

Stefano Tomassini

Danzare Isolati.
Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane
in Sieni, Sciarroni e Di Stefano

By affect density we mean the product of intensity times duration. A density measure of this kind means that an affect of high intensity but limited duration has equal density with an affect that is low in intensity but more enduring.

Silvan Tomkins, *What are Affects?*

L'affezione non è dunque solo l'effetto istantaneo di un corpo sul mio, ma ha anche un effetto sulla mia durata, piacere o dolore, gioia e tristezza.

Gilles Deleuze, *Spinoza e le tre "etiche"*

Senza deviare

Quando nelle cose della città occorre saper prendere un'adeguata decisione, come «tra il fuoco e l'acqua senza bruciare né annegare», il procedere più giusto è allora quello «*senza deviare né a destra né a sinistra*»: così commenta sant'Agostino (*Lettere* 48, 2) un passo del Deuteronomio (17,8-13), alludendo a una giustizia capace di camminare nel mezzo. Perché occorre saper regolare la propria condotta «tra il vertice della superbia e la voragine della pigrizia», senza allontanarsi né lasciarsi distrarre o corrompere¹.

Il passo biblico allude anche, in termini metaforici, a una precisa organizzazione spaziale: quella fisica della città, la logica affettiva che presiede la sua rappresentazione². La giustizia può darsi al meglio della sua intensità

Il presente saggio comprende parte di un intervento all'incontro di studio dal titolo *Archipelagus Affect*, curato da Piersandra Di Matteo, e organizzato in apertura del Festival di Danza Urbana, 4 settembre 2013, a Bologna; ringrazio la curatrice per avermi concesso di pubblicarlo in questa sede. Ringrazio inoltre Emanuela Caldirola (la Biennale di Venezia) e Stefania Catellani (Aterballetto) per la ricerca delle immagini.

¹ *La Bibbia commentata dai Padri. Antico Testamento: Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio* (2001), a cura di Joseph T. Lienhard, Roma, Città Nuova, 2003, vol. 2, p. 453.

² Sulla logica dell'affetto come paradigma dell'intensità (preverbale), si vd. in prima Guattari, Félix, *Caosmosi* (1992), Genova, Costa&Nolan, 1997, p. 26 sgg.; sulla ridefinizione creativa della ragione filosofica attraverso l'immaginazione e l'affettività, si vd. Braidotti, Rosi, *Trasposizioni. Sull'etica nomade* (2006), ed. it. a cura di Anna Maria Crispino, Roma, Luca Sossella, 2008, p. 167 sgg.

quando lo spazio pubblico è camminabile senza deviazioni né interruzioni, quando esiste un equilibrio tra la destra e la sinistra, tra confini circoscritti e virtualmente riconoscibili come quelli di un corpo: la giustizia delle vertebre.

Ma il corpo della città, oggi, non è più rappresentabile: come le linee virtuali del flusso del capitale, i margini delle metropoli/megalopoli sono saltati, e hanno generato la quasi impossibilità di una chiara delimitazione topografica. La città è «come un corpo senza organi» e alla questione della dimensione si antepone il suo funzionamento urbano: di quel corpo, in ogni campo discorsivo, non ne resta più che la metafora³.

Constanza Macras con la sua compagnia Dorky Park in *Megalopolis*, che ho visto al suo debutto alla Schaubühne di Berlino, il 14 gennaio 2010, ha realizzato una riflessione archeologica, nel senso foucaultiano del termine, ossia con uno sguardo insieme teorico e attento ai saperi sociali non codificati, oltre a una riflessione estetica su questo nuovo sapere delle città.⁴ Nel suo teatro coreografico numerosi, infatti, sono gli interventi parlati (*speech-act*) di natura enunciativa su tutti i nuovi confini che vengono a crearsi all'interno dei sistemi urbani in cui viviamo, e che invece, ma solo in apparenza e all'interno della retorica globalista dell'architettura postmoderna, si dichiarano a gran voce spariti. Quello che viene messo in scena qui non è tanto una critica alla contemporaneità, quanto il movimento sotterraneo, la vita offesa che in qualche modo resiste (all'ombra dei quartieri, nei sobborghi, nelle periferie) all'uniforme sociale, all'incomprensione delle lingue che genera colonizzazione culturale. L'emblema più rappresentativo è allora lo spazio di un *call center*, il cui incomprensibile disordine linguistico fa muro a ogni più vera comunicazione. La scena continuamente propone in modo efficace un doppio sviluppo: orizzontale, nelle diverse presenze e nelle azioni che animano questo lavoro; verticale, nelle proiezioni video che propongono sguardi veloci e didascalici sulle megalopoli del globo. Un unico momento di eccessiva eloquenza visiva è forse in una lunga sequenza video dedicata ai bambini del mondo e al pericolo

³ Boni, Livio, *La città corpo senza organi. L'attualità del dialogo tra Deleuze-Guattari e Foucault sulla città come campo di produzione di soggettività*, «Scienza & Politica», n. 45, 2011, pp. 55-56. Più in generale, sulle pratiche discorsive della città si vd. i saggi contenuti in Pousin, Frédéric (a cura di), *Figures de la ville et construction des savoir. Architecture, urbanisme, géographie*, Paris, CRNS, 2005.

⁴ Ho anticipato alcuni di questi argomenti in *Macras: la vita offesa fra le megalopoli*, su «Danza&Danza», marzo 2010, p. 13.

che essi stessi si trasformino nei carnefici di domani. Ma la scena finale non lascia spazio ad alcuna redenzione, con una lunga, potente sessione ritmica che accompagna, al termine, un'ultima azione di violenza sull'inerte.

Isolato

Nell'attuale riconfigurazione dello spazio urbano, il riconoscimento di nuove pratiche discorsive come la coreografia nella *performance* contemporanea, capaci soprattutto di ri-inscrivere il rapporto tra idea di *polis* e nascita di gruppo o comunità, poiché tutti «gli apparati collettivi detengono una città in potenza»⁵, sembra accompagnare la riattivazione della dinamica di una figura urbana del passato: quella dell'isolato.

In termini storici l'isolato — in quanto specifica organizzazione spaziale di opposizione tra perimetro e interno; di articolazione della gerarchia a sequenza sia in termini verticali che orizzontali; di interruzione della continuità del paesaggio; della articolazione delle differenze contro la omogeneizzazione della monumentalizzazione delle città, etc. — è la cellula costitutiva della città europea classica⁶. Di quella Europa di cui scrive George Steiner, il cui «paesaggio è stato modellato e umanizzato da piedi e mani»: che è tale proprio perché interamente camminabile, e la cui cartografia ha alimentato un'intimità itinerante con l'arte dell'immaginazione⁷.

Ma come tutto il sistema urbano, a partire dal XIX secolo, anche l'isolato ha subito una trasformazione che in qualche modo ne ha compromesso e cancellato la sua autonoma funzionalità, consolidando piuttosto un tipo di classificazione spaziale che cristallizza il modo di vita borghese, capitalista, neoliberale. Mentre oggi, in una rinnovata esigenza di sostenibilità ambientale e di limitazione al consumo di suolo, l'insediamento urbano riscopre il modello dell'isolato come una possibile soluzione alla densificazione della città moderna⁸. Il modernismo disurbanista viene archiviato dalla *rivincita della*

⁵ Guattari, Félix – Fourquet, François – Foucault, Michel, *La città è una forza produttiva o di anti-produzione?*, in Foucault, Michel, *Dits et Ecrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, pp. 447-448, trad. it. in Livio Boni, cit., p. 58.

⁶ Cfr. Panerai, Philippe - Castex, Jean - Depaule, Jean Charles, *Isolato urbano e città contemporanea* (1977), Novara, Città Studi-De Agostini, 2008, nonché Reale, Luca (a cura di), *La città compatta. Sperimentazioni contemporanee sull'isolato urbano europeo*, Roma, Gangemi, 2012 e relativa bibliografia finale (pp. 220-223).

⁷ Steiner, George, *Una certa idea di Europa*, pref. di Mario Vargas Llosa, Milano, Garzanti, 2006.

⁸ Cfr. Reale, Luca, *L'impianto urbano: isolato come cellula costitutiva della città europea*, in *La città com-*

densità: in termini immaginari di un corpo reale, si passa da un corpo diviso e decentrato a un corpo invece compatto e solidale.

La designazione del termine *isolato* è qui da me assunta nel suo doppio significato: in termini epistemici, archeologici e temporali, oppure architettonici e spaziali. Come *aggettivo*, rimanda all'essere appartato, separato da un gruppo e da un insieme, dunque nel tempo della solitudine e della esclusione dalla frequentazione, a contraggenio di un tempo invece collettivo. Come *sostantivo* si riferisce, piuttosto, a un edificio o gruppo di edifici circondati intorno da strade, dunque secondo un'idea di spazio che è iscritto dal suo circostante.

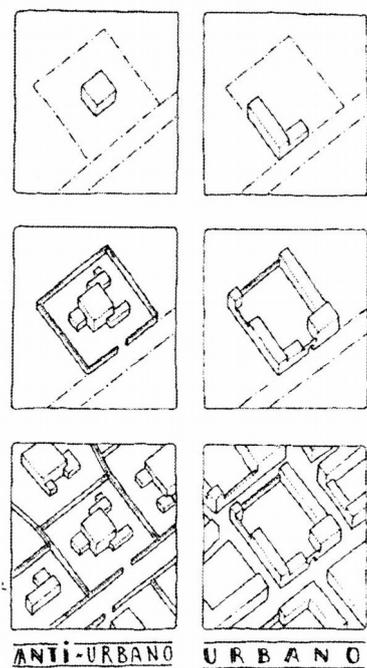


Figura 1: Leon Krier, *Sull'«inadeguatezza alla cultura urbana europea del modello di città moderna discontinua», Lussemburgo 1978.*

Se a tale elemento urbano corrisponde una esperienza spaziale che noi possiamo recuperare riconoscendola attiva ed efficace in una pratica contemporanea come quella coreografica, siamo allora forse capaci, non solo a livello teorico, di accertare nei comportamenti e nelle scelte operate sulla scena o nella *performance* le indicazioni di una critica, di una uscita o di un superamento dell'esistente toccando, come direbbe Walter Benjamin,

patta, cit., p. 34: «un modello di città compatta e complessa la cui vita si svolgerà nelle strade e nelle piazze e non solamente all'interno dei grandi edifici-contenitore, secondo il modello globale».

direttamente il passato⁹. Perché liberare lo spazio attraverso il tempo, la durata, l'affettività significa soprattutto rompere con la pianificazione spaziale in quanto strumento capace di inventare modelli di controllo del comportamento sociale e della vita quotidiana.

Arcipelago

L'idea di *danzare isolati* si pone in confronto dialettico prima di tutto con l'idea di danza *solistica* che è alle origini della formazione del canone modernista, connessa con la presentazione e la celebrazione dei valori dell'individualismo in sostituzione dell'idea di un mondo universale, sia religioso che secolare (quella, in fondo, contenuta o legata insieme nello spettacolo ballettistico romantico)¹⁰.

L'idea di *danzare isolati* allude soprattutto a quella che Brian Massumi, ad esempio in avvio del suo *Parables for the Virtual*, definisce come una intrinseca connessione tra movimento e sensazione attraverso cui immediatamente l'altro è convocato¹¹. Si tratta di una particolare prassi contemporanea di frequentazione dell'alterità, attraverso la coreografia di danza, in termini temporali (l'isolamento e la singolarità ma rispetto a un gruppo) e insieme spaziali (la relazione ai margini con ciò che è remoto).

Alcuni coreografi italiani, sensibili all'idea del movimento e della *performance* come un processo creativo, sempre in contrappunto con i vincoli e le condizioni del circostante e con la capacità di agire in relazione al proprio tempo¹², nella difficile «libertà» di abitare un gesto capace di mostrare «le sofferenze e contraddizioni innumerevoli della polis»¹³, sembrano avvalersi, anche al di là di ogni intenzionalità causale, proprio di questa figura della mediazione, l'isolato, come uno spazio d'azione disciplinato entro cui dar vita

⁹ Vd. Walter Benjamin, lettera a Florens Christian Rang, 18 novembre 1923: «Sappiamo bene che il passato non è il tesoro della corona custodito in un museo, ma è qualcosa che viene sempre toccato dal presente» (in Id., *Lettere 1913-1940*, raccolte da G. G. Scholem e T. W. Adorno, Torino, Einaudi, 1978, p. 64).

¹⁰ Cfr. Gitelman, Claudia – Palfy, Barbara (a cura di), *On Stage Alone. Soloists and the Modern Dance Canon*, Gainesville, University Press of Florida, 2012; ma già prima *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Paris, Centre National de la Danse, 2002.

¹¹ Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham – London, Duke University Press, 2002, p. 1.

¹² Iaria, Teresa, *Regole e fughe. Analogie, metafore e modelli nei processi creativi*, Milano, Postmedia, 2014.

¹³ Cacciari, Massimo, *L'Arcipelago*, Milano, Adelphi, 1997, p. 26.

operativa a nuove relazioni concettuali e materiali. E non si tratta soltanto di una virtuale modalità compositiva¹⁴. È anche un paradigma interpretativo della realtà, capace di dare consistenza a ciò che non è immediatamente dato, un piano di lettura della logica affettiva che presiede la (cre)azione performativa¹⁵.

Anche se esiste almeno un manifesto caso storico, da cui si potrebbe partire per verificare la prima via, in cui questa modalità compositiva ha funzionato proprio come una ipotesi di spostamento di poetica, di investimento soprattutto estetico, insomma come una nuova metafora per il processo creativo della danza stessa. Si tratta di *Archipelago*, coreografia di Alvin Ailey del 1971, su musiche del compositore bulgaro Andre Boucourechliev, in cui Ailey ha utilizzato la stessa libertà concessa, dal compositore della musica, a ciascuno dei quattro musicisti coinvolti nella *performance* insieme ai danzatori (due pianoforti e due percussioni). La libertà di fissare un *percorso di navigazione* «fra le diverse isole di un arcipelago». Ailey aggiunge all'idea realizzando due versioni della coreografia sulla stessa partitura, la prima eseguita prevalentemente da danzatori, la seconda da danzatrici. Secondo la testimonianza di Tom Borek su «Dance Magazine» (aprile 1971): «*Archipelago* è uno studio di danza pura, non vi è nessun tema sociale o letterario, cosa che succede raramente con Ailey. Qui il movimento non è connesso né trova sbocco nella dimensione umana dell'emozione, ma si tratta soprattutto di una composizione pittorico/visiva [*painterly composition*]. Corpi in relazione con altri corpi, per formare una sintassi di disegno, forza e qualità»¹⁶.

¹⁴ Come lo ritrovo anche, in un approccio analogo ma con le dovute differenti trasposizioni per il campo musicologico, trattandosi della modalità compositiva di Igor Stravinsky, nel lavoro di Horlacher, Gretchen G., *Building Blocks. Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2011.

¹⁵ È, forse, questo un modo di (ri)discutere il rapporto tra danza e architettura: ossia, come attraverso l'adozione di strumenti di indagine specifici di questa disciplina, possiamo notare, riconoscere, leggere o provare a interrogare, sulla scena, nuovi effetti del comportamento spaziale, come un primo livello di significato; e da qui articolare altre letture sulla loro misura, invece, più virtuale e affettiva (inseguendo dunque ulteriori livelli di significato).

¹⁶ Borek, Tom, *Alvin Ailey American Dance Theater, ANTA Theater, NYC, January 18-30, 1971*, «Dance Magazine», April 1971, pp. 84-85. L'esperimento coreografico di Ailey, più in generale considerato come un fallimento, avrebbe dovuto coincidere con una svolta creativa, più astratta, che in effetti non ci fu (su cui si vd. Dunning, Jennifer, *Alvin Ailey: A Life in Dance*, New York, Da Capo Press, 1996, p. 273). Marcia B. Siegel descrive in dettaglio le due versioni, e scrive che questo lavoro le ricorda quelli più modernisti di Balanchine, se pur meno severo e angolare (*Archipelago* 'Opens in NY', «Boston Herald Traveler», 27 gennaio, 1971); Clive Barnes sottolinea la dimensione caotica della linea musicale, e crede che l'ispirazione del coreografo abbia preso una 'piega aquosa', mentre i danzatori, nonostante siano confinati in un limitato vocabolario coreografico, «give this choreography with the right pulse, power and control» (*Ailey Returns Triumphant*, «New York Times», 19 gennaio, 1971); Joe Cohen riconosce la fluidità e

Ancóra: sul piano della modalità compositiva potremmo tentare di riconoscere l'idea di un *danzare isolati*, e dunque ricostruirne la genealogia, a partire dal tema, sempre aperto, dell'isola come deterritorializzazione di figure dell'alterità, del potere, di conquista e controconquista¹⁷, esplorando, ad esempio, la fortuna nella storia della danza teatrale della commedia shakespeariana *The Tempest* (1610-1611)¹⁸.

A partire, invece, dall'idea di *affetto* come una dinamica del desiderio all'interno di un sistema/arcipelago capace di manipolare significato e relazione e generare intensità, voglio documentare alcune strategie coreografiche di occupazione dello spazio performativo nel lavoro di tre coreografi italiani contemporanei, attraverso una comprensione o lettura interpretativa "per isolati": strategie che, secondo me, si affermano proprio come forme culturali dell'arcipelago, ossia nell'intelligenza affettiva della forma arcipelago.

“Pitture di esistenze”

Virgilio Sieni da alcuni anni sta proponendo un'idea di danza secondo nuovi rapporti con le città, le istituzioni, le comunità: un lavoro di ricerca coreografica tutta in funzione dell'umano. Si tratta, come ha riconosciuto Giorgio Agamben, di una continua interrogazione del corpo, «la cosa della politica», e del suo abitare la città, «il luogo della politica», affinché nel gesto, ricondotto alla sua natura di pura prassi, finalmente sia destituita ogni sovranità¹⁹. E non a caso, Sergia Adamo, che individua nel lavoro di Sieni una sorta di nuova mappatura

l'estrema mobilità ottenuta dalla coreografia di Ailey, ma considera l'effetto come pretenzioso (*Dance Marathon Opens; Alvin Ailey Co. First, «Variety»*, 10 febbraio, 1971), mentre Nancy Goldner, nel rilevare anch'essa la ristrettezza del vocabolario di movimento a disposizione di Ailey, giudica *Archipelago* attraente nell'idea originaria e anche a livello teorico, ma queste stesse qualità si rivelano poi inefficaci (*New York's 'dance marathon'*, «The Christian Science Monitor», 22 febbraio 1971).

¹⁷ Per una esplorazione critica e culturale dell'ideologia dell'isola "che non c'è", si vd. i saggi contenuti in De Chiara, Marina, *Oltre la gabbia. Ordine coloniale e arte di confine*, Roma, Meltemi, 2005.

¹⁸ A partire già da *La tempesta: azione fantastica coreografica in cinque atti divisi in otto quadri* di Pasquale Borri (1820-1884) per il Teatro Regio di Torino nella stagione del 1869, più o meno nello stesso anno in cui Giuseppina Morlacchi (1836-1886) realizza le danze di scena per *The Tempest*, proprio alla conquista del Nuovo Mondo, per il Grand Opera House di New York; fino alla più recente ricerca di nuove forme della relazione nella *Tempesta/The Spirits* di Cristina Rizzo per Aterballetto (2013), passando per la straziata *Tempest: Without a Body* di Lemi Ponifasio del 2010, o per la nuova versione coreografica, fortemente teatrale, di *The Tempest* (2013) di Alexei Ratmansky per American Ballet Theatre.

¹⁹ Agamben, Giorgio, in *Biennale Danza 2013. Abitare il mondo. Trasmissioni e pratiche*, a cura di Stefano Tomassini con Daniela Giuliano, Venezia, La Biennale di Venezia, 2013, p. 16.

dell'azione dei corpi in movimento, una mappatura dei "sensi" «irrappresentabili e irriducibili a qualunque fissità», scrive che è «nell'inventario di questo sentire collettivo, nella sua messa in scena peculiare che si può dare un gesto davvero politico»²⁰.

Ho potuto assistere e partecipare di persona ai primi due intensi anni di attività di Virgilio Sieni a Venezia, dove è direttore artistico di Biennale Danza per il triennio 2013-2015. Posso direttamente testimoniare come la sua più recente stagione creativa risenta senz'altro delle tipologie di comunità di lavoro incontrate e conosciute, assemblate e unite, per i progetti di pratiche e *performance* che qui, in gran parte anche se non soltanto qui, hanno preso vita. Un lavoro di incontro con mille abilità, e di trasformazione del gesto individuale e comunitario in una esperienza di condivisione e confronto, che ora sembra incominciare a rivendicare il suo peso: madri, figli, anziani, artigiani e bambini. Una varia umanità, portatrice di un sapere artigianale e familiare, quotidiano e consueto, spesso piano, a volte conforme, anche dimesso e pieno di pudore ma la cui energia, per un coreografo famelico come Sieni, non ha contropartite. La semplicità e l'immediatezza con cui l'incontro tra il coreografo con questa varia umanità, le modalità della pratica e la realizzazione coreografica avvengono, spesso è disarmante. E non di rado, ciò che è il risultato di un dono dell'immediato, il diretto pulsare dell'essere umano, un gesto vivente quanto il respiro, può essere invece scambiato, da uno spettatore distratto, come un artificio della composizione, della riproduzione. Ma nessuno può riprodurre, sostituire il proprio al respiro di un altro. Il punto di vista di chi guarda, la libertà del suo incontro con l'altro e la sua apertura emozionale in questi casi è decisiva. Chi non ha la pazienza di ricostruire, durante la visione dell'esito di queste pratiche, questo lento processo testimoniale, di sperimentare un ulteriore *grado* di libertà (pur transitorio o marginale) nell'accesso all'esperienza, è meglio allora che non se ne occupi affatto: il tempo non lo perda chi non ne dispone.²¹

²⁰ Adamo, Sergia, *Une petite carte des sens | Una piccola mappa dei sensi*, in Leogrande, Alessandro (a cura di), *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, Firenze, Maschietto, 2013, pp. 44 e 46.

²¹ Un punto di vista diretto, oltreché personale, questo mio, e che merita senz'altro una maggiore apertura di compasso che qui non è possibile fare: per ora, posso almeno rimandare al mio *Il repertorio come forza di un inizio: Virgilio Sieni spiegato ai ragazzini*, programma di sala edito dalla Fondazione I Teatri di Reggio Emilia per il Festival Aperto, Teatro Cavallerizza, 24-25 ottobre

Tra le più recenti esperienze di *danza laica*²² di Virgilio Sieni per l'edizione di Biennale Danza 2013, mi riferisco qui ora a *Agorà Tutti* (Venezia, Campo San Maurizio, 29 giugno 2013), una pratica che ha guidato a una complessa composizione coreografica urbana su tre generazioni di interpreti (bambini, danzatori e anziani) accompagnati dal vivo dal contrabbasso di Daniele Roccatò:

Una piccola folla composta da danzatori, ragazzi, bambini, uomini e donne dà vita a un mosaico di contatti ispirato ai gruppi raffigurati nelle tele del Tintoretto: ogni gesto si crea in conseguenza dell'altro. Questa comunità sempre in movimento, alimenta una pittura di esistenze che si genera attraverso vortici e sospensioni, continuum di smarginamenti e fughe con lo spazio che viene svuotato e frazionato dalla massa dei corpi. Dal gesto del danzatore alla presenza dell'ospite, si crea un ciclo di vortici che ogni volta tende verso lo scuotimento delle figure che appaiono. In questo senso, la diversa natura dei protagonisti ci aiuta nel lento cammino che conduce il corpo a raccogliere e depositare le forme dei propri profili, dei propri margini. Così, lo stesso movimento, lo stesso passaggio delle esistenze nelle tele del Tintoretto è ripetuto e svelato in una nuova partitura.²³

La presentazione di Sieni insiste su due fattori prevalenti: la catena figurale che prende vita dalla fonte pittorica («pitture di esistenze»), in termini naturalmente non mimetici ma di aderenza e contiguità; e l'ordine complesso del movimento (a vortice, sospeso, frazionato etc.) avvertito come un 'passaggio': dalla complessa frontalità della tela dipinta al profilo dinamico di questa «piccola folla».

Qui non esiste un punto di vista unico, e la sua direzione/gestione è affettiva: da una parte, c'è l'incontro con il coreografo, non mediato da alcuna preparazione e concentrato immediatamente sul gesto quotidiano individuale e soggettivo; dall'altra, c'è nelle prove di ripetizione l'uso ad esempio glossolalico dei suoni della voce, da parte del coreografo, per 'dirigere' l'energia del gruppo e in qualche modo spingere a creare una carica affettiva.

Qui l'idea di comunità affiora proprio grazie a una contrazione della logica dell'efficienza a favore di una logica della presenza, capace anche di contenere

2014.

²² Il termine è dovuto all'intuizione radiosa e comprensiva di una partecipante alla pratica *Agorà Madri e figli*, durante una conversazione personale con chi scrive (Venezia, estate 2013).

²³ Presentazione di Sieni nel catalogo *Biennale Danza 2013. Abitare il mondo. Trasmissioni e pratiche*, cit., p. 128.

gli errori e tutte le esitazioni. In queste azioni coreografiche create per *laici*, ossia per corpi profani, non professionisti, mostrano in Sieni una forte certezza: è il gesto la via per entrare in relazione con l'altro. Tutto può dunque danzare. In queste azioni, ognuno è il centro e il gesto si traduce, in tutta la sua precarietà, in tutta la sua apertura al non finito e non estetico, in una pura forza di rinnovamento della immaginazione e dell'esperienza della propria presenza nel mondo. La «*compresenza virtuale* dei vari potenziali», in termini affettivi, di cui questi corpi rappresentano, di volta in volta, una «selezione», rendono la coreografia capace di descrivere un altrettanto potenziale senso di libertà. Tuttavia, nella estrema consapevolezza di questa potenzialità, tale libertà sembra sempre essere fuori da ogni portata: essa infatti non è *veramente* lì, sulla scena, in questi corpi, ma lo è soltanto virtualmente. Dunque, con le parole di Massumi: «se adottassimo misure piccole, concrete, sperimentali, strategiche, per ampliare il nostro registro emozionale, o rendere più duttile il nostro pensiero, saremmo in grado di accedere a una dose maggiore di potenziale, e averne di più a disposizione»²⁴. Si tratta, infatti, di respiri, attese, quadri di corpi mobili, eseguiti anche tra imbarazzi, esitazioni, errori e perdite, ma che non possono essere fermati per essere giudicati, né svuotati per essere compresi. Devono essere lasciati fluire. Per chi vi assiste, il loro mandato equivale a quello di un riscatto poetico, il riscatto di un tempo dell'incontro che non comprende eccesso, solennità né magniloquenza, ma “solo” lo scambio di una forma di quella che Luce Irigaray chiama «energia vitale relazionale»²⁵. A ogni spettatore resta la possibilità di una emozione concorde o di un più difficile (e negoziato) riconoscimento. È questo un modo di comprendere il presente di queste madri, figli, anziani, artigiani e bambini, e di elaborare una risposta, in termini di danza e a partire dai loro corpi in dialogo, una risposta in modo umano.

La *performance* di *Agorà Tutti* ha avuto luogo in un vasto ritaglio rettangolare sul lato ovest di campo San Maurizio, tra palazzo Molin e Palazzo Bellavite, al di fuori dell'asse rettilineo più prossimo alla chiesa, prevalentemente percorso dai turisti per connettere campo Santo Stefano e la via che conduce a San Marco. L'evento invita dunque a una sosta: il passante deve scegliere un

²⁴ *Movimenti di navigazione. Conversazione con Brian Massumi*, in Zournazi, Mary, *Tutto sulla speranza. Nuove filosofie per il cambiamento* (2003), Bergamo, Moretti&Vitali, 2013, p. 215.

²⁵ Irigaray, Luce, *Elogio del toccare*, Genova, Il Melangolo, 2013, p. 21.

marginale, un bordo dello spazio, che diventa ora il luogo di esperienza del suo poter “stare in mezzo”, tra il campo e la *performance*, e da cui sospendere (chissà, forse, anche ripensare) il suo incedere abituale, che altro non è che un’infinita “deviazione” per percorsi urbani stabiliti e prefissati dal flusso commerciale



Foto 1: Virgilio Sieni, *Agorà Tutti*, Venezia, Campo San Maurizio, giugno 2013
© la Biennale di Venezia/Akiko Myiake.



Foto 2: Virgilio Sieni, *Agorà Tutti*, Venezia, Campo San Maurizio, giugno 2013
© la Biennale di Venezia/Akiko Myiake.

della città come capitale.

Ma a cosa pensiamo quando vediamo questa “nuova partitura” di movimento, in rilievo tra le facciate degli edifici che chiudono i lati del campo? Altro non è che la vita che erompe nel campo dalle forme di un isolato. La scrittura vivente di una nuova pratica urbana. Il flusso dei blocchi, il movimento a spirale di masse esigue ma compatte nel perimetro rettangolare inscritto nel campo, rende fluida e dinamica la percezione del circostante, afferma un nuovo bisogno di connessione dello spazio urbano con il movimento e la presenza della vita fisica su una scala più autenticamente

umana.

Ripetizione e/è fragilità

Ho una personale ammirazione per l'intensità e la lucidità del lavoro e della ricerca coreografica di Alessandro Sciarroni: ho potuto seguire, se pur saltuariamente, il processo di creazione e le prove dei suoi due laboratori condotti nel giugno 2013 (*I wanna dance with somebody*, alle Tese dei Soppalchi, Arsenale di Venezia, con dieci danzatori) e nel giugno 2014 (*You don't know how lucky you are*, presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, per undici interpreti), invitato da Virgilio Sieni all'interno dei programmi e delle attività di Biennale Danza. La preparazione all'impegno comune viene predisposto da Sciarroni attraverso un severo lavoro sull'idea di gruppo, sulle ragioni della partecipazione di ognuno, e sulla capacità di intendere la relazione con il coreografo in termini dialettici, costruttivi ma insieme anche proficui, non secondo una distinta gerarchia dei ruoli, assecondando invece le energie e le tensioni che conducono un singolo a partecipare alle cerimonie della collettività. Una collettività dallo stesso Sciarroni indagata, peraltro, nei suoi riti folclorici o sportivi, dunque secondo una strategia poetica che privilegia il basso, il popolare, il minore. La parte fisica del lavoro è continuamente allenata (con esercizi fisici, *training* teatrale e pratiche di meditazione e rilassamento) da una intelligente liberazione del piano mentale, affinché ogni segno prodotto durante il lavoro sia in realtà contenuto (e riconosciuto, dunque condiviso) nello spazio intermedio in cui ogni decisione diventa comune. Più in generale, nel lavoro di Sciarroni, e a partire già da *Your Girl* (2007), ritrovo un interesse per come il corpo, il piacere, le identità siano nella loro normalità resi visibili culturalmente, insistendo in una ricerca di emersione nell'interprete della persona, come una presenza anche eretica rispetto allo schema bipolare normale/anormale socialmente atteso, al crocevia degli studi teorici su disabilità e *queerness* ad esempio di Robert McRuer, per sdoganare e riscrivere quelle identità mostrando come un altro mondo, non solo di figure, sia possibile²⁶.

Nello studio sulla giocoleria *UNTITLED_I will be there when you die* del 2013,

²⁶ Cfr. McRuer, Robert, *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York – London, New York University Press, 2006.

per quattro giocolieri e la musica originale di Pablo Esbert Lilienfeld, Sciarroni dispone le presenze nello spazio secondo una griglia geometrica determinata già a prima vista dalla logica del *danzare isolati*. Qui la giocoleria non è il «prodotto funzionale di una istituzione»: Sciarroni abolisce il livello semantico della giocoleria (dimensione estetica) a favore soltanto del livello articolatorio (dimensione tecnica); essa non è giudicata «in base alla sua effettiva spettacolarità», ma in base alla sua affettiva loquacità²⁷. Perché il codice, l'idioma è assunto qui come un affetto, non come un precetto; così come il grado di predicibilità delle successioni dei numeri dipende da tensione emotiva oltre che da coerenza formale.



Foto 3: Alessandro Sciarroni, UNTITLED_I will be there when you die, Venezia, Tese dei Soppalchi, giugno 2013

© la Biennale di Venezia/Akiko Myiake.



Foto 4: Alessandro Sciarroni, I wanna dance with somebody, Venezia, Tese dei Soppalchi, giugno 2013

© la Biennale di Venezia/Akiko Myiake.

Le quattro “unità” sono intelligibili nella distanza che si crea tra isotropia e gradazione esecutiva: una parziale scacchiera di corpi che formano ognuno una sorta di isolato “organico” il cui obiettivo è l'efficienza e la leggibilità dei propri limiti. I giocolieri operano sempre fisicamente isolati, pur se in un contesto “urbano” (ossia di spazio relazionale) di energie condivise ma senza un vero e proprio contatto o scambio, tra loro, né un'articolazione plurale del numero da eseguire, come invece prevedrebbe la progressione retorica dell'ideologia spettacolare circense, se non qui in un qualche raro, comunque transitorio momento apicale²⁸. Su questo piano si innesta lo studio sul virtuosismo della

²⁷ Per una analisi strutturale sulle proprietà sistemiche e semantiche della giocoleria, si vd. Bouissac, Paul, *Circo e cultura*, a cura di Andrea Semprini, Palermo, Sellerio, 1986, pp. 81-92, nonché il suo più recente *Circus As Multimodal Discourse: Performance, Meaning, and Ritual*, London, Bloomsbury, 2012.

²⁸ Secondo la descrizione in tre fasi di ogni numero circense: costruzione della situazione, introduzione di un fattore di disturbo e controllo del disturbo (P. Bouissac, cit., p. 85); in questo lavoro di Sciarroni lo schema retorico salta, così come la gerarchia che lo presiede: la terza fase viene soppressa e sostituita da una reazione di affezione del disturbo, del fallimento, della cadu-

manipolazione (i lanci) e sulla vertigine della caduta (la mancata presa), ossia dell'errore, che è insieme cedimento e compimento della figura, ed è assunto qui da ogni giocoliere nel tempo del suo accadere, nella durata del suo compiersi, dunque in modo non neutrale né cursorio ma, anche grazie al tempestivo sostegno del nastro sonoro, secondo una logica vera e propria dell'affezione. Non solo, dunque, elementi o presenze isolate di permanenza ma generatori di relazione nella perdita. Ma ecco qui di séguito i dettagli della presentazione:

UNTITLED_I will be there when you die, è una pratica performativa e coreografica sul passare del tempo che nasce da una riflessione sull'arte di manipolare con destrezza gli oggetti: la giocoleria. [...] In questo nuovo lavoro il *toss juggling* (lancio di oggetti) evoca la fragilità dell'esistenza umana. L'esibizione del giocoliere è costituita da diversi tipi di tiri di lancio (*tricks*). Le figure che si possono eseguire sono pressoché infinite, sia per varianti "fisiche" (lanci da sotto la gamba, da sotto il braccio, da sopra la testa, ecc.) che per le variazioni di schema (*pattern*) giocato. Il *passing* è un modo per giocare in compagnia. È l'attività principale che viene svolta durante un incontro con altri giocolieri. L'idea è spogliare quest'arte circense dagli stereotipi cui viene comunemente associata nell'immaginario collettivo ed esplorarla in quanto linguaggio. Pratica, regola, disciplina, impegno, concentrazione, sono gli elementi costitutivi di questo lavoro che costringono gli interpreti a stare nel tempo presente, senza possibilità di tornare indietro, ancora e ancora e ancora.²⁹

L'associazione del gesto del lancio come atto di fragilità esistenziale «evoca» in una azione che misura, nella durata temporale, la distanza spaziale del suo compimento, della sua finitudine, tutta la necessità e drammaticità dell'incontro con l'altro. Il «giocolare» qui implica uno spettro assai ampio di abilità: attenzione, ascolto, relazione e bellezza. Il tempo viene dunque spazializzato secondo una ripetizione di continuità e interruzione, in senso affettivo, e in una disposizione spaziale, dei giocolieri, «per isole», senza gerarchie né centri di dominio, e che sembra richiamare l'intelligenza affettiva di un arcipelago di corpi. Perché «lo spazio dell'Arcipelago è per sua natura insofferente alla subordinazione e alla successione gerarchica», esattamente come nella coabitazione mobile e senza centro delle figure/isole in questo spazio, l'arcipelago «obbliga ciascuna a 'trascendersi' navigando verso l'altra» per ricomporre un'armonia assente³⁰.

ta.

²⁹ Nota di presentazione pubblicata sul sito: <http://www.alessandrosciarroni.it/untitled.html> (novembre 2014).

³⁰ Cacciari, Massimo, *L'Arcipelago*, cit., pp. 20-21.

L'ingresso dei giocolieri e la loro disposizione nello spazio scenico è neutrale. Ad esso segue un tempo di attesa iniziale, perché non si tratta di una esibizione, di un numero strutturato il cui inizio e la cui fine esauriscono già tutto il senso del suo apprendimento. Anche l'avvio della *performance* è progressivo, nel guadagno lento del punto esatto di una ideale consonanza psicofisica con lo spazio e la situazione; il ritmo è e resta individuale, autonomo: nessuna predisposta orchestrazione dei rumori (tra lanci, prese e cadute) perché il ritmo è qui una faccenda interiore, così come per le parabole di lancio o la decisione dell'aumento scalare dei pezzi tirati in aria (da uno a quattro in qualche caso cinque). Non conta l'arrivo silenzioso al punto più alto, né il ritmo rumoroso della loro discesa/caduta: è il restare presente, che conta. L'attesa, la riflessione, la ripartenza³¹. La fedeltà della, e nella, sua ripetizione, fino alla fine: questa è forse la ragione più vera nell'accostamento di titolo e sottotitolo della *performance*.

Allo spettatore, più resta della partitura visiva quella dell'ascolto; o meglio, della visione (spaziale e figurale) trasformata in ascolto. Parafrasando Fónagy, ogni visione spaziale implica figure di pensiero³². Questo sistema di figure nei lavori di Sciarroni è pensiero coreografico. In una delle prove del laboratorio veneziano nel giugno 2014, a cui ero presente, Sciarroni ha affermato che: «la ripetizione di una canzone non è un *loop* ma già una *cover*». Ecco, l'opera poetica così come quella coreografica quando si mette alla prova della sua ridondanza è nella variazione, e non si definisce per la sua costante riconoscibilità o ripetibilità, ma al contrario per una variabilità immanente, continua, al lavoro già dal suo interno³³.

Danzare accanto

In termini di dialogo e di comparazione tra configurazioni coreografiche e morfologie urbane, se nel lavoro nel campo veneziano di Sieni è visibile come il

³¹ Non a caso, questo atteggiamento affettivo della presenza performativa è stato riconosciuto da Rosita Boisseau come pieno di sobrietà e pudore (*Le geste auguste du jongleur de massues*, «Le Monde», 24 novembre 2014).

³² Fónagy, Ivan, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo, 1982 (cap. 5 *Figure visive e musicali*, pp. 67-71).

³³ Sulla dimensione etica di questa intensificazione dall'interno dell'opera, si vd. Bertelsen, Lone – Murphie, Andrew, *An Ethics of Everyday Infinities and Powers. Félix Guattari on Affect and the Refrain*, in Gregg, Melissa – Seigworth J., Gregory (a cura di), *The Affect Theory Reader*, Durham – London, Duke University Press, 2010, pp. 138-157.

modello fluido dell'isolato (*sostantivo*) possa agire come apertura dello spazio circostante, nel lavoro di Sciarroni questo modello (*aggettivo*) si appoggia alle variazioni interne allo spazio scenico, proprio come emblemi di efficienza e leggibilità delle energie dei *jongleurs*.

Michele Di Stefano, coreografo e *performer* della compagnia MK, sembra invece operare direttamente dal di dentro della metafora urbana, per sovvertirla attraverso la coreografia in termini di paesaggio globale e geografia dell'esotico. Ma procediamo con ordine.

Da anni Di Stefano è impegnato a rinnovare il rapporto tra la presenza scenica del *performer* e il paesaggio visivo urbano, in una incessante attività di lavoro e ricerca in stretta consonanza anche con l'arte visiva e musicale; ha ricevuto il Leone d'argento per l'innovazione durante il 9. Festival di Danza Contemporanea della Biennale di Venezia (2014).

Vi è un interesse prevalente nell'attuale ricerca di Di Stefano: sfatare i miti dell'esotismo turistico provando a decostruire lo spazio coloniale dello sguardo occidentale attraverso incursioni geografiche e/o cartografiche capaci di orientare nuovi modelli nello spazio, come ad esempio, dal romanzo di Jules Verne (1873), in *Il giro del mondo in 80 giorni* (Torino, Fonderie Limone Moncalieri, 2011, da cui poi anche il progetto *Quattro danze coloniali viste da vicino*, Castiglioncello, Inequilibrio festival, 2011), *Impressions d'Afrique* (dall'omonimo romanzo di Raymond Roussel, 1910) presentato nel 2013 al Museo Nazionale Etnografico Pigorini di Roma, o nel più recente *Robinson* (Roma, Teatro Argentina, 7 febbraio 2014), in stretto dialogo con l'etnografia narrativa di Michel Tournier e il suo *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967).

Di Stefano non compone figure ma ragiona prevalentemente sullo spazio che il gesto o il movimento andrà a occupare. Lo spazio per lui è sempre spazio del capitale. L'attuale assetto del sistema mondo per lui altro non è, in quanto lettore attento di Peter Sloterdijk, che lo spazio interno del capitale globale, spazio di esclusione senza precedenti: «corpo imprigionato in una fitta ragnatela di movimenti di traffici e routine telecomunicative»³⁴.

All'idea che il gesto preesista in una specifica funzione o abilità del *performer*, più importa nei suoi recenti lavori l'azione immediata, concreta e fisica, capace

³⁴ Sloterdijk, Peter, *Il mondo dentro il capitale* (2005), a cura di Gianluca Bonaiuti, Roma, Meltemi, 2006, p. 185.

di incontrare l'altro non solo nell'atto più prossimo del toccare, ma anche nello scontro incidentale, nell'urto inconsapevole ma sempre rivelatore. Non esiste per Di Stefano un grado zero del gesto: ossia, non vi è innocenza né neutralità; il gesto soltanto si dà nel transito. La transizione in danza è sì quell'arco che connette l'inizio e la fine di un movimento, ma anche l'indicazione delle singole unità che possono colmare il divario tra le frasi di movimento in punti determinati della scena: è sempre un momento di connessione capace di far lavorare maggiormente il *performer* in termini spaziali. Per questo la traiettoria del centro di massa di un corpo che si disegna nello spazio (e non a caso Di Stefano, nelle prove e nei laboratori, utilizza anche termini della balistica) assume nel movimento un'importanza decisiva: l'approssimazione a un punto capace di anticipare l'incontro con l'altro è sempre libero e personale, poiché il parametro aperto e senza informazioni è quello della velocità esecutiva.

Già nel *Giro del mondo in 80 giorni* l'assenza di delimitazione tra i campi di azione dei *performer* allude alla globale eppure inerte circumnavigazione raccontata da Verne, con l'intenzione di decostruire il centro della mente coloniale, o comunque eurocentrica, del suo protagonista, in una frammentazione sistematica di ciò che nei *performer* definisce la presenza. Se pur lo spazio resta ibrido, la coreografia mantiene nelle azioni che vi succedono una certa articolazione tra sequenze diverse, sempre in contrappunto di collegamento tra i gruppi ottenuta attraverso una condizione atmosferica, un vincolo di vero e proprio ricreato clima: i corpi sono continuamente (dis)turbati da vapore, polvere, nuvole nere etc. Le immagini conducono spesso a percezioni di umidità e polverizzata acquosità: la coreografia trasforma in affezione questa scrittura di viaggio globale. Come per mostrare, dietro la merce olfattiva dell'esotico e del lontano, il progetto della istituzionalizzazione del traffico dei bisogni e dei desideri, che ha ridotto il mondo a «nient'altro che un pezzo qualsiasi di carta tra i molti che compongono la rappresentazione dell'intero pianeta localizzato e reso tecnicamente disponibile al traffico»³⁵.

Mentre la scena è costruita secondo astratte "vedute ambientali", pianificate nel registro dell'accumulazione e secondo numeri intercambiabili, non v'è alcun inizio né fine del viaggio perché l'intero globo è sempre qui, dentro il flusso del

³⁵ *Ivi*, p. 68.

capitale. Al romanzo di avventure, Di Stefano sostituisce l'“ovunque” negoziato del turismo di massa, destinato a disattendere ogni imprevisto, ogni incontro, dunque ogni conoscenza; o come nelle geometrie ossessive del gioco del golf, la cui pratica sociale di precisione sportiva contiene un rigoroso cerimoniale del comportamento per guidare la sua celebrazione all'aperto, ma in ben recintati e predeterminati percorsi. Ne consegue un annullamento dello spazio scenico come unità; il movimento si espande in tutte le direzioni con gli assi principali che uniscono – indipendentemente dalla griglia – le principali situazioni performative, costringendole a una forte relazione visiva tra loro, un incessante incontro di sguardi. Alla città da attraversare, all'estraneo da incontrare, si sostituisce qui uno sguardo veloce al di là della vetrina.

Ma ancor più nella recente coreografia per nove danzatori di Aterballetto, dal titolo emblematico *Upper East Side* (Reggio Emilia, Teatro Cavallerizza, 22 ottobre 2014), Michele Di Stefano lavora sull'impianto urbano come una vera e propria scrittura/struttura coreografica data, da cui è possibile generare nuovi discorsi. La topografia residenziale di questa parte di New York, cui il titolo allude, è qui assunta in scena nella prevalente occupazione di una equivalente zona est (lato destro) del palcoscenico: i blocchi, gli isolati urbani che organizzano la città in assoluto più modernista e non solo in architettura³⁶, sono i generatori di una spazialità affettiva ottenuta attraverso non più il clima ma l'esterna prossimità dei corpi, il rispetto del punto cardinale da cui generare movimento, le entrate e le uscite organizzate come posizionamenti su mappe precise, speculative perché all'occorrenza da disattendere o scrupolosamente da osservare.³⁷ Per Di Stefano «la danza acquisisce un carattere esplorativo e diventa una questione di orientamento», come scrive nelle note di presentazione del suo lavoro, affinché la mobilità sia permanente e lo scambio delle frasi ininterrotto, proprio come nell'isolato (block) newyorkese il rapporto tra edifici e strade delimita lo spazio e crea percorsi³⁸.

³⁶ Su cui si veda almeno Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Jacqueline Chambon, 1985; ma imprescindibile è anche Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, New York, The Monacelli Press, 1994.

³⁷ Sull'idea del camminare per la città come un progetto artistico capace di pensare nuovi paesaggi urbani (*speculative mapping*) si vd. O'Rourke, Karen, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, Cambridge and London, The MIT Press, 2013.

³⁸ Sulla vitalità di questo rapporto, anche difficilmente negoziato, cfr. i contributi contenuti in *Block by Block: Jane Jacobs and the Future of New York*, New York, Princeton Architectural Press, 2007.



Foto 5: Michele Di Stefano/Aterballetto, *Upper East Side*, Reggio Emilia, Fonderia, novembre 2014

© 2014 A. Anceschi.



Foto 6: Michele Di Stefano/Aterballetto, *Upper East Side*, Reggio Emilia, Fonderia, novembre 2014

© 2014 A. Anceschi.

Il coreografo, nel lavoro con una compagnia di repertorio neoclassico contemporaneo, interviene su almeno quattro piani essenziali, così come discussi durante un incontro pubblico avvenuto in preparazione del debutto³⁹.

Il primo punto riguarda la costruzione della frase (chiamata «master», ossia frasi coreografiche autonome, trovate da ciascun interprete, che compongono un vero e proprio catalogo di informazioni gestuali, ma in cui il dove [lo spazio] e il quando [il tempo] sono sbilanciati, poiché dipendono dalla decisione in tempo reale del danzatore, a seconda di quello che succede nello spazio.

Il secondo punto riguarda la modalità che definirei «del danzare accanto», ossia in prossimità del corpo dell'altro in una attesa che non è mai passiva, ma etica nel suo restare aperta: Di Stefano utilizza il concetto di «attenzione sull'esterno», affinché il danzatore possa creare lo spazio come una possibilità di costruire un ambiente vivibile.

Il terzo punto convoca la meccanica del fallimento, perché per Di Stefano anche l'interruzione è uno spazio di intervento, ossia di senso affinché avvenga il cambiamento del punto di vista, o la condivisione con altri del proprio materiale di movimento: è lo spazio dell'altro che richiede questa contraddizione dell'incontro: «la mia danza esiste solo se esiste quella dell'altro».

Il quarto e ultimo punto ribadisce l'irrilevanza della forma («la forma non conta niente»): la coreografia per Di Stefano è ricerca continua di un disequilibrio all'interno della sua scrittura: è la decisione, non la forma, che è

³⁹ Prova aperta di *Upper East Side* e incontro con il coreografo a cura di chi scrive, per il ciclo *Il coreografo al lavoro*, Reggio Emilia, Fonderia, 10 ottobre 2014.

capace di rendere i danzatori consapevoli, e non soltanto formalmente ineccepibili.

Alla fine, ciò che risulta non è soltanto un pezzo di estrema bellezza formale (non inseguita né programmata); e nemmeno un trasloco «nei quartieri alti», secondo il sarcasmo ironico del coreografo che si trova a lavorare per la prima volta con una delle più importanti compagnie di danza italiane. Si tratta forse più di un vero e proprio rinnovamento discorsivo di una pratica culturale, quale è la danza, attraverso il ridisegno creativo degli isolati, paragonabile, nel prolungamento della metafora, alla realizzazione di nuovi quartieri, nuovi palinsesti urbani per corpi senza sovranità capaci con la loro intensità di generare nuove politiche della memoria⁴⁰.

⁴⁰ Cfr. Huyssen, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.