

Giada Cipollone*

Coreografie dell’“Arcipelago” (2015-2023). Estetica, archeologia, ecologia nel lavoro di Annamaria Ajmone con il luogo

17 dicembre 2024, pp. 201-213

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20946>

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

Nel 2015 la danzatrice e coreografa Annamaria Ajmone avvia il progetto *Arcipelago. Pratiche di abitazione temporanea* che aggrega episodi coreografici, costruiti e vissuti prevalentemente in spazi non teatrali. La composizione rinuncia a un immaginario preventivo e non si deposita nella formalizzazione di partiture di movimento, ma si produce a partire dalla relazione tra il corpo e il contesto specifico. Il testo propone un attraversamento di *Arcipelago*, che nel corso del tempo muove dalla valorizzazione estetica e visiva del luogo verso un suo trattamento prima più “archeologico” – interessato alle storie, anche più invisibili e fantasmatiche – e poi più radicalmente “ecologico”, verso un’idea di ecosistema in cui il corpo diviene materia in movimento tra materie in movimento.

In 2015, dancer and choreographer Annamaria Ajmone began the open project *Archipelago. Practices of Temporary Dwelling*. It involves choreographic episodes primarily developed and experienced outside traditional theater spaces. The composition doesn’t rely on predetermined imagery or formal movement scores but emerges from the interaction between the body and the specific context. The essay discusses the evolution of *Archipelago* over time: it shifts from aesthetically and visually enhancing the environment to a more “archaeological” approach, delving into even the most hidden and spectral narratives. It then progresses to a more “ecological” perspective, conceptualizing the place as an ecosystem where the body dances together and like the moving matter.

* Università Luav di Venezia.

Giada Cipollone

Coreografie dell’“Arcipelago” (2015-2023). Estetica, archeologia, ecologia nel lavoro di Annamaria Ajmone con il luogo¹

Introduzione

Per il suo modo irregolare di aggregare gli ambienti, per le strane morfologie dei suoi sistemi, per il suo richiamo al leggendario e al remoto, per le sue condizioni di lontananza e quindi spesso di resistenza, l’arcipelago costituisce un paesaggio ospitale per l’immaginazione e la costruzione di mondi possibili². È un ambiente associato alla sperimentazione radicale, dove possono coabitare reale e magico³, estemporaneo e permanente, le archeologie e gli incanti della materia.

Convocando l’arcipelago come luogo in grado di produrre movimento e trasformazione, la coreografa e danzatrice italiana Annamaria Ajmone avvia nel 2015 un progetto coreografico aperto. *Arcipelago. Pratiche di abitazione temporanea*⁴ si compone di episodi coreografici, eventi e azioni performative vissuti prevalentemente in spazi non teatrali. A quest’altezza cronologica, Ajmone è un’interprete già affermata e una coreografa emergente, che decide di indirizzare il suo percorso autoriale lungo due direttrici progettuali. La prima è quella della creazione di opere, di spettacoli e

1. La redazione del testo si avvale del dialogo e della complicità, continua e profonda, di Annamaria Ajmone, che ringrazio.

2. Édouard Glissant elabora una teoria filosofica del pensiero arcipelagico, che a differenza di quello “continentale” – associato all’immobilismo e alla rigidità – dipende dalla mobilità e dalla relazione. Sul pensiero arcipelagico di Glissant si veda: Michael Wiedorn, *Think Like an Archipelago. Paradox in the work of Édouard Glissant*, SUNY Press, New York 2018. La proliferazione di studi e prospettive, che, spesso sulla scorta di Glissant, lavorano a partire dall’idea di isola e arcipelago, in un’ottica per lo più anti-coloniale e anti-imperialista, ha contribuito dagli anni Duemila alla fondazione di veri e propri campi di ricerca, come gli Archipelagic Studies, gli Island Studies e i Mobility Studies.

3. L’arcipelago costituisce un *topos* ricorsivo della letteratura di fantascienza: il riferimento principale è a Ursula Le Guin, alla saga di *Terramare*, ambientata in un arcipelago fantastico che si orienta su più orizzonti. Alla mappa che anticipa il testo sembra ispirarsi, anche visivamente, la pagina del sito di Ajmone dedicata al progetto. Cfr. Ursula Le Guin, *Terramare. La saga completa*, Mondadori, Milano 2013.

4. Annamaria Ajmone, *Arcipelago. Pratiche di abitazione temporanea*, online <https://www.annamariaajmone.com/arcipelago.html> (u.v. 5/5/2024).

produzioni da destinare prevalentemente ai circuiti della scena; la seconda – inaugurata da *Arcipelago* e arricchita dall’esperienza curatoriale di *Nobody’s Indiscipline*⁵ condivisa con Sara Leghissa – si rivolge alla sperimentazione di pratiche, svincolate dalle esigenze produttive e “artistiche” e libere di sprigionare nuove intensità creative⁶ e relazionali.

Arcipelago nomina gli esperimenti di scrittura accomunati dal desiderio di generarsi e accadere, in modo instabile, «all’interno di luoghi vissuti e definiti in quanto dimore, soggiorni, ripari, ma non necessariamente case»⁷. Forme temporanee e inedite di «accampamento»⁸, dove prevale non tanto il desiderio della relazione, anche politica, con lo spazio pubblico o il paesaggio naturale. Lo spazio alternativo a quello del teatro per Ajmone apre piuttosto alla ricerca di nuovi metodi compositivi, nuove regole e grammatiche di creazione, che lasciano esplorare tecniche e stili coreografici diversi da quelli utilizzati per le produzioni destinate alla scena. La scrittura coreografica rinuncia a un immaginario preventivo e non si deposita nella formalizzazione di partiture di movimento, ma prova a prodursi solo e radicalmente a partire dalla relazione tra il corpo e il contesto specifico⁹.

La relazione con lo spazio informa da sempre, in modo irrinunciabile, le idee e le prassi della scrittura scenica e coreografica¹⁰. In questo caso però, la considerazione del luogo varia da una sua assunzione meramente “scenografica” che lo identifica come contesto dato, stabile e predeterminato a un approccio che invece lo guarda come «funzione drammaturgica»¹¹, materia agente e compositiva,

5. *Nobody’s Indiscipline* è una piattaforma di ricerca open-source che nasce per attivare, sostenere e promuovere processi di relazione e scambio nel campo delle arti visive e performative. Organizzata in Italia da Annamaria Ajmone e Sara Leghissa, dal 2016, *Nobody’s Indiscipline* ha radunato negli anni, abitando diversi spazi, gruppi mutevoli di artisti, curatori e studiosi, con l’ambizione di condividere e far circolare le pratiche e le conoscenze artistiche anche fuori da logiche produttive e dentro il valore di un fare insieme e comune.

6. «Se vogliamo attestarci sulla fotografia del presente, e anche del presente nazionale (e qui ancora siamo imprecisi nel definire un territorio che nell’ambito della danza forse comincia solo oggi a presentare caratteristiche identitarie storiograficamente definite), occorre fermarci prima dell’aggettivo ‘artistica’ e rimanere fermi al concetto di ‘pratica’ e da qui, da questo ancoraggio minimo ma concreto, ripartire per cercare di nominare di volta in volta, al di là di stereotipi ed etichette, la pratica che stiamo osservando» (Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 196).

7. Annamaria Ajmone, *Arcipelago. Pratiche di abitazione temporanea*, cit.

8. «[...] la danza può essere ora più che mai in avanguardia, nel momento in cui viene calata nella cultura della prossimità che la città comporta. Non solo nelle piazze e nei centri storici facilmente accessibili, ma anche e soprattutto nei luoghi di confine, in quelle faglie “di nessuno e di tutti” in cui è possibile inventare inedite forme di “accampamento”» (Fabio Acca, *Introduzione*, in «Culture Teatrali», numero monografico *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente*, a cura di Fabio Acca, n. 30, 2021, pp. 9-15: p. 13).

9. Si sceglie qui di utilizzare la nozione, più generica, di contesto specifico, per non incorrere nella necessità di dover dedicare molto spazio alla problematizzazione dell’idea di *site specificity*. Si rimanda almeno ai testi (alcuni dei quali verranno citati): Miwon Kwon, *Un luogo dopo l’altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, Postmedia, Milano 2022 (I ed. *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge 2002); Nick Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, London and New York 2000; Mike Pearson, *Site-specific Performance*, Palgrave MacMillan, London 2010; e per la danza Victoria Hunter, *Moving sites. Investigating Site-Specific Dance Performance*, Routledge, London and New York 2015; Victoria Hunter, *Site, Dance and Body: Movement, Materials and Corporeal Engagement. Documentation*, Palgrave Macmillan, London 2021.

10. Cfr. Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 2022 (I ed. 1992).

11. Cfr. Rossella Mazzaglia, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell’esperienza artistica contemporanea*, Mucchi, Modena 2015.

che contagia non solo il lavoro dell'allestimento e dell'adattamento ma anche quello della creazione.

La scrittura coreografica di *Arcipelago* immagina ogni volta una composizione azionata dall'agire della danza con lo spazio e il suo tempo, le sue architetture e atmosfere, i corpi che lo abitano, le temperature relazionali.

Nel corso del tempo il progetto muove dalla valorizzazione estetica e visiva del luogo verso un suo trattamento prima più “archeologico” – interessato alle storie, anche più invisibili e fantasmatiche, dei luoghi – e poi più radicalmente “ecologico”, che intende il luogo come un ecosistema prodotto dalla relazione orizzontale tra corpi e materie, non solo umane.

Il testo propone un attraversamento del progetto *Arcipelago* di Annamaria Ajmone, individuando strutturalmente tre zone, tre gruppi di “isole”/creazioni, che in una logica non necessariamente progressiva, identificano tre tipologie del lavoro coreografico con il luogo.

La prima isola denota un modo di abitare lo spazio come “scena”. Si popola di alcuni episodi iniziali in cui a prevalere è un'estetica del luogo, che il corpo tende a sfruttare ed esibire nelle sue qualità visive e “scenografiche”.

Sulla seconda isola la scrittura coreografica prova a “situarsi” mobilitando non solo il livello estetico ma anche le storie, le identità e le memorie, anche spettrali, dei luoghi abitati.

La terza isola, che ospita gli episodi più recenti, vede radicalizzarsi un approccio ecologico alla creazione. Non si tratta di premiare il luogo, o di far emergere il suo nascosto: la ricerca compositiva si immerge e si relaziona con il divenire di un ecosistema, movimentato dalle relazioni, vitali e continue, tra i corpi e le materie.

Prima Isola (2015-2016). Estetica

“Büan”, 2015

Il primo episodio di *Arcipelago* si intitola *Büan* e viene prodotto nel 2015 per un'edizione della Biennale Danza di Venezia diretta da Virgilio Sieni. Il progetto si inserisce in una visione curatoriale, che il coreografo porta avanti in tutto il quadriennio della sua direzione (2013-2016), particolarmente orientata alla ricerca dei linguaggi del corpo in relazione al contesto della città¹². Negli spazi dello Squero di San Trovaso – cantiere di costruzione, riparazione e rimessaggio delle gondole e di altre imbarcazioni – Annamaria Ajmone per tre giorni abita lo spazio provando a sviluppare una pratica coreografica, in grado di integrare la danza nella specificità del luogo.

12. Cfr. Laura Sciortino, “Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe”. *Riflessioni dall'ultima “Biennale Danza” di Virgilio Sieni*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 189-209, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7677> (u.v. 3/5/2024).

La ricerca si interroga in particolare sulla soglia tra l'interno, fucina storica, salda e protetta del lavoro artigianale, e l'esterno, esposto su una zona di sosta e passaggio tra le più percorse e trafficate della città. Questo doppio fronte, fisico e simbolico, viene richiamato già dal titolo. "Büan" è una parola che in tedesco antico vuol dire "abitare". Nell'evoluzione al tedesco moderno, la parola – che diviene Bauen – passa a significare "costruire". È Heidegger a inaugurare una riflessione che opera filologicamente sul mutamento semantico della parola¹³. *Büan* indica in origine un certo trattenersi transitorio, non ancorato necessariamente alla logica temporale del restare e a quella spaziale dell'edificio. Il costruire non è dunque preliminare ma piuttosto derivato dall'abitare¹⁴. Lo Squero di San Trovaso tiene insieme entrambi i luoghi dell'abitare come costruire (l'interno, il cantiere, che oltre che essere di per sé un edificio, è anche un luogo per costruire altro) e dell'abitare come trattenersi (l'esterno, sulla sponda, da entrambi i lati, del canale). Il progetto coreografico prova a contestare dunque la stabilizzazione del senso dell'abitare come rimanere, tornando all'idea prima originaria, poi quasi ossimorica, dell'abitare come praticare temporaneamente, forzando l'inversione tra l'esistente e persistente (il costruito) e il possibile e temporaneo (l'abitare).

La pratica dell'abitazione temporanea, che viene qui per la prima volta sperimentata e che poi sottotitola tutto il progetto *Arcipelago*, istituisce una forma di conoscenza che si traduce in una metodologia compositiva. In *Büan* «si innesca la riflessione della coreografa sullo spazio come un qualcosa da vivere e da cambiare, da modificare con l'azione fino a rendersi elementi interni, al pari dei mattoni, delle gondole, del selciato e dei panni stesi ad asciugare»¹⁵.

Sfruttando la dialettica tra esterno e interno, passaggio e sosta, transitare e costruire, la creazione per questo primo appuntamento scrive una partitura per la danza, che però si lascia modificare dall'ambiente, soprattutto dallo spazio acquatico e mobile che si apre tra il pubblico e la scena. La laguna tra le due sponde costituisce un agente prezioso e incontrollabile, che feconda la coreografia contribuendo alla sua scrittura ed esperienza. Spazio di mezzo, spazio di soglia, il flusso dell'acqua, abitato a sua volta da gondole, barche, persone in movimento, interviene nell'immagine e viene processato dalla composizione.

«La scena è lo spazio dove mi trovo, all'inizio era già data, la utilizzavo come scenografia pur volendola rifiutare, pur non volendo sfruttare l'immagine, la bellezza, la confezione di quel luogo; il pubblico era frontale, non si poteva muovere»¹⁶.

Questo assorbimento della danza nello spazio dello Squero crea una scena, incorniciata dal

13. Cfr. Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, trad. it. di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 97.

14. Il ragionamento di Heidegger non approfondisce ulteriormente e piuttosto si sposta sulla pista esistenziale che interroga l'abitare come abitare, essere nel mondo, in quanto mortale e di passaggio.

15. Lucia Oliva, *Siamo come vulcani*, in Annamaria Ajmone, *Arcipelago Booklet*, online: <https://www.annamariaajmone.com/media/arcipelago/AA-Pratiche-Booklet.pdf> (u.v. 3/5/2024), pp. 18-23; p. 19.

16. Conversazione con Annamaria Ajmone, Milano, 21 febbraio 2024.

movimento dell'acqua, a cui il pubblico assiste frontalmente dall'altro lato del canale. La narrazione dell'immagine è sostenuta dalla sequenza musicale, a cura di Federica Zamboni, che realizza un mix di musiche di Moondog.

La bellezza della scenografia incide sul lavoro di creazione, che tende a esibire un'estetica del luogo. Il corpo, come una bussola, catalizza le direzioni dello sguardo, indicando o integrando l'immagine dell'ambiente. Ed è questa memoria scenografica, questa esperienza non ripetibile di un luogo aumentato e attivato dalla danza, che rimane quando questa prima abitazione si conclude.

“Solo”, 2015

A un nuovo invito di Virgilio Sieni risponde la creazione di *Solo* nel settembre 2015. Si inserisce nell'ambito de *L'Atlante del gesto*, un ciclo di azioni coreografiche che Sieni concepisce per l'inaugurazione della nuova sede milanese di Fondazione Prada, per la prima volta committente di un progetto di arti performative. *Solo* si colloca negli spazi del cinema, è una *durational performance* che viene immaginata in stretta connessione con la sala cinematografica. Il titolo accentua la dimensione solitaria della creazione, in contrasto con il carattere spesso gruppale, corale di molti lavori del resto del ciclo coreografico. È un primo riferimento allo strumentario adoperato dalla composizione, che non si relaziona ad altri corpi e gesti, ma solo allo spazio del suo situarsi. Il corpo abita il cinema, che in questo caso non agisce solo in qualità di contenitore, ambiente della scena, ma anche nella sua funzione di dispositivo. Il concept di *Solo* si connette infatti direttamente a un'opera cinematografica: si avvale della collaborazione di un ambiente sonoro, costruito dalla musica originale del film *La Région centrale* di Michael Snow del 1971.

Per la realizzazione del documentario, poi perno fondamentale del cinema sperimentale canadese, Michael Snow – oltre che cineasta anche scultore, fotografo e musicista – fa costruire un apparecchio di ripresa meccanico, capace di eseguire movimenti complessi e in tutte le direzioni (orizzontale, verticale, diagonale, circolare) a 360 gradi. Il braccio robotico, a cui viene montata una camera, viene attivato sulle montagne desertiche del nord del Québec dove riprende il paesaggio eseguendo movimenti azionati da remoto. Il film è il risultato di un montaggio di tre ore di riprese.

Ho composto i movimenti della macchina da presa e creato una partitura generale per il film. Pierre [Abbeoos] ha trovato un sistema per impartire comandi alla macchina e consentirle di muoversi in diversi percorsi attraverso nastri sonori. A ogni direzione viene assegnata una diversa frequenza di un'onda sinusoidale elettronica. Questo procedimento crea uno strato di toni diviso in cinque sezioni, che partono da frequenze molto alte, intorno ai 10.000 cicli al secondo, e si abbassano fino a circa 70 cicli. Le informazioni sulla velocità sono trasmesse in termini di battiti o impulsi, che vanno da lenti a veloci. Lo spazio sonoro è quindi diviso orizzontalmente, in un modo che è da un lato equivalente e sincronizzato allo spazio visivo, e dall'altro agisce come una sorta di contrappunto. In ogni caso, questo spazio sonoro stratificato ma semplice costituisce la colonna sonora. La macchina può essere azionata a distanza con una serie di manopole e inter-

ruttori. Il rapporto suono-immagine nei film è un intero mondo di conversazione a sé stante.¹⁷

La colonna sonora del film funziona come una sorta di drammaturgia che assegna ad ogni frequenza una tipologia di direzione, creando un totale di cinque sezioni tonali che stratificano lo spazio sonoro. Se nel film la colonna sonora entra in “conversazione” con le immagini, in *Solo* la musica dialoga con la danza di Annamaria Ajmone. Sopprimendo la componente visiva del film, Ajmone non tenta tanto di sostituirsi all’immagine, ma di provare a lavorare come quella telecamera potenziata: fare con la danza quello che quell’occhio senza corpo fa nel film, esplorare e indagare lo spazio-tempo senza i vincoli della gravità e capacità di azione umana.

Strappando il video dal suo sonoro, un suono creato per imitare l’appendice metallica, l’opera viene citata in un modo che si allontana dal suo integrità originale: l’attenzione infatti si sposta dal paesaggio alla macchina. Di conseguenza, il corpo e i movimenti di Ajmone diventano il braccio meccanico, la sua azione, il paesaggio e il film, tutto nello stesso momento.¹⁸

Il paesaggio in questo caso non è quello arido e remoto del Québec, ma quello della sala coreografata dal movimento del pubblico. La danza prova a muoversi in ogni direzione possibile, lavorando sugli elementi della distanza, dell’intensità e della velocità. In *Solo* il luogo, quello del cinema, viene attivato nella sua funzione estetica non di spazio ma di tecnologia, dispositivo euristico di indagine e riflessione sulla durata e sul tempo.

Intermezzo: “Innesti”, 2015

Solo qualche mese più tardi, nel dicembre 2015, Ajmone è invitata all’Istituto Italiano di Cultura di Parigi. Immagina e realizza una performance ambientata in una delle sale dell’edificio, che ha sede presso l’Hôtel de Galliffet, un *hôtel particulier* della seconda metà del Settecento. Per questo spazio concepisce il lavoro di *Innesti*, che rappresenta un primo transito oltre la ricerca di un impatto visivo-estetico prodotto dalla relazione tra immagine del luogo e movimento del corpo.

Ajmone compone nella struttura fisica dello spazio, nelle sue geometrie e nel suo ritmo, senza

17. Micheal Snow Project, *The Collected Writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2006, p. 60: «I composed the camera movements, made an overall score for the film. Pierre [Abbeloos] worked out a system of supplying the orders to the machine to move in various patterns by means of sound tapes. Each direction has a different frequency of an electronic sine wave assigned to it. It makes up a layer of tones divided into five sections starting very high, about 10,000 cycles per second, down to about 70 cycles. The speed information is in terms of beats or pulses going from slow to fast. So the sound space is divided up horizontally, which makes it equivalent and synchronous to the eye space in some ways, but in others it’s a foil to it. Anyway, this layered but simple sound space is the sound-track. The machine can be operated remotely with a set of dials and switches. The sound-image relation in films is a whole world of conversation in itself».

18. Lauren Mackler, *A Machine and a Body*, in Annamaria Ajmone, *Arcipelago Booklet*, cit., pp. 24-27: p. 24: «By stripping the video from its sound, a sound made to mimic the metal appendage, they quote from the work while divorcing the piece from its previous integrity: turn the focus away from the landscape and onto the machine. As a result, Ajmone’s body and movement becomes the mechanical arm, its performance, the landscape and the film all at once».

enfaticamente la bellezza delle sue forme ma provando anzi a danzare oltre e «fuori-luogo»¹⁹. La monumentalità della sala è infatti contrappuntata dalla suggestione della *ballroom*, sostenuta dalla scelta musicale a cura di Palm Wine. Disattendere la promessa del luogo, con l'innesto di un elemento impensabile, è un'azione che permette di transitare verso una nuova ricerca, meno affezionata alla compattezza dell'immagine e più interessata a cercare spazi di contraddizione, crisi, imprevedibilità. In questa logica ragiona anche la versione filmica di *Innesti*, concepita e realizzata da Sara Bonaventura. Un'opera di *screen dance* che non si limita a documentare l'azione coreografica, ma la interpola sia sul piano visivo che acustico con le riprese di luoghi residuali e meno suggestivi di Parigi, principalmente la vecchia ferrovia abbandonata di Petite Ceinture, le immagini da Godard e Duras, il racconto di una *voice over*²⁰.

Il transito da *Innesti* conduce verso una seconda isola di creazioni, dove è possibile osservare uno scarto verso un trattamento più che estetico del luogo.

Seconda Isola (2016-2021). Archeologia

“Antala”, 2016

I Musei Civici di Reggio Emilia accolgono una nuova tappa del progetto *Arcipelago*. Ajmone svolge un periodo di residenza presso le sale del Palazzo dei Musei della città, che ospitano tra le altre le raccolte geologiche, mineralogiche, botaniche, zoologiche. È l'occasione per mettere alla prova della sperimentazione una lunga storia personale di fascinazione per le scienze naturali e in particolare per la letteratura tematica sul mondo naturale, animale e vegetale²¹, che diventerà una cifra riconoscibile nel percorso coreografico successivo di Ajmone²².

Antala deve il suo titolo al nome dalla pianta favoleggiata da Leo Lionni ne *La botanica parallela*, una specie botanica originaria dello stato indiano, che presenta la caratteristica di una foglia masticabile con delle piccole coppe, in grado di distillare rugiada nel tessuto della pianta.

Dieci anni fa mi trovavo a Damshapur, nello stato di Orissa, India, dove un collega mi raccontò delle strane proprietà di una pianta, l'*Antala Ichsinensis*, che cresce sui pendii del monte Tanduba. I pastori che in quella regione fanno pascolare le loro caprette nere ne colgono le foglie per masticarle. Un giorno chiesi a uno di essi: “Perché mastichi quella foglia?” Egli mi rispose: “Perché quando chiudo gli occhi mi sembra di diventare uno specchio; e dentro lo specchio vedo me stesso rovesciato.” Allora provai anch'io e dopo pochi minuti mi vidi seduto davanti a me

19. L'espressione è di Stefano Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018, p. 101.

20. Cfr. Sara Bonaventura, *Innesti*, online: <https://www.s-a-r-a-h.it/index/collaborations/innesti> (u.v. 3/3/2024).

21. Annamaria Ajmone, *Statement su “Antala”*, online: <https://www.iteatri.re.it/spettacolo/annamaria-ajmone/> (u.v. 11/4/2024).

22. Il riferimento è in particolare a *No rama* del 2019 e *La notte è il mio giorno preferito* del 2021.

stesso come un vecchio amico che era venuto a farmi visita.²³

L'universo botanico di Lionni inventa piante che, con proprietà leggendarie, dislocano ed esaltano le percezioni, suggerendo una riflessione sulla natura mutante delle cose e delle identità.

Antala tenta di operare coreograficamente quello che Lionni compie con la scrittura: adotta, cioè, una prospettiva archeologica-fantastica, scovando e incarnando una pianta impossibile che si infiltra e muove la collezione e media lo spazio museale²⁴.

L'archeologia è sempre più concepita non tanto come scoperta del passato, quanto nei termini delle differenti relazioni con ciò che rimane del passato. Ciò ha posto le basi per istanze di carattere antropologico circa la performance e la costruzione del passato nella memoria, nella narrativa, nelle collezioni (di fonti testuali e materiali), negli archivi e nei sistemi di documentazione, nell'esperienza del luogo.²⁵

Il metodo archeologico, che catalizza con sempre maggior forza la teoria dei media²⁶ e parzialmente gli studi teatrali, della performance²⁷ e della danza²⁸, suggerisce uno stile di ricerca che si rapporta al passato, nella chiave non della scoperta autentica ma della mobilitazione creativa²⁹. Si tratta di una postura epistemologica, che rompe con l'illusione positiva, evolutiva e lineare della storia e apre alle sue riemersioni obliate e sommerse³⁰.

Antala si costruisce nella convinzione che, descrivendo realisticamente un passato impossibile, si possa davvero arrendersi, felicemente, allo stato di multiformità e continua trasformazione, delle cose e del mondo, al presente e al futuro.

Il corpo di Ajmone, vestito da un costume su cui sono stampati antichi erbari e bestiari, scava dentro l'inafferrabile processo di metamorfosi degli elementi. Laddove nella natura, reale e "parallela",

23. Leo Lionni, *La botanica parallela*, Gallucci, Roma 2011 (I ed. Adelphi, Milano 1976), p. 18.

24. Susanne Franco, *Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 12, 2020, pp. 217-236: p. 221, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/11892> (u.v. 3/5/2024).

25. Gabriella Giannachi – Nick Kaye – Michael Shanks (edited by), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*, Routledge, London and New York 2012, p. 2: «Archaeology is increasingly understood less as the discovery of the past and more in terms of different relationships with what is left of the past. This has foregrounded anthropological questions of the performance and construction of the past in memory, narrative, collections (of textual and material sources), archives and systems of documentation, in the experience of place».

26. Jussi Parrika, *Archeologia dei media*, Carocci, Milano 2019; Anna Caterina Dalmaso – Barbara Grespi (a cura di), *Mediarcheologia. I testi fondamentali*, Raffaello Cortina, Milano 2023.

27. Mike Pearson – Micheal Shanks, *Theatre/Archaeology*, Routledge, London and New York 2005; Gabriella Giannachi – Nick Kaye – Michael Shanks (edited by), *Archaeologies of Presence*, cit.; Nele Wynants (edited by), *Media Archaeology and Intermedial Performance Avant-Gardes in Performance*, Palgrave Macmillan, London 2018.

28. Mark Franko, *Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe*, in «History of the Human Sciences», n. 24, 2011, pp. 97-112, ora in Mark Franko – Alessandra Nicifero, *Choreographic Discourses. A Mark Franko Reader*, Routledge, London and New York 2019, pp. 81-95.

29. Mike Pearson – Micheal Shanks, *Theatre/Archaeology*, cit., p. 131.

30. In questo senso, il metodo archeologico si apparenta anche alla ricerca "hauntologica", che sposta il fuoco dai media e dalle tecnologie alle figurazioni sociali represses e marginalizzate dalle storie maggiori.

i confini e i contorni si rinnovano sempre e risultano imprevedibili, la coreografia di *Antala* si toglie dal desiderio di afferrare e padroneggiare i livelli delle trasformazioni. Piuttosto, prova a derubricare l'intenzione scientifica, tutta umana, di definire stati e processi e si approssima alla possibilità percettiva di un continuo mutare. La stanza del Museo si trasforma da un sito abitato da archeologie concrete, stabili e reali a un sito possibile, dove riarticolare i confini delle storie, anche immaginate, per sperimentare un modo dell'abitare che sfondi le tassonomie percettive e accolga le relazioni, reali e fantastiche, tra gli elementi e le storie delle materie.

“Luglio”, 2020-2021

Luglio è la performance o, meglio, il format, con cui si concretizza scenicamente il dialogo tra Annamaria Ajmone e la *sound artist* berlinese Felicity Mangan. La fase di germinazione del progetto coincide con una corrispondenza epistolare, uno scambio privato di testi e immagini, che prende avvio nel 2020, incoraggiata anche dall'inizio della pandemia. Le due artiste decidono di orientare ogni manifestazione di *Luglio* con questa mappa di riferimenti e immaginari, che ciascuna attiva, rielabora, tradisce durante la performance. La traccia di Ajmone, in continuità con *Antala*, approfondisce la capacità archeologico-fantastica del corpo di archiviare le trasformazioni continue, reali e invisibili, del paesaggio specifico. Per la costruzione dello spazio sonoro, Mangan tratta e processa registrazioni di timbri di voci animali e *field recordings*, generando ambienti bioacustici fortemente ancorati a suoni analogici. Dopo due apparizioni a Firenze e Berlino³¹ nel 2020, la performance viene presentata dalla curatrice Caterina Molteni in una versione *site specific*, in alcune delle aree visitabili del Cimitero Monumentale della Certosa di Bologna. Per l'occasione *Luglio* si dota del sottotitolo “Sull'azione salutare del magnetismo animale e della musica” e si avvale della partecipazione speciale di Cristina Kristal Rizzo, che è invitata a relazionarsi con l'ambiente concepito da Ajmone e Mangan. Nella fase di preparazione, le due artiste si scambiano materiali e ricerche sul cimitero, inteso come luogo solo in apparenza immobile e silenzioso. Osservando in particolare le figure dei coniugi Anna Bonazinga e Pietro D'Amato, lei sonnambula, chiaroveggente e guaritrice, lui fondatore della Società Magnetica d'Italia, entrambi cultori del mesmerismo, le artiste esplorano approcci conoscitivi alternativi capaci di intercettare gli scambi di informazioni, le connessioni e le trasmissioni materiche e fantasmatiche tra le diverse entità, minerali, vegetali e animali, che abitano il cimitero. Il sottotitolo di *Luglio* parafrasa il titolo del trattato *Prodromo sull'azione salutare del magnetismo animale* scritto dal medico Angelo Colò e pubblicato nel 1815 a Bologna per la Tipografia Lucchesini – dove operava il

31. Rispettivamente per il *Festival Hortus*, a Firenze, nel 2020 e nella versione *Luglio. Echolocation* per il festival musicale *3hd*, a cura di Creamcake, a Berlino nel 2020.

“gabinetto medico-magnetico” di Bonazinga e D’Amato – città tra le più sedotte dalle ipotesi mentaliste di Mesmer.

Per spiegare come le forze astrologiche causassero azioni a distanza, Mesmer ipotizzò l’esistenza di un fluido rarefatto a cui diede il nome di *fluidium* [...]. Il *fluidium* apparve sullo sfondo del concetto newtoniano di etere, un fluido invisibile che permeava lo spazio e agiva da mezzo statico per la gravitazione e il magnetismo [...]. L’etere era anche una dimora intermedia per ogni tipo di intuizione animista e forza spettrale che rifiutasse di accettare le leve e gli ingranaggi della cosmologia meccanicista.³²

Il prelievo artistico, al di là della teoria mesmeriana, si confronta con questo desiderio di sfondare il regime percettivo meccanicista, per provare a immaginare dimore intermedie, dense di scambi di energie tra materie, temporalità, storie in continua comunicazione. «Danzare con i fantasmi che rimangono»³³, premendo sulla capacità della coreografia di evocare presenze³⁴, significa dunque creare uno spazio abitabile per le forze spettrali, intese come figurazioni sociali del rimosso, strutture del sentire tramite cui accedere a delle formule alternative di conoscenza³⁵. Tra sospetto e incanto, la danza di Ajmone prova a seguire il percorso di un flusso costante, istituendo un nuovo campo “magnetico” di relazioni possibili, un ambiente comune per individui, corpo sociale, memorie, energie, immaginazioni.

Mangan per la composizione lavora sulla registrazione e la spazializzazione di echi sonori, di registrazioni ambientali, provando a tradurre sonoramente un’idea “salutare” di armonia e flusso bioritmici.

Cristina Kristal Rizzo è chiamata a interagire e contaminare questo ambiente sospeso, tra il magico e il materiale: la sua autorialità scombina e rilancia le intuizioni iniziali, aprendo una possibilità ulteriore di abitare temporaneamente un luogo felicemente e produttivamente “infestato”.

Terza Isola (2021-2023). Ecologia

Alla fine del 2021, Ajmone viene invitata al Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia, per il secondo atto della mostra *site-specific Gestus*, curata da Video Sound Art. È la prima emersione di *Senza Titolo*,

32. Erik Davis, *Techgnosis. Mito, magia e misticismo nell’era dell’informazione*, trad. it. di Francesca Massarenti, Nero, Roma 2023, p. 74 (I ed. *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information*, North Atlantic Books, Berkeley 2015).

33. Conversazione con Annamaria Ajmone, Milano, 21 febbraio 2024.

34. «My use of the term “haunting” is [...] to emphasize choreography’s capacity to invoke absent presences [...]. Haunting messes up time and accounts for apparitions when we least expect them» (André Lepecki, *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, London and New York 2006, p. 28).

35. Cfr. Avery Gordon, *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica*, a cura di Stefania Consigliere e Federico Rahola, DeriveApprodi, Roma 2023 (I ed. *Ghostly Matters. Haunting and the sociological imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997).

un progetto che sviluppa dal 2021 e che finora ha abitato gli spazi del Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia (2021), del Museo di Castelvecchio di Verona (2022), della Triennale di Milano (2023) e La Pista 500 della Pinacoteca Agnelli di Torino (2023).

Senza Titolo rappresenta l'approdo a una terza e più recente isola di creazioni di *Arcipelago*, in cui la composizione radicalizza il lavoro con lo spazio, in senso sottrattivo. Lo sforzo di attribuzione di significato, attraverso la relazione estetica tra spazio e corpo, oppure attraverso la ricerca archeologica di storie sommerse e suggestioni possibili, viene abbandonato a favore di un lavoro più essenziale dello stare con quello che c'è, con gli elementi anche più apparentemente astratti e rudimentali dell'ambiente. La strategia di sottrazione contagia anche il titolo del lavoro, che in assenza di qualsiasi tipo di connotazione, suggestione o appiglio estetico e drammaturgico, si dota di un'etichetta “neutra”, tradizionalmente adottata nella storia dell'arte per raccontare l'indeterminatezza e l'apertura delle possibilità di senso delle opere.

In *Senza Titolo* la relazione con lo spazio – che è inevitabile – si radicalizza, lo spazio diventa luogo senza lo sforzo di farlo diventare, con strategie di riempimento e di attribuzione. Stare nella linea, accorgersi della materia, anche la più piccola, la più molecolare. Cerco quello che comunica l'architettura, in questo senso già pieno ed esteso: l'astrazione dell'architettura, in fondo, è simile a quella della danza.³⁶

Si considerano qui due performance, quella inaugurale di Venezia del 2021 e una successiva, del 2023, ospitata negli spazi della *Triennale* di Milano, che presentano dei principi sia di continuità che di differenza.

“Senza Titolo”, Venezia 2021

Nell'ambito di *Gestus*, Ajmone si confronta per la prima volta con il desiderio di relazionarsi allo spazio per come si presenta, senza ricorrere a nessuna addizione scenica, nessun apparato tecnico e nessuna collaborazione sonora.

Lo spazio che ritrova è quello del Teatrino di Palazzo Grassi, dove è allestito *Il montaggio delle azioni*, secondo atto del progetto espositivo *Gestus*. La mostra, a cura di Video Sound Art, ospita le opere di Ludovica Carbotta e Driant Zeneli, che esplorano la relazione tra il corpo e la città di Venezia, immaginando il modello utopico di un ecosistema urbano, in cui il comportamento individuale e l'ambiente cooperano in un senso generativo. Ajmone concepisce la creazione assumendo lo spazio acceso dagli elementi video installativi dell'esposizione, senza entrare in interazione con l'universo concettuale delle opere, ma privilegiando piuttosto le forme e la presenza materiale dei loro supporti.

36. Conversazione con Annamaria Ajmone, Milano, 21 febbraio 2024.

A questa logica risponde anche il disegno degli abiti di Fabio Quaranta, che collaborerà a tutte le puntate di *Senza Titolo*. Il designer di moda non costruisce un nuovo costume di scena, ma lavora a partire da abiti quotidiani esistenti che, allo stesso modo dello spazio dato, si rigenerano, complici della danza, durante la vita della danza³⁷.

Il corpo di Ajmone compone nel paesaggio descritto dalla geometria mobile delle opere, dell'architettura del Teatrino e del movimento del pubblico, con una strategia "prensile" che sfrutta gli accadimenti e negozia con le situazioni estemporanee³⁸. Durante l'ingresso della prima performance, per esempio, Ajmone trova il pubblico già posizionato in cerchio, in attesa che la danza elegga il centro come luogo unico della sua azione. La composizione non si arrende a quest'ordine, ma prova a spingere e sfondare il limite spaziale imposto, rimuovendo lo spettatore dalla sua posizione per provare, insieme, a decentrare e riconfigurare le relazioni spaziali e le possibilità di movimento da altre prospettive e punti di vista.

"Senza Titolo", Milano 2023

Come a Venezia, anche a Milano la performance, della durata fissa di trenta minuti, si ripete in tre momenti della giornata. Programmata per l'edizione 2023 del festival FOG, la creazione si ripensa per la curva al secondo piano del Palazzo dell'Arte della Triennale. L'elemento differenziale è costituito principalmente dalla nudità dello spazio, che non è allestito ma si presenta nella purezza della sua architettura. Per Ajmone si tratta di un'occasione per portare a definitiva maturazione il processo di radicalizzazione del lavoro con il luogo.

La scansione delle performance nell'arco della giornata beneficia delle diverse temperature della luce naturale, che filtra dalle vetrate e ridisegna, attraverso un gioco di ombre, gli elementi della scena. Si raffina anche il lavoro con lo spettatore, che partecipa alla composizione come pura materia, particella che, come la luce, occupa temporaneamente una porzione della spazialità: viene meno anche il desiderio, il bisogno, di guidare il pubblico, di disorientarlo, di illuminare nuove possibilità di configurazione spaziale. La danza rimane nell'ascolto, sempre prensile e ancora più "profondo"³⁹, del generarsi di un ecosistema, modificato in ogni istante da un intervento minimo e vibrante della materia⁴⁰.

La coreografia si muove lungo tutta la curva della *Triennale*, di cui, in qualche punto, non si

37. Laura Pante, *Annamaria Ajmone. Infra-nights*, intervista ad Annamaria Ajmone, in «Cactus», 2021, online: <https://panoramacactusdigitale.com/annamaria-ajmone-infra-nights/> (u.v. 8/4/2024).

38. Video-intervista ad Annamaria Ajmone, a cura di Video Sound Art, online: <https://videosoundart.com/gestus-page/> (u.v. 10/4/2024).

39. Cfr. Pauline Oliveros, *Deep listening*, trad. it. Diana Lola Posani, Timeo, Como 2023 (I ed. *Deep Listening A Composer's Sound Practice*, iUniverse, Bloomington 2005).

40. Cfr. Jane Bennett, *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, trad. it. Angela Balzano, Timeo, Como 2023 (I. ed. *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Duke University Press, Durham 2010).

vede magicamente la fine: la danza può nascondersi e sparire, il pubblico sceglie a volte di restare e a volte di seguire.

I vestiti, sempre immaginati da Fabio Quaranta, ragionano questa volta sulla decostruzione di un'idea di uniforme, che si scompone e “perde pezzi” nel corso delle tre performance. Anche in questo caso, l'abito dialoga con il desiderio della ricerca che nel corso di meno di dieci anni disfa progressivamente il pensiero dello spazio come “unità”, ora estetica, ora storico-culturale.

Le attuali pratiche *site-oriented* ereditano il compito di demarcare la specificità relazionale, che può mantenere in tensione dialettica i poli distanti di esperienza spaziale. Questo implica occuparsi delle condizioni accidentate di adiacenze e distanze tra una cosa, una persona, un luogo, un pensiero, un frammento vicino a un altro, invece di invocare le equivalenze di una cosa dopo l'altra. Solo le pratiche culturali dotate di questa sensibilità relazionale possono trasformare gli incontri locali in coinvolgimenti a lungo termine e le intimità effimere in segni sociali, indelebili, non ritrattabili – per fare in modo che la sequenza dei siti che abitiamo nella traversata della nostra vita non finisca per essere generalizzata in una serializzazione indifferenziata, in un luogo dopo l'altro.⁴¹

Intendendo il luogo come ecosistema aperto e mobile, popolato da materialità che stanno tra di loro in un rapporto orizzontale, Ajmone sperimenta e pratica un approccio ecologico alla creazione⁴² e satura ogni possibile gerarchia di visione, percezione e interpretazione. In questo senso, l'aggettivo ecologico non qualifica una speciale relazione del corpo con l'elemento di contesto, l'ambiente o il paesaggio, naturale e urbano⁴³, ma specifica un carattere politico⁴⁴ della performance. La danza non si imprime nei luoghi, premiando componenti visive, elaborando identità culturali, ma abita l'ecosistema, ancora temporaneamente, per come si presenta e per come si interconnette al corpo, non più attivatore eccezionale ma «agente cinestetico»⁴⁵, materia in movimento tra materie in movimento.

41. Miwon Kwon, *Un luogo dopo l'altro*, cit., pp. 208-209.

42. Sulla relazione tra ecologia e performance si rimanda almeno a: Gabriella Giannachi – Nigel Stewart (edited by), *Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts*, Peter Lang, Lausanne 2005; Wendy Arons – Theresa J. May (edited by), *Readings in Performance & Ecology*, Palgrave, London 2012; Una Chaudhuri – Shonni Enelow, *Ecocide: Research Theatre and Climate Change*, Palgrave, London 2014; Carl Lavery, *Performance and Ecology: What Can Theatre Do?*, Routledge, London and New York 2019.

43. In questo senso *Senza Titolo* non si iscrive nel filone della danza di paesaggio, ben ripercorso in Emanuele Regi, *Danzare il paesaggio: pratiche ecologiche tra coreografia e territorio*, in «Mimesis Journal», n. 12, 2023, pp. 175-190.

44. Le ecologie politiche problematizzano il discorso pubblico che naturalizza gli effetti della crisi climatica, rispondendo con politiche minime di sostenibilità e transizione; vi oppongono una ri-politicizzazione dell'ecologia che si fa carico di illuminare le criticità sistemiche (insieme politiche, sociali, economiche) che hanno condotto alla catastrofe ambientale. Cfr. Matteo Bronzi – Caterina Ciarleglio, *Contronature. Teorie e pratiche di ecologia politica*, DeriveApprodi, Roma 2022.

45. Sarah Rubidge – Gretchen Schiller (edited by), *Choreographic Dwellings: Practising Place*, Palgrave, London 2014, p. 8.

