

Enrico Frisoni*

Il desiderio di memoria della danza tra archiviazione, sopravvivenza e autorialità

20 dicembre 2023, pp. 119-136

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18754>

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 problema della memoria in danza è strettamente legato a quello della sua durata e permanenza nel presente come fatto artistico. Il tema della memoria è divenuto nel tempo un luogo riconosciuto e più volte visitato; dietro ad esso si è nascosto l'incubo di un'arte impossibile da tramandare. In questo saggio propongo di guardare alla memoria dalla parte della spettatorialità. È possibile porre al centro del processo di archiviazione la relazione tra performer e spettatore? Che cosa implica costruire un archivio che risponde a questa esigenza? Il caso di studio scelto, *ERetic_i_Le strade dei teatri*, può fornire una proposta operativa nell'esplorazione di una figura nuova sulla scena teatrale. Dall'archiviazione alla custodia, quale ruolo occupa la comunità spettatoriale oggi?

The problem of memory in dance is closely linked to that of its duration and permanence in the present as an artistic fact. Over time, the theme of memory has become a recognised and repeatedly visited place; behind it has hidden the nightmare of an art that is impossible to pass on. In this essay, I propose to look at memory from the side of spectatorship. Is it possible to place the relationship between performer and spectator at the centre of the archiving process? What does it imply to build an archive that meets this need? The chosen case study, *ERetic_i_Le strade dei teatri*, can provide an operational proposal in the exploration of a new figure on the theatre scene. From archiving to custody, what role does the spectator community play today?

* Da.Re Dance Research, Roma.

Enrico Frisoni

Il desiderio di memoria della danza tra archiviazione, sopravvivenza e autorialità

Enunciazione del problema

La danza pone il problema della sua sopravvivenza e della sua archiviazione come evento performativo. Il presente lavoro analizzerà tale desiderio di sopravvivenza per comprenderne l'origine e chiedersi in che modo sia possibile costruire un archivio mnestico efficace. Partendo dalle analisi che la comunità scientifica ha riservato al tema centrale della memoria nelle arti performative, si seguirà tale percorso per chiarire in quale modo è opportuno parlare di trasmissione e registrazione della cultura performativa e delle strategie di archiviazione ad essa legate¹. Ancor di più, si rifletterà su quale posto, se di posto è possibile parlare, occupa la spettatorialità all'interno del dibattito, con particolare riferimento alle implicazioni autoriali che ne derivano.

Il tema che qui affronto prende avvio da alcune domande frutto di due esperienze personali. L'incontro fortunato con l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia è stato il pretesto per studiare l'azione normativa dell'archivio, indagarne le criticità e le necessità. La seconda esperienza riguarda la partecipazione in quanto spettatore under 30 a due progetti promossi da L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera, nella fattispecie, il percorso come *custode delle residenze*, nel progetto *ERetici_Le strade dei teatri* (edizione 2021) e il progetto *ARTES – Artist Residencies as a Tool for young Europeans' Social participation through creativity*,

1. Nello specifico si vedano i seguenti lavori: Herbert Blau, *Take Up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*, University of Illinois Press, Urbana 1982; Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1993; Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham-London 2003; André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. XLII, n. 2, 2010, pp. 28-48; i saggi contenuti all'interno di Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010; Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011; Francesca Bortoletti – Annalisa Sacchi (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenza, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologna 2018; Marco Pustianaz, *Surviving Theatre: The Living Archive of Spectatorship*, Routledge, London-New York 2022.

che ha avuto come partner La Chartreuse de Neuville (FR), Le Grand Hornu (B)².

Quando mi sono fermato a riflettere sulle esperienze che avevo vissuto, sono sorte in me alcune questioni. La prima domanda è stata: come si fa memoria della danza? La seconda, che nasce dalla prima, è: che cosa significa archiviare la danza? Domande di tal genere si inseriscono ampiamente in un percorso teorico che affonda le sue radici in pensatori lontani dalle discipline del corpo, quali Marc Bloch, Paul Ricoeur, Jacques Le Goff, Michel Foucault e Jacques Derrida, e che trova espansione negli studi sulla performance e intorno alle arti performative contemporanee che si sono occupati di memoria e archivi proprio a partire dalle prospettive storiche evidenziate³. Partirò dall'analisi di alcuni concetti chiave per giungere all'esplorazione di una possibile strada per la memoria che incrocia nel suo dispiegarsi l'evoluzione della figura spettatoriale. Concluderò con l'esplorazione di uno dei due progetti, ossia l'esperienza di custodia del bando *ERetici_Le strade dei teatri*.

Performatività, memoria, archivio

Il fare processuale della danza – arte che si fa nella relazione continua con l'altro da sé – apre lo sguardo verso l'annoso problema delle arti performative: l'effimero. Il fatto teatrale è, per antonomasia, in divenire, perché mai in differita, costantemente presente. Gli studi di Erika Fischer-Lichte in merito al carattere effimero delle arti performative evidenziano come siano l'occasionalità, unita all'apparente non tracciabilità, a rendere l'evento di per sé svanente⁴. Gli studi sulla performance, pur concordando massivamente sulla nozione di evento di Fischer-Lichte, insistono nella ricerca di una definizione per ciò che al di là oppure oltre l'evento può rimanere, invece che svanire, come suggerisce Rebecca Schneider⁵. Sulla questione delle rimanenze si è giocato gran parte del dibattito circa i temi della memoria e dell'archiviazione. Partendo dalle risposte che sono state date in merito a tale dibattito, si intende evidenziare come sia ancora utile riflettere sui temi della memoria proprio nell'ottica di un coinvolgimento spettatoriale nel fare processuale della creazione artistica.

2. Del bando *ERetici_Le strade dei teatri* (edizione 2021) parlerò più approfonditamente a conclusione del saggio; in relazione all'esperienza *ARTES – Artist Residencies as a Tool for young Europeans' Social participation through creativity* è possibile consultare il sito <https://corteospitale.org/site/it/erasmus/?fbclid=IwAR23mHfNb5d2ffMmDmagi7Tv62EkPe-GOfhoiiIdeOgGs3CHOIYJ11goWZaE> (u.v. 23/4/2023). Scopo del progetto era coinvolgere i giovani in un percorso artistico-creativo orientato alla sperimentazione, al confronto diretto e alla progettazione partecipata, nel tentativo di sviluppare e includere il punto di vista dei giovani under 25 nei processi creativi, culturali e sociali. L'esito è stato la pubblicazione di dodici buone pratiche per promuovere e incentivare la partecipazione attiva dei giovani spettatori nella relazione con le residenze artistiche.

3. Cfr. nota 1 del presente saggio.

4. Sull'utilizzo del termine "evento" si veda il capitolo dedicato in Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014 (I ed. *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt 2004).

5. Si veda Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011.

I dubbi, dunque, che la nozione di effimero solleva riguardano la comprensione dello statuto di queste rimanenze. Occorre evidenziare che non è più possibile considerare tali rimanenze come semplici documenti archiviabili e sottolineare, come hanno fatto in particolare studiosi e studiosi tra i quali la già citata Rebecca Schneider, André Lepecki, José Esteban Muñoz e, in ambito italiano, Marina Nordera, Susanne Franco, Annalisa Sacchi e Marco Pustianaz di quale archiviazione si parla in merito alle arti performative, in che senso si può intendere la conservazione e quale lascito e responsabilità viene richiesta allo spettatore. Fare memoria della danza significa approcciarsi all'evento senza escludere la sua tracciabilità e senza ridurre l'evento stesso al solo documento pronto da archiviare una volta concluso. Si renderà necessario, perciò, indagare in quale senso si è parlato negli studi di traccia, di memoria e di archivio⁶. Per fare questo occorre avvalersi delle teorie sulla materia di un filone di studiosi già citati che hanno costituito un cambio radicale sul tema nel pensiero occidentale, quali Bloch, Ricoeur, Le Goff⁷.

Paul Ricoeur scrive che la memoria è qualche cosa che inerisce per sua natura al passato e questo appare fin troppo ovvio. Tuttavia, il passato a cui si riferisce è un tempo dinamico, non «una località o un deposito di ricordi a disposizione»⁸. Comunemente si vede il passato come ciò che si è perduto e il futuro come qualcosa di ancora indeterminato, spiega sempre Ricoeur. Eppure, se si prova a entrare dentro questo asse, si scopre come non si possa modificare qualcosa che è accaduto, il senso di ciò che è accaduto non è mai fissato in maniera definitiva. A partire da questo senso mai stabile e sempre negoziabile è opportuno citare le parole dello storico che ha trasformato la disciplina nel secolo scorso. Scrive Marc Bloch: «il passato è per definizione un dato che nulla più modificherà. Ma la conoscenza del passato è cosa in evoluzione»⁹. Bloch parlava di una disciplina che deve sforzarsi di divenire altra, «la storia è ricerca, dunque scelta»¹⁰, la storia deve lottare contro se stessa, contro la sua stessa feticizzazione. La concezione, teorizzata da Le Goff e Bloch, è quella di una storia vissuta e in

6. Per un'ampia mappatura degli studi a cui si fa riferimento cfr. nota 1 del presente saggio.

7. Occorre compiere due precisazioni. Innanzitutto, gli sviluppi teorici in merito alla memoria sono differenti e disparati; qui si insiste sull'approccio storiografico dato dalla Nouvelle Histoire e sulla prospettiva filosofica di Ricoeur per evidenziare la molteplicità dei tempi vissuti, la non linearità dell'evento e la contemporaneità di temporalità differenti dell'azione rimmemorativa. Secondariamente, è utile precisare che gli autori citati non si sono chiaramente mai occupati di danza o teorie della performance e questo pone un problema di metodo non sottovalutabile. Tuttavia, i loro studi hanno modificato il panorama teorico della disciplina storica, influenzando la stessa storia degli studi sulla danza. La nuova concezione di storia non può essere taciuta perché si pone alla base dello studio sulla memoria. Nella danza, a partire dagli anni Ottanta, ci si è posti il problema della salvaguardia di un passato coreografico che stava scomparendo, con il rischio di essere dimenticato e l'attenzione rivolta all'archivio, seppur in senso normativo, nasce da questa esigenza. All'interno degli stessi studi sulla performance viene fatto un uso molto ampio dei Memory studies, soprattutto da parte di chi si occupa di memoria in danza. Si vedano, a titolo esemplificativo, i saggi contenuti in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, cit.

8. Remo Bodei, *Introduzione. L'arcipelago e gli abissi*, in Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, il Mulino, Bologna 2004, pp. I-XVII: p. VIII.

9. Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, tr. it. di Giuseppe Gouthier, Einaudi, Torino 2009, p. 47 (I ed. *L'apologie de l'histoire ou Métier de l'historien*, Armand Colin, Paris 1949).

10. Jacques Le Goff, *Prefazione*, in Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, cit., pp. VII-XXXVI: p. XXIV.

divenire, costantemente aperta alla riscrittura e alla ricerca. Tale visione porta con sé un'idea differente di memoria, anch'essa mai stabile, fluida, sregolata nel senso di diffusa e non lineare, eppure necessaria per la trasmissione e la costruzione identitaria dei soggetti e di un popolo. Facendo sue le parole di André Leroi-Gourhan – secondo cui la memoria sociale è un affare che penetra nel profondo in tutti i problemi dell'evoluzione umana – Le Goff è convinto che la memoria sia «un elemento essenziale di ciò che ormai si usa chiamare “identità”, individuale o collettiva»¹¹. La memoria è qualcosa che inerisce al passato ma che serve al presente e al futuro; la storia da cui questa memoria può emergere è appunto la scienza degli uomini nel tempo. Il carattere di questo tempo è ciò di cui si chiede ragione e di cui si domanda, in questo senso la memoria ha a che fare anche con l'ontologia, «nella misura in cui mette in gioco il carattere di *passéité* del passato»¹², ovvero dal momento in cui si domanda che cosa significhi essere passato.

Dunque, benché l'evento performativo rischi di perdersi perché destinato a consumarsi nell'attimo effimero della sua manifestazione, è opportuno comprendere che fare memoria non equivale a costruire un'arca adatta al recupero e alla conservazione, bensì a rendere possibile una trasformazione. In tal senso danza e memoria sembrano condividere un medesimo destino, come suggeriscono Susanne Franco e Marina Nordera, «la danza praticata sembra costituirsi oggi come un luogo della memoria in sé, che risponde alla frammentazione e alla dispersione di quest'ultima, al cospargersi di micro memorie incapaci di aggregarsi in nuclei simbolici di più ampio respiro»¹³. Appare evidente che anche l'azione memorativa è effimera, costantemente aperta al rischio della sua dispersione e di un'archiviazione instabile, discontinua e frammentata.

La domanda si sposta, perciò, sull'efficacia dell'archivio, quale soluzione alla dispersione dell'evento effimero. Che cosa significa archiviare? Si direbbe facilmente che la funzione dell'archivio sia la conservazione dei documenti, ma questo non basta. Archiviare «consiste nello scegliere, modificare, completare o interpretare un criterio di classificazione appropriato»¹⁴. Solo attraverso «un ordine coerente, stabilito dal produttore e fruibile dallo studioso»¹⁵ l'archivio è in grado di parlare. Senza un criterio stabilito il documento è perso e la ricerca vana. Il documento, centro dell'archivio, è il motore pulsante del processo di conservazione e anche della rimessa in azione della memoria. In

11. Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, tr. it. di Giorgio Roveda, Einaudi 1986, p. 397 (1 ed. *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris 1982). Si veda anche André Leroi Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Torino, tr. it. di Franco Zannino, Einaudi 1977 (1 ed. *Le Geste et la Parole. I. Technique et Langage*, Albin Michel, Paris 1964; *Le Geste et la Parole. II. La Mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris 1965).

12. Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, cit., p. 5.

13. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, cit., p. XXVIII.

14. Laurent Sebilotte, *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, cit., pp. 15-31: p. 24.

15. *Ibidem*.

quanto traccia, infatti, il documento è chiamato a parlare, se lo si riesce a mettere nella condizione giusta. Il compito dello storico e anche dello storico della danza è stato per tanto tempo questo. Per dirla con le parole di Foucault, «la storia, nella sua forma tradizionale, si dedicava a “memorizzare” i monumenti del passato, a trasformarli in documenti e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali, o dicono tacitamente cose diverse da quella che dicono esplicitamente»¹⁶. Trattare in questo modo il documento significa pensarlo «come segno di qualcos'altro, come elemento che dovrebbe essere trasparente ma di cui bisogna spesso penetrare la profondità dell'essenziale laggiù dove si trova rintanata»¹⁷. Il segno-traccia, di cui il documento è un evidente esempio, non ha la forza di trasmettere tutto il significato del gesto; al contempo viene trattato come un *medium* essenziale su cui, successivamente, basterà operare un'ulteriore traduzione interpretativa in grado di riportare alla luce ciò che è andato perduto.

L'archivio, dunque, nella sua accezione normativa raccoglie e conserva le tracce documentarie. Ha il compito di conservare la memoria, salvare un'arte che andrebbe sparendo, catalogando essenzialmente documenti, video e fotografie¹⁸. Nelle prime pagine di *Mal d'archivio*, Derrida scrive:

arché, ricordiamocelo, indica assieme il *cominciamento* e il *comando*. Questo nome coordina apparentemente due principi in uno: il principio secondo la natura o la storia, *là dove* le cose *cominciano* – principio fisico, storico o ontologico – ma anche il principio secondo la legge, *là dove* uomini e dèi *comandano*, *là dove* si esercita l'autorità, l'ordine sociale, *in quel luogo* a partire da cui l'*ordine* è dato – principio nomologico¹⁹.

L'archivio porta in sé il ricordo di questa origine lessicale: è il luogo del cominciamento ma anche del comando. È la casa degli arconti – coloro che nella Grecia antica detenevano il potere politico e a cui veniva consegnata l'autorità sulla città – e dunque il luogo del potere, dove si custodiscono ed esercitano le leggi. In questa «domiciliazione»²⁰ hanno luogo gli archivi, in questa dimora stabile che segna il passaggio dal privato al pubblico. Ma un'archiviazione di tal genere, che seguendo Derrida ho definito normativa, non risponde alle esigenze di un'arte performativa, in virtù del fatto che la danza, come pratica dei corpi in movimento, sembra non lasciare nulla di conservabile. Quando tenti di conservarla la performance è già divenuta altra, come scrive Peggy Phelan: «l'unica vita della performance è nel presente. La performance non può essere salvata, registrata o documentata [...] o

16. Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, tr. it. di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 2020, p. 11 (I ed. *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969).

17. *Ivi*, p. 184.

18. Occorre precisare che solo a partire dal XIX secolo nascono gli archivi come siamo abituati a vederli oggi, ossia luoghi fisici – che poi diventeranno anche digitali – per la conservazione organizzata e protetta di documenti, in previsione di un futuro riutilizzo.

19. Jacques Derrida, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, tr. it. di Giovanni Scibilia, Filema, Napoli 1996, p. 11 (I ed. *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995).

20. *Ivi*, p. 12.

altrimenti diventa altro dalla performance»²¹. Nulla dell'evento artistico performativo sembra rispettare la logica dell'archivio come deposito. Così il documento archiviabile, per quanto sia uno strumento fondamentale e indispensabile, risponde alla logica della conservazione ma non della sopravvivenza. L'archivio del documento-danza apparirà per questo motivo inadeguato e insufficiente. Bisognerà perciò domandarsi come fare ad archiviare tenendo conto della dimensione di evento effimero della danza.

Strategie alternative all'archivio

Due sono, qui, i problemi che si sono sollevati. Da un lato, la necessità di archiviare non potrà derivare dal bisogno di salvaguardare il passato e dunque, si deve ricercare un'idea differente di archiviazione in virtù di una diversa idea di memoria. Dall'altro, occorre fare attenzione al senso che si dà all'effimero. Seguire la logica di Phelan è fuorviante, poiché decreta l'effimero in danza come un suo carattere evanescente, incapace di lasciare traccia di sé, ed è proprio questo a chiamare in causa l'azione conservativa e normativa dell'archivio. Il panorama degli studi in questione ha tentato proprio di rispondere alla domanda se sia possibile fare memoria della danza riconoscendole la potenza di lasciare tracce pur nella consapevolezza che queste non siano solamente identificabili come documenti archiviabili, immagazzinabili. Occorre ripensare l'equazione tra quel che resta e quel che viene conservato, così come tra quel che sparisce, o sembra sparire, e quel che è effimero. Più che sparire infatti, la danza si trasforma e così, più che di impossibilità ad archiviare, si dovrebbe parlare di impossibilità a conservare. Questo non significa che la danza non sopravviva; la questione non è che, in quanto effimera, la danza sparisce ma che rimane, e rimane, come dice Rebecca Schneider, diversamente.

Tornerò a Schneider a breve. Prima occorre indagare meglio la questione dell'effimero. Come dice Laurent Sebilotte, il centro della questione riguarda la tipologia di memoria: si è visto che con questo termine si intende più una pratica in divenire che un'azione stabile retroflessa nel passato²². La danza chiama in causa una nuova idea di memoria che getta le sue radici proprio nel carattere effimero della performance. José Esteban Muñoz, in riferimento alle azioni performative, introduce il concetto di *ephèmera*, intendendo «tutte quelle cose che rimangono dopo una performance, una sorta di prova di ciò che è avvenuto, ma non certo la cosa in sé»²³. L'effimero di Muñoz «non poggia su fondamenti epistemologici, ma è interessato a seguire le tracce, i barlumi, i residui e le macchie delle cose»²⁴. La sua

21. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 2017, p. 146.

22. Laurent Sebilotte, *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, cit., p. 25.

23. José Esteban Muñoz, *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, in «Women & Performance: a journal of feminist theory», vol. VIII, n. 2, 1996, pp. 5-16: p. 10.

24. *Ibidem*.

è una prospettiva materialista: ciò che transita non è immateriale ma anzi, in quanto transitorio, è in grado di lasciare una traccia e divenire prova e testimonianza del suo passaggio. L'effimero può essere considerato a buon diritto una traccia materiale del divenire costante della performance.

La questione è, dunque, riconsiderare il carattere effimero delle arti performative non nell'ottica dell'evanescenza – motivo per il quale si devono escludere, a livello linguistico, i termini come “evanescente” – quanto piuttosto nella prospettiva emergenziale che tale carattere evidenzia. L'archiviazione deve rispondere alla logica di ciò che resta, più che alla logica di ciò che se ne va. L'obiettivo della memoria in danza dovrebbe essere, dunque, ricercare i resti più che depositare le tracce di ciò che sembra sparire. Per compiere questo passaggio mi servirò dell'aiuto di Rebecca Schneider. La domanda che dà avvio alla riflessione dell'autrice è perspicua:

se consideriamo la performance come “della” scomparsa, se pensiamo all'effimero come alla “scomparsa”, all'effimero come a ciò che “svanisce”, e se pensiamo alla performance come all'antitesi della conservazione “salvifica”, ci limitiamo a una comprensione della performance predeterminata da un'assuefazione culturale alla logica patrilineare, identificata con l'Occidente (probabilmente bianco-culturale) dell'Archivio?²⁵

Schneider arriva diritta al punto: pensare alla performance come effimera e dunque al polo opposto di ciò che è salvabile, non è una concezione viziata da un *habitus* culturale? L'Occidente si muove a partire da una logica di archiviazione che sembra iscritta in noi senza che ce ne rendiamo conto: «comprendiamo noi stessi in relazione ai resti che accumuliamo, alle tracce che ospitiamo, segniamo e citiamo, alle tracce materiali che riconosciamo»²⁶. L'insistenza per il documento nella cultura occidentale mostra il punto di partenza da cui guardiamo al mondo. Il fatto che gli studi sulla danza affrontino il problema dell'archivio partendo dalla concezione di memoria e mettendo in crisi l'idea stessa di documento archiviabile, mostra come il punto di partenza sia sempre un modo culturalmente situato di intendere l'atto del rimanere, la conservazione, e al polo opposto la sparizione.

La domanda di Schneider è dunque centrale: è lecito continuare a dire che la performance sia un processo della sparizione? Non è forse una definizione predeterminata dalla nostra prospettiva culturale, di cui ora siamo consapevoli e di cui si sono mostrati i limiti? La visione di Phelan, così come quella di altre studiose e studiosi della performance degli ultimi cinquant'anni, riflette la logica

25. Chi scrive traduce: «if we consider performance as 'of' disappearance, if we think of ephemerality as 'vanishing', of the ephemeral as that which 'vanishes', and if we think of performance as the antithesis of 'saving' preservation, do we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilineal, West-identified (arguably white-cultural) logic of the Archive?» (Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011, p. 97).

26. Chi scrive traduce: «we understand ourselves relative to the remains we accumulate as indices of vanishment, the tracks we house, mark, and cite, the material traces we acknowledge as remaining» (*ibidem*).

dell'archivio. Per Schneider dire che la performance svanisce, in quanto non permanente, è il risultato di tale logica. Ma, al contrario, non dovremmo pensare ai modi in cui l'archivio dipende dalla performance, più che determinare i caratteri della performance come risultato della logica archivistica? Phelan, dunque, non sembra rendersi conto che la logica della sparizione, più che una conquista performativa, è la risultante di una pratica di pensiero, radicata nel mondo occidentale, che guarda la scena teatrale attraverso la coppia dicotomica salvabile/non salvabile, ossia attraverso l'ideologia del "ciò che rimane". L'archivio è deputato alla raccolta e conservazione di quello che rimane; ma che cosa rimane? Che cosa significa rimanere? E perché nella performance pensiamo non resti nulla? Rimane qualcosa che non ha la sembianza del documento o dell'oggetto archiviabile. Dice Schneider, più avanti, nel suo saggio:

quando ci avviciniamo alla performance non come ciò che scompare (come si aspetta l'archivio), ma come "atto" del rimanere e come mezzo di riapparizione e "ri-partecipazione" (anche se non è una metafisica della presenza) siamo quasi immediatamente costretti ad ammettere che i resti non devono essere isolati al documento, all'oggetto, all'osso contro la carne²⁷.

L'azione che fa Schneider è chiaramente rivoluzionaria. Contrariamente a Phelan, non dice che la performance svanisce – non è questo a caratterizzarla – piuttosto è caratteristico della performance di rimanere, è ciò che rimane nell'atto della sua sparizione. Contro una logica archivistica che decreta la sparizione dell'evento nel suo darsi come effimero, è possibile opporre una nuova idea di performance come pratica della persistenza e della ricomparsa. In tal modo, si può ammettere una qualità memorativa che guarda a ciò che resta più che ha ciò che se ne va: la questione centrale della performance

non è che, come tutte le cose, passa ma al contrario che essa ha pressoché tutta la sua vita davanti, moltiplicata e distribuita nelle occorrenze singolari che continueranno ad alimentare i residui viventi della sua manifestazione, così come le memorie singolari dei suoi spettatori²⁸.

La danza appare come quell'arte che possiede la qualità, non di sparire, ma di rimanere differentemente. La performance si costituisce mentre sparisce, diventa se stessa attraverso la sparizione e così facendo trova una rimanenza. Il problema che Schneider lascia irrisolto è la natura di questo "rimanere differentemente". Come lo si può intendere?

27. Chi scrive traduce: «when we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the 'act' of remaining and a means of re-appearance and 'reparticipation' (though not a metaphysics of presence) we are almost immediately forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object, to bone versus flesh» (*ivi*, p. 101).

28. Francesca Bortoletti – Annalisa Sacchi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenza, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologna 2018, pp. 9-28: p. 18.

Resti performativi/archivi viventi

A partire dalle prospettive di Muñoz e Schneider e seguendo la trama di un percorso che già una decina di anni fa Marco Pustianaz, Giulia Palladini e Annalisa Sacchi avevano iniziato a tracciare²⁹, qui ripropongo l'idea per cui è possibile ritrovare quel che rimane della performance, non come conservazione, ma come resto performativo – come sopravvivenza – nell'esperienza spettatoriale. Prima è necessario, tuttavia, ripercorrere la storia dell'emancipazione spettatoriale e del suo progressivo slittamento di ruoli e funzionalità³⁰.

La centralità del pubblico è un assunto di partenza, condiviso dalla scena teatrale contemporanea e dal suo contraltare, ossia la critica e le culture teatrali. La sua funzione si è modificata nel tempo e man mano che la platea si è fatta meno umbratile, le teorie teatrali hanno cominciato a preoccuparsi non solamente di quel che accadeva in scena ma anche tra le file del pubblico. Ancora di più, si è insistito a tal punto sul ruolo spettatoriale che è diventato il punto privilegiato, benché complesso da definire, da cui guardare al teatro. Osservatore, visitatore, testimone, interattore, intermediario: lo spettatore è stato investito di differenti definizioni. Da puro osservatore e fruitore è divenuto partecipante immerso e interno alla performance. Il suo ruolo oggi si è modificato al punto da includere nuove azioni, non di carattere puramente partecipativo. La sua evoluzione racconta di un incremento di responsabilità e al contempo di uno sconfinamento di ruoli. Sicuramente, questo processo – che non vorrei chiamare di attivazione perché presuppone un primario stadio di passività che non esiste – di trasformazione del proprio ruolo ha inizio con quella che Erika Fischer-Lichte ha chiamato la svolta performativa degli anni Sessanta/Settanta che in qualche modo ha permesso una attivazione o un incremento di partecipazione. Lo spettatore è co-costitutivo dello spazio scenico e dunque, si ricerca il modo di intervenire su questa sua potenzialità. Ancora di più si comprende che è la compresenza corporea di ambo le parti a creare la performance, senza, nulla accadrebbe. Proprio a partire da quel periodo si inizia a comprendere che esiste un terreno di co-responsabilità, dettato dalla partecipazione co-esperta dell'evento teatrale e che il carattere di imprevedibilità può essere un'occasione positiva, non solamente come condizione di possibilità degli spettacoli ma anche come motivo per differenziare le strategie teatrali e rendere partecipe ancora di più il pubblico. Si comprende che il

29. Si veda l'evento-convegno tenutosi a Vercelli nel 2010, dal titolo *Archivi affettivi*, da cui la pubblicazione Marco Pustianaz – Giulia Palladini – Annalisa Sacchi (a cura di), *Archivi affettivi. Un catalogo (Vercelli, Torino, 11-13 novembre 2010)*, Mercurio, Torino 2013.

30. Occorre precisare che nell'ottica di una teoria della spettatorialità il pubblico teatrale verrà trattato in maniera alquanto generale, sebbene sia opportuno ricordare che il pubblico della danza non sia il pubblico del teatro in senso stretto o meglio, non si sovrappone totalmente. Tuttavia, è importante sapere che quando parlo di teatro in senso generale intendo l'insieme di differenti pratiche artistiche (danza, performance, ecc.) che è possibile, per semplicità, definire teatrali, proprio in virtù di una serie di funzioni che nello spazio teatrale, fisico e linguistico, trovano ragion d'essere.

feedback loop, ossia il fenomeno di autoproduzione generato dalla relazione tra i partecipanti entro cui lo spettacolo prende forma, è impossibile da guidare o da indirizzare e che lo spettatore porta in serbo un potere forte e al contempo debole. Invece che domandarsi se fosse possibile instradare il pubblico e governarlo, si inizia a domandare:

In che modo durante lo spettacolo le azioni e il comportamento di attori e spettatori agiscono reciprocamente? Quali sono le condizioni sulle quali si fonda questa interazione? Quali sono i fattori da cui dipendono di volta in volta il suo corso e il suo esito? Si tratta di un processo che è del tutto estetico, o non forse piuttosto di un processo sociale?³¹

Definire, dunque, oggi lo spettatore un partecipante è un'azione frutto di un cambio di paradigma culturale, sociale e artistico che ha implicazioni e responsabilità. Come scrive Claire Bishop:

il segno distintivo dell'orientamento artistico verso il sociale negli anni Novanta è stato un insieme condiviso di desideri volti a ribaltare l'orientamento tradizionale tra l'oggetto d'arte, l'artista e il pubblico. In parole povere: l'artista è concepito meno come produttore individuale di oggetti discreti che come collaboratore e produttore di *situazioni*; l'opera d'arte come prodotto finito, trasportabile e mercificabile è riconcepita come un progetto in corso o a lungo termine con un inizio e una fine non chiari; mentre il pubblico, precedentemente concepito come "spettatore" o "osservatore", è ora riposizionato come co-produttore o *partecipante*³².

Sebbene l'analisi di Bishop riguardi in particolare l'arte contemporanea sviluppatasi dopo il 1989, è evidente che quello che scrive sul mutamento di senso rispetto alla considerazione dell'artista, dell'opera e del pubblico sia estendibile al teatro, per cui – come s'è già visto – tale metamorfosi era in atto dagli anni Sessanta. Il pubblico di prima è fruitore; lo spettatore era semplicemente colui che guardava e assisteva alla messa in scena. Parlare di partecipazione manifesta l'intento di creare un terreno comune da cui costruire un processo artistico; lo spettatore non è più colui che guarda ma colui che partecipa con il suo guardare e il suo agire. Rendendo interscambiabili il ruolo dell'artista con quello dello spettatore, le arti performative iniziano a considerare più che la produzione artistica singolare, il fare collettivo, la pratica di gruppo, collegata in qualche modo ad un teatro di tipo politico. La ricerca costante di un'alternativa all'opera-prodotto muove dal tentativo perdurante di rieducare lo spettatore ad una partecipazione che è primariamente di stampo politico. Così,

l'attacco alla concezione dello 'spettatore contemplativo' veniva giustificata nella prospettiva di un teatro politico che contrapponeva a contemplazione – che definisce la separazione storica fra

31. Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, cit., p. 70.

32. Chi scrive traduce: «the hallmark of an artistic orientation towards the social in the 1990s has been shared set of desires to overturn the traditional orientation between the art object, the artist and the audience. To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of *situations*; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a 'viewer' or 'beholder', is now repositioned as a co-producer or *participant*» (Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York 2012, p. 2).

produttori e fruitori – azione, intesa come capacità dello spettatore di intervenire nell'elaborazione dello spettacolo come [...] coproduttore – nel senso che – lo spazio teatrale è concepito come laboratorio della fantasia sociale, secondo la definizione di Heiner Müller³³.

Pratiche di gruppo, meccanismi di feedback, scritture collettive, azioni sovversive, sono alcune istanze richiamate dalle arti performative e dalla *performance art*, che in quegli anni elaboravano un'idea differente di autorialità e allo stesso modo di partecipazione³⁴. Oggi, tuttavia, lo spettacolo si è modificato ulteriormente; l'opera, seguendo il percorso inaugurato proprio con la svolta performativa, è divenuta interamente evento, effimero e destinato a non lasciare traccia. Ancora di più, l'evento non è nemmeno considerato come il punto finale privilegiato da cui osservare il percorso finora svolto ma piuttosto un cantiere aperto, continuamente in divenire. Lo spettacolo è «fatto con pezzi creati in e per contesti differenti, depositati in archivi e disponibili a essere riassemblati per nuove opere in diversi formati»³⁵. Allo spettatore è richiesto, più che di condividere una visione sul mondo, di agire in quanto performer, di emanciparsi da qualsiasi funzione di ruolo ed essere libero di muoversi nello spazio artistico attraverso l'esplorazione di identità multiple. Allo spettatore non spetta più alcuna opera interpretativa o di decodifica dello spettacolo, ma piuttosto di produzione: egli è divenuto performer e l'autore un trasmettitore. La trasformazione è di ruoli oltre che di competenza: una tale metamorfosi non è nemmeno ascrivibile al terreno dell'inversione poiché non ci sono attori e spettatori che si scambiano di ruolo, ma piuttosto l'emergenza di figure differenti e al contempo non suscettibili a definizione univoca. Questo sconvolgimento – perché non è possibile più definirlo un ribaltamento – porta in luce alcune domande sul pubblico del futuro.

Annalisa Sacchi, in riferimento alle esperienze di spettatorialità del teatro di regia contemporaneo, scrive: «L'eclissi dello spettatore-modello annuncia il venire dello spettatore qualsiasi, compreso e atteso [...] non come interprete elettivo, ma come colui con il quale stringere una singolare alleanza basata sulla commozione»³⁶. L'anonimato è, così, condizione per un rapporto conoscitivo; lo spettatore è colui che incontra l'opera per via patica, attraverso un rapporto di commozione, non necessariamente interpretativo. La decodifica non è più richiesta perché «le forme di spettatorialità [...] si dirigono piuttosto verso l'immagine di uno spettatore che sfugge l'eccellenza, uno spettatore incapace di riassorbire e normalizzare l'opera entro la perfezione di un'interpretazione»³⁷. La commozione è

33. Valentina Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 91-92, 2009, pp. 65-85: p. 78.

34. Per approfondire la relazione storica tra arte partecipativa e storia sociale, politica e culturale si vedano i momenti focali della storia del Novecento evidenziati da Bishop in Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cit.

35. Valentina Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, cit., p. 82.

36. Annalisa Sacchi, *Spettatore modello e spettatore qualsiasi. Per una politica dell'anonimato nel teatro di regia contemporaneo*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 91-92, 2009, pp. 87-103: p. 88.

37. *Ivi*, p. 89.

una relazione conoscitiva, ossia portatrice di sapere; tale stato patico permette di accedere non solo ad un bagaglio di conoscenza nuovo ma anche ad una esperienza comunitaria. Il nuovo spettatore si rende conto di essere un *soggetto-con* altri soggetti: «Tale essere-con è precisamente lo specifico della spettatorialità teatrale; un essere-con che si salda e si conferma, nel corso dello spettacolo, attraverso un lavoro affettivo»³⁸. Le passioni sono il terreno comune di un'esperienza collettiva che si dà nella ricezione particolare di ogni individuo; le emozioni rinviano sempre ad un comune assimilabile e riconoscibile. Lo spettatore qualsiasi non è, dunque, detentore di alcuna abilità: in lui non si ricercano capacità o competenze specifiche che gli permettano di acquisire un ruolo di tal genere. Allo spettatore qualsiasi è richiesto di rispondere alla scena di cui si rende partecipe attraverso un sommovimento emotivo, «laddove il pathos non è un semplice accidente della soggettività, ma al contrario ne è un costitutivo essenziale»³⁹.

Sacchi evidenzia come questa modalità sia quella esperita dal teatro di regia contemporaneo; questa specificazione è d'obbligo dal momento in cui il riferimento è ad una tipologia di pubblico tipica di un'esperienza teatrale limitata⁴⁰. Ciò che sembra vero, tuttavia, è che quello che Sacchi dice sullo spettatore del teatro di regia contemporaneo può trovare dei riferimenti anche in altre occasioni di spettatorialità, poiché a emergere in Sacchi è una tendenza che, secondo diversi gradi, è possibile riscontrare anche nel pubblico della danza contemporanea, del circo così come della performance. Tale tendenza è iscrivibile in un ritorno a una spettatorialità affettiva, che vive della co-presenza della platea e si alimenta da essa, che si allontana dall'ipotesi semiotica e mette in crisi qualsiasi tentativo definitorio di ruoli. A cadere sono le definizioni tradizionali dei ruoli per cui l'attività di produzione dello spettatore appare confusa e non precisabile.

Occorre chiedersi dunque: di che cosa è produttore oggi lo spettatore? L'unica soluzione riguarda, come scrive Sacchi, «i protocolli della testimonianza [...] e investe il carattere performativo dei resti teatrali»⁴¹. Su questo punto la questione della definizione del ruolo spettatoriale incrocia la questione della ricerca di un'archiviazione non normativa dell'evento performativo. Di certo, come si è detto più volte sulla scorta di Phelan, l'evento nella sua singolarità svanisce; allo stesso modo anche la presenza dello spettatore smette di esistere in quanto esistenza presente all'interno dello spazio teatrale. Ma qualcosa di questa relazione rimane: sebbene a teatro non sia possibile salvare l'originale, la riproducibilità di un'opera è salvata proprio nello spettatore. Egli raccoglie le conseguenze di questa possibilità di riproduzione,

38. *Ivi*, p. 90.

39. *Ivi*, p. 91.

40. Esempi di questa tipologia di teatro sono riportati da Sacchi, la quale cita, a titolo di esempio, i registi Romeo Castellucci, Alvis Hermanis, Bill Viola, Luca Ronconi e João Fiadeiro.

41. Annalisa Sacchi, *Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica*, in «Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti», n. 5, 2013, pp. 48-75: p. 92.

resta come scarto e virtualità a posteriori – non posteriore *al* teatro, ma posteriore *del* teatro, o meglio di ciò che del teatro non può che essere svanito. È infatti la peculiare rimanenza di ciò che sappiamo svanito a poter implicare ancora lo spettatore, non la rimanenza certificabile o documentata di ciò che ogni spettacolo conserva⁴².

È proprio per il fatto stesso che l'evento sparisce e si dà solo nel suo carattere effimero, che lo spettatore acquisisce una posizione di rimanenza: la sua presenza è implicata in virtù di ciò che sparendo, rimane. Lo spettatore svanisce come l'evento, è sempre già svanito, ma il suo carattere effimero può acquisire un senso nuovo. In che modo? Attraverso quella che da Sacchi e Pustianaz è stata definita un'archiviazione affettiva. Tale archivio, di cui lo spettatore diventa ora il depositario, può solamente essere di tipo affettivo, «un archivio che non passerà alla storia e apparirà dunque, nella prospettiva del futuro, a turno improduttivo, insignificante, addirittura impolitico»⁴³. Ma un archivio di tal genere “conserva” – anche se il termine può apparire del tutto fuorviante perché questo archivio non ha come obbiettivo quello di conservare quanto piuttosto di trasformare, di far vivere – l'affezione per la scena, l'affetto, nel senso deleuziano del «cambiamento di intensità prodotto dall'incontro di corpi e che ha come effetto una riconfigurazione materiale e dinamica, vale a dire processuale, della loro relazione»⁴⁴. Che cosa significa dunque, costruire un archivio affettivo? Proprio nell'introduzione al catalogo dell'evento-convegno tenutosi a Vercelli nel 2010, dal titolo *Archivi affettivi*, i curatori scrivevano:

La nostra proposta implica l'idea di archivi affettivi, con ciò intendendo non tanto delle entità oggettive ma degli atti di individuale rimemorazione. Definire l'archivio in quanto affettivo significa ipotizzare una qualche forma di continuità (l'evento non si perde, si trasforma) nella discontinuità radicale (l'evento si trasforma perché non è mai stato uno)⁴⁵.

42. Marco Pustianaz, *La presenza dello spettatore*, in «Culture teatrali», n. 21, 2011, pp. 191-206: pp. 195-196.

43. *Ivi*, p. 198.

44. *Ivi*, p. 196.

45. Marco Pustianaz – Giulia Palladini – Annalisa Sacchi (a cura di), *Archivi affettivi. Un catalogo (Vercelli-Torino, 11-13 novembre 2010)*, cit., p. 10. Da un punto di vista pratico, alla spettatrice e allo spettatore del convegno è stata richiesta una collaborazione nella creazione della documentazione affettiva. Al pubblico è stato così distribuito un contratto di collaborazione spettatoriale, costituito di dodici punti sintetici in cui si racchiude il desiderio e le aspettative di un'opera di tal genere. Da questo contratto scaturiscono alcuni nodi emblematici su cui si basa la proposta di archiviazione affettiva: innanzitutto, è richiesto al pubblico di «condividere il peso affettivo della documentazione di archivio»; viene bandita l'ufficialità della documentazione a favore di un plurilinguismo dei linguaggi mediatici (immagini, suoni, testi) e di una pluralità di archivi contro il potere monolitico dell'archivio unico; non ci sarà dimora futura predestinata dell'archivio affettivo ma una molteplicità di forme, al contempo più o meno strutturate, la cui vita può solo darsi in movimento e dall'azione che il futuro le imprime; non esistono archivatori ma semmai partecipanti, spettatori, mossi dal desiderio di attenzione ma anche dalla noia; «i vuoti del nostro archivio sono altrettanto importanti dei pieni. Archiviamo leggeri, prestando cura e attenzione alla situazione, al tempo del momento». Per le citazioni si veda *ivi*, p. 17. Su questi due punti è interessante notare che il primo gesto fondamentale che viene richiesto agli archivi affettivi è lasciare che essi, in qualche modo, si scrivano da soli: lo spettatore è sollecitato a rimanere in ascolto del proprio affetto interiore, del proprio desiderio di essere coinvolto e di ricordare. Le tracce materiali che si produrranno, più che oggetti della volontà di archiviazione del singolo, sono i resti che una pratica del lasciarsi 'affettare' è in grado di disperdere. L'apertura ad una generosità condivisa, ad una presenza e ad un ascolto comunitario è il primo passo per l'archiviazione affettiva, come sottolineano gli ultimi due punti del manifesto: «11.

In sede del termine “conservazione” si può, dunque, usare “continuità” e più che svanire, si dirà che l’evento si trasforma perché radicalmente discontinuo e sempre aperto al passaggio.

Analisi di un’esperienza: i *Custodi delle residenze*

L’esperienza di custodia del bando *ERetici_Le strade dei teatri* può raccogliere il percorso fatto fin qui poiché rappresenta un buon esempio di archiviazione affettiva. Il bando *ERetici_Le strade dei teatri* prende avvio sotto la guida del Centro di Residenza Emilia-Romagna, composto da L’arboreto – Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera. Obiettivo di *ERetici*, come recita il bando, «comprendere e rilanciare le esigenze artistiche e organizzative di giovani artisti (singoli artisti e formazioni artistiche) che si affacciano o si sono appena inseriti nel contesto delle arti sceniche e performative contemporanee»⁴⁶. La *call* è aperta a giovani artisti o compagnie residenti in Italia e appartenenti alla fascia anagrafica under 28, con particolare interesse per l’esplorazione dei diversi linguaggi e le possibili connessioni delle arti sceniche e performative, tra cui teatro, danza, *performing arts* e circo contemporaneo. Al progetto vincitore vengono garantiti «quattro periodi di residenza creativa, contributo economico [...] accompagnamento critico e tutoraggio artistico e tecnico; vitto e alloggio nelle foresterie di L’arboreto – Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera»⁴⁷. Per l’anno 2020/2021 è stato selezionato il danzatore e coreografo Massimo Monticelli che ha presentato il progetto *Cassandra o della Verità*⁴⁸. I tutor che lo hanno accompagnato sono stati Gerardo Guccini, Enrico Pitozzi, Elena di Gioia, Daniele del Pozzo e BAM! Strategie Culturali, accanto ai professionisti interni al Centro di Residenza. Il loro scopo è stato mettere al servizio dell’artista saperi e competenze nella convinzione che la condivisione degli interrogativi sia un passo decisivo del processo di ricerca, formazione e composizione di un’opera nuova.

Una sezione del bando era rivolta nello specifico a dieci giovani spettatori o spettatrici under 30 residenti in Emilia-Romagna. La *call* si presentava con un nome alquanto evocativo poiché questi stessi spettatori venivano definiti *Custodi delle Residenze*; ad essi il compito di

comporre una comunità itinerante che parteciperà attivamente ai progetti di residenza a Mondaino e Rubiera di concerto con gli artisti selezionati, i tutor e le due strutture del Centro

Sei autorizzato a documentare. A distruggere. O dimenticare. A delegare ad altri la custodia. A manipolare tu stessa. O... 12. Sii generoso. Fine del contratto» (*ibidem*).

46. Si veda il bando online: https://www.residenzeartistiche.it/notizie/eretici_2020_2021 (u.v. 5/4/2023).

47. *Ibidem*.

48. *Cassandra o della Verità*, performance e coreografia di Massimo Monticelli, musica Marco Pedrazzi, con il supporto artistico di Tommy Cattin e Giordana Patumi, Progetto vincitore della seconda edizione di *ERetici_Le strade dei teatri* (2021). Con il contributo del Centro di Residenza Emilia-Romagna, composto da L’Arboreto – Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera.

di Residenza. I *Custodi delle Residenze* svilupperanno riflessioni e modalità di relazione con gli artisti, le opere d'arte e le comunità creative di prossimità [...] la comunità itinerante di spettatori svolgerà un ruolo importante di visione e accompagnamento critico⁴⁹.

Il progetto si è nutrito dunque del contesto in cui è nato, il mondo delle residenze creative: uno spazio multiplo e in divenire, contraddittorio perché sfugge la definizione univoca; sono il luogo della creazione, la bottega d'arte, uno spazio di organizzazione, una sala prove, un radicamento, un luogo in cui andare e da cui andarsene, uno spazio di ricerca e di formazione ma anche di produzione, il luogo del nutrimento, dell'errore, della fatica. Sono un tempo, «il Tempo sospeso, un momento di lusso necessario concesso alla riflessione sul proprio fare, allo studio, al confronto, alla composizione»⁵⁰, singolare, condiviso, comune; sono il tempo della crisi, del rischio, delle macerie, della solitudine, dell'arresa; sono il tempo-luogo dell'incontro, della ricerca, della creazione, della cura, della libertà, dell'ascolto, della possibilità di sguardo. In quanto bottega, la residenza possiede gli strumenti del mestiere, consentendo all'idea di nascere, farsi e disfarsi, trovare concretezza, a volte arresto ma anche sviluppo. È un luogo radicalmente altro e distante, dove viene concessa la libertà di stare nella differenza, di esplorare quel che è ignoto in sé, della propria creazione, dei propri desideri; ha le sembianze di una casa e di un circolo di affetti ma, in quanto dimora ospitale, è di tutti e di nessuno, è un luogo di passaggio.

Due sono le fasi del progetto dei *Custodi*: la prima, online, li ha visti riflettere e studiare il mondo delle residenze e conoscere il progetto vincitore di quell'anno, *Cassandra o della Verità*. La seconda fase ha previsto la partecipazione dei *Custodi* in presenza, presso Mondaino (19-20 giugno 2021) e poi Rubiera (1-3 luglio 2021), nei periodi di residenza dell'artista. Tutto il percorso si è concretizzato nello scambio reale e nella condivisione di differenti momenti durante il periodo vissuto insieme, da *brainstorming* a workshop e sedute laboratoriali, fino ai convivi. Fondamentali sono state le esperienze di condivisione artistica con il danzatore e i suoi collaboratori. In entrambe le residenze, infatti, è stata data la possibilità di assistere alle prove aperte e ad un momento successivo di confronto, in cui all'artista sono state poste domande e osservazioni circa il lavoro sviluppato fino a quel momento. In più, è stato possibile partecipare a due workshop di danza contemporanea, condotti dal gruppo di lavoro di Massimo Monticelli; questa esperienza è stata probabilmente ciò che ha permesso di instaurare una relazione, non semplicemente sull'opera, ma sulla processualità e di aprire lo sguardo ai temi, le domande, i nodi irrisolti del lavoro. Da parte degli artisti, condividere lo spazio della danza con non professionisti è stata una occasione di far crescere il lavoro e osservare il movimento da una nuova prospettiva; dal lato dei *Custodi*, lasciarsi andare ad una esperienza corporea

49. Si veda il bando online: https://www.residenzeartistiche.it/notizie/eretici_2020_2021 (u.v. 5/4/2023).

50. Marco Valerio Amico, *Il Tempo residenziale*, in Fabio Biondi – Edoardo Donatini – Gerardo Guccini (a cura di), *Nobiltà e miseria: presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, L'arboreto, Mondaino 2015, p. 35.

non convenzionale e avere il coraggio di ricercare un'espressione e una comunicazione non verbale, di fronte a persone per lo più sconosciute, ha maturato un'affezione e uno sguardo spettatoriale nuovo, coinvolto e consapevole.

L'ultima fase ha richiesto una maggior produzione in termini di scambio di idee e contenuti da parte dei *Custodi*. Al termine delle due residenze, infatti, è seguita una verifica, ossia un momento di riflessione sulla propria esperienza. In generale, è emerso da parte dei partecipanti che all'iniziale momento di caos, dovuto alla novità di un tale coinvolgimento e ai mezzi utilizzati (la piattaforma Zoom), è seguita la concretezza data dal ritrovarsi e lavorare in presenza. La difficoltà, tuttavia, più grande è stata comprendere il proprio ruolo all'interno del percorso di *ERetici*; un tale spaesamento è stato causato principalmente da una certa novità nel partecipare attivamente come spettatori di un processo creativo e non di un'opera conclusa. Il grado di questo coinvolgimento è più simile a quello di un autore chiamato ad assistere allo svolgimento delle prove, alle sessioni di lavoro e a partecipare alla creazione. In quanto spettatori, talvolta, si aveva paura di non essere all'altezza, di non sapere bene comprendere o di non interpretare in maniera coerente. Queste resistenze sono state vinte, di fatto, grazie alle occasioni sopra descritte di scambio e condivisione e all'iniziale confusione è seguita una vera presa di consapevolezza del proprio agire in quanto custodi del processo, liberi di esperire la relazione con gli artisti in maniera autentica. L'esperienza di custodia ha così permesso di avvicinarsi all'evento performativo con uno sguardo conscio del processo più che del risultato e di sviluppare un senso di comunità spettatoriale. Da più persone è emerso con concretezza il desiderio, in futuro, di osservare il pubblico, di sentirsi parte di una realtà ampia; in ognuno dei *Custodi* è maturato un senso di partecipazione collettiva che non è accessoria all'esperienza del guardare. Tra le conclusioni in sede di verifica è emersa la volontà di trattenere una modalità di sguardo attiva, la possibilità di fare esperienza collettiva di visione e in particolar modo di continuare a relazionarsi tra i *Custodi* anche attraverso reti nuove.

A partire da queste sinergie è stato naturale per i *Custodi* farsi autori di un racconto altro che sapesse mettere in gioco nuovamente le relazioni intercorse, le domande e i dubbi suscitati dal lavoro degli operatori e degli artisti e divenire testimoni di questa narrazione. Da loro, infatti, sono nate una serie di domande sul tema di *Cassandra*, appese nel chiostro della Corte Ospitale perché fossero spunto ulteriore per gli spettatori e le spettatrici che la sera del 3 luglio hanno partecipato alla presentazione finale del lavoro, e due lettere, dedicate agli artisti e ai *Custodi del futuro*. Questo materiale è stato poi condiviso in una sessione di lavoro finale con lo staff, gli artisti e i tutor, tramite modalità partecipative e di gioco sul tema del 'custodire', di cui ideatori sono stati gli stessi custodi. Un coinvolgimento di questo genere è espressione diretta di un bisogno di autorialità, della necessità di custodire la memoria di quello che è stato e di quello che sarà. Sono testimonianze autoriali dello sguardo spettatoriale dei custodi, per i quali *Cassandra o della Verità* è diventato motivo di messa in

discussione e di trasformazione. Questo accompagnamento autoriale, benché collaterale, ha costituito un elemento aggiuntivo su cui si è costruita la relazione con il performer prima e con il pubblico ampio successivamente. La pratica epistolare in particolar modo racconta di un desiderio di intimità, di una ricerca poetica di linguaggio e di relazione con l'altro da sé e di una riflessione sulla formazione della propria personalità e della comunità spettatoriale. L'obiettivo non è mai stato quello di formare dei critici o un pubblico critico ma rendere i partecipanti consapevoli che far propria un'opera, o meglio un processo creativo, significa anche diventare in qualche modo creatori di qualcosa di totalmente inimmaginabile, anche agli occhi dell'artista. Da custodi ad ambasciatori di una modalità di sguardo, archivi viventi in cui si scrive e riscrive la storia degli eventi, la memoria affettiva del gesto danzante.

Essere custodi ha significato sbilanciare l'asse della propria personale rassicurazione, cadere fuori dalla propria realtà di riferimento, vestirsi di altri panni. Di rimando questa funzione ha modificato l'ambiente in cui ha preso forma, il contesto delle residenze e il lavoro artistico del performer. All'impossibilità di salvare l'evento effimero, l'esperienza di custodia ha contrapposto un'archiviazione affettiva e, per questo, trasformativa della relazione instaurata: così, la memoria della performance, seppur parziale e limitata ad un gruppo ristretto e alle differenze delle memorie singolari, ha potuto trovare una sopravvivenza.

Concludo con uno stralcio della lettera aperta ai custodi del futuro, lasciando aperta la domanda sulla funzione e il ruolo futuro della spettatorialità. L'esperienza di custodia d'altronde racconta di una deriva che non è più definibile solamente partecipativa. C'è una molteplicità di funzioni che viene chiamata in causa e che si inserisce nell'alveo della complessa tematica dell'autorialità.

Cercare uno sguardo, creare un linguaggio.

Non è sempre necessario ottenere qualcosa ma pensa di custodire uno sguardo. Il tuo è potente, apre possibilità, non esclude, non termina in te. È un allenamento ad usare occhi nuovi che si parlano e forse condividono un'attitudine, non la medesima visione ma un modo comune di stare nella visione. Cercare uno sguardo è custodire un linguaggio, comune condiviso. È uno strumento. Ognuno ha la sua voce. Ognuno le sue parole. Ma insieme condividiamo un linguaggio, una trama comune. Questo strumento puoi porlo al servizio degli artisti. I tuoi occhi aperti all'incontro, il tuo linguaggio pronto all'ascolto⁵¹.

I *Custodi delle Residenze* possono essere, per le ragioni sopra esposte, un buon esempio di pratiche spettatoriali contemporanee di archiviazione affettiva, grazie alle quali la danza mantiene viva e al contempo riscrive la propria storia. L'archivio vivente, tuttavia, non è solo il luogo della conservazione dell'evento nelle memorie individuali delle vite incontrate, ma dà forma alla creazione,

51. Tratto dalla *Lettera aperta ai Custodi del futuro*. Per la versione completa si veda: <https://sguardimora.tumblr.com/post/657411134804082688/i-custodi-delle-residenze-tra-riflessivit%C3%A0-e> (u.v. 23/4/2023).

è garanzia della sua trasformazione, è il luogo in cui «l'evento [...] si de-realizza, vale dire, va incontro al nuovo senza il quale nessun evento potrà mai dirsi accaduto»⁵². Lo spettatore rende attuabile la possibilità del collasso entro cui si costruisce l'evento teatrale; i Custodi sono il punto mediale, il termine causale che rende possibile la relazione. Come scrive Pustianaz in risposta a ciò che resta del teatro:

Del teatro rimane così il dettaglio qualunque, troppo minimo per avere un senso, o la qualità generale di una disposizione, troppo vaga per essere individuata. Forse nella relazione tra dettaglio insignificante e indistinta generalità sono in gioco nuovamente i termini di un'etica – cioè di una relazione sufficiente alla vita – che l'archivio degli affetti di teatro può interrogare⁵³.

52. Marco Pustianaz, *La presenza dello spettatore*, cit., p. 203.

53. *Ivi*, p. 205.