiche, danzatori e maestri, nonché agli effetti delle migrazioni e delle diaspore, che hanno moltiplicato i punti di vista e stimolato da nuove prospettive critiche altre soluzioni per preservare patrimoni coreutici⁷⁰. Il nostro modo di ricordare e di rappresentare la memoria della danza sta dunque cambiando sotto la spinta di tutti questi fattori, talvolta interrompendo la continuità della trasmissione altre volte rinsaldandola. L'andamento non lineare dei processi memoriali e l'emersione di ricordi individuali e collettivi fino a poco tempo fa considerati minoritari o del tutto ignorati dalla storiografia ufficiale, ha portato a concettualizzare il passato della danza come un percorso rizomatico e discontinuo, e di conseguenza a mettere in discussione le genealogie canoniche di maestri e allievi. La costruzione dei discorsi storici sulla danza informata dagli studi sulla memoria non trascura gli effetti dell'oblio, e i silenzi e le interruzioni che produce, per sondare gli anelli mancanti nei processi di trasmissione delle pratiche coreutiche e nella costruzione dei repertori. Infine, la nuova sensibilità per la memoria della danza è profondamente legata alla dimensione pratica, a partire dal verbo "ricordare", che designa il fatto che la memoria va tenuta viva e iterata⁷¹.

In questa era del «post-effimero»⁷², come la definisce Mark Franko, chi indaga il passato della danza per renderlo nuovamente presente non è più necessariamente solo lo studioso alle prese con documenti di archivio, ma anche l'artista, che si mette sulle tracce della propria o altrui memoria incorporata. La recente idea del corpo (danzante) come archivio ha rafforzato, infatti, il ruolo dei danzatori nel conservare, trasmettere e rendere accessibile la conoscenza collettiva e la memoria, alimentando

69. Philip Johnson, 'The Space of 'Museum Theatre': A Framework for Performing Heritage', in Anthony Jackson – Jenny Kidd (edited by), *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester University Press, Manchester 2011, p. 58.

70. Cfr. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze*, cit.; Isabelle Launay – Sylviane Pagès (sous la direction de), *Mémoires et histoire en danse*, L'Harmattan, Paris 2010; Anne Bénichou (sous la direction de), *Recréer / scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives*, les presses du réel, Dijon 2015; «Recherches en danse», dossier thématique *Mémoire de l'œuvre en danse*, sous la direction de Claudia Palazzolo et Guillaume Sintès, n. 7, 2019; Isabelle Launay, *Les danses d'après. Poétiques et politiques des répertoires*, vol. I, Centre national de la danse, Pantin 2017; Isabelle Launay, *Les danses d'après. Cultures de l'oubli et citation*, vol. II, Centre national de la danse, Pantin 2018.

71. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze*, cit., p. XXX.

72. Mark Franko (edited by), *The Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017, p. 7.

numerose possibilità di stabilire un dialogo tra passato, presente e futuro, fuori e dentro il museo⁷³.

Per artisti, curatori e studiosi la danza costituisce, dunque, a ragione un veicolo efficace per problematizzare i discorsi storici del passato e stimolare una nuova sensibilità storiografica a partire da una riflessione sulla memoria⁷⁴. Chi progetta una mostra sulla o con la danza, che sia un curatore, uno storico dell'arte, uno studioso di danza o un artista, genera sempre nuovo pensiero storiografico in quanto la danza, con la sua stessa presenza, mette in discussione il modo in cui è strutturata l'esperienza temporale e fisica dello spettatore all'interno degli spazi museali⁷⁵. È significativo, come notano in particolare Marcella Lista e Anne Bénichou nelle loro raffinate analisi di alcuni casi tra Europa, Canada e Stati Uniti, che la maggior parte delle mostre storiche sulla danza allestite in questi ultimi due decenni abbiano adottato soluzioni espositive contrarie alla nozione di percorso lineare, opponendo alla narrazione continua (quando non progressiva) della storia delle soluzioni spaziali, che lasciano al pubblico maggiore libertà di movimento e azione e, non da ultimo, di riflessione⁷⁶. Molte di queste mostre includono la dimensione performativa, trasformano il tempo nell'elemento strutturante più esplicito degli allestimenti, e sollecitando non di rado il visitatore a crearsi il proprio "spazio evento" personalizzato e il proprio racconto. Il visitatore/spettatore diventa così anche un co-creatore o co-autore di quella storia, talvolta in dialogo con gli artisti talaltra in modo indipendente.

Esporre la danza al museo, proprio perché offre la possibilità di confrontarsi con quanto fino a poco tempo fa abbiamo pensato soltanto come immateriale ed effimero, può anche aiutare a fare emergere l'inatteso e ciò che è sfuggito alle pratiche più tradizionali dell'archiviazione e della narrazione storica, per interrogare la "nostra" storia e gli immaginari a partire dai quali abbiamo costruito la nostra idea di patrimonio culturale.

73. André Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», n. 1, 2016, pp. 30-52; cfr. anche Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», dossier *Gli archivi del corpo*, a cura di Gaia Clotilde Chernetich, n. 5, 2019, pp. 55-65.

74. Si veda tra gli altri Ramsay Burt, *The Politics of History and Collective Memory in Contemporary Dance*, in Id., *Ungoverning Dance*, cit., pp. 187-201.

75. Cfr. a questo proposito i cataloghi e le pubblicazioni che hanno accompagnato o seguito la realizzazione di alcune importanti mostre coreografiche e che costituiscono un punto di riferimento teorico prezioso per approfondire come la danza e la sua storia possono essere narrate al museo: Mathieu Copeland – Julie Pellegrin (edited by), *Choreographing Exhibitions*, les presses du réel, Dijon 2013; Bojana Cvejić (sous la direction de), *"Rétrospective" par Xavier Le Roy*, les presses du réel, Dijon 2014; Stephanie Rosenthal (edited by), *Move: Choreographing You*, MIT Press, Cambridge (MA) 2010; Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, cit.

76. Marcella Lista, *Play Dead: Dance, Museums, and the "Time-Based Arts"*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, n. 3, 2014, pp. 6-23 (ed. it. *Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le "arti basate sul tempo"*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 11-35, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7671/7447>, u.v. 13/11/2020); Anne Bénichou, *Exposer l'art de la performance: un laboratoire historiographique? L'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la parallaxe*, in «Thema. La revue des Musées de la civilisation», n. 3, 2015, pp. 65-80.

Sala n. 6 – Le temporalità in ballo

Allestire mostre incentrate in vario modo sulla danza e far incontrare la danza a un pubblico che non la frequenta abitualmente e ne conosce poco i linguaggi, gli stili e i protagonisti richiederebbe figure professionali con competenze specifiche e aggiornate sull'avanzamento delle ricerche in corso in questo ambito. Il rischio, altrimenti, è che la danza venga inserita nelle programmazioni museali solo di rado come una «presenza storicamente significativa», e che resti, invece, perlopiù relegata a una dimensione acriticamente ancorata al presente⁷⁷. Le figure del curatore specializzato più genericamente in arti visive e performative⁷⁸, al pari del “curatore per le persone in transito”, del “curatore per i cambiamenti climatici” o del “curatore per l'impegno giovanile”⁷⁹, sono tutte sintomatiche delle profonde trasformazioni in atto nei musei, che hanno avvertito l'urgenza di adeguarsi alle esigenze della società⁸⁰. Lo studioso di danza Thomas DeFrantz, tuttavia, si augura a ragione che in futuro il dialogo tra curatori, artisti e studiosi di danza possa fornire narrazioni storicamente fondate, e che i musei a non inseguano solo il “gusto” come principio guida nell'allestimento di mostre di e con la danza, e semmai affrontino le questioni sociali urgenti del nostro presente forti di una solida conoscenza del passato⁸¹.

In molti casi la storia della danza è, dunque, la prima «difficoltà da risolvere»⁸², come scrive la storica dell'arte Marcella Lista, perché è ancora (troppo spesso) ostaggio di quello stesso approccio storiografico da cui ha preso vita la cultura del museo. Lo storicismo positivista, era sotteso anche alla prima iniziativa promossa dal coreografo Rolf de Maré a Parigi nel 1931 e attiva fino al 1952, gli Archivi Internazionali della danza (Les Archives Internationales de la Danse)⁸³, che combinava la conservazione del patrimonio coreutico con il discorso scientifico e quello artistico, puntando sull'efficacia comunicativa delle mostre per valorizzare la storia e la pedagogia della danza, le sue tecniche e la creazione coreografica⁸⁴. Questo tentativo di “laboratorio-museo”, seppure di breve durata, ha sancito però la piena istituzionalizzazione dell'influenza reciproca tra danza e arti visive, che oggi appare in tutta la sua macroscopica evidenza. Ha anche sancito il fatto che i musei costituiscono un luogo privilegiato in

77. Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum*, cit. p. 72.

78. Per una riflessione teorica sulla curatela delle arti dal vivo si vedano in particolare Judith Rugg – Michèle Sedgwick (edited by), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Intellect Books, Bristol 2007; Sara Wookey (edited by), *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*, Siobhan Davies Dance, London 2015.

79. Cfr. la diffusione dell'annuncio relativo alla ricerca di queste figure in <http://www.icom-italia.org/eventi/museum-for-the-united-nations-un-live-is-hiring-4-new-positions-in-the-curatorial-team/> (u.v. 30/6/2020).

80. Chiara Bertola (a cura di), *Curare l'arte*, Electa, Milano 2008; Beryl Graham – Sarah Cook, *Rethinking Curating: Art after New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 2010; Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2011.

81. Thomas DeFrantz, *Dancing the Museum*, in Dena Davida – Jane Gabriels – Veronique Hudon – Marc Pronovost (edited by), *Curating Live Arts*, Berghahn, New York 2019, p. 99.

82. Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto*, cit., p. 14.

83. Inge Baxmann – Claire Rousier – Patrizia Veroli, *Les Archives internationales de la danse: 1931-1952*, Centre national de la danse, Pantin 2006.

84. Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto*, cit., p. 15.

cui comunicare e praticare la danza, sottraendola nel contempo alle narrazioni desuete della sua storia. Non è un caso, e va evidenziato, che Charmatz, rilanciando nel XXI secolo l'idea di associare la danza al concetto di museo, abbia affermato provocatoriamente di essere favorevole a «un approccio selvaggio alla storia»⁸⁵.

La curatrice Beatrice von Bismark paragona la figura del curatore a quella del regista teatrale, in quanto crea una «costellazione temporanea» di sapere, organizzato spazialmente e temporalmente per dare un ordine a quanto è presentato e raccontato⁸⁶. L'osservazione non è priva di legami con la recente ibridazione tra i due modelli spaziali e temporali di rappresentazione/presentazione del teatro (Black Box) e delle sale espositive (White Cube), e delle convenzioni che implicano rispettivamente. Ciò ha stimolato nel tempo una varietà di soluzioni e attivato nuove modalità di fruizione da parte dei visitatori/spettatori di eventi performativi in spazi museali⁸⁷. Questa ampia varietà di casi sta contribuendo a mettere in discussione il concetto stesso di mostra (antologica, personale, collettiva o retrospettiva) con soluzioni che fin dal nome («mostra coreografica», «installazione coreografica», «installazione-performance», «mostra-performance») indicano la duplice matrice e prevedono l'esecuzione di opere coreografiche, la messa in mostra del processo creativo e la trasmissione al pubblico di pezzi di repertorio.

Molte mostre che hanno posto al centro la danza hanno previsto dei *reenactment*, un termine che definisce un ampio e variegato insieme di strategie coreografiche e drammaturgiche funzionali a rappresentare la dimensione storica in forma non narrativa ma performativa. La pratica del *reenactment* sta contribuendo a dare voce (e corpo) a opere coreografiche, tecniche coreutiche o interi repertori trascurati dalle grandi narrazioni, oppure esclusi dal canone perché censurati, o ritenuti irrilevanti in quanto espressione di culture minoritarie e/o extra-occidentali o diasporiche⁸⁸. Sta anche fornendo nuovi sguardi sulle tradizioni più consolidate ma talvolta appiattite su versioni che ne hanno impoverito i tratti distintivi, trascurandone aspetti meno noti. A contraddistinguere le pratiche di *reenactment* all'interno di musei e gallerie d'arte, è soprattutto la sperimentazione di «configurazioni asimmetriche di temporalità storiche»⁸⁹, che talvolta è enfatizzata dalla dislocazione di un'unica opera coreografica o di una performance in più sale. Il visitatore/spettatore è incentivato a selezionare autonomamente in che ordine fruirne mentre le singole parti accadono simultaneamente⁹⁰. In questo senso, nel suo

85. Boris Charmatz citato in Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto*, cit., p. 17.

86. Beatrice von Bismarck, *Relations in Motion*, in «Frakcija», special issue *Curating Performing Arts*, edited by Florian Malzacher, Tea Tupajić and Petra Zanki, n. 55, 2010, p. 55.

87. Beatrix von Pilgrim – Barbara Büscher – Verena Elisabeth Eitel (hrsg.), *Raumverschiebung: Black Box >< White Cube*, Olms Verlag, Hildesheim 2014.

88. Anne Bénichou, *Exposer l'art de la performance*, cit.

89. Mark Franko (edited by), *The Handbook of Dance and Reenactment*, cit., p. 4.

90. *20 Dancers for the XXth Century* presentato al MoMA nel 2013, o *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, creato con Sigrid Gareis e Georg Schöllhammer al Karlsruhe Zentrum für Kunst und Medientechnologie nel 2021.

Manifesto, Charmatz delinea i contorni di un museo «dalle temporalità complesse» definendolo insieme «effimero» e «perenne», «sperimentale» e «patrimoniale», «attivo» e «reattivo»⁹¹. Il *reenactment*, che implica sempre delle strategie di documentazione e conservazione di opere di danza e performance storiche⁹², ha certamente portato all'evidenza la capacità della danza di relazionarsi con il passato, il presente e il futuro, e incrementando la spinta del museo ad accumulare forme di temporalità differenti da quelle fino a oggi prevalenti e determinate dall'orientamento culturale, politico e commerciale tardo capitalista di cui è espressione⁹³.

Una dimensione in cui raccontare altre storie della danza potrebbe essere quella offerta dal modello di museo trans-storico, che considera le opere d'arte come dei viaggiatori nel tempo in quanto, dopo essere state create in un momento e contesto specifici, vengono spesso esposte a distanza di anni e in luoghi culturalmente estranei a quelli di provenienza. In questa migrazione le opere possono essere valorizzate, ma anche fagocitate dalle convenzioni estetiche che determinano di volta in volta i parametri della loro fruizione, generando comunque sempre nuove forme di empatia e comprensione⁹⁴. Il museo trans-storico potrebbe offrire altre forme di esistenza della danza negli spazi museali utili a superare la dicotomia tra chi sostiene un approccio «storico-drammaturgico»⁹⁵ al suo passato e identifica nel museo il dispositivo più adatto a raccontarne la portata, e chi, al contrario, teme che la danza al museo rischi di rimanere vittima della sua stessa forza, ovvero essere insieme immateriale e preziosa, effimera e longeva, alimentata dal passato e proiettata nel futuro.

In virtù del suo tratto più fondante, l'essere sempre ancorata al presente dei corpi che la attivano, la danza dovrebbe essere intesa più che come uno strumento per decodificare e interrogare le altre arti, come un approccio all'arte, proprio perché mette in circolazione immagini e immaginari e dà corpo a concetti.

Realizzare pienamente il grande potenziale della danza all'interno dei musei, senza porla a servizio delle logiche museali o delle arti visive, è certamente una delle sfide che attendono artisti, curatori e studiosi, qualsiasi sia il destino di queste istituzioni, per ora solo immaginato dal presente senza futuro in cui siamo immersi e in cui è difficile orientarsi tra eterotopie, utopie e distopie.

91. Boris Charmatz, *Manifesto for Dancing Museum*, cit.

92. Amelia Jones – Adrian Heathfield (edited by), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, cit.

93. Rosalind Kraus, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, cit.

94. Eva Wittcox – Aann Demeester – Melanie Bühler – Peter Carpreau – Xander Karskens (edited by), *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*, Valiz, Amsterdam 2018 e il relativo progetto di ricerca "The Transhistorical Museum. Objects, Narratives and Temporalities" sostenuto dal Frans Hals Museum, dall'Harlem Museum e dal M-Museum Leuven, cfr. www4.franshalsmuseum.nl/en/ (u.v. 12/11/2020).

95. Heike Roms, *Mind the Gaps: Evidencing Performance and Performing Evidence in Performance Art History*, in Claire Cochrane – Joanna Robinson (edited by), *Theatre History and Historiography: Ethics, Evidence and Truth*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2016, pp. 163-181.