

Elisa Guzzo

## **Vivere la danza, danzare la vita.\* Danze partecipate, danze esposte**

«C'è più gente che vuole andare in scena di quanta non ce ne sia che vuole vederla»: il tono sarcastico, di questa frase, forse non del tutto inappropriato ieri, nel contesto degli usi spettacolari tradizionali, frontali, sembra però ormai piuttosto inattuale in un contesto in cui, sia pur perdurando le forme classiche della rappresentazione scenica nei luoghi deputati, sono state messe più che mai in discussione le convenzioni tradizionali della rappresentazione teatrale.

Nonostante tutte le rivoluzioni novecentesche, catalogate e storicizzate come sperimentazioni di avanguardia e postavanguardia<sup>1</sup>, ancora alla svolta del millennio si dava per convenuto dai più – il pubblico generalista e gli osservatori professionali riottosi al nuovo – che vi fossero ruoli diversi nella situazione che si usa denominare come “spettacolo”: professionisti che agiscono, persone comuni – aggettivo che già indica una *diminutio* – che assistono, ognuno nei propri ruoli fissati. Produttori, distributori, agenti, direttori artistici svolgevano, in questa situazione data, il compito di portare gli spettacoli al pubblico.

Non vi sarebbe margine di discussione sugli accadimenti “spettacolari” odierni se appunto non si fossero dati per scontati, “normali”, i ruoli distinti di chi fa e di chi guarda, magari osserva, forse vede, forse comprende.

In caso di rappresentazione frontale come sopra descritta, tuttora si discute di comprensione dell'assunto (la faticosa domanda: «ma cosa vuol dire?»), di senso, di libera interpretazione personale da parte degli astanti. Gli incontri in pubblico con gli artisti (ma chi ha stabilito che lo sono, artisti? Loro stessi? Il mercato? Una sorta di anti-mercato colto di programmatori più o meno illuminati, che agiscono sulla base di un sostegno pubblico-privato?)<sup>2</sup> mirano a fornire delle coordinate esplicative per

---

\*“Corrected in date 2019-02-19, see Erratum/Corrigendum (<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/9059>)”

1. Lorenzo Mango, *La scena della perdita, il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Edizioni Kappa, Roma 1987.

2. Cfr. Jean Gimpel, *Contre l'art et les artistes ou la naissance d'une religion*, Editions du Seuil, Paris 1968 (ed. it. *Contro l'arte e contro gli artisti, nascita di una religione*, trad. di L. Magrini, Bollati Boringhieri, Milano 1970).

entrare nella poetica e/o nel lavoro di chi fa e mostra ciò che fa.

A questo punto è ovvia una domanda: l'artista che dialoga con il pubblico è davvero disposto a rivelare i propri pensieri, le proprie motivazioni, i propri processi? Fino a che punto? E, se espone se stesso su questo terreno, non è forse, il suo parlare in pubblico, anche una sua ulteriore performance? E ancora, davanti a quale pubblico? Un pubblico esperto o un pubblico dilettante, quello che si vorrebbe raggiungere, in quanto disposto, o da indurre, a dilettersi e a mettersi in gioco rispetto all'opera artistica?

Essere dunque solo ricettori di immagini, suoni e gesti artistici, appare oggi insufficiente, in un habitat dove con le proprie tecnologie personali si producono e diffondono contenuti, reazioni, opinioni, azioni. Con tutti i limiti – uno vale uno e non c'è autorevolezza riconosciuta a monte – e tutte le riserve – *fake, hate* – del caso. La voglia di “esserci”, come protagonisti visibili, è adesso endemica. Lo status di spettatore teatrale, che deve spegnere il telefono cellulare e presenziare agli accadimenti “artistici”, fermo e silenzioso, non più libero di andare e venire, mangiare, bere, giocare d'azzardo, flirtare, come negli antichi teatri d'opera impresariali, salvo diverse istruzioni ricevute, a cui comunque dovrà obbedire, è volentieri superato e messo in crisi da nuovi galatei o dalla negazione intenzionale di quelli precedenti.

Un processo declinato dai primi del Novecento a oggi in una lunga serie di modi. Tanto che gli artisti di cui sopra incontrano adesso non poche difficoltà ad andare oltre il già trasgredito – sempre che lo conoscano e ne tengano conto come di un precedente – alzando ulteriormente l'asticella dell'ardire. La situazione in cui il performer professionale agisce davanti allo spettatore pagante e disciplinato dai dettami del “come ci si comporta a teatro”, luogo di rituali sociali, è contestata e stravolta nei modi, nei tempi, nei luoghi, dalle basi. Si procede per sottrazione di quote di delega ai professionisti, “coloro che sanno fare come si deve”, accusati, quanto alla danza, di tecnicismo ormai vacuo, di mancanza di proposte originali, di impiego di una strumentazione tecnica ed estetica usurata, di pochezza culturale o pretenziosità altezzosa e pretestuosa che non riesce poi a incorporarsi plausibilmente, specie nelle creazioni di stampo narrativo o allusive a una narrazione, pescando magari da fonti apicali della cultura occidentale, da Dante o Shakespeare.

Per reazione, per contraccolpo, per allargamento di orizzonti, ci si trova oggi sempre più spesso di fronte a eventi di danza non professionistica, comunitaria (non collettiva, termine di sentore politico passatista, marchiato da morte ideologie di sinistra), partecipata, allargata, immersiva (ad esempio Gilles Jobin a Losanna<sup>3</sup> con uso di strumentazione virtuale), o più semplicemente e pacatamente sociale, traducendo la dizione inglese *social dance*, coniata in un ambito culturale dove le attività amatoriali condivise vantano una lunga storia. Nella danza partecipata, quello che era “il pubblico” diventa pro-

---

3. Cfr. Stefano Tomassini, *Danza e partecipazione. Gilles Jobin e la realtà virtuale immersiva*, in «Artribune», 28 maggio 2018, online: <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2018/05/gilles-jobin-arsenic-losanna/> (u.v.: 1/8/2018).

tagonista, ma – e il ma va sottolineato – in un dispositivo ideato da professionisti, che possiedono il *know how* per metterlo in opera.

I ruoli e i compiti sono molteplici, più articolati, in questo tipo di contesto fluido:

- spettatore attivo, chiamato a performare se stesso in quanto spettatore potenziato, a cui capita di essere coinvolto/invaso dai professionisti che bucano la quarta parete;
- spettatore come performer dilettante;
- spettatore professionale intento a investigare nell'atto artistico che sta avvenendo, alla luce della sua esperienza e del suo allenamento a percepire/comprendere;
- spettatore professionale dilettante, blogger, opinionista sui social media;
- spettatore critico autonomo tale nei siti qualificati – da saper distinguere nel mare magnum della grande rete – di saggistica e ricerca.

La terminologia si aggiorna: performance, opera/azione *in situ*, installazione *site specific*. Sono varie le parole utili per delineare un perimetro di lettura e comprensione delle opere che coinvolgono attivamente artisti/spettatori e spettatori/artisti.

Risulta d'altro canto evidente che non c'è più, o meglio non è più legittimato, lo spazio classico e privilegiato per la figura del critico in senso esperto, il quale era autorizzato a esprimere un'opinione di congruità su un'opera suppostamente o convenzionalmente considerata d'arte, in base alla propria (alta) cultura e al proprio (buon) gusto, gli stessi di chi avrebbe presumibilmente letto la sua "recensione" su supporto cartaceo; una figura di interlocutore esterno all'opera che appare ora innecessaria e destituita dai suoi fondamenti, nell'epoca dei curatori, degli operatori, dei drammaturghi, contigui agli artisti, dei galleristi degli artisti, portavoce degli artisti. Sono gli operatori, non di rado in rete tra loro, a vidimare la programmabilità/vendibilità dei creatori ritenuti degni di figurare in cartelloni innovativi. L'occhio esterno, se richiesto dall'artista, è attualmente, caso mai, appunto quello del drammaturgo, una presenza sempre più frequente mutuata dal panorama teatrale tedesco, un collaboratore in realtà interno al processo di lavoro, sodale dell'artista, da cui si opina sia in grado di prendere le giuste, ma brevi e corte, distanze per esserne il consulente e il garante culturale<sup>4</sup>.

Il coreografo o coreo-regista non può più fare da sé? Dopo Maurice Béjart (1927-2007), onnivoro viaggiatore di tutte le culture, filosofo della danza, sembrerebbe di no. Al librettista dei secoli andati, al musicista delle partiture da coreografare, all'impresario colto che commissiona novità riunendo artisti di sua scelta (Sergej Diaghilev per i Ballets Russes nei primi vent'anni del Novecento) o al coreografo che si sceglie i partner consimili e sintonici (ad esempio Lucinda Childs con Philip Glass e Sol LeWitt per *Dance*, creato nel 1979) subentra un consulente, un "esperto di cultura", per integrare le aporie che sembrano proprie del fare danza – un'arte minore nella gerarchia occidentale – con i soli mezzi

4. Cfr. Guy Cools, *Imaginatives Bodies, Dialogues in Performance Practices*, Antennae Valiz, Amsterdam 2016, online: <http://www.ricercax.com/> (u.v. 1/8/2018).

della danza, insufficienti, meno titolati dei mezzi riconosciuti alla musica o al teatro. È ancora possibile danzare con la *forma mentis* di tutte le danze che abbiamo attraversato? Persino la danza contemporanea, già sperimentale, ha modi ormai accademizzati di costruire i suoi prodotti: inizi lentissimi, falsi finali plurimi, diagrammi altalenanti dal buio agli choc di luce, dall'immobilità al crescendo all'urlo, su sound tritattutto, più o meno elettronico.

La «chiusura di senso»<sup>5</sup> per le odierne produzioni danzate di profilo colto, non mercantili, non commerciali, ma commerciabili, se non altro in circuiti accoglienti per proposte non *main stream*, aspirando magari a palcoscenici e/o contenitori di alto profilo, sembra necessitare di un avallo superiore. Nell'alveo della danza contemporanea, è un'attitudine corrente degli artisti quella di mirare ad imporre le proprie esigenze creative rispetto al mercato, rispetto al pubblico, che, a parte i tradizionalisti e i passatisti per partito preso, si tratterà caso mai di educare, fin dall'infanzia e anche oltre l'età matura, di istruire e allargare con opportune azioni di crescita e promozione in modo da portarlo a intendere, condividere e sostenere gli assunti dell'artista. Ampliare un pubblico, che sarebbe di per sé estraneo e non preparato, con azioni inclusive per ottenerne il consenso, è la missione<sup>6</sup>. Ma l'artista, romanticamente ispirato come da convenzione ottocentesca, avrebbe diritto di ottenere il consenso di chi presenzia al suo lavoro, riconoscendogli di trovarsi di fronte a un accadimento artistico.

Oggi d'altro canto esiste un pubblico, sia pure certo non maggioritario, che sceglie, per partito altrettanto preso<sup>7</sup>, di assecondare queste esigenze, mettendosi volontariamente in consonanza con l'artista, sul crinale sempre ambiguo dell'automanipolazione del gusto individuale. Se la danza non è più o non più soltanto spettacolo frontale, ma arte dell'immaginazione e della riflessione trasformativa su di sé, ciò che chiede al suo pubblico di complici è una ricezione/condivisione filosofica, una adesione a monte, una scelta esistenziale, "di fede". Una scelta "intelligente" di campo che gratifica di per sé chi la fa, andando oltre al vecchio piacere dell'evasione, nel luogo sacro del teatro, dalla normalità ordinaria e al frusto – per i nuovisti - desiderio della contemplazione di una bellezza invece straordinaria, non quotidiana, riservata a pochi individui dal talento, dalle doti e dalla fisicità *highly trained* particolarmente felici. Uscire dalla normalità, entrare in una diversa percezione di sé, performando se stessi è la nuova frontiera che nobilita lo status degli *amateurs* - già praticanti o meno che siano in proprio di altre discipline del corpo, dallo yoga al tai chi al Feldenkrais – inducendoli a passare all'atto artistico.

Spettacolo, dal latino *spectare*, guardare, si applica/va a una rappresentazione ritenuta artistica di professionisti davanti a un pubblico appositamente convenuto. Questa danza professionale, teatrale,

5. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza, storia, teoria, estetica nel 900*, Laterza, Bari 2004, p. 130; *La danza 2.0, Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018, in particolare il cap. VII (*Drammaturgia della danza*), oltre alle note nei vari capitoli e alla bibliografia.

6. Cfr. Alessandro Bollo (a cura di), *Le politiche per lo "sviluppo del pubblico" tra Piemonte ed Europa*, Osservatorio Culturale del Piemonte, online: [http://www.ocp.piemonte.it/doc/altri/audience\\_21.06.2017\\_ocp.pdf](http://www.ocp.piemonte.it/doc/altri/audience_21.06.2017_ocp.pdf) (u.v. 1/8/2018).

7. Cfr. Emanuele Arielli, *Farsi piacere, La costruzione del gusto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016.

specie se formale, basata su quel movimento non utilitaristico che necessita di essere messa in forma da professionisti, è relegata intenzionalmente sullo sfondo, rispetto alla danza da agire e non da guardare soltanto. Si può ancora, e a che condizioni, a proposito della danza sociale, parlare legittimamente di arte?

L'arte com'era intesa prima del web è cosa del passato, è morta, come già volevano le avanguardie storiche e come ha sostenuto più di recente Jean Baudrillard<sup>8</sup>, vista l'iperproduzione di immagini storicamente accumulata che impedisce ormai persino di essere iconoclasti. Le azioni artistiche – non quelle di intrattenimento, tempo libero, terapia – con *amateurs* vogliono comunque però una forma disposta da una mente registica, che può manifestarsi dal vivo come officiante in presenza diretta o meno. In una società laicizzata come è quella occidentale e multietnico-culturale, senza riti comuni, posto che il rito scandisce il tempo e lo spazio (Maurice Béjart usava dire che la danza è tale se è rito, prova ne fosse il suo *Sacre du Printemps*, oltre che artigianato circense, di “*baladin*”, smorzando furbescamente la superbia d'artista), la danza condivisa occupa un posto lasciato vuoto, una volta attraversate e oltrepassate le società tradizionali, dai riti consolidati, obbligati se non imposti.

Di danza condivisa – lasciando da parte qui i *flash mob* – ci sono moltissimi esempi, e non da oggi, se si ricordano in tempi ancora non sospetti almeno un paio di lavori “*social*” di stampo britannico passati anche in Italia: si tratta di *Creola* di Luca Silvestrini, con Bettina Strickler, a Polverigi nel 2000 (esperienze nel ballo di/con persone di tutte le età), e della compagnia Elders del Sadler's Wells londinese, operativa dal 1992, vista al Festival Oriente/Occidente di Rovereto, oggi dotata di coreografie di autori *top class* come Matthew Bourne, Wayne McGregor, Hofesh Schechter e dello stesso Silvestrini, che vive e lavora a Londra.

## Due casi esemplari di partecipazione

### Tino Sehgal e Virgilio Sieni, a Torino

Non contandosi più ora le esperienze comunitarie/condivise in numerosi festival vocati al contemporaneo e in tanti diversi luoghi, teatrali e non, sarà utile per qualche spunto di riflessione più dettagliata limitare il campo a due esempi maggiori.

La città di Torino, dove nell'area metropolitana e dintorni ferve una ampia e variegata attività di danza con più attori/operatori molto attivi e connessi a network interregionali e internazionali, può essere presa come campo di osservazione, a partire da due eventi di ampia caratura partecipativa in spazi non destinati originariamente allo spettacolo: l'installazione a sciame, ad “alta vibrazione”, *These Associations*, di Tino Sehgal, da esperire, e non da visitare, alle Officine Grandi Riparazioni (OGR) tra

8. Cfr. Jean Baudrillard, *Le complot de l'art*, Sens & Tonka, Paris 1997 (ed. it. *Il complotto dell'arte*, trad. di L. Frausin Guarino, SE, Milano 2013); Id., *La sparizione dell'arte*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2015.

febbraio e marzo 2018 e *Ballo 1945\_Grande Cammino Popolare*, di Virgilio Sieni, il 1° maggio 2018 alla Fiat Mirafiori, ormai svuotata dalle linee di produzione per le automobili, smontate e rivendute all'estero. Due aree non più industriali, la prima gigantesca ex officina ferroviaria a navate da tempio delle rotaie, la seconda cattedrale del cosiddetto «terzo paesaggio»<sup>9</sup>, ormai terra abbandonata dall'*homo faber* – la robotica globale ha vinto – nella ex città-fabbrica per antonomasia.

Due eventi partecipati paralleli, ideati e agiti in modo superficialmente analogo ma sostanzialmente diverso: il primo con un curatore, Luca Cerizza<sup>10</sup>, nella sezione Arti Visive delle OGR; il secondo con il sostegno di più associazioni e istituzioni impegnate nel sociale.

Arte ricca contro arte povera? Quale più nobile? Problemi che sarebbero stati certo discussi dalla critica nell'epoca dei giudizi di valore, ma che sembrano mal posti adesso, nell'epoca liquida teorizzata da Zygmunt Bauman<sup>11</sup> delle ideologie cadute e dei nuovi sistemi di produzione, anche artistica, in atto. Non sarà inutile delineare ora qui un ritratto dei due autori, Sieni e Sehgal, di generazioni e vissuti distinti.

### Tino Sehgal

Tino Sehgal (Londra, 1976), creatore di ascendenze tedesche e indiane, basato a Berlino (Leone d'Oro della Biennale Arte di Venezia nel 2013), ha ideato alle OGR, che definisce «una chiesa industriale», la sua coreografia installata della serie *These Associations*, sempre mobile, in esposizione senza interruzioni, montata per/con cinquanta interpreti scelti sulla base di una *call*<sup>12</sup>, pensata come «un unico grande movimento in continua mutazione, creando situazioni temporanee, scene in un gioco di incontri che risponde di volta in volta a circostanze specifiche: il numero di spettatori, il loro modo di interagire o il momento del giorno in cui questi incontri avvengono».

Questo si legge sul sito delle OGR<sup>13</sup>, riaperte il 30 settembre 2017 come luogo d'arte multidisciplinare ad opera della Fondazione bancaria CRT con un investimento di 90 milioni di Euro su 20.000 mq di superficie e con la creazione di 150 posti di lavoro, sotto la guida del Direttore Generale Massimo Lapucci e del Direttore artistico Nicola Ricciardi, curatore e critico d'arte contemporanea. Il cosiddetto Big Bang inaugurale ha comportato in dicembre una Festa della Danza multi-stilistica di-

9. Cfr. Gilles Clément, *Manifeste du tiers paysage*, Sens & Tonka, Paris 2014 (ed. it. *Manifesto del terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005), online: [http://www.gillesclement.com/fichiers/\\_tierspaypublications\\_92045\\_manifeste\\_du\\_tiers\\_paysage.pdf](http://www.gillesclement.com/fichiers/_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf) (u.v. 1/8/2018).

10. Cfr. Luca Cerizza, *Linee. Prove tecniche di evaporazione dell'oggetto artistico*, supplemento al «Manifesto», 3 febbraio 2018; contiene anche *Per un nuovo modello produttivo* a firma Tino Sehgal, un box biografico, *Danza e musica invadono i musei*, e disegni dell'artista Diego Perrone.

11. Il Bauman Institute ospita la collezione di tutti gli scritti editi e inediti di Zygmunt Bauman (cfr. <https://baumaninstitute.leeds.ac.uk/>, u.v. 1/8/2018).

12. Per conoscere le attività, i bandi e le *call* presenti sul sito di COORPI, cfr. <http://www.coorpi.org/article.php/2017100518403998> (u.v. 1/8/2018).

13. Per conoscere il profilo e i programmi delle Officine Grandi Riparazioni di Torino, cfr. <http://www.ogrtorino.it/events/tino-sehgal-curated-by-luca-cerizza> (u.v. 1/8/2018).

sposta da Blanca Li<sup>14</sup>, coreo-regista spagnola globalizzata, nota per il glamour trasversale a più arti, alla moda e al cinema, amica e collaboratrice di Jean-Paul Gaultier, Stella McCartney e Pedro Almodovar, innamorata dell'hip hop e dei flash mob.

Sehgal si è caratterizzato per i suoi lavori che non producono alcun oggetto, ma fanno incontrare la gente sul terreno del “*making art*” in modo interattivo, come riflessione sulle relazioni e sull'ambiente, sulla società e sulla produzione, oltre che sulla ricezione passiva delle opere d'arte da parte del pubblico. I prodotti/non prodotti dell'artista, le sue “situazioni costruite”, sono stati invitati a Documenta XIII di Kassel, al Guggenheim Museum di New York, alla Tate Modern di Londra nella Turbin Hall, pure ex spazio industriale (*These Associations*, 2012). Alla Biennale di Venezia del 2005 Sehgal ha presentato *This is so contemporary*, con i guardiani che canticchiavano il titolo; al Museum of Contemporary Art di Chicago nel 2007 ha allestito *Kiss*, per tante coppie che rivivevano abbracci appassionati *d'après* Gustav Klimt e Auguste Rodin. Nel suo percorso, accanto a studi di scienze economiche a Berlino, quanto alla danza, si fanno notare la frequentazione della Folkwang University of the Arts/Folkwang Universität der Künste a Essen, la collaborazione con Jérôme Bel e Xavier Le Roy, contestatori dei modi e dei sistemi della produzione culturale/artistica da dentro il sistema, la creazione di *Twenty Minutes for the Twentieth Century* (1999) per i Ballets C. de la B.<sup>15</sup> di Alain Platel, omaggio ai grandi innovatori del secolo scorso tra danza e teatro. Guardando alle arti visive e tecnologiche non mancano nel suo cammino riferimenti a opere altrui, ai video di Bruce Nauman e Dan Graham (*Instead of allowing some things to raise up to your face dancing bruce and dan and other things*) e anche ai Manga giapponesi (*An Lee*) per la serie a più mani *No Ghost Just A Shell* concepita dagli artisti francesi Philippe Parreno e Pierre Huyghe. Sehgal è famoso per le polemiche che suscita nel suo agire artistico e che è lecito chiedersi se e quanto siano benvenute per la sua fama e quanto siano a lui gradite. Nel 2015 al Festival di Santarcangelo di Romagna ha creato scandalo con la performance “urinaria” *Untitled* del 2000, un solo maschile che indossa come costume il nudo – così il corpo sarebbe spogliato da ogni riferimento temporale ed estetico – e che ripercorre gli ultimi cent'anni della danza, con chiare allusioni a grandi figure del Novecento tra cui Vaslav Nijinsky, Isadora Duncan, Pina Bausch, Merce Cunningham. Alla fine il danzatore – al festival romagnolo erano due, Frank Willens e Boris Charmatz – si porta le mani al sesso, per lasciar uscire un getto di liquido-pipì lanciato in alto verso la propria bocca e pronunciare la frase *Je suis Fontaine*, che rimanda inevitabilmente all'orinatoio-fontana di Marcel Duchamp, icona dell'avanguardia novecentesca. L'allora direttrice/curatrice artistica del festival Silvia Bottiroli difese l'opera dagli attacchi “moralisti” e “moralisti” con una lunghissima lettera di argomentazioni ampie e

14. Per notizie su Blanca Li e sulle sue molteplici iniziative e produzioni, cfr. il sito ufficiale della coreografa: <http://www.blancali.com/> (u.v. 1/8/2018).

15. Per ogni informazione sui Ballets C. de la B. fondati da Alain Platel, cfr. il sito ufficiale della compagnia: <http://www.lesballetscdela.be/en/> (u.v. 1/8/2018).

puntuali<sup>16</sup>.

Per completare il quadro di una personalità d'artista spregiudicato nel miglior senso del termine, durante un incontro pubblico alle OGR il 4 febbraio 2018 Sehgal ha argutamente sostenuto che i musei, inventati nel puritano contesto britannico per contrastare l'ubriachezza maschile nei week end trascorsi al pub, dando al popolo un'alternativa per intrattenere l'intera famiglia e stabilendo un galateo di fruizione ben educata e più elevata, vanno oggi rivissuti superandone l'origine e i modi di uso.

## Virgilio Sieni

Virgilio Sieni (Firenze, 1958), allievo di Traut Streiff Faggioni<sup>17</sup>, portatrice dell'impronta dell'Ausdruckstanz, poi praticante di arti marziali/spirituali orientali in Giappone, forte di studi di architettura e belle arti, è danzatore e coreografo-artista, direttore di compagnia, motore di corpi e pensatore della danza.

Nel solco delle sue sapienti danze di condivisione, allo Spazio MRF, nella parte al momento agibile, protetta dalla pioggia, ha coordinato «un'azione artistica collettiva, che [...] si svolge simbolicamente negli spazi della più grande ex-fabbrica cittadina». Parole dell'artista che si possono leggere sul suo sito, dove si spiega ancora:

Nel 1945, a pochi giorni dalla Liberazione, gli italiani poterono festeggiare un Primo Maggio di libertà e di pace. *Torino Ballo 1945\_Grande Cammino Popolare* è un'azione corale [...] che coinvolge più di 100 performer e cittadini di tutte le età. L'evento è proposto in occasione della Festa del Lavoro e dei Lavoratori 2018 nello Spazio MRF, luogo simbolo delle trasformazioni urbane, ex stabilimento Fiat nel quartiere Mirafiori. Frammenti coreografici, risultato di alcune settimane di prove intensive, riflettono la memoria e il futuro di luoghi e persone, in una rivisitazione de *Il Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo, esposto per la prima volta a Torino nel 1902. Un momento di ritrovo popolare, un luogo condiviso e abitato da una comunità del gesto che torna a essere 'polis', mettendosi in cammino.<sup>18</sup>

Questo 1° maggio "altro" a Mirafiori, inedito per Torino, è nato nell'ambito del progetto 'La Città Nuova-Giovani, lavoro e comunità in cammino' promosso da Associazione DIDEE-arti e comunicazione di retroterra montessoriano (presidente Maria Chiara Raviola), insieme con Associazione Filieradarte, che si dedica a progetti di utilità sociale tramite la danza educativa e di comunità (è membro dell'Associazione nazionale D.E.S. e dell'AICS, sigla sportiva e ricreativa già legata al Partito Socialista Italiano), Associazione Merkurio-servizi musica, volta a sperimentare nuove forme di coinvolgimento del pubblico, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini e Associazione Almaterra, che nasce da azioni positive per le donne migranti. Il sostegno della Compagnia di San Paolo e il contributo della

16. Cfr. "Un uomo si piscia in bocca in piazza": la risposta della direttrice artistica di Santarcangelo, Silvia Bottioli, sul "caso" (untitled) (2000) di Tino Sehgal, in «Zero», online: <https://zero.eu/magazine/un-uomo-si-piscia-in-bocca-santarcangelo-risposta-polemiche/?lang=en> (u.v. 1/8/2018).

17. Su Traut Streiff Faggioni cfr. le informazioni e i documenti consultabili nel sito internet della Mediateca Toscana: [http://www.mediatecatoscana.it/archivi\\_tematici\\_traut.html](http://www.mediatecatoscana.it/archivi_tematici_traut.html) (u.v. 1/8/2018).

18. Cfr. Le note relative all'evento pubblicate online: <http://www.virgilioieni.it/torino-spazio-mirafiori-mrf-torino-ballo-1945-grande-cammino-popolare-1-maggio-2018/> (u.v. 1/8/2018).

Regione Piemonte, l'unica del Nord a Presidenza PD, ha permesso la 'corealizzazione' del progetto con la Compagnia Virgilio Sieni, Centro nazionale di produzione sui linguaggi del corpo e della danza, Accademia sull'arte del gesto, in collaborazione con Università degli Studi di Torino, TjF-Torino Jazz Festival diretto da Giorgio Li Calzi, scelto dal nuovo governo 5 Stelle cittadino per sostituire Stefano Zenni (Michele Rabbia era alle percussioni batteria live), Spazio Mirafiori MRF, Fondazione Merz, ex centrale termica della fabbrica di automobili Lancia, che ha ospitato la sera del 1° maggio *I doveri del corpo*.

Si è trattato alla Merz di una "lezione agita" sui doveri del cittadino, la relazione con "ogni uno", di fatto una concreta, dettagliata, chiara dimostrazione altamente tecnica e del tutto amichevole sull'atto/arte del camminare cosciente. Parti in causa del progetto 1° maggio anche il Museo del '900-Museo della Resistenza (anime il direttore Alessandro Bollo e Maria Rita Fabris) che fa da link tra numerosi enti e centri studi cittadini antifascisti, e Oltre le Quinte Novara, che lavora alla creazione di eventi di arti performative e di comunità nonché sulla formazione, curando i modi per elaborare poi un approccio professionale. Un misto complesso di nuove realtà e di emanazioni di "vecchie" organizzazioni di sinistra tuttora operative sul territorio con un nuovo profilo, agendo nel solco dell'ormai abituale mix di pubblico e di privato. Un sacrilegio il 1° maggio nella non più fabbrica, mentre intanto si svolgeva il corteo tradizionale nel centro di Torino con il Presidente PD della Regione Sergio Ciamparino e la Sindaca 5 Stelle Chiara Appendino, una sfilata comprensiva tra l'altro, auspice l'ambasciata del paese caraibico, della rappresentanza colorata del Circo Nazionale Cubano, Circuba, in quel momento di scena a Torino? O un'occupazione civile, istituzionale, di una terra desolata, senza più cuore né anima, dopo la morte della classe operaia? Giovani che ancora non hanno un lavoro o sono precari, migranti che lo vorrebbero, se sarà accolta la loro domanda d'asilo, anziani che non ce l'hanno più. Se manca il lavoro, se il lavoro è flessibile, limitato, perduto, o se è telelavoro, il tempo di vita non è più scandito dal modello del passato, che separava tempo di lavoro e tempo libero per sé, ma si dilata e diventa aperto al gesto artistico, riempito di nuovi significati e nuove attitudini. L'obiettivo quindi non è il prodotto artistico, ma il gesto artistico, da cui nessuno è escluso, dove "nessuno resta indietro" – riferisce Claudia Apostolo, giornalista RAI a Torino, da decenni praticante di danza, che ha vissuto l'evento – e tutti sono accolti. Il corpo normale diventa corpo politico in spazi civili, non nati per lo spettacolo.

Il 1° maggio 2017, va ricordato, Virgilio Sieni l'aveva agito con *Cammino popolare – un respiro comune*, ipotizzato come petizione a favore del diritto al lavoro (alla *call* avevano risposto oltre cento candidati) alla Fondazione Giangiacomo Feltrinelli di Milano<sup>19</sup>, nome al centro di un altro nodo ideologico tra passato e presente, visto l'antico schieramento dell'editore guevarista con l'internazionalismo,

---

19. Sul 1° maggio di Virgilio Sieni alla Fondazione Feltrinelli, cfr. <http://fondazionefeltrinelli.it/eventi/cammino-popolare/> (u.v. 1/8/2018).

che gli aveva persino fatto immaginare la Sicilia come una Cuba bis nel Mediterraneo. Il bisogno partecipativo è del resto evidente nel clima odierno di solitudine e di caduta delle appartenenze ideologiche, anzi di affermazione della loro scomparsa, dopo le tragedie connesse alle utopie del secolo breve<sup>20</sup>.

### **Sieni nel torinese**

Quanto all'area torinese, in precedenza Sieni aveva debuttato con una sua danza comunitaria alla Reggia della Venaria, tesoro di Casa Savoia recuperato all'arte (*Altissima povertà* realizzato nella Galleria Grande o di Diana, ampio corridoio finestrato su due lati e pavimentato a scacchiera in bianco e nero, nel 2016) a cui presero parte persone dagli 8 agli 80 anni, con gli astanti in movimento intorno, il confine segnato da linee rosse poste a terra. Aveva poi bissato nell'aprile successivo per la Biennale Democrazia 2017 nella sede del Palazzo Civico del Comune capoluogo e poi con una tappa anche a Novara nel Salone dell'Arengo del Palazzo Comunale duecentesco, sulla musica dal vivo di Roberto Cecchetto.

A Torino si tenne, in collaborazione con La Piattaforma-La Città Nuova, anche un momento di riflessione con lo stesso Sieni a colloquio con lo storico dell'arte Tomaso Montanari sul tema dell'interazione dei corpi nello spazio delle città e nella dimensione contemporanea. L'arte si sostituisce alla politica? Fa politica? Una nuova politica? Polis vissuta *versus* "democrazia della rete", virtuale? Democrazia diretta *versus* rappresentativa? Domande legittime, viste le prese di posizione pubbliche sulla gestione della cultura di Montanari e la stagione politica/anti-partitica disintermediata attuale.

### **Virgilio Sieni**

#### **La compagnia, il format partecipato, la direzione artistica**

Nel frattempo altre città avevano accolto il *format* di danza democratica di Virgilio Sieni<sup>21</sup>; spiccano, a cominciare dal titolo, *La cittadinanza del corpo* a Palazzo Te di Mantova nel 2016 e il coevo *I Cenacoli Fiorentini#6* nella sua stessa città, dove ha sede stabile e dirige le attività della sua compagnia e del centro coreografico alla Goldonetta.

Sul versante professionistico la compagnia Virgilio Sieni è stata invitata in spazi museali, come nel caso di *Quintetti sul nero*, inteso come «mappa in cui dispiegare l'infinito che si origina dal gesto» – così recita la scheda sul sito del gruppo – montato con cinque interpreti collaboratori, prodotto dal Festival delle Nazioni, presentato al Museo Burri di Città di Castello nel 2015.

L'artista toscano era stato chiamato intanto alla testa della Biennale Danza di Venezia, che ha guidato dal 2014 al 2016, connotandola con azioni danzate diffuse nelle piazze e nelle architetture

20. Cfr. Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Pantheon Books-Random House, New York 1994 (ed. it. *Il secolo breve*, trad. di B. Lotti, Rizzoli, Milano 1995).

21. Cfr. Virgilio Sieni, *La Città Nuova*, Maschietto Editore, Firenze 2016.

cittadine, oltre a dar vita a laboratori/colleghi formativi mirati. Venezia ha rappresentato per Sieni il sito ideale in cui dispiegare tutto il suo universo poetico, orgogliosamente coerente, sia nella zona spettacoli sia nella zona college sia nella zona performance all'aperto nei campi. Apprezzato per questa coerenza o criticato per la fluidità dei confini tra le zone di cui sopra, ha avuto occasione per allestire un proprio grande evento, del tutto rappresentativo del suo neo-umanesimo di nobili ascendenze culturali. Di sua mano infatti, nel 2014, il Teatro alle Tese dell'Arsenale aveva ospitato il *Vangelo secondo Matteo*, un affresco pasoliniano<sup>22</sup> composto da 27 quadri coreografici, organizzati per tre cicli di nove ed elaborati in sei regioni italiane: *Annunciazione*, *Battesimo*, *Ultima Cena*, *Stabat Mater*, *Crocifissione*, tutti affidati alla corporeità di persone senza training professionale. Per questa opera-*tableau vivant* (ma Sieni non ama questa analogia per indicare i suoi lavori) il sostegno è venuto dalla Fondazione Prada, che già era stata partner di Sieni per *Il fiore delle mille e una notte*, ideato guardando al film di Pier Paolo Pasolini, monumento di italianità veggente, al Teatro Comunale di Ferrara (1998).

La chiara fama guadagnata e consolidata, che rappresenta un traguardo per l'artista, ma anche per la danza come disciplina d'arte, varrà a Virgilio Sieni incarichi e riconoscimenti importanti per sé e, a catena, per la sua compagnia.

Nel 2018 Sieni è stato poi protagonista di un focus a Bologna, dove al Teatro Comunale ha proposto con la sua compagnia un nuovo *Petruška* stravinskiano – dopo il precedente successo della sua *Sagra della primavera* aumentata – come metafora dell'origine dell'uomo in una dimensione di passaggio, tra umano e disumano, abbinandolo con *Chukrum* su musica di Giacinto Scelsi. Oltre a ciò ha condotto, in collaborazione con ERT-Emilia Romagna Teatro Fondazione e con Virgilio Sieni-Centro Nazionale di produzione sui linguaggi del corpo e della danza, un progetto laboratoriale, *Il mondo salvato dai Pulcinella*, per cittadini di tutte le età e provenienze aperto poi al pubblico presso il Salone del Podestà di Palazzo Re Enzo a Bologna.

Intanto, tra il 2017 e il 2018 *Pulcinella\_Quartet*, per la propria compagnia di “trovatori di gesti”, era in tour tra Milano, Civitanova Marche, Firenze, ecc.

L'estate 2018 ha visto il coreografo attivare a Firenze la serie di manifestazioni *Nuovi Cantieri Culturali Isolotto #2*, prolungamento ideale del suo solo *Isolotto*<sup>23</sup>, dopo che a luglio al Festival Kilowatt di Sansepolcro aveva ri-proposto il suo solo sulle *Variazioni Goldberg* bachiane e un lavoro collettivo, con non professionisti, dedicato a Piero della Francesca, *Ballo 1450-Resurrezione*.

A lato, in occasione di Kilowatt, un convegno su *La natura del gesto* con Rodolfo Sacchettini e Andrea Porcheddu, critici sintonici con Sieni, con il filosofo ed editore Maurizio Zanardi, l'architetto

22. Cfr. Andrea Porcheddu, *Il Vangelo secondo Sieni commuove Venezia*, in «Linkiesta», 17 luglio 2014, online: <https://www.linkiesta.it/it/blog-post/2014/07/17/il-vangelo-secondo-sieni-commuove-venezias/21635/> (u.v. 1/8/2018).

23. Sui *Nuovi Cantieri Culturali Isolotto #2* di Virgilio Sieni, cfr. <http://www.virgilioieni.it/schede/isolotto-copy/> (u.v. 1/8/2018).

Riccardo Blimer, lo storico Mario Bencivenni.

Giorgio Porcheddu ha evocato le pubblicazioni dell'editore Ghigo Maschietto che hanno dato conto puntualmente del percorso di Sieni<sup>24</sup>, da Arles e Siena nel 2001 con madri e figlie a San Gimignano, in cinque luoghi privati nel 2010, a Marsiglia l'anno dopo e così via, pubblicando una serie di quaderni<sup>25</sup>, tra cui *La trasmissione del gesto* nel 2009 e *La Città Nuova* nel 2016, l'anno di Venaria, Mantova e Firenze-Cenacoli. Gli strumenti di comunicazione, esposizione di una prassi, documentazione e riflessione sono parte dell'operatività diretta di Sieni stesso, che dialoga con osservatori scelti e non delega a osservatori professionali ascrivibili all'area danza il fiancheggiamento culturale del suo fare. I critici di danza sono invece invitati a prendere parte alle sue azioni comunitarie, sia quelli che hanno alle spalle una qualche esperienza attiva sia quelli che potrebbero scoprire finalmente dal di dentro come funziona "la fabbrica della danza".

Le tematiche del camminare, danzare, esplorare, condividere, sono le stesse per i professionisti e i non professionisti. Cosa che divide le opinioni degli "osservatori professionali", alcuni sostenitori convinti di questo doppio binario sieniano, altri dubbiosi sul rischio che siano messi sullo stesso piano spettacoli e performance, creazioni per la compagnia d'autore e camminate per la gente "qualunque", che si finirebbe per considerare anch'esse come spettacolo. Uno spettacolo che però non sarebbe tale, mancando della qualità rifinita che ci si attende – per convenzione – appunto da uno spettacolo. La serialità nei fili immaginativi ricorrenti che ispirano Sieni rende fitto e denso il suo produrre, senza curarsi dell'eventuale rischio di ripetizione o forse al contrario nutrendosene e traendone vantaggio. Viviamo nell'epoca seriale, su tutti i nostri device. Ora anche live.

Sieni, con la sua attenzione al popolo, dalle merlettaie ai calzolai alle badanti, e alla polis indagata nei luoghi d'arte e di incontro, risulterebbe dunque essere il più italiano dei nostri artisti del corpo sapiente, nel DNA dal sapore antico, dal pregio unico. L'arte per lui dovrebbe essere un dono, non un consumo turistico, ritrovando una vicinanza autentica alle origini. Il suo argomentare poetico, libero da obblighi sintattici stringenti e da usi consueti della lingua, si distingue per un'intonazione automitopietica, a volte profetica, che seduce o respinge. Per averne un assaggio si veda l'introduzione di Sieni stesso, avvolto in un manto azzurro, da un loggiato del Palazzo Comunale fiorentino in testa a *Divina Commedia–Ballo 1265, Inferno\_Purgatorio\_Paradiso*, che Rai 5 ha trasmesso per intero a fine dicembre 2015, purtroppo non più visibile su Rai Play, dove figura nella categoria "teatro". Curiosamente, forse? In effetti, c'è musica, le percussioni di Michele Rabbia, ma non è uno spettacolo musicale; c'è danza, ma non è, a rigor di termini, uno spettacolo di danza. Teatro, nella stesura dei palinsesti, è

24. Per un elenco completo delle pubblicazioni di Virgilio Sieni, cfr. <http://www.virgiliozioni.it/pubblicazioni/> e <http://www.sienidanza.it/pubbl.asp> (u.v. 1/8/2018).

25. Per i quaderni relativi ai lavori di Virgilio Sieni, cfr. <http://www.maschiettoeditore.com/wordpress/categoria-prodotto/collana-il-gesto-2/> (u.v. 1/8/2018).

una parola-ombrello, buona a tutti gli usi, che taglia corto sulla questione. In proposito sul sito della Compagnia Virgilio Sieni si legge:

Virgilio Sieni incontra la *Divina Commedia* in occasione del 750esimo anniversario della nascita di Dante Alighieri. *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* diventano le stazioni di un viaggio iniziatico scandito dalla misura della terzina dantesca dispersa nelle articolazioni del corpo. Il Salone dei Cinquecento si trasforma in una selva umana di oltre cento interpreti. Danzatori e cittadini di ogni età - in cammino tra le epoche con passo dolente, sospeso e rivelatore - tracciano un itinerario spirituale in cui la danza spoglia l'uomo dalla materia vestendolo di forma.

I migranti, nodo di cruciale attualità, sono protagonisti in trasparenza, così come il *pathosformel*<sup>26</sup>, che cola nelle immagini archetipiche presenti e/o evocate dal/nel luogo stesso.

Va detto che Sieni, sentinella delle epoche, è sempre stato tra i più attenti ai modi dei tempi che ha attraversato<sup>27</sup>; se oggi usa nei suoi titoli segni di interpunzione tipici del linguaggio dei computer, ieri ha condiviso le scene del nuovo teatro, con il suo gruppo Parco Butterfly, a fianco degli allora Magazzini Criminali – erano i primi anni Settanta – di Federico Tiezzi, Marion d'Amburgo e Sandro Lombardi, e poi si è dedicato a topoi italiani come Pinocchio e Pulcinella<sup>28</sup>. Anche il russo Petrouchka, che gli è caro, ha radici nella Commedia dell'Arte Italiana, come si sa. Dal 2007 l'Accademia del Gesto, ai Cantieri Goldonetta nati nel 2003, incorpora tutta l'esperienza di tanti lustri di attività, dalla danza con il padre (*Ossò*) a quella con la sua maestra (Elsa De Fanti<sup>29</sup>, in *Tristi Tropicci*). I lavori sulla danza sillabica e il gesto sciamanico, sulla fiaba<sup>30</sup>, su archetipi come il funambolo, sul *De rerum natura* di Lucrezio, e l'incisivo *Sonate Bach, di fronte al dolore degli altri*, su massacri e tragedie dei nostri tempi globali, hanno preceduto e accompagnato la fase attuale della creatività e dell'estetica sieniana che si è dispiegata su più di tre decenni<sup>31</sup>, coinvolgendo nello sguardo posato su questo corpus di opere studiosi come Vito Di Bernardi e Francesco Giomi (*Tristi Tropicci*) e filosofi come Giorgio Agamben (*La natura delle cose*)<sup>32</sup>.

Parole chiave per Sieni: piazza, palazzo, agorà, luoghi di scambio carichi di memoria, beni culturali da reinventare e riusare da parte della gente, *in corpore vili*, quella gente che oggi è pura immagine su cellulari e tablet, quegli italiani *d'antan*, “brava gente”, muratori, contadini, artigiani, generosi e accoglienti, di cui si avverte acuta la nostalgia, cittadini di un mondo che appare migliore di quello

26. Cfr. Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1966 (ed. or. Lipsia-Berlin 1932).

27. Cfr. Andrea Porcheddu, *Il corpo fragile. Virgilio Sieni/Ritratti*, in «Altrevelocità», online: <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/14/doppiozero-teatri-presenti/133/il-corpo-fragile-virgilio-sieni-ritratti.html> (u.v. 1/8/2018).

28. Nel 1990 il Teatro Ponchielli di Cremona produsse un *Apollon Musagète* e un *Pulcinella* di Virgilio Sieni nell'ambito del Progetto Neoclassico ideato da Marinella Guatterini.

29. Cfr. Silvio Paolini Merlo, *Le pioniere della nuova danza italiana*, ABEditore, Milano 2016.

30. Cfr. Andrea Nanni, *Anatomia della fiaba, Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano 2002.

31. Sul lungo e articolato percorso artistico di Virgilio Sieni, online: [http://www.virgiliosieni.it/wp-content/uploads/2015/09/CV\\_Virgilio\\_Sieni.pdf](http://www.virgiliosieni.it/wp-content/uploads/2015/09/CV_Virgilio_Sieni.pdf) (u.v. 1/8/2018).

32. Cfr. Virgilio Sieni – Giorgio Agamben, *La natura delle cose*, Maschietto, Firenze 2011.

odierno produttivista, frettoloso, dove si fotografa prima di vedere, si visitano i musei il più rapidamente possibile, non si comunica più con il gesto e il contatto. E ancora sono utili alcune altre parole di chiara intenzione: gratuità, molteplicità, speranza di poter riapprendere posture e movimenti organici, umani, pre-industriali.

### **Sieni a Mirafiori**

Tornando a Mirafiori, per un impegno di grande portata come *Ballo1945\_Grande Cammino Popolare* hanno collaborato con il coreo-regista più assistenti: Giulia Mureddu della Compagnia Virgilio Sieni, e – con base a Torino – Francesca Cola, Tommaso Serratore, Aldo Rendina, Aldo Torta e Gabriella Cerritelli; la consulenza artistica contava su Andrea Maggiora. Il primo incontro con chi ha risposto all'apposita call si è svolto il 17 marzo al Polo del '900. A proposito del senso del progetto, nella chiamata si precisava: «non è quello di costruire uno spettacolo, ma di proporre un'esperienza condivisa intorno all'idea di cittadinanza. Bambini, giovani, adulti e anziani, danzatori professionisti e persone comuni diventano qui membra di un unico corpo politico, consapevole del passato, pronto a sperimentare fisicamente il presente e a proiettarsi verso il futuro»<sup>33</sup>. Una mano tesa, uno sguardo, un abbraccio sono indicati come gli elementi essenziali della condivisione. I laboratori successivi con le persone selezionate avrebbero in seguito avuto luogo dal 26 marzo.

## **Testimonianze**

### **Virgilio Sieni, dichiarazione ufficiale**

Quanto a Sieni, ha detto del suo *Grande adagio popolare* torinese multietnico e solidale, dove nessuno deve restare escluso, nell'immenso spazio di Mirafiori:

La pratica della condivisione, come del riconoscersi nell'altro, divengono una mappa tattile e percettiva per elaborare strategie personali tra la consapevolezza rivolta al corpo e la scoperta di uno spazio comune manipolato dalla tattilità, lo sguardo, la gravità, la prossimità, il corpo agito e osservato: capacità biologiche e naturali dell'uomo che in questa esperienza si ritrovano intorno al senso del rito, generato e condiviso dalla comunità, e del gioco, rinegoziando le semplici cose attraverso la densità e l'orizzontalità del respiro. Persone che prendono atto della necessità di sapersi, di vivere a pieno il senso del corpo politico necessario alla vita partecipativa. L'azione richiede di acquisire una tattilità sapienziale verso l'altro e far sì che tutto il gruppo si sposti secondo l'energia degli individui. Ballo che è allo stesso tempo cammino comune, frequentazione di luoghi che tornano a essere agorà, viaggio che sa d'impresa condivisa, pratiche che disvelano spazi rigenerati, "illuminazioni" e memorie che si incontrano, vivere lo stupore dal quale si origina il gesto.

33. Sugli intenti del progetto partecipato di Sieni, cfr. <http://www.lapiattaforma.eu/27-appuntamenti/187-call-torino-ballo-1945> (u.v. 1/8/2018).

Virgilio Sieni è abituato a esprimersi in un linguaggio che può apparire criptico, intricato, troppo denso, ma la gente che il coreografo sa coinvolgere ne è conquistata nel momento in cui traduce abilmente in pratica la teoria. Anche e soprattutto quando invita a «mettersi in cammino verso la creazione di una comunità del gesto che torna ad essere Polis»<sup>34</sup>. Il suo *Quarto Stato*, una fiumana, dove lui stesso – come una sorta di attivatore Guru – era in posizione centrale capeggiando la testa della camminata, ha originato un evento, al quale il pubblico, tra cui anche ex sindacalisti FIAT, ha potuto assistere free su prenotazione.

### **Aldo Rendina, assistente di Virgilio Sieni e memoria interna**

Aldo Rendina, danzatore e coreografo, che ha collaborato come assistente alle azioni disposte da Sieni sia alla Reggia di Venaria, prima occasione di lavoro con il coreografo previa riunione preliminare per fare conoscenza, sia poi al Comune di Torino, una ripresa di alcune fasi della Venaria, con il pubblico itinerante nei vari spazi del Palazzo Municipale abitati dalla danza e poi ancora a Mirafiori, dove è stato chiamato a collaborare fin dall'inizio dell'operazione, è un valido testimone dall'interno in prima persona.

Rendina ricorda che Sieni, nel caso del *Ballo* nell'area di MRF, che comportava un numero di partecipanti più elevato che alla Venaria (120) e per la maggior parte meno esperti, individuati tramite passa parola – oltre che dall'Associazione DIDEE-Polo del '900 con la call pubblicata sul proprio sito – ha dato inizio al lavoro presentandolo personalmente, introducendo il progetto nel suo profilo specifico, evidenziando «le istanze del corpo, degli incontri tra corpi, delle differenze, dell'organicità, dell'umanità». Si è trattato di «riconquistare un luogo produttivo di beni materiali riconvertendolo alla produzione di gesto» – Rendina riferisce – attivando lo scambio del movimento tramite «la curiosità rispetto al lavoro poetico». Gli assistenti di Sieni hanno svolto, secondo Rendina, un «ruolo di memoria rispetto a ciò che lui creava sul momento, aiutandosi a preservarla eventualmente anche con la videocamera. Il compito da svolgere era quello di mantenere “una certa aria”, in modo da entrare in un “tempo differente” a partire dal contatto, dalla fiducia, dall'attesa, dal gesto non virtuosistico, il gesto del vivere comune, quello che si vede nella pittura del Cinquecento e del Seicento. Più che la precisione del gesto contava il riconoscimento del compito sottostante». Per MRF il processo di allestimento, senza musica, è stato più breve dei precedenti appuntamenti civili torinesi, con la presenza del coreografo all'inizio, a metà e alla fine del percorso. L'approccio di Sieni è stato «istintivo, sensitivo, rapido» – dichiara Rendina. A ogni assistente sono stati assegnati dei gruppi, uno, nel caso di Rendina, con partecipanti volontari di età uniforme, mediamente quarantenni, o al massimo due, più o meno numerosi quanto ai componenti. Serratore si è occupato di due gruppi, con giovani e richiedenti asilo.

34. Cfr. Claudia Allasia, *Con torinesi e migranti prende vita il 1° maggio all'ex Fiat Mirafiori il Quarto Stato di Pellizza*, in «La Repubblica», 11 aprile 2018.

Le prove, con un tracciato diverso per ogni gruppo, si sono svolte con cadenza settimanale, registrando la frequenza regolare dei partecipanti. Le sequenze da gestire sono state numerate. Non si è improvvisato, attenendosi invece alla traccia fissata. «Il senso si trova nel fare, nello stare, nel gesto consapevole, da vivere, non da performare, cogliendone l'emozione» – rimarca ancora Rendina a proposito degli intenti di Sieni. Solo i danzatori professionisti coinvolti e gli assistenti hanno ricevuto un compenso.

### **Chiara Castellazzi e figlia, performer per Sieni a MRF**

Chiara Castellazzi, formata alla danza classica e contemporanea, critico di danza, attualmente del «Corriere della Sera» nella redazione torinese, ideatrice di progetti internazionali di interazione tra le arti ospitati nei programmi del Balletto Teatro di Torino alla Lavanderia a Vapore di Collegno, Centro Coreografico Regionale del Piemonte, e alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, votata all'arte contemporanea, ha preso parte al *Ballo* di Mirafiori ordito da Virgilio Sieni insieme alla figlia, studentessa di Architettura, già allieva presso la scuola di Susanna Egri e praticante di danza contemporanea e di Gaga<sup>35</sup>.

Passando attraverso le varie tappe del percorso verso l'inedito 1° maggio nella deserta fabbrica torinese storicamente identificata con la FIAT, madre e figlia hanno preso parte alle prove – durante un mese e mezzo e con sette appuntamenti fissati a cadenza settimanale (di contro ai cinque mesi impiegati per l'*Altissima povertà* della Venaria Reale) presso il Teatro Ragazzi<sup>36</sup>, la palestra del Liceo Primo Levi, il Museo-Polo del '900, l'Hangar 25, per approdare infine alla sessione plenaria nel luogo designato per il grande *Ballo* in presenza di Sieni. «Volendo», affermano Chiara e la figlia, «ai partecipanti era consentito prendere appunti. Dopo la prova corale complessiva, gli assistenti - ogni gruppo aveva il suo coach – hanno riorganizzato tutto il materiale sulla base della struttura data, senza possibilità di alternative. Quanto al nostro gruppo, il coordinatore di appoggio era Tommaso Serratore; e, salvo una bimba piccola, l'unica cui è stato richiesto di improvvisare sotto gli occhi di Sieni, che ha subito regolato la coreografia, è stata Ester Fogliano». La caratteristica di esperienza dall'interno, condivisa con la figlia e con tutti gli altri, è stata la motivazione per Chiara Castellazzi a «partecipare senza giudicare», uscendo dal ruolo usuale/tradizionale di critico-sguardo esterno. Tutt'altra cosa è vivere il dispositivo e le procedure con un riscontro diretto, in prima persona, decidendo di esperire in/su se stessi la «democrazia del gesto» affermata da Sieni. «La sua teorizzazione potrebbe suonare come un'intellettualizzazione, afferma Chiara Casellazzi, «ma, senza mettere in campo aspettative particolari e con il desiderio di vivere un'esperienza familiare e comunitaria, il mio sguardo si è aperto a nuovi

35. Su modi e pratiche di Gaga, tecnica di movimento ideata e promossa dal coreografo israeliano Ohad Naharin, cfr. <http://gagapeople.com/english/ohad-naharin/> (u.v. 1/8/2018).

36. Sulle attività del Teatro Ragazzi di Torino, cfr. <http://casateatroragazzi.it/>, <http://www.fondazionetrg.it/> (u.v. 1/8/2018).

orizzonti, anche rispetto al metro di paragone dell'evento di Venaria, retroterra iconografico assai diverso da Mirafiori, ora «fabbrica di azioni sul tema della cittadinanza, riappropriazione di una terra di nessuno». «Presso i partecipanti queste pratiche fisiche danno agli *amateurs* maggiore consapevolezza del corpo e del gesto e forniscono spunti di riflessione sul corpo personale e sul corpo sociale», riscontra Castellazzi. «Non conta la capacità, ma l'esserci, sentire l'emozione degli astanti», aggiunge la coppia madre-figlia.

### **Daniela Pagani, performer per Virgilio Sieni e Tino Sehgal**

Daniela Pagani, con una formazione in ginnastica artistica, nuoto sincronizzato e danza contemporanea di varia espressione, performer (Inside/Off-Mosaico Danza di Natalia Casorati) e formatrice, ideatrice di laboratori per ragazzi e disabili, ha preso parte a entrambe le esperienze con Sieni e Sehgal.

Dal novembre 2017, secondo la sua testimonianza offerta a chi scrive, una cinquantina di persone selezionate sono state affidate ad assistenti di fiducia di Sehgal per lavorare su "situazioni costruite" con materiali come la voce, il movimento e l'interazione. Obiettivo: creare un gruppo coeso e libero di esprimersi, anche individualmente, da attivare nella navata ex binario 1 delle OGR torinesi, tramite turnazione, nel periodo della mostra/azione vivente, nel febbraio-marzo 2018. Al prezzo simbolico di 1€ un vasto numero di persone – non poche ritornate più volte – ha potuto scegliere, stando in un punto a piacere della navata o muovendosi tra gli interpreti/performer per quanto tempo visitare "la messa in scena"/mostra. Coreograficamente, le azioni erano semplici, camminata lenta, corsa, gioco di cellule umane composte da tre/quattro persone a geometria variabile o conglomerato dell'intero gruppo a sciame, in un rapporto dinamico di sguardi e rincorse. La relazione tra performer poteva comprendere un bacio prolungato, *Kiss*, o una comunicazione interpersonale sonora, *Untitled*, come nel cosiddetto *beatboxing*, sorta di percussione vocale praticata usualmente, spesso sulla base di schemi, nella cultura musicale afroamericana e hip hop. Gli interpreti potevano anche incarnare una "configurazione", assumendo una posizione, cioè stando a terra, seduti o in piedi, e dicendo a voce alta in inglese frasi sul tema della tecnologia e della perdita di umanità. Ad esempio, di Martin Heidegger: «Thus we ask now even if the old rootedness is being lost in this age, may not a new ground be created out of which humans nature and all of their works can flourish even in the technological age». O di Hannah Arendt da *The Human Condition*: «Today we have begun to create natural processes of our own and instead of surrounding the world with defenses against nature's elementary forces we have channeled these forces into the world itself».

Inoltre Tino Sehgal ha chiesto a tutti gli interpreti di relazionarsi direttamente con una persona scelta tra il pubblico per raccontargli una storia, vera, del proprio vissuto personale. Chi scrive è stata avvicinata da un performer con un racconto sussurrato all'orecchio circa il suo motorino e sua madre quando era ragazzo. Dopo il racconto, l'interprete rientrava nel gruppo lasciando una traccia

“personale” a chi l’aveva ascoltato. Secondo Pagani

La particolarità del lavoro di Sehgal è questo essere parte dal gruppo, della fatica fisica e mentale dello stare insieme, accordarsi e ascoltarsi, in un contesto in cui la condizione umana appare sempre più solitaria e connessa in modo prevalentemente virtuale. Il contatto diretto, la relazione che dovrebbe essere la più “facile”, diventa allora un’azione poetica. L’unicità di ciascuna o ciascuno, sacra, mutevole e speciale, emerge in modo specifico attraverso il racconto e diventa una sorta di rivelazione, di contatto, di apertura. Questa apertura è percepita e compresa dal pubblico, come dimostra il fatto che molte persone sono tornate più di una volta a vedere e ad ascoltare *These Associations*, quasi si trattasse di uno spazio abitabile: di esperienza, di pausa, di cura, di comunicazione silenziosa, di riconciliazione reciproca tra umani e umane oltre il senso di estraneità.

Schegge di vita, di letture, di rapporti, di esistenze individuali diventano dunque opera corale in costante mutamento.

Daniela Pagani è stata coinvolta anche nella preparazione del *Quarto Stato* a Mirafiori da fine marzo, prendendo parte a un percorso di esplorazione dei significati del gesto e di riflessione sul corpo personale e il corpo sociale.

Afferma Pagani:

Il cammino di una massa che prende possesso di un luogo, il gruppo che si muove compatto riunendo e accogliendo le differenze risulta una ‘coreografia’ efficiente quando il focus è aiutare e farsi aiutare e quando il gesto diventa necessario ed efficace per creare una relazione tra i corpi.

La stasi, dove accade, è il risultato di un profondo ascolto corale di bisogno di stare fermi per poi ripartire, magari con un’altra qualità personale e “sociale”. Non si pensa al progresso, al produrre o all’incedere verso una meta prefigurata, ma ad un’azione coraggiosa verso nuovi posizionamenti, accettando l’imprevisto e osservando gli altri per non sentirsi soli [...] Il senso del progetto, infatti, non è di costruire uno spettacolo, ma di proporre un’esperienza condivisa intorno all’idea che, in questo mondo contemporaneo che viviamo, lo stare insieme in un’azione di “supporto & supporto” crea una dialettica interessante tra le persone le quali poi, da questa esperienza “sentono” di più. Si tratta di un processo educativo di risveglio dei corpi e di risveglio delle coscienze.

I danzatori professionisti, gli assistenti, coinvolti nella massa in movimento a Mirafiori, sarebbero impiegati, secondo Pagani, per superare con la loro esperienza le aporie dei volontari, che intervengono a titolo gratuito, rispetto a un approfondimento e a una maggior possibilità di rischio di un lavoro che deve comunque diventare spettacolare (anche se non spettacolo), corrispondendo al compito assegnato e al gusto estetico del coreografo, che ha sovrinteso alle prove tre volte durante i lavori di allestimento dell’opera, valendosi intanto di collaboratori professionali di provata capacità nell’aderire a quanto richiesto.

### **Emanuele Enria, performer per Tino Sehgal**

Emanuele Enria, docente di metodo Feldenkreis, formato alla *contact improvisation*, collaboratore del festival di *contact tango* di Wuppertal, contributor della mostra *Equilibrium* al Museo Ferragamo a Firenze, ha esperimento con entusiasmo il progetto di Sehgal per le OGR.

Ha riferito a chi scrive dei colloqui di selezione per l'allestimento di *These Associations*, che già facevano in qualche misura parte della futura performance negli spazi maestosi delle OGR.

Bisogna raccontare qualcosa. Qualcosa davanti agli altri mentre credi di essere "valutato", sotto le cure di Cora Gianolla, producer di Sehgal: ti si sta valutando o ti si sta trasmettendo? Scopri che rimanere dentro quest'ambiguità può avere del meraviglioso.

I performer prescelti saranno tutti pagati, professionisti e non. Qualcosa di non usuale, quasi "spiazzante" a fronte di un impegno nell'arte partecipata spesso non riconosciuto nell'attuale sistema sociale. Il lavoro nel periodo dell'esposizione si è svolto ogni settimana dal giovedì alla domenica per otto ore al giorno. C'è chi partecipava ogni giorno per quattro ore, chi per otto, chi per meno giorni, variando la sua presenza al bisogno.

Continua la sua testimonianza Enria, che è stato subito accolto nel gruppo e ha quindi seguito gli incontri di preparazione con le assistenti di Sehgal, una italo-svizzera e una brasiliana, la prima volta di 5 ore, e poi altre quattro volte di 4/5 ore:

Nuove date e nuovi incontri. Si aggiunge materiale: si inizia a cantare, muoversi insieme, correre, fermarsi, osservare, guardarsi, rallentare e altro ancora. Qualcuno sa le regole del gioco? Te lo chiedi spesso. Persino quando canti frasi staccate, ne ripeti alcune singole parole, le allunghi, le accorci come se anche loro dovessero fare i conti con le velocità dell'incedere della vita.

Durante i due mesi abbondanti di performance, alcuni di noi nemmeno avranno bisogno di sapere che le frasi che si dicono e odono sono estrapolate da pensieri di Annah Arendt e Martin Heidegger<sup>37</sup>. Non c'è mai bisogno di sapere troppo. Non te ne accorgerai fino all'ultimo giorno di performance. A proposito: e l'intonazione? Assorbi una misteriosa fiducia che arriverà così, per trasmissione dentro lo spazio che stai occupando.

Tino Sehgal è arrivato due giorni prima dell'inaugurazione della mostra. «Il processo è andato avanti» ricorda Enria, ma, inaspettatamente, anche con lui presente, quella sua «ricetta magica senza ingredienti scritti continua a non essere fissata. Devi continuare a regolarti tu, ovvero noi, ovvero ogni membro che costituisce parte attiva della performance». Passo passo si arriva all'azione pubblica: «Ed eccoci in scena» ricorda Emanuele Enria «nemmeno quel giorno sai se conosci la ricetta. Ognuno di noi, a suo modo e con i suoi tempi, capirà che Tino ha creato delle regole invisibili del gioco dentro il quale ti muoverai, canterai, improvviserai, senza mai sapere bene quali siano. Un atto di grazia, in cui tutto accadrà, per trasmissione. E poi c'è l'uso dello spazio: sfondata la quarta parete, una volta che lo spettatore può attraversarti, stendersi, venire persino lì in mezzo a lavorare, ogni momento potrebbe riservarti delle sorprese, delle risposte, dei silenzi, degli imbarazzi».

37. Cfr. Wolfram Eilenberger, *Zeit der Zauberer. Das Große Jahrzehnt der Philosophie 1919-1929*, Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart 2018 (ed. it. *Il tempo degli stregoni, 1919-1929. Le vite straordinarie di quattro filosofi e l'ultima rivoluzione del pensiero*, trad. di F. Cuniberto, Feltrinelli, Milano 2018).

## Sehgal e Sieni

### Spettacolo/non spettacolo

#### Arte/prodotto

Sono molte le questioni aperte se si mettono in risonanza i lavori di cui sopra di Sieni e Sehgal. Arte plastica o arte danzaria? Chi la supporta? Chi la riceve? Chi la elabora e la motiva? I curatori o i coreografi o i coreo-drammaturghi? Solo la critica disciplinare in senso stretto, che rivendica la sua disciplinarietà, se ne preoccupa e affligge ancora.

A quale politica culturale e produttiva ascrivere queste produzioni? A quale economia appartengono? Questioni volentieri sottaciute in nome del fatto che si tratta di arte e che l'arte parla da sé, direttamente ai fruitori. L'arte sarebbe un "discorso" a cui il potere attribuisce valore di verità, secondo l'intendimento chiaramente enunciato da Foucault<sup>38</sup> circa appunto i discorsi, le affermazioni cariche di significato. Sottotraccia, per le opere performative, fanno testo le ragioni personali, istituzionali, economiche, di politica culturale, mentre la sovrastruttura conclamata bada alle ragioni artistiche ed estetiche, quelle che si preferisce far emergere in primo piano. Poco importa se le opere piacciono o meno, e in che misura, al pubblico e alla critica, come si usava dire un tempo con formula onnicomprensiva. Posto che il critico come autorità deputata a emettere giudizi di valore sui contenuti e sulle forme, sull'etica e sull'estetica dell'opera, si ritrova qui di fronte alla messa in discussione dell'opera stessa e quindi necessariamente anche del proprio ruolo, sembra più opportuno porsi dal punto di vista di "analisti professionali", conoscitori dello stato dell'arte comparando propositi ed esiti e, faccenda niente affatto secondaria, del suo mercato.

Quanto alla danza, nel caso di Sieni, quella frontale-spettacolo e quella relazionale-non spettacolo ma atto democratico sono affiancate - fermo restando che il coreografo è giustamente retribuito in entrambi i casi- e si rafforzano reciprocamente sul mercato dell'arte del corpo in performance. Il dialogo del gesto in atto con i luoghi dell'arte, richiamandosi a una italianità doc della cultura pittorico-architettonica della più alta tradizione e all'umanesimo rinascimentale in epoca post-moderna, aumenta il valore di mercato dell'opera relazionale. La solitudine del cittadino globale trova sollievo nello stare insieme, ponendosi nelle mani di un artista illuminato, sincronizzandosi con altri suoi simili/diversi in quella che potrebbe somigliare a una *class action*. In alternativa ai musei o ai palazzi, Sieni può operare anche in un tempio del «terzo paesaggio»<sup>39</sup> come appunto Mirafiori a Torino.

Sehgal invece non ha una compagnia. Vende opere-azioni che non lascino traccia registrata, chie-

38. Cfr. Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Gallimard, Paris 1976 (ed. it. *La volontà di sapere*, trad. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 1978).

39. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0*, Laterza, Bari-Roma 2018, in particolare il cap. 4.5.3 dedicato a *Terzo paesaggio*.

dedo al compratore di firmare un contratto che gli lascia questa libertà rara di non consentire a registrare immagini, come artista conscio di vivere in una società debordante di foto, video, schermi, icone. Sieni ha, come si è detto, una compagnia che produce e vende spettacoli e, oltre a ciò, concepisce azioni performate su commissione.

In che relazione stanno le coreografie per la compagnia e le azioni coreografate per non professionisti? Nel Salone dei Cinquecento a Firenze le due tipologie hanno convissuto. Sieni vende sul mercato della danza-arte sia il suo format comunitario ad alto tasso socio-etico-spirituale sia le produzioni per danzatori professionali. C'è – va detto – continuità ideologica tra le une e le altre nel dipanare il filo di una intensissima operosità su temi contigui e concatenati che Sieni rivisita alacramente senza soste. Dai primi anni 2000, Sehgal ha montato lavori che incorporano persone che definisce “*players*” o “*interpreters*” sulla base di canovacci orchestrati sul movimento, il canto, la conversazione tra loro stessi e con i “*viewers*”. Politicamente, e artisticamente, è convinto che il sistema attuale di produzione e consumo di massa sia insostenibile dal punto di vista dell'ambiente e della società. I suoi prodotti artistici, effimeri e intangibili, mirano quindi a indicare un sistema di valori umani alternativi, basato sull'energia, l'azione, l'incontro e poi sui ricordi, le tracce di memoria, frutto dell'impegno in queste esperienze condivise. L'obiettivo dichiarato di Sehgal sembra paradossale. Produrre e rendere profittevole un'arte immateriale, che non si concretizza in opere durevoli. Tino Sehgal non autorizza alcuna documentazione, perché «ne ha bisogno solo quell'arte che è davvero effimera», mentre il suo lavoro – afferma deciso – potrà «essere mostrato nuovamente per decine e centinaia di anni»:

Come posso produrre ciò che è nulla e qualcosa allo stesso tempo, e come posso ricavare entrate da questo?» si chiede, aggiungendo che «oggi abbiamo tanti prodotti materiali che diventano controproducenti, ma abbiamo sempre bisogno di produrre cose perché abbiamo bisogno di un reddito. E allora, cos'altro potremmo produrre?»<sup>40</sup>

L'ipotesi di fondo da parte dell'artista e la ricezione dei suoi lavori, positiva o negativa, di adesione o di rifiuto, nel caso di Sehgal, non ha presupposti dubbi o poco chiari o equivocabili a monte. Le sue parole d'ordine sono: messa in discussione della riproducibilità, ma non della redditività; e forte soggettività reattiva, ruolo attivo degli interpreti/players nell'esperienza estetica, pathos governato e catarsi, economia esperienziale, mostra/anti-mostra come medium per creare una comunità temporanea.

## Conclusion

Sintetizzando, in comune Sieni e Sehgal hanno entrambi un'attitudine poetica/coreopolitica, spiritualmente rigenerativa per Sieni, astutamente alternativa per Sehgal. Sieni è figlio di un paese come l'Italia, che porta tuttora impresse nella sua cultura stigmati ideologiche importanti, tra cui quella

---

40. Cfr. la scheda di presentazione pubblicata sul sito internet del MOMA, nella sezione «MOMA learning»: *Kiss di Tino Sehgal*, online: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/tino-sehgal-kiss-2003](https://www.moma.org/learn/moma_learning/tino-sehgal-kiss-2003) (u.v. 1/8/2018).

umanitario-sociale di sinistra e quella comunitaria cristiano-cattolica. Entrambe postulano un'adesione di intelletto e sentimento, una condivisione di idee e pratiche, una comunicazione diretta in loco tra persone vere in vista di un'autorealizzazione autentica e non selfie-istica e narcisisticamente performante, come nel mondo tecnologizzato attuale. L'arte di Sieni e di Sehgal è lungi dall'arte pubblica, che rinvia a un ambito ideologico di destra, vissuto in epoca fascista, e dall'arte collettiva, che rimanda invece alla sinistra e alle sue concezioni educative delle masse. Sehgal è figlio di una cultura neo-liberale post-coloniale globalizzata, cinica, dominata dal mercato selvaggio di cose, idee, sentimenti, gettati alla rinfusa e senza riferimento a valori morali condivisi dalla gente, ma mirata solo all'individuo, *homo consumans*, da parte di chi governa le leve della "grande rete", economicamente e tecnologicamente, istante per istante, un magma esplosivo contro cui occorre reagire lucidamente ben al di là del colpo su colpo soggettivo in base all'istinto su Facebook o su Twitter, con l'aggressività animale primaria di cui ogni persona connessa è portatrice, in potenza o in atto. Il rischio di anti-democrazia, di democrazia autoritaria senza contraddittorio è infatti costante e sempre più allarmante. I monologhi in diretta e le *fake news*, o "verità alternative" su FB lo provano.

Suscitare consapevolezza, discutere le leggi dominanti universali del mercato disumanizzante, che tutto reifica, è la preoccupazione sia di Sieni sia di Sehgal, quantunque manifestata in modi diversi, ferma restando ovviamente un'autocentratura che è strumento indispensabile perché l'artista possa prodursi e affermarsi come tale nel mondo. Sarebbe fuori luogo criticare il fatto che ricevano una remunerazione, più o meno consistente, per il loro lavoro di produttori di eventi artistici. L'artista che voglia essere riconosciuto come tale, che voglia vivere della sua arte, non può prescindere dal mercato, dal fatto che i suoi prodotti siano comprati, mostrati, valutati come arte nel proprio tempo. Arte che oggi si serve della presenza viva del corpo come antidoto alla virtualità, sia esso un corpo che danza o che parla o che canta o che disegna, o suona, ma comunque agisce nel mondo concreto. Non vi è nel ricevere compensi in denaro in cambio del saper fare arte alcuno scandalo. Se l'opera di arte non fosse spendibile, sarebbe il frutto di un'attività personale piacevole del tempo libero. Pari a quella di chiunque inventi e crei qualcosa per il proprio diletto. Diventa arte in quanto ha mercato e c'è chi paga, i privati o la mano pubblica, perché sia posta in essere e in mostra, nei luoghi del teatro e nei luoghi dell'arte. Anche una banca può finanziare questo genere di agire artistico di stampo anti-capitalistico. Tutto fa parte di un sistema che sanamente, per la disperazione degli oppositori estremisti e nichilisti, contiene anche i suoi anticorpi. Non si tratta dunque di stabilire, da parte degli addetti ai lavori, cioè i critici suppostamente neutrali e dotati di superiori strumenti di decodificazione e lettura delle opere, se i coreografi/artisti che il mercato accoglie ed elegge siano buoni o cattivi, e quanto, se siano i migliori o meno, né se il sistema di supporti da cui traggono nutrimento sia perfettamente trasparente, in quanto l'apoliticità non esiste. Si tratta di guardare lucidamente se i propositi corrispondono alle opere, ideate indubbiamente da professionisti capaci, e se le opere presentate siano in grado di "parlare" di sé, di chi

le vedrà, del mondo da cui provengono e in cui si collocano. I critici avveduti sono in grado di farlo. Quanto al pubblico partecipante, viene soddisfatta la profonda aspirazione a non limitarsi ad assistere; e pure il pubblico assistente, che sceglie di esserci, è coinvolto in una presenza all'evento reattiva e complice.

Concludendo circa i due casi torinesi esemplari di cui si è detto, nel dialogo della propria arte con il mercato e con il pubblico, Sieni sarebbe un autore “buonista”, persino neorealista, al modo del nostro migliore cinema, nella sua concezione di artista della cittadinanza positiva, che valorizza il lato umano della gente, l'antica *gens italica*, inserendosi in un mercato che dalla danza deborda nell'arte di genere performativo, un campo più accogliente e più ricco del teatro, mentre Sehgal sarebbe artista anti-sistema nel sistema, che di certo il sistema lo conosce e lo sfrutta spregiudicatamente, nella sua intenzione di scardinare a proprio favore il mercato e le usanze del mercato dell'arte, forte delle nozioni che ha appreso nella sua formazione in economia e di tutta la strumentazione di danzatore-performer di cui è in possesso. Sieni guarda alla mitologia umanistica pre-globalizzazione, in cerca di un *homo novus* e di una *civitas nova*, che rianimi quel grande passato italiano, glorioso e colto, e insieme popolare e genuino; Sehgal guarda alla crisi del postmodernismo contemporaneo, alla messa in pratica di un antiproduttivismo salutare, riflessivo, decondizionante dal neoliberalismo postcoloniale imposto a tutti con obbligo di consenso. Che fortunatamente non funzionerà mai appieno finché si eserciti il pensiero critico, a scanso di nuove dittature, politiche e artistiche.

## Bibliografia

- AA.VV., *Re:Search\_ Dance Dramaturgy*, a cura di Anghiari Dance Hub e Workspace Ricerca X, Prinp Editore, 2017.
- Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio. Una conversazione con Michele di Stefano*, in Fanti, Silvia (a cura di), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003, pp. 216-226.
- Acca, Fabio – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La Rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, Edizioni Anticorpi, Ravenna 2018.
- Allasia, Claudia, *Con torinesi e migranti prende vita il 1° maggio all'ex Fiat Mirafiori il Quarto Stato di Pellizza*, in «La Repubblica», 11 aprile 2018.
- Allasia, Claudia, *Manuale aperto di animazione teatrale*, Musolini, 1976, ora Allasia, Claudia, *Teorie e Modi del Corpo*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1984.
- Arielli, Emanuele, *Farsi piacere, La costruzione del gusto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016.
- Baudrillard, Jean, *La sparizione dell'arte*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2015.
- Baudrillard, Jean, *Le complot de l'art*, Sens & Tonka, Paris 1997 (ed. it. *Il complotto dell'arte*, trad. di L. Frausin Guarino, SE, Milano 2013).
- *Be SpectACTive!*, <http://www.bespectactive.eu/>.

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1991).
- Bianchi, Paola, *Corpo politico. Distopia del gesto, utopia del movimento*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2013.
- Bollo, Alessandro (a cura di), *Le politiche per lo "sviluppo del pubblico" tra Piemonte ed Europa*, Osservatorio Culturale del Piemonte, online: [http://www.ocp.piemonte.it/doc/altri/audience\\_21.06.2017\\_ocp.pdf](http://www.ocp.piemonte.it/doc/altri/audience_21.06.2017_ocp.pdf) (u.v. 1/8/2018).
- Briand, Michel (a cura di), *Corps (in)croyables*, Centre national de la danse, Pantin/Paris 2017.
- Cerizza, Luca, *Linee. Prove tecniche di evaporazione dell'oggetto artistico*, supplemento al «Manifesto», 3 febbraio 2018.
- Clément, Gilles, *Manifeste du tiers paysage*, Sens & Tonka, Paris 2014 (trad. it. *Manifesto del terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005), online: [http://www.gillesclement.com/fichiers/\\_tierspaypublications\\_92045\\_manifeste\\_du\\_tiers\\_paysage.pdf](http://www.gillesclement.com/fichiers/_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf) (u.v. 1/8/2018).
- Cools, Guy, *Imaginatives Bodies, Dialogues in Performance Practices*, Antennae Valiz, Amsterdam 2016, online: <http://www.ricercax.com/en/> (u.v. 1/8/2018).
- Cvejic, Bojana (a cura di), *"Rétrospective" by Xavier Le Roy*, Les presses du réel, Dijon 2014.
- D'Adamo, Ada (a cura di), *Chiedi al tuo corpo, La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia*, Ephemeria, Macerata 2017.
- De Marinis, Marco – Guccini, Gerardo – Longhi, Claudio – Mango, Lorenzo *et al.*, *Brainstorming sulla scrittura: scenica, drammatica, performativa*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2, 2013.
- Doglio, Vittoria – Vaccarino, Elisa, *L'Italia in ballo*, Di Giacomo, Roma 1993.
- Eilenberger, Wolfram, *Zeit der Zauberer. Das Große Jahrzehnt der Philosophie 1919-1929*, Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart 2018 (ed. it. *Il tempo degli stregoni, 1919-1929. Le vite straordinarie di quattro filosofi e l'ultima rivoluzione del pensiero*, trad. di F. Cuniberto, Feltrinelli, Milano 2018).
- Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976 (ed. it. *La volontà di sapere*, trad. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 1978).
- Franco, Susanne – Nordera, Marina, *I discorsi della danza, Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet Libreria-De Agostini, Torino-Novara 2005.
- Gimpel, Jean, *Contre l'art et les artistes ou la naissance d'une religion*, Editions du Seuil, Paris 1968 (ed. it. *Contro l'arte e contro gli artisti, nascita di una religione*, trad. di L. Magrini, Bollati Boringhieri, Milano 1970).
- Goldberg, Roselee, *Performance Art: from Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 1988.
- Guatterini, Marinella, *Discorsi sulla danza*, Ubulibri, Milano 1994.
- Guatterini, Marinella, *La parola alla danza*, Ubulibri, Milano 1991.

- Hobsbawm, Eric, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Pantheon Books-Random House, New York 1994 (ed. it. *Il secolo breve*, trad. di B. Lotti, Rizzoli, Milano 1995).
- Leigh Foster, Susan – Lepecki, André – Fabião, Eleonora – Phelan, Peggy, *Move: Choreographing You, Art and Dance since the 1960s*, Hayward Gallery, London 2011.
- Lepecki, André, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Routledge, New York 2016.
- Mango, Lorenzo, *La scena della perdita, il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Edizioni Kappa, Roma 1987.
- Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto-Napoli 2015.
- Mu, Chiara – Martore, Paolo (a cura di), *Performance ART*, Castelvecchi, Roma 2018.
- Nanni, Andrea, *Anatomia della fiaba, Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano 2002.
- Paolini Merlo, Silvio, *Le pioniere della nuova danza italiana*, ABEditore, Milano 2016.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel 900*, Laterza, Bari 2004.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018.
- Senatore, Ambra, *La danza d'autore, Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet Universitaria-De Agostini, Novara 2007.
- Sieni, Virgilio, *La Città Nuova*, Maschietto Editore, Firenze 2016.
- Sieni, Virgilio – Agamben, Giorgio, *La natura delle cose*, Maschietto, Firenze 2011.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, C.H. Beck Verlag, München 1918-1933 (trad. it. *Il tramonto dell'occidente: lineamenti di una morfologia della storia*, Longanesi, Milano 1981).
- Tafuri, Clemente – Beronio, David, *Teatro Akropolis, Testimonianze ricerca azioni*, AkropolisLibri, Genova 2018.
- Tomassini, Stefano, *Danza e partecipazione. Gilles Jobin e la realtà virtuale immersiva*, in «Artribune», 28 maggio 2018, online: <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2018/05/gilles-jobin-arsenic-losanna/> (u.v.: 1/8/2018).
- Tomassini, Stefano, *Tempo fermo, Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018.
- Tomassini, Stefano – Giuliano, Daniela, *Davanti alla gioia: spettatori in anticipo e istruzioni per l'uso*, in *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, Catalogo di Biennale Danza-College, Venezia 2013.
- Tufnell, Miranda – Crickmay, Chris, *Body, Space, Image*, Virago Press, London 1990.
- Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1966 (ed. or. Lipsia-Berlin 1932).