

Roberto Fratini Serafide*

Coropolitiche della modernità. Collettivi danzanti e comunità desideranti

27 dicembre 2021, pp. 231-285

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14134>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 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 analizza la storia metaforologica e cinetica dei paradigmi corali e orchestrici cui l'immaginario occidentale ha attribuito la facoltà di rappresentare figuratamente, e in molti casi di realizzare performativamente, le più svariate utopie, fantasie e ideologie di convivenza. Dalla semantica del coro antico come spazio attante e agito ai formati più recenti e *mainstream* di musicalizzazione del comportamento collettivo, si deduce una cronaca "coropolitica" delle metafore societarie caratterizzata dalla forte continuità di certi imprinting ideologici, e da un'imbricazione altamente problematica tra creazione coreografica e fabbricazione strategica di un'identità collettiva.

The paper analyzes the metaphorological and kinetic history of the choral and orchestric paradigms which the Western imagination tributed with the faculty of representing figuratively, and in many cases of realizing performatively, a wide range of utopias, fantasies and ideologies of "togetherness". From the semantics of the ancient choir/chorus as an actant and acted space of flesh to the most recent formats of musicalisation of collective behaviour, it's possible to deduce a "choropolitical" chronicle of social metaphors strongly characterised by the continuity of certain ideological imprintings, and by the complicated entanglement between choreographic creation and the strategical crafting of a collective identity.

* Institut del Teatre, Barcellona, Spagna.

Roberto Fratini Serafide

Coropolitiche della modernità. Collettivi danzanti e comunità desideranti

*I cannot remember ev'rything. I must have been
unconscious most of the time...
I remember only the grandiose moment
when they all started to sing, as if prearranged,
the old prayer they had neglected
for so many years - the forgotten creed.*

(Arnold Schönberg, *A Survivor from Warsaw*)

Archeologie della coralità

Le prossime pagine sono un catalogo ragionato e giocoso dei “modelli dinamici di convivenza” in cui si è cullato l’immaginario politico moderno e postmoderno; delle “figure concertanti di collettività” che hanno nutrito la metaforologia del pensiero utopico. Dacché esiste un’intuizione strutturata e condivisa del potenziale dinamico degli spazi pubblici, l’epos dell’emancipazione è una cronaca performativa e psicopolitica delle capacità collettive di mobilitazione e occupazione¹; la versione umana, o troppo umana, di un progetto di sincronizzazione sociopolitica dello spazio che ha rivendicato qualità somatiche negli stessi secoli in cui la tecnologia rivendicava le competenze di quella sincronizzazione come suo appannaggio quasi esclusivo. Il significante padrone di quest’avventura, a tratti apostolica, fatta di commozioni e auto-mozioni; l’agorà delle rappresentazioni mentali del corpo comune e delle sue virtù politiche di concertazione e autoregolazione è senza dubbio la Danza. Prima della voga teatral-partecipativa, dei recenti movimenti sociali per la democrazia diretta² e degli

1. Cfr. José Antonio Sánchez – Esther Belvis (edited by), *No hay más poesía que la acción*, Paso de Gato, Ciudad De México 2015; Victoria Pérez Royo (edited by), *¡A bailar a la calle! Danza Contemporánea, espacio público y arquitectura*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2008; Victoria Pérez Royo – Diego Agulló (edited by), *Componer el plural: Escena, cuerpo, política*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 2016; Erika Fischer-Lichte – Benjamin Wihstutz (edited by), *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, Routledge, New York 2013; Anna Birch – Joanne Tompkins (edited by), *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012; Paul Rasse, *Le théâtre dans l'espace public: Avignon Off*, Édisud, Aix-en-Provence 2003.

2. In altra sede mi sono occupato della relazione specifica tra fantasie coropolitiche e turnover partecipativo. Cfr. Rober-

ancor più recenti *parliaments of bodies*³, la coralità è stata un inveterato *exemplum* di concordia attanziale, il laboratorio utopico di una *concinntas* agognata e impensabile tra istanze politiche e poetiche, psicologiche e sociologiche. Il festival telematico e apotropaico di canzonette, inni collettivi e *dance convers* dell'era Covid insegna che la coralità è ancora la più gettonata delle allegorie immunologiche: immagine virtuosa (e in questo caso letteralmente virtuale) dello stato di salute della convivenza; figlia del panico sanitario, la recente orgia tele-musicale autorizza a considerare i “cori di movimento” come un'applicazione tra le altre – forse la più eloquente – della biopolitica moderna e contemporanea.

Nessuna archeologia culturale dell'emancipazione può soprassedere al memoriale dei paradigmi coreutici che, sotto l'egida di programmi politici più o meno patenti, hanno aspirato a incarnare, negli ultimi decenni, le più svariate *rêveries*, profezie, ipotesi del concetto – o del progetto – di una comunità attiva⁴. Adotto qui il neologismo *coropolitica* per riferirmi alla metaforologia e alla semantica dei gesti e dei programmi mirati a disegnare o fomentare un'azione collettiva il cui messaggio politico sia conseguenza diretta dello statuto estetico in cui s'iscrive. La coropolitica designerebbe dunque una dimensione più descrittiva ed esegetica che l'espressione *coreopolitica* o *coreopolizia* adottate massicciamente dalla *koiné* della coreologia contemporanea e dal discorso della *Post-danza*⁵. Indotta in errore dall'abuso metadiscorsivo delle metafore, e dalla tendenza a considerare la danza la più efficiente di tutte, la teoria *coreopolitica* non ravvisa nessun sintomo d'inerzia ideologica nel suo mito di convergenza diretta tra prassi danzistica, azione politica e discorso critico. Il sermone di dissidenza propalato dalle ultime anime belle e coscienze felici d'occidente, predica un attivismo desolatamente virtuale e rivoluzioni straordinariamente figurate. A scanso di equivoci, l'analisi coropolitica farà dovutamente un'archeologia delle forme danzate della falsa coscienza collettiva.

La radice indoeuropea (**ǵʰeh₁ro*) dei lemmi che confluiscono nell'italiano coro (lat. *chorus*, gr. *χορός* e *χώρα*) sembra racchiudere, come in un *cluster* semantico, la possibilità embrionaria che i significati di gesto e movimento si sussumano nel significante generico dello spazio; e viceversa, che

to Fratini, *Liturgie dell'impazienza. Cultura, performance, partecipazione*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2021.

3. Rimando per questo al documento programmatico di *Documenta 14*: <https://www.documenta14.de/en/public-programs/927/the-parliament-of-bodies> (u.v. 20/7/2021). Sulle origini teoretiche dell'espressione “parlamento dei corpi” e sulla sua applicazione a imprese curatoriali recenti, cfr. Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Streets*, Harvard University Press, Cambridge 2015 (ed. it. *L'alleanza dei corpi*, traduzione di Federico Zappino, Nottetempo, Milano 2017); Fabio Cyprinao, *Histórias das exposições: debates urgentes*, Editora Estação das letras e cores, Sao Paulo 2019.

4. È un volume collettivo il tentativo più recente di messa a punto della vicissitudini formali del *topos* corale dall'antichità alla contemporaneità: Joshua Billings – Felix Budelmann – Fiona Macintosh (edited by), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford University Press, Oxford 2013. Questo studio farà puntualmente riferimento ad alcuni dei contributi che lo compongono.

5. Testo fondazionale della teoria coreopolitica è l'articolo di André Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics, or the Task of the Dancer*, in «The Drama Review», vol. LVII, n. 4, Winter 2013, pp. 13-27. Contributi di rilievo nello stesso senso: Mark Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington 1995; Mark Franko, *Towards a Choreo-political Theory of Articulation*, in Rebekah Kowal – Gerald Siegmund – Randy Martin (edited by), *The Oxford Handbook of Performance and Politics*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 169-180.

lo spazio come significato si ascrive a un significante di natura attanziale. Smarrita la complessità originaria (quella del *χορός* come unione indissolubile di danza, verso e canto), nelle lingue moderne la radice incorre in una specie di discrasia semantica, evidente in *coro*, *choeur* (fr.), *Chor* (ted.), che designano un formato di musica vocale; o nella dissociazione che l'inglese salvaguarda, tra *choir* (ing., la cappella di cantori) e *chorus* (il corpo di ballo). Questa peripezia semantica è ancora più intrigante nel greco moderno, che contempla, a partire dalla stessa matrice fonematica, la parola *χορός* (danza) e la variante tonica *χώρος*, d'uso corrente per designare lo spazio come estensione (*δεν έχει χώρο* significa genericamente “non c'è spazio”).

In forza di questo paradosso dinamico per cui lo spazio significa i gesti che lo significano, nessuno dei due significanti – spazio e movimento – potrà immaginarsi come anteriore: saranno semplicemente ambedue condizione, causa sufficiente ed effetto necessario uno dell'altro. Coro è il nome più antico di questa bilateralità, che vogliamo immaginare meno come una semplice sinonimia, che come un movimento di turnazione e sostituzione, nella stessa parola, dei significati statici e dinamici, della sincronia e della diacronia, della spazialità assoluta e della temporalità relativa, del contenente e del contenuto. Pensandola teologicamente, la semantica nucleare di *χορός* potrebbe qualificarsi come una *perichoresis* o *circumincessio* – una giostra o girotondo – di sinonimi e contrari⁶.

In forza di questa embricazione, il termine *χορός* gesta un concetto quasi intraducibile di “spaziosità concertata”: vacanza o potenza di contenimento che si dispiega dinamicamente, attraverso un gesto deliberato di apertura, raccoglimento e *accoglimento* (il verbo *χωράω* significa a sua volta, in greco colloquiale, “trovar posto”, “entrarci”). Forma “attiva” dello spazio come condizione e risultato, causa ed effetto della prassi deliberata di un collettivo, il *chorós* rappresenta il gesto condiviso ed effimero di tematizzazione o territorializzazione che, inscrivendolo d'istinto in uno schema circolare e *placentale*⁷, trasforma lo spazio dato in spazio abitato o abitabile: la comunità circolare, soggetto e movente, condizione e finalità, matrice e materia, contenente (*corona*) e contenuto (núcleo o *core*) di questo movimento di autoreferenza letterale, gesticola un'istanza di “ritorno a sé” che è *gestarsi come spazio e nello spazio*. Non a caso, un'etimologia controversa vincola *χορός* e *χείρ* (la mano), quasi a

6. È dunque *corale* in senso stretto la soluzione che la patristica apporta al problema della Trinità: *circuminsessio* (o la sua variante dinamica, *circumincessio*) è il neologismo che descrive la coesistenza delle tre persone divine nel dio unico del dogma come un movimento circolare, di turnazione e di sostituzione, dallo stesso allo stesso.

7. Sulla semantica e la prassi degli schemi corali nell'antichità, cfr. A.P. David, *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford University Press, Oxford 2006; Kathryn Boshier, *To Dance in the Orchestra: a Circular Argument*, in «Illinois Classical Studies», n. 33-34, 2008-2009, pp. 1-24; Jesús Carruesco, *La dansa a l'origen de la polis: textos e imatges*, in Licia Buttà – Jesús Carruesco – Francesc Massip (a cura di), *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'Edat Mitjana*, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona 2014, pp. 9-20; Anastasia-Erasmia Peponi, *Theorizing the Chorus in Greece*, in Joshua Billings – Felix Budelmann – Fiona Macintosh (edited by), *Choruses, Ancient and Modern*, cit., pp. 115-134; Deborah Tarn Steiner, *Choral Construction in Greek Culture: the Idea of Chorus in the Poetry, Art and Social Practice of the Archaic and Early Classical Period*, Cambridge University Press, Cambridge 2021. Sugli aspetti sferologici della nozione di coro, cfr. Peter Sloterdijk, *Sphären I. Microsphärologie. Blasen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998 (ed. it. *Sfere I. Bolle*, traduzione di Gianluca Bonaiuti, Raffaello Cortina, Milano 2014).

porre in risalto una parentela strutturale tra l'idea più primigenia di danza collettiva e la forma elementare di "legame" che è prendersi per mano per formare un circolo. A sua volta, quest'atto di vincolazione e segregazione consolida come evento presente e come promessa di stabilità futura la barriera dinamica, fatta di corpi e movimento, tra l'enclave o comprensorio comune (il *mundus* concreto e abitabile o la *χώρα* – il paese) e tutto ciò che lo circonda e insidia (l'*immundus*). Non è un caso che, in greco moderno, *χωριό* designi il centro abitato rurale; *χωράφι* l'appezzamento di terra coltivabile e *χώρα*, nelle consuetudini toponomastiche delle Cicladi, il capoluogo del settore fertile dell'isola, per contrasto con il suo versante roccioso e inabitabile.

Attesta della stessa ricchezza semantica, intessuta di potenze spaziali e atti dinamici, la filosofia dell'ultimo Platone, che alla *χώρα* in quanto sinonimo di spazio originario, soggetto alle plasmazioni demiurgiche, continua ad attribuire, nel *Timeo*, proprietà "uterine": «ricettacolo invisibile e senza forma [...] dell'intero divenire [...]. *Chôra* riceve ogni cosa, senza mai prendere la forma degli oggetti che ne formano parte. È fatta per essere modello di tutte le cose, che muove e prende la forma di ciò che riceve; ed è per questo che sembra ogni volta diversa» (*Tim* 50b-c). Se matriciale e dinamica è, precisamente, la relazione tra *chorós* e comunità (che si gesta nello spazio concreto della danza che la gesta), sussiste un'ambivalenza feconda, nella nozione di *chóros*, tra l'idea di spazio ricevuto e quella di spazio concertato, tra attualità e agibilità; o, a un secondo livello, tra un'idea con-stitutiva e statica di luogo proprio, e un'idea destituente di spazio cangiante: tra topografia e *topologia*.

La coralità antica è, in questo senso, l'espressione precoce e collettiva della stessa ambivalenza dinamica e identitaria che Félix Guattari iscrive nella nozione di *caosmosis* individuale⁸: la dimensione plurale e polifonica della soggettivazione come processo di "eterogenesi" – invenzione continua di alterità. Se, in altri termini, il coro ascrive la soluzione del contrasto tra unità e molteplicità a un processo dinamico di risoluzione dell'individualità nella *communitas* in quanto soggetto collettivo (ed eventualmente Stato), la *caosmosis* la ascrive a un processo invertito di dissoluzione dell'individualità nel soggetto in quanto, a sua volta, *communitas* di stati, coro di intensità e identità variabili⁹.

Emblema di un'unità che si produce solo dinamicamente, il coro è altresì una figura della periodicità costituente: il greco *peri-odós* (letteralmente "cammino che circonda" o "canto circolare") descrive bene l'azione dei soggetti che lo compongono. Questa norma di periodicità spiega l'uso e abuso della coralità in ogni applicazione, religiosa o laica, del carisma della *ricorrenza*. Ne spiega altresì la vocazione incoercibilmente tersicorea e musicale. Spiega, infine, perché il tratto formale cui, quasi senza eccezioni, si affida l'originalità poetica e originarietà politica di un'azione corale, sia

8. Cfr. Félix Guattari, *Chaosmose*, Galilée, Paris 1992 (ed. it. *Caosmosi*, traduzione di Massimiliano Guareschi, Mimesis, Milano 2020).

9. È in parte la tesi sostenuta da Leonard Feldstein. Cfr. Leonard Charles Feldstein, *Choros. The Orchestrating Self. Lamentation and Celebration*, Fordham University Press, New York 1984.

il suo modo specifico di interpretare e modulare la norma del sincronismo. La più inveterata delle modulazioni possibili, l'unisono, è naturalmente la più passibile di riqualificazioni politiche: essere/agire/cantare tutti insieme è in fondo una maniera molto diretta di assicurare un luogo comune, una periodicità condivisa nello *spazio del tempo*. L'embricazione tra *χορός* (danza) e *χώρος* (spazio) nella coralità originaria dà ragione di un'oscillazione semantica che la parabola d'Occidente, danzistica e politica, non farà che complicare, ripetendola a un secondo livello, come cortocircuito semantico tra forma danzata e formato politico di convivenza. Potrà propriamente parlarsi di *coropolitica* solo nei casi in cui un'azione collettiva esibisca significati politici direttamente o indirettamente vincolati, come causa e come effetto, agli aspetti poetici della formalizzazione di quell'azione. Potrà insomma parlarsi di *coropolitica* in tutti i casi in cui la coralità valga come opzione politica efficiente per la sua organizzazione formale, e in tutti i casi in cui sia il senso politico dell'azione corale a farsi garante del suo statuto estetico. Questa convergenza d'istanze politiche e poetiche è di fatto tutt'altro che pacifica: nei casi, tutt'altro che infrequenti, in cui la formalizzazione di un fenomeno corale sottintenda la pretesa di far collimare senza scarti entrambi i vettori di significazione, l'analisi rivelerà quasi sempre forti discrepanze o incongruenze tra il significato politico preterintenzionale e i moventi ideologici di quel fenomeno. Come qualsiasi metafora, il coro esibisce tutte le ambivalenze semantiche, tutte le potenze di fuga della *figuralità*. Così pure, il paradigma coropolitico d'Occidente si dibatterà tra la fiducia che, come accadimento, la coralità sia produttrice di un significato abbastanza statico da trascendere le contingenze della sua forma, e la persuasione che, come atto, la stessa coralità applichi a qualunque significato stabile un'incoercibile potenza di destituzione o revocazione. Se il coro in quanto luogo si staglia sull'indeterminazione dello spazio, in quanto danza può sempre sfigurare, piegandola alla semiosi totalmente aperta e cambiante dello spazio, qualunque determinazione locale: è liturgia o convulsione, coro religioso o coro tragico. La storia della coralità moderna sarà soprattutto una rassegna psicopolitica di questa ambiguità.

Sorvoleremo, per ragioni di spazio, sulla storia ideologica dello stesso motivo nei secoli dell'era cristiana. L'esclusione medievale della danza dal canone dottrinario dei dispositivi di autolegittimazione e accreditamento collettivo dissolse precocemente il vincolo deliberato tra *chorós* e *polis* che autorizzerebbe a parlare propriamente di coropolitica. Accadde semmai che quel vincolo sopravvivesse solo in termini omotetici, adattandosi alla verticalità della cosmovisione cristiana: che l'unica analogia ammessa tra *chorós* e *polis* concernesse il ruolo esemplare della *choreia* angelica nella *civitas* del paradiso e, casomai, nel buon governo della società devota¹⁰. È vero che espressioni caotiche di coesione

10. Sull'immaginario coreutico della dottrina medievale, cfr. Françoise Syson Carter, *Celestial Dance: a Search for perfection*, in «Dance Research», vol. V, n. 2, 1987, pp. 3-17; Donatella Tronca, *Spectacula turpitudinum. Christian Schemata of the Dancing Body*, in «RIHA Journal», special issue *From Living to Visual Images. Paradigms of Corporeal Iconicity in Late Antiquity*, edited by Michele Bacci and Vladimir Ivenovici, 2019, online:

continuarono a proliferare negli spazi e tempi liminoidi della città medievale e protomoderna (nei cronotopi “liquidi” del carnevale o della festa), e che il loro significato era generalmente anomico e occasionalmente insurrezionale. Ma è anche vero che questa lezione di liquidità e indeterminazione, questo patrimonio di potenza destituente (tematizzato invariabilmente come *turba* dai suoi detrattori) non divenne l’oggetto di una tematizzazione positiva, e non fu rivendicata come forma deliberata di attanza e soggettivazione plurale finché le congiunture socio-politiche e le trasformazioni dell’immaginario non permisero di fare nuovamente della coralità un’immagine fedele, una *rappresentazione* delle virtù costituenti del collettivo, suggerendo la possibilità aurorale di estetizzare quelle virtù. Questo *turnover* estetico, che inaugura nel segno di un vero e proprio revival dell’antichità la lunga stagione delle coropolitiche moderne, si diede con la Rivoluzione francese e con il *kitsch* precoce delle feste, carmagnole, cerimonie repubblicane e *reenactments* inerenti. Già allora, “inscenare” il tumulto divenne un modo come un altro di riadattare a mitologie costituenti le energie destituenti e spontanee che avevano accelerato il crepuscolo dell’*ancien-régime*; di iscrivere nel nuovo ordine rivoluzionario il cinetismo non ponderabile della rivolta¹¹.

È utile a fini esegetici ricordare che il vincolo etimologico della parola *coreografia* con *χορός* non è una ragione sufficiente per estendere i connotati della coralità a qualunque danza concertata che coinvolga più di tre corpi. Emblematicamente, l’etimo più diretto di *coreografia*, il latino *chorea* (gr. *χορεία* – danza) fu oggetto già nell’antichità di una metatesi semantica: nata per designare un’azione precipua del coro passò a designare un’azione precipua – e più tardi una patologia cinetica – del corpo. I differenziali che permettono di ravvisare l’emergenza o il riflusso, in un paradigma genericamente coreografico, d’intenzionalità specificamente corali non sono né quantitativi (non dipendono dal numero degli interpreti) né qualitativi (non si misurano necessariamente in percentuali di unisoni e sincronismi), ma discorsivi: nel coro moderno alligna un metalinguaggio latente che, con la pretesa di ricostituirne l’ortodossia semantica, *risignifica* la coreografia, giungendo a considerarla, nei casi più estremi, una forma alienata o pervertita di coralità. Fu proprio l’urgenza di distinguere la coralità *in quanto intenzione* dalla danza d’assieme *in quanto fenomeno* a persuadere i settori ideologicamente motivati dell’avanguardia artistica e politica d’inizio secolo della pertinenza di un neologismo come *Bewegungschor* (o coro di movimento)¹². Al tempo stesso, non può dirsi che la crescente velleità co-

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70056/63406> (u.v. 25/9/2021). Sugli aspetti coreutici dell’Oltremondo dantesco, cfr. Roberto Fratini, *Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca*, in Licia Buttà – Jesús Carruesco – Francesc Massip (a cura di), *Danses imaginades*, cit., pp. 85-108.

11. Per una rassegna dettagliata del *revival* dei *topoi* della coralità classica nella storia dell’utopismo repubblicano e comunista, dalla Rivoluzione francese al movimento spartachista, cfr. Edith Hall, *Mob, Cabal or Utopian Commune? The Political Contestation of the Ancient Chorus, 1789-1917*, in Joshua Billings – Felix Budelmann – Fiona Macintosh (edited by), *Choruses, Ancient and Modern*, cit., pp. 281-308.

12. Programmatici per l’adozione del coro di movimento come nucleo del pensiero coreologico totalitario furono la rivista «Der Bewegungschor. Illustrierte Monatsschrift» (1928), il manifesto anonimo *Der Nationalsozialismus als gestaltgebende*

ralizzante della coreografia moderna non si retroalimentasse dello stesso scarto semantico poc'anzi menzionato a proposito della parola *chorea*: che, in altri termini, la nuova coralità fosse erede della stessa operazione mentale che riportava omoteticamente al corpo individuale e alla sua cinesfera – come a una *chora* dinamica – le potenze armoniche e generative che erano state del *χορός* antico. La parola coreutica (che Laban non impiegava per descrivere la danza corale, ma per designare il canone di precetti armonici che sostiene la prestazione geometrica del corpo danzante)¹³ attesta di questa plasticità concettuale. Col suo intenso immaginario organico e biomorfico, con la sua tendenza spiccata a interpretare la *communitas* in termini di unità somatica, l'immaginario corale della modernità finì in sostanza per interpretare la relazione omotetica tra coro e danza individuale (tra corpo di ballo e ballo del corpo), negli stessi termini in cui la biologia coeva interpretava la relazione tra filogenesi e ontogenesi. La comunità come concetto volle disperatamente risolversi nel *concepimento* collettivo di un corpo sopra-individuale o *dividuale*. Al trauma dell'industrializzazione e dei violenti fenomeni di conurbazione che l'accompagnarono si oppose come un talismano l'auge tardivo di un'idea di convivenza ostinatamente biomorfica. Interpretando il movimento corale, sin dagli anni Venti, come l'entelechia di un agognato *tempio di danza*, Laban stava di fatto riproducendo a suo modo un'ambivalenza semantica (una confusione di costruito e azione, monumento e movimento) che assoggettava con rinnovato vigore l'archeologia semantica della coralità alle fughe d'idee del regime. Le massicce “ruote solari” di progetti come *Das deutsche Schicksal* (1935) e *Vom Tauwind und der Neue Freude* (1936) avrebbero a loro volta contribuito energicamente alla riedizione tardiva, e alla politicizzazione in senso totalitario, della danza in cerchio come significante padrone e metafora propagandistica della coesione comunitaria, sancendo una volta per tutte il *topos* retorico che assimila la coralità, a sua volta, a un *topos* spaziale.

Questa breve rassegna dovrebbe aiutare a intendere che malintesi semantici permisero alle coropolitiche *agenti* dell'antichità di trapassare insensibilmente nelle coropolitiche desideranti della modernità, e infine di neutralizzarsi nelle coropolitiche *velleitarie* della postmodernità. Se il Maggio del Sessantotto occupa tanto spazio nell'analisi è perché consolidando la velleità che il desiderio costituisce una forma sufficiente di attanza, la mentalità contestataria rappresentò uno straordinario punto di snodo nella storia della tergiversazione coropolitica.

L'archeologia concettuale delle coropolitiche moderne e postmoderne descrive il passaggio da un modello di coralità ortogenica e territorializzante, che sancisce l'abitabilità del mondo naturale, a

Kraft für den Bewegungschor, in «Der Tanz», 6/9, 1933, pp. 3-4. Sull'evoluzione del *Bewegungschor*, dei formati corali di agit-prop, e delle danze circolari labaniane, cfr. Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich*, Complexe, Paris 2000, pp. 178-179 e 328-334; Sabine Hake, *The Proletarian Dream: Socialism, Culture and Emotion in Germany, 1863-1933*, Walter de Gruyter, Berlin 2017.

13. Cfr. Rudolf Laban, *Choreutics, Annotated & edited by Lisa Ullmann*, MacDonald's & Evans, London 1966.

una coralità eterogena e nomadica, condannata a riprodurre, suo malgrado o deliberatamente, l'inabitabilità, l'impermanenza della città contemporanea come stadio terminale del mondo civilizzato.

Di fatto, l'equazione moderna e postmoderna tra l'idea di comunità e quella di coralità è naturalmente ibrida: rimanda invariabilmente all'idea di risanare la comunità come performance collettiva (e dunque come gesto destituente, costituente o destituente e *ricostituente* al tempo stesso) nel gran teatro menzognero della civiltà urbana e delle sue topografie. Tutti gli usi psicopolitici della coralità pretenderanno di riattualizzare questa potenza arcaica di "sacramentalizzazione topologica" su substrati sempre differenti: se il *chorós* arcaico poteva senz'altro pensarsi come culturogeno, in opposizione allo spazio "liscio" e indeterminato della natura selvaggia, la coralità urbana si gesticolerà su un substrato spaziale contraddittorio come quello della città: spazio striato, istituzionalizzato, edificato e regolato, da una parte (la città come condizione materiale, la *polis* come condizione immateriale); spazio liscio, irregolare, gestuale, interstiziale (l'urbanità come accadimento permanente) – ministero e giungla al tempo stesso – dall'altra. Il risultato, soprattutto nella postmodernità, sarà l'irresistibile tendenza a rivestire di un surplus sacramentale, per non dire ontologico, precisamente le qualità dinamiche, molecolari, performative, di una concertazione incompiuta, instabile e liminoide, che riproduce e concentra la pullulazione dell'esistenza urbana: sacralizzare (ed eventualmente musicalizzare) la frenesia della città per invertirne la deriva. Il coro diventerà, per così dire, il tic gestuale o *passage à l'acte* della nevrosi squisitamente urbana che è il desiderio di comunità: come utopia di un'attanza collettiva nello spazio e dello spazio dovrà negoziare la sua potenza di differenza ed eccezione sullo sfondo di una realtà fenomenica affollata e aleatoria; sfidare le geometrie della territorialità (sociale e istituzionale), o rimediare al gran disordine che sbanca qualunque territorialità urbana (ciò che Maurice Merleau-Ponty descrisse come "spazio antropologico" e Michel de Certeau come «spazio agito»)¹⁴, riproducendo la territorialità a scala ridotta: creando tasche di comunità – o comunità tascabili – nei drappaggi fluttuanti della società di mercato.

Sorvoliamo intenzionatamente, almeno per ora, sulle differenze accidentali tra le prassi coreo-gruppali minoritarie e maggioritarie, tra gli esperimenti di coralità avanguardistici e le costumanze corali sorte *motu proprio* dalla cultura *mainstream* (o dalla volontà perversa di chi la controlla). Tutte le espressioni della coralità moderna e postmoderna attestano di un comune paradigma autoestetico¹⁵, basato sulla convergenza tra la sfera del vissuto individuale e collettivo, quella dell'azione politico-so-

14. Cfr. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Gallimard, Paris 1992, pp. 170-192 (ed. it. *L'invenzione del quotidiano*, traduzione di Mario Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma 2001); Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, Paris 2013, pp. 258-320 (ed. it. *Fenomenologia della percezione*, traduzione di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano 2017).

15. I contributi più recenti sul *turnover* artistico delle autorappresentazioni mentali e del concetto di spazio pubblico sono: Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, Trillas, México DF 1988; Henry Pierre Jeudy, *Critique de l'esthétique urbaine*, Sens et Tonka, Paris 2003; Gilles Lipovetsky – Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris 2016 (ed. it. *L'estetizzazione del mondo*, traduzione di Andrea Inzerillo, Sellerio, Palermo 2017).

cietaria e quella – proliferante e inflazionaria – della *creatività* o *artisticità*.

Inaudita sensale di matrimoni tra l'io e il mondo, l'*auto-espressione* è ormai universalmente accettata come la miglior *chance*, per il soggetto intimo, di comparire nei fori del dibattito politico. Forte di una lettura assai tendenziosa dell'ultimo Foucault¹⁶, l'esegesi coreopolitica (da André Lepecki a Judith Butler), difendendo la servibilità politica di certi accadimenti poetici, e la servibilità poetica di certi accadimenti politici; predicando altresì una gestione "creativa" delle soglie micropolitiche tra il pubblico e il privato, si muove in un torbido punto di confluenza concettuale, dove l'artisticità, terreno di deliri autogeni e idiosincrasie, assurge senza mezzi termini a schema preferenziale di ogni attanza politica. In questo assetto di pensiero, l'atto di *poiesis* collettiva che è il coro assurge a pieno titolo a versione filogenetica della stessa creatività cui il pensiero postmoderno attribuisce ogni *chance* di rinascita del soggetto. *Meanstream* o *maistream*, le utopie coreutiche attuali (figlie rispettivamente di un *wishful thinking* minoritario e di un riflesso condizionato maggioritario) sono le due facce di questa confusione: entrambe additano nella coralità una sede "federata" di risoluzione estetica delle inquietudini politiche, e risoluzione politica delle inquietudini estetiche di ciascheduno. La loro osmosi crescente (per esempio l'infiltrazione progressiva del *clubbing* o della *street dance* nei santuari dell'avanguardia, e viceversa) sarà di fatto uno dei fenomeni più politicamente eloquenti della postmodernità.

Fenomenologie della coralità

Nelle prossime pagine si esporranno gli aspetti differenziali di molte psicopolitiche della coralità e di differenti autoestetiche collettive: si parlerà di coralità *subliminali* e *aurali*; coralità *viscerali* e *di contatto*; coralità *esponenziali* e *d'impatto*; coralità *neo-tribali* e *di conflitto*; coralità *d'attenzione* e *d'intenzione*; coralità silenziose, coralità rumorose e finanche coralità *Sound of Music* (titolo italiano: *Tutti insieme appassionatamente*). Al fine di ordinare una fenomenologia così variegata, non sarà inopportuno menzionare alcuni fattori di omogeneità:

1. Tutte le modalità corali incluse in questo paradigma sono *eterotopiche*: presentate come eccezioni coscienti al sistema e alla sua cosmovisione, finiscono regolarmente per esporre in maniera concentrata i modelli e le strutture avallate da uno status quo che a sua volta tollera le eterotopie solo se può arrogarsi l'autorità di programmarne l'eccedenza. Pertanto, nonostante i loro molteplici scudetti di dissidenza, vi è un'elevata possibilità che gli attuali formati poetico-comunitari ripropongano in un paludamento confortante, semplificato ed empirico la norma cui pretendono di opporsi: che siano

16. Soprattutto delle proposte teoretiche, negli ultimi corsi al Collège de France, intorno all'ipotesi di un'auto-estetica esistenziale. A titolo di esempio, cfr. Michel Foucault, *Une esthétique de l'existence*, in Id., *Dits et Écrits 1954-1988*, Gallimard, Paris 1984, vol. IV, 1980-1984, pp. 730-735 (ed. it. *Un'estetica dell'esistenza*, in Michel Foucault, *Biopolitica e liberalismo: detti e scritti su potere ed etica, 1975-1984*, traduzione di Ottavio Marzocca, Medusa, Milano 2001, pp. 205-213).

cioè surrettiziamente consensuali.

2. Tutte perpetuano l'inveterato pregiudizio positivo che fa della danza l'erede universale di quelle promesse di emancipazione e libertà che la storia avrebbe disatteso, e la guardiana ufficiale del millennio (la New Age gode di innumerevoli *spin-off* coreografici). Il *rush* coreopolitico del secolo scorso e del nostro non ha minimamente sottoposto a revisione i suoi due assiomi principali: che la danza nacque libera per liberarci tutti; e che fu casomai la coreografia (una stortura patriarcale) a renderla schiava.

3. Tutte si dispiegano *paradigmaticamente*, cioè come laboratori immanenti ed epifanie vissute di una norma generale, di una buona novella sociopoetica. Sono insomma applicazioni paradossali e tendenzialmente dogmatiche di istanze autoestetiche il cui profeta più autorevole, Michel Foucault, si era guardato bene dal prescrivere come un rito abbreviato di autoregolazione collettiva: questa iattanza delle nuove coreutiche collettive, che fa dei decaloghi della performance la base di una vera e propria *religio*, emana da una cosmovisione di sapore apostolico che, credendo di placare le ansie teoretiche con risposte vigorosamente pragmatiche, e fedele al carisma imperativo dell'*Erlebnis*, ama sostituire alla lettera della legge un vangelo pratico di vita e azione. Il messianismo (gli autori di *Jesus Christ Superstar* lo avevano capito) ispira volentieri corallità zelanti, per non dire zelote.

4. In virtù dello stesso vitalismo ortodosso, quasi tutti i modelli coreutici postmoderni revocano o tergiversano l'idea di scrittura, letteralmente (perché refrattari al metadiscorso) e figuratamente (perché tetragoni a ogni idea normativa di coreografia). Proclivi a interpretare autopoeiticamente la prestazione del collettivo danzante, abbracciano le dottrine salvifiche dell'*Improvvisazione*.

5. Quasi tutti si prefiggono una rifondazione performativa dei miti di coesione collettiva, facendo affidamento su un *imprinting* non più esogeno, sintattico e *organizzativo* (come il ritmo musicale o il disegno coreografico), ma endogeno, paratattico e *organico*: il collettivo esibirebbe poteri quasi ecologici di autoregolazione, di "vibrazione per simpatia", di emergenza. Questa coesione armonica rimpiazzerebbe a sua volta la coerenza "melodica" dei formati storici: rimosso lo spauracchio ideologico del *corpo di ballo* (epitome di tutte le subalternità), resta il *ballo dei corpi* emancipatore, partecipativo e spontaneo. Al reggimento virtuosistico dei corpi messi in riga da uno scheletro ritmico del tutto estrinseco (il *tic* della danza moderna è descrivere il balletto classico come una *danse macabre*), subentrerebbe la federazione virtuosa dei corpi liberi, mossa da un impulso carnale di concertazione che è lo spirito stesso della pluralità. Parimenti, al prestigio del *tempo* tradizionale (che sgranava la danza in composizioni lineari astratte), le nuove coreutiche contrappongono il prestigio rinnovato dello spazio come *res extensa* e degli *spazi* come *habitat* per la convivenza. E poiché è ideologicamente redditizio (un ulteriore *tic* moderno) attribuire alla simmetria un significato autoritario¹⁷, le fantasie coreutiche

17. In quest'aspetto la teoria coreopolitica tace di numerose e autorevoli teorie alternative sulla semantica dell'ordine,

di tono pacifista e egualitario optano generalmente per un'aritmia e un disordine spaziale intenzionali. La vicenda stilistica dei formati di danza collettiva ripete, in fondo, il ragionamento deleuzeano che oppone spazi striati e lisci, tessuto e feltro. Al criterio "tessile", alla norma ortogonale e "topografica" della prestazione ballettistica (riflesso, se si vuole, dello stesso maschilismo che una certa teoria ha creduto di ravvisare nel *topos* astratto della griglia o reticolo¹⁸) le nuove coreutiche prediligono parametri testurali e topologici come la densità e la concentrazione. Topologica è altresì la metaforologia che adottano: nodi, *buddles*, *networkings*.

6. Confidando in un'ipotesi generale di comunità come processo aperto o *work in progress*, quasi tutti i modelli recenti di corallità si presentano come *sistemi emergenti*: la sintonia vi fungerebbe da capitale cumulativo o congiunturale di una specie di ecologia del gruppo, risultato della natura, della buona volontà, o della *buona volontà della natura*. Lo confermano, una volta di più, le metafore fenomeniche che affollano l'immaginario neo-corale: fioritura, esplosione, proliferazione, trasmissione, contaminazione, contagio. Non è un caso che queste connotazioni climatologiche o biomorfiche siano le stesse su cui Elias Canetti e buona parte della socioantropologia d'inizio secolo calcarono tassonomicamente l'*ethos* delle masse urbane¹⁹.

7. Quasi tutte le poetiche concertanti della mobilitazione, protomoderni e postmoderni, si presentano in termini immunologici: invocano senza eccezioni la restaurazione di un paradigma comunitario intemporale (semmai atavico o primitivo) come antidoto esclusivo ai modelli vigenti di società, alle alienazioni del presente, e alle riprovevoli devianze della storia.

Con buona pace della coreopolitica, il *pedigree* di buone intenzioni che si è or ora sintetizzato è anche il principale *trait d'union* ideologico tra le tipologie coreutiche genuinamente postmoderne

attinenti al versante della psicologia dell'arte, dell'antropologia e dell'avanguardia plastica. Cfr. Ernst Gombrich, *The sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell University Press, Ithaca 1984 (ed. it. *Il senso dell'ordine. Studi sulla psicologia delle arti decorative*, traduzione di Renato Pedio, Phaidon, Barcelona 2010); Jacques Soullilou, *Le décoratif*, Klincksieck, Paris 2016; Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tomes III-IV, Gallimard, Paris 1995.

18. Cfr. Rosalind Krauss, *Grids*, in «October», vol. IX, Summer 1979, pp. 50-64; Ann Bergren (edited by), *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*, Harvard University Press, Cambridge 2008; Markus Brüderlin, *Preface*, in Id. (edited by), *Arts and Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, Hatje Cantz, Wolfsburg 2015, pp. 7-13; Birgit Schneider, *Caught in the Tangle of the Net. On a History of the Network Metaphor*, in Markus Brüderlin (edited by), *Arts and Textiles*, cit., pp. 328-341; Julia Skelly, *Radical Decadence: Excess in Contemporary Feminist Textiles and Crafts*, Blomsbury, London 2017; Roberto Fratini Serafide, *El cuerpo en red y las inmanencias del cuento*, in Victor Ramirez Tur – Laia Manonelles – Daniel López del Rincón (a cura di), *Corporalidades desafiantes. Reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad*, UB, Barcelona 2018, pp. 95-114.

19. Cfr. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Claasen, Hamburg 1960 (ed. it., *Massa e potere*, traduzione di Furio Jesi, Adelphi, Milano 1981); Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1902), in *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Fischer-Taschenbuch, Berlin 1993 (ed. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, traduzione di Paolo Jedlowsky, Armando, Roma 2013); Gabriel Tarde, *L'opinion et la foule* (1901), Le Mono, Champhol 2021 (ed. it. *L'opinione e la folla*, traduzione di Rosario Conforti, La Città del Sole, Napoli 2005); Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* (1912), Profil, München 2014 (ed. it. *Comunità e società*, traduzione di Giorgio Giordano, Edizioni di comunità, Roma 1963); Louis Wirth, *Urbanism as a Way of Life* (1938), Ardent Media, New York 1991 (ed. it. *L'urbanesimo come modo di vita*, traduzione di Raffaele Rauty, Armando, Roma 2009).

e quelle performance collettive (raduni, cerimonie, *Thingspiele*, *randonnés* sportive e ginnastiche di popolo) che erano stati gli *exploits* più sinistri del totalitarismo moderno. L'avventura coropolitica è una storia di falsi movimenti e vere stagnazioni. Passeremo adesso a ricostruire le ragioni di questa permanenza.

Della coralità e del suo corredo ideologico si diede, sin dagli anni Dieci, un revival incontenibile. Non sarebbe esagerato affermare che il *chorós* rappresentasse il principale correlativo cinetico del repertorio di miti in cui si cullò la mentalità totalitaria. Il nazismo della prima ora vi aderì con slancio non solo perché quel mito si confacesse a un'annosa mania grecizzante che era già stata della Prussia guglielmina, ma perché la natura pratica e contingente dell'azione corale (e di qualunque impresa di appropriazione dello spazio – guerra compresa – come mezzo di autoespressione collettiva) conferiva al revival della grecità una forza di persuasione, una vitalità pragmatica, una potenza d'incarnazione “duncaniana” che non aveva precedenti in nessun neoclassicismo storico²⁰. La recidiva passione d'inizio secolo per i formati corali (*Sprechchor*, *Bewegungschor*, *Festspiel*, *templi di danza* labaniani ecc.²¹), figlia di nevrosi culturali e prurigini politiche, trovò nel nazismo l'occasione di un'entelechia a grande scala: la *Comunità di popolo* come danza generale.

Assegnando alle masse un'inaudita attanza politica, l'arsenale ideologico dei totalitarismi storici teneva in conto le molte ambivalenze del nuovo soggetto collettivo: la sua metereologia imprevedibile e potenza d'urto, la sua propensione timotica²², fatta di mobilitazioni spontanee, turbolenze intempestive e sollevazioni all'occorrenza letali. La Tersicore dei regimi s'industriò a ricomporre questo potenziale di dispersione in simulazioni marzial-festive di simmetria sublime e sincronia oceanica. Si trattava di emendare il disordine che impediva d'investire il patrimonio quantitativo della massa nella costituzione di una compatta *Volksgemeinschaft*. Le fantasie corali emerse dal pensiero critico del dopoguerra riflettono una cosmovisione di segno opposto, in cui la massa e la sua cultura si associano a

20. Cfr. Jean-Luc Nancy – Philippe Lacoue-Labarthe, *Le mythe nazi*, Éditions de l'aube, La Tour d'Aigues 2016 (ed. it. *Il mito nazi*, traduzione di Carlo Angelino, Il Melangolo, Genova 1992).

21. Per informazioni dettagliate sulla storia degli stessi formati, cfr. Henning Eichberg – Michael Dultz – Glen Gadberry – Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiele, Arbeiter Weibespiele und olympisches Zeremoniel*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977; Claude Amey, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome III, L'âge d'homme, Lausanne 1978; Sabine Hake, *The Proletarian Dream: Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863-1933*, Walter De Gruyter, Berlin 2017; Egon Menz, *Sprachchor und Aufmarsch*, in Horst Denkler – Karl Prümm (Herausgeber von), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen*, Reclam, Stuttgart 1976, pp. 330-376; Ji Yun Song, *Moving Bodies and Political Movement. Dance in German Modernism*, Stanford University Press, Redwood 2006.

22. Sulla genealogia del concetto di *thymos* cfr. Paul Ricoeur, *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*, Seuil, Paris 1978 (ed. it. *Essere, essenza e sostanza in Platone e Aristotele*, traduzione di Luca M. Possati, Mimesis, Milano 2014). Sulla psicopolitica dei moventi timotici nella storia d'occidente, oltre alla *summa* già citata di Canetti, cfr. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Vergara, Barcelona 1962 (ed. it. *La ribellione delle masse*, traduzione di Cesare Greppi e Salvatore Battaglia, SE, Milano 2001); Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit. Politisch-Psychologischer Versuch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006 (ed. it. *Ira e tempo. Saggio politico-psicologico*, traduzione di Silvia Rodeschini, Marsilio, Venezia 2007); Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Fayard, Paris 2005 (ed. it. *La paura in Occidente. Storia della paura nell'età moderna*, traduzione di Paolo Traniello, Il Saggiatore, Milano 2018).

fenomeni di consenso, obbedienza e conformismo – Herbert Marcuse *docet*. Il nuovo puntiglio corale, benché perseguito con metodi libertari – cioè invitando la moltitudine a una simulazione di disordine fecondo, asimmetria immanente e sincronismo emozionale – sarà sempre e comunque voler fare della massa una comunità. Si tratta ormai di emendare l'ordine che, inibendone la spontaneità, impedisce alle masse di applicare il talento naturale della pluralità a una nuova agenda culturale di *concordia universalis*. Ricondurre *massa* e *comunità* a un unico asse semantico, o designare la seconda come un'alternativa ai mali della prima, sono acrobazie concettuali sostanzialmente convergenti: condividono l'ossessione immunologica di considerare la società moderna, con i suoi statuti d'indeterminazione e dispersività, come una patologia pernicioso, da trattare sperimentalmente con bagni rinvigorenti nel bollore dello spirito comunitario.

Di fatto, la differenza tra le masse geometriche della stagione totalitaria, e quelle informali della stagione contestataria non è né sostanziale né quantitativa, ma formale e qualitativa: le prime sono masse *indiscrete*, la cui falsa estemporaneità esprime un'esigenza isterica di simmetria ed esattezza come assoluta e senza scarti è l'equazione, che si prefiggono d'incarnare, tra immanenza e intemporalità (per esempio tra agenda politica e destino razziale); le seconde sarebbero masse *discrete* la cui estemporaneità sincera aderisce a istanze di asimmetria e approssimazione, attribuendo al momento presente l'autosufficienza costruttiva di un *work in progress* senza scadenze né consegne. Masse *fatali* mosse da un mito di perfezione spontanea, contro masse *casual*, mosse da un mito di spontaneità perfetta; suprematismo *kitsch* contro ecumenismo *camp*.

Tutto è intendersi, nuovamente, sui sottintesi ideologici della nozione di regolarità o "ordine spontaneo" che presiede a entrambe. I fascismi storici prosperarono sullo sfondo di una *Weltanschauung* imbevuta di concetti termodinamici: la nozione di entropia, adottata negli anni Venti dalle sociologie del comportamento di massa, prestò alla propaganda razziale mille immagini di dissipazione, degenerazione, dispersione e perdita di energia. Coniato per definire la morte termica dell'universo, il parametro assurdo a sinonimo del collasso di civiltà, nazioni, classi e razze. La paranoia preferita dei regimi fu applicare ai meticcianti razziali e culturali un modello interpretativo ispirato nelle catastrofi cosmologiche. Il rigore coreutico dell'adunata, dello *slet*, della *kermesse* olimpica, (in)tratteneva graficamente la massa di popolo sull'orlo di quel caos, di quell'eterogeneità cui s'imputava il deterioramento naturale del *genus* biologico e razziale. La teoria dell'entropia qualifica come "ordinato" solo un sistema *molare* la cui configurazione esibisca simmetrie così riconoscibili e relazioni così discrete da escludere l'ipotesi che il sistema le produca aleatoriamente: solo quest'ordine, fragile e ominoso, è produttore d'informazione. In forza di una tautologia squisitamente totalitaria, l'informazione prodotta dalla massa ordinata e consensuale è precisamente la causalità *fatale* che la fa essere e riconoscersi come massa: la sua volontà come trionfo di un destino, e il suo destino come *Triumph des Willens* – trionfo della volontà; armonia mirabolante di un agglomerato di popolo sincronizzato dal patto comune con

l'eternità e la purezza, ma pur sempre minacciato da molteplici agenti di confusione, interni (sensualismo, cristianesimo, psicanalismo, formalismo), esterni (bolscevismo, capitalismo, internazionalismo), o interni ed esterni (giudaismo).

L'epilogo incendiario del secondo conflitto mondiale delegò il *flirt* con la termodinamica alle fantasie atomiche e aerospaziali della guerra fredda. L'ambiente mentale del dopoguerra afferisce semmai a temperie culturali e scientifiche assai suggestionate, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, dalla teoria del caos e da quella dell'informazione. Se continua a valere il principio che solo una configurazione relativamente poco probabile dell'insieme sia latrice di valori informativi, si refuta che una configurazione altamente simmetrica sia a priori più improbabile e informativamente ricca di una qualunque delle configurazioni asimmetriche e casuali che il sistema riesce a produrre se abbandonato al suo disordine. Prima che il Sessantotto ne rinnovi le applicazioni ideologiche, questo ottimismo cosmologico si è espresso esaurientemente negli "incidenti" di movimento e suono ottenuti con procedimenti di tipo aleatorio da Merce Cunningham e John Cage. Ogni disordine apparente può oramai considerarsi come l'emergenza spontanea e incoativa di un ordine equivalente – e democratico – in tutte le sue varianti. Una generazione più tardi, l'informazione veicolata dai cori *casual* dell'epoca contestataria e post-contestataria sarà un'armonia universale, aleatoria e spontanea, prodotto dell'agglutinazione rilassata di un certo numero di soggettività emancipate e, casomai, *dividualizzate* dalle flessioni e diluizioni di una volontà che non desidera trionfare. Allo stress da simmetria della comunità termodinamica (con le sue *moli*, i suoi blocchi e ranghi, i suoi *chunks*) subentra il tepore asimmetrico della comunità informatica (con i suoi *bits* di soggettività, i suoi flussi, i suoi *buddles* e *hubs*). Il *turnover* postmoderno, in materia di coropolitica, consiste sostanzialmente nel sostituire la figura esegetica della società urbana come "omogeneità instabile" con un nuovo modello interpretativo, inizialmente teso a trasformare in un valore positivo l'"eterogeneità stabile" o "l'instabilità omogenea" di quella stessa società²³.

La fenomenologia corale degli anni Sessanta non è immune da malattie ereditarie, certamente inerenti alla sopravvivenza di un paradigma biopolitico che non finì con la morte dei fascismi storici. Il "teatro del corpo" degli anni Sessanta può considerarsi a vario titolo un sintomo di ritorno di ossessioni somatiche che avevano già caratterizzato la *Körperkultur* e la nozione di *Bewegung* in ambito profascista²⁴. Di più, le nuove ipotesi di autodidassi del collettivo attraverso l'azione non fanno che reintrodurre nel paradigma della post-modernità un'inveterata tendenza a deplorare la *Erkenntnis* (il conoscenza mediato, che sottopone l'azione a manovre mentali di approssimazione e constatazio-

23. Cfr. Manuel Delgado, *El animal público*, Anagrama, Barcelona 1999, p. 87.

24. Per una genealogia concettuale della *Körperkultur*, cfr. Eugenia Casini Ropa, *La cultura del corpo in Germania*, in Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 81-100; Berns Wedemeyer-Kolwe, "Der neue Mensch": *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, K&N, Würzburg 2004.

ne), a tutto vantaggio della *Bekennntnis* (la conoscenza vissuta come ammissione, confessione, *engagement* e agnizione). Le catastrofi di un secolo non hanno dissipato il vizio di considerare le pratiche corali come forme privilegiate di maieutica *fai da te*. Inficiati da un'ansia antimoderna di palingenesi e anacronismo, che fu la loro reazione anafilattica alla modernità come sinonimo di complessità, i comportamenti neo-corali della seconda metà del ventesimo secolo avrebbero insomma desunto quasi senza eccezioni dallo schema inattuale della *gestazione* comunitaria pretesti sempre nuovi di gravidanza isterica.

D'altro canto, che la fregola popolar-comunitaria d'inizio secolo insistesse tanto sulla somatizzazione e razzializzazione del nuovo vangelo di coesione, diceva già del suo spiccato impulso antigenealogico²⁵. Eccitata da prospettive deliranti di azzeramento della storia e della biografia, la comunità offre a ciascuno il sensibile incentivo di opporre ai debiti e doveri della genealogia (provenienza, discendenza, tradizione), le libertà di una nuova "famiglia di sangue", presenziale, elettiva, autogena e avallata dall'azione. Fedele a sua volta al comandamento di un ripudio generalizzato dei padri, neppure il comunardismo di molti gruppuscoli alternativi degli anni Sessanta si sarebbe sottratto a questa vocazione antigenealogica, che è, dopotutto, un retaggio cristiano. Agli evangelisti spetta il *copyright* della favola autogena ed esaltante di Gesù dedito a identificarsi con un Padre *differente* dal suo genitore all'anagrafe, ergo a dichiararsi, come corollario della stessa paralogia, padre unico di sé stesso. Se l'*imitatio Christi* può considerarsi a giusto titolo l'atto di nascita del paradigma mimetico e teatrale d'Occidente, l'autoaccreditamento ottenuto per martirio può sua volta considerarsi l'assioma teologico della performance: Cristo fu pur sempre – parafrasando un brillante aforisma di Peter Sloterdijk – il "primo artista d'azione". Il successivo discrimine tra chiese istituzionali e sette pentecostali si misura sull'interpretazione di questo retaggio ambivalente che è l'*auctoritas* del *pater sui*. La crisi dei cristianismi non fu che una manovra recidiva tesa a polarizzare e stabilizzare un'ambiguità che era già appartenuta alla nozione di *chorós* (in cui lo spazio dato e concertato si confonde con lo spazio agito e concertante): oppose l'assemblea rappresentativa dei credenti a quella performativa dei militanti; la messa come *reenactment* stilizzato dell'ultima cena alle convulsioni ispirate di una Pentecoste senza fine; la chiesa come istituzione all'*ekklesia* come esperienza. E poiché le parentele elettive sono infinitamente più cogenti che le ereditarie, pochissimi fenomeni ideologici avrebbero superato in tossicità le rivendicazioni d'innocenza dei *rinati*, *risuscitati* e *bastardi* di tutte le categorie.

Le coropolitiche moderne e postmoderne possiedono tratti squisitamente edipici. Poiché si tratta di rileggerne in dettaglio le nevrastenie e ciclotimie, non sarà inopportuno fare anamnesi del passato storico che, esigendogli di diseredarle, si ostinano a ripudiare.

25. Per un'analisi completa del paradigma antigenealogico, cfr. Peter Sloterdijk, *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2014 (ed. it. *I figli impossibili della nuova era. Sull'esperimento anti-genealogico dell'epoca moderna*, traduzione di Francesco Clerici, Mimesis, Milano 2018).

Il progenitore storico da rinnegare in nome dei nuovi vangeli somatici è a tutti gli effetti, per la danza del ventesimo secolo, il paradigma corale del balletto classico. Per quanto la coreologia recente si compiaccia d'interpretare la subalternità del *corps de ballet* in termini proletari²⁶, l'unico modello che ne permetta, come referente mitopoietico e allegoria formale, un'esegesi corretta è sempre e solo la vecchia *società di corte*: con i suoi contadini felici, pastori sfaccendati e paesani festanti, il balletto è incoercibilmente l'interfaccia favolosa (e, nel gusto borghese che ne eredita le strutture, la riedizione mitica) di relazioni simboliche, valori dinamici e costumanze totalmente inerenti al tessuto della società cortigiana come la descrisse Norbert Elias²⁷. Le danze collettive del repertorio sono la trasposizione di un abbecedario antropologico e comportamentale dedotto quasi integralmente dall'etichetta di Versailles e delle corti che ne adottarono, tra il XVII e il XVIII secolo, il modello perfezionato di "condominio nobiliare": nell'organigramma del balletto la sincronia, l'ordine, l'esattezza, l'*aplomb*, la leggerezza simulata, la frontalità deferente, il rispetto dei ranghi lineari sono calchi dettagliati delle norme di equilibrio gerarchico e dei parametri secolari di *sprezzatura* su cui l'aristocrazia d'*ancien régime* aveva plasmato la sua antropologia di classe. Il popolino stilizzato che il corpo di ballo viene a incarnare è sempre e solo il "ritratto in costume" di una casta ordinata dal prestigio, il cui catalogo di nostalgie campestri è la vera fonte di qualunque balletto anacreontico²⁸.

L'aspetto più controverso di questa gestione dinamica dello spazio finzionale (e le coropolitiche moderne si affretteranno a revocarlo industriosamente) è la distanza: un corpo di ballo ottempera a un precetto modulare, metrico-lineare, schematico e *distale* di intervalli tra i corpi. Analogamente, un *modus vivendi* secolare ripartisce i membri dell'aristocrazia d'*ancien régime* lungo una trama di sospensioni e interazioni la cui tonicità ideologica è letteralmente appesa a un filo: la conservazione dei privilegi afferisce all'applicazione formale – come protocollo ed etichetta – di una minuziosa simbologia prossemica, che è indice, a sua volta, della maggiore o minore prossimità di ciascuno alla persona, fisica e politica, del monarca. Splende su tutto e tutti l'imperativo di preservare onoratamente certe "distanze di sicurezza": questo clientelismo diastemico mira a scongiurare ogni solidarietà inopinata tra gli aspiranti allo stesso grado di prestigio sociale, e ogni eventualità, nel clima di tedio politico che affligge la nobiltà acuartierata delle regge, di federazione dello scontento. Il catalogo di destrezze ortogonali che permette al collettivo bucolico, alla nobiltà vicaria del *corps de ballet* di muoversi armoniosamente si rifà a norme di arbitrio e astrazione concepite in un tempo in cui qualunque intento di

26. Ci sentiamo, in questo senso, di esprimere una cauta riserva sulla tesi di Fiona Macintosh, che il *corps de ballet* ottocentesco sia in tutto e per tutto un prolungamento delle danze corali e dei balli borghesi dell'epoca rivoluzionaria. Cfr. Fiona Macintosh, *Choruses, Community and the Corps de Ballet*, in Joshua Billings – Felix Budelmann – Fiona Macintosh (edited by), *Choruses, Ancient and Modern*, cit., pp. 309-326.

27. Cfr. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Hermann Luchterhand, Darmstadt 1969 (ed. it. *La società di corte*, traduzione di Giuseppina Panzieri, Il Mulino, Bologna 2010).

28. Per un'analisi filosofica di ampio spettro sulla nozione di prestigio, cfr. Barbara Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Il Mulino, Bologna 2012.

comparare o adattare alla realtà sociale i protocolli e le *belle maniere* del gran teatro della corte – qualunque accenno a misurarne eticamente la legittimità estetica – si sarebbe rivelato rovinosa. Versailles manteneva intatto il suo prestigio grazie alla concertazione di un artificio che stava al comportamento naturale dei corpi come il disegno di parchi di Charles Le Brun al paesaggio francese. Cambi di equilibrio o ridistribuzioni dei poteri obbligavano il complesso della società cortigiana a una manutenzione pressoché diuturna dell'architettura pensile e radiale che fu la ragnatela del prestigio aristocratico. Il correlativo dinamico di questa resilienza sarebbe stato l'isometria infallibile dell'azione del corpo di ballo. Un sistema isometrico è quello la cui norma prossemica non si lascia alterare sensibilmente da nessun cambio d'assetto: reagisce alle deformazioni ricostituendo la sua economia di relazioni e distanze con un'uniformità quasi algoritmica²⁹. Qualunque stress nella geometria di una danza d'insieme (traslazioni, suddivisioni, agglutinazioni) obbliga tutto il collettivo a reimpostarsi per salvaguardare l'armonia, la simmetria e l'ordine piramidale dell'immagine generale. Almeno sulla carta, l'ecosistema del prestigio nobiliare non ammetteva deroghe. È per questo tanto più emblematico il ruolo di quanti, nello spettacolo cortigiano, di là da ogni considerazione di rango o titolo, godevano di inaudite libertà di movimento, e della licenza di disattendere quasi tutte le norme ortogonali e prossemiche, regalandosi favolose escursioni dinamiche. Ha dunque senso interpretare l'eroina, l'*étoile*, la *soubrette* del balletto di repertorio meno come metafora del ruolo gerarchico assegnatole dalla finzione (quello di principessa o regina), che come il correlativo favoloso dell'eccezione dinamica che rappresentò, anche nelle corti più ingessate, la *favorita* o *putain du roi*.

Nascita della Coropolitica dallo spirito della *Kultur*

Nonostante un DNA così suggestivamente sociopolitico, i formati della danza d'insieme nel balletto classico *non sono mai* calcolatamente allegorici, e il loro messaggio ideologico è generalmente preterintenzionale. Patrimonio estetico immemore della manovra di iscrizione simbolica che lo generò, il canone del *ballet d'action* è il prodotto di un crepuscolo d'*ancien régime*, in cui i nobili subiscono l'etichetta ridondante delle corti come una necessità molesta ma non negoziabile; rappresenta, per così dire, l'ultimo *turnover* ornamentale delle costumanze cortigiane: nasce quando il decorativismo dell'etichetta si emancipa una volta per tutta dalle sue ragioni materiali; quando la pompa pubblici-

29. Trasferire omoteticamente questo paradigma d'isometria dal campo delle relazioni tra corpi a quello delle relazioni nei corpi, sarà l'operazione sottesa ai procedimenti improvvisativi e compositivi di coreografi come William Forsythe o, più recentemente, Marcos Morau che, nella seconda metà del XX secolo e nei primi decenni del XXI, dedurranno dalle norme congelate della fraseologia ballettistica una topologia del corpo danzante di straordinaria complessità. Cfr. Roberto Fratini, *Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción*, in Id. (a cura di), *El cuerpo incalculable. William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*, Mercat de les Flors, Barcelona 2018, pp. 11-56.

taria del barocco trapassa nell'intimismo estenuato del rococò; quando, delegando alle tecniche della danza professionale l'artigianeria della magniloquenza, gli aristocratici si accontentano di ballare discreti minuetti nei *boudoirs* di dimore sempre più piccole. Nelle forme i cui lo conosciamo, il balletto di repertorio è meno una manovra di propaganda che un costrutto sintomatico, il sedimento di un comportamento sociale precipitato insensibilmente in decalogo finzionale: come gli specchi della *Galerie des Glaces*, riflette con favolosa esattezza, ma *irriflessivamente*, la topografia e l'estetica delle relazioni cortigiane.

Quando, oppostamente, la danza moderna e contemporanea sostituiscono al *fairplay* della distanza un eros di prossimità, a motivarle è la necessità imperiosa di determinare e tematizzare *culturalmente* le convergenze tra forma coreografica e messaggio politico. Se si ammette che le origini della danza moderna siano un'illustrazione da manuale dell'ansietà di riconoscimento culturale, la parabola coropolitica dell'ultimo secolo apparirà a sua volta come una specie di archeologia attanziale della liturgia cui politici, artisti e cittadini si riferiscono quando dicono di *fare cultura*; l'archeologia, insomma, di una velleità culturogena. In quest'aspetto più che un capitolo della storia culturale recente, il coro-comunitarianismo è una parte essenziale della storia dell'*idea di Cultura*.

Emersa dalla Rivoluzione del 1789, la nozione di *società* è l'adattamento di un precetto ideologico ancora strutturalmente cortigiano: la *civilisation* come complesso di destrezze rigorosamente apprese, norme di convivenza, basi minime dell'equilibrio sociale. Nonostante un disperato tentativo di cedere alla natura il *copyright* dei diritti fondamentali, l'idea di civiltà che gli *idéologues* universalizzano continua a predicare stolidamente il carattere deducibile e razionale dei criteri che distinguono i civilizzati dai barbari. La pretesa del Giusnaturalismo – legittimare biologicamente la ragionevolezza dei nuovi decaloghi di convivenza – è solo profetica della propensione, longeva in altri contesti (per esempio il postromanticismo tedesco) a giustificare con argomenti biologici lo spirito dei decaloghi di convivenza vieppiù irrazionali che sostituiranno il repubblicanismo illuminista. Inaugurando una *joint venture* di lungo corso tra scienze politiche e naturali, l'illuminismo condanna Madre Natura e le sue leggi inoppugnabili a futuri impieghi politici, inesorabilmente catastrofici. Affinché questo giro di vite appaia legittimo bisognerà che la natura, a sua volta, da *oggetto preferenziale* della *civilisation* illuminista, assurga a *soggetto preferenziale* della Cultura post-illuminista; che, consumato sulle ceneri dell'idealismo il divorzio tra ragione e natura, inizi il *flirt* tra le pseudo-scienze biologiche e l'ideologia, lo stesso che porterà in pochi decenni le *culture* sedicenti "naturali" a seppellire solertemente in fosse comuni gli ultimi residui di civiltà, razionalismo, contrattualità sociale e artificio. Quando s'invoca la dicotomia di *Natur* e *Kultur* si è soliti omettere che la seconda non nacque dal seno dell'illuminismo di provincia che per fornire crediti inopinatamente "naturali" a un ampio ventaglio di contenuti fantasmali; che la *Natur* fu, a conti fatti, un sottoprodotto della *Kultur* in quanto correlativo veritativo (e dunque fatalmente menzognero) dell'azione. È propriamente la vicenda alterna della negoziazione

illuminista con la natura come parametro di valore a rivelare la dicotomia che interessa questo studio: Se il *corps de ballet* funse da corollario estetico della *civilisation*, il “coro” moderno appartiene in tutti i sensi alla prosapia di valori plasmata intorno al concetto di *Kultur*, e alla violenta manovra intellettuale di “naturalizzazione” che gli fu inerente; e ancora, se nella civiltà del balletto l’aristocrazia *si travestiva da popolo minuto credendo di portare una maschera*, nelle culture corali di stampo moderno accade esattamente il contrario: il popolo *si travestirà da se stesso credendosi nudo*. Ligia alla convinzione della danza moderna di avere riscattato la verità del corpo da secoli di superstizione somatica, l’arroganza specifica della nuova coralità (o il suo oscurantismo schietto) è la pretesa di avere scardinato i meccanismi della finzione sociale e revocato lo spettacolo delle differenze di classe, affinché la famiglia umana *incarni sé stessa e la sua naturale propensione alla cultura* senza filtri né inibizioni.

Non può dunque stupire che il *revival* coropolitico desse smaniosamente corpo, negli anni Venti e Trenta, ai deliri identitari insiti nei concetti di popolo, nazione, razza; o che, ciecamente persuasa di poter al tempo stesso emancipare e ricondurre, liberare e *deliberare* i sentimenti vaghi e le energie non canalizzate delle masse urbane moderne, flirtasse con atavismi, arcaismi assortiti e rigurgiti di barbarie. La nozione di *Kultur* abbinava l’idealismo spiccio di figurarsi la nazione come un corpo unitario e avventuroso al pragmatismo di voler tradurre questo *pathos* in una meccanica. Si trattava in sostanza d’invertire i termini della metafora idealista e di concepire il corpo in sé come principio veritativo, movente identitario e motore esclusivo di una performance gregaria chiamata a surrogare qualunque politica e qualunque storia.

La *Wanderung*, l’erranza che aveva mosso e commosso la soggettività romantica, fu anche l’embrione di un errore nazionalista la cui gavetta dinamica si sarebbe fatta, all’inizio del secolo XX, proprio nelle figure del vagabondaggio organizzato (per esempio nell’attivismo folclorico-escursionistico delle innumerevoli associazioni giovanili e studentesche – *Scouts*, *Wandervögel* etc. –, in cui si brevettò il gregarismo omoerotico degli squadrismi a venire)³⁰. Se la *Wanderung* romantica aveva tradito l’anelito soggettivo di perseguire erraticamente, contro l’angustia del mondo civilizzato, un’identità eccentrica, il nuovo escursionismo come *Kultur* vissuta offrì alla stessa velleità una soluzione banale e accessibile: cercare erraticamente un’identità concentrica e collettiva. Fu, a suo modo, l’antenato del *Bewegungschor*, e la più precoce delle sue applicazioni propagandistiche: oggettivandosi a stento in un’istituzione politica, la nazione non poteva che inter-soggettivarsi nella contagiosa sensibilità di un operoso gruppo di fedeli; essere, prima che un fatto geopolitico, l’oggetto di innumerevoli appelli

30. Cfr. Manfre Priepke, *Die evangelische Jugend im Dritten Reich 1933-1936*, Norddeutsche Verlanganstalt, Hamburg 1960; Howard Paul Becker, *German Youth: Bond or Free*, Oxford University Press, New York 1946; Winfried Mögge, *Bilder aus dem Wandervogel-Leben. Die bürgerliche Jugendbewegung in Fotos von Julius Groß, 1913 -1933*, Wiss. und Politik, Köln 1991 (ed. it. *I Wandervögel: una generazione perduta. Immagini di un movimento giovanile nella Germania prenazista*, traduzione di Enrico Fletzer e Leda Spiller, Socrates, Roma 1999); John A. Williams, *Turning to Nature in Germany. Hiking Nudism, and Conservation, 1900-1940*, Stanford University Press, Redwood 2007.

spirituali, chiamate di sangue e altri “miti di massimo stress”³¹. Sorta da una nevrosi collettiva, la prima mobilitazione simbolica ed estetica della storia tedesca, la prima trasformazione della fede politica in performance, era già un *passage à l'acte*: un conato d'azione corale, dovuto meno al calcolo cosciente che all'impulso di compensare con un simulacro di irreparabilità l'assenza totale di solide motivazioni.

Rivendicando la presenza attiva, il gesto di auto-incarnazione di un collettivo vivo e immanente, un ampio settore ideologico della *Körperkultur* rifiutava in blocco le forme tradizionali di autorappresentazione e autofinzione di quel collettivo – *trascendente* per definizione e *intrascendente* per buon gusto – che era stata l'aristocrazia continentale. Così pure, se la *civilisation* era stata transnazionale, la *Kultur* predicò come un'evidenza “fatale” (e dunque come una causa necessaria e sufficiente) il vincolo tra comportamenti culturali e condizioni destinali come il corpo biologico, il territorio, la madrelingua, ecc. Se l'idea di comunità ortogenica sta alla nozione di *Kultur* come l'idea di associazione e società a quella di *civilisation*, è comprensibile che, invocando gli arcaismi della comunità come sorgente di certezze naturali e somatiche, politici e artisti della prima metà del XX secolo stigmatizzassero qualunque costruito urbano e societario (dalle istituzioni politiche, alla città, agli spettacoli) come focolaio di menzogna, alienazione e infezione. A questo dominio dell'apparenza si volle contrapporre la sincerità militante e persuasiva di una comunità agente; alla maschera societaria, fatta di cinismo e individualismo, il volto di una soggettività abnegata e pluralizzata; alla *Kurwille* (o volontà d'elezione) della *Gesellschaft*, unita da lacci di solidarietà meccanica, la *Wesenwille* (o volontà d'essere) della *Gemeinschaft*, unita da lacci di solidarietà organica³².

Nel falso processo di secolarizzazione iniziato dall'era romantica, il luogo tradizionalmente occupato da moventi religiosi come dio e l'anima, fu usurpato da significanti maestri come *società* e *corpo*. Attorno a questi nuovi *cluster* semantici, che erano i residui di un'inquietudine ancora teologica, si organizzarono esperimenti di ogni tipo. L'esperimento sociale ininterrotto del XX secolo fu tematizzare, isolare e decantare il “fattore comunitario”, certi, con le dovute manovre epistemologiche, di distillarne la quintessenza da una materia ibrida e impura chiamato società. L'antropologia d'inizio secolo, ansiosa di rintracciare le cellule staminali della convivenza in società non tocche dai potenti acidi dell'ecumene occidentale, fu parte di questa passione generale per la palingenesi. La nascente teoria razziale e il pensiero della *Gestalt* risentirono di un'ansietà analoga. Si trattava a conti fatti di applicare a un oggetto collettivo procedimenti euristici identici a quelli dell'esperimento esistenziale che, negli stessi anni, pretendeva di *astrarre* l'elemento *corpo*, come un antidoto, dalle turbolenze pa-

31. Sulla nozione di “mito di massimo stress” in merito all'origine delle religioni, cfr. Peter Sloterdijk, *Gottes Eifer. Von Kampf der dreie Monotheismen*, Verlag der Weltreligionen, Frankfurt am Main 2007 (ed. it. *Il furore di dio. Sul conflitto dei tre monoteismi*, traduzione di Paola Quadrelli, Raffaello Cortina, Milano 2008).

32. Sulla dicotomia di *Gemeinschaft* (comunità) e *Gesellschaft* (società o associazione) cfr. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, cit., p. 72.

tologiche del soggetto moderno.

Questa falsa dialettica tra società e comunità contribuì come nessuna a travestire la vera dialettica tra società di *status* e società di classe; tra le garanzie dell'aristocrazia in declino e la *Stimmung* dinamica della borghesia in ascesa, madre di tutte le mitologie cinetiche del nuovo materialismo. Erano altresì parte del patrimonio immaginario della borghesia il panegirico del movimento, l'equazione di verità e azione, la forte propensione a determinare il significato e i fini, capitalizzandola come *mobilizzazione*, di una mobilità dispersa, di una potenza d'indeterminazione che si era associata alle sollevazioni, *moti e ammutinamenti* dell'Europa preindustriale, e che sopravviveva nel precariato cinetico, nell'agitazione senza nome dell'urbe industrializzata³³. L'imprudenza di molta danza moderna fu ignorare che la fantasia culturale della collettività danzante traduceva in un'eterotopia affascinante la manovra di reificazione del movimento di cui i fascismi si servivano per tutelare gli stessi interessi che tutt'oggi si salvaguardano inculcando periodicamente in una collettività sedata la cieca convinzione di essersi mobilitata.

In tempi oscuri, rappresentare un passato senza prospettive – il *jadis jamais assez* del mito – dà modo al collettivo di *invocare* (chiamare in presenza) il futuro. E poiché la risposta isterica all'insufficienza e insignificanza del presente è assolutizzarlo, la libido coreologica dell'*hic et nunc*, sospettosamente energica nei decenni della svolta totalitaria, è solo un'altra maniera di allenare l'immaginario collettivo a forme estreme di necromaterialismo³⁴: di adattare la forma del tempo e dello spazio a aspirazioni, riscosse ed emancipazioni i cui mentori di prestigio sono, ancora e sempre, i morti. Sono loro l'ultimo circolo del *chorós* in cui si gestano le fantasie concentriche della nazione³⁵. Il collettivo in azione s'impregna di aure performative (e della ritualità di paccottiglia del caso) solo assumendo il "collasso sul presente" di un passato e di un futuro così fantasticamente indiscutibili da ispirare un carisma poco meno che religioso.

La velleità d'iscrivere in paradigmi coreutici e coreografici tutte le nuove metafore e i vecchi miti dell'utopia sociale, è una malattia primitiva della danza moderna, e la vera sinopia di ciò che Nicolas Bourriaud, nel suo *wishful thinking*, credendo di analizzare un fenomeno poetico attualissimo, ha battezzato *estetica relazionale*³⁶. Il fascismo aveva già presupposto un prolasso delle categorie etiche

33. Sulla relazione tra il concetto di modernità e la semantica del movimento e della mobilitazione, cfr. Peter Sloterdijk, *Die Mobilisierung des Planeten aus dem Geist der Selbstintensivierung*, in Id., *Eurotaismus: zur Kritik der politischen Kinetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

34. Sugli aspetti necromaterialistici dell'estetica nazista cfr. Éric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford University Press, Redwood 2004; Mark Antliff, *Avant-garde Fascism*, Duke University Press, Durham 2007.

35. È un'illustrazione da manuale di questo schema psicopolitico la più celebre delle applicazioni coreografiche dei formati del *Bewegungschor* e *Sprechchor*: il coro statuario e stereofonico dei morti che, all'inizio di *Das Totenmal* (1930) di Mary Wigman, declama la sua apostrofe revanchista al pubblico presente accerchiandolo nell'oscurità. Cfr. Laure Guilbert, *Danser avec le IIF Reich*, cit., pp. 58-65.

36. Cfr. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, Paris 1998 (ed. it. *Estetica relazionale*, traduzione di Marco Enrico Giacomelli, Postmedia Books, Milano 2010).

su quelle estetiche: esteti incalliti della relazionalità furono gli stessi gerarchi che Pier Paolo Pasolini descriveva ancora, ne *La divina mimesis*, come «Diputati dei Rimbaud di provincia»³⁷. Vera deriva estetica della politica, come segnalò a suo tempo Walter Benjamin, il fascismo aveva parimenti ratificato con agghiacciante precocità l'equazione sportiva di danza e mobilitazione.

L'idea di un'estetica relazionale non è purtroppo meno paradossale del fenomeno che intende cartografare. Se la si osserva con cinismo, è quasi la riformulazione lessicale, ottemperante a criteri editoriali di correttezza politica, del complesso di valori deliranti che Kracauer riunì, quasi cent'anni orsono, sotto la brutale etichetta di «ornamento della massa»³⁸.

Nella sua ambivalenza, è altresì un residuo squisito dell'anamorfose ideologica del Sessantotto: la riedizione non belligerante e definitivamente "culturale" di un'estetizzazione del concetto di convivenza che, predicata a tutti i livelli nei fori della contestazione, sarebbe divenuta il suo sedimento più stabile. Il Maggio fu, per così dire, il laboratorio in cui i massimalismi aggressivi della vecchia *Kultur* si trasformarono insensibilmente nei dimessi minimalismi di quell'idea di Cultura che la contestazione doveva lasciare in eredità ai ministeri consenzienti e artisti dissenzienti dello stato neoliberale; il campo base che addestrò tutto il discorso a sopravvivere come metadiscorso. O a *prefigurarsi* come tale, mentre credeva di prefigurare il migliore dei mondi possibili.

Coropolitica e contestazione

Modellato da André Gorz nell'imminenza della contestazione³⁹, il concetto di *prefigurazione* ne divenne quasi d'immediato un significante-padrone: alludeva alla possibilità di assorbire o sussumere il programma della trasformazione politica nell'ordine evenemenziale ed eventuale del vissuto come prestazione politica integrale – o della prestazione politica integrale come vissuto: che l'esistenza assurgesse a fabbrica permanente (o a teatro totale) delle nuove istanze libertarie, e che le gioie di un'esistenza emancipata fossero altresì *exempla* viscerali di una felicità terrena finalmente accessibile. Di qui gli *exploits* comunitari, le comuni artistiche e pedagogiche, i formati di convivenza e dissidenza che,

37. Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, in Id., *Romanzi e Racconti*, Mondadori, Milano 1999, vol. II, p. 1099.

38. Cfr. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977 (ed. it. *La massa come ornamento*, traduzione di Maria Giovanna Almirante Pappalardo e Francesco Maione, Prismi, Napoli 1982). Per una riflessione coeva a quella di Kracauer sugli aspetti coreopolitici della coreografia di massa, cfr. Philippe Soupault, *Terpsichore*, Émile Hazan & Cie, Paris 1928. Lo schema concettuale di Kracauer è stato ripreso recentemente in: Mark Franko, *The Work of Dance: Labor, Movement and Identity in the 1930s*, Wesleyan University Press, Middletown 2002.

39. Cfr. André Gorz, *Le socialisme difficile*, Seuil, Paris 1967 (ed. it. *Il socialismo difficile*, traduzione di Lisa Foa, Laterza, Bari 1968). Valeria Graziano ha recentemente applicato la stessa nozione a una decostruzione dell'idea di avanguardia: precisamente recuperando l'etica della prefigurazione sarebbe lecito liberarsi una volta per tutte di un concetto velatamente militarista di avanguardia artistica come "corpo d'élite" che anticipa le conquiste concettuali e i comportamenti formali della maggioranza. Cfr. Valeria Graziano, *Towards a Theory of Prefigurative Practices*, in Daniel Andersson – Mårten Spånberg (edited by), *Post-Dance*, MDT, Estocolmo 2017, pp. 176-203.

inediti e non di rado inauditi, fiorirono in tutti i quadranti della protesta.

Se il principale sintomo della modernità era stato, sin dagli anni Venti, la trasformazione della società in laboratorio, il Sessantotto costituì un momento di massima sintonia tra le istanze genericamente socio-sperimentali e gli specifici impulsi di scoperta, novità di procedimento ed enfasi retorico che l'immaginario del decennio attribuiva alla cosiddetta "arte sperimentale": non solo perseguì ostinatamente la trasformazione alchemica della società in comunità, ma ratificò che il protocollo sperimentale ad applicarsi sarebbe stato, per il futuro immediato e non, l'*improvvisazione*; diede sostanzialmente sfogo alla pulsione neoromantica di trasformare il tran tran giornaliero in un'arte d'azione "ispirata", per non dire in una nuova forma di pentecostalismo applicato. Il nomadismo *beatnik* fu la prima, e di certo non l'ultima, delle sue *Wanderungen*. Riproduceva per filo e per segno un prototipo di conversione e automozione antico come l'*esodo* ebraico o l'*Ègira* islamica, che avevano fatto da modello alla verve motoria e migratoria di innumerevoli culti scismatici statunitensi (quaccheri, mormoni, mennoniti, *shakers*, neo-hussiti, anabattisti, trascendentalisti, ecc.). La cultura contestataria compaginò questo catalogo di precedenti scritturali e confessionali con il revival letterario di H. D. Thoreau o Ralph Waldo Emerson, mentori indiscussi delle mitologie civili *made in USA*, e con una lettura febbrile della sociologia di Charles Wright Mills, che additava nel ritmo di vita delle metropoli una fonte certa di aggressività e alienazione⁴⁰. Ratificata da una storia di pionierismi e scampagnate nelle praterie dell'autenticità, l'improvvisazione comunitaria parve comprensibilmente più eccitante, veridica ed efficace che il difficile protocollo di scrittura, prova e simulazione che era stato per secoli il karma del teatro e della politica. In Europa, i più irriducibili tra gli attori della *kermesse* coropolitica di elezione e autoesilio che fu il Sessantotto avrebbero dato nuovi sfoghi al loro immutato entusiasmo performativo nei terrorismi, latitanze e spontaneismi armati del decennio successivo.

Prima di diventare il lievito di ogni *marketing* che si rispetti, la voga sessantottesca del *lifestyle* – assorbire e inscenare la società senza classi nella *poiesis* integrata dei rapporti di produzione e riproduzione – fu un *revival* quasi letterale della dottrina della *forma vitae* che Giorgio Agamben ha recentemente messo al centro della sua indagine sugli ordinamenti monastici: gli abitanti del cenobio (dal greco *koinós bios* – vita in comune) aderivano a un'esistenza interamente determinata dalla regola in cui si schematizzava, o si "stilizzava", la biografia del fondatore dell'ordine⁴¹. Retto da imperativi mimetici (e riedizione dell'*imitatio Christi* protocristiana), questo *reenactment* santo scongiurava i pericoli oggettivi del mondo e le aberrazioni soggettive dello spirito; consentiva di abnegarsi in una performance esistenziale abbastanza integrale da escludere ogni tensione tra libertà e obbedienza, verità e simulazione: l'*ethos* del monastero – la più antica delle "istituzioni totali" – ascriveva l'esercizio

40. Cfr. Charles Wright Mills, *The Sociological Imagination* (1959), Oxford University Press, New York 2000 (ed. it. *L'immaginazione sociologica*, traduzione di Quirino Maffi, Il Saggiatore, Milano 2018).

41. Cfr. Giorgio Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Neri Pozza, Torino 2011.

della libertà spirituale a un atto di sottomissione senza scarti, il cui spazio di formalizzazione non era propriamente né discorsivo né normativo: poggiava sull'immediatezza di un vissuto il cui affanno diurno diveniva, nella condivisione, "perfetta letizia": equazione salvifica di docilità ed emancipazione, sincerità ed emulazione, spontaneità e ottemperanza.

Il Sessantotto avallò il riflusso di un istinto di evasione e preservazione sostanzialmente pre-moderno: i suoi cenobi nuovi di pacca furono le allegre brigate che, a bordo di furgoncini scassati, solcarono l'estate dell'amore, *prefigurandone* i troppi paradisi; dispiegando insomma una versione psichedelica, spasmodica e sincopata della *post-figurazione* che aveva cadenzato le placide *formae vitae* del medioevo monastico; o secolarizzando lo zelo dissidente e pionieristico che era stato la ricetta del protestantismo coloniale: un fervido mix d'ispirazione e militanza, infuso capillarmente in tutta l'idrografia labirintica dei culti pentecostali, neoconversionisti e demoninazionalisti statunitensi.

In questo, l'energicità utopica delle coropolitiche contestatarie non fa che perpetuare l'abbaglio, o la nostalgia, di molta sociologia occidentale. Affinando scientificamente le metafore climatologiche di Canetti, Émile Durkheim aveva parlato di correnti, energie e forze⁴². Ma le *effervescenze e anomie* – vere chiavi di volta del suo pensiero – che Durkheim interpretò come momenti seminali dell'esperienza religiosa primitiva, non potevano interpretarsi come espressioni nascenti del comportamento politico se non a prezzo di una forte miopia concettuale. Questa breccia semantica e temporale spiega bene di che scorciatoie concettuali si sarebbe servito l'immaginario coropolitico del Sessantotto. L'effervescenza cantata da Durckheim e salutata dai contestatori come sinonimo di dissidenza era già, semmai, una forma dell'entropia: "freccia del tempo" che, iscrivendo una temporalità vertiginosa nelle strutture della permanenza, non poteva parlare della storia se non in termini risolutamente apocalittici, per rivelazioni e accelerazioni. A un'idea precipitata del tempo e dello spazio corrispose, nel Sessantotto, una politica precipitosa, avventista e millenarista: un presente che, una volta di più, pretendeva di riassumere qualunque futuro.

Così, se il conventualismo europeo si era legittimato nel *reenactment integrale di un passato*, il comunitarianismo neomillenarista e americaneggiante del Sessantotto credette seriamente d'inscenare il *reenactment integralista di un avvenire* così miticamente remoto che esigerne l'immediatezza divenne in pratica un *tic* compensativo. Quell'avvenire ereditò tutte le prerogative sacrali di un *adventum*: l'immanenza della "comunità-che-avviene" incarnò l'imminenza pseudo-messianica della "comunità-che-viene". La performance generazionale inaugurò un culto "intensivo" del presente il cui afrore segnatamente religioso anticipava quasi senza eccezioni i fervori e le presunzioni propri di molta performance post-moderna.

42. Cfr. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Ink, Paris 2013 (ed. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, traduzione di Massimo Rosati, Meltemi, Roma 2005).

E poiché questo messianismo attardato non andava esente da seduzioni apocalittiche, il dogma performativo della *presenza come accadimento* passò a descrivere nebulosamente un ibrido di attanza e di essenza che la dottrina cristiana della Rivelazione aveva da sempre qualificato con il termine *parousia* (la venuta di Cristo, il suo ultimo *atto* – puntuale e intemporale – *di presenza*). Non deve stupire che nel menu delle beatitudini immediate del Sessantotto s'insinuasse una confusa, sportiva tentazione di neo-evangelismo, con variopinti *spin-off* di mendicizia, pauperismo e settarismo⁴³; o che gli stessi sincretismi fossero una specie di prova generale per i vari *Doom's Day Cults* dei decenni successivi. La *Family* di Charles Manson – solo uno degli innumerevoli *spin-off* pentecostali del movimento *hippie* – fu tutto questo: un *cocktail* esplosivo di creatività esistenziale, sperimentalismo socio-gruppale, nomadismo Volkswagen, teatralizzazione psicotropica degli stati di coscienza, guruismo pentecostale, sincretismo religioso (da Gesù a Satana a *Helter Skelter*), terrorismo cerimoniale e comune follia omicida – “Un Halloween senza fine”, come hanno testimoniato dal carcere alcune delle ex adepte, cioè un esercizio di finzione estensiva, di performatività gregaria e uscita letteralmente di cardine o – per usare un aggettivo caro alla Performance Theory – *unmarked*. Non stupisce che il gruppo risiedesse in un *set western* abbandonato, a due passi da Hollywood.

Forte di una pianificazione strategica disastrosamente deficitaria e di un'idea d'insurrezione incurabilmente performativa, la *forma mentis* contestataria professò con ardore la credenza che la rivoluzione e il paradiso potessero essere *immediati*. E aderì con passione all'idea che non potesse esservi altra agenda politica, poesia, creazione, vita se non nell'azione. Predicando l'urgenza non negoziabile di abbattere qualunque nozione ereditata di politica o partito, la sua ostilità nevrotica ai freni del mondo adulto fu solo sinonimo di una ripugnanza diffusa verso qualunque forma di prudenza e ponderazione, e inaugurò nel segno di questa ripugnanza la fantasia longeva della *democrazia diretta*. Mentre un'intera generazione si abbeverava a questa panacea intellettuale ed esistenziale della vita come performance *estensiva*, la nozione di *esperienza* si fece sovrana in tutti i settori della prassi: si diffuse il vizio di chiamare *alternativa* qualunque “sovrarecitazione” esistenziale.

Afferrandosi all'apoteosi della gioventù come valore e alla cosmovisione giovanile come modello utopico definitivo, il *Teenage Takeover* dell'età del *rock'n roll* finì senza volerlo per rinfrescare alcuni

43. Sarebbe sufficiente ricordare lo sconsiderato successo di cui godettero nella fase contestataria le riedizioni dell'apocrifo *Aquarian Gospel of Jesus the Christ* del 1908 (cfr. Levi H. Dowling, *Il Vangelo Aquariano di Gesù il Cristo*, Lindau, Torino 2018). Accanto all'efflorescenza dei culti neo-pagani, satanici, ufologici ed esotici, il comunitarianismo contestatario vantava considerevoli *spin-offs* cristiani e pentecostali. Basi di neosincretismo evangelico possono ravvisarsi in alcuni degli esperimenti settario-utopici, più o meno criminali, del decennio compreso tra il 1965 e il 1975 (il Jim Roberts Group, lo Spiritual Counterfeits Project, la Church of Bible Understanding, Los Jamilians, la Nation of Yahweh, gli Shiloh Youth Revival Centers, i Jesus People, i Jesus Freaks, la *farm* di Stephen Gaskin, la One World Family di San Francisco, la Drop-City in Colorado, Twin Oaks in Virginia), preludio al sincretismo *soft* degli anni Ottanta e Novanta. Cfr. Robert Greenfield, *The Spiritual Supermarket*, Saturday Review Press, New York 1975; Theodore Roszak, *The Making of the Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Doubleday, Garden City N.Y. 1969; Manuel Delgado, *El animal público*, cit., pp. 159-171.

tra gli slogan cadaverici del fascismo. E per opporre alla genealogia mille dimostrazioni ed esternazioni di generatività.

In questo senso, le figure improvvisate di coesione e relazionalità forgiate dall'immaginario contestatario incarnarono un vero e proprio eros di rinascita: letti con ottimismo, gli *huddles*⁴⁴, le ammucciate scanzonate, i grovigli umani del *Summer of Love* erano molto più che l'espressione di un'entropia coreutica: assursero ad allegoria vissuta di una società "allo stato nascente", ritratta nel punto viscoso e stocastico della sua disorganizzazione primigenia. Erano anche l'espressione formale di un'effervescenza impossibile da coreografare, che appariva nondimeno come la premessa necessaria di qualunque paradigma coreografico. La finzione deliberata di questo primitivismo coreutico sembrava l'illustrazione letterale della nozione di magma societario che poteva evincersi, negli stessi anni, dal pensiero antropologico di Cornelius Castoriadis: «Un magma è ciò da cui possono estrarsi (o ciò in cui possono costituirsi) organizzazioni congiuntistiche in un numero indefinito, ma che non può mai ricostituirsi (idealmente) per composizione congiuntista di quelle organizzazioni»⁴⁵.

Il collasso di ogni diaframma tra ambito privato e dominio pubblico, tra intimità e socialità (un ulteriore retaggio totalitario), fu salutato come il riflesso incoraggiante di una nuova osmosi benigna tra istanze estetiche, esistenziali e relazionali. E i nuovi "scenari" della sincerità, accolsero quasi da subito una *fiction* di nuovo tipo: all'inizio degli anni Settanta un'agenzia vendeva safari fotografici per i quartieri *hippies* o *yippies* di San Francisco, offrendo l'opportunità di appropinquarsi in sicurezza al modo di vita autentico di un gruppo umano alternativo nel suo "ambiente naturale". I cittadini delle vie coinvolte effettuavano in orari concertati le attività ludico-artigianali rappresentative del loro variopinto stile di vita. La *società dello spettacolo* che Guy Debord contrappose all'ideologia del Maggio si stava gestando a tutti gli effetti nello stesso auto-teatro dissidente in cui la *Weltanschauung* contestataria credette di sincerarsi⁴⁶.

Quando Anna Halprin organizzò negli anni Cinquanta un ciclo di *jam* pionieristiche d'im-

44. Come *Roller*, *See Saw* e altri formati ludico-improvvisativi brevettati da Simone Forti, il suo *Huddle* (1961), vero e proprio prototipo di questo tipo di azione, fu parte delle strategie pratiche e discorsive (*Dance Constructions*, *Dance Reports*, *Dance Instructions*) di demistificazione dei concetti vigenti di coreografia adottate dai principali esponenti del Judson Church. Per un'analisi di questo formato, cfr. Meredith Morse, *Simone Forti's Huddle and Minimalist Performance*, in «Australian and New Zealand Journal of Art», vol. XIV, 2014, pp. 30-41; Edward Strickland, *Minimalism-Origins*, Indiana University Press, Bloomington 2000, pp. 11-15; Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, MIT Press, Cambridge 2008; Sally Banes, *Writing Dance in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Middletown 2011, pp. 177-180; Chris Salter, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, Cambridge 2010, pp. 240-241.

45. Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris 1975, p. 461 (ed. it. *L'istituzione immaginaria della società*, traduzione di Fabio Ciaramelli, Bollati Boringhieri, Torino 1995).

46. Per un'analisi estesa della relazione tra poetiche contestatarie e marketing consumista, cfr. Frank Thomas, *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism*, University of Chicago Press, Chicago 1997.

provvisazione collettiva, le intitolò emblematicamente *myths* (miti)⁴⁷. Battezzare così le sue versioni *light* di *riti* collettivi fu un'astuzia culturale: se da un lato permetteva a Halprin di compulsare nella nozione di mito un vasto catalogo di fantasie sulla creazione collettiva, ascriveva dall'altro la possibilità di esperire nuovi modi di convivenza a un'abrogazione implicita della tirannia del *logos* – cioè del modello teoretico che, nell'antichità, aveva accelerato la fine del pensiero mitico. Di lì a poco, il Sessantotto avrebbe sferzato il maggior attacco al *logos* occidentale dai tempi del rettore nazista Ernst Krieck, baldanzoso profeta di un drastico ritorno ai miti come antidoto al raziocinio⁴⁸.

Benjamin ravvisò nel fascismo i segni del fallimento di una sovversione che non ebbe luogo quando doveva, o nel modo che si auspicava: come un *détournement* strategico, un aborto della rivoluzione. Che la contestazione, l'ultimo *rendez-vous* d'Occidente con la storia, esibisse tanti conduttivismi di sapore totalitario, suggerisce in qualche modo che, se i fascismi degli anni Trenta erano cresciuti sul fallimento di una speranza rivoluzionaria concreta (il naufragio della socialdemocrazia), gli aspetti regressivi del Sessantotto, correttamente segnalati a suo tempo da Jürgen Habermas⁴⁹, corrispondevano al sentimento che, almeno in occidente, *nessuna vera rivoluzione poteva ormai aver luogo*. L'autentico *spleen* del movimento era il disfattismo implicito di un'utopia pulsionale, fatta unicamente del pathos senza oggetto, dello stato di grazia della rivolta: questa stessa indeterminazione permise alle barricate di professare una versione balsamica di maoismo, e ai loro eredi intellettuali, pochi anni dopo, di glorificare insurrezioni teocratiche come quella degli *Ayatollah*. Il nomadismo del Sessantotto fu preludio all'escapismo mentale di una dissidenza che, per adattarsi allo status quo neoliberale, si sarebbe abituata a reinsediare esoticamente gli antagonismi locali, e comminare alla Geografia un'insurrezione che letteralmente, alle nostre latitudini, non sapeva più né *aver luogo* né essere Storia. Il Sessantotto insegnava che le convulsioni spaziali possono surrogare le rivoluzioni temporali. E che la danza è il più letterale dei cronotopi: prefigurandolo nello spazio comprime, condensa, tematizza, accelera il tempo della storia. O ne gesticola il mito.

Per la stessa ragione la mitopoiesi gestuale e il comunitarianismo regressivo del *lifestyle* contestatario furono solo modulazioni del copione sociologico più rappresentativo del XX secolo: l'*encampment*. Quasi intraducibile (l'italiano *accampamento* o *acquartieramento* non ne esaurisce la *Stimmung* semantica), la parola *encampment* designa qualunque operazione che consista nel reinsediare un collettivo più o meno consenziente in enclaves provvisorie e lacunose, di carattere generalmente extraurbano o suburbano (in campo aperto o in infrastrutture urbane espressamente riqualificate); l'obiettivo

47. Cfr. Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, University of California Press, Berkeley 2009, pp. 154-198.

48. Il saggio di Krieck *Nationalpolitische Erziehung* (Leipzig 1932) fu il principale referente del regime nazista in materia di educazione. Testi dello stesso autore sono apparsi in un'edizione italiana recente. Cfr. Ernst Krieck, *La rivoluzione della scienza e altri saggi*, traduzione di Edoardo Massimilla, Liguori, Napoli 1999.

49. Cfr. Jürgen Habermas, *Die Nachholende Revolution* (1969), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990 (ed. it. *La rivoluzione in corso*, traduzione di Mauro Protti, Feltrinelli, Milano 1990).

non sempre benevolo di questa manovra sarà sottoporre il collettivo così reinsediato a *esperienze di vita* o esperimenti (più o meno sportivi) di sopravvivenza, la cui efficienza fisica e simbolica risulterà amplificata precisamente dalle limitazioni spaziali e temporali dell'acquartieramento: l'*encampment* ha caratteri iniziatici, liminoidi o esplicitamente liminali.

A questa forma di empirismo pedagogico rimandano, con differenti gradi di perversione, moltissimi degli scenari coropolitici in senso lato – moltissime delle partiture di convivenza forte, forzata o forzosa – che costellano la storia ideologica e culturale del XX secolo: dagli *exploits* comunitari o artistico-pedagogici consumati all'ombra della *Lebensreform* d'inizio secolo alle varianti già descritte di associazionismo giovanile; dalle utopie urbanistiche come la colonia operaia o *città giardino* ai campi d'addestramento; dai *campus* universitari ai parchi tematici e *resorts*; dal *camping* turistico alla *randonnée* musicale (Woodstock, *Love Parades*, *Raves*); dalle famiglie confessionali ai *Think Tanks* e alle *kermesses* motivazionali; dai ritiri spirituali alle colonie estive. Va da sé che tutte le varianti storiche e attuali del *campo di concentramento* e delle sue denominazioni (lavoro, prigionia, rieducazione, accoglienza, sterminio) sono calchi orrendamente ortodossi di questo copione sociologico.

L'*encampment* affida l'obiettivo di semplificare e *naturalizzare* i protocolli di coabitazione del mondo a un apprendistato basato sull'autosufficienza degli individui e del collettivo. In forza di quest'austerità, darà ragione a priori di una riconquistata autorità della sfera somatica su quella cognitiva: il contatto con la natura sottintende sempre un contratto con il corpo come autorità biologica. Persino laddove la sua promessa di rigenerazione è intellettuale (per esempio nella versione sublimata del *campus* di studi), l'*encampment* perpetua la convinzione che l'*esperienza della difficoltà* sia formativa solo se immersiva, a tutto tondo (avventura, iniziazione, fase di vita) e amministrata in un ambiente concepito espressamente per catalizzarla. Si tratta, a conti fatti, di una dromologia: ottimizza l'esperienza dello spazio e del tempo per concentrazione e accelerazione, decelerando al tempo stesso qualunque prestazione dinamica associata alla tecnologia. Versione precaria, dinamica ed euristica di ciò che avevano rappresentato le "istituzioni totali" dei secoli precedenti, trasforma in pratica quotidiana un disegno prescrittivo, per non dire coreografico, dei comportamenti collettivi (attività, doveri, *corvées*, rituali, appelli, giochi, riunioni, *lezioni*); non uniforma i suoi utenti senza presentare al tempo stesso lo stress dell'omologazione come differenza, distinzione o privilegio (l'eccellenza dello studente, l'elezione dell'illuminato, lo *stato d'eccezione* del prigioniero).

Qualunque *encampment* è più o meno aggressivamente biopolitico: tematizza come agente di trasformazione il corpo (o la comunità come versione collettiva dei processi di somatizzazione della soggettività), e lo mette sotto (auto)osservazione in una cornice strutturalmente precaria, pensata per "provarlo" fuori dal comfort regolato della civiltà normativa, non senza accordargli il privilegio di sentirsi emancipato. L'*encampment* è una traversata collettiva di paradigmi sociali, somatici, mentali, estetici e morali invariabilmente alternativi: la disinibizione, qualunque ne sia l'oggetto specifico, è al

tempo stesso la condizione funzionale e l'obiettivo finale della sua eterotopia.

Autopoietico per definizione, quando non trasforma in vissuto l'estetica che lo ispira, il campo trasforma semplicemente in un'estetica il vissuto dei suoi abitanti. Quasi senza esclusioni, compensa le tensioni del caso con una retorica d'appartenenza (presentando i suoi rigori spartani come un "mito di massimo stress", altamente culturogeno). In assenza di questa retorica, la massima esclusione coinciderà con una manovra di reclusione coatta, immancabilmente associata a un grottesco diktat di rieducazione e naturalizzazione: è il caso dei *lager*⁵⁰: Auschwitz fu il paradigma assoluto di un esperimento sociale teso a creare la più somatica delle comunità possibili, dominata dall'*ethos* unico della sopravvivenza. Sgranata in innumerevoli parodie di sport, arte, *corvées* insensate, disinibizioni forzate, castighi "esemplari" e simulazioni omicide (dalla falsa stazione alla doccia che uccide), l'atroce performatività dei campi fu pensata come un utopico punto di fuga dell'ideologia hitleriana – la provatura di un ordine governato da parametri biologici, razziali e pulsionali cui la società civile del Terzo Reich non assomigliava che in maniera assai lacunosa: il luogo meno societario e il più grottescamente comunitario della storia recente.

Confacente al secolo delle opere aperte, delle iniziazioni e prefigurazioni, l'*encampment* come sintesi spaziale di esperienza e innocenza collettivizza il privilegio di vivere e/o creare come se il futuro fosse già qui; estetizzando la convivenza, democratizza i misteri dell'arte e i fremiti della *genialità* (o del *genus* razziale). In questo, l'estetica convivenziale del Sessantotto obliterò ogni discriminazione tra creazione e *creatività*: comunità intese di soggetti di lusso vi assaporarono la licenza di praticare in corpo e anima l'anticonformismo di una nuova scapigliatura. Programma splendido, senonché la chiamata a disinibirsi come comunità di creatori rispolverava un argomento genuinamente fascista. L'originalità della manovra estetica del Sessantotto fu casomai di sostituire l'ingiunzione autoritaria a liberare le pulsioni aggressive con l'incitazione a disinibire gli istinti amorosi. Il successivo totalitarismo spettacolare mise radici in questa metatesi libidica delle dinamiche di dissuasione: l'imperativo "negativo" dell'obbedienza cedette il passo a un'esortazione incondizionata e "positiva" al gaudio, alla dissidenza nominale e al consumo esperienziale.

Comunità di contatto e coropolitiche postume

La risposta performativa dello stato alla performance delle barricate – il primo set mediatico

50. Sulla topologia dell'eccezione concentrazionaria cfr. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005. Per l'analisi dettagliata della varietà topologica e organizzativa del sistema concentrazionario cfr. Nikolaus Wachsmann, *KL: A History of the Nazi Concentration Camps*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2015 (ed. it. *KL: Storia dei campi di concentramento nazisti*, traduzione di Sara Crimi, Francesco Peri e Laura Tasso, Mondadori, Milano 2016).

unificato della post-modernità – fu spettacolare senza quasi essere una reazione. Le cause della decompressione e *depressione* che nel crepuscolo del Sessantotto fecero le veci della tradizionale repressione sono quasi tutte estrinseche alla politica. *La festa finì perché finire è la virtù, o il difetto, delle feste*; perché le sue utopie erano vacanziali, ed erano *actes manqués* le sue concitazioni. Il brio decadde perché era stata indotto psicotropicamente, e stimolato da un invincibile impulso d'infrattamento pratico e mentale.

Non è un caso che la letteratura post-contestataria celebrasse il revival dialettico del *topos* della melancolia (da Susan Sontag a Julia Kristeva). Assurta a definitiva anamorfose post-moderna di quel *topos*, la depressione, come dispositivo simbolico e schema patologico, descriveva con esattezza il riassetto psichico dell'immaginario collettivo davanti al sogno interrotto, alla rivoluzione mai nata del Sessantotto. L'avanzata della postmodernità declinò, nel bel mezzo dell'euforia consumista, tutte le flessioni melancoliche del nuovo ordine mentale, spendendole in depressione clinica (priva degli "incanti della malinconia", parafrasando Susan Sontag) e in umanismo *vintage* (che è depressione senza i suoi disincanti): dalla cultura *slow food*, al massaggio californiano, dalle terapie alternative all'artigianato etnico – comportamenti culturali e professionali che, in molti casi, funsero da *chill out* esistenziale per gli orfani della contestazione. Si diede altresì un violento rigurgito neo-stoico dell'intimità e del particolarismo come forme inedite di capitalizzazione della soggettività, riciclo della *part maudite*, del residuo tossico di un progetto fallito di trasformazione del mondo: la soggettività *progre* divenne un'impresa a responsabilità limitata (e a irresponsabilità illimitata): negli anni seguenti, esposta alle punizioni e tentazioni dell'infocapitalismo, avrebbe definitivamente interiorizzato il mito che sbandierare le sue nudità su tutti i *networks* del nuovo mercato fosse una buona forma di emancipazione e creazione.

In linea con questi trattamenti sintomatici, anche l'utopia comunitaria andò soggetta, nell'era *psi*, a una riprogrammazione immunologica: senza smettere di essere *reenactment* del futuro, i catechismi corali postumi presero a trattare quel futuro come un passato irrimediabilmente perduto⁵¹, a farne, cioè, il feticcio incombustibile di un consumo culturale capace, al riparo da ogni velleità di applicazione diretta, di mantenerne vivo il fantasma. La longevità delle idee del Sessantotto divenne il loro principale titolo di legittimità. Da salvifico, il mito regressivo della coralità divenne salutare. Abbandonate le antiche tentazioni costituenti, divenne un poderoso ricostituente dell'immaginario politico. Si accampò in nuovi paraggi di eccezione poetica, per somministrare balsami di buona coscienza alla società meno politica di tutti i tempi. Sbugiardata dalla storia, l'idea di comunità trovò nella Cultura e nei suoi ministeri e cimiteri una nuova *chance* di verità. Come in un massiccio "ritorno

51. Sul concetto di "futuro perduto" nella teoria culturale recente, cfr. Mark Fisher, *Ghosts of my life. Writings on Depression, Hauntology and lost futures*, Zero Books, London 2013 (ed. it. *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, traduzione di Vincenzo Perna, Minimum Fax, Roma 2013).

del rimosso”, divenne il nucleo di un dispositivo concettuale di consolazione in cui cura e nevrosi sembravano destinate a confondersi tutto il tempo.

È significativo che l'auge delle pratiche corali e partecipative post-contestatarie coincidesse con i trionfi dell'anti-psicanalismo e dei nuovi saperi neuro-esistenziali. Questa vocazione gestaltica si era inaugurata dissimulatamente già sulle barricate del Sessantotto: riscattato come festa dissidente, lo psicodramma contestatario era valso in fin dei conti come sostituto dello scenario di cura proverbialmente intimo, dialettico e asociale, che era stato il *contratto* psicanalitico. L'azione collettiva leniva gli strappi muscolari del soggetto a colpi di conduttivismo. Uno stesso fervore impedì che varie generazioni, prima e dopo il Sessantotto, facessero i conti con il trauma della loro insufficienza politica; e inibì la possibilità che alla negoziazione dei nuovi valori e paradigmi si applicassero lo scetticismo e cinismo che emergono regolarmente dalla relazione soggettiva e demistificata tra paziente e analista. Il “Grazie di condividere” delle terapie di gruppo divenne l'antidoto positivo ai silenzi, agli spazi negativi dell'anamnesi. In anticipo di decenni sul miserabile *coaching* dei giorni nostri, lo slancio neocomunitario funzionò come coadiuvante immunologico di un devastante paradigma di impresarializzazione dell'io.

Terapia d'urto della soggettività come ricettore privilegiato delle alienazioni sociali (e dell'eccesso di soggettività come inibitore delle integrazioni comunitarie), lo scopo principale della nuova coralità è in fondo socializzare l'intimità, per guarirla e, tutti insieme appassionatamente, guarirne.

Il riflusso della contestazione provocò, in Europa e negli USA, risacche emotive distinte. Se le sinistre intellettuali e artistiche d'oltreoceano difesero come una baronia la loro relazione privilegiata, pragmatica e positiva con il carisma concreto dell'attualità, nella vecchia Europa, traumatizzata da mezzo secolo di vicoli ciechi, le sinistre sopravvissute alla restaurazione dello status quo si accinsero semmai a trattare come una negatività non più mediabile l'impossibilità ormai assodata di liquidare il debito del passato e di concedere crediti al futuro. Se i formalismi americani degli anni Sessanta e Settanta attestarono di una fiducia sostanziale nella possibilità di trascrivere e, chissà, risolvere formalmente le tensioni del presente, il carattere ibrido, impuro, turbolento, “hilarotragico” della prassi artistica e teatrale alle nostre latitudini espose con angoscia e disincanto la sproporzione irrecuperabile tra le eccedenze del tema e le carenze della forma.

Polarizzata fu altresì la risposta corale e coreutica alla deliquescenza del conato rivoluzionario: se le proposte statunitensi configurarono una specie di *immunologia*, le europee svilupparono, almeno fino agli anni Novanta (prima cioè che impazzasse anche qui il temario post-modern) tutti i caratteri di una *sintomatologia*. Il *boom* della *contact improvisation* (CI) statunitense e del *Tanztheater* tedesco, negli anni Settanta illustra bene questa divergenza. Non è un caso che nel nucleo di universi così antitetici pulsasse un'identica determinazione a trattare come significanti psico-politici il tatto e il contatto; che l'ottimismo organico della CI e il pessimismo organizzato del *Tanztheater* si articolassero in

termini aptico-relazionali. Questo scritto non si occuperà in dettaglio del *Tanztheater* e di Pina Bausch, la cui poetica, segnata da un intenso pessimismo relazionale, ebbe una parte assai scarsa nel “filone” di cui ci occupiamo. Di fatto, è emblematico che l’unico contributo genuinamente bauchiano al canone coropolitico della postmodernità fosse il tipico *defilé* che, nei capolavori degli anni Ottanta e Novanta, la compagnia eseguiva immancabilmente verso metà spettacolo; e che questo trenino, *rigaudon* o farandola – il *Bauschreigen*, come fu chiamato – non fosse a sua volta che una riedizione apparentemente scanzonata di *Totentanz*, o *danse macabre*: che insomma il segmento più collettivo dello spettacolo fosse un apologo cinetico sulle incurabili nevrosi della società tedesca del dopoguerra e sulla disperata serialità delle sue convinzioni sociali, convenzioni gestuali e *convezioni* emozionali⁵². Il *Bauschreigen* era dopotutto una profezia del tipo di festosità collettiva e mimetica cui puntava la depolitizzazione dello spazio pubblico: l’unica corallità che potesse darsi in un contesto in cui non vi erano già più “abitanti” del territorio pubblico, ma solo passanti, utenti, naufraghi, infiltrati. Di fatto, con la sua *Wanderung* bustrofedica o aleatoria, indifferente a ogni economia spaziale, costituiva ciò che André Leroi-Gourhan aveva descritto anni prima come “spazio itinerante”: un territorio non più assiale, ma indefinitamente trasversale, che si dà logicamente a vedere in luoghi di passaggio e d’intrattenimento (caffetterie, sale da ballo, cinema abbandonati) finzioni festose e fantasmatiche di concordia collettiva negli scenari stessi della dispersione sociale⁵³.

Diversamente significativo per il *dossier* semantico della coropolitica è il caso di Steve Paxton e delle “figure di convivenza” espresse nella modalità di improvvisazione collettiva conosciuta come *contact jam*.

Paxton rivendicò il brevetto della CI in una conferenza performativa su danza e sport del 1972⁵⁴. La precoce acquisizione dello sport al sistema di significanti della danza sottintendeva alcuni dei mantra cari alle coro-poetiche posteriori: il primato della prassi, lo spirito di gruppo, la salute, la tonicità, l’equilibrio psicofisico, l’unione di gioco, sforzo e creatività; sottintendeva altresì la peripezia semantica che avrebbe comportato, nella tenebra del lessico ministeriale, l’annessione dello sport al menu gestionale della Cultura: il consolidamento agghiacciante di un’*idea sportiva di cultura* e di un’*idea culturale di sport*, che avrebbe designato quest’ultimo, a tutti i livelli (dal *fitness* spicciolo all’atletismo olimpico) come strumento privilegiato di produzione della soggettività, *booster* del consumo,

52. Per un’analisi più dettagliata di questo motivo nel complesso delle poetiche del *Tanztheater* cfr. Roberto Fratini Serafide, *Notturmo di “Café Müller”. Una lettura*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 85-133, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8714/8719> (u.v. 25/9/2021).

53. Cfr. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*, Albin Michel, Paris 1964.

54. Per informazioni più dettagliate sul fenomeno storico e sulla poetica soggiacente del *Contact*, cfr. tra gli altri: Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison 1990; Martin Keogh, *The Art of Waiting: Essays on Contact Improvisation*, M. Keogh, Leeds 2001; Cheryl Pallant, *Contact Improvisation. An Introduction to a Vitalizing Dance Form*, McFarland, Jefferson 2017; Steve Paxton, *Contact Improvisation*, in «Theatre Papers», Fourth series, n. 5, Dartington College of the Arts, 1983-1984.

dispositivo infallibile di sedazione politica, modello consensuale d'integrazione sociale e, come no, addestramento mentale permanente alle parole d'ordine del capitalismo autoritario (competitività, spirito imprenditoriale, guadagno, crescita, punteggio, aggressività, performance e dabbennaggine⁵⁵). Per essere onesti, escludendo dall'analisi questo settore della prassi, facciamo torto al tema: nessuna teoria delle costumanze coropolitiche della post-modernità è davvero completa se soprassiede al *turnover* estetico-performativo di quelle che le palestre di tutto il pianeta annunciano come "attività guidate".

Che tipo di stile *politico*, che poetica relazionale si associa alla CI *jam*? Sebbene i suoi decaloghi ottemperino all'esigenza di una semplificazione radicale dei modi di convivenza, comunicazione e mobilitazione (tutti intuitivamente deducibili da una norma ponderale), gli stessi decaloghi prescrivono ai performers di praticare quest'esercizio relazionale in un ambito simbolicamente – e non di rado fisicamente – "protetto": in assenza di queste restrizioni o delimitazioni sarebbero semplicemente impensabili gli stati di intimità, esposizione e disponibilità cui si attribuisce l'umanismo della nuova tecnica. Se in merito al primo aspetto Paxton mutua le tendenze ludico-sperimentali già sbocciate nel vivaio ideologico della post-modern dance, in merito al secondo può considerarsi il vero pioniere dei *dispositivi coreografici* destinati a spopolare negli anni Novanta. L'operazione primaria della CI è "prelevare" una cellula di spazio (nei primi anni se ne assicurava con stuoie l'area di gioco) per coltivarvi un insieme di eterodossie cinetiche, aptiche e organiche, come in un modulo sperimentale, a partire dall'applicazione senza complessi di una regola intuitiva. Riprogrammata come esperienza – John Dewey non è lontano⁵⁶ – la danza invita lo spettatore a fruirne nella sola maniera possibile, cioè vivendola.

Ventilare la scomparsa del pubblico tradizionale non per esclusione ma per inclusione è il principale contributo della CI al progetto di deteatralizzazione (e, nel suo caso, di sdrammatizzazione) che era stato la fantasia ostinata della danza moderna. Questa chiusura di cerchio permetteva di ricondurre a uno spazio regolato, una *full immersion* fatta di contenzione e liberazione (*mundus, chóros* e *encampment*) comportamenti cinetici pensati e vissuti come la sineddoche – corporea e *centripeta* – di quel progetto di tenerezza universale e disinibizione creativa che il Sessantotto non era riuscito a trasformare in palingenesi *centrifuga* del sistema globale. Si trattava, sostanzialmente, di acclimatare l'utopia amorosa del Sessantotto. Questa la segreta melancolia della CI: andrebbe analizzata come parte dell'avventura metaforologica che ha trasformato la serra e il *jardin d'acclimatation* nei veri

55. Sul vincolo tra cultura sportiva e ideologia neoliberale, cfr. Jean-Marie Rohm, *Sociologie politique du sport*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1992; Michael Silk – David L. Andrews (edited by), *Sport and Neoliberalism: Politics, Consumption and Culture*, Temple University Press, Philadelphia 2012. Sulle convergenze ideologiche tra cultura sportiva e fascismo, cfr. Daphné Bolz, *Sport and Fascism*, in Alan Bairner – John Kelly (edited by), *Routledge Handbook of Sport and Politics*, Routledge, New York 2016, pp. 55-65.

56. Cfr. John Dewey, *Art as Experience*, Penguin, London 1980 (ed. it. *Arte come esperienza*, traduzione di Giovanni Matteucci, Aesthetica, Palermo 2010).

emblemi della cultura occidentale e della relazione immunologica che questa intrattiene con ogni forma di alterità⁵⁷. Paxton riscopri e fece riscoprire il vincolo tra amore e precisione: lo scambio di premure ponderali tra corpi poteva ricordare la capacità puerperale di captare le necessità biologiche e affettive di chi non sa esprimerle che per segni pre-verbali. Ma se è vero che questa “poetica dell’accudire” rifletteva la militanza di Paxton per la revisione radicale degli statuti del contatto e del desiderio maschile, è altrettanto vero che, dipendente com’era da una norma di *responsività affettiva* opposta a qualunque principio di *responsabilità effettiva*, la CI fu soprattutto un procedimento di somatizzazione delle fantasie organiche del Sessantotto: il *mood* del *Summer of Love* fatto metodologia cinetica ed esercizio viscerale di palingenesi; o una nuova “discesa alle madri”. Sospesa tra leggi ponderali di gravità e istinti ponderali di gravidanza, tra gesticolazione e gestazione, la ruvida tenerezza della CI fu, in uscita dalla contestazione, l’ultimo atto, e il più ovattato, dell’offensiva contestataria contro i padri e contro tutto quanto la paternità potesse rappresentare in materia di *responsabilità, discorso, legge, programma, prescrizione*.

Così, la coreutica della *jam* libera aleatoriamente un *ethos* tattile che esporta l’eros materno a tutti gli scenari della relazionalità: nel cuore del suo messaggio coropolitico torna a splendere un’adozione senza filtri dell’intimità come possibile schema di convivenza collettiva – poderoso retaggio di una *ars amandi* che si era già espressa disordinatamente in certe *Urszenen* della storia della contestazione, come *Paradise Now* (1968) del Living Theatre, *Dyonisus in 69* di Richard Schechner, *Orghast* (1971) di Peter Brook, e in innumerevoli salmi pop (come l’iperglicemico *Imagine* di John Lennon).

È un *evergreen* della teoria la delicatezza dell’improvvisazione nel riscattare e svincolare i temi dell’approccio fisico dalle regioni conflittuali e sudaticce in cui lo aveva confinato l’immaginario occidentale; esiste un’ampia letteratura testimoniale sulla castità della *jam*, come conseguenza diretta di una prossimità fisica che sarebbe sospetta in qualunque altro contesto. Abrogando qualsiasi topografia erogena del corpo proprio e altrui, il contatto totale de-genitalizza l’intimità: rendendola indiscriminata, esige che non sia più incriminabile. La CI è in qualche modo sessuale senza essere sesso. La raccomandazione di lavarsi a fondo prima di unirsi alla mischia è parte di questa *pietas* peculiare. È proverbiale l’ira con cui gli improvvisatori e le improvvisatrici “navigati” reagivano, negli anni Settanta, ai palpamenti sospetti e alle occasionali eccitazioni di quei neofiti che, sopraffatti dalla situazione, disattendessero l’agenda relazionale del nuovo sport. Insistendo sui suoi crediti politici di sensualità, l’esegesi edificante della CI come dispositivo anerotico offre uno scorcio assai selettivo dei fatti. Se la tecnica poté presentarsi alla critica degli anni Novanta come uno scenario di visceralità innocente, una versione tattile di agape universale, è solo perché pochi anni prima l’ideologia del Maggio aveva

57. Cfr. Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine Philosophische Theorie der Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005 (ed. it. *Il mondo dentro il capitale*, traduzione di Silvia Rodeschini, Meltemi, Roma 2006).

indotto una decompressione analoga (e analogamente ambigua) dei decaloghi erotici.

La contestazione fu teatro delle mille *distensioni* di Eros: fuori dalle celle umide della *privacy* peccaminosa, delle perversioni soggettive, delle tensioni e insoddisfazioni, degli antagonismi sessuali, della pornografia borghese e dell'istituzione matrimoniale, Eros si arieggiava. Maggio fu anche il teatro delle sue *conversioni*: gli permise di rinascere (o di passare a miglior vita) come esperienza socializzabile, ludica e naturale. Nel coito campestre e *on the road* rivive il candore primigenio delle copule di Adamo ed Eva: un parossismo di piaceri assoluti, immacolati, animali e mai bestiali. Le ripercussioni di questa eredità "orgasmatica" sulla CI sono semplicemente incalcolabili: la danza poteva finalmente assurgere a scenario di un'eclissi definitiva della coppia come santuario dell'intimità fisica ed "eccezione" sociologica. Lungi dal rappresentare uno spazio di derogazione dei decaloghi sociali, l'intimità si segnalava drasticamente come il paradigma capace di rifondarli. Di più, l'ipertrofia dell'intimità *letterale* (per cui il contatto fisico diventava un antidoto fenomenico alla prossimità solo simbolica, *letteraria* o "rappresentata" – dunque pornografica – delle relazioni sociali e dell'erotismo tradizionale), comportò, sia nella CI che nel suo contraltare europeo, il *Tanztheater*, un'abolizione quasi completa del formato-passo a due, il più rappresentativo del lignaggio della danza storica: avvelenato dall'ostinazione e votato a derive violente o paradossali nel *Tanztheater*, neutralizzato per totalizzazione, per estinzione della sua differenzialità, nella *jam* statunitense.

La revisione dell'immaginario erotico favorì alla lunga una vera e propria giostra di pratiche esemplari: la comunità naturale si modellava su relazioni intime improntate a loro volta a principi comunitari. Ma per quanto la nuova maschera di Eros intendesse sinceramente revocare ogni schema freudiano di *sublimazione*, non può dirsi che, avallando la tesi che solo un'energia libidinale opportunamente *détournée* potesse assurgere a forza civilizzatrice, la CI non offrisse un'illustrazione quasi letterale della stessa sublimazione.

Nel 1970 *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni (la cui protagonista era, non si dimentichi, la figlia di Halprin) ripensava precocemente le malinconie della contestazione. In una famosa sequenza varie coppie o capannelli di giovani (quasi una proliferazione allegorica del duo Frechette-Halprin) fanno l'amore in un paraggio polveroso del deserto americano. Il *flirt* va da una situazione di zuffa giocosa – quasi una profezia dei futuri duetti di *contact* – a scenari di sessualità più esplicita, senza abbandonare in nessun momento il tono ludico, puerile e innocente dell'inizio. Omaggiando empaticamente il paradigma amoroso del Sessantotto con un giardino delle delizie in pieno deserto, Antonioni ne segnalava altresì la debolezza, la sterilità politica, la candida assenza di passato e di futuro.

Negli anni Sessanta, nell'analizzare l'esistenza urbana come rete di reti, Elisabeth Bott e Clyde Mitchell erano ricorsi generosamente a un lessico coreologico (campi, contatti, congiunti, embricazio-

ni, maglie, segmenti, densità, ecc.)⁵⁸. Lo *huddle* degli stessi anni fu in molti aspetti una trasposizione grossolana e affettiva (come groviglio dei corpi) di questa complessità rizomatica, ancora sentita, in bene e in male, come l'unica immagine coreologicamente plausibile del caos metropolitano. In forza dello stesso semplicismo, figure analoghe di mischia e concentrazione dovevano prima o poi rifluire nei carnai distopici di certa danza teatrale (per esempio nel memorabile inizio di *Körper*, un successo di Sasha Waltz del 2000) e nei molti scenari di consumo (dai *foam parties* ibizenchi alle ammucciate candide e modaiole dei *videoclips* di Kylie Minogue) in cui, a partire dagli anni Novanta, la forma della vecchia *comunità di contatto* assurse a espressione sensuale e gregaria (o *con-sensuale*) di un eros collettivo ormai farmacopornografico, completamente scevro da velleità contro-culturali.

L'innocenza di Eros fu a lungo termine l'aspetto più deperibile del retaggio sessantottino: era impensabile che appagasse durevolmente le aspettative amorose e ideologiche d'Occidente⁵⁹. Presentando che ambe le sfere, politica e libidinale, soggiacevano a schemi di potere imbelli e culturalmente atavici, Paxton aveva optato per seminare un campo di interazioni e sperimentazioni in cui il potere stesso abdicasse in favore della *potenza* e la pianificazione in favore dell'*impromptu*. Facendo leva sull'ortodossia tecnica come garanzia di complessità, Paxton consegnò alla posterità coreografica il metodo più idoneo per sperimentare a un secondo livello l'improntitudine che era stata la carenza principale, l'epitome, il carisma del Sessantotto. La malinconia trapassò in prudenza, e l'ammucchiata *hippie* in un atto collettivo e letterale di "ponderazione", che era già metadiscorso, e che affrancava la micropolitica quotidiana da ogni pretesa di cambio di scala: se l'amore poteva prescindere dal sesso, la nuova coropolitica poteva implicitamente prescindere dalla politica. Meno candida e "concertante" che un gioco d'amore nel deserto, la comunità *contact* fu deliberata, tecnica e non di rado "purista", infinitamente più articolata degli *huddles* rodati un decennio prima nelle officine di Judson Church (e mai più usciti di serie). La sua strategia di rappresentazione delle allegorie somatiche della rivoluzione fu isolarsi tecnicamente da ogni raffronto brusco con l'attualità e con la storia. Il peso – o *pensum* – divenne il nucleo di un modo inedito di pensare e soppesare la convivenza. Il futuro che non veniva poteva sempre – proprio perché non veniva – negoziarsi, viverci, sentirsi nel galleggiamento placentale, intemporale e metodico della *jam*. Per anni «Contact Quarterly», la rivista ufficiale della comunità

58. Cfr. Elizabeth Bott, *Family and Social Network*, Tavistock, London 1957; Clyde J. Mitchell, *Networks, Norms & Institutions*, Mouton de Gruyter, Berlin 1973. Metafore coreologiche come quelle evocate dalla nascente teoria delle reti, basate sul contrasto tra i tracciati ortogonali del tessuto urbano e le logiche di embricazione o networking dei corpi che abitano quei tracciati, echeggiano in dispositivi-installazione degli stessi anni, come il celeberrimo *Floor of the Forest* (1970) di Trisha Brown, o in interventi coreografici all'aria aperta, come *Calico Mingling* (1973) di Lucinda Childs.

59. È sintomatico che alcuni dei recenti *revivals* tematici del *contact* perpetuino benevolmente questo malinteso. Esempio, in questo senso, il progetto *Touching Community* (2017) di Aimar Pérez Galí, che si proponeva di utilizzare memorialmente gli strumenti aptici del *Contact* come risposta coreopolitica *après coup* alle discriminazioni e alle manovre d'isolamento immunologico che, nella fase più tragica della pandemia dell'AIDS, avevano colpito duramente l'establishment della danza contemporanea, sottovalutando il fatto che l'aspetto più sensibile dell'esclusione descritta ineriva meno alla "socialità" e affettività che al sesso e alla genitalità. Cfr. Aimar Pérez Galí, *Lo tocante*, Album, Barcelona 2018.

internazionale degli improvvisatori, permise a performer di tutti i livelli di viaggiare, incontrarsi, conoscersi somaticamente attraverso la pratica⁶⁰: fu, trent'anni prima del *boom* dei *social networks*, una risorsa mediatica funzionale allo *scambio di intimità tra sconosciuti*. Lo scherzo merita una riflessione: una volta ridotti il contatto a connessione, e la somatizzazione a digitalizzazione, le coralità scaturite dai nuovi modelli di comunità internautica avrebbero grottescamente invertito il precetto di “insularizzazione della socialità” brevettato dalla CI, realizzandolo come “socializzazione dell’insularità”. Inaugurata nel Sessantotto come un *wishful thinking*, l’avventura delle deflazioni, inflazioni e quotazioni di Eros si sarebbe coronata in mille campagne neoliberali di socializzazione della *jouissance*, di scadimento insensibile dei valori di normalizzazione del piacere a imperativi di *normativizzazione*. La totalizzazione del contatto avrebbe ceduto il passo alla sua banalizzazione; la normalità dell’eccezione relazionale alla normalità dell’eccezione pornografica; il sesso senza genitalità alla genitalità senza sesso⁶¹. Assodata l’insolvenza politica di Eros, sarebbe rimasta la sessualità come prodotto, esperienza culturale, deposito di dissidenze *soft* e stanza anecoica per il clamore sociale.

La CI può considerarsi la prima tecnica di danza genuinamente postmoderna, perché configura un *mundus* di relazioni eminentemente aptico, e perché ai principi *conoscitivi* di apprendimento e destrezza che ancora caratterizzavano le tecniche moderne “ufficiali” (da Graham a Nikolais), oppone una gamma semplificata di processi *cognitivi*, capaci di riconciliare apprendimento, pratica e creazione. Al termine *cognizione* era ricorso l’ecologia d’inizio secolo per definire l’intelligenza emergente, il sapere aurale e istintivo degli ecosistemi: una conoscenza immanente, fatta d’immersione e contatto, esente da procedimenti mnemonici. La sfida dialettica delle eterotopie corali declinate a partire dagli anni Settanta, e parzialmente ispirate dalle poetiche *contact*, fu in sostanza dissolvere il supervincolo tra fattori aptici e cognitivi che Paxton era riuscito a stabilire: si trattò da una parte di esplorare modalità cognitive che potessero prescindere dal contatto diretto – e dunque di allenare il potenziale intuitivo, la qualità di attenzione o tensione immanente del collettivo; dall’altra di dissociare l’esperienza cognitiva dagli aspetti di *ponderazione* che ancora potevano ravvisarsi nell’economia dinamica della CI, riproponendola in termini letterali e iper-organici, come un processo selvaggio di desoggettivazione. I cori postmoderni sono improbabilmente angelicali o schiettamente animali. Ma invariabilmente immunologici.

La CI aveva abitato una soglia critica, in cui la singolarità concreta sostituiva le soggettivazioni astratte allo scopo, precisamente, di evitare le derive ideologiche di una desoggettivazione senza scarti. Essere una micropolitica *a tentoni*; assorbire intensi residui di nevrosi storica; lasciare suo malgrado

60. Cfr. Nancy S. Smith – Lisa Nelson (edited by), *Contact Quarterly’s Contact Improvisation Sourcebook. Collected Writings and Graphics from Contact Quarterly Dance Journal, 1975-1992*, Contact, Toronto 1997.

61. Per una rassegna di questi fenomeni di reificazione e capitalizzazione cfr. Eloy Fernández Porta, *€r0\$ [Eros]. La superproducción de los afectos*, Anagrama, Barcelona 2010.

ampi margini alla malversazione personale e alla *tentazione* erotica le avevano permesso di essere politicamente più cauta della maggior parte dei succedanei coreutici che avrebbe legittimato o ispirato. Questa cautela lo rese di fatto immune al *peace, love & patchouli* che, come un miasma, spirò nella famiglia allargata delle coropolitiche “sacramentali” degli anni Settanta e Ottanta (dalla *Grand Dance* di Deborah Hay, al *Circle de Mountain* di Anna Halprin; dal *Sacred Circle Dance Movement* di June Watts, al training psicosomatico di Soto Hoffman⁶²).

Neoliberalismo e comunità d’attenzione

Dacché, terminata la sua stagione gloriosa, la contestazione poteva perpetuarsi solo come patrimonio surrettizio e salvifico di pratiche alternative e valori esistenziali (ritirarsi, per esempio, negli interni discreti della sperimentazione, della pedagogia, della dietetica), l’avventura originale delle coropolitiche postmoderne e postume fu giocare su un crinale sottile di concrezione e discrezione, stanzialità e nomadicità, patenza e subliminalità. Possiamo pensare i formati corali dettati da questa dialettica come gorghi o mulinelli sorti spontaneamente o intenzionalmente dal moto di convezione, opposizione e dispersione delle correnti che conformano il panorama dinamico e mentale della metropoli. Che a questi punti di accelerazione centripeta della fantasia comunitaria si attribuisca un significato accidentale (ed eventualmente conflittuale) o sacramentale (ed eventualmente consensuale), questo significato sarà sempre e solo patrimonio dello stesso metadiscorso che fa della Cultura un giardino d’infanzia permanente per utopie estinte.

Per questo, il parametro su cui si misura la varietà delle coropolitiche attuali, è sempre dromologico: tutte pretendono d’immunizzarci contro la velocità specifica del contesto socio-economico. Alle patologie di un ordine di accadimenti sempre più precipitevole, rispondono disegnando protocolli variabili di sedazione o di eccitazione; di decelerazione (il comunitarianismo è in qualche caso una variante cinetica dello *slow-food*), o di accelerazione (il comunitarianismo è in qualche caso una variante del *mad minute*). Da tale dicotomia di atteggiamenti dromologici dipenderanno generalmente le differenze tra corallità colte e spontaneismi pop, tra la formalizzazione coreutica propria di certi esperimenti socio-artistici e la coreutica informale tipica di certi sfoghi collettivi. Per questa stessa ragione il definitivo *turnover* del comunitarianismo, la sua ultima “realizzazione” *pro-forma* si farà su criteri rigorosamente musicali di sincronizzazione: andare perfettamente *a tempo*, senza reticenze né precipitazioni, sarà l’espressione terminale del consenso della comunità danzante.

62. Cfr. Deborah Hay, *Lamb at the Altar. The Story of a Dance*, Duke University Press, Durham 1994; Soto Hoffman, *A Male Dancer’s Journey*, in Annelise Mertz (edited by), *The Body Can Speak: Essays on Creative Movement Education with Emphasis on Dance and Drama*, SIU Press, Carbondale 2002, pp. 44-51; June Watts, *Circle Dancing. Celebrating the Sacred in Dance*, Green Magic, Glastonbury 2006.

Trascorso il tempo delle ambivalenze, nella danza d'arte inizia a darsi una discrasia sintomatica tra progetti coropolitici pudicamente progressisti e fantasie corali impudentemente regressive: le seconde esalteranno la retorica antipedagogica del *disapprendimento disinibente*: un invito generalizzato a tornare bambini (Halprin, Hay, Watts); le prime adotteranno la retorica neopedagogica della *mathesis auto-inibita*: il collettivo dovrà apprendervi a cospirare una gestualità e uno spazio comuni a partire non già dall'abolizione, ma dall'uso discrezionale e discreto delle singolarità irriducibili che lo compongono. A questo settore minoritario della prassi appartengono gli esperimenti coreutici che ho chiamato *comunità d'attenzione*. Se ne può rintracciare il paradigma nello stile polifonico di composizione corale, e nei procedimenti di sincronismo fluttuante adottati in anni recenti da certi coreografi (come William Forsythe, Thomas Hauert, Sharon Fridman⁶³). Tutte queste coropolitiche minoritarie ottemperano più o meno consapevolmente, e con effetti più o meno lenitivi, al principio che il mito escatologico della comunità-destino sia così inagibile da esigere una ricostruzione cauta, un esercizio collettivo e dubitativo di intuizione, di *orientamento*. Non è un caso che proponano con insistenza schemi coreografici di isteresi, traslazione ed esplorazione; che diano così spesso la sensazione di inscenare un gruppo umano *compattamente erratico*, che ignorando la sua meta si mantiene unito solo grazie alla condivisione di questa perplessità spaziale.

Se si interpreta il disorientamento solidale come uno schema di *migrazione*, l'azione del gruppo sarà una metafora efficace della situazione in cui si risvegliarono le collettività dell'era consumista quando fu chiaro che il loro quoziente di socialità era sceso ai minimi storici, e che era urgente abbandonarne le desolazioni; se lo si interpreta come uno schema di *emulazione interna*, rimanderà invece alla nozione di *tendenza* – la forza che, a partire precisamente dall'ecatombe della mentalità sociale, è divenuta l'unico succedaneo di una “convergenza delle volontà”; se infine lo si interpreta come uno schema d'*irrisolutezza*, sarà un'illustrazione involontaria del *remix* ideologico, della ridondanza che affligge il comunitarianismo di stampo borghese nelle società di consumo e sfruttamento: un *wishful thinking* pieno di esitazioni, che gira, si rigira e si ripensa, prigioniero del suo circolo “virtuoso”.

Proprio perché avvisate dell'astenia cognitiva e dell'elevata manipolabilità di una collettività divenuta *massa di consumatori*, tutte le coropolitiche di questo gruppo s'ingegnano di disgregare,

63. Il metodo di composizione di Thomas Hauert (in lavori come *Accords* – 2008 – o *La mesure du désordre* – 2015) e degli artisti che lavorano su una linea analoga offre un buon esempio di *comunità d'attenzione* o “navigazione collettiva a vista”: gli interpreti hanno un'idea indicativa dei luoghi formali che dovranno transitare, ma in difetto di ogni gerarchizzazione, benché tutti ascoltino la medesima musica, ciascuno starà lavorando in ogni istante dello spettacolo sull'intersezione sottile tra la sua idea personale di musicalità e la sua imitazione o “interpretazione” deliberata dei movimenti interpretati dai compagni. Lungi dal ricorrere al semplicismo olistico di altre pratiche (come il *flocking*), la sua attenzione sarà sdoppiata o divisa: rispetterà in ogni momento il mandato genuinamente politico di non fare nulla di assolutamente personale, ma assicurerà tutto il tempo un margine “concertabile” di singolarità fenomenica; copiare con astuzia, sforzandosi di produrre un'interpretazione dei segni altrui che possa iscriversi nell'insieme senza stonare, è quasi più difficile che attenersi a un'uno perfetto.

stemperare, decostruire il conformismo di quella massa facendone – valga il gioco di parole – una *massa critica*. Per la stessa ragione, tutte predicano valori di *flusso* o, per meglio dire, sostituiscono con algoritmi di flusso e percorrenza i diagrammi di acclamazione e concentrazione caratteristici della coralità tradizionale; e tutte, contro le logiche del *mainstream* o flusso maggioritario, filano la fragile ipotesi di un “flusso minoritario”, o *meanstream*: coralità “analogiche”, che funzionano per impressioni, indefinizioni, somiglianze, inesattezze e contrattempi armonici, possono considerarsi una risposta volutamente “debole” all’avanzata del semiocapitalismo, col suo clima di iper-stimolazione, digitalizzazione e alta definizione. La loro distanza dai conati di barbarie che occhieggiavano in certe liturgie comunitarie degli anni Sessanta e Settanta (officiate tutt’oggi negli ossari dell’azionismo⁶⁴) è in fondo la stessa che separa il pentecostalismo contestatario dalle religioni sincretiche, laiche e addomesticate – i buddismi privati e induismi modificati – che spopolarono quando il mercato considerò che lo yoga, la meditazione e la ginnastica fossero più redditizi di qualunque flagellazione orgiastica.

Un prototipo illuminante del carattere analogico e defilato delle “comunità d’attenzione” appena descritte sono i procedimenti d’improvvisazione, che Odile Duboc brevettò negli anni Novanta, e che gli interpreti soprannominavano *fernand*. Di regola, un *fernand* – *impromptu* collettivo eseguito senza pubblicità né preavviso in uno spazio pubblico – comincia quando un interprete, mimetizzato tra i passanti, esegue in maniera non plateale una serie di azioni minime (o *actemi*) difficilmente riconoscibili come gesti di danza (*fernand* è una contrazione di *faire néant* – far nulla – o *fainéant* – letteralmente “fannullone”). Gli aneddoti gestuali così prodotti vengono discretamente riprodotti in *décalage* da altri interpreti in incognito (il procedimento è in parte debitore di pratiche anteriori di “teletrasmissione” gestuale, come le *Fire and Roof pieces* di Trisha Brown, del 1973). A misura che prolifera questa pratica di emulazione dissimulata, il *fernand* sviluppa una specie di *coralità coincidentale*: i pochi passanti che riescano a captarla la interpreteranno precisamente come una coincidenza, e solo i più attenti vi scorgeranno un indizio di volontà coreografica o di attanza collettiva. Il pubblico aleatorio che transita gli spazi dell’improvvisazione potrà riconoscere o ignorare del tutto l’esistenza di questa “comunità” avventizia, mimetica e subliminale. Potrà altresì – in molti casi accade – aderire alla cospirazione gestuale, condividere la finzione comunitaria in corso; finanche dedurre dalla circostanza la sensazione che gli allineamenti aleatori e gli unisoni involontari siano la sostanza coreologica della sola figura di convivenza consona all’entropia della società presente: il *chorós* evanescente e interstiziale – la *communitas* di sconosciuti – che affiora dalla spuma dell’indeterminazione urbana solo per tornare a sperdersi; un ritornello (Félix Guattari), cioè un «attrattore in mezzo al caos sensibile e

64. Penso soprattutto ai complessi rituali celebrati periodicamente nel castello austriaco di sua proprietà da Hermann Nitsch e accoliti, sotto l’etichetta di *Orgien Mysterien Theater*. Cfr. Hermann Nitsch – Michael Karrer, *The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Dap-distributed Art, New York 2015.

significazionale»⁶⁵; o un micro-accadimento (Abraham Moles)⁶⁶. L'allegoria politica di Duboc, straordinariamente sottile, consiste nel mantenere in ogni istante i parametri di coesione del gruppo in questo punto *anadiomene*, di affioramento, indefinizione e scomparsa: questa “comunità che viene” (parafrasando un'espressione di Giorgio Agamben⁶⁷) e che, proprio perché viene, ha la forma di un presagio, non sarà dunque mai una rivendicazione plateale d'identità condivisa; non inscenerà un dispositivo causale ma una “strategia fatale”⁶⁸; si prefiggerà la trasmissione encriptata di casualità significanti e sincronismi rivelatori, di tutto quanto alligna nella parola *serendipity*; si appaleserà giocando il gioco della sua eclissi, del suo pensoso ritrarsi a posizioni di osservazione e perplessità, come una melodia occulta che, parafrasando un'espressione della migliore etnografia urbana (da Manuel Delgado a Pascal Boyer), si rivela, rivelandone la natura, nel “basso continuo”, nella pura potenza coreografica della mobilità urbana⁶⁹.

Lo spirito analogico delle *comunità d'attenzione* è in molti aspetti un'evoluzione intellettuale del paradigma cognitivo della CI. Maneggiati con imprudenza, i suoi valori di responsività, prudenza ed erranza non sono esenti da ambiguità. Mentre le coropolitiche di elevato tenore dialettico rimandano invariabilmente all'idiosincrasia di certi coreografi (da Hauert a Duboc a Forsythe), grava un sospetto legittimo d'ipocrisia ideologica su tutte quelle tecniche d'improvvisazione collettiva che deducono dalle premesse anti-coreografiche della nuova coralità mille formati accessibili di condivisione empirica; che si riversano nell'*ethos* generalizzato di quell'industria partecipativa cui le risorse onomastiche di politici e mediatori hanno meritato, negli ultimi decenni, i nomi più svariati: *danza sociale*, *danza integrata*, *danza inclusiva* e, come no, *danza comunitaria*⁷⁰. Il *boom* delle pratiche inerenti è un capitolo maggiore della coropolitica postmoderna. L'unica ragione per cui non ne ricostruiremo la storia è che il multiverso della *danza sociale* non ha sostanzialmente prodotto nessun prototipo genuino ed esclusivo di coralità: ha semmai rivendicato come un'eredità non impugnabile, negli anni della sua

65. Manuel Delgado, *El animal público*, cit., p. 188.

66. Cfr. Abraham Moles – Elizabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu. L'espace: matière d'actions*, Klincksieck, Paris 1982 (ed. it. *Labirinti del vissuto: tipologie dello spazio e immagini della comunicazione*, traduzione di Melania Biancat, Marsilio, Venezia 1985).

67. Cfr. Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

68. Sulla nozione di strategia fatale, cfr. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Grasset, Paris 2014 (ed. it. *Le strategie fatali*, traduzione di Sandro D'Alessandro, Feltrinelli, Milano 2014).

69. Cfr. Manuel Delgado, *El animal público*, cit., p. 128. La lettura fenomenica della città concreta e della società “vissuta” come “coreografia magmatica”, dunque dell'etnografia urbana come gesto di ascolto immersivo e dinamico era già stata ossessione sperimentale per il cinema classico (da Walter Ruttmann a Jules Dassin), vangelo poetico per il *road movie* statunitense e assioma metodologico per il settore più militante dell'etno-cinematografia (da Margaret Mead a Sol Worth).

70. Della sterminata letteratura inerente al fenomeno e ai suoi decaloghi etici, distacchiamo: Neus Canalias Ávila, *Danza inclusiva*, UOC, Barcelona 2013; Adam Benjamin, *Making an entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-disabled Dancers*, Routledge, New York 2013; Aurelia Chillemi, *Danza comunitaria y desarrollo social*, Artes Escénicas, Barcelona 2015; Carmen Palumbo, *Il corpo inclusivo. Educazione, espressività e movimento*, Edises, Napoli 2018; Stephanie Burridge (edited by), *Dance, Access and Inclusion*, Routledge, New York 2017.

espansione irresistibile, tutta la metaforologia corale che il *meanstream* artistico e il *mainstream* commerciale stavano frattanto riprogrammando o superando. Di quella metaforologia ha fatto, per così dire, l'oggetto di un servizio pubblico, che con incorreggibile cinismo (e con inamovibile probità) estende i piaceri fantasmatici del fare comunità a un ampio catalogo di collettivi "a rischio d'esclusione", non senza porre in risalto, di contro all'anonimato normativo delle masse che concerta ("abitanti del quartiere X", "disabili del centro Y", "reclusi della casa circondariale Z"), il nome dell'artista che ha raccolto la sfida di spegnere le ultime braci di antagonismo nel balsamo della *togetherness*. Buona parte della missione del volontariato sociale consiste nel rendere culturalmente efficiente, coreografandola con tutto il massimalismo possibile, il non diritto alla singolarità discrepante, alla diversità non federabile degli individui che compongono i nuovi filoni o pacchetti "infrasociali" di comunità risorgente – come se, frattanto, il diktat di "alternatività" del Sessantotto si fosse reinsediato e accomodato in gamme più statisticamente governabili di "alterità" sociali e funzionali. La dittatura dei servizi sociali ha le sue eterotopie danzanti, i suoi scenari d'acclamazione identitaria, i suoi teatrini d'armonia universale, le sue antologie di *exempla* edificanti, intrise di umori contact, o allineate con gli stessi valori e procedimenti che alimentarono le coreutiche neo-cerimoniali dagli anni Settanta⁷¹. La *Summer of Love* burocratico-assistenziale accumula benemerenzze e moltiplica le sue *Jams*, che sono invariabilmente esemplari perché, in forza di una corrispondenza d'amorosi sensi tra politiche culturali e sociali, prefigura nelle comunità d'esclusi che s'ingegna d'includere coralmemente l'utopia coropolitica terminale: un'inclusione di tutti nella *communitas* generale e concertante dei precarizzati, squalificati, disabilitati, sradicati, subalterni ed espropriati che costituiscono la base socioeconomica agognata dall'ordine neoliberale e la carne da cannone dall'ordine neoculturale. L'insieme predefinito che, nella logica della *danza comunitaria*, include tutti i sottoinsiemi classificati dalle mappe ufficiali dell'esclusione sociale, è pur sempre quello dei "non professionisti": esclusa e concertante per difetto è la "gente comune", il precariato già senza limiti della città, dell'Italia e del mondo.

Amplificate di segno e di contesto, le *comunità d'attenzione* gestate nel territorio della danza d'arte rifluiscono così in un esteso menu di *attenzioni alla comunità*.

Sussumendo le componenti etiche in un'idea sempre più *etologica* di azione collettiva, le coralità postmoderne risultano particolarmente vulnerabili alla retorica del "consumo d'esperienza". L'esempio più persuasivo di questo tipo di *comunità aurale* è l'esercizio conosciuto come *flocking*: applicazione abbastanza letterale delle metafore "migrazionali" che seducono a vario titolo le coreutiche di questo gruppo, il *flocking* (letteralmente "fare gregge" o "stormo"⁷²) è un esercizio di ascolto

71. Una sintesi corretta e pungente delle miserie etiche e concettuali che circondano il dispositivo della danza sociale, è quella della scrittrice e saggista Cristina Morales. Cfr. Cristina Morales, *Lectura fácil*, Anagrama, Barcelona 2018, pp. 366-371 (ed. it. *Lettura facile*, traduzione di Roberta Arrigoni, Ugo Guanda, Milano 2021).

72. Cfr. Ivar Hagendoorn, *Emergent Patterns in Dance Improvisation and Choreography*, in Ali Minai – Yaneer Ba Yam

e intuizione, che permette al collettivo degli improvvisatori, senza istruzioni esterne, di muoversi compattamente e coerentemente, in una specie di “unisono differenziale”, prescindendo, come accade in certi fenomeni di gregarietà animale, da ogni tipo di contatto e ovviamente da ogni impulso d’imitazione cosciente (ogni pretesa di *ethos* collettivo verrebbe meno se si dovesse ammettere che i membri del gruppo stanno semplicemente “copiando”). Questi attributi edificanti d’ispirazione collettiva – e l’ipocrisia gestuale che immancabilmente suscitano – fanno del *flocking* la coreutica più *soft* di tutti i tempi, e ne spiegano il successo in materia di danza socio-inclusiva.

Le sinistre di tutto il mondo entrano in stagnazione quando la visione di futuro che promuovono poggia sempre meno sul desiderio (che è un agente strutturante) e sempre più sulla pulsione (che è il più poderoso dei solventi). Poiché il maggior incentivo psichico di qualunque pulsione è il godimento paradossale del fallimento, demandare a un abbecedario d’impulsi le velleità di trasformazione sociale non farà che retroalimentare, non senza *jouissance*, il loro abbonamento alla sconfitta. Il *flocking*, la più aurale e pretesamente antiautoritaria delle coropolitiche recenti, è una meravigliosa allegoria di questa patologia del pensiero critico attuale, o dei vicoli ciechi e automatismi infocapitalisti in cui trova sfogo: della dissidenza *copypaste*, militanza *like* e politologia *hashtag* in cui si trastulla la comunità telematica di quanti credono che essere di sinistra sia un esercizio virtuale di virtù civiche. Dinamicamente, il *flocking* ben potrebbe descriversi come un “flusso discrezionale”. Il problema è che, distratti dalle metafore etologiche (stormo, gregge, branco e un lungo eccetera di figure bucoliche della *togetherness*), i suoi *fans* tendono a perdere di vista analogie coropolitiche più inquietanti, come quella tra il flusso pulsionale delle sue figure di collettività e i comportamenti che, nell’era digitale, alimentano il fenomeno descritto da alcuni come *dataismo*⁷³: la tendenza di troppi a considerare l’autoevidenza del flusso di dati e l’immersione nello *streaming* permanente come epitome esperienziale della contemplazione o, peggio ancora, come epitome contemplativa di ogni azione possibile. Alimentato da un forte disprezzo della vita interiore come riserva di caccia dei significati, il rincoglionimento da schermo è un Nirvana a portata di dito indice. Se osservato con disincanto, il *flocking* somatizza questo nuovo canovaccio fenomenico, o nuovo stile d’estasi e pulsione. Di più, è possibile che con la sua tenera autoimmunità, col suo beato non andar da nessuna parte (perché viaggiare è più interessante che arrivare) il *flocking* insceni un vero e proprio alibi dinamico; che la sua onda corta e discreta stemperi in un esercizio di neutralità poetica i flussi indiscreti e continui della postmodernità, gli unici realmente carichi di polarità politiche – il turismo e l’emigrazione. Il *flocking* potrebbe a conti fatti non essere null’altro che la cerimonia identitaria di una pseudo-comunità desiderosa d’incontrarsi *perdendosi in sé stessa*, quando la questione politica più lancinante concerne oggi giorno

(edited by), *Unifying Themes in Complex Systems IV*, Springer, Heidelberg 2008, pp. 183-195.

73. Cfr. Roberto Calasso, *L’innominabile attuale*, Adelphi, Milano 2017.

quelle non-comunità precarizzate che, volontariamente o loro malgrado, per eccesso o per carenza di ricchezza, *perdono tutto, anche se stesse*.

Molti dei formati corali del blocco anteriore risalgono alla fine degli anni Ottanta, quando la caduta del blocco sovietico permise al capitalismo rampante di consolidarsi come modello di convivenza unico. La loro utopia non è già più la *Neverland*, il *luogo assente* prefigurata dai Peter Pan della generazione precedente, ma un *luogo dell'assenza*. In fondo, il *fernand* di Duboc, in risposta allo smantellamento neoliberale delle possibilità di azione collettiva, designava già un modo collettivo di assentamento: molto prima che il *rush* telematico decimasse ogni forma di vita sociale, poteva intuirsi che il potere di dissuasione, l'inermità politica, la miseria consensuale implicite nella nozione di *social network* o comunità virtuale, avrebbero fatto leva precisamente sulla visibilità, sulla sovrapposizione e sulla disinibizione; che la dialettica terminale della postmodernità si sarebbe consumata nel segno di un nuovo *Lathe Biosas*, tra istanze d'*inesistenza patente* e di *esistenza latente*. Contro lo spettro capitalista di una comunità concentrata nelle spettacolari astrazioni di una protesta sempre e solo virtuale, era urgente inalberare l'ipotesi di una comunità *concretamente deconcentrata*, dispersa, inapparente e libera da narcisismi performativi.

Ai due estremi delle fantasie coropolitiche della postmodernità vi sono dunque l'apparizione e la sparizione. Lo spazio intermedio è interamente sequestrato da "transumanze" cinetiche che, quando non tradiscono *tout court* un errore ideologico, attestano semplicemente dell'anelito che l'utopia sopravviva in altri luoghi, sotto microclimi più favorevoli. Lo scarto di visibilità tra la comunità costituente come (s)oggetto passivo e appassionato di occupazione illusoria dello spazio societario, e la comunità destituente come soggetto attivo e spassionato di disoccupazione o cessione di quello spazio, è un'altra delle differenze significative tra gli *stili coropolitici* concepiti nel seno della danza d'arte e gli *usi e costumi corali* che spuntano come conigli dal cappello a cilindro del consenso neoliberale; tra dissidenza discrezionale e dissidenze spettacolari; tra *prassi d'invisibilità* e *visibilio della pratica*.

Neoliberalismo e coropolitiche *mainstream*

Al visibilio della pratica afferiscono tutti quei settori della prestazione o "prestanza" collettiva (sportiva, autoestetica, cosmetica e mediatica) che in tempi di totalitarismo spettacolare somatizzano gli effetti consensuali e redditizi della dissidenza riacclimatata: il bestiario del *fitness* pseudo-marziale (*Body Kombat*, *Body Attack*, *Camp Training*, *Crossfit*); l'erbario del *fitness* pseudo-artistico (aerobica, *Zumba*, *Ballet Fitness*, *Total Cycle*, ecc.); la miscellanea neo-festiva del consumo collettivo di musica (*clubbing*, *DJ Sets*, *raves*, *botellones*, concerti); il cretinismo gregario dei *trendig topics* e delle sfide pratiche sui *social* (dal *planking* al suicidio per *selfie*); le performance virali di stampo liturgico-dimostrativo che sbandierano qualità guerriera (dalla danza *haka* del rugby ai *raps* oceanici di protesta);

le manifestazioni “festose e pacifiche”; i pellegrinaggi di massa orditi intorno ai *trending topics* della dissidenza (valga per tutti il caso Greta Thunberg); e ovviamente qualunque forma di sincronizzazione più o meno musicale dell’emozione collettiva (dalla *Ola* degli stadi di calcio ai *Flash Mobs*; dai *Roman Pillow Fights* ai coretti Zoom della cittadinanza confinata). Chi più ne ha più ne metta: lo spettro fenomenico del visibilio post-moderno è ingente e inflazionario. Così ingente che sarà opportuno premettere ai pochi esempi puntuali che ne daremo alcune diagnosi di tipo generale.

Si è rilevato, nella prima parte di questa scorreria coropolitica, come la danza recente non abbia sostanzialmente prodotto un solo “stile di gruppo” che non apparisse per molti versi *analogico*: la cui “perdita di fedeltà” non attestasse, cioè, della perdita cosciente di un originale – la comunità come fatto o come *credo* – da riprodurre, incarnare, ricostruire, invocare. Sarà coerente definire come *digitali* tutte le fantasie coropolitiche di segno opposto – che accaparrano l’attenzione dei *media* e che eccitano i mediatori culturali – non solo perché il loro *flirt* con la virtualità goda generalmente di una salute inimmaginabile nel settore della danza d’arte, ma perché la loro poetica proviene a vario titolo dall’universo delle immagini tecniche e della post-edizione; o perché, a fronte della cautela che caratterizza le pratiche minoritarie e d’autore, la coralità mainstream accompagna la sua offerta d’immanenza con precetti quasi assoluti di “alta fedeltà”: un campo d’addestramento per comunità che si mostrano tanto più attive e appariscenti quanto più si espande il loro deficit di realtà. Come qualsiasi fenomeno virtuale, la comunità *happy happy* del capitalismo festivo possiede il talento di essere e non essere laddove la guardiamo darsi spettacolo. Se le coreutiche *arty* o analogiche descritte come *comunità aurali* o *d’attenzione* tendono a ripudiare i clichés spettacolari, le coreutiche *mainstream* o digitali adattano senza complessi, in pieno secolo XXI, l’estetica dell’ornamento di massa (simmetria, sincronismo, frontalità) allo *Zeitgeist* del *musical* e del *videoclip*. Se le eterotopie comunitarie di questo gruppo sono *unilateralmente* celebrative o protestatarie, è perché all’equilibrio del nuovo ordine giova intrattenere la collettività nell’auto-teatro dell’entusiasmo eccessivo e della dissidenza isterica. Se le coropolitiche *meanstream* optano, nel migliore dei casi, per attenersi a un paradigma concreto di *composizione*, le seconde esibiscono, nel peggiore dei casi, valori totalmente astratti di *opposizione*. Il nuovo ordine è assetato di scenate puerili che tonifichino l’immaginario in vista di una semplificazione, drastica e riposante, degli antagonismi politici. Erede digitale dei clamori del Sessantotto, la dissidenza *pop-rap* non conosce né malinconie né anacronismi.

Un sintomo ibrido di questa virata energetica, in settori ancora immuni alla mano nera del mercato, furono i modelli di coralità convulsa che lessicalizzò, sul finire degli anni Settanta, la cultura *punk* e *heavy metal*. Il *Mosh Pit*, l’*impromptu* collettivo “convocato” dagli artisti in un momento chiave del concerto rock, è il vuoto circolare o *pozzo* che la moltitudine degli assistenti, aprendosi in tutte le direzioni, lascia apparire. Nel momento in cui alcuni “volontari” iniziano a correre in spirale verso il centro di questo spiazzo improvvisato, decine di persone, per emulazione, si uniscono a questo

Maelström percorrendolo a gran velocità in spirali orarie e antiorarie. Quasi nessun *moshing* finisce senza un bilancio più o meno pesante di lesioni⁷⁴. La *Wall of Death* esprime la stessa dinamica in termini ancora più crudi: “muro della morte” è il *mosh pit* longitudinale, la zona franca o striscia di spazio ai due lati della quale si allinea il pubblico di un concerto affinché i due fronti così creati, a un cenno della rockstar, possano collidere *ad libitum*. Quest’irruenza corale ricorda lo *skanking* dei *clubs* anni Novanta (saltare aleatoriamente e in ogni direzione nella calca della discoteca, scontrandosi con altri saltatori).

Radura nello spessore della folla, il circolo del *Mosh pit* e la *zona d’esclusione* della *Wall of Death* sono in un certo senso drastiche illustrazioni topologiche del *chorós* antico: non più l’intorno culturogeno che gesta la comunità che lo sta gestando – dunque non più un dispositivo ortogenico – ma un luogo di depressurizzazioni e accelerazioni, una bolla sul punto di deflagrare per il prolasso delle tensioni che si generano lungo il suo margine. La rincorsa che innesca il tafferuglio come apoteosi e al tempo stesso suicidio della *comunità d’impatto* è il collasso o *big crunch* di una massa instabile, decisa a sfondare la barriera di contenzione che è, che si è data o che le hanno imposto. Il movente segreto della polemologia inerente alla mischia *punk* è, a conti fatti, fare catarsi di una pulsione autodistruttiva che la cultura *underground* degli anni Ottanta sa ancora interpretare e incarnare – in tutti i sensi – come la libido segreta di una società ormai politicamente passiva; vituperare la defunzione mercantile e immunologica di quella società trasformandola in un esercizio deliberato di autolesionismo e, così facendo, esacerbare e invertire la tenerezza aptica della *community* anni Sessanta e della *jam* anni Settanta: la passione subculturale dell’impatto inscena l’ultima “pulsione” residua, l’ultima flagranza ideologica della cultura.

Ma la mischia punk-rock esprime altresì l’eros oscuro, il patto feticista tra i nuovi poteri dello spettacolo e le *jouissances* paradossali della moltitudine: collassando gratuitamente su se stessa per decreto della star di turno (che di fatto corona l’azione collettiva con un numero improvvisato di *stage diving* o *crowd surfing*), la stessa moltitudine celebra l’allegoria deliberatamente abusiva delle implosioni di uno spazio pubblico così sequestrato dalle logiche neoliberali, così spogliato del suo valore d’uso, da autorizzare le amministrazioni a riqualificare precisamente come abuso ogni forma di protesta non autorizzata. Invaso dagli spettacoli del potere, quello spazio non può a sua volta che *invasarsi* periodicamente: smettere di essere il *non luogo* delle confluenze indeterminate e degli scambi cauti, per diventare il *topos* di una ciclogenesi esplosiva, fatta di concentrazioni, implosioni, collisioni; non

74. Cfr. Joe Ambrose, *The Violent World of Mosh Pit Culture*, Omnibus Press, London 2010; Jesse L. Silverberg, *Collective Motion of Humans in Mosh and Circle Pits at Heavy Metal Concerts*, in «Physical Review Letters», vol. CX, n. 22, pp. 1-5. Il *Moshing* è a sua volta l’evoluzione di pratiche come il *pogo*, una pratica *punk* (successivamente popolarizzata presso svariati ambiti del concertismo *pop-rock*) che consisteva nel saltare sul posto con i gomiti aperti e i pugni chiusi, e come lo *head banging*.

più *comprensorio* di mediazioni ma teatro di tutte le immediatezze, vere o false che siano – prossimità violente, cieche esternazioni dello scontento, conflittualità centripete, acclamazioni e adorazioni. La versione sacra della sovraccitazione comunitaria inerente al *Mosh pit*, è non a caso il *praise pit* di certi culti pentecostali. Nessuno degli “autoscontri” somatici inscenati dalla subcultura e dalle subconfessioni è alieno a quell’eros della velocità e dell’incidentalità, quell’anelito esponenziale di “caduta libera” che la post-modernità espleta in mille quadranti fenomenici, dalle montagne russe dei parchi di divertimento alla New Economy, dagli sport estremi ai disastri annunciati del neoliberalismo, dalle viralità internautiche a quelle pandemiche⁷⁵.

Il capitalismo d’alta velocità si è prodigato, negli ultimi trent’anni, per monetizzare anche le ultime riserve di dissipazione e incidentalità. Il roboante slogan del *talent show Fama Revolution* (2010)⁷⁶ – “La gente sta prendendo d’assalto le strade” (con strizzata d’occhio alla *street dance*, che la faceva da padrona in quel *format* televisivo) – conferma che il fantasma di dissidenza *mainstream* messo dal capitalismo autoritario, come un servizio ulteriore, a uso consumo di tutti, gode di ottima salute. Il ricorso alla danza come rivoluzione festosa e a prezzo di saldo – la logica delle *Love Parades* e *Love Balls* recenti – non è mai stato più surreale. L’idea che, per sua natura, la danza in quanto azione “diretta” (e dunque disperatamente succedanea), non abbia bisogno di ragioni e discorsi *perché* è danza, suona a banalità di massimo ascolto e a *revival* glamouroso di logiche sessantottine e criptofasciste. È di fatto la più sonante delle banalizzazioni in materia di antagonismo politico.

Chiamerò per questo *comunità di conflitto* la famiglia allargata dei comportamenti coreutici, spontanei o formalizzati che afferiscono al *topos* della *Urban Tribe*. La “battaglia” Hip Hop, il formato corale specifico di questo settore della controcultura, riassume bene i termini della questione: invocando la danza come esempio di un *fairplay* e di una sportività retti esclusivamente da parametri di prestazione, e dividendo il mondo in *winner*s e *loser*s, offre la versione elettrizzante e gregaria di una legge della giungla che, frattanto, il capitalismo autoritario impone a colpi di precarizzazione lavorativa, marginalizzazione dei settori deboli, estenuazione della polarità di reddito e privatizzazione galoppante⁷⁷. Che la spettacolarizzazione degli usi del corpo, con le benedizioni del semiocapitalismo

75. Ampiamente trattato da Peter Sloterdijk, questo motivo dromologico trova una prima formulazione esemplare in un saggio di Paul Virilio del 1980: cfr. Paul Virilio, *Aesthetics of Disappearance*, Semiotext(e), Los Angeles 2009 (ed. it. *Estetica della sparizione*, traduzione di Giustiniana Principe, Liguori, Napoli 1992). Ulteriori contributi a questa genealogia del pensiero dromologico sono: Paul Virilio, *Speed and Politics*, MIT University Press, Cambridge 2006; Steve Redhead, *We Have Never Been Postmodern. Theory at the Speed of Light*, University of Edinburgh Press, Edinburgh 2011; Umberto Pagano, *L'uomo senza tempo. Riflessioni sociologiche sulla temporalità nell'era dell'accelerazione*, FrancoAngeli, Milano 2011.

76. *Fama* è la versione spagnola dell’atroce format popolarizzato da Maria De Filippi, in Italia, come *Amici* (il titolo originale, *Saranno Famosi*, fu cambiato per diatribe legali sul copyright). Significativamente lo stesso *talent-show*, nelle edizioni posteriori al 2000, ha mantenuto il titolo del *talk show* di massimo ascolto (parte *dating game*, parte consultorio pop-esistenziale) che negli anni Novanta aveva condotto la stessa presentatrice.

77. Altrove ho trattato in dettaglio quest’aspetto della danza Hip Hop. Cfr. Roberto Fratini, *Cuerpo a banda ancha*, in Id., *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*, Paso de Gato, México DF 2019, pp. 287-308.

nascente, si apprestasse a valere come allegoria del potere di acquisizione, e che la fama inerente – agognata e sempre più atomizzata – dovesse assurgere a sostituto fantasmatico del capitale, era dopotutto la profezia brillantemente espressa dal celeberrimo *speech* della *dance professor* Debbie Allen nei titoli di testa di *Fame* (*Saranno famosi*), la serie più indubbiamente dannosa degli anni Ottanta: «Voi fate sogni ambiziosi: successo, fama... Ma queste cose costano, ed è esattamente qui che si comincia a pagare, col sudore».

Il recente salto alla fama fa del neo-tribalismo gregario un fenomeno esente dagli attributi di “società interstiziale” che Frank M. Thrasher e la scuola di Chicago avevano applicato allo studio di certe anomalie urbane (bandolerismo giovanile, teppismo, ecc.). Mediatizzandosi, la tribù urbana mutua tutti i privilegi del metadiscorso: il nuovo selvaggio documenta audiovisualmente il suo stile di vita con più perizia di qualunque antropologo. La passione dell’alta cultura per i fenomeni neotribali non fa che perpetuare le nostalgie dell’antropologia classica, la sua sete archeologica di *holy communities* e il suo razzismo strutturale. Mentre la tribù urbana mima coreologicamente le malattie mediate che dell’infocapitalismo, il settore liberale e benpensante di quella stessa società crede di scorgere nel giovanilismo odierno e nelle sue anomalie altamente editate il candore di una *Gemeinschaft* genuina, salutare e formalmente rinfrescante⁷⁸.

Purtroppo, il realismo atletico e bellicoso dei *movers* Hip Hop è solo una riedizione *cool* della marzialità d’acatto che schiere di giovani popparono in seno ai totalitarismi storici, con un rischio aggiunto: esibendo un *corpo a banda larga*, capace di riprodurre virtuosisticamente le prestazioni ed edizioni del corpo digitale, si adatta in maniera ancora più capillare al canone antropico promossi dal semiocapitalismo di fine millennio. Prolunga ideologicamente il video-bombardamento di sport estremi che, nelle attuali palestre, culla l’immaginario degli abbonati in una specie di chiamata permanente alle armi, declinata in fantasie di proattivismo, superomismo *pop* e criptofascismi nuovi di pacca. E spiega per quali ragioni Red Bull, leader della fabbricazione di bevaggi energetici e principale finanziatrice degli sport di rischio, monopolizza il calendario agonistico della *B-dance*, del *popping* e del *krump*. È stellare il cinismo con cui, qualche anno fa, il ministero d’educazione francese raccomandò l’introduzione salutare della street dance nei programmi di formazione delle scuole di quartieri marginali, come deterrente contro le tentazioni microdelinquenziali e occasione per gli studenti di sottrarsi alla precarietà sbancando nel mondo dello spettacolo.

Con la sua sociologia spiccia e con la gutturale eloquenza dei suoi *rap*, la tribù urbana è anch’es-

78. È un’eccellente illustrazione di questa tendenza la decisione dell’Opéra di Parigi, per l’edizione del 2019 de *Les Indes galantes* (1735) di Rameau, di affidare l’esecuzione del *rondeu des Sauvages* a un gruppo di *krumpers*, coreografato per l’occasione da Bintou Dembélé. L’operazione si ispirava a sua volta a un *videoclip* di Clément Cogitore del 2017 (parte di una serie audiovisuale che l’Opéra-Bastille commissionò per fomentare la nuova alleanza tra *danse d’école* e le voghe di movimento contro-culturali).

sa, come la maggior parte delle fantasie corali postmoderne, “avanguardia di una regressione”. L’oggetto della pulsione arcaizzante, nel suo caso specifico, è un insieme pre-politico di criteri di plauso e prestigio. Teorizzando la dicotomia tra *civiltà di colpa* e *civiltà di vergogna*⁷⁹, l’antropologia descrive la storia mentale d’occidente come il passaggio precoce da un sistema di convivenza che spregia la taccia irrazionale del disonore a un nuovo sistema, che spregia soprattutto la ragionevole taccia della colpa. In strutture socialmente arcaiche (le stesse che si riflettono nella poesia epica e nelle narrazioni di gesta) la gloria è invariabilmente il miglior programma esistenziale, e la vergogna di una prestazione ingloriosa il peggiore degli spauracchi. L’età eroica non ammette che l’anelito di distinzione sia compromesso da scrupoli morali. L’Edipo omerico, senza che incesto e parricidio gli valgano alcun castigo, muore coperto di onori. Tre secoli più tardi, l’eroe sofocleo si cava gli occhi per espiare una colpa così assoluta che, in qualche modo, non appartiene nemmeno a chi se ne macchia.

L’edipismo sessantottesco aveva già offerto svariati incentivi nevrotici alla delegittimazione ideologica della responsabilità e dei suoi rigori. L’edizione atualizzata di questa sotierologia dell’irresponsabilità sono gli attuali parossismi di competitività, che il comunitarianismo hip hop sussume come un ossimoro necessario: l’assenza di complessi del soggetto post-moderno (che si espone a pericoli futilissimi per una porzione ragionevole di vanagloria telematica) è anche la ricetta autopoetica di preferenza dei giovani condannati a sopravvivere nella società più precarizzata di sempre. Mentre sulle arene di Internet la vergogna e l’impopolarità inducono al suicidio i *losers* del capitalismo Youtube; e mentre la classe politica trasforma l’inverecondia in strumento di campagna, i mendaci codici d’onore dei neo-fascismi e delle mafie, cantati in mille *fictions*, seducono le nuove generazioni più di qualunque paradigma complesso di soggettività politica.

Così si chiude il cerchio fantasmatico della rivoluzione-manco-sognata. “Programmati per essere liberi” è lo slogan di *Aquarius*, una bibita della corporazione Coca-Cola. La bibita porta il nome di un celeberrimo tema musicale di *Hair* (1979) – diretto da Milos Forman e coreografato da Twyla Tharp – il primo *blockbuster vintage* sul Sessantotto e sulla cultura *hippie*: invocata a squarciagola dagli astrologhi del Sessantotto come emblema di un’imminente “musicalizzazione” del mondo e della politica, la parola *Aquarius* è già *musical* negli anni Ottanta e integratore salino negli anni Novanta. Passerà alle cronache, nel 2018, come il nome di una nave d’immigranti cui vari governi europei negarono l’attracco.

79. Per una sintesi del tema cfr. Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley 1951, pp. 28-63 (ed. it. *I Greci e l'irrazionale*, traduzione di Riccardo Di Donato, Sansoni, Milano 2003).

Crepuscoli della coralità

Esistono due modi complementari di liquidare, facendone un effetto speciale, il retaggio del Sessantotto: il primo è la polemologia corriva dispiegata nel multiverso della *Street Dance* e delle esperienze cugine (un vestigio della bellicosità contestataria); il secondo è la concordia da quattro soldi dispiegata nel multiverso del *musical* americano e dei suoi corollari poetici (un vestigio della *festosità* contestataria). A quest'ultima buonuscita della dissidenza afferisce l'allappante performance di coralità *smiley* di cui è traboccata la fenomenologia televisiva e pubblicitaria, istituzionale e fai da te, della crisi sanitaria. L'interfaccia corale di questo comunitarianismo mainstream è, va da sé, il *Flash Mob* (o "ammutinamento lampo"⁸⁰), liturgia terminale di una comunità *Sound of Music* che si costituisce sotto l'alto patronato di Julie Andrews, suorina sfaccendata che, nel *musical* di questo titolo, sfida le SS chitarra alla mano.

La prestazione coropolitica del *Flash Mob* (FM) è ratificare spettacolarmente un'idea mediatrice e taumaturgica di collettività: erogare la finzione che i passanti, la *gente qualunque*, trascinati dall'irresistibile semiosi della musica (risaputo sinonimo di libertà), sciolgono le briglie a un incoercibile istinto performativo, improvvisando una *chorus dance* altamente sincronizzata che sequestra lo spazio pubblico solo per liberarlo dalla noia dell'ordine ufficiale e del disordine ufficioso. Le varianti protestatarie del formato – *Massive FM*, *Frozen FM*, *Silent Rave* – non fanno eccezione. Il "caso" di spontaneità presunta inscenato dal FM regala ai passanti un'immagine esemplare (e di fatto programmata al dettaglio) di disinibizione e condivisione. Il FM è sommossa *soft* e situazionismo televisivo: un *remue-ménage* che trasfigura la routine cittadina in *musical*, spettacolo di varietà, *videoclip*, notizia; che disinibisce le forme consensuali di una coralità gestata per decenni nei santuari della danza sociale, dalla *Macarena* discoteca alla *line dance* dei *clubs country*. Ai cittadini che si motivano in vista di questa mobilitazione artificiale calza a pennello il succitato "Programmati per essere liberi": il loro numero estemporaneo di emancipazione musicale è risultato di minuziose procedure internautiche. L'espressione stessa, *Flash Mob*, non è che la traduzione involontaria, in gergo MTV, del concetto che la strategia hitleriana sintetizzò nell'espressione *Blitzkrieg*: la "guerra lampo" propagandata come il prodotto di un irresistibile slancio collettivo, mentre la si era deliberata in anni di programmazione

80. Il neologismo *Flash Mob* (che può ugualmente tradursi come "turba improvvisa") gioca evidentemente sull'assonanza con parole inglesi che alludono *tout court* alla mobilitazione (*mobilization*) e al movimento (*move*). Il primo *flash mob* conosciuto con questo nome fu il *No Pants Subway Ride* organizzato a New York nel 2002 dal gruppo Improv Everywhere (tuttora responsabile di vari eventi dello stesso tipo ogni anno). È invece italiano il primo *Flash Mob* europeo (Roma 2003). Per un'analisi informale del contesto legale del *Flash Mob* cfr. Ruth Carter, *Flash Mob Law: The Legal Side of Planning and Participating in Pillow Fights, No Pants Rides, and Other Shenanigans*, American Bar Association, Chicago 2013. Per un'analisi della storia del formato, rimando alla tesi di master di Anja Junghans, *Dr Flashmob. Strategie der Sichtarbeit und Evidenz*, GRIN, Norderstedt 2010. Sul concetto di *Smart Mob* (un uso politico intelligente dello stesso formato), cfr. Howard Rheingold, *Smart Mobs: the Next Social Revolution*, Hachette, London 2007.

neurolinguistica delle coscienze. Di fatto, la possibilità che i *social* offrono di istruire e coordinare un collettivo di corifei troppo esteso per riunirsi prima dell'esibizione, ha un precedente inquietante nella possibilità che offrì la cinetografia labaniana di addestrare coreograficamente le masse tedesche in vista delle adunanze di regime. Il *Flash Mob* non è solo un gagliardetto coropolitico per communities di geeks danzerini: è anche e soprattutto la dimostrazione che tali comunità internautiche esistono unicamente come interfaccia e spettacolo.

L'ammutinamento *Sound of Music* ama presentarsi come un caso di vulcanismo sociale esplosivo prima, effusivo poi: inscena senza tregua il mito totalitario di una sintonia così naturale, interclassista e universale da obliterare le distanze e diffidenze che ottenebrano lo spazio societario. Presenta come *glitch*, incidente o accidente del sistema un incentivo spettacolare a riconoscerne e abbracciarne la musicalità. Nel suo pacifismo elettrizzante, comprensibilmente apprezzato dalla classe politica, offre una parodia di rivoluzione ricca in sottintesi involutivi: attribuisce alla musica la stessa virtù che le attribuiva Mary Poppins – quella di dolcificare tutte le pillole dell'obbedienza (i soldati che vanno in guerra al suono di pifferi e tamburi perché, come disse Albert Camus, “la musica approva l'azione”; o la *petite musique* di Louis-Ferdinand Céline, che ritma allegramente la *kermesse* della catastrofe storica).

Il presunto risveglio della collettività diventa letteralmente una formalità, o la versione aggiornata di quel “Deutschland, Erwache!” (“Svegliati, Germania!”) che incitava il popolo a *destarsi nel sogno* della supremazia razziale e di un'assoluta concordia somatica⁸¹. Convertita al fondamentalismo *fitness* del movimento come sinonimo di vita, la gente si riscuote per meravigliarsi e meravigliare: per regalarsi una pausa autopubblicitaria nel viavai dei consumi, dei doveri e del dovere di consumare. Le coreutiche totalitarie inculcavano nelle masse un mito di gloria e abnegazione, incalzandole a identificarsi gioiosamente con l'esercito, invocato come esempio definitivo di *comfort* interiore – quello dell'obbedienza cieca –, e come l'epitome di un'azione esteticamente terminale – la guerra totale come performance della nazione. È un fatto che le collettività più assopite, pusillanimità e supine adorano sentirsi dire quanto sono eroiche. *Mutatis mutandis*, le coropolitiche spettacolari dell'ordine neoliberale incalzano a loro volta la collettività a identificarsi con il teatro musicale e il *videoclip*, invocati come esempio di comfort esteriore (un mondo che canta, balla e ama) e come epitome spicciola delle nuove retoriche di abnegazione e trionfo, di successo e fallimento – si pensi all'atroce *Chorus Line*. Il *musical*, che trasforma in emozionanti *biopics* persino i fascismi recenti – vedasi *Evita* –, è la *Pravda* del totalitarismo light. Si può dire più cinicamente: di regola i *récits*, le narrazioni di ogni origine e tipo – storia, mito, letteratura, religione – attraversano i differenti stadi di un metabolismo culturale

81. Cfr. Éric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, cit., pp. 287-320; Erwin Leiser, “Deutschland, erwache!”: *Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Rowohlt, Berlin 1989.

che, nel corso della loro peripezia verticale, fatta di scadimenti, decomposizioni e nuovi compostaggi, ne estrarrà nuovi nutrienti ed enzimi culturali (per esempio nella sequenza fatto-mito-romanzo-dramma-cinema-fumetto-videogioco ecc.). Va da sé che ciascuno di questi “salti di specie” comporti una certa ossidazione della vitalità semantica del *récit*, un decremento della sua complessità narratologica e, non di rado, un impoverimento del suo potenziale di didassi politica. Con pochissime eccezioni, la sequenza metabolica che si è detta obbedisce a logiche letteralmente *riassuntive*: ogni stadio riassume e riduce ciò che era stato digerito negli stadi anteriori; la comprensione diviene *compressione*. Quando, in uscita da questa peristalsi i nutrienti del *récit* sono abbastanza immiseriti da poter considerarsi escrementi, farne un *musical* di successo è quasi un gesto di tempestività culturale.

La guerra e lo spettacolo musicale sono, a loro modo, i paradigmi terminali delle “religioni politiche” che se ne agghindano: se il *récit* ideologico fascista converge verso il punto di fuga del conflitto armato, il *récit* culturale del *mainstream* converge verso il punto di fuga di Broadway e MTV. Esistono, insomma, parallelismi temibili tra le vecchie e le nuove filiere di produzione della soggettività: al *corpo ariano-lavoratore-artista-soldato* dei totalitarismi storici corrisponde punto per punto il *corpo fit-consumatore-creativo-mover* del totalitarismo spettacolare.

Nella fase di consolidamento e parossismo di questa svolta antropica, in un momento in cui persino la voga del *Flash Mob* conosce lievissime flessioni (o si reinsedia nelle telecoreografie dell’era Covid), è vieppiù lampante che il paradigma coropolitico può prescindere dagli annosi discrimini tra obbedienza e disobbedienza, tra ordine e insurrezione. I nuovi fronti di autoestetizzazione collettiva porgono alla cittadinanza i benefici psico-politici di un’ambiguità che gli artisti hanno sperimentato per secoli: godere sì, in forza del genio, di una specie di licenza poetico-esistenziale (che la gente comune era solita interpretare come un’espressione di ozio, sfaccendatezza e lassitudine morale), ma farlo al prezzo di una precarietà che, per quasi tutti gli artisti, è sfociata invariabilmente in una subalternità di qualche tipo. Rappresentante di una condizione aporetica, fatta di lussi e abiezioni, *splendeurs et misères*, l’artista tradizionale era il più schiavo tra i soggetti liberi, ma anche il più libero tra gli schiavi. L’*atout* neoliberale, soprattutto a partire dalla crisi del 2008, è fare di quell’aporia un patrimonio comune: vestire di carineria i giri di vite della precarizzazione, lusingando a oltranza l’incontenibile creatività del consumatore, e gli statuti *cool* di libertà, flessibilità e mobilità del nuovo lavoratore autonomo (Glover, Cabyfier, Uberdriver, ecc.).

Per questo, il modello coreutico che, a partire dalla crisi del 2008, fa più onore all’equazione neoliberale tra ozio creativo e lavoro produttivo, quello che più disinvoltamente pubblicizza il diritto universale del nuovo precariato a un certo margine di anomia e sfogo, modellandolo sul prototipo dei *block parties* e dei *balls*, è il cosiddetto *Harlem Shake*: la prima coropoetica sorta direttamente da

Youtube (che trabocca di antologie e *covers* dello stesso *meme*⁸²). Di norma un *Harlem Shake* è il video musicale a camera fissa, di produzione quasi sempre domestica, in cui, sullo sfondo ready-made di uno scenario “produttivo” o lavorativo (ufficio, negozio, fabbrica, caserma, agenzia, mezzo pubblico all’ora di punta) varie persone appaiono seriamente assortite nell’esercizio della loro professione. L’unica eccezione a questo *mood* – generalmente plumbeo – della routine lavorativa e urbana, è un personaggio mascherato (quasi sempre con un sacchetto di carta) che si dondola in maniera incongruente a ritmo di musica. A questo punto sopravviene un taglio secco di montaggio. La sequenza immediatamente successiva mostra, nella stessa inquadratura, il collettivo dei lavoratori di poc’anzi in preda a un attacco di frenesia danzerina, come se, contagiati dall’energia tonta del ballerino anonimo, emancipati dal tedioso obbligo “adulto” di lavorare, si lasciassero possedere per qualche minuto da un poderoso spirito d’insurrezione, festa, *fun*. Un buon *Harlem Shake* ricorderà sempre la memorabile sequenza di *Airplane!* (*L’aereo più pazzo del mondo*, 1980) in cui la stessa insegna luminosa che aveva incitato i passeggeri a mantenere la calma – *No Panic* – li autorizza di colpo a perdere il contegno – *Ok, Panic*).

Suggerendo che l’asservimento al sistema può in qualunque momento ribaltarsi in *after hour*, la più recente delle coropolitiche *mainstream* inscena sui luoghi del lavoro e dello sfruttamento lo spettacolo *express della creatività come lavoro*, o di un’equazione *otium-negotium* perfettamente armonizzata con le premesse ideologiche dello stile di gestione *rock’n roll*, caro alle multinazionali del capitalismo di piattaforma⁸³; ricorda altresì che il *party*, lo scenario di consumo cui riserviamo gli ultimi spiccioli di disobbedienza, è solo un’altra delle nostre prestazioni lavorative, e l’eterotopia di una servitù che non era mai stata altrettanto volontaria: la rivoluzione post-figurata (o sfigurata) del nuovo millennio è una miserevole parcella di benessere – una lordura del prodotto interno lordo – che la *trickle economy* infila con successo nelle tasche di tutti.

Che il crepuscolo della festa coropolitica sia una spettacolarizzazione delle pratiche dissidenti o una mistificazione consensuale e mediatica delle pratiche collettive deve attribuirsi alla profonda immunodepressione delle energie che dovrebbero opporsi allo status quo. L’ultimo caso degno di analisi, a questo proposito, è il fenomeno danzistico che ha travolto la Francia negli ultimi cinque anni.

Il collettivo (*La*) *Horde* – Marine Brutti, Jonathan Debrouwer e Arthur Hamel, oggi direttori

82. Lo stile di danza noto come *Harlem Shake* risale in realtà alle competizioni di *Street Dance* tenute in Rucker Park (NY) tre decenni orsono, dove si conosceva come Al. B. (il nome del *locker* che ne aveva brevettato i peculiari movimenti). Divenne invece un fenomeno *mainstream* a partire dalla sua inclusione nel *videoclip* di *Let’s Get It* (2001) di G Dep, e dal famoso tema *dance Harlem Shake* di Bauuer (2012). La parodia di quest’ultimo tema, caricata su Youtube dal collettivo The Sunny Coast Skate (TSCS), dettò la struttura di tutte le versioni successive del *meme*. Fenomeno simile sarebbe stata la viralizzazione delle versioni *tribute video*, a partire dal 2013, di *Happy*, la *hit* di Pharrell Williams. In questo secondo tipo di montaggio, differenti interpreti danzano a turno una frase della canzone, in differenti punti della città o del luogo di lavoro (spesso e volentieri un’ambasciata) cui si dedica la *cover*, che normalmente appare come *Pharrell Williams - Happy - We Are from* [nome della città].

83. Cfr. Nick Srnicek, *Platform Capitalism*, Policy Press, Bristol 2016; Benedetto Vecchi, *Il capitalismo delle piattaforme*, Manifestolibri, Roma 2017.

del Ballet de Marseille – ha vissuto una vera epopea di consenso (mantiene tuttora in uno stato di rapimento gli impressionabili critici di danza di mezza Europa). I suoi fondatori fecero anni fa la pensata redditizia di riunire in uno spettacolo corale, *To da Bone* (2017) la comunità dispersa di quegli autodidatti del *jump style* che da anni solevano scambiarsi *skills*, *tricks* e idee coreografiche tramite Internet. Il *jump style*, una denominazione di *street dance* la cui media metronomica di pulsazioni per minuto si aggira attorno a 140, consiste in un assortimento di salti rapidi sul posto; a causa di questo intenso dinamismo le *clips*, i cui autori-interpreti superano difficilmente i venticinque anni di età, durano generalmente meno di un minuto. Gli esecutori danzano preferibilmente di profilo affinché i *tricks* adottati risultino più perspicui per *webcam*. I video fungono al tempo stesso da creazioni originali e *tutorials* didattici per neofiti.

(*La Horde* è per la danza contemporanea ciò che le *boy bands* furono per la musica pop di dieci anni fa. Riunendo i migliori *jumpstylers* in una performance dal vivo s'intendeva celebrare la potenza di emulazione, lessicalizzazione e disseminazione che una forma autodidattica di danza – che era al tempo stesso una categoria semi-ginnica di *challenge* – aveva ottenuto unicamente grazie ai *social*; s'intendeva altresì porre in evidenza il virtuosismo solitario di una prassi *fringe* che starebbe alla nozione tradizionale di coreografia come la *cultura da cameretta* (diari intimi, decorazione adolescenziale d'interni e altre forme di customizzazione dell'intimità) sta alla cultura ufficiale: i critici le affibbiarono prontamente l'etichetta di *Post-Internet Dance*. In sé, il *Jump Style* è una pratica di danza anacronistica. Si era imposto alla cultura di *clubbing* già all'inizio degli anni Novanta. Quando nuovi stili lo eclissarono, si rifugiò nei sotterranei di Internet, prosperandovi come danza *vintage* attorno alla quale si agglutinava una comunità virtuale di performer nostalgici, provenienti quasi tutti dalle distopie socioeconomiche del già defunto blocco sovietico. Grazie a quest'anacronismo, il *jump style* divenne il centro di un massiccio esperimento collettivo di retroalimentazione dinamica del solipsismo. Il lato inverso della sua intimità eterotopica era una finzione di esteriorità distopica. (*La Horde* si affannò così a riprodurre in scena il *décor* postindustriale (periferie, fabbriche abbandonate, edifici sventrati) che appariva come scenografia *ready-made* nei video di *Jump Style*: la "malinconia" postcontestataria (e ormai *tout court* post-storica) doveva assumere, negli spettacoli del collettivo, tratti aggressivi e mimetici.

In sostanza, la poetica de (*La Horde* si situa in un aromatico punto d'intersezione tra la sociopatia solitaria dell'*hikikomori* (il soggetto murato vivo che conserva una relazione esclusivamente virtuale con il mondo esteriore) e la sociopatia della *baby gang*, del *happy slappy* e di altre varianti giovanili del bullismo gregario; tra i carismi dell'isolamento *freak* e l'energia schiettamente aggressiva del manipolo criminale o paramilitare (SA, *Freikorps*, *pandillas*) dedito a improbabili crociate di ringiovanimento delle logiche del mondo. Le due istanze sono tutt'altro che incompatibili: gli squadrismi di ogni colore non hanno mai svolto altra funzione che quella, immunologica, di procurare vie di sfogo

collettive ai complessi totalmente individuali dei loro utenti imberbi. È superfluo ricordare che, già nel 1913, Freud descriveva l'orda (in tedesco *Brüderhorde*, "fratellanza") come la più arcaica, e la più potenzialmente regressiva, delle organizzazioni comunitarie.

La bellicosità, dissidente o semplicemente delinquente, ridiventa un fenomeno d'immagine: nel *look*, la compagnia si compiace di imitare *gangs* giovanili autentiche o di finzione come i Teddy Boys, gli Sharks, i Jets, ecc.; in *Novaciéries* (2015), gli interpreti danzano con passamontagna. Da parte sua, la critica si spende in elegie su questo sovradosaggio di vitalità adolescenziale, fondendo in un unico *récit* agiografico la "bellezza di una comunità condivisa", l'"aggressività *dark*" e la "marzialità quasi militare" delle brusche pantomime di convivenza inscenate dal coro dei nuovi *movers*; e lasciandosi ulteriormente intrigare dal fatto che tutti, qui, *art directors*, coreografi e interpreti, siano poco più che bambini.

Questa innocenza permette, una volta di più, che l'ambiguità del messaggio coropolitico (e forse l'ambiguità potenziale di tutto il vangelo *coreopolitico*) sia gravemente sottovalutata. E dacché sulle prodezze della compagnia-*clan* di maggior successo si chiude questa rassegna delle fantasie corali di un secolo, sarà naturale chiedersi che tipo di convivenza, a loro volta, pre-figurano i cori dinamici de *(La) Horde*; chiedersi, insomma, a che modello di collettività e fantasia partecipativa si rifà il settore di pubblico che, in questo disastroso epilogo di capitalismo, è sempre pronto ad acclamare quelle prodezze. Difficile dirlo: forse una comunità irrimediabilmente decrepita e virtualizzata, composta già soltanto di adulti puerilizzati, bambini crinosi e spontaneisti armati – lupi solitari, *spree killers* e *unabombers*: aggressiva e aggredita in ogni momento.

