

Stefania Ballone, Andrea Carraro, Giulio Galimberti

Human Signs

Human Signs è un'opera d'arte partecipativa, globale e digitale, di danza e voce che nasce dalla testimonianza dell'artista multimediale e compositore Yuval Avital¹ durante il periodo di *lockdown* nel marzo 2020. Avital produce un *self-tape* in cui, nel suo spazio d'isolamento forzato, registra la propria voce nel tentativo di esternare con molta fedeltà lo stato di incertezza vissuto. La forte espressività della traccia di Avital può indurre a interpretare il suo canto come un atto di preghiera, definito dallo stesso artista un "mantra". È questo il primo tassello del progetto che arriva a comporsi con le risposte di più di duecento artisti provenienti da cinquanta paesi diversi. Avital e Stefania Ballone², danzatrice e coreografa co-curatrice del progetto, inviano il *self-tape* dell'artista a personalità del mondo del canto e della danza, chiedendo loro di ascoltarlo, interiorizzarlo e di produrre a loro volta un video secondo alcune direttive rivolte alla voce e al gesto. Solisti dell'opera lirica, *étoiles* del balletto classico, figure chiave delle tradizioni di canto extra-europee, performer e coreografi di danza contemporanea, registrano la propria testimonianza condividendo un personale "segno di umanità".

Stefania Ballone si incarica dello sviluppo della sezione danza e fornisce delle linee guida preventive alla realizzazione del *self-tape*. Dopo aver ascoltato ripetutamente il *mantra*, i danzatori sono invitati a scegliere la posizione da cui iniziare il proprio contributo e quella con cui concluderlo tra quattro alternative proposte dal *team* basate su disegni di Avital. Si è chiamati a porre l'attenzione sulla scelta del luogo e dell'inquadratura all'interno dei quali situare la propria performance filmata. Tutti gli artisti sono invitati ad assimilare il *mantra* come fonte di ispirazione da accordare alla propria energia corporea in una sinergia che ne specifichi il movimento e la creazione vocale. In modo da poter dialogare intimamente con il *mantra*, viene richiesto che l'artista lo ascolti durante la produzione del

1. Nato a Gerusalemme e residente a Milano, Yuval Avital è artista multimediale, compositore e chitarrista. È conosciuto per le sue installazioni sonore e visive, performance collettive che coinvolgono masse sonore, opere icono-sonore, mostre museali su larga scala e quadri multimediali complessi in spazi pubblici, sfidando le tradizionali categorie che separano le arti.

2. Stefania Ballone è danzatrice del Teatro alla Scala dal 2000, dove interpreta anche ruoli solistici e partecipa come coreografa in due produzioni, nonché codirettrice artistica e curatrice della danza di *Human Signs*.

proprio contributo. Similmente al concetto rinascimentale di *cantus firmus*, la voce di Avital diventa il fulcro a cui tutti gli artisti si riferiscono come guida per la propria creazione individuale. Il *mantra*, oltre a essere la principale fonte di ispirazione per ogni esecuzione, è il supporto sonoro di cui servirsi per determinare la durata, l'intensità e la profondità espressiva del proprio monologo.

La richiesta, sintetizzata dalla frase di Avital «la veridicità importa più dell'estetica», è quella di far convogliare nel proprio contributo artistico il personale stato emotivo con profondità, onestà e potenza espressiva. Invece di mostrare la capacità dei partecipanti di eseguire sequenze danzate e frasi cantate, cooptando la messa in scena teatrale nel perimetro dello spazio d'isolamento, l'intento è piuttosto quello di aderire al proprio stato emotivo e far sì che il *mantra* faccia emergere le agitazioni soggettive, conscie o inconfessate, da esprimere attraverso i gesti e le voci. Non un assolo con una partitura fissata, ma un documento filtrato dal proprio linguaggio artistico che restituisca, nell'improvvisazione, la profondità della situazione vissuta nell'atto creativo. I partecipanti sono chiamati a lasciare che il loro corpo e la loro voce racconti le personali paure, vulnerabilità, desideri o speranze. L'improvvisazione può essere d'aiuto all'esecutore per limitare la premeditazione e il ragionamento sulla propria performance. L'obiettivo da porsi è quello di ridurre, il più possibile, la mediazione e il controllo razionale, così che l'impulso emotivo interno guidi senza filtri intellettuali la dinamica del corpo.

Human Signs nasce come opera d'arte senza commissioni, né prodotta per un qualche fine espositivo, ma dal desiderio di espressione di tutti gli artisti che hanno voluto parteciparvi. La causa sembra si possa ritrovare nell'urgenza di sperimentare nuovi modi di contatto e condivisione durante l'isolamento. Il presupposto sta nel pensare che proprio attraverso questi segni umani vocali e coreici ci si possa nuovamente avvicinare sulla base di un'empatia corporea elicitata dalle testimonianze di vita durante la pandemia. Da qui l'idea di creare un'opera d'arte partecipativa che raduni ed esponga i suoi membri attraverso il *web*. Le testimonianze artistiche, sempre in dialogo con il *cantus firmus* di Avital, sono state riunite in *Ensemble* e presentate in otto capitoli sulla piattaforma YouTube durante il periodo compreso tra aprile e luglio 2020. Yuval e Ballone scelgono gli artisti da mettere in dialogo per ogni *Ensemble*. Il montaggio viene affidato al gruppo di *videomaker* Monkeys VideoLab, la messa in onda viene curata dal fotografo Franco Covi e la grafica, che compone i filmati in una griglia, viene proposta dallo studio creativo Leftloft. In questa serie di eventi in *streaming*, ciò che il pubblico fruisce è determinato dal montaggio dei vari contributi che sovrappone le voci e i gesti degli artisti in un contrappunto organico con il *mantra*. Il continuo affluire di nuovi artisti porta l'esigenza di creare nuove sovrapposizioni, oltre agli *Ensemble*, facendo così nascere le *Constellation*. Queste ultime riuniscono vari artisti senza alcun montaggio, creando mosaici audiovisivi che offrono moltissime possibilità combinatorie. *Ensemble* e *Constellation* sono reperibili nell'archivio digitale vivente dell'opera: www.human-signs.com.

L'evoluzione di *Human Signs* presenta un nuovo episodio in occasione della XIII edizione di *Manifesta*, Biennale Nomade Europea svoltasi tra settembre e novembre 2020. Come parte della mostra *Real Utopias*, il progetto di Avital e Ballone si presenta con il titolo *A Door to Human Signs*: una serie di codici QR si trovano sparsi per la città creando occasioni per il pubblico di incontrare i diversi contributi artistici che compongono l'archivio digitale. Nello stesso ambito di *Manifesta* nasce il progetto *Live Grid*. La composizione a griglia che riunisce i contributi filmati in verticale e orizzontale sul sito viene trasposta sul piano fisico determinando un palcoscenico suddiviso in aree rettangolari dentro le quali gli artisti si esibiscono in performance dal vivo. Gli eventi sono privi di pubblico, registrati e messi in onda nei vari canali *web* di *Human Signs*. Ad oggi le *Live Grid* sono quattro. La prima si tiene a New York su una terrazza di Brooklyn il 25 ottobre 2020 con il coordinamento di Peter Scioli. Il 15 novembre ha luogo la seconda *Live Grid* a San Pietroburgo in occasione del matrimonio di una delle artiste partecipanti, Liliya Burdinskaya. Cinque giorni dopo nella corte Yerushalmi del rinomato Suzanne Dellal Centre di Tel Aviv è filmata la terza, coordinata da Rina Schenfeld e Stephen Horenstein. Infine, lo scorso 8 febbraio ha luogo l'ultima *Live Grid* nella Casa degli Artisti di Milano, coordinata da Yuval Avital e Stefania Ballone. La registrazione dell'evento milanese viene mostrata in occasione del *World Anthropology Day* organizzato dall'Università degli Studi di Milano-Bicocca, dove è attualmente in corso una ricerca del Dipartimento di Scienze Antropologiche ed Etnologiche di cui presentiamo un estratto in questo articolo. L'articolo che segue è scritto a sei mani da Stefania Ballone, Andrea Carraro e Giulio Galimberti. Se le parti stese da Andrea Carraro e da Giulio Galimberti hanno un'impronta scientifica, la sezione di Stefania Ballone, ballerina della Scala e coreografa, ha un taglio più personale, essendo la testimonianza del proprio lavoro di danzatrice e curatrice in *Human Signs*.

Un caso di studio: Rianto e il familiare nel gesto remoto

di Andrea Carraro

Nel gennaio del 2020 Yuval Avital si definisce il “gatto nero” delle feste, delle inaugurazioni e degli eventi sociali a cui partecipa. Pur essendo stato il 2019 uno degli anni più prolifici e intensi della sua vita, l'artista multimediale racconta di aver presagito un'ombra di sventura sul mondo, in seguito attribuendo a se stesso una qualità profetica riguardo al disastro sanitario che, a distanza di due mesi, avrebbe sconvolto il paese. L'esperienza dell'Italia settentrionale allo scoppio della Pandemia Covid-19 è caratterizzata dal *caos*, generato in parte dalla moltitudine di notizie tra loro discordanti, che il governo e la Regione Lombardia diffondono. Quando a febbraio viene localizzato il primo focolaio italiano a Codogno, l'artista si allontana dal suo studio a Milano per rifugiarsi in una casa di famiglia nel Biellese, ritornando nel capoluogo lombardo in diversi momenti, incerto sulla gravità della crisi sanitaria.

Lunedì 9 marzo, data del primo *lockdown* italiano, Yuval Avital e la sua famiglia si stanno dirigendo nel Biellese, non più carichi di provviste per un mese come la prima volta, ma vestiti a festa in occasione del Purim. Il carnevale ebraico segna, nel calendario personale dell'artista, il principio di un duro isolamento caratterizzato dalla penuria di beni primari e dal progressivo fallimento dei numerosi progetti che avrebbero dovuto realizzarsi in uno degli anni più promettenti della sua carriera.

Avital afferma di essersi rifugiato, come altri artisti, nella speranza di approfittare della situazione particolare per realizzare progetti musicali e artistici di natura più intima, che sarebbero stati irrealizzabili nella normalità professionale segnata da impegni frenetici³. Il miraggio si infrange contro il compito, condiviso con la moglie, di educare la propria figlia⁴, mentre la vista delle autostrade deserte gli incute una pesante angoscia quando dal terrazzo di una casa da lui ancora percepita come estranea, fuma sigarette tentando di intrattenersi, preda di un'insonnia sempre più severa.

L'artista afferma che in quel periodo a turbarlo sono anche le reazioni del mondo dell'arte. I concerti *live* in *streaming* appaiono privi del proprio valore, e il *relief concert*, associato allo *slogan* virale "ce la faremo"⁵ risuonano nella sua mente come una «propaganda coreana» in cui non riesce a riconoscersi.

Questa è la condizione che lo porta, dopo un'ennesima notte insonne, alla realizzazione del *cantus firmus*⁶. Dopo aver chiesto di essere lasciato solo, l'autore avvia la registrazione su un *tablet*, unico strumento a sua disposizione. Il canto che intona è qualcosa che percepisce molto vicino al lamento e alla preghiera, un modo per "mettere tutto dentro" e al contempo "tirare tutto fuori". La registrazione finisce con il rumore della porta aperta dalla figlia Alma, la quale detta inconsapevolmente la durata del canto. L'irriflessività dell'atto, la casualità della forma, suggeriscono che le cause e gli intenti dell'opera vanno riportate, più che ad una precisa volontà autoriale, al contesto storico che l'artista si trova a dover patire.

«Oh, I made a Human Sign!» è la prima esclamazione che segue la conclusione del canto, e

3. Yuval Avital sostiene di aver passato gran parte del 2019 fuori casa, per soddisfare numerosi impegni professionali.

4. Avital ricorda con affetto la necessità di doversi adattare ai ritmi della figlia, senza però sminuire la costante apprensione derivata da un ruolo da lui definito tanto importante quanto inaspettato.

5. L'artista si sofferma sul *relief concert* realizzato da Lady Gaga non per criticarne gli intenti caritatevoli, ma per ragionare sul pensiero unico che, a suo dire, coagula ogni forma di azione creativa a favore di una testarda maratona diretta ad un pensiero positivo. Affidarsi al motto italiano "ce la faremo" significherebbe, per l'artista israeliano, mistificare la propria condizione drammatica, censurando ogni tipo di sensazione che non rientri nel pensiero unico. In questo modo, Avital descrive uno scenario simile a quello di un'arte di regime. «Non c'è nessuno che vuole gridare? piangere? tremare? che si sente vulnerabile? si sente smarrito? vuole il desiderio? tutto è bloccato» (intervista a Yuval Avital, Studio di Yuval Avital, Milano, 10/5/2021, min. 00:16:00).

6. Con il termine *cantus firmus* (canto fermo) Avital si riferisce alla melodia che viene eseguita da una voce (*tenor*, termine che allude alla tipica tecnica di "tenere" a lungo le singole note) lungo tutta la composizione, costituendo la base per il gioco contrappuntistico delle altre voci, nella pratica della polifonia dagli ultimi secoli del Medioevo ai primi dell'età moderna. In questo modo, l'autore del progetto si autorappresenta come la spina dorsale di ogni contributo esterno.

segna il principio di un complicato processo poetico.

Yuval Avital fa ascoltare il canto alla danzatrice Stefania Ballone. I due decidono di mandare ad altri artisti (ad oggi più di duecento) la registrazione del *cantus firmus* e di proporre loro di creare, a loro volta, una danza o un canto ispirandosi all'opera matrice di Avital, di farne una registrazione e di inviare il prodotto all'ideatore principale del progetto. Poche le regole imposte: rispettare esattamente la durata del lamento/preghiera del compositore israeliano e in più, quanto meno ai danzatori, Yuval Avital e Stefania Ballone chiedono anche di utilizzare tre posizioni da loro definite: una per la partenza, una a metà di sequenza e una per la conclusione⁷. I singoli pezzi vengono poi riuniti in un'interfaccia *social* realizzata da Ceren Yamac, coinvolta nel lavoro da Valentina Buzzi, assistente di Avital da sole due settimane. Uno specialista dell'Università di Birmingham, Tychonas Michailidis, si occupa del *sound conforming*⁸.

Successivamente si comincia a concepire anche un sito internet contenente i vari pezzi montati. L'opera che va a crearsi e che assume, come si è capito, diversi volti, viene denominata *Human Signs*.

Il progetto riesce a conquistare l'attenzione di istituzioni riconosciute a livello nazionale quali il Monkey VideoLab di Roma⁹, che si occuperà del montaggio video, e il LeftLoft¹⁰, che curerà la realizzazione di un sito internet, interfaccia principale da cui fruire l'opera. Quest'ultima è il risultato di una cooperazione orizzontale, priva di commissioni e fondi, sospinta soltanto dall'interesse personale di numerosi esponenti di diverse discipline. Dell'"architettura" di *Human Signs*, Avital è il principale compositore¹¹, un termine, quest'ultimo, che evoca significativamente il suo passato di *compositore* di musica classica¹². Nonostante sia lui il motore del progetto complessivo, esso si configura come

7. Quella di realizzare delle posizioni di riferimento per i danzatori è un'operazione già nota in lavori precedenti dell'artista, quali *Foreign Bodies*.

8. Il *sound conforming* delle opere interne a *Human Signs* è un'operazione di *editing* digitale del suono, atta a standardizzare tutti i contributi ad un livello audio simile.

9. Monkeys Video Lab S.r.l. è una società di comunicazione multimediale specializzata nella produzione audiovisiva e nella documentazione d'arte.

10. Leftloft è uno studio creativo indipendente con sede a Milano indirizzato a realtà commerciali e culturali. Online: <https://www.leftloft.com/> (u.v. 4/10/2021).

11. «E quindi, qua il termine "compositore", inteso, nel senso etimologico della parola, non come "colui che crea" ma come "colui che mette insieme delle cose", prende una validità in più. Penso che, da una parte, la mia apertura del cuore abbia dato una legittimità agli altri ad aprire il loro cuore e a non usare il mantra come una colonna sonora per fare altro. Infatti, dei 200 artisti partecipanti a *Human Signs* diciamo che il 99,9% non ha ridicolizzato il mantra, anche se avrebbe potuto farlo; anche attraverso una cosa grottesca o teatrale» (cfr. intervista a Yuval Avital, Studio di Yuval Avital, Milano, 10/5/2021, min. 00:32:00).

12. «Una cosa da dire è che io sono sia compositore che artista. Sono attivo sia nei teatri d'opera, nei *festival* musicali, nella musica contemporanea e in cose del genere, sia nei musei e nelle fondazioni d'arte. E una parte molto approfondita della mia ricerca è la parte della voce. A partire dal 2004-2005, ho lavorato sulla voce con ragazzi *down*, poi con tradizioni extraeuropee, poi con le opere iconosonore tramite custodi di tradizioni antiche; mi sono occupato della *crowd music*, cioè di opere e cori composti da non musicisti, che vanno a creare mappature della città attraverso la voce dei suoi abitanti. Ho realizzato installazioni, tra cui quella per l'opera sonora più grande d'Italia, con centoquaranta altoparlanti con voci di nonni da ogni dove. Lavoro molto sulla voce. Io non ho mai lavorato in pubblico con la mia voce: la pensavo un elemento molto privato, ma qui non potevo avere un *medium* tra me e la mia testimonianza, non potevo avere un interprete, quindi è andata così: *boom*, dritto» (*ivi*, min. 00:26:00).

un'opera la cui autorialità è corale e aperta, come un processo senza fine. *Human Signs* viene infatti successivamente destrutturato e ristrutturato per partecipare a diversi eventi quali, ad esempio, il *Manifesta* di Marsiglia.

I primi video raggiungono Avital chiuso nel Biellese, che li attende per ore, scaricandoli attraverso una “saponetta” Wi-Fi comprata prima del *lockdown*. L'artista racconta di aver provato, alla vista dei lavori che lo raggiungevano dalle più disparate parti del mondo, emozioni molto intense, giungendo spesso al pianto. Avital dimostra stupore e soddisfazione quando parla delle modalità attraverso cui gli artisti hanno decodificato, interpretato, riletto il suo *cantus firmus* e orgoglioso di constatare come esso abbia dimostrato la capacità di risuonare presso artisti detentori di tecniche diverse e provenienti da tradizioni differenti. Avital ricava varie *Ensemble*, ossia, nel suo lessico, combinazioni di opere contemporaneamente inserite in una griglia visuale e fruibili tramite un unico video. L'idea dell'artista è di sottolineare, in questo modo, l'intesa e l'affinità tra gli eventi creativi dei diversi partecipanti.

Mi soffermerò sulla performance di Rianto¹³, danzatore indonesiano partecipante al progetto, basandomi anche su una serie di interviste che mi ha permesso di fargli¹⁴. Un aspetto su cui insiste è l'importanza da lui attribuita all'interpretazione metaforica della sua opera: assistendo ad un suo evento coreico il fruitore dovrebbe, almeno nelle intenzioni di Rianto, riuscire a o almeno tentare di decodificarne il senso metaforico; detto in altri termini, dovrebbe ricercare e, se possibile, disvelare le qualità più profonde nascoste sotto la superficie, andando ad attingere agli strumenti che l'osservatore ha a sua disposizione¹⁵.

Riferendosi alla pratica del *Lengger*¹⁶, una danza tradizionale indonesiana, Rianto parla del modo in cui, durante la sua esibizione, uno spirito (*Indang*) attraverserebbe il suo corpo dentro al quale tale spirito troverebbe una perfetta collocazione. Rianto afferma che il suo *Indang*, termine

13. Al momento della ricerca, Rianto ha quarant'anni, e da decenni pratica il *Lengger*, una danza tradizionale di Banyumas, divisione amministrativa con oltre un milione e mezzo di abitanti sul suolo indonesiano. La *regency* di Banyumas circostrive ufficiosamente un'area culturale del paese.

14. In modo da consentire una facile fruizione dei contenuti provenienti dalle interviste con Rianto, ho optato per una traduzione italiana della trascrizione originale. I passi delle interviste riportati vogliono essere il più possibile fedeli alla trascrizione, presentando però una forma comprensibile, che possa veicolare con chiarezza i termini discussi con il soggetto della ricerca.

15. Intendere la metafora come una miscela significa evidenziarne l'aspetto concreto relazionale e non quello astratto razionale. La struttura simbolico-metaforica emerge infatti non da un contesto puramente linguistico, ma dalla relazione del linguaggio con la nostra esperienza pragmatica del mondo e nella nostra relazione con gli altri. La nostra costruzione di sensi figurati avviene attraverso l'esperienza del corpo nello spazio concreto, come indicano le metafore spaziali (fondate sulla opposizione sopra/sotto, dietro/davanti) e temporali (il tempo che “passa”, “vola”, “scorre”). Cfr. Raffaella Trigona, *Aver cura della bellezza. Immagini della mente estetica*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, p. 61.

16. Per comprendere il significato del *Lengger* è necessario conoscere le parole da cui è composto il termine stesso: “*Leng*”, traducibile con la parola italiana “buco”, allusione all'organo sessuale femminile e “*Ngger*”, il quale deriva da “*Jengger*”, la cresta del gallo adulto, espressione della virilità maschile. Nel praticare la danza *Lengger*, Rianto dichiara la sua vicinanza alla tradizione rituale di Banyumas, convinto inoltre di unire due emisferi: quello maschile e quello femminile, al fine di tornare ad una condizione di “purezza” primigenia, che vada oltre la differenza di *gender* definita culturalmente. Per questo motivo la pratica coreica viene da lui sentita come un atto di rispetto verso la vita.

comunemente usato per indicare questo spirito nel lessico interno della danza *Lengger*, ha per lui un significato più intimo, legato al suo villaggio d'origine, Kaliori. In onore di un'antenata locale, prende il nome di *Melati*¹⁷.

Questo spirito avrebbe un potere, che, secondo il ballerino, verrebbe percepito dagli spettatori visivamente («il fiore»), tramite l'olfatto («qualcosa che odora di buono»), fisiologicamente («salutare»)¹⁸. Ma il corpo del pubblico, diversamente da quello del danzatore, non è uno spazio in cui lo spirito possa entrare perfettamente. È possibile individuare tre modalità attraverso cui, secondo il danzatore indonesiano, l'osservatore della danza può ricevere *Melati*: vederlo per ciò che è, grazie ad una conoscenza specifica della spiritualità della danza *Lengger*; associarlo metaforicamente ad una memoria ancestrale (la percezione sembra avvenire al di sotto della soglia della consapevolezza); fallire nel comprenderlo e rimanerne perturbato emotivamente e sensibilmente (la ricezione della danza dell'artista indonesiano può dunque a volte, secondo Rianto, mettere in crisi il fruitore). In altre parole, solo poche persone riuscirebbero a riconoscere *Melati*, mentre gli altri lo percepirebbero solamente attraverso la «bellezza del corpo danzante». Lo spirito attraverserebbe le persone usando le loro esperienze passate come veicolo e porta di accesso¹⁹. Ne consegue che il vero discrimine consiste in una conoscenza diretta o indiretta di *Melati*²⁰.

La percezione di *Melati* palesata attraverso la danza sembra avvenire al di sotto della soglia della consapevolezza. Le parole di Rianto suggeriscono un processo che dallo stimolo sensibile spinge all'emozione, alla rievocazione di una memoria, alla riconciliazione tra un gesto esterno e alla concezione interna del mondo, sotto forma di quel processo induttivo che in psicologia prende il nome di *bottom-up processing*²¹:

Se una persona, un popolo, o degli spettatori hanno maggiore esperienza con la spiritualità, avranno una maggiore conoscenza del mio bellissimo Melati, perché lo spirito può entrare attraverso la loro esperienza. L'esperienza della mente, del sentimento, del modo. Per esempio, se tu hai esperienza dello spirituale giavanese nella comunità e nella storia tradizionale di Banyumas e vedi la mia danza, puoi vedere il bellissimo Melati nel momento in cui ballo con l'anca, con gli occhi, con il sorriso e con le labbra. Quindi, puoi accoglierlo... Ricordo il mio... Ma per le persone normali, i gesti possono trasformarsi in un'altra immagine. Ad esempio, come quando vanno in montagna e vedono una stella alpina. Le loro immagini provengono da un altro momento e da un'altra situazione. Ogni generazione ha prospettive diverse: lo spirito può viaggiare da un tempo all'altro, compreso il tempo in cui viviamo ora²².

Una possibile causa dell'urgenza che lo spettatore paleserebbe nel tentativo di comprensione

17. Cfr. intervista a Rianto, registrazione Zoom, 28/5/2021, min. 00:03:00.

18. Cfr. Intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 01:05:00.

19. Cfr. intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 00:31:00.

20. Cfr. *ivi*, min. 00:29:00.

21. Per approfondire le origini di questo genere di approccio, cfr. James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, George Allen & Unwin, London 1966.

22. Intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 00:32:00.

dell'evento descritto da Rianto, si può ricavare da ciò che Gerald C. Cupchik afferma rispetto al «remoto delle cose comparate attraverso una metafora o una similitudine»²³. Alla base della volontà di accordare due elementi apparentemente incongruenti – nel nostro caso l'esposizione alla danza *Lengger* e la visione di una stella alpina – risiederebbe uno stimolo mentale diretto verso la sintesi dei due, atto a diminuire la tensione generata dalla loro lontananza, fenomeno che Colin Martindale, riferendosi al discorso poetico, definisce «arousal distance»²⁴. Adattata al caso etnografico di Rianto, questa distanza esisterebbe tra due differenti prospettive culturali a confronto, espressione in questo senso di un'alterità stimolante.

Lo spettatore non appare in questa sede come un critico in attesa di interpretare, ma piuttosto come un archivio fragile, che può essere sconvolto dall'esperienza estetica, la quale sembra essere in possesso degli strumenti per forzare la serratura dei suoi documenti.

RIANTO: Sì, sì, sì... anche il concetto di corpo-io²⁵ è una biblioteca; il corpo è simile ad una casa, il corpo è la biblioteca di tutta la memoria quando abbiamo... quando siamo nello stomaco della madre.

ANDREA CARRARO: Sì, intendi il ventre materno.

RIANTO: Sì, il ventre. Finché non diventiamo il respiro nel mondo è sempre... molta, molta, memoria che portiamo ancora, dal corpo; e quando vedono la danza, allora possono aprire la loro biblioteca, e dire «oh, questa è la mia memoria!» o qualcosa del genere²⁶.

Il corpo del danzatore, inteso come casa per la memoria, biblioteca la cui chiave è da ricercare nella visione del gesto coreico, può far riaffiorare nella mente dello spettatore, secondo Rianto, alcuni episodi personali. Il gesto di Rianto si traduce nell'immaginario dell'osservatore in una forma che emerge dal vissuto personale del fruitore stesso; le parole di Rianto tradiscono una percezione molto chiara dell'effetto del proprio corpo in movimento visto da un osservatore interessato a ciò a cui sta assistendo.

La propria dimensione corporea viene definita da Rianto "*Twilight*", un'espressione che significa crepuscolo e che vuole rimandare all'idea di una combinazione di diversi colori proveniente

23. «Lo stesso Berlyne (1971) ha ripreso il ruolo dell'incongruenza nella poesia, prendendo però spunto da Martindale (1969) che parla della "distanza eccitante", in seguito descritta come "il remoto delle cose comparate in una metafora o in una similitudine" [...]. L'equilibrio (o la sua assenza) tra somiglianze e differenze, o relativa incongruenza, crea una tensione che stimola uno sforzo di sintesi» (Gerald C. Cupchik, *The Aesthetics of Emotion: Up the Down Staircase of the Mind-Body*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 203). La traduzione è di chi scrive.

24. Colin Martindale, *The clockwork muse: the predictability of artistic change*, Basic Books, New York 1990, p. 82.

25. Nella trascrizione originale, Rianto usa il termine "*Body self*". Lo stesso termine è sviluppato da Olga Sakson-Obada in ambito medico per indicare una struttura tridimensionale corporea che ha delle funzioni, una propria identità fisica e un mezzo di rappresentazione della propria immagine. Cfr. Olga Sakson-Obada – Jowita Wycisk, *The body self and the frequency, intensity and acceptance of menopausal symptoms*, in «Menopause Review», vol. XIV, n. 2, 2015, pp. 82-89. Per quanto distanti, questa concezione psicologica di *Body self* e quella coreica di Rianto sembrano accordarsi riguardo al loro ruolo, che secondo Sakson-Obada, consisterebbe nella percezione di stimoli interni ed esterni al corpo.

26. Intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 00:28:00.

«dall'immaginazione» messa in moto «dalla sensazione nella danza».

Si, il crepuscolo²⁷, ha molti colori, non soltanto l'arancione, ne ha molti, nel mezzo, quindi non è soltanto arancione: ha l'oscurità, ha il bianco, il giallo, qualcosa di verde, che viene ancora dalla natura, di nuovo, viene alla natura. Quindi è la natura che crea i colori, il corpo crea i colori, quindi anche quando la... la canzone esce dal corpo per creare il colore dall'immaginazione, dalla sensazione nella danza, può essere qualsiasi cosa, può essere rosso, bianco, nero e giallo o viola, è il crepuscolo del colore nel corpo²⁸.

Rianto sostiene che lo spirito lo avrebbe “scelto” alla sua uscita dal ventre materno, ossia nel momento in cui ha cominciato a far parte di un mondo “condiviso”, “esterno”, del “ventre della società”, e quindi ad essere espressione della collettività e di un certo livello di convivenza tra individui. Secondo Rianto, lo spirito non lo lascerebbe mai e impregnerebbe ogni sua azione quotidiana.

La dimensione spirituale interiore sembra però risentire di una intensa necessità d'espressione. Così, al ruolo della danza come emergenza interna di *Melati*, si aggiunge quello di una dimensione di riconoscibilità dello spirito.

Rianto sente la danza come un modo per sdebitarsi con il mondo, “liberando” lo spirito e rendendolo visibile anche ad altri. In altri termini, danzando, egli condividerebbe la propria dimensione intima, mettendo in connessione la sfera interiore con il mondo esterno.

Lo chiamo *Indang*. *Indang* è lo spirituale, lo spirito della... è molto difficile da spiegare, perché quando eseguo il rituale, l'*Indang* sta arrivando, lo spirito sta arrivando, rientra bene nel mio corpo, e poi lo spirito entra dentro la danza, e quindi il potere dello spirito, possiamo crederlo, loro lo chiamano, dicono che abbia... lo spirito è chiamato *Melati*, in inglese *Jasmin*, quindi è il fiore, qualcosa che è bontà, qualcosa di bello, qualcosa che odora di buono, e salutare, sì... Questa è la ragione per cui vengo chiamato *Lengger Melati*²⁹.

Secondo questa visione emica, l'esperienza della danza disvela una triplice prospettiva: è una modalità per lo spirito di indossare il danzatore (*Melati*), il quale percepisce lo spirito come un crepuscolo variopinto di sensazioni (*Twilight*), esperito da un osservatore in modi inaspettati (attraverso un'immagine metaforica o un sentimento). Da un lato, si evidenzia la lontananza fisicamente insormontabile tra il performer e il fruitore, dall'altro, tra loro si instaura (o si può instaurare) un legame che passa dal corpo dell'uno all'immaginario dell'altro.

Dall'esempio etnografico di Rianto si evince un elemento cardine e per forza di cose comune a tutti gli artisti coinvolti in *Human Signs*: l'idea della riconoscibilità dei propri moti interiori, ragione stessa dell'esistenza del progetto. Se di Yuval Avital è indiscutibile la volontà di esprimere un'intima condizione, altrettanto lo è l'adesione di centinaia di artisti a fare lo stesso; la curiosità di scoprire,

27. Traduzione del termine “*Twilight*”.

28. Intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 01:05:00.

29. *Ivi*, min. 00:26:00.

attraverso la fruizione delle opere, nuovi significati profondi nella propria interiorità, caricati da un'interpretazione in costante evoluzione degli osservatori, diventa prioritaria in un momento di estrema vulnerabilità quale è quello determinato dalla pandemia.

Danzare la reclusione

di Stefania Ballone

La pandemia arriva a Milano in maniera improvvisa e inaspettata; alcuni di noi, pur non sapendo bene a cosa stiano andando incontro, percepiscono un senso di smarrimento, confusione e paura del futuro. I teatri chiudono praticamente subito, il Teatro alla Scala dove lavoro da sempre, fin dal diploma conseguito alla scuola di ballo, a fine febbraio registra un caso di covid nel coro e chiude. Inizialmente ci dicono per un periodo di circa due settimane, ma di lì a poco la notizia ufficiale è che il Teatro alla Scala riaprirà in settembre.

Sono danzatrice e negli ultimi anni anche coreografa, ho avuto la fortuna di firmare due lavori nel mio teatro, e nel frattempo lavoro molto in progetti esterni e non solo nell'ambito strettamente teatrale. Interrompere l'attività improvvisamente è strano: da una parte è un'esperienza nuova visto che da quando sono bambina non faccio più di due settimane di pausa, dall'altra parte sento che l'immobilità e la staticità del corpo prende il sopravvento, mi ritrovo a passare le giornate seduta o sdraiata spesso al cellulare sui *social* o a navigare o a leggere, e il tempo passa.

I primi giorni ho preferito non allenarmi e provare a sentirmi per una volta una persona "normale", non una danzatrice, ma dopo una settimana i dolori si sono fatti sentire soprattutto alla schiena. Ho comprato un quadrato di *lineoleum* per fare la sbarra in salotto attaccata alla libreria e per mettere le punte. Gli esercizi in centro e i salti sono notevolmente limitati; in compenso, è un piacere approfondire la pratica dello yoga e degli esercizi fisici di potenziamento specifici per noi danzatori.

Nell'isolamento il senso di separazione dagli altri e dalla mia vita quotidiana arriva come se di colpo si spegnessero le luci e il tempo si fermasse. La percezione è come di un tempo sospeso, una dimensione rarefatta in cui, nella sensazione di distanza, si avverte allo stesso tempo la vicinanza con l'altro per la condizione in cui per una volta siamo tutti uguali, confinati dentro le nostre case.

Io e Yuval ci siamo conosciuti nel 2016 nell'ambito della sua opera *Foreign Bodies* realizzata nella Valle di Blenio in Svizzera e da allora siamo sempre in contatto nella speranza di collaborare appena si presenti l'occasione. Nei primi giorni di confinamento ci sentiamo e il fatto che sarei rimasta a casa fino a settembre rappresenta immediatamente l'opportunità per entrambi di fare qualcosa insieme. Una mattina mi scrive un messaggio dicendomi di avermi mandato un audio per email e di chiamarlo dopo averlo ascoltato. L'audio è la sua voce che per circa dodici minuti risuona potentemente

nelle mie viscere risvegliando qualcosa di inespresso e di cui non ho ancora bene la consapevolezza. Lo chiamo immediatamente e gli dico che la sua voce, che sembra un lamento ma anche una preghiera, è un pugno nello stomaco. Decidiamo di inoltrare questo suo “mantra” a tutti i nostri contatti di danzatori e cantanti affinché ognuno possa reagire e interagire attraverso il gesto e la voce lasciando un segno umano nel silenzio assordante dei giorni infiniti di confinamento. Yuval mi invita inoltre a partecipare non solo come curatrice, ma anche dando il mio contributo di danzatrice. Per me è una chiamata all’azione che accolgo senza neanche pensarci un secondo, bisogna agire ed esserci. Credo che sia necessario che ogni artista lasci un segno di questa esperienza unica nella storia dell’umanità e allo stesso tempo è una possibilità di condividere pur nella distanza le nostre emozioni. Sono prima di tutto artista interprete, parallelamente e a oggi anche curatrice della danza e codirettrice artistica dell’intera opera *Human Signs*.

Come interprete, la voce di Yuval mi risuona nella pancia con tutta la sua carica di dolore e speranza e spalanca la porta della mia zona più profonda, che è chiamata a rivelarsi in maniera totalmente naturale e spontanea, o quanto meno questa è la mia percezione. Il canto rappresenta il seme della creatività, un invito alla danza della reclusione nel preciso momento storico della pandemia in cui ognuno di noi avverte costantemente la minaccia della salute individuale e collettiva. D’istinto sento di vestirmi con un abito elegante nero e di girare il mio video di contributo artistico sotto la doccia. Decido di fare una ripresa dall’alto con camera fissa, come da indicazioni, e di lasciar vibrare dentro di me il canto di Yuval con lo scroscio dell’acqua sul mio corpo.

Nel mio monologo la doccia è la metafora dello spazio ridotto ai minimi termini in cui l’acqua con la sua potenza simbolica naturale rimanda direttamente all’atto del lavare il corpo come gesto meccanico ripetuto e rafforzato dalla minaccia del *virus*.

L’ambiente della doccia è la circoscrizione claustrofobica dello spazio in cui l’acqua pulisce e purifica; lo scenario ricreato dell’isolamento da confinamento corrisponde alla separazione tra le persone e allo stesso tempo per me anche alla separazione dal pubblico con cui mi rapporto da anni fisicamente.

In quest’ottica invece la danza della doccia nasce esplicitamente per un pubblico immaginario; se dovessi pensare a trasportare la doccia in palcoscenico, il senso del monologo cambierebbe totalmente, probabilmente risulterebbe comico. Il mezzo lavora inevitabilmente sul senso dell’opera.

Come danzatrice io, come gli altri, danzando interpreto l’isolamento come esperienza realmente vissuta traducendo attraverso il corpo le mie sensazioni. Non c’è alcun procedimento di struttura coreografica, nessun tipo di riflessione sulle possibili scelte stilistiche e di movimento, il monologo nella doccia interpreta attraverso la gestualità non premeditata del mio corpo l’esperienza realmente vissuta dell’isolamento. Lo scroscio dell’acqua a tratti è anche il partner con cui entrare in relazione come se danzassi un passo a due.

Per l'occhio dell'osservatore l'acqua incuriosisce, attrae e si fa presenza molto forte. La ripresa dall'alto enfatizza la costrizione collaborando metaforicamente, con la doccia come spazio circoscritto in larghezza, alla riduzione anche in altezza. Dall'altra parte, contribuisce ad esprimere il senso di oppressione interiore. Attraverso il primo piano, l'occhio dell'osservatore è talmente vicino all'azione che in qualche modo è anche un po' dentro alla "scena". L'acqua aumenta di potenza e di senso e del corpo in movimento si può avvertire l'energia che scorre in ogni parte, creando un vibrato che risuona attraverso lo schermo. Il vapore reale che si viene a creare naturalmente diventa effetto "scenico" che amplifica il senso di intimità e drammaticità.

La costrizione della doccia come metafora del *lockdown* insieme all'atto di lavarsi con l'acqua costituisce una situazione realmente vissuta, non riprodotta: muovendomi, avverto il limite dello spazio e la riduzione delle possibilità espressive corporee. L'acqua in qualche modo apre lo spazio e il tempo e il flusso dell'acqua diventa la dinamica della mia relazione con essa, quindi l'opportunità di superare il limite della costrizione. Nel battesimo dell'acqua le emozioni si liberano e le paure e le angosce vengono accolte e in qualche modo lavate e purificate. Mi viene da pensare al fatto che normalmente la gente canta nella doccia forse perché si sente in una situazione di totale libertà espressiva che la collega idealmente al grembo materno. La mia sensazione durante la performance è di totale benessere e piacere; mentre mi muovo, libero alcune emozioni forti che ho dentro e allo stesso tempo mi carico. Alla fine dell'assolo mi sento rigenerata. Nella totale assenza di controllo stilistico e tecnico il mio corpo si lascia andare alla voce e al rapporto potente con l'acqua in un monologo che è spirituale e carnale al tempo stesso. In questa dicotomia sento il bisogno di pregare per il contesto di dolore e tristezza esistenziale, il senso di morte e di vuoto che si amplifica nella solitudine del confinamento. Nel contempo, il movimento corporeo in connessione con la dinamica fluttuante dell'acqua libera una sensazione legata al desiderio, alla sensualità e all'istinto carnale. In un momento sono praticamente scivolata e mi sono lasciata cadere inaspettatamente gestendo l'impatto del corpo grazie alle tecniche già assodate. Spesso i miei movimenti ad occhi chiusi per via dell'acqua sono anche dei tentativi di esplorazione ed espansione nello spazio limitato della doccia che vivo per la prima volta come contesto creativo. Mi proietto istintivamente attraverso l'allungamento delle braccia e della parte superiore del corpo verso la zona di luce della piccola finestra che si trova nella rientranza laterale del rettangolo della doccia, sento di volermi espandere il più possibile nello spazio. La dinamica del mio assolo è un flusso continuo costante in totale sintonia con l'acqua in una relazione di reciprocità e simbiosi, come se danzando insieme ci fondessimo diventando un'entità unica. Mentre "danzo" prego e provo piacere allo stesso tempo, sarei potuta andare avanti per un tempo molto lungo.

Human Signs per me è anche l'occasione da interprete di non sorvegliare la tecnica e lo stile del movimento come faccio quotidianamente da sempre, ma di vivere la gestualità corporea senza pensare al giudizio di me stessa e degli altri. Quello che definisco con il termine di sorveglianza è quell'at-

teggimento tipico di noi danzatori, e nel mio caso anche di coreografa, non solo di avere la piena coscienza del gesto ma soprattutto di controllarlo e eventualmente anche censurarlo. Mentre danza, un ballerino controlla e modella il suo movimento nella tecnica, nello stile e nell'espressività. Da non sottovalutare il rapporto con lo specchio e quindi con la nostra immagine riflessa onnipresente mentre lavoriamo da quando siamo bambini. La sensazione del proprio corpo in movimento non sempre corrisponde all'immagine soprattutto di sé stessi; a volte capita di sentire di aver danzato molto bene avendo avuto una grandissima padronanza tecnica ed espressiva del corpo ma poi di vedersi in video e non ritrovare una corrispondenza. Riferirsi alla propria immagine riflessa spesso fa uscire da sé, si cerca di trovare un buon compromesso tra il raggiungimento di un'immagine ideale di sé stessi percepita durante l'esecuzione e vista attraverso lo specchio e l'incorporamento delle sensazioni da raccontare e trasmettere attraverso il linguaggio ben codificato e una tecnica molto rigorosa.

La coreografia del mio assolo è l'insieme di gesti non premeditati in una dinamica di flusso continuo in cui ogni micro-movimento è in armonia con il tutto, acqua compresa. Non c'è un disegno immaginato preventivamente o un'idea iniziale che sostiene e organizza la scrittura dei movimenti, ma il corpo agisce liberamente le emozioni e le sensazioni che mi abitano nel preciso momento in cui accendo il dispositivo che trasmette il canto di Yuval e la telecamera.

La coreografia di *Human Signs* è il coro umano di corpi che danzano nella reclusione, ognuno con le proprie modalità, il proprio sentire, le proprie percezioni emotive sensoriali e fisiche. La scrittura è determinata dall'insieme dei corpi che, lontani e isolati, riempiono la griglia del palcoscenico virtuale dell'opera.

Il gesto qui diventa il segno umano della pandemia poiché capace di raccontare dall'interno l'esperienza universale in cui ognuno individualmente vive la propria storia.

Nel lavoro di ricerca sulla gestualità di *Human Signs* nasce l'interesse di rintracciare un significato profondo che l'artista vive nel momento in cui attraverso la sua danza si fa testimone del momento storico. Ogni artista è anche autore insieme agli altri dell'opera d'arte globale. La diversità culturale, formativa e artistica dell'universo di *Human Signs* fa sì che ogni artista sia in qualche modo un mondo da studiare per cui vale la pena di rintracciare dietro alla scelta stilistica e performativa quella zona più profonda che determina la traccia, l'impronta, il segno.

Non esiste un significato ufficiale di ciascuna danza, bisogna scoprire il senso di ogni strato, è impossibile ridurre ad un'unità compatta, si rischierebbe di appiattare a favore di una scelta, alterando la natura originale del linguaggio. Ogni strato ha un suo senso e convive con gli altri; è interessante riflettere sull'effetto di risonanza che si viene a creare.

La danza di *Human Signs* incorpora l'isolamento, le paure, le minacce per la salute date dal virus, le angosce e incertezze e tutto l'elenco che compone la stratificazione esistenziale della realtà contingente e che inevitabilmente rivive dentro lo sguardo del pubblico. A partire da Yuval si genera

un processo di rispondenza a catena che dalla sua voce, nell'ambito del suono, passa al danzatore che creando il proprio monologo, attraverso il movimento, diventa allo stesso tempo artigiano dell'anima del pubblico che a sua volta risponde; ognuno con la propria versione che corrisponde alla propria esperienza e al proprio vissuto.

Nello specifico della danza di *Human Signs* la presenza esclusivamente virtuale dell'osservatore rimanda all'occhio della telecamera che per l'artista viene percepito un po' come lo sguardo dalla serratura di una possibile presenza umana non troppo lontana. Questa condizione particolare crea nell'artista un atteggiamento disinibito in cui, non essendoci una relazione fisica con il pubblico ma una relazione ideale, si rischia di addentrarsi nelle zone più vulnerabili della coscienza. Alcuni artisti riguardandosi a posteriori, provano in alcuni casi un senso di imbarazzo.

La curatela della danza comporta una grande responsabilità sull'orientamento artistico dell'opera; dalle scelte iniziali sulle linee guida per realizzare il contributo artistico, al reclutamento degli artisti, alla valutazione dei video e alla scelta degli assoli da affiancare per gli *Ensemble* e le *Constellation*.

Le indicazioni che ho dato ai danzatori partecipanti sono abbastanza circoscritte a come filmarsi durante l'esecuzione, all'ascolto del canto di Yuval e al piccolo vocabolario di posizioni di inizio e fine video. Siamo molto rigorosi sulla durata e sulla camera fissa a livello tecnico anche se, man mano che i video arrivano, modelliamo e ridefiniamo ulteriori dettagli; una delle prime artiste si riprende solo la parte superiore del busto e ci ha ispirati ad indicare che riprendere una parte di corpo è contemplato laddove sia una scelta e non una casualità. Nel primo incontro con gli artisti, quando spieghiamo l'opera, Yuval dice sempre: «Truthfulness is more important than aesthetics» e io aggiungo: «Truthfulness is Human Signs aesthetics». Come già esplicitato più volte, infatti, viene richiesto un monologo corporeo spontaneo che traduca in maniera non strutturata l'esperienza del confinamento in relazione con il *mantra* di Avital. Il contatto con gli artisti è tra gli aspetti più interessanti del lavoro; in qualsiasi parte del mondo, ci si informa della situazione attuale dei contagi e del confinamento e ci si sente parte di un sentire comune. Successivamente possono nascere discussioni tra me e Yuval quando arrivano gli assoli, a volte alcuni lavori sembrano costruiti meccanicamente. Nel tempo e a distanza di più di un anno dalla nascita dell'opera io e lui siamo sempre più allineati rispetto alle aspettative individuali iniziali di entrambi. Il reclutamento artistico viene fatto attraverso criteri di eccellenza, diversità e internazionalità. I nostri artisti sono anche coreografi e direttori e in alcuni casi per deviazione professionale e per voglia di mettersi in gioco in un periodo in cui si lavora molto poco, ci consegnano lavori che non sempre sottostanno alle minime regole loro proposte. Noi richiediamo la ripresa unica senza tagli e/o montaggi, ma alcuni preferiscono comunque lavorare sul video attraverso il montaggio come ulteriore modalità espressiva. In questi casi cerchiamo sempre di trovare dei compromessi che ottimizzino al meglio le sensibilità dei nostri artisti con il *concept* dell'opera. Il nostro *team* è in continua evoluzione e ognuno contribuisce allo sviluppo totale del progetto. Tra gli

obiettivi principali c'è l'espansione dell'opera nel mondo con il reclutamento di artisti provenienti da paesi che non sono ancora stati toccati, il coinvolgimento di enti e manifestazioni artistiche nei territori e la possibilità di *partnership* con questi e/o con associazioni che lavorano nell'ambito artistico e umano. Per ora siamo entrati in collaborazione con la Biennale *Manifesta* di Marsiglia 2020 e siamo in contatto con altre realtà internazionali.

Le performance dal vivo delle *Live Grid* sono una possibilità di vivere la distanza in maniera ravvicinata in cui il monologo viene condiviso in uno spazio reale e fisico in presenza; le energie individuali si mescolano con quelle degli altri e si armonizzano in un insieme ben calibrato in cui non si creano dislivelli ma si è parte di un affresco umano e artistico. Dettaglio non trascurabile, ci si conosce dal vivo.

Human Signs è un'occasione di entrare in connessione con una moltitudine di umanità e artisti, di conoscere le più diverse realtà non solo in ambito di danza e di voce, di creare ponti di congiunzione tra diversi mondi culturali, umani, artistici e coreutici. In un momento di isolamento in cui in tutto il mondo le persone vivono il disagio del confinamento, la paura del contagio e l'incertezza del lavoro e del futuro, *Human Signs* rappresenta l'opportunità di condividere un proprio tassello di storia abbattendo il limite della costrizione e della distanza e, attraverso la danza, di entrare in contatto con gli altri.

La potenza dei gesti di un'umanità vulnerabile

di Giulio Galimberti

Durante il 2020, in seguito alla pandemia da SARS-CoV-2, è stato chiesto di rispettare un distanziamento fisico e sociale dipeso dalle varie politiche istituzionali. Moltissimi danzatori sono stati costretti a sospendere i propri allenamenti quotidiani insieme alle esibizioni in pubblico. Il corpo del ballerino, abituato ad un lavoro costante, è così obbligato al riposo. Tuttavia, l'immobilismo fisico si accompagna spesso ad un forte dinamismo interiore, immaginativo e emotivo. Victor Brombert dedica un intero saggio alla disamina di quelle occasioni della storia del pensiero e della letteratura in cui la reclusione stimola la produzione artistica, l'isolamento incoraggia la creatività³⁰. Il progetto di *Human Signs* offre una nuova opportunità per mostrare l'ambivalenza della reclusione. La casa può diventare una "prigione romantica": luogo di sofferenza e isolamento, ma anche spazio di protezione in cui sentirsi liberi di dar sfogo ai propri sentimenti più intimi. Così, gli artisti coinvolti nel progetto di Avital donano la loro testimonianza e mostrano la possibilità di sfruttare la situazione vissuta per

30. Cfr. Victor Brombert, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, Il Mulino, Bologna 1991.

creare una performance carica di sentimenti.

Diversi sono stati i pensatori dell'Occidente moderno ad aver dato ampio peso teorico alla sfera emotiva e affettiva. Heidegger, ad esempio, presenta una riflessione complessa sul rapporto tra *pathos* e *logos*. In *Essere e tempo*, parlando dell'«essere-nel-mondo» come di quello specifico rapporto che l'uomo intrattiene con l'ambiente, la sua apertura al mondo, Heidegger descrive la necessità per l'umanità di disporre di una «situazione emotiva» senza la quale non ci sarebbe significato alcuno³¹. «L'affettività propria della situazione emotiva è un elemento esistenziale costitutivo dell'apertura dell'Esserci al mondo»³². L'Esserci è già da sempre coinvolto e immerso in una certa situazione emotiva, una *Befindlichkeit*. L'essere situato in una *Befindlichkeit* dell'uomo è definito da Heidegger *Stimmung* che – insieme alla comprensione, *Verstehen*, e al discorso linguistico, *Rede* – formano le tre determinazioni originarie dell'Esserci. L'intreccio tra dimensione affettiva, comprensione e linguaggio permette di definire la sensatezza anzitutto come ciò che ha un qualche grado di rilevanza: sensato è ciò che ha significato per me, mi suscita una reazione emotiva. Se i fenomeni si susseguono in base a leggi fisiche e chimiche, diventano però rilevanti, acquisiscono senso, solo in relazione ad un corpo vivente che agisce e patisce. Un terremoto, per esempio, è l'effetto di determinati processi sismici, ma diventa un evento significativo per esseri viventi le cui vite ne vengono sconvolte. Heidegger insegna che non può esserci comprensione senza rilevanza per un soggetto vivente che ha un corpo ed è quindi vulnerabile. L'orizzonte di senso dei fenomeni non può prescindere dalla disposizione affettiva. Sarebbe importante ricordarlo in un periodo sempre più interessato all'intelligenza artificiale: partendo da queste considerazioni di Heidegger non esisterebbe intelligenza, né comprensione, senza la vulnerabilità che sta alla base della vita organica. Questa è la vulnerabilità di cui parla anche Derrida quando descrive la struttura del vivente nei termini di una «messianicità senza messianismo»³³, un'apertura originaria senza possibilità di prefigurazione, una «vulnerabilità disarmata all'evento, all'altro»³⁴. Il proprio della condizione umana è, secondo Derrida, che questa apertura messianica non ha messia, non ha, cioè, possibilità di pre-visione, controllo o salvezza aprioristica. Spinoza in *Etica* descrive l'aggravarsi della nostra tristezza se provocata da un accadimento di cui non sappiamo produrre «idee adeguate»: «Il Senso della propria insufficienza è una Tristezza che sorge in un uomo dalla considerazione della propria impotenza»³⁵. La difficoltà di convertire passività in attività emerge quando, per esempio, siamo incapaci di dar conto di quello che sta succedendo, di fare previsioni e assumere il controllo sulle

31. Cfr. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, pp. 170-197 (I ed. *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1927).

32. *Ivi*, p. 171.

33. Jacques Derrida, *Marx & Sons*, PUF/Galilée, Paris 2002, p. 279 (ed. it. *Marx & Sons. Politica, spettralità, decostruzione*, Mimesis, Milano 2008).

34. Carmine Di Martino, *L'evento - inanticipabile - e la struttura del vivente*, in «Rue Descartes», n. 82, 2014, pp. 46-50: p. 49.

35. Baruch Spinoza, *Etica. Dimostrata con Metodo Geometrico*, Editori Uniti, Roma 1998, p. 268.

nostre possibilità di reazione. L'occasione dell'evento pandemico lo dimostra. Nonostante la vastità dell'impresa scientifica, il propagarsi del virus è un "evento im-possibile" nei termini derridiani: «Occorre pensare infatti a un arrivante assoluto, imprevisto, imprevedibile, che non posso veder venire, che non sono capace di accogliere, che mi "piomba addosso" dall'alto o alle spalle senza preavviso, sconvolge i miei programmi, disorienta l'esercizio della mia sovranità»³⁶. In questa logica evenemenziale l'umano è perennemente preso in una tensione tra due poli necessari: la permeabilità, l'apertura, l'attesa dell'evento e della contingenza, da una parte, e l'impermeabilità, la chiusura ad ogni minaccia, ma anche ad ogni opportunità, e quindi la preclusione all'"avvenire", dall'altra. Il coincidere con uno dei due poli significa il cessare della vita: il vivente eccessivamente proteso verso l'evento è esposto e teme, trepida, si ammala, il vivente che si chiude all'evento si tiene al riparo dalla vita stessa.

Il riscatto dei danzatori coinvolti in *Human Signs* è quello di farsi responsabili della possibilità di ristorare questo equilibrio precario ricordandoci che se l'esposizione non deve essere incondizionata, altrettanto non lo deve essere la chiusura. Come scrive Donna Haraway, «la vita è una finestra sulla vulnerabilità; sembra un peccato chiuderla»³⁷. L'invito di *Human Signs* è di accogliere e sfruttare la situazione di reclusione dovuta alla pandemia come esercizio di riflessione su se stessi e di impiego creativo. Ne risultano performance chiaramente inquiete, amare, cupe o spaventate, colte nel pieno momento della fragilità umana, ma al contempo ricche di vitalità, potenzialità, forza e speranza. Immortalando la perenne circolarità tra agire e patire all'interno di questo *double bind* derridiano, il *case study* offerto da *Human Signs* si offre come microcosmo all'opera che rappresenta una situazione cogente e perspicua per tutta l'umanità. La cogenza è tale anche per la scelta di esprimersi attraverso i gesti della danza, un linguaggio che sa mostrare la vita nel doppio nodo di pesantezza e passione, libertà e azione.

La prima ragione per la quale la parola microcosmo³⁸ sembra essere puntuale per descrivere l'opera di Avital deriva dalla situazione spaziale obbligata della testimonianza: la registrazione avviene nel proprio luogo di confinamento. Le nostre case hanno dovuto subire una riconversione spaziale, affettiva e organizzativa durante i mesi di *lockdown*. Sono diventate aree di lavoro, di studio, di socialità e di esercizio fisico. Abbiamo cercato di rispecchiare e sintetizzare la nostra vita vissuta nel solo ambiente domestico. *Human Signs* richiede di utilizzare il proprio luogo di confinamento e di esprimersi attraverso la propria arte, producendo una testimonianza audiovisiva filmata. In questo modo, lo spazio

36. Carmine Di Martino, *L'evento e il vivente*. In Jacques Derrida, in «Dialegethai», n. 14, 2012, online: <https://mondodomani.org/dialegethai/articoli/carmine-di-martino-01> (u.v. 11/5/2021).

37. Donna Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 2018, p. 164.

38. Dallo stoicismo e dal neoplatonismo, ripreso poi durante il Rinascimento, la relazione tra microcosmo e macrocosmo si riferisce alle corrispondenze e alle "simpatie" tra l'Uomo che rappresenta e riassume in sé l'Universo con cui è dinamicamente connesso. Fuori dal contesto antropocentrico di origine, il rapporto micro-macrocosmo interessa per la logica di sussunzione attraverso la quale *Human Signs* si relaziona alla situazione storica attuale su vari livelli.

di reclusione diventa parte del processo creativo, si presta come scenario per la propria performance e viene mostrato al pubblico. Ogni contributo filmato prevede due scelte: la prima consiste nel selezionare uno spazio fisico nella casa, la stanza in cui registrare la performance; la seconda è determinata dalle modalità con cui si posiziona la fotocamera del dispositivo di ripresa. La testimonianza artistica viene così messa-in-cornice attraverso scelte di inquadratura, composizione e angolazione che determinano la parte di realtà mostrata dal “cineocchio”³⁹.

Preventivamente a questo innesto tecnico, tuttavia, avviene un ulteriore processo, meno evidente. In questo senso, un antico esempio di messa-in-cornice che può risultare utile alla comprensione di *Human Signs* è il *templum* della divinazione latina⁴⁰. Nel mito della fondazione di Roma compare il rituale dell’osservazione del volo degli uccelli, compiuto da Romolo e Remo, come metodo di previsione e comunicazione con il divino. Questa pratica, l’ornitomanzia, si basa su una preventiva azione necessaria: il sacerdote disegna a terra una forma quadrangolare, il *templum* appunto, all’interno della quale diventa presente una dimensione esperienziale che resta invisibile a chi ne sta fuori. Il gesto di delimitazione trasforma inevitabilmente la realtà che viene “inquadrata” diversamente. «Entro i confini di questo spazio visibile, così trasfigurato, si manifesta “qualcosa di diverso dal reale”, e letteralmente si *inaugura* una dimensione di virtualità all’interno dello spazio reale»⁴¹. La cornice prodotta durante questo rito può essere intesa come “tecnica corporea”⁴², un’inquadratura gestuale che determina e modifica la percezione. Ciò che accade nelle case dei performer invitati da Avital somiglia molto a questa antica pratica. Prima di innestare il *frame* dell’inquadratura del dispositivo tecnologico per la ripresa, si compie, più o meno esplicitamente, più o meno consciamente, una riconfigurazione dei confini fisici del proprio spazio abitativo. Sedie, armadi, finestre, pavimenti e oggetti di arredamento mutano di segno, riabilitano nuove *affordance*⁴³, nuove modalità di interazione, nuovi orizzonti di significazione e percezione, in modo non troppo dissimile da ciò che succede a teatro. La messa-in-cornice deve qui essere compresa diversamente rispetto a una messa-a-distanza, una ricerca

39. Termine utilizzato per la prima volta dal regista russo Dziga Vertov nel 1925. Il cineocchio è capace di svelare nuove modalità percettive che sfuggirebbero allo sguardo umano, di provocare stupore rispetto alle modalità visive offerteci dai nostri occhi.

40. Sulla descrizione del *Templum* si vedano i libri Terzo e Quarto di Dionigi di Alicarnasso, *Le Antichità romane*, Einaudi, Torino 2010.

41. Mauro Carbone – Anna Caterina Dalmasso – Jacopo Bodini, *I poteri degli schermi. Contributi italiani a un dibattito internazionale*, Mimesis, Milano 2020, p. 154.

42. Per la trattazione dell’incominciamento come tecnica corporea cfr. Maurice Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

43. Il termine *affordance* compare per la prima volta nell’opera dello psicologo statunitense Gibson del 1979, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*. Si definisce come modalità di interazione pragmatica, generalmente prensile, che viene intuita dal soggetto dalla sola presentazione visiva di un oggetto. Vedere un ago comporta l’intuizione di un particolare modo di poterlo prendere, che non sarà per esempio con il palmo aperto, e di poterlo usare. Cfr. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Taylor & Francis Group, New York 1986, pp. 127-146.

di artefattualità costruita e mediata che toglierebbe di immediatezza al segno umano⁴⁴. Al contrario, come nel gesto dell'augure romano, la cornice fa in modo che si possa realmente instaurare un rispecchiamento tra micro e macrocosmo, tra casa e mondo, tra privato e esteriore, tra singolo e comunità. Ricordiamo che il rito citato compare nel mito della fondazione di Roma, della città, e quindi della socialità nella sua dimensione collettiva e plurale. Questa trasfigurazione necessaria permette, anche nel caso di *Human Signs*, di investire i propri gesti, nonché il proprio rapporto con oggetti, mobili e superfici quotidiane, di una rilevanza sociale, aperta e collettiva poiché il grido umano, il suo segno, è tale solo per un altro umano che lo possa comprendere. Freud parla di "sentimento oceanico" come di quello stato emotivo in cui si scopre un legame indissolubile con il mondo esterno, quando si avverte che si è *del mondo e con il mondo*, quando il proprio microcosmo egoico corrisponde al macrocosmo⁴⁵. Così, la cornice dello spazio performativo è abitabile, inclusiva e transitiva: non è in nessun modo una forma di esclusione, di ulteriore distanziamento, ma un modo per riconvertire uno spazio altrimenti meno significativo perché intimo e solipsistico. È come se i danzatori stringessero un patto con la propria casa che potrebbe recitare più o meno così: "lascia che io intrattenga con te, qui e ora, una relazione nuova così da trasformarci, insieme, in una testimonianza d'arte". Testimonianza, da una parte, perché chiaramente situata, vera, vissuta e sentita, ma che si sublima in performance entrando così in quel regno di virtualità, risignificazione e verosimiglianza che, dalla *Poetica* di Aristotele in poi, continua ad essere la cifra del rapporto tra vita e arte⁴⁶.

Human Signs chiede infatti di farsi testimoni tramite i gesti del corpo danzante, una scelta in nessun modo neutra. Il microcosmo che si realizza nell'archivio di *Human Signs* si fonda così su quel particolare rapporto che riguarda l'esperienza artistica e la vita vissuta, o, più in generale, la cultura e la natura⁴⁷. È questo un punto dirimente per un'opera d'arte che chiede, per quanto possibile, verità e trasparenza ai suoi interlocutori: il canto di Avital deve essere corrisposto dai danzatori nel modo più viscerale e intenso possibile. Tutto ciò collima con quella visione dell'arte che tiene insieme il

44. La cornice è un oggetto teorico cardine per gli studi di Cultura Visuale e viene spesso portata ad esempio come modalità di distanziamento necessario per ogni esercizio di fruizione estetica. Simmel, nel saggio *La cornice del quadro*, è tra i primi a sottolineare l'ambiguità del ruolo della cornice per la rappresentazione pittorica. Da una parte, la cornice esclude l'ambiente circostante dall'opera sottolineandone l'autosufficienza, dall'altra, è quella istanza materiale che rende possibile l'invito all'osservazione, un'offerta ad entrare nel mondo del pittore. Simmel tratta così la cornice come una porta d'accesso all'opera. Cfr. Georg Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, in Daniela Ferrari – Andrea Pinotti (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, [Monza] 2018, pp. 71-76.

45. Cfr. Sigmund Freud, *L'avvenire di un'illusione*, Einaudi, Torino 2015. L'espressione è stata coniata da Romain Rolland in una lettera del 1927 indirizzata a Sigmund Freud il quale poi ne scrisse più ampiamente nel testo citato.

46. Di contro all'ipotesi di Platone secondo la quale l'arte è rappresentazione necessariamente incompleta rispetto al modello presente, per Aristotele l'arte ri-crea la realtà, ha una capacità poetica che si esercita nel dominio della verosimiglianza.

47. Rispetto al discorso sull'esperienza estetica in termini bio-culturali, cfr. Lorenzo Bartalesi, *Estetica evolutivista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012.

caso particolare, la situazione del singolo danzatore e il messaggio universalmente comprensibile tramite quell'azione di "artifcation" proposta dall'antropologa Ellen Dissanayake. Partendo dal lascito di Dewey, che in *Art as Experience* invita a concepire l'arte come una modalità del fare e del comportarsi umano invece che cercarla solamente in un oggetto da contemplare⁴⁸, Dissanayake parla di *artifcation* come di un processo attraverso il quale si rende straordinario l'ordinario, distinguendo così l'esperienza quotidiana da quella artistica. Scegliere di testimoniare una situazione di vita vissuta attraverso i gesti di un corpo danzante, dei gesti artistici, non significa, secondo questa prospettiva, mutarne il contenuto, snaturarne il significato, ma semmai renderli sopravvenienti, distintivi e con una potenza sensibile maggiore rispetto ai gesti quotidiani. «Anzitutto, dal momento che differiscono dall'ordinario, le arti attraggono e dirigono l'attenzione verso l'oggetto e l'importanza dell'evento»⁴⁹. Un lamento, un grido, può non perdere, ma acquisire potenza e intensità se espresso con gesti artistici che si servono del materiale a disposizione, delle espressioni naturali, per renderle distintive, memorabili e penetranti. Un discorso simile si può estendere al rapporto già descritto tra il danzatore, la sua stanza e i suoi oggetti: sono corpi trasfigurati e resi "speciali" dalla diversa intensità estetica con cui il gesto corporeo li investe e riveste.

Qui sta il riscatto degli artisti, il loro tentativo di farsi carico delle sensazioni di impotenza nei confronti di un pericolo che ci riguarda tutti, dei fastidi della reclusione, traducendoli in nuovi esercizi creativi. Il gesto danzato può aiutare a esprimere la ricchezza di sentimenti che l'isolamento fa affiorare, a sfruttare la paura, che spesso comporta chiusura e avvilitamento, per produrre materiale artistico fortemente espressivo e incisivo. Come scrive Brombert, «libertà repressa e invenzione sono intimamente legate»⁵⁰. Ciascuna testimonianza mostra anche la possibilità di svincolarci dalle limitazioni fisiche, di sfuggire alla tirannia del confinamento, della passività, e ci ricorda le potenzialità dei gesti di un'umanità fragile, l'ebbrezza e le vertigini di cui i corpi viventi sono capaci. Qui, infine, sta l'immenso valore di opere come *Human Signs* che ci ricordano quanto l'arte, il benessere e la società, siano intimamente connessi.

48. Come specifica Giovanni Matteucci: «Nel primo capoverso di *Art as Experience* Dewey afferma che l'opera d'arte risiede, piuttosto che nell'ente obiettivo che si presenta alla fruizione, in ciò che l'ente prodotto dall'attività artistica "fa della e nella esperienza"» (Giovanni Matteucci, *L'antropologia dell'esperienza estetica in Dewey*, in Luigi Russo (a cura di), *Esperienza Estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica, Palermo 2007, pp. 7-18: p. 8).

49. Ellen Dissanayake, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, Mimesis, Milano 2015, p. 42.

50. Victor Brombert, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, cit., p. 16.