

TRASMISIONI

modelli e sperimentazioni tra

VERTICALITÀ

ORIZZONTALITÀ

#0

OSCILLAZIONI



Nelle pagine di questo n.0 sono state depositate riflessioni e interventi nati da due tavole rotonde. La prima realizzata all'interno di *Trasmissioni* – prima sezione del festival *Teatri di Vetro* – scampata ad ogni restrizione perché realizzata dal 21 al 26 settembre 2020, nella coda dell'euforia estiva di un anno che certo non dimenticheremo. La seconda svoltasi a Latina il 18 ottobre – nell'ambito del festival *Tendance* – in un clima già del tutto cambiato.

L'idea di questa fanzine è nata a Latina, dalla spinta a lasciare una traccia materiale, proprio perché consapevoli di essere a breve riportati, da nuovi divieti, a vecchi utilizzi di media e telecamere, sospesi tra il freno del disagio della presenza fisica e il lancio del desiderio di superamenti estetici.

Un oggetto. Un corpo, per quanto di carta. Un precipitato delle ore trascorse a discutere.

Si aggiungono i testi di due artisti che negli anni passati hanno preso parte a *Trasmissioni* e che nel progetto hanno sostato con il proprio pensiero.

Il tema lanciato e condiviso tra le due direzioni artistiche è *sdraiato* sul titolo: *TRASMISSIONI, modelli e sperimentazioni tra verticalità e orizzontalità*; l'intento la creazione di due giornate di studio sulle metodologie e le pratiche di trasmissione in danza interrogando i caratteri di verticalità e orizzontalità interni alla relazione tra maestri e allievi.

In ogni giornata sono state previste tre brevi relazioni introduttive a cura di artisti e teorici per avviare la riflessione collettiva perimetrandone il campo. Ad introdurre la prima giornata, focalizzata a partire dal carattere di verticalità della trasmissione, sono stati Clemente Tafuri, artista e direttore artistico di *Teatro Akropolis* e del festival *Testimonianze ricerca azioni* di Genova; Stefano Tomassini che insegna Coreografia, Drammaturgia e Teorie della performance all'Università Luav di Venezia e scrive di danza su «Atribune»; Alessandra Cristiani, performer e coreografa.

La seconda, spostando la riflessione sul carattere orizzontale di molte sperimentazioni in atto, è stata aperta da Anna Albertarelli coreografa e formatrice presso centri di formazione professionale per giovani danzatori, gruppi sperimentali e corsi di formazione per insegnanti, operatori del sociale e insegnanti di sostegno mirati all'integrazione, Fernando Battista, coreografo, insegnante in dottorato di ricerca presso il Dipartimento di Scienze dell'Educazione Uniromatre, che lavora sulla relazione tra danza e corpo con i processi relazionali tra studenti e persone migranti e Paola Bianchi, performer, coreografa, autrice del libro *Corpo politico*.

Tutto molto organico in apparenza. Eppure...

Cerco di spiegare ad un'inglese il concetto di parte e di tutto attraverso l'esemplificazione di piccole forme di formaggio. Mi sento in difficoltà perché nessuna di queste caciottine è intera e a nessuna manca una parte corrispondente. Il tutto sfugge. Ho solo le parti.

Con le mani mimo la forma intera intorno alle porzioni di formaggio.

Faccio tentativi con formaggi diversi come se la tonalità del giallo o lo spessore della scorza potessero adattarsi meglio ad una dimostrazione. Neanche penso che potrei usare le parole.

Del resto sto dormendo e a volte le scorciatoie più ovvie nei sogni sfuggono.

Appena sveglia, mi cade l'occhio su una frase di Chandra Livia Candiani: "Le cose sono complesse e se vedi un lato ne manchi un altro e non ho parole rotonde" (*Doppiozero*, 10 novembre 2020).

Proprio così.

Non ho parole rotonde per fare di questo numero 0 un tutto.

Potrei inventare un orizzonte, cucire un tutto fittizio. Ma non voglio falsificare la bellezza della serie di voci, dell'alternarsi dei punti di vista, degli affondi autobiografici, delle soste troppo lunghe su un concetto né di quelle troppo brevi e irrisolte.

Lascio la parola alle parti, alla parzialità dello sguardo artistico e il suo costante sforzo di lasciarci un segno di sé.



Il progetto **TRASMISSIONI**, per essere compreso nella sua complessità, va considerato accanto a un altro progetto di Roberta, un capitolo essenziale della sua riflessione sull'arte e la creazione: il progetto **OSCILLAZIONI**. *Oscillazioni* è una sfida lanciata agli artisti, una provocazione al limite del paradosso: Roberta chiede agli artisti di ritornare a riflettere sui momenti perduti del processo creativo, su quanto nel cammino di ricerca viene attraversato e non prende forma nell'opera. O, per meglio dire, prende forme irriconoscibili. Essere invitati - come è stato anche per Teatro Akropolis - a riflettere sul processo creativo in questi termini ci permette di dare un senso inedito al rapporto tra processo e opera, processo-prodotto, a uscire dalla retorica che avvolge questo rapporto che sempre più spesso si conclude con la sua enunciazione. Quantomeno nel teatro di ricerca, quasi tutti affermano la centralità dei processi rispetto all'opera conclusa, è ormai qualcosa, per fortuna, di assodato. Ma detto questo, che significa dare centralità ai processi? In che modo? I processi sono le prove? Lo studio? E lo studio di che? Cosa rende realmente diverso un approccio convenzionale al processo di creazione, da uno invece significativo che permetta l'aprirsi e lo svolgersi di relazioni e intuizioni da condividere, che dia forma alla possibilità di trasmettere a un livello profondo, non individualizzato, pre-opera, la parte più nascosta del proprio lavoro ad altri (dove gli altri non sono ancora evidentemente gli spettatori)? Ognuno avrà le sue ricette. O non le avrà e si accontenterà di continuare a parlare di processo e prodotto senza approfondire il senso di questo binomio, rimanendo al sicuro dietro una formula che tutti condividiamo. Ma Roberta, con *Oscillazioni*, ci chiede di mettere a fuoco qualcosa di preciso, qualcosa appunto che viene perduto. E ciò che viene perduto è sempre, in quanto perduto, collocato nell'atto del ritrovamento, di uno svelamento. In questa prospettiva ciò che è perduto non è un frammento di partitura semplicemente scartato. È un frammento che mantiene il suo potere, la sua forza, e quando torniamo a riflettere su quei materiali che nell'opera ormai non compaiono, torniamo a riflettere su ciò che non ha vissuto un declino, che non è stato cristallizzato. Si potrebbe definire, questo ipotetico frammento perduto, una *rappresentazione nascente*, non ancora viziata dalla forma. È quello che Paola Bianchi chiama *l'informe* e che continua, pur nella sua trasformazione, a rimanere informe. Rifrequentare questa origine, quelle rappresentazioni nascenti impossibili da ritrovare intatte nell'opera, è quanto precede *Trasmissioni*, è la parte esoterica di un cammino politico. Roberta Nicolai riconosce le nostre ossessioni, le nostre fragilità, le nostre astuzie. È riduttivo pensare al suo lavoro come a quello di una curatrice, di una organizzatrice di eventi o di una direttrice artistica di festival. Roberta affonda le mani in una terra rovente, con intelligenza e grazia, con la sensibilità e la visionarietà di un'artista. Lei sa scorgere quello che noi artisti decidiamo, più o meno consapevolmente, di lasciare da parte. Per disattenzione, furberia, mancanza di consapevolezza, pigrizia, saccenza, eccessiva o (raramente) scarsa considerazione di sé, paura, pudore o per chissà quale altro motivo. E lo scorge perchè innanzitutto appartiene a lei, perchè non è estranea a questo pathos, perchè ne sente il bisogno spesso più degli stessi artisti, perchè non è una collezionista, ma una *ladra*, come lei stessa si definisce (giocando intorno a *Inception* di Christopher Nolan) nel bellissimo articolo che abbiamo pubblicato di recente. Ho seguito *Trasmissioni* fin dalla prima edizione, incontrando gli artisti, vedendo come evolveva il loro lavoro con gli allievi, come il passaggio di conoscenza avveniva, con quali strumenti, con quali rischi, con quanta capacità di esporre il nucleo del proprio pensiero, della propria pratica performativa. Paola Bianchi, anche lei in questo progetto dalla prima edizione e in *Oscillazioni*, è arrivata a mettere in discussione gli elementi fondativi della pedagogia teatrale, tra gli altri il modello, il corpo del maestro come modello. E gli esiti del suo lavoro con Barbara Carulli sono la testimonianza di una trasmissione possibile che nulla ha a che vedere con l'estetica, lo stile, il genere. Forse il suo è uno degli esempi più radicali della relazione possibile e necessaria tra *Oscillazioni* e *Trasmissioni*. Sta quindi a noi capire come rendere vivo quello che lo sguardo di Roberta riesce a vedere nel nostro lavoro. Come lasciare nell'opera i varchi attraverso cui sia ancora possibile attingere a quella vita che proprio nel definirsi dei processi rischia, un poco alla volta, di andare perduta.



Mi piacerebbe fare una sorta di contrappunto, di gioco al rilancio rispetto a quanto detto. Da una parte sono molto interessato al grado zero di ciò che può descrivere che cosa è la coreografia, la nozione di coreografia. Dall'altra, negli ultimi anni, mi sono occupato della questione della temporalità in danza cioè del piano del tempo nel processo creativo e nello spettacolo. La cosa che mi ha più colpito in questi giorni è l'idea che quello a cui stavamo assistendo non fosse un transito, cioè un passaggio di qualcosa che cambierà. Questo per me non incide molto sul senso dello sguardo perché non sono interessato a ciò che non resta, sono invece interessato a ciò che resta di fronte gli occhi, si deposita, accade nel qui e ora dell'esperienza dell'evento. Un antropologo italiano si è occupato di ciò che resta contro questa dittatura dell'essere sempre in movimento – di rispondere al flusso delle informazioni stando nel mondo globale in estrema mobilità o anche a fronte invece delle migrazioni costrette quando la mobilità appunto diventa un destino fatale – calabrese di origine, si è occupato di quelle situazioni di coloro che invece decidono di restare, coloro che fanno una scelta contraria a quella del partire, una scelta di ribellione e di resistenza. Sto parlando di Vito Teti che ha scritto diversi volumi su questo tema di cui l'ultimo è *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*. In un passo di questo libro dice: “Bisognerebbe trovare un termine che oltre alle rovine e alle macerie indichi ciò che resta, se qualcosa resta, delle macerie. Niente forse.” Ecco io penso che la durata di questo niente – questo probabile niente che sono le macerie e le rovine – è pari a quel tempo evanescente, mai docile di un'opera coreografica. Perché con la danza e la performance qualcosa sfugge sempre alla storia, qualcosa appare e scompare in un modo irripetibile. Il lavoro di ieri resta irripetibile nella catena delle mie esperienze così come il bellissimo solo di Paola oggi. La durata di questo niente che in qualche modo fa resistenza alla sparizione dell'opera performativa e coreografica, sembra proprio coincidere con la percezione di un tempo come incastrato, disgregato, irriconoscibile appunto un tempo, per come dire, perso. Ma non si tratta di un tempo che resta in attesa di un'epifania sempre a-venire, sempre rimandata; né un tempo fissato come se fosse la conseguenza di una fatale disfatta, di una sconfitta. E nemmeno di una rassegnazione passiva né di un solenne rivendicato atto di rinuncia. Allora di cosa si tratta? Di tempo che racconta esattamente ciò che

sopravvive prima e dopo quello che ho visto. L'attesa, il processo che ha portato a quell'evento e poi che cosa resta di quell'evento nella testimonianza, nella documentazione, nello scambio delle emozioni. C'è qualcosa della performance che sembra continuare a vivere oltre il tempo convenuto della sua esecuzione. C'è un bellissimo libro della fondatrice della disciplina di cui prevalentemente mi occupo – dance studies – *Valuing dance* di Susan L. Foster. Affronta il rapporto tra danza e valore – anche nel senso del mercato. Analizza la difficile permanenza della danza, ciò che resta del movimento attraverso la sua materializzazione nel processo di trasmissione, nel passaggio da corpo a corpo inteso come atto di scambio ma secondo due ipotetici, ovviamente riassuntivi, e opposti vincoli: quello economico della merce e quello simbolico del dono – nel quale noi ovviamente qui siamo immersi. Per Foster: “il mercato della danza è dominato da una continua idealizzazione di modelli estetici di perfezione sempre irraggiungibili, per questo sempre rinviati, sempre promessi, però capaci di generare profitto in termini economici e che appunto deriva da una compensazione della perdita della capacità di reazione alla storia e al suo contesto”. Il mercato della danza è un mondo senza rovine né macerie che rinforza soltanto il successo individuale che è appunto ciò che non resta e che è appunto rinviato, sempre a-venire perché la merce è la promessa di godimento che non si dà mai.

STEFANO

Nella trasmissione come dono, invece, la natura più egualitaria della relazione, il senso della comune condivisione, sono continuamente riaffermati. (È in fondo anche quello che facciamo noi in questa nostra presenza, nei dialoghi fra noi, nei discorsi e nelle provocazioni nel tempo di passaggio da uno spazio all'altro. Lo sguardo del curatore è uno sguardo di un certo tipo ma sempre sguardo complice, di chi si mette a servizio, di chi ha voglia di condividere un tempo per spingere la risoluzione del processo creativo in un'altra direzione). Dicevo la danza come dono non può essere separata dagli spazi e dalle persone che la generano. Nemmeno dalla sua storia, perché qui le rovine sono un passato condiviso, ogni volta nuovamente creato, confermato e quindi anche

perpetuato dall'occasione contingente e non invece quella programmata, prevista dal cartellone in abbonamento. Si tratta di esperienze che conosciamo ma val la pena poi rivendicarle, in termini di identità. Non si tratta dunque di un tempo ritagliato tra lavoro e riposo, profitto e consumo, quello che noi possiamo percepire dall'esperienza della performance; è invece tempo liberato dalla necessità del ritaglio, è un tempo attivo finalmente affrancato dal bisogno di una pausa che sospenda l'attività di lavoro che lo trascende.

È un'emancipazione che noi sempre cerchiamo attraverso l'esperienza della performance perché è capace di affermare un senso differente del tempo, un tempo assolutamente alternativo al tempo ordinario, come fosse polvere dobbiamo fare spazio a questo niente, a questa durata, perché è destinato a restare, a sopravvivere a ogni significato. Non si tratta di dar corso a una sorta di elegia della caducità, piuttosto di descrivere la materia al suo capolinea. Il presente contemporaneo della performance è in grado di raccontare questo tempo in cui osserviamo un'intera epoca al suo capolinea.

L'idea di un tempo verticale e di un tempo orizzontale mi aveva molto sollecitato e quindi oggi avrei voluto farvi vedere un esempio di tempo verticale in una situazione di *partnering* (il passo a due che chiude il primo atto del balletto *Don Chisciotte*, 1869) in cui il ballerino solleva la ballerina e la tiene sospesa in un tempo prolungato, muscolare e circense, un tempo di assoluto virtuosismo. E tuttavia in quella sospensione è negoziato un tempo che è quello della verticalità, della messa a profitto della prestazione dei corpi, la promessa di una sospensione dal peso della vita che è anche una redenzione in un altrove. Ovviamente è una finzione, costa il biglietto.

Dall'altra, per l'ipotesi di un tempo orizzontale avrei mostrato un'immagine di Alexey Brodovitch (1898-1971) che nel 1945 pubblica un catalogo dal titolo *Ballet* – lui è un russo scappato dall'Unione Sovietica, si trasferisce in Francia impara un mestiere lavorando per i Ballets Russes e poi si trasferisce in America diventando il direttore creativo di *Harper's Bazaar* dove inventa un modo tutto nuovo di intendere il design –. Nel catalogo ci sono le foto che scatta ai Ballets Russes de Monte Carlo in tournée a New York alla fine degli anni Trenta. Ha il permesso di salire sul palcoscenico, di fare delle foto. E quelle che pubblica sono foto 'inguardabili', fuori fuoco, piene di nebbia, incomprensibili, illeggibili, sono foto che non raccontano il balletto, la perfezione di quell'estetica. Raccontano invece tutta un'altra cosa. Mette fuori fuoco l'azione, ma per fare questo documenta chi è veramente fuori fuoco. Per la prima volta in immagini di balletto – cioè dell'arte che più si fonda su un ideale inarrivabile di perfezione – compaiono delle figure che non sono in azione ma sono quei ballerini e quelle ballerine che aspettano in quinta di entrare nel tempo dell'azione, ripresi nel loro essere fuori tempo. Il catalogo racconta di una realtà – di un tempo diverso – che è appunto invisibile ma qui invisibile non ha niente di metafisico, è veramente quello che della scena noi non vediamo. La figura di chi tiene un tempo che non è quello della posa, è un tempo d'attesa, un tempo rilassato ma in tensione perché sta per entrare – è tempo di qualità – e che è importante tanto quanto quello in scena perché lo rende possibile.