

antropologia e teatro

Performing arts e dialogo interculturale | A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale

ARTICOLO

Contro l'oblio: pratiche artistiche e ipotesi di ricerca per la danza del futuro

di Andrea Zardi

Abstract – ITA

Le prospettive relative alla documentazione, accesso e ricerca – rilevate all'interno della Convenzione UNESCO e applicate ai beni culturali materiali e paesaggistici – come possono essere applicate allo spettacolo dal vivo, in particolare alla danza? La natura immateriale di quest'arte è testimonianza diretta non solo delle tendenze artistiche dell'epoca in cui si realizza, ma anche di molteplici aspetti culturali che si riflettono nella capacità del corpo danzante di essere archivio di pratiche, identità e soggettività: un sistema attivo che, secondo la visione foucaultiana, opera atti di selezione, conservazione e scarto. Il punto di interesse però a cui la convenzione Unesco ci riporta non è solamente quello di archiviare seguendo una volontà cieca di conservazione – che Hal Foster definisce come “archival impulse” (Foster 2004: 3-22) – ma di mettere in azione una stratificazione di esperienze, saperi, ricerche, ideologie all'interno delle politiche culturali e nella fruizione collettiva, coinvolgendosi attivamente nella pratica artistica.

Abstract – ENG

How can the perspectives on documentation, access, and research – noted within the UNESCO Convention and applied to tangible cultural heritage and landscapes – be applied to live performance, particularly dance? The immaterial nature of this art is direct evidence not only of the artistic tendencies of the era in which it takes place but also of multiple cultural aspects reflected in the dancing body's capacity to be an archive of practices, identities, and subjectivities: an active system that, according to the Foucauldian vision, operates acts of selection, preservation, and discarding. The point of interest, however, that the UNESCO convention brings us back to is not only that of archiving following a blind desire for preservation – which Hal Foster defines as “archival impulse” – but of putting into action a stratification of experiences, knowledge, research, ideologies within cultural policies and collective fruition, actively involving oneself in artistic practice.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 16 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18683

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Contro l'oblio: pratiche artistiche e ipotesi di ricerca per la danza del futuro

di Andrea Zardi

Nell'analisi della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale¹ emerge distintamente come vi sia una particolare attenzione ad alcuni concetti che hanno recentemente acquisito, rispetto ai settori considerati parte di questo patrimonio², una maggior rilevanza. Termini come *eredità*, *sostenibilità*, *comunità*, *trasmissione* definiscono passaggi importanti nel delineare l'importanza sociale e culturale non solo degli elementi in questione, ma anche la loro capacità di attraversare le epoche attraverso processi trasformativi diversificati, trasformando il paradigma universale ed immobile dell'*intangibilità* – nel senso di fenomeno identitario statico ed inerte – in un'azione continua sulla nostra società. I settori, a cui la Convenzione fa riferimento, rientrano nel patrimonio immateriale in quanto esso:

È costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. (Convenzione UNESCO 2003: art. 2).

Questo spostamento dell'attenzione, dai beni fisici a quelli immateriali, è indice di un cambiamento di grande rilievo rispetto a quello che David Lowenthal definisce "the cult of heritage" (Lowenthal 1998: 1). Nella cultura occidentale, in particolare dal XX secolo, la custodia del patrimonio si lega a una sorta di devozione nei confronti del passato, una fedeltà manifesta nella cura e nella difesa dell'eredità materiale come baluardo tangibile di una cultura e di un trascorso storico: una lettura riscontrabile anche in una delle definizioni che troviamo all'interno del nostro ordinamento, che definisce i *Beni Culturali* come: "Le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà"³.

¹ <https://ich.unesco.org/fr/convention> (05 ottobre 2023).

² La Convenzione definisce i settori secondo questa suddivisione: a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale; b) le arti dello spettacolo; c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi; d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo; e) l'artigianato tradizionale.

³ Art. 2, comma 2 del D. Lgs. 42/2004, Codice dei beni culturali.

L'attaccamento a questa idea di testimonianza è interpretabile anche attraverso la progressiva incertezza nel futuro dell'umano, messo in dubbio dai grandi cambiamenti storici, sociali, culturali e tecnologici dei primi due decenni del XXI secolo. Una condizione di "presentismo" (Hartog 2015: 8) che non vede nel tempo corrente un motore generativo per un futuro certo e univoco, ma una "varietà di futuri possibili ma non necessari che figurano simultaneamente in diverse pratiche sociali e culturali" (Tamm 2021: 43). Questa predisposizione per un approccio museale – talvolta nostalgico e identitario – subisce però un superamento grazie anche al confronto con le altre culture, decisamente meno legate alla fisicità degli oggetti. Fondamentale è stato il contributo della Conferenza di Nara sull'Autenticità, svoltasi in Giappone nel novembre del 1994. In quell'occasione si sono riuniti quarantacinque esperti⁴ provenienti da ventotto paesi del mondo – in particolare antropologi, archeologi, storici dell'arte, architetti, specialisti del paesaggio e della pianificazione urbana, rappresentanti delle comunità locali – al fine di mettere in discussione il principio di "patrimonio culturale" totalmente plasmato sul modello europocentrico attraverso il principio del relativismo culturale. In particolare il punto di vista delle delegazioni provenienti da Giappone, Norvegia e Canada hanno spostato l'attenzione sul valore del Bene Culturale ben oltre alla prospettiva post-Rinascimentale europea, la quale lega il valore culturale e identitario di un bene al suo stato di conservazione e alla sua connessione con l'autorialità di chi l'ha realizzato: l'interesse comune è stato infatti ampliare il concetto di patrimonio – con esso anche il suo valore di testimonianza culturale – ad altre forme creative legate alle tecniche di costruzione, alle competenze acquisite nella pratica artigianale, nei valori spirituali contenuti negli usi delle comunità⁵.

Lowenthal, ad esempio, pone un confronto con la civiltà cinese, dove il patrimonio tradizionale si trasmette e si conserva maggiormente attraverso le parole e la scrittura, rispetto ai beni materiali:

Cultural heritage stresses words over things above all China, where esteem for tradition goes hand in hand with recurrent destruction of material remains. Mao's order to demolish most of China's ancient monuments proved easy to carry out, for few historic structures had survived the dynastic iconoclasm of past millennia. Revering ancestral memory and calligraphy, the Chinese hold the part's purely physical traces in small regards (Lowenthal 1998: 20).

⁴ Si è scelto il genere maschile sovraesteso per facilitare la lettura, ma è da considerarsi comprensivo di tutti i generi.

⁵ "The Canadians were eager to promote other forms of cultural heritage, such as vernacular architecture and industrial heritage. The representatives from Japan and Norway, from their part, wanted immaterial aspects to be taken into account in the assessment of authenticity: the Japanese held the skills and techniques used to build and conserve architecture in high regard because of the importance they placed on original design, and the Norwegians were focused on the spiritual values ascribed to a particular cultural heritage site because they were grappling with issues of multiculturalism and indigenous rights at home" (Gfeller 2017: 762).

Si intende ora mostrare come la Convenzione UNESCO del 2003, attraverso il suo interesse specifico sui beni immateriali, abbia valorizzato il riconoscimento di una serie di tracce, saperi, forme espressive sono portatrici di memorie e pratiche culturali costantemente trasmesse, ridiscusse, riapplicate attraverso le epoche storiche⁶. Le pratiche, le conoscenze artigianali, i dialetti, gli eventi rituali, le arti dello spettacolo dal vivo sono solo alcuni degli ambiti che sono valorizzati in quanto testimonianze di una civiltà – o di alcune sue parti – ed eredità culturali, oggetto di analisi per gli studi antropologici. La ratifica della convenzione investe di un nuovo ruolo le comunità nella conservazione, trasmissione e riattivazione di questi saperi in chiave partecipativa, sia localmente sia nel riconoscimento degli stessi dallo Stato centrale all'interno dal complesso sistema di normazione, come ben espresso da Roberta Tucci: “L'accento viene posto sul valore democratico dell'azione dal basso e sul ritorno alle comunità anche ai fini del loro sviluppo economico” (Tucci 2013: 186). L'analisi del patrimonio immateriale è frutto quindi di un dialogo stretto con molteplici ambiti di ricerca attraverso il lavoro prolungato dell'antropologia, dell'etnomusicologia e dei *Performance Studies*, in particolare rispetto alle questioni legate alla documentazione, conservazione, archiviazione delle arti sceniche.

Il processo di iscrizione di una pratica artistica immateriale all'interno della lista ICH2003 risulta estremamente articolato, contemplando il riconoscimento, la documentazione e la possibilità di inventariarne gli aspetti storici e le peculiarità distintive.

Un recente esempio d'inclusione nella lista ICH è quello della *Modern Dance* in Germania⁷, per cui la commissione ha riconosciuto l'importanza artistica e sociale di questa pratica culturale per diverse ragioni che trovano corrispondenza nelle categorie prima citate. Le origini di questa danza risalgono alla prima metà del XX secolo, periodo che vede il diffondersi di una filosofia della danza del tutto nuova all'interno filone espressionista centroeuropeo, a partire dalle teorie di Rudolf Laban e dalla sua scuola, aperta nel 1911 a Monaco di Baviera. Tra i suoi allievi più celebri troviamo Kurt Jooss – fondatore della Folkwang Hochschule ad Essen – e Mary Wigman, anche lei fondatrice di una scuola a Dresda e una delle maggiori esponenti della *Ausdruckstanz* o *Neuer Tanz*. I protagonisti di questa corrente hanno da subito preso consapevolezza dei principi su cui si affermava il loro operare artistico, tanto da averne definiti gli aspetti riconoscibili in tre congressi internazionali (1927, 1928,

⁶ “Le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale”, in Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, Parigi, 17 ottobre 2003, p. 2.

⁷ L'esame della candidatura per l'iscrizione è avvenuto durante la riunione intergovernativa del Comitato che si è svolta a Rabat, Marocco dal 28 novembre al 3 dicembre 2022 (<https://ich.unesco.org/en/17com>) (05 ottobre 2023).

1930) (cfr. Cervellati 2009; Testa 1988). Nelle teoria di Mary Wigman si prefigura, secondo Alessandro Pontremoli, “l’idea di un teatro comunitario” (Pontremoli 2004: 74), che ad oggi viene confermata dal riconoscimento della *Modern Dance* tedesca come forma di espressione fisica distinta dal balletto, in cui “the dancers seek a true-to-life expression that reflects emotions and life experiences”⁸. Oltre alla riconoscibilità storica di questa danza, possiamo ritrovare anche il legame stretto con la comunità e la trasmissione, elementi necessari per l’iscrizione alle liste ICH, la quale ricorda alcuni obblighi:

- “be recognized by the community, group or, if appropriate, the individuals concerned as part of their cultural heritage;”
- “provide the community or group involved with a sense of identity and continuity, based on a shared experience or collective memory;”
- “be rooted in the community or group in which it is continuously transmitted and recreated;” (UNESCO Criteria for inscription... 2003: 3).

La *Modern Dance* presa in esame si rivolge a tutti gli individui a prescindere dalla propria provenienza, dal genere e dalla preparazione fisica, dando grande rilevanza all’educazione attraverso il movimento come parte integrante della formazione del fanciullo, oltre ad una specifica attenzione alla pratica della danza come attività comunitaria finalizzata al *self-empowerment*, al rafforzamento delle relazioni sociali: “a source of social cohesion, promoting integration and inclusion, especially for disadvantaged groups, such as people with disabilities and older adults”⁹. Queste peculiarità risuonano con l’operato fondativo di Laban sia nell’indagare i principi estetici e filosofici della danza attraverso la coreosofia, sia nello sviluppo di metodologie didattiche di *danze educative*, nonché nel fondativo lavoro di scrittura e documentazione realizzato con il sistema di notazione *labanotation* (cfr. Laban 2009; 2014). In Italia l’individuazione, analisi e catalogazione dei Beni Culturali immateriali è affidata all’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), afferente al Ministero della Cultura – Direzione generale Educazione e Ricerca. In realtà il caso italiano emerge per la sua specificità, in quanto il patrimonio culturale immateriale si era consolidato all’interno delle discipline demotnoantropologiche (DEA) già dalle prime schede di catalogazione sulle manifestazioni folkloristiche (1978) e dalla scheda BDI – attualmente in uso – dal 2002. Emergono diverse perplessità – nonché alcune domande sulla mancanza di valorizzazione del

⁸ <https://ich.unesco.org/en/RL/the-practice-of-modern-dance-in-germany-0185> (05 ottobre 2023).

⁹ *Ibidem*.

patrimonio coreico nazionale – rispetto alla mancanza, tra i 17 elementi del patrimonio italiano registrati nelle liste UNESCO, di qualsiasi manifestazione di danza¹⁰.

1. *Seguire le tracce, creare le tracce*

Nell'ambito delle pratiche sceniche, la danza si caratterizza come una delle arti dal carattere impermanente/evanescente, caratteristica che rende la sua analisi storica e documentale da una parte complessa e sfuggente, dall'altra la danza è forse l'ambito più interessante per comprendere il ruolo dei corpi e pratiche di memoria attraverso una pluralità di punti di vista.

Per lungo tempo gli studiosi, nel desiderio di analizzare e trasmettere gli *oggetti* della danza (tecniche, produzioni, repertori, spettacoli), hanno applicato criteri epistemologici legati ad un approccio per lo più storicistico e documentale, affidandosi in gran parte ai libretti e ai sistemi di notazione del balletto (cfr. Hutchison Guest 1990 e 1998; Randi 2021). Questi criteri corrispondono peraltro al programma internazionale UNESCO per la conservazione, accessibilità e diffusione del patrimonio documentale dell'umanità Memory of the World (MoW) del 1992. In Occidente il già citato culto del patrimonio, unitariamente al primato del balletto accademico e dei suoi codici, nonché il dominio del modello scenico teatrale (all'italiana) hanno in qualche modo rallentato la spinta a ricercare, utilizzando le metodologie di altre discipline, altre strategie di permanenza e trasmissione della danza.

Il contributo apportato dai *Cultural Studies* e dei *Performance Studies* sotto questi aspetti aggiunge alla consueta modalità catalogatoria dell'archivio e ai criteri esclusivamente cronologici una strada alternativa al concetto di spettacolo come "effimero irredimibile" (De Marinis 2014: 191). Rispetto a questo approccio e alla trattazione del patrimonio rispetto alla sua auto-rappresentazione e trasmissione, lo stesso De Marinis si concentra non sullo spettacolo ma sulle "pratiche performative che lo sostanziano, come una traccia o piuttosto come *un modo di persistenza e di trasmissione non documentario*, che si compie fundamentalmente nel corpo e *mediante il corpo*" (De Marinis 2014: 191).

Se da una parte la ricerca accademica si affaccia in qualche modo a queste nuove strategie di ricerca, dall'altra emergono questioni fondamentali anche per tutti gli individui che operano nell'ambito dello spettacolo da vivo e delle arti sceniche. Le prospettive relative a documentazione, accesso e ricerca, solitamente applicate ai beni culturali materiali e paesaggistici, come possono essere applicate allo spettacolo dal vivo, in particolare alle pratiche teatrali, coreiche e performative? Richard Schechner fornisce alcune risposte attraverso la prospettiva

¹⁰ <https://ich.unesco.org/en/state/italy-IT?info=elements-on-the-lists> (8 agosto 2023).

dei *Performance Studies*, per cui l'azione performativa si compone di strategie e comportamenti che sono già emersi nel passato e vengono di volta in volta ricombinati in maniera inedita e soprattutto rivelatoria: la teoria del "comportamento restaurato" che troviamo in ogni tipologia di performance, viene estrapolato dal suo contesto di origine per cui:

Si presume, da parte di coloro che praticano tutte queste forme artistiche, rituali e terapeutiche, che alcuni tipi di comportamento – sequenze organizzate di eventi, sceneggiature, testi conosciuti, movimenti codificati – esistano indipendentemente dai performer che li "eseguono", per cui si possono conservare, trasmettere, manipolare, trasformare (Schechner 1981: 214).

Schechner definisce come "strips of behaviour" le tracce che il corpo lascia su altri corpi, operando su pratiche di trasmissione incorporate – una *embodied knowledge*¹¹ – ereditate da processi storici, culturali e identitari. Queste tracce costituiscono una memoria collettiva e individuale, forma di conoscenza che realizza nel passaggio dal corpo del danzatore alla percezione di chi osserva. Queste tracce trovano nel corpo un punto di convergenza in cui si riversano, si trasformano e vengono rimesse in discussione identità, processi relazionali, identità di genere, rapporto con il potere in una serie di intersezioni che non permettono più di leggere la danza in un'ottica modernista – ovvero movimento come emanazione estetica di un'interiorità (cfr. Martin 1965) – ma come una delle pratiche attraverso cui i corpi vibrano delle risonanze politiche, sociali, di genere, etniche, sessuali in modo significativo. La danza ridisegna il concetto di archivio in una declinazione dinamica: il corpo rimette in azione memorie esperienziali, emotive, culturali tramite il movimento e sfuggendo al processo di verbalizzazione di questi processi, anche attraverso la ritualizzazione di gestualità riconoscibili, incorporate ed ereditate attraverso l'immaginario estetico proprio di ogni cultura. La danza opera altresì un atto di resistenza con "la visione statica ed enciclopedica della memoria culturale, valorizzando gli aspetti performativi e il movimento corporeo come parte integrante di ogni forma di memoria collettiva e individuale" (Franco 2019: 57).

La discussione emersa attorno all'arte immateriale non riguarda solo la questione della memoria, ma anche la considerazione di questi processi artistici nelle politiche culturali e nella fruizione collettiva, in quanto costituiscono una conoscenza ancora scevra dai condizionamenti della storiografia tradizionale, in linea con la definizione di Bauxmann: "This tacit knowledge was never integrated into occidental historiography and remained marginal to the European concept of culture. But how can this desideratum be productive in writing

¹¹ *Embodied*, nel senso di 'incarnato' o 'incorporato' si riferisce quindi a processi cognitivi che avvengono attraverso i sensi, e quindi tramite l'attività di percezione (*embodied cognition*) e simulazione (*embodied simulation*): cfr. Caruana e Borghi 2013; Carlotti 2018.

dance history?” (Bauxmann 2007: 207). Questa domanda apre ad un ampio spettro di considerazioni: la danza costituisce uno spazio fertile per processi di archiviazione e rimesse-in-azione in nuovi contesti politici e culturali, attuando una ri-significazione di se stessa e del proprio valore sociale e culturale: con le parole di Schechner, “agisce due volte” (Schechner 1984)¹². La danza quindi, pur compendosi in un dato momento significativo e non replicabile nello stesso modo, può essere trasmessa e si trasforma ad ogni passaggio, riproponendo nuovi significati.

Questo gesto della memoria, di scrittura del/dal corpo, ci spinge a superare la propensione alla fuga e alla sparizione della performance problematizzata da Peggy Phelan¹³ come azione di resistenza nei confronti di un sistema declinato alla riproduzione continua del capitale. Phelan altresì sottolinea come la scomparsa dell’azione performativa sia fondamentale in quando richiede uno sforzo continuo di memoria: “restage and restate the effort to remember what is lost” (Phelan 1993: 147). In questa sede si mette in luce una sopravvivenza diversa, messa in atto attraverso un processo di archiviazione, “sedimentazione di tracce costituita dall’iscrizione sul corpo stesso di tecniche e stili coreografici” (Giannasca 2018: 342) che avviene grazie a processi di incorporazione diretta e di *re-enactment*.

2. Dal documento all’azione

Il processo di incorporazione riconfigura il concetto di archivio, visto come spazio di deposizione e di conservazione silente e, secondo Derrida, rischioso: “The concept of archive [...] shelters itself from this memory that it shelters: which comes down to saying also that it forgets it” (Derrida 1995: 9). Il corpo-archivio mette in azione processi di apprendimento delle tecniche, rielabora le identità e opera atti di selezione, conservazione e scarto (Foucault 2018), ridando nuova vita a pratiche coreografiche e aprendo direzioni innovative nei contesti performativi contemporanei: una volontà di archiviare che è generativa, come ben definito da Lepecki:

Il tornare e il ritornare a tutte queste tracce, ai passi, ai corpi, ai gesti, al sudore, alle immagini, alle parole, ai suoni portati sulla scena da danzatori del passato paradossalmente diviene uno dei più significativi tratti distintivi della coreografia contemporanea sperimentale. Con la domanda (suscitata dal ritornare inteso come sperimentazione – dallo sperimentare coreograficamente) se per mezzo del tornare indietro – o proprio nello

¹² “Twice-behaved behaviour”.

¹³ “Performance, the genre of art in which disappearance (the failure of the given to be seen to remain fixed in an arrested projection) is part of the aim of the work, must take a more central place than it currently holds in the landscape of contemporary representation” (Phelan 1993: 91).

stesso volgersi indietro – la danza, nonostante tutto, possa in qualche modo evitare la maledizione di Orfeo del venire congelata nel tempo (Lepecki 2016: 31).

Un esempio efficace di questa operazione è *Isadora Duncan* di Jérôme Bel, in cui il coreografo francese analizza la figura della pioniera della danza libera ispirandosi alla sua biografia, *La mia vita*. La ricostruzione del vocabolario cinetico di Isadora Duncan, attraverso il corpo di Elisabeth Schwartz¹⁴, assume un valore diverso dal momento in cui spontaneità, naturalezza, libertà, ribellione – cifre fondamentali del lavoro della pioniera della danza moderna – vengono rimesse in azione da un corpo femminile non più giovane nel contesto delle nuove istanze femministe e intersezionali:

[Jérôme] Bel tries to avoid several familiar placings of himself as an artist and/or choreographer, and while doing that he is conversing with the history of contemporary dance and art. [...] Another idea is using modern dance as a mode of emancipation of civilizing processes and institutionalized power mechanism: the link between dance and freedom, an idea deeply rooted in the very foundation of modern dance (Bauer 2008: 38).

L'intangibilità del patrimonio coreico consiste quindi in pratiche di archiviazione che avvengono attraverso processi di trasmissione da un corpo all'altro, per cui soggette a cambiamenti dati dalla domiciliazione di queste pratiche nel corpo del danzatore o della danzatrice. Per molto tempo questa ingovernabilità della memoria della danza ha creato non poche perplessità e discussioni all'interno del settore, soprattutto se studiata rimanendo all'interno di un'impostazione rigidamente storiografica, mentre ad oggi è possibile scovare le tracce del passato all'interno della memoria del movimento per riattivarle nel presente e leggerle grazie alla lente metodologica dei *Cultural Studies*. L'intersezione con questi studi permette di vedere queste tracce nei corpi come una scrittura capace di raccontare il presente con uno sguardo nuovo, in particolare di mettersi in relazione alle dinamiche politico-sociali del proprio tempo e al valore che un corpo che danza assume nei confronti delle logiche di potere. Susan Leigh Foster afferma infatti: "in that writing, the body's movements become the source of interpretations and judgements – moral, aesthetic, philosophical, empathetic" (Leigh Foster 1996: XIII). La capacità della danza di rimettere queste memorie all'interno di processi trasformativi in dialogo con le problematiche e le caratteristiche del presente apre ad un nuovo panorama creativo per gli artisti, i quali rimettono al centro dei processi la relazione con i contesti di riferimento abbandonando, di fatto, l'idea dell'arte

¹⁴ Elisabeth Schwartz è danzatrice e insegnante conosciuta a livello nazionale in tutta la Francia, formatasi a New York e specializzata nel repertorio e nel linguaggio di Isadora Duncan.

come pratica elitaria e calata dall'alto: questo passaggio slega la danza dalla condizione dell'effimero a cui è stata sempre associata (Lepecki 2006, Siegel 1972) e in particolare si assiste a uno slittamento del *fare arte* verso un'ottica relazionale – nel senso di un nuovo rapporto con la società e la comunità – sia nelle sue manifestazioni, sia negli strumenti di ricerca e negli approcci epistemologici¹⁵. Si assiste ad un'urgenza attorno alla danza che non vede più nella manifestazione estetica il suo unico perno nella relazione con il mondo e allo stesso modo non si riconosce in un corpo contenitore/esecutore, ma spazio di elaborazione delle complessità e luogo di resistenza alle dinamiche di potere, calato direttamente all'interno del tessuto sociale. La prospettiva del post-umano (cfr. Le Breton 2021), ovvero di un corpo molteplice e contestualizzato rispetto a molte variabili (genere, contesto, etnia, ecc.) chiede a gran voce l'abbandono del concetto romantico di arte come possesso di pochi e oggetto di trasmissione per una stretta élite. Giorgio Agamben, problematizzando questo nuovo modo di concepire l'operato artistico, afferma:

L'arte non è che il modo in cui l'anonimo – che chiamiamo artista – mantenendosi costantemente in relazione con una pratica cerca di costruire la sua vita come una forma di vita, la vita del pittore, del falegname, dell'architetto, del contrabbassista in cui come in ogni forma di vita è in questione nulla di meno che la sua felicità (Agamben 2017: 28).

3. *Un dialogo necessario*

I cambiamenti profondi che stanno riguardando la produzione artistica, le sue manifestazioni, nonché l'acceso dibattito sulla natura del corpo come archivio e del suo rapporto con la storia e la società riguardano anche le questioni esposte all'interno del documento UNESCO con cui è iniziata questa analisi. Il punto di interesse a cui la Convenzione ci riporta non è solamente quello di archiviare seguendo una volontà cieca di conservazione – che Hal Foster definisce come “archival impulse” (cfr. Foster 2004) – ma di mettere in azione una stratificazione di esperienze, saperi, ricerche, ideologie. Per fare questo, occorre che la ricerca storica nella danza non debba limitarsi alla sola analisi documentaristica, né ad un approccio metodologico basato esclusivamente su uno sguardo reificante, legato a parametri estetici determinati – solitamente legati ad una tecnica specifica – e al formato dello spettacolo. Alessandro Pontremoli afferma: “nell'era della liquidità sociale è necessario un nuovo sguardo, come esito di un dialogo tra l'oggetto studiato (la cultura e le sue manifestazioni) e l'osservatore” (Pontremoli 2015: 34).

¹⁵ Un esempio è il crescente interesse delle scienze cognitive nei confronti delle manifestazioni performative e dell'analisi dell'esperienza percettiva sia del performer che dello spettatore (cfr. Zardi 2018).

Da questo punto di vista, occorre intraprendere un percorso ancora più complesso rispetto ai processi di istituzionalizzazione previsti dal documento UNESCO – “établir des institutions de documentation sur le patrimoine culturel immatériel”¹⁶ – che si coinvolga con la pratica artistica: essere presente nei luoghi della danza per leggere il corpo del danzatore o della danzatrice, dell’insegnante e degli spettatori. Le nuove generazioni di artisti operano all’interno di contesti ricettivi e ibridi, i quali necessitano di uno sguardo più ampio e plurale e di un legame sempre maggiore con le comunità e gli spazi urbani non istituzionali. In questa prospettiva la Convenzione apre alcune questioni centrali rispetto alla trasmissione di “informazioni, memoria culturale e identità collettiva da una generazione o da un gruppo a un altro attraverso comportamenti reiterati” (Taylor 2019: 172): tale operazione interessa specificatamente i rituali e la performance dal vivo nelle comunità e nei gruppi sociali. Chi detenga il ruolo di *agency* nella trasmissione e conservazione è un tema problematizzato da Diana Taylor, sottolineando l’intervento delle comunità nei confronti del patrimonio immateriale. La studiosa mette in crisi l’approccio *top-down*, verso una strategia alternativa rispetto alla sola conservazione e accesso alle fonti documentali o agli spazi di conservazione e suggerendo “di invertire il processo, vale a dire, piuttosto che ri-eseguire l’archivio, dare via libera a ciò che avviene dal vivo e a tutte le sue mediazioni, interpretazioni e sfide” (Taylor 2019: 195).

Con questa prospettiva, l’artista assume un ruolo non subordinato a quello dell’istituzione (museo, archivio, università) o del legislatore, ma viene chiamato ad intervenire con un nuovo ruolo.

Nel variegato paesaggio della produzione coreica, gli artisti sono orientati verso il dialogo con la società civile, lo studio teorico delle dinamiche comunitarie e l’esplorazione di nuovi spazi, dando nuova linfa ai processi artistici e una direzione diversa alle proprie competenze: “occorre dunque che i danzatori parlino e scrivano” in quanto consapevoli di come la danza sia “una stratificazione di storie, in un corpo fatto di stratificazioni di sapere e di esperienze” (Anzellotti 2015: 117-118).

¹⁶ Convention UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Paris, III, 13, 17 ottobre 2003, art. 13.

Bibliografia

AGAMBEN, GIORGIO

2017 *Creazione e anarchia: l'opera nell'età della religione capitalistica*, Neri Pozza, Vicenza.

ANZELLOTTI, ELISA

2015 *L'artista vivente come fonte e archivio della danza. Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e François Dupuy per le ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. VII, vol. 6, 2015, pp. 112-118.

BAUER, UNA

2008 *The Movement of Embodied Thought The Representational Game of the Stage Zero of Signification in Jérôme Bel*, in «Performance Research» n. 13, vol. 1, pp. 35-41.

BAXMANN, INGE

2007 *The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History*, in S. Gehm, P. Husemann, K. von Wilke (eds.), *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 207-215.

CARLOTTI, EDOARDO GIOVANNI

2018 *Esperienza e coscienza. Approcci alle arti performative*, Accademia University Press, Torino.

CERVELLATI, ELENA

2009 *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Mondadori, Milano.

CARUANA, F. – BORGHI, A.

2013 *Embodied cognition: una nuova psicologia*, in «Giornale Italiano di Psicologia» n. 1, pp. 23-48.

2004 CODICE DEI BENI CULTURALI E DEL PAESAGGIO, d. Lgs. 22 gennaio, n. 42.

2003 CONVENTION UNESCO POUR LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL, Parigi, 17 ottobre.

2005 CRITERIA FOR INSCRIPTION ON THE LISTS ESTABLISHED BY THE 2003 CONVENTION FOR THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE, Parigi, 5-6 dicembre.

DE MARINIS, MARCO

2014 *Il corpo dello spettatore: Performance Studies e nuova teatrologia*, in «Annali online. Sezione di Lettere», n. IX, vol. 2, pp. 188-201.

DERRIDA, JACQUES

1995 *Archive Fever a Freudian Impression*, trad. di Prenowitz, Eric in «Diacritics», n. 25, vol. 2, pp. 9-63.

DUNCAN, ISADORA

1927 *My life*, Boni and Liveright, New York.

FOSTER, HAL

2004 *An Archival Impulse*, in «Dance Research Journal» n. 10, pp. 3-22.

FOUCAULT, MICHEL

2018 *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano.

FRANCO, SUSANNE

2019 *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di S/Confine», n. 5, pp. 55-65.

GIANNASCA, EMANUELE

2018 *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» n. 10, vol. 10, pp. 325-346.

GFELLER, AURÉLIE ÉLISA

2017 *The Authenticity of Heritage: Global Norm-Making at the Crossroads of Cultures*, in «The American Historical Review», n. 122, 3, giugno, pp. 758-791.

HARTOG, FRANÇOIS

2015 *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, Columbia University Press, New York, (trad. it. ASARO, L., 2007, *Regimi di storicità. Presentismo e Esperienze del Tempo*, Sellerio, Palermo).

HUTCHINSON GUEST, ANN

1990 *Dance Notation*, in «Perspecta», n. XXVI, pp. 203-214.

1998 *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, Gordon and Breach, Amsterdam.

LABAN, RUDOLF

2009 *La danza moderna educativa*, (trad. It. DELFINI, L. – ZAGATTI, F.), Ephemeria, Macerata.

2014 *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata.

LARSEN, KNUT EINAR (a cura di)

1994 *Nara Conference on Authenticity / Conference de Nara sur L'Authenticité*, UNESCO, Nara, Japan.

LE BRETON, DAVID

2021 *Antropologia del corpo*, Meltemi, Milano.

LEIGH FOSTER, SUSAN

1996 *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*, Routledge, Londra.

LEPECKI, ANDRÉ

2006 *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York.

2016 *Il corpo come archivio. Volontà di rimettere-in-azione e vita postuma delle danze*, (trad. it. PONTREMOLI, A.), in «Mimesis Journal» n.5, vol.1, pp. 30-52.

LOWENTHAL, DAVID

1998 *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, New York.

MAREK, TAMM

2021 *Storia orientata al futuro*, in «E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», n. 32, vol. XV, pp. 42-48.

MARTIN, JOHN

1965 *Introduction to the Dance*, Dance Horizon, Brooklyn.

PHELAN, PEGGY

1993 *Unmarked: the Politics of Performance*, Routledge, Londra-New York.

PONTREMOLI, ALESSANDRO

2004 *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

2015 *Introduzione*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. VII, vol. 6, pp. 34-36.

RANDI, ELENA

2021 *Scrivere la danza. La notazione coreica nella prima metà dell'Ottocento*, «Romanticismi», n. VI, pp. 213-229.

SCHECHNER, RICHARD

1981 *Restoration of Behavior*, in «Studies in Visual Communications» n. 7, vol. 3, (trad. it. VALENTINI, V., a cura di, 1984, *La teoria della performance (1970 – 1983)*, Bulzoni, Roma).

1984 *La teoria della performance 1970 – 83*, Bulzoni, Roma, pp. 213-301.

SIEGEL, MARCIA B.

1972 *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*, Saturday Review Press, New York.

TAYLOR, DIANA

2019 *Performance, politica e memoria culturale*, Artemide, Roma.

TESTA, ALBERTO

1988 *Storia della danza e del balletto*, Gremese editore, Roma.

TUCCI, ROBERTA

2013 *Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale: qualche riflessione fra dicotomie, prassi, valorizzazione e sviluppo*, in «Voci. Annuale di Scienze Umane», Roma, pp. 183-190.

ZARDI, ANDREA

2018 *La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuroscientifico*, in «Mimesis Journal», n. VII, vol. 1, pp. 91-111.