

# I cigni non muoiono mai

## Variazioni sulla *Morte del cigno* nel terzo millennio

Miriana Pelosi, Matteo Tamborrino, Andrea Zardi

Ognuno di noi è l'erede e il fautore di una memoria, di un pezzo di storia ed è questo ciò che ci identifica come persone.<sup>1</sup>

### 1. Rising on tiptoes: *comparsa e scomparsa del cigno*<sup>2</sup>

#### 1.1. *Un'introduzione*

Negli ultimi anni la nozione di memoria si è rivelata – nell'ambito degli studi teatrali, coreici e performativi – un terreno molto fertile per sguardi obliqui, particolari, sulle manifestazioni del corpo attraverso una prospettiva transdisciplinare. Si è scelto quest'ultimo termine per definire un approccio alla materia della danza non confinabile all'interno di specifiche discipline né limitato all'integrazione dei singoli paradigmi, ma orientato alla connessione e inclusione di molteplici sguardi appartenenti al mondo esterno – la società tutta – verso i processi di ricerca artistici, nella costruzione di un'epistemologia capace di costruire futuri possibili.

Il notevole interesse della riflessione per il concetto di memoria riferito alle pratiche coreografiche riguarda non solo – come è naturale – gli studi storici e antropologici, ma anche le neuroscienze, che ne approfondiscono la natura sia dal punto di vista prettamente fisiologico, ma anche nella trasmissione culturale.<sup>3</sup> Oltre a questi approcci, i Performance Studies

<sup>1</sup> Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982, p. 397.

<sup>2</sup> Paragrafo redatto da Andrea Zardi.

<sup>3</sup> Ci riferiamo qui ai numerosi studi sulla memoria cinestetica, in particolar modo applicati ai trattamenti di Dance Movement Therapy, cfr. Cynthia F. Berrol, *Neuroscience meets dance/movement therapy: Mirror Neurons, the therapeutic process and empathy*, «The Art in Psychotherapy», XXXIII (2006), pp. 302-315; Lavinia Teixeira-Machado, Ricardo Mario Arida, Jair de Jesus Mari, *Dance for neuroplasticity: A descriptive systematic review*, «Neuroscience and Biobehavioral Reviews», XCVI (2019), pp. 232-240. Per l'approccio neuroscientifico, da un punto di vista culturale, si rimanda a Elena Dapradi, Marco Iosa, Patrick Haggard, *A dance to the music of time: aesthetically-relevant changes in body postures in performing arts*, «PLoS One», IV, 3 (2009).

di matrice nordamericana, i Cultural Studies e i Memory Studies hanno contribuito a leggere la performance di danza non come oggetto in sé, ma come manifestazione polisemica che archivia, conserva, trasmette e trasforma identità e soggettività.

Il ruolo della memoria emerge con forza dal momento in cui la performance propone la centralizzazione di elementi non verbali – quale il corpo – che evidenziano come le pratiche culturali siano formate dal rapporto fra la trasmissione di alcuni codici, gesti, estetiche e la cancellazione di altri, in base ai rapporti di potere. Nella danza, il modello estetico-normativo soprattutto – ma non solo – legato al canone accademico ha costituito l'asse di riferimento su cui misurare ogni manifestazione coreica anche nelle sue declinazioni moderne e contemporanee. Parliamo di un paesaggio museale<sup>4</sup> dedicato alla memoria, alla conservazione e notazione filologica di opere che vengono riproposte al pubblico, ma che ha anche permesso forme di ricostruzione e rimessa-in-azione del repertorio accademico attente ad «attivare nuove possibilità di significazione dell'opera oggetto di ricostruzione e di rimetterne in circolo il potenziale creativo».<sup>5</sup>

Lo sguardo degli studi culturali applica criteri propri dell'antropologia, mettendo in relazione il corpo che danza con la società e le componenti rituali che la caratterizzano; questo approccio rianalizza modelli estetici conosciuti e incorporati, dedicandosi alla descrizione «degli elementi culturali posti a margine, dei vicoli ciechi e dei fallimenti, della soppressione di rituali e istituzioni, simboli di sottomissione ma che mettono in evidenza un'opposizione continua».<sup>6</sup> In alcuni casi, il repertorio è diventato il contenitore da cui attingere elementi per ripensare nuove forme di creazione nella danza, trasformandolo da modalità di conservazione mnemonica a strumento per nuove scoperte e per la proliferazione di idee creative, attraverso pratiche di rimediazione e re-interpretazione dell'opera coreografica e delle sue possibilità, come ampiamente discusso nelle ricerche di André Lepecki.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Fabio Acca, *Scena anfibia e Nuova danza*, in Clemente Tafuri, David Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di nuovo teatro in Italia 1967-2017*, atti del convegno (Genova, 5-7 maggio 2017), Akropolis Libri, Genova 2018, pp. 176-191.

<sup>5</sup> Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 104.

<sup>6</sup> Christina Lutter, Markus Reisenleitner, Michele Cometa (a cura di), *Cultural Studies. Un'introduzione*, Mondadori, Milano 2004, p. 23.

<sup>7</sup> André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the After-lives of Dances*, «Dance Research Journal», XLII, 2 (2010), pp. 28-48. Sul concetto di *reenactment*, legato a filo doppio al nome di Lepecki, alcuni imprescindibili riferimenti bibliografici sono (in ordine

## I cigni non muoiono mai

L'operazione artigianale di memoria, rigenerazione, trasmissione e trasformazione della performance non avviene al di fuori dell'archivio, ma fa parte della natura mediale dello stesso: la tendenza alla sparizione, alla scomparsa e impermanenza del gesto (o della parola) viene messa in discussione dal momento in cui l'archivio opera un'azione di salvataggio e registrazione, attivando esso stesso un atto performativo tramite la ricomparsa nei corpi.<sup>8</sup> Diana Taylor allarga questo ruolo attivo anche al repertorio, sottolineando come lo stesso operi in ottica di trasformazione<sup>9</sup> e mediazione:

The repertoire, like the archive, is mediated. The process of selection, memorization or internalization, and transmission takes place within (and in turn helps constitute) specific systems of re-presentation. Multiple forms of embodied acts are always present, though in a constant state of againness. They reconstitute themselves, transmitting communal memories, histories, and values from one group/generation to the next. Embodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge.<sup>10</sup>

cronologico) i seguenti: Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010; Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011; Marcella Lista, *Play Dead: Dance, Museums, and the "Time-Based Arts"*, «Dance Research Journal», XLVI, 3 (2014), pp. 6–23; André Lepecki, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, trad. it. Alessandro Pontremoli, «Mimesis Journal», V, 1 (2016), pp. 30-52; Claire Bishop, Black Box, White Cube, Gray Zone, *Dance Exhibitions and Audience Attention*, «TDR. The Drama Review», LXII, 2 (2018), pp. 22–42; Marko Franko (ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2018; Alessandro Pontremoli, *Coreografare Bach. Le Variazioni Goldberg di Steve Paxton e Virgilio Sieni tra percezione e memoria*, in Simona Brunetti, Armando Petrini, Elena Randi (a cura di), «Vi metto fra le mani il testo affinché ne possiate diventare voi gli autori». *Scritti per Franco Perrelli*, Edizioni di pagina, Bari 2022, pp. 354-355. Cfr. la voce Susanne Franco, Gaia Clotilde Chernetich, *Reenactment*, «Dancing Museums Glossary», ed. Ariadne Mikou: <dancingmuseums.com/artefacts/reenactment>, ultima consultazione 26 maggio 2023.

<sup>8</sup> Sul rapporto articolato fra archivio, repertorio e azioni di scomparsa e ricomparsa si fa rif. all'esaustivo saggio di Rebecca Schneider, *Performance remains*, «Performance Research», VI, 2 (2001), pp. 100-108. In particolare, ivi, pp. 101-102, si legge: «Should we not think of the ways in which the archive depends upon performance, indeed ways in which the archive *performs* the equation of performance with disappearance, even as it *performs* the service of 'savings'?».

<sup>9</sup> «Do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning» (Diana Taylor, *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, p. 20).

<sup>10</sup> Ivi, p. 21.

La ripresa di un'opera che fa parte del repertorio si scontra, obbligatoriamente, con l'esperienza, la tecnica, la soggettività del danzatore o della danzatrice, il contesto culturale del pubblico e il percorso artistico ed esperienziale del coreografo. Il passaggio temporale che la scrittura coreografica porta con sé durante il ritorno in essere di una creazione non è mai quindi un processo neutrale, asettico, insensibile al contesto del presente e del corpo coinvolto nell'azione, ma vi è connaturata un'azione trasformativa anche nel caso di un riallestimento fedele all'originale:

La ripresa di performance del passato rileva una tensione fra la volontà archivistica di conservare l'evento storico ri-presentandolo nel presente per sfuggire all'oblio della memoria che tocca le arti immateriali e il desiderio di riattivare l'atto artistico che lo aveva generato per offrire allo spettatore di oggi quel rapporto di condivisione dell'esperienza che ne garantisce l'essenza costitutiva (tradendone con la necessaria re-interpretazione soggettiva – sebbene storicamente documentata – la forma originaria).<sup>11</sup>

Le pratiche attuali del fare coreografia, nelle sue molteplici espressioni, ritornano sovente al repertorio attraverso punti di vista estremamente differenti. Le tecniche, gli *schêmata* di movimento, i gesti vengono utilizzati come indicatori fondamentali di valori, norme etiche, emozioni, regole sociali che si trasmettono attraverso le epoche e le generazioni.<sup>12</sup> L'artista si interroga sul valore simbolico e sul ruolo di questi elementi nel proprio processo creativo, riproponendo il warburghiano potere delle sopravvivenze attraverso quello che Didi-Huberman definisce un «paradigma coreografico».<sup>13</sup> Le rimediazioni di un'opera del passato all'interno della produzione artistica contemporanea è in realtà anch'essa una pratica di memoria che cerca di dare una forma nuova a ciò che è stato depositato: «Non come ciò che scompare (come si attende l'archivio), ma come atto di sopravvivenza e contemporaneamente come strumento di ri-comparsa».<sup>14</sup>

Nelle righe a seguire si sceglie di analizzare un caso specifico di reper-

<sup>11</sup> Alessandra Sini, *Pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione. Una testimonianza sulle possibilità di ripresa nelle pratiche coreografiche di Altroteatro e Sistemi dinamici altamente instabili*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni», VII, 7 (2015), p. 57.

<sup>12</sup> Cfr. Andrea Zardi, *La sopravvivenza delle forme. Gli Schêmata come 'memoria incarnata' della danza*, «Manthicora», XI, 11 (2021), pp. 163-180.

<sup>13</sup> Georges Didi-Huberman, *Immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 237.

<sup>14</sup> Francesca Bortoletti, Annalisa Sacchi (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologna 2018, p. 19.

## I cigni non muoiono mai

torio del balletto accademico, la ben conosciuta *Morte del Cigno* del 1905 coreografata da Mikhail Fokine per Anna Pavlova, sulla musica che Camille Saint-Saëns compose per il cigno all'interno di *Le Carnaval des Animaux*, eseguito solo nel 1922, dopo la morte dell'autore. Il balletto debuttò il 22 dicembre del 1907 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.

### 1.2. Il cigno a inizio secolo

Il percorso artistico di Fokine, nutrito all'interno dei Teatri Imperiali, si è trovato già agli inizi del secolo a coincidere con i grandi moti rivoluzionari del 1905: l'aria di cambiamento politico, sociale e culturale aveva influenzato anche istituzioni storiche come il Mariinskij, da sempre legato a meccanismi burocratici e amministrativi macchinosi e intricati. La stagione del balletto tardo-romantico era destinata al tramonto: la fine degli incarichi di Marius Petipa presso i Teatri Imperiali nel 1903, il trasferimento di Enrico Cecchetti a Varsavia nel 1902 e i cambi di linguaggio portati da coreografi come Aleksandr Gorskij e Michel Fokine tracciano una nuova prospettiva nel panorama della danza teatrale.<sup>15</sup> In particolare Fokine aveva intrapreso un percorso che fu ben accolto da molti danzatori verso l'elaborazione di un linguaggio innovativo, aperto alla contaminazione con le nascenti avanguardie: «un balletto come creazione unitaria, rispettoso dell'esattezza storica del soggetto fin nei dettagli, perfetta fusione di musica, pittura e arte plastica, all'interno della quale nessuna interruzione avrebbe dovuto turbare la continuità espressiva e drammatica dell'azione».<sup>16</sup>

Il suo linguaggio generò quel rinnovamento atteso nella composizione coreografica e anche l'interesse nei confronti delle danze popolari provenienti da altri paesi. «Drawing on living sources – annota Garafola –, he created what came to be known as the *genre nouveau*, a form independent of the academy and identified exclusively with national and ethnic styles of movement».<sup>17</sup>

La *Morte del Cigno* è dunque una breve variazione in assolo costruita a partire da un'improvvisazione, in cui il virtuosismo tecnico esplicito lascia il posto a un sintetico e delicato – ma quanto mai complesso – lavoro dei piedi nelle scarpe da punta e di espressività nella parte superiore del torso. Quest'opera è diventata il manifesto di un nuovo modo di pensare anche il professionismo della danza nel passaggio tra due secoli, complice, da una

<sup>15</sup> Cfr. Giovanni Calendoli, *Storia universale della danza*, Mondadori, Milano 1985, pp. 199-200.

<sup>16</sup> Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 143.

<sup>17</sup> Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York 1989, p. 11.

parte, la trasformazione di Anna Pavlova in un “marchio” – l’immagine tipizzata della ballerina romantica nell’immaginario comune – e dall’altra una storiografia che associa la sua immagine a quella di una “missionaria della danza”.<sup>18</sup> La diffusione di questa reputazione si deve anche all’ingresso di Pavlova nel contesto cinematografico con il film *La Mort du Cygne* nel 1925.<sup>19</sup>

Dal punto di vista stilistico, nel cigno morente si ritrovano comunque il rigore e la fedeltà al lirismo *fin de siècle* dei canoni accademici, pur introducendo elementi innovativi quali la completa astrazione dalla componente narrativa e la libertà interpretativa affidata a Pavlova. Fokine lascia spazio alla maturazione della ballerina all’interno di un ruolo, dando maggiore importanza alla connessione emotiva tra la drammaticità del gesto e lo sguardo dello spettatore, valorizzando l’aspetto estetico del movimento come mezzo per condividere un’emozione.<sup>20</sup>

La sintesi coreografica che Fokine propone nel suo *cigno morente* risponde alla necessità di ridare valore alla danza come strumento autonomo di comunicazione, privo di orpelli scenografici e intricate combinazioni di gruppo, per favorire una fuga dal reale, portando lo spettatore a osservare la danza attentamente, memorizzandone le sensazioni prima che essa svanisca: uno stato sospeso, una dimensione onirica, che Fokine perse-

<sup>18</sup> «She is perhaps most associated with the brief but impactful solo called The Dying Swan, and also for her world travels as a “missionary of dance,” taking ballet to places where dance as a concert form was often unknown» in Jennifer Fischer, *The Swan Brand: Reframing the Legacy of Anna Pavlova*, «Dance Research Journal», XLIV, 1 (2012), p. 51. Fischer analizza il fenomeno Pavlova come quello di un “brand” con cui si è formata l’immagine della ballerina autonoma, per tutta la vita impegnata in tournée internazionali a diffondere la danza dove prima non sarebbe mai arrivata, segnando una differenza con le colleghe legate al sistema delle compagnie teatrali di balletto: «As a career woman, Pavlova provided a model for her female admirers, especially those who may not have fit into conventional expectations. In interview after interview, she explained that her career demanded single-minded devotion, that the life of a dancer was work, work, work, and that there was no time for anything frivolous—or even ‘normal’» *ivi*, p. 55.

<sup>19</sup> Si faccia riferimento all’analisi coreologica di Rita M. Fabris, *Femminile/Maschile nel corpo danzante: il Lago dei Cigni*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» V. 4 (2013), pp. 31-56.

<sup>20</sup> «Among the steps that recur insistently is the bourree, where the feet, drawn together on pointe, lightly skim the floor. The step makes no claim to virtuosity. Its effect, so to speak, is psychological; in its weightless driftings the body seems both shorn of volition and afloat in timelessness. In almost every instance the bourree identifies an altered reality — death in *The Dying Swan*, dream in *Le Spectre de la Rose*, poetry in *Les Sylphides* — where the soul, purged of materiality, can finally murmur its delicate complaint» (*ivi*, p. 68).

## I cigni non muoiono mai

gue in diverse sue opere, come *Les Sylphides* o *L'Après midi d'un faune*. La realtà del sogno e della morte sono presenti nella *pièce* non attraverso una didascalica rappresentazione – non vi è il tentativo di *rapresentare* la morte dell'animale in maniera letterale – ma per mezzo della volontà di *presentare* la scomparsa di un essere sovranaturale al di là della sua attuale forma: «The spectator who had not read the program – scrive Kate Elswit – would not be obligated to think of the poor creature. Thus, the dance did not actually reproduce through physical movement the famous folk tale of the dying swan».<sup>21</sup> La morte viene così esibita solo nel momento che precede il suo effettivo compimento, in quel breve lasso di tempo che anticipa l'annullamento del movimento e quindi della vita stessa: in quell'istante si trova la mediazione fra la scomparsa di un'esistenza – nelle sue sembianze terrene – e la sparizione della danza nella piena realizzazione della sua caducità. Il tema della morte ritornerà sovente nelle manifestazioni artistiche del Novecento, in particolare nei terribili decenni di salita dei nazionalismi, ritrovando un esempio eccezionale nel celebre *Der grüne Tisch* (*Il Tavolo Verde*, 1932) di Kurt Jooss.

Nel contempo, Fokine stesso attua un processo di *reenactment* facendo un riferimento all'animale che ha rappresentato il compendio dell'ideale romantico ottocentesco, privandolo del virtuosismo tecnico e dell'espediente pantomimico, favorendone invece la natura evanescente e simbolica. La mimesi messa in azione dalla danzatrice si concentra sul potere espressivo dei dettagli del cigno che emergono dal movimento, segnando da una parte il già citato riferimento all'opera di Petita-Ivanov, dall'altra una netta separazione da quel tipo di linguaggio accademico verso una nuova modalità di pensare il movimento. Un preludio di quello che sarà la rivoluzione della danza nel xx secolo, che lo studioso Gabriele Brandstetter definisce così:

Fokine's *Dying Swan* for Anna Pavlova is both an imitation of a ballet aesthetic and a foreshadowing. The modernist break with the past is clearly forecast by this solo piece in the split between the en pointe steps of classical ballet and the beginnings of the dance of expression as seen in the gestures of the upper body. This break, which seems to have been healed again in the image of the gliding swan since—gliding as opposed to flying—was soon to become an important theme in connection with the “flow of movement” in modern dance.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Kate Elswit, *Berlin...Your Dance Partner is Death*, «The Drama Review», LIII, 1 (2009), p. 76.

<sup>22</sup> Gabriele Brandstetter, *Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion*,

*La morte del cigno* si presta in maniera esemplare per comprendere come le operazioni legate alla memoria e trasmissione della danza non siano mai lineari né univoche, ma si prestino piuttosto a interpretazioni, ripensamenti e accessi dibattiti fra gli esperti del settore. La questione della trasmissione deve tenere altresì conto del gusto del pubblico, in particolare in un'opera entrata in maniera così capillare nell'immaginario culturale occidentale, tanto da influenzare l'intera estetica sia artistica che popolare nei decenni successivi. Helen Thomas ha evidenziato come sia difficile definire una versione "originale" della coreografia – come invece sostenuto dalla nipote del coreografo, Isabelle Fokine – in quanto ogni danzatrice che ha ri-performato quel ruolo ne ha ovviamente adattato delle parti e modificato dei passaggi, cambiandolo in maniera sostanziale.<sup>23</sup>

### 1.3. Rimediazione del cigno: visioni queer e camp nella contemporaneità

Un esempio di utilizzo del cigno morente come ispirazione per interventi artistici dal valore politico si trova nell'opera di Peter Minshall. Nato in Guyana nel 1941 ma cresciuto nello stato di Trinidad e Tobago, Minshall deve la sua fama alla realizzazione dei costumi per il carnevale locale, tradizione iniziata nell'Ottocento con l'arrivo dei francesi in possesso delle piantagioni. Il carnevale è diventato uno spazio di ribellione e resistenza all'interno di una società oppositiva alle identità non conformi: le performance *queer* al suo interno affermano la libertà sessuale e contestano le politiche normative sul corpo "nazionalizzato" dalla concezione patriarcale.

Viene offerta in quell'evento la possibilità di decostruire il nazionalismo e la realtà colonizzata, a favore di una riconfigurazione di identità liberate.<sup>24</sup> Nel 2016 Minshall, per la "King and Queen of Carnival Competition", ha appunto presentato il suo *Dying Swan: ras Nijinsky in drag as Pavlova*, eseguito dal performer Jha-Whan Thomas. Un abito bianco indossato sulla pelle – dipinta anch'essa di bianco – che richiama l'eleganza e lo sfarzo

«Dance Research Journal», XLII, 1 (2010), p. 7.

<sup>23</sup> «Dancers are not simply vehicles for expressing the choreographer's intentions. There is of necessity a degree of collaboration between choreographer and dancer, if not always co-authorship in the creative process. [...] This, then, challenges the drive towards reproducing a dance in the image of the 'original', which, as I have suggested, is bound more by myth than fact», Helen Thomas, *Reconstruction and dance as embodied textual practice*, in Alexandra Carter (ed.), *Rethinking Dance History. A reader*, Routledge, London-New York 2004, p. 42.

<sup>24</sup> Cfr. Denise Amy-Rose Forbes-Erickson, *Sexuality in Caribbean Performance: Homoeroticism and the African Body in Trinidad*, «Africans and the Politics of Popular Culture», XLII (2009), pp. 237-260.



dei costumi di inizio secolo, indossato mentre Thomas sfilava sui trampoli, facendo il verso al *pas de bourrée* sulle punte di Pavlova.

Tanto la scelta di dipingere la pelle di bianco, quanto l'esecuzione di un pezzo di repertorio centrale nella cultura teatrale occidentale sono segni di dis-identificazione dalla *queerness* come prodotto esclusivo della cultura bianca colonizzatrice.<sup>25</sup> All'interno di questa performance vi sono una serie di questioni – dal riferimento alla dominazione maschile inverata dalla personalità di Nijinsky, all'incorporazione di un simbolo della cultura colonizzatrice – che incarnano il ribaltamento delle ideologie patriarcali (in questo caso nella Repubblica di Trinidad e Tobago) e dell'utilizzo del travestimento nel carnevale come rafforzamento di tali ideologie:

Here, *The Dying Swan* subverts the typical backhandedness of traditional Carnival drag performances. King argues traditional Caribbean festival drag characters, in this case a man in woman's clothes, usually reinforces heteropatriarchal masculinity by mocking or portraying working-class black women in stereotypical ways [...]. The male drag performer, then, constitutes a normalizing agent - satisfying, controlling, and directing the helpless black working-class female character - as the male performer never actually tries to *pass* as female but, instead, consistently protects his dominant masculinity.<sup>26</sup>

La semplicità minimale della *Morte del cigno* ha favorito la proliferazione, negli anni, di molteplici creazioni ispirate all'opera di Fokine, sia attraversando tecniche diverse – di grande rilievo la versione *hip-hop* del danzatore Charles “Lil Buck” Riley del 2011, in cui il riferimento al *pas de bourrée* e ai *port des bras* emerge attraverso la disarticolazione delle varie parti del corpo – sia mantenendo il vocabolario accademico originale, ma agendo sulla sua dimensione più *camp* nella variazione della compagnia Les Ballets Trockadero de Montecarlo, eseguito storicamente da Ida Nevasayneva/ Paul Ghiselin. I vari cigni creati nel tempo costituiscono molteplici punti di

<sup>25</sup> «The queer is a white thing», come asserito da José Esteban Muñoz, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, p. 9. Con questa espressione, Muñoz evidenzia come le questioni legate alle identità *queer* e femministe siano sovente assoggettate non solo alla cultura dominante, ma anche alla stessa prospettiva colonizzatrice bianca interna alle politiche *queer*. Per l'autore la *disidentification* è un atto politico che non solo resiste all'ideologia dominante, ma incarna, attraverso le sue pratiche, anche una posizione di resistenza all'interno delle identità accettate dalla cultura dominante.

<sup>26</sup> Antron D. Mahoney, *The Dying Swan: Cultural Nationalism and Queer Formations in Trinidad and Tobago*, «Interventions», XXI, 2 (2019), p. 249.

vista rispetto a una manifestazione dell'estetica occidentale elitaria – eredità del balletto imperiale aristocratico – da *ancien régime*, proponendo progressivamente visioni alternative alla *cultural whiteness* incarnata e trasmessa dall'opera di Fokine. Julian B. Carter definisce in modo esemplare la *Morte del cigno* come “performance prism”:

[...] refracting the particularity of lived experiences of, perspectives on, and relations to elite forms of white European civilization as these are manifested and remembered in our present moment. The different dances register different angles of power and privilege, different geometrical relations to whiteness as an occupying force, and to the gendered expression of that force. Each dance *reflects* its local distribution of vulnerability, its specific relations with elite European civilization's characteristic aesthetics and necropolitics, and the ways these have changed and persisted over time.<sup>27</sup>

Anche in Italia il cigno è stato un soggetto di diffusa ispirazione, in particolare attraverso ripensamenti e rielaborazioni che cercavano di rileggerne le potenzialità mediante sguardi altri e non limitandosi a una riproduzione attraverso altre tecniche del corpo o evidenziando dettagli estetici o coreografici, bensì lavorando sulla drammaturgia del corpo e sulla sua ricezione. Un esempio – che qui viene approfondito – è la creazione di Cristina Kristal Rizzo, *Invisible Piece*, del 2011.

Sopra un palco vuoto troviamo uno schermo con il fermo immagine della ripresa della *Morte del cigno* eseguito da Pavlova e filmato nel 1925 negli studi di Douglas Fairbanks a Hollywood: questo breve contributo è l'unica traccia – inaugurazione di un'era all'insegna della riproducibilità tecnica – inserita nel 1935 nel film *The Immortal Swan* di Edward Nakhimov, realizzato poco dopo la scomparsa di Pavlova grazie alla cura del marito e manager Victor Dandrè.<sup>28</sup>

Rizzo occupa la scena con una partitura fisica che solo a tratti richiama le figurazioni del cigno, generando una discontinuità e imprevedibilità della geografia con cui decostruisce lo spazio e richiama l'attenzione di chi osserva: infatti, a ogni ripresa decide di cambiare la versione di questo pezzo, precisando di mettere in relazione lo sguardo dello spettatore con il proprio.<sup>29</sup> Ma lo schermo occupato dal filmato mandato in *loop* è posto

<sup>27</sup> Julian B. Carter, *The Dance That Will Not Die. Refracting Imperial Whiteness through The Dying Swan*, «The Drama Review», LXII, 3 (2018), p. 114.

<sup>28</sup> A proposito di questa innovativa ricerca si segnala il contributo esaustivo di Silvia Mei, *Anna Pavlova: danzatrice eurasiatica?*, «Antropologia e Teatro», 1 (2010), pp. 45-79.

<sup>29</sup> Parole di Cristina Kristal Rizzo a presentazione dello spettacolo.

frontalmente, sul limite tra platea e scena, monito della quarta parete che si pone fra la dimensione del quotidiano – dello spettatore che contempla – e la dimensione atemporale della performance: questo posizionamento non si colloca come una didascalia – difatti il tema del dramma espresso nell'ultimo afflato dell'animale scompare all'interno del dispositivo – ma moltiplica il piano di lettura in modo intermediale, collocandolo puramente sul piano del corpo e degli *schêmata* dei gesti i quali, partendo dal vocabolario accademico di Pavlova, vengono disarchiviati e ritrasformati dal corpo di Rizzo, plasmato dallo studio sia della danza classica che dalle tecniche della *modern dance*.

Ancora una volta l'archivio del corpo è rimesso-in-azione attraverso una delle peculiarità di questa generazione di coreografe/i, ovvero l'*intermedialità*, che prevede la presenza di stili testuali diversi e differenti forme mediali: «Dal momento che non si tratta solo di prelievi tematici, bensì intertestuali, l'uso dell'archivio all'interno o in funzione del *performance text* comporta un lavoro di ricontestualizzazione dei linguaggi strappati da altri media».<sup>30</sup> Rizzo fa dialogare l'aspetto cinematografico con la presenza prettamente coreografica del corpo non solo attraverso un richiamo gestuale, ma anche scenografico: a metà di *Invisible Piece*, il buio del palcoscenico è interrotto solamente dallo schermo e da una luce stroboscopica che illumina una ristrettissima sezione di spazio e che ricorda l'effetto delle immagini in sequenza del kinoscopio agli esordi del cinema. Si tratta di un dispositivo di *rimediazione*, a cui è «sottesa nondimeno una strategia di dis-locazione del punto di vista dall'oggetto della visione cui corrisponde un raffinato ragionamento figurativo di analisi e diagnosi del dispositivo spettacolare».<sup>31</sup>

Oltre alla presenza del video, Rizzo costruisce anche un piano testuale su cui si muove con citazioni tratte da film (la barzelletta del pomodoro raccontata da Mia a Vincent in *Pulp Fiction*), libri, testi, dialoghi che non cercano una coerenza narrativa ma si chiudono in una sorta di crescendo energetico su *Whole lotta love* dei Led Zeppelin. Il corpo dell'artista viene progressivamente integrato in una pluralità di elementi, abbandonando la velleità di un predominio sul resto – insito nella natura della danza – e preferendo diventare un elemento non descrittivo di un'emozione ma

<sup>30</sup> Valentina Valentini, *Forme della presenza: Performing Arts e nuove tecnologie*, «Culture Teatrali», 21 (2011), p. 75.

<sup>31</sup> Maria Cristina Addis, *Rimediazioni coreutiche. Riflessività dello sguardo e pedagogia della percezione nella danza invisibile di Cristina Rizzo*, in Tiziana Migliore, (a cura di), *Rimediazioni. Immagini interattive*, vol. II, Aracne, Roma 2016, p. 9.

significativo dal punto di vista fisico, «non esprime alcuna interiorità e non interpreta alcun ruolo, si definisce unicamente come centro intensificazioni e distensioni, contenimento e dispiegamento».<sup>32</sup> Difatti il corpo scompare a metà della performance, dando prevalenza alle sequenze video e ad una serie di stimoli uditivi e semiotiche differenti, ma ci ricordano della sua presenza nell'oscurità: è il potere dell'immagine mediatizzata che moltiplica la presenza del performer nel tempo anche se non visibile nello spazio.<sup>33</sup>

La danza è un elemento metadiscorsivo all'interno di una molteplicità di stimoli che mettono lo spettatore in una condizione di spaesamento voluto, dove lo sguardo non può predisporre un solo livello percettivo, ma deve abbandonare ogni pretesa corrispondenza tra la totale manifestazione del cigno morente di Fokine e l'effettiva realizzazione di una dipartita della sua presenza nel lavoro di Cristina Kristal Rizzo. Se nella versione novecentesca la morte è velata di romanticismo, di una richiesta di perenne ricordo e compianto, richiamato dall'aneddoto per cui Pavlova volle farsi seppellire con il suo costume (e il film stesso di Dandrè rimanda all'immortalità del cigno), Rizzo mette invece la morte in relazione con qualcosa che non è definitivo, ma pronto a riemergere attraverso altre modalità utilizzando il gioco complesso dell'archivio e della memoria, della presenza/assenza di un «danzatore senza corpo»<sup>34</sup> attraverso il virtuale.

Questi temi, tra cui anche la variabilità continua della *pièce*, sono ricorrenti nel lavoro di Rizzo, azioni che Fabio Acca, nel suo recente appro-

<sup>32</sup> Maria Cristina Addis, *Il primo mobile: sulla danza o dell'evento prima del nome*, in Francesco Ceraolo (a cura di), *Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 206.

<sup>33</sup> «Or, créateurs et spectateurs ont adopté sans réticence — et même parfois avec empressement — les technologies numériques qui envahissent désormais nos scènes et nos lieux de production et de création, comme elles envahissent notre espace public et privé. Elles s'y trouvent visiblement en terrain hospitalier. On comprend que, dans ce contexte, le concept de présence perde de sa pertinence, sapant les fondements mêmes du discours identitaire. L'acteur d'aujourd'hui, peut, en effet, être présent en temps réel mais non dans l'espace, il peut être présent dans l'espace mais occulté ou supplanté par sa propre image médiatisée, il peut donner l'illusion d'être là mais ne pas y être — sans que personne ne s'en rende compte. L'acteur peut se fragmenter, se multiplier; être là olfactivement mais non visuellement ou inversement, se disjoncter (associer une voix à un autre corps), etc. Bref, on peut difficilement prétendre aujourd'hui que la présence et le direct sont la nécessité ultime, le dernier rempart qui peut, hors de tout doute, caractériser la pratique théâtrale et fixer son identité», Jean-Marc Larrue, *Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive*, «Intermédialités / Intermédiality», XII (2008), p. 28.

<sup>34</sup> Cfr. Martin Époque, Denise Poulin, *La presenza del danzatore senza corpo*, «Culture Teatrali», 21, (2011), pp. 89-104.

## I cigni non muoiono mai

fondimento su *Pasodoble* del 2004, definisce come tendenza a «scartare, decolonizzare ogni deposito, ogni resistenza di linguaggio, a partire dalla tradizione. Ma non per una banale cristallizzazione ideologica, piuttosto per riconsegnare ogni volta il linguaggio della danza a ciò che ne realizza, effettivamente e affettivamente, il rapporto con lo spettatore».<sup>35</sup>

### 2. Swans Never Die *alla Lavanderia a Vapore: outline di un modello virtuoso*<sup>36</sup>

#### 2.1. “Danzare la memoria, ripensare la storia”

Tratteggiata la doverosa cornice storico-critica relativa alle differenti forme di “riscrittura” del modello fokiniano nel Duemila, si sceglie a questo punto di focalizzarsi su uno specifico *case-study*, cavato dalla più stringente contemporaneità.

Innanzitutto, un’ineludibile premessa. A fronte della drastica interruzione delle attività di spettacolo dal vivo imposta dal Governo italiano nel periodo di recrudescenza della pandemia da COVID-19, i lavoratori del comparto culturale – organizzatori, operatori, direttori di festival, artisti e studiosi – si erano visti costretti a rimodulare le proprie progettualità al fine di proporle in maniera adeguata a un pubblico sempre più bisognoso di tornare a fruire le “arti dinamiche”,<sup>37</sup> intese quali strumento catartico, alternativa alle traumatiche esperienze in corso.

È a partire da tali premesse che ha preso avvio, nella stagione teatrale 2021/22, *Swans Never Die*,<sup>38</sup> ideato e realizzato da un network di partner nazionali, capitanato da Lavanderia a Vapore, affiancata da Operaestate Festival Veneto e CSC Centro per la Scena Contemporanea Bassano del Grappa, Triennale Milano Teatro, Fondazione Teatro Grande di Brescia, Festival Bolzano Danza – Fondazione Haydn, Il Cassero LGBT Center – Gender Bender Festival, Mnemedance e DAMS/Università degli Studi di Torino. Il progetto di rete ha invitato il pubblico a ri-pensare, o meglio a

<sup>35</sup> Fabio Acca, *‘Pasodoble’ al quadrato*, «cultureteatrali.it», 16 luglio 2023: <cultureteatrali.it/pasodoble-al-quadrato/>, ultima consultazione: 30 luglio 2023.

<sup>36</sup> Paragrafo di Matteo Tamborrino in collaborazione con Miriana Pelosi. Le argomentazioni recuperano, integrano e aggiornano dati in parte già depositati all’interno della dissertazione di Miriana Pelosi, *Swans Never Die. Un engramma del cigno*, tesi di laurea magistrale in CAM, Università di Torino, relatori: prof. Alessandro Pontremoli e dott.ssa Rita Maria Fabris, a. a. 2021/22, in particolare pp. 27-54.

<sup>37</sup> L’espressione, adottata per riferirsi alle *performing arts*, è debitrice degli studi di Antonio Attisani e Carlo Sini. Cfr. Carlo Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia. Lezioni universitarie*, CUEM, Milano 2003.

<sup>38</sup> Letteralmente “I cigni non muoiono mai”, d’ora in avanti abbreviato con le iniziali *SND*.

ri-presentificare (tramite workshop, laboratori e performance), *La morte del cigno*: un'opportunità per esplorare stili, tecniche compositive, identità culturali e antropologiche.<sup>39</sup>

Alla base dell'iniziativa, alcuni interrogativi tipici della rimessa-in-azione postuma dei processi coreografici del passato: che cosa resta oggi di un'opera considerata pietra miliare nella storia della danza occidentale del xx secolo? In che forme e in quali corpi essa è sopravvissuta nel tempo? Chi ne raccoglie l'eredità e perché? In quali contesti culturali e geografici può riemergere? Come è stata trasformata dalle molte rivisitazioni susseguitesi nel corso di oltre un secolo? Come risuona nei coreografi di oggi e che valori può trasmettere in futuro?

Ogni partner di *SND* ne ha declinato le traiettorie secondo appuntamenti e formati in linea con la propria visione e in relazione al proprio contesto di riferimento. Da parte sua, Lavanderia a Vapore – centro di residenza per la danza con sede a Collegno –<sup>40</sup> ha attivato tutti i soggetti membri della propria governance<sup>41</sup> a co-progettare sul tema, mettendo in comune idee, buone pratiche e mire future, affinché il percorso potesse

<sup>39</sup> La piattaforma che ospita e racconta *SND* in tutte le sue sfaccettature è Mnemedance, ideata da Susanne Franco: <[it.mnemedance.com/swans-never-die](http://it.mnemedance.com/swans-never-die)>, ultima consultazione: 28 maggio 2023. Il nome del sito web – convogliando pensieri, studi e pratiche legate al rapporto tra danza e memoria – è acronimo esemplato sulla formula “Memory in motion, re-membering dance history”: finanziato fino al termine del 2022 dall'Università Ca' Foscari di Venezia, il progetto aveva l'obiettivo di ripensare alla storia della danza come a un corpo da smembrare e rimembrare, secondo l'idea di una memoria in movimento. Ulteriori materiali e approfondimenti si rintracciano al link: <[lavanderiaavapore.eu/2021/09/24/swans-never-die-lavanderia-a-vapore/](http://lavanderiaavapore.eu/2021/09/24/swans-never-die-lavanderia-a-vapore/)>, ultima consultazione: 28 maggio 2023.

<sup>40</sup> Una prima sistematizzazione dello statuto e delle attività di Lavanderia a Vapore, quali risultavano fino all'arrivo della nuova direzione di Chiara Organtini (avvenuta nel gennaio del 2022), si rintraccia in: M. Tamborrino, *Lavanderia a Vapore, da manicomio a Casa della Danza. Un'esperienza contemporanea di relazione fra spazio teatrale e comunità territoriali*, in Ilaria Riccioni (a cura di), *Teatri e sfera pubblica nella società globalizzata e digitalizzata*, Guerini & Associati, Milano 2022, pp. 335-351, e in Id., *The Lavanderia a Vapore, from Madhouse to Dancehouse. A Contemporary Experience of Relationship between Theatrical Space and Territorial Communities*, in Ilaria Riccioni (ed.), *Theatre(s) and Public Sphere in a Global and Digital Society*, vol. 2: “Case Studies”, Brill, Leiden-Boston 2023, pp. 190-204. In merito al progetto Media Dance si veda anche Rita Maria Fabris, *La voce degli studenti sulle “Residenze d'artista” di Media Dance: un approccio valutativo*, «Mimesis Journal», XI, 2 (2022), pp. 123-134.

<sup>41</sup> Nell'ottica di una condivisione partecipata di obiettivi e linee d'azione, si è costituito nel tempo – a gestione del Centro – un Raggruppamento Temporaneo di Organismo (RTO) di cui fanno parte diversi enti attivi a livello territoriale nell'ambito della promozione e programmazione della danza: Piemonte dal Vivo - Circuito Regionale Multidisciplinare come capofila e poi Coorpi, Didee, Mosaico Danza e Zerogrammi.

realmente trasformarsi in un'occasione concreta di graduale ritorno alla danza e di definizione di possibili immaginari, nel solco della progettualità *Danzare la memoria, ripensare la storia* già attiva da anni presso l'antica ala del noto ospedale psichiatrico immerso nella Certosa Reale.<sup>42</sup>

Partendo dalla simbiotica relazione tra creazione coreica e memoria, *SND* considera la storia della danza capace di generare riverberi e ripercussioni in altri ambiti artistici o delle scienze umane. Di grande ispirazione è stato, in questo senso, il contributo offerto dal comitato scientifico del progetto – composto dagli studiosi Susanne Franco e Alessandro Pontremoli, affiancati da Marina Nordera e Sara Wookey – che, in dialogo con istituzioni e artisti, ha cercato di ipotizzare nuove forme di sopravvivenza per le arti performative (e per la danza in particolare) durante e dopo il *lockdown*. Illuminanti, a tal proposito, si sono rivelate le parole di Pontremoli, pronunciate in occasione della conferenza di presentazione di *SND*, tenutasi in Lavanderia il 25 settembre 2021:

Che cos'è la morte del cigno? [...] In realtà, la necessità della morte del cigno è un dato di natura antropologica. [...] Oggi ci stiamo rendendo conto sempre di più che abbiamo bisogno di ciò che rappresenta antropologicamente la morte del cigno: [...] rappresenta un rito. [...] Non ci pensavamo più da tempo alla necessità per la specie umana di accedere al rito, perché siamo andati nella direzione di deritualizzare completamente la nostra esistenza.<sup>43</sup>

Si tratterebbe, quindi, di un tipico “rito di passaggio” (nell'accezione che a tale espressione conferisce Arnold van Gennep nelle pagine fondative del suo saggio del 1909),<sup>44</sup> pur essendosi ampiamente smarrita, nel mondo

<sup>42</sup> Si legge in *Lavanderia a Vapore* (a cura di), *Quello che ci muove. Bilancio di missione 2018-2020*, 2021, p. 14: «*Danzare la memoria, ripensare la storia* è una progettualità che nasce per dare voce e corpo alla memoria, in un momento storico in cui non è più soltanto lo studioso alle prese con documenti d'archivio a restituire un senso al passato: sempre più artisti, infatti, si mostrano sensibili a voler conoscere da vicino la storia della danza. “*Danzare la memoria e ripensare la storia* – racconta Susanne Franco – sono la trama e l'ordito dei discorsi con cui ricostruiamo di continuo il passato della danza per comprenderne il presente e immaginarne il futuro”. In questo orizzonte e grazie al fertile dialogo con studiosi come Susanne Franco e Alessandro Pontremoli, si inseriscono nel triennio 2018-2020 della *Lavanderia a Vapore* i progetti *Re:Rosas!*, *Maratona Bausch* e *Le Sacre du Printemps*».

<sup>43</sup> Alessandro Pontremoli, in *Swans Never Die @ Lavanderia a Vapore* (Collegno, 25 settembre 2021): <[soundcloud.com/rblmedia/swans-never-die-lavanderia-a-vapore](https://soundcloud.com/rblmedia/swans-never-die-lavanderia-a-vapore)>, ultima consultazione: 28 maggio 2023.

<sup>44</sup> Cfr. Arnold van Gennep, *I riti di passaggio*, trad. it. Francesco Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

“nostro contemporaneo”, l’attitudine a simili celebrazioni, a causa delle accelerazioni, delle ipertrofie, delle desacralizzazioni imposte dall’odierna società (post)capitalistica.

Nel corso di quel medesimo evento di lancio, intervenuta tramite video-messaggio, Franco – dal canto suo – avrebbe invece chiarito le dinamiche di lavoro del *team*:

Durante il *lockdown* con un gruppo di operatori, di direttori di festival e anche di artisti ci siamo ritrovati a pensare a cosa sarebbe stato il teatro *dopo* [...], cosa sarebbe stato soprattutto per la danza contemporanea in Italia, non certo un paese facile, ma un paese molto ricco di proposte, di artisti e anche di sguardi innovativi su cosa potrebbe essere la danza “a teatro”, ma anche “fuori dai teatri”. Come la si insegna; come la si trasmette; come si cerca di riattivare un’attenzione e una sensibilità per la danza che è assolutamente una parte fondamentale del nostro vivere sociale, del nostro essere parte di una società. E le nostre società sono sempre più complesse, anche perché si intrecciano con altre storie e altre memorie di persone che arrivano da altrove (e che in Italia hanno trovato modo di far dialogare questi loro saperi e metterli a disposizione e in comunicazione) [...]. È un progetto questo, dunque, che è nato da un lato dalla ricerca, dall’altro dalla pratica degli artisti, ma anche [...] dal desiderio molto forte degli operatori di far circuitare, di produrre, di sostenere la danza [...] in modi diversi.<sup>45</sup>

Secondo Franco, proprio da queste visioni condivise sarebbe germinato *SND*, in un’ottica di sperimentazione:

Proveremo più soluzioni in più momenti; quelle messe in campo fino adesso mi sembrano molto incoraggianti [...]. Le prime serate *SND* sono state accolte molto bene dal pubblico e i danzatori sono molto soddisfatti del loro percorso [...]. Questo sta creando un nuovo senso di comunità, ma anche una nuova sensibilità.<sup>46</sup>

Ancora una volta, così, torna il tema del patrimonio culturale, da riconoscere e preservare. La studiosa non esita infatti a sottolinearlo: «La danza [...] viene tacciata di essere effimera, ma [...] non lo è [affatto]. Semplicemente lascia molte tracce della sua esistenza, ma in modo diverso ed è esattamente quello che noi [...] stiamo cercando di studiare».<sup>47</sup>

Ora, la direttrice da cui prende avvio la ricerca collegnese di *SND* non

<sup>45</sup> Susanne Franco, in *Swans Never Die @ Lavanderia a Vapore* cit.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*



I cigni non muoiono mai

risulta, in fondo, troppo dissimile: si tratta infatti di quel binomio danza-memoria che lega insieme anche palco e sala (già altamente smottati dalle rivoluzioni del Novecento). A tal proposito, Carlotta Pedrazzoli – programmatrice artistica per Lavanderia a Vapore e Piemonte dal Vivo – riflettendo sul senso ultimo di recuperare un repertorio e di ripensarlo al fine di ricostruirne una memoria (sulla scia di quella *presentness of the past* di cui parla Thomas Stearns Eliot),<sup>48</sup> ha asserito:

Il nuovo progetto [...] mira a disseminare la storia della *Morte del cigno* e quindi a stimolare [...] una riflessione pratica e teorica su che cosa questa opera [...] voglia trasmettere, quale eredità intenda passare alle nuove generazioni, sia di artisti sia di spettatori, perché [grazie a *Danzare la memoria, ripensare la storia*] abbiamo accertato che la memoria non appartiene solo agli artisti, ma è anche di quanti guardano, vivono la danza.<sup>49</sup>

A chiudere l'*Open LaV* settembrino di cui si è detto è stato infine il direttore di Piemonte dal Vivo, Matteo Negrin, molto attento nel cogliere l'interesse mostrato da tutte le menti coinvolte in *SND* nei confronti di specifici *tòpoi*, in particolare la produttiva "morte del cigno", che appariva allora quanto-mai rappresentativa di un determinato momento storico. Negrin eleggeva in quella sede a *Leitmotiv* del proprio *speech* il concetto di *antifragile*, formula eponima posta in testa a un volume del filosofo Nassim Nicholas Taleb, epilogo di una riflessione cominciata qualche anno prima – per curiosa circolarità di immagini – nel *Cigno nero*,<sup>50</sup> allegoria di un avvenimento raro, di portata eccezionale, dall'impatto incommensurabile (e la pandemia può a pieno titolo rubricarsi entro tale gamma di fenomeni). Secondo Taleb, proprio l'antifragilità costituirebbe il mezzo attraverso cui provare a gestire gli imprevisti della grande Storia, senza rimanerne schiacciati, traendo viceversa vantaggio dal caos a detrimento della volatilità degli eventi.

Alla luce di quanto esposto fin qui, si può allora ragionevolmente affermare che *SND*, concepito come una sorta di "salvavita" e abitando gli unici *loci* rimasti ancora accessibili (residenze, realtà digitale, spazio pubblico e urbano), abbia funto da modello virtuoso di una collaborazione sinergi-

<sup>48</sup> Cfr. Thomas Stearns Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London 1920, p. 45.

<sup>49</sup> Carlotta Pedrazzoli, in *Swans Never Die @ Lavanderia a Vapore* cit.

<sup>50</sup> Cfr. nell'ordine: Nassim Nicholas Taleb, *Il cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita*, trad. it. Elisabetta Nifosi, Il Saggiatore, Milano 2008; Id., *Antifragile. Prosperare nel disordine*, Il Saggiatore, Milano 2013.

ca, nel solco del *reenactment*. Calendarizzato a mo' di programma annuale (eventualmente aperto a sviluppi successivi), esso avrebbe conosciuto poi esiti di lunga durata e ripercussioni ad ampio raggio in tutto il Nord Italia.<sup>51</sup>

## 2.2. Mappatura delle azioni collegnesi

Procedendo a questo punto a un'analisi di taglio reportistico e restringendo il perimetro di indagine al solo ambiente torinese – cabina di regia, in qualche modo, dell'intero progetto –, si può osservare come *SND* si sia concretizzato qui in un'articolata serie di azioni, a cominciare dalle quattro residenze artistiche ospitate negli spazi della Lavanderia tra gennaio e maggio 2022 e affidate ad altrettante compagnie di danza del capoluogo, organismi di produzione sostenuti dal Ministero della Cultura.

Il coreografo Daniele Ninarello/Associazione Culturale Codeduomo si è per esempio confrontato, da parte sua, con l'ingombrante precedente componendo, all'indomani dell'incontro con Ornella Brero (partecipante a un laboratorio di danza di comunità nato in seno a *SND* di cui si dirà fra breve), un nuovo assolo, dal misterico titolo *WHAT I AM IS ALREADY GONE per corpo affaticato*. Il *concept* nasce da intuizioni del coreografo che rilegge, altera e decostruisce il pezzo originario di Anna Pavlova. Ninarello riflette sulla posizione politica, di potere, che assume la performer e sul coraggio di aprirsi in maniera totalmente vulnerabile agli occhi del pubblico, non più attraverso la tecnica e la messa in forma virtuosistica del corpo, bensì mediante un organismo privo di impostazioni, vero, naturale (Brero

<sup>51</sup> Tra gli interlocutori a livello sovragregionale si ricordano infatti Emanuele Masi, Umberto Angelini, Daniele Del Pozzo e Roberto Casarotto. In diretta dal FOG Performing Arts Festival di Triennale Milano, una cronaca ci riporta per esempio alcune variazioni e riscritture del prototesto fokiniano, con protagonisti artisti di fama internazionale: «Un portfolio di performer che partecipano al progetto “Swans never die” [...] sostenuto da più festival, [...] tutti sedotti da quel cameo piumoso nato dalla fantasia di Mikhail Fokin per la divina Anna Pavlova nel 1905, “La morte del cigno”, il suo biglietto da visita, la sua fonte di successo sicuro in ogni tour. Come celebrare questo solo epocale? All'Out Off si vedrà il cigno di Fokin nel corpo di Virna Toppi, bionda ballerina della Scala, che chiude il programma, ma prima di lei mostreranno le loro dediche al passato due danzatrici contemporanee: Camilla Monga, che si è formata alla Paolo Grassi e a Bruxelles e ha lavorato con Virgilio Sieni, in un pregevole solo [...] “Swaën”, e Chiara Bersani, notissima per il suo pluripremiato “Unicorn” con una performance ironicamente orientalista, “L'animale”, tra decori di perline e strida di cigno. Due cigni maschi, Antonio Tafuni e Nagga Baldina, fratelli diversi, tra abbracci e conflitti, sono gli interpreti scelti per “Open Drift” da Philippe Kratz, danzatore in Aterballetto e coreografo anche per la Scala». Elisa Guzzo Vaccarino, “*LEtang*” di Giséle Vienne approda a Fog, «Il Giorno», 27 aprile 2022.

## I cigni non muoiono mai

è infatti neofita della danza). La protagonista va pertanto in scena vestita di bianco e indossando vistosi occhiali da sole, indagando con estrema naturalezza il proprio movimento in rapporto a *La morte del cigno*. Ha dichiarato l'artista:

A partire dal celebre *La morte del Cigno*, ho deciso di lavorare sulla creazione di un breve solo per indagare la vulnerabilità come condizione capace di suggerire molteplici possibilità di espirare un movimento sempre nuovo e necessario, e quindi riscoprire il desiderio del corpo, generare rivoluzione scardinando un meccanismo che altrimenti si ripeterebbe. Nello stesso tempo mi interessa riflettere sul privato che diventa pubblico indagando una postura che resta sempre sul confine tra questi due spazi. Nello specifico mi sono concentrato sul “corpo affaticato”, appesantito dalla gravità e dagli eventi, e su come in quella condizione estrema di arresa il corpo può scatenare un gesto di resistenza che si trasforma in una danza. Ho deciso di lavorare con una performer d'eccezione, Ornella Brero, una donna che sale per la prima volta su un palco con questo lavoro, aprendosi totalmente allo sguardo del pubblico. Il processo è stato accompagnato da Francesca Dibiasi, già danzatrice della compagnia. La ricerca [...] ha portato alla nascita di una pratica specifica, che vede la performer intenta ad alternarsi tra fasi di totale riposo e arresa, a momenti in cui, grazie al suo profondo ascolto, si affida alla nascita di una nuova percezione sulla pelle, un invito a seguire quell'impeto e a lasciarsi condurre nel suo sviluppo senza sapere dove conduce. Tra un'azione e l'altra Ornella costruisce sculture in movimento verso cui ha estrema cura, per approdare su di una nuova sponda dello spazio in cui riposare e attendere il prossimo slancio di vita. In quella condizione di ascolto e arresa Ornella si mette in ascolto di ciò che realmente la anima, si affida alla sensazione che le si attiva addosso e la realizza come se esaudisse un desiderio. In questo modo la performer è come mossa costantemente dalla corrente, ma attenta alle soluzioni che il corpo suggerisce, abitando nel suo viaggio uno spazio di libertà, uno spazio di scelta, uno spazio per il possibile.<sup>52</sup>

Osservando questa nuova danza, Brero non si lascia trasportare fiacca-mente dagli eventi, non subisce quanto potrebbe rappresentare per lei un “cigno nero” (ossia lo sguardo critico del pubblico), preferendo rintracciare, nel suo corpo frangibile e affaticato, un'antifragilità quale mezzo di resilienza. Il lavoro coreografico diviene così del tutto esperienziale: non è prescritto, ma vissuto al momento, sulla scena, dettato dalle sensazio-

<sup>52</sup> Daniele Ninarello, in Matteo Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #2*, «Appunti per una comunità che Danza», 12 maggio 2022: <[lavanderiavapora.eu/blog/2022/05/13/un-quaderno-collettivo-per-swans-never-die-2/](http://lavanderiavapora.eu/blog/2022/05/13/un-quaderno-collettivo-per-swans-never-die-2/)>, ultima consultazione: 28 maggio 2023.

ni corporee che si innestano nei quindici minuti di assolo, alternando momenti di riposo e piccoli slanci vitali, sensoriali, tattili. Ninarello riporta così in scena la fragilità di un vissuto privato che ha verosimilmente caratterizzato l'intera umanità nel periodo pandemico, la delicatezza cioè di un corpo in un contesto pubblico, non tanto per spettacolarizzare i sentimenti intimi, quanto in direzione di una presa di potere (politico appunto),<sup>53</sup> sfruttando la posizione privilegiata di chi agisce in teatro, di fronte a una platea messasi in ascolto (sensoriale).

Altra formazione invitata a ripensare al defunto *Cigno* è stata il BTT - Balletto Teatro di Torino; la storica compagnia, per entrare in dialogo con la *pièce* originale, ha scelto la mediazione di un'artista poliedrica, capace di instaurare – tramite canali di acuta ironia – profonde ed empatiche relazioni con il pubblico. È infatti Silvia Gribaudo a co-curare *Peso piuma - collective*, non smentendo, neppure in questo frangente, il suo tipico *modus operandi*.

Lavorare all'interno del progetto *SND* – rivela Gribaudo – ha sollecitato in me, innanzitutto, una riflessione su come tradurre in azione presente una memoria. Mi ha inoltre indotta a concentrarmi sulla relazione tra coreografa, performer e spettatore attivo, in particolare in direzione dell'incontro e di come quest'ultimo ri-generi la danza. Mi affascina la dimensione del processo creativo, tale da condurre l'opera al punto in cui non appartiene né alla coreografa né al performer, né tanto meno a chi la riceve. Al tempo stesso, però, essa appartiene a tutte e tutti. I ruoli si intrecciano, mescolando reciproche intuizioni, reciproci sguardi. Le parti si fondono, potenziandosi a vicenda. Di chi è allora l'opera? Nella *Morte del cigno* si trattava di un dialogo aperto tra Fokine, il coreografo, e Anna Pavlova, che aveva instillato nel solo, in quanto interprete, la sua espressione unica. Con BTT ci siamo tuffati in questo processo, in quello spazio di relazione in cui le dinamiche non conducono a ruoli predeterminati, bensì dischiudono un reale incontro, che determina rotture e ricomposizioni di codici. Un dialogo empatico finalizzato alla costruzione di patti relazionali tra chi compie l'azione e chi la riceve, ri-trasformandola, per poi restituirla in un ciclo infinito di azioni e reazioni. *Peso piuma - collective* è stata dunque la ricerca di un'osmosi che portasse a una vibrazione vitale, che permettesse una continua trasformazione, offrendo così l'opportunità – a chiunque la praticasse – di esistere nel tempo. Inafferrabile e indefinibile, ma completamente vivo!<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Come insegna Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino 2005, p. 25, «è l'apparire di un corpo davanti a un pubblico mentre elabora la propria soggettività privata che permette alla danza di entrare nella sfera pubblica e dunque di ottenere rilevanza politica in quel determinato momento storico».

<sup>54</sup> Silvia Gribaudo, in Matteo Tamborrino, *Re-enactment e ri-presentificazioni. Per un chiarimento*

## I cigni non muoiono mai

*Peso piuma* risulta quindi essere il frutto di una ricerca condotta con e sui danzatori del BTT. Parola d'ordine della performance è *pratica*: l'obiettivo è riuscire a portare a termine il pezzo senza lasciarsi trascinare dall'atto performativo, rimanendo ben radicati alle consapevolezze raggiunte con la ripetizione (con la pratica, per l'appunto). Il tracciato disposto da Gribaudo è un susseguirsi di gesti e momenti che non trovano riferimenti nella musica – assente – ma soltanto nell'azione in sé, nel respiro dei danzatori, nel flusso di tempo ed energie che il gruppo, in forma concertistica, riesce a creare, prova dopo prova. La pratica diventa pertanto essenziale: è un lavoro di ascolto interiore e di gruppo, una ricerca di sé stessi e dell'altro.

È proprio la profonda attenzione verso il prossimo che permette ai danzatori di entrare in dialogo con il pubblico attraverso una travolgente pratica collettiva: per mezzo di un gesto consensuale, l'osservatore finisce per assecondare le volontà degli interpreti, venendo coinvolto fisicamente in questa ricerca di movimento che richiama inequivocabilmente l'archetipo di inizio Novecento. Alla base del lavoro, l'idea per cui ciascuno è un cigno e dovrebbe, senza pretesa alcuna, riuscire a tirar fuori l'animale che serba in sé. La reazione del pubblico può anche non avvenire. La ricerca assume così i connotati di un esperimento sociale, ideato da Gribaudo, e somministrato – tramite Lisa Mariani, Luca Tomasoni, Nadja Guesewell, Flavio Ferruzzi e Viola Scaglione – al pubblico; ogni volta, il risultato, è differente. A restare immutato è solo questo *bourrée*: un passo, una vibrazione che sembra originarsi dal petto dei danzatori, ripercuotendosi infinite volte in tutto il loro corpo, come un'eco, un riverbero che funge da variazione sul tema del *pas de bourrée suivi* in punta di Anna Pavlova (espresso anche verbalmente da una danzatrice che invita elegantemente gli astanti a esperirlo in prima persona).

Ha dichiarato la direttrice artistica di BTT, Viola Scaglione, impegnata assieme al resto dell'*ensemble* nel farsi conduttrice viva di tale memoria:

Per me e per tutta la compagnia, *Peso piuma – collective* è un processo creativo, una pratica, un'esperienza, un rito che permette – ogni giorno – di riposizionare e riscoprire la postura del proprio cuore. Per descrivere tale incorporamento ho selezionato i primi versi di una poesia di Chandra L. Candiani, poetessa, traduttrice di testi buddhisti e maestra di meditazione, tratta dalla raccolta *Il silenzio è cosa viva*. Parole che esprimono al meglio le sensazioni vissute nei giorni

*del concetto, tra prassi e teoria*, «Appunti per una comunità che Danza», 26 aprile 2022: <[lavan-deriaavapore.eu/blog/2022/04/26/re-enactment-e-ri-presentificazioni-per-un-chiarimento-del-conce-tto-tra-prassi-e-teoria/](http://lavan-deriaavapore.eu/blog/2022/04/26/re-enactment-e-ri-presentificazioni-per-un-chiarimento-del-conce-tto-tra-prassi-e-teoria/)>, ultima consultazione: 28 maggio 2023.

di residenza con Silvia Gribaudo. [...] “La postura del cuore è: io sono qui, aperta a qualsiasi cosa sorga e mi visiti, sono radicata a terra, sento il suo sostegno, e insieme mi alzo verso il cielo, nello spazio, li cucio. Il respiro è il mio alleato, mi fa stare qui in questo momento che fugge...”<sup>55</sup>

Il terzo lavoro di ricerca che ha abitato la Lavanderia a Vapore nella primavera del 2022 è stato quello portato avanti in residenza da tre danzatori di EgriBiancoDanza (Vincenzo Criniti, Cristian Magurano/Davide Stacchini ed Elia Santoanastaso). I nodi di interesse di Raphael Bianco, coreografo della compagnia, hanno riguardato qui il passaggio di genere e le alterazioni psicosomatiche.

Il solo [di] Michel Fokine [...] – spiega Bianco – è per me simbolo di una trasformazione: qualcosa finisce, si perde irrimediabilmente; qualcosa di nuovo, però, comincia. *Bright Feathers* è perciò un percorso di rinascita, compiuto da chi metabolizza il proprio disagio, la violenza subita non solo dall'esterno, ma soprattutto dall'incessante conflitto interiore, lacerante e crudo. *Bright Feathers* è [...] il desiderio di essere finalmente sé stessi, armonizzando le proprie componenti. Le eponime “piume luminose” [del Paradiso] sono la terra promessa per un corpo e un'anima che vogliono risplendere, senza celarsi, abbracciando quell'identità che ci rende felici e orgogliosi di esistere.<sup>56</sup>

Metaforico il punto d'arrivo (il raggiungimento di uno stato di felicità superna), concretissima tuttavia l'aspirazione umana, alla fine non disattesa (il danzatore, infatti, in chiosa, riesce dantesca mente a pervenire a quello stato edenico). Molto fruttuosa si è rivelata, in questo caso, la collaborazione con il *sound designer* Andrea Giomi, che ha mescolato alle sue solite sonorità contemporanee l'evocazione altamente drammatica di Saint-Saëns, nella sequenza finale di ascesa del cigno dal nero piumaggio.

La “riscrittura”, infine, di Stefano Mazzotta, non è stata frutto di una commissione di Lavanderia, ma è nata parallelamente a *SND*. Una circostanza particolarmente feconda, giacché proprio dall'interesse personale del direttore artistico di Zerogrammi sarebbe scaturito *Momento*, primo

<sup>55</sup> Viola Scaglione, in Matteo Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #1*, «Appunti per una comunità che Danza», 26 aprile 2022: <[lavanderiaavapore.eu/blog/2022/04/26/un-quaderno-collettivo-per-swans-never-die-1/](http://lavanderiaavapore.eu/blog/2022/04/26/un-quaderno-collettivo-per-swans-never-die-1/)>, ultima consultazione: 28 maggio 2023. Cfr. inoltre Chandra Livia Candiani, *Il silenzio è cosa viva. Arte della meditazione*, Einaudi, Torino 2018.

<sup>56</sup> Raphael Bianco, in M. Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #1* cit.

capitolo del più ampio lavoro artistico *Il racconto dell'isola sconosciuta*, liberamente ispirato al testo omonimo di José Saramago. La creazione si iscrive all'interno di un percorso di ricerca attorno al tema della memoria, del tempo, del suo scorrere e della condizione emotiva e sociale che questa relazione innesca. Questo prologo – performato con grande poesia da Mazzotta in compagnia di Amina Amici – concentra la propria attenzione sul rapporto con il presente, sulla condizione sospesa e incerta che travolge le memorie umane verso i desideri futuri, verso le speranze ancora in attesa di realizzarsi.

Ciò che siamo – sembra voler suggerire *Momento* – è la somma di tutte le nostre esperienze ed emozioni vissute, delle conoscenze che abbiamo accumulato e delle lezioni che abbiamo (o non abbiamo) imparato. Eppure la vita – si legge nelle note di regia – non è altro che un eterno presente e l'esistere è verità dell'istante: il goethiano *Augenblick*, il “momento” presente in un'assetata ricerca di senso, in uno spazio liquido, metamorfico, che è superficie fin dove i nostri occhi possono vedere, mentre fluttuiamo come isole sul passato ai nostri piedi, sommerso sotto il mare del tempo.

L'output di questa prima indagine coreografica è stato un vero e proprio docufilm, parte di un linguaggio che la danza ha saputo convogliare nell'espressione del movimento, a sua volta teso a rimandare alla quotidianità, alla semplicità, per permettere allo spettatore di identificarsi, di ritrovarsi in ciò che vede. Ulteriore tentativo di sintesi si è poi avuto nella traduzione della performance in uno stile adatto alle nuove generazioni: una sfida ardua, che ha permesso di disvelare, ancora una volta, le infinite risonanze, rinascite e resurrezioni di un mitologema fondativo.

Va rammentato che, a seguito del periodo di incubazione presso la Casa della Danza di Collegno, nell'estate del 2022 le quattro compagnie hanno mostrato gli esiti dei rispettivi lavori dapprima nella coda di Interplay (diretto da Natalia Casorati), dopodiché sul lago Maggiore, per la rassegna Cross Festival guidata da Antonella Cirigliano.<sup>57</sup>

Ora, oltre alle produzioni locali, *SND* ha saputo rivolgere le proprie cure anche ai talenti del territorio, grazie al format delle “Residenza trampolino”, dispositivo di *scouting* aperto e dinamico, promosso da Piemonte dal Vivo per rispondere a uno specifico mandato del MiC. Rivolto a interpreti tra i 16 e i 26 anni, in particolare provenienti da scuole di danza ma non

<sup>57</sup> Sulla cornice del festival internazionale curato da Mosaico Danza cfr. Anonimo, *Swans never die il progetto finale chiude Interplay*, «la Repubblica», 10 giugno 2022. In merito a Cross si veda invece Erica Bertinotti, *Pronto «Cross festival»: festeggia la 10a edizione*, «NovaraOggi», 6 maggio 2022.

solo, il progetto – battezzato *Piume* – ha visto impegnate le compagnie della rete NEST nell’offrire alle giovani leve reclutate tramite audizione un percorso altamente professionalizzante, accanto alla rara possibilità di venire in contatto con poetiche disparate e approcci peculiari alla creazione coreografica (in quel momento volta alla reviviscenza di un classico della danza). Gli esiti di *Piume* hanno debuttato nella cornice dell’edizione 2022 del tradizionale Gala organizzato in occasione della Giornata Internazionale della Danza da EgriBianco.<sup>58</sup> Ha avuto modo di scrivere Beatrice Gatti, una delle partecipanti:

Il percorso realizzato [...] nell’ambito del progetto *SND* ha dato vita a un’esperienza di crescita collettiva costruita a piccole dosi, come un viaggio itinerante: ciascuna tappa ha favorito, a proprio modo, l’instaurarsi di una dimensione sensoriale di ricerca del senso, di contemplazione, di partecipazione energetica alle dinamiche interne. *Piume* è diventato così uno spazio capace di accogliere l’eterogeneità, in cui potersi allenare a pratiche di fiducia e a uno stare comune nella reciprocità del gesto e del corpo; è stato però anche un tempo libero e ampio abbastanza per ascoltarsi in prossimità, per far emergere l’intuito, per suscitare interrogativi e potersi cercare risposte; infine, un’opportunità di scambio, ricerca e riflessione, dove potersi sentire vulnerabile in quanto corpo umano tra altri, creando connessioni e risonanze, aperture e ibridazioni.<sup>59</sup>

Volto virtuale ha assunto, invece, la rilettura del modello da parte di Coorpi, che nell’ambito dell’undicesima edizione di *La danza in 1 minuto*, ha dedicato la sezione “Beyond One Minute” ad artisti nazionali desiderosi di cimentarsi con rivisitazioni in chiave contemporanea della celeberrima *Morte del cigno*, con uno specifico processo di *screendance reenactment*. Trasformando il foyer della Casa del Teatro Ragazzi e Giovani in una sorta di vetrina espositiva, i cortometraggi vincitori del contest di videodanza

<sup>58</sup> Un breve ancorché complessivo sguardo sulla Giornata della Danza 2022 a Torino è depositata nella rassegna stampa (in ordine cronologico): Lorena Coppola, *Giornata Mondiale della Danza: dialoghi, sinergie progetti per una danza condivisa*, «giornaledelladanza.com», 19 aprile 2022: <giornaledelladanza.com/giornata-mondiale-della-danza-gala-fondazione-egri/>, ultima consultazione: 28 maggio 2023; Chiara Castellazzi, *La Giornata della danza diventa un inno alla pace*, «Corriere della Sera», 25 aprile 2022; Claudia Allasia, *Giornata mondiale della danza, si balla contro le differenze*, «la Repubblica», 29 aprile 2022; Monica Sicca, *Quel rituale collettivo che rende visibile la gioia. La Giornata internazionale della danza venerdì 29 alla Casa del Teatro Ragazzi e Giovani*, «La Stampa», 29 aprile 2022.

<sup>59</sup> Beatrice Gatti, in M. Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #1* cit.



## I cigni non muoiono mai

sono stati trasmessi in *loop* – nel corso del succitato Gala di fine aprile – all'interno di una sala allestita per l'occasione.

Chiudendo, infine, la breve panoramica sul versante della danza di comunità, si menziona – *ça va sans dire* – il laboratorio creativo curato da Mariachiara Raviola e Rita Maria Fabris nell'ambito del progetto di Didee arti e comunicazione e Filieradarte “La Piattaforma. La Città Nuova. Quale genere di comunità”, condotto da Ornella Balestra – già protagonista di una drammaturgia sul mito del cigno per la regia di Raimund Hoghe al Pina Bausch-Tanztheater Wuppertal – con un gruppo intergenerazionale di donne e uomini di età compresa tra i 56 e i 76 anni, in contesti appositamente pensati per stimolare una riviviscenza in forma il più possibile intima, poetica e personale.

Da questo percorso con neofiti, mirato a riconoscere i significati culturali emergenti dall'incorporazione (*embodiment*) della *Morte del cigno*, sono affiorate alcune interessanti potenzialità dell'arte coreutica: mediante, infatti, il recupero degli engrammi, o tracce mnestiche depositate, si è evinta la possibilità della danza di iscriversi direttamente nella mente e nel corpo di esecutori e fruitori, sfatando quel falso mito dell'effimerità. La cura per l'altro e le relazioni scaturite da ogni nuova interpretazione hanno peraltro ampliato il discorso dal puro *reenactment* a una prospettiva ecologica, evidenziandone il legame intrinseco con la danza e, in particolare, con quella di comunità.

La ricerca artistica si è snodata tra novembre 2021 e aprile 2022, in parte presso la Lavanderia a Vapore, in parte allo Spazio BAC, nel cuore del quartiere Aurora di Torino. I partecipanti – nel corso dei doppi appuntamenti mensili – si sono confrontati anche con Bianco, Mazzotta, Ninarello e Scaglione, constatandone i differenti approcci alla tematica analizzata. La restituzione finale, intitolata *Rêverie auprès des Cygnes*, si è svolta in orario pomeridiano nel parco del Valentino, nei pressi della maestosa Fontana dei Dodici Mesi, nella cornice delle celebrazioni per il 29 aprile.

*Rêverie auprès des Cygnes* è la coreografia di Ornella Balestra con cui è giunto a conclusione il percorso di *re-enactment*, “rimessa in azione”, de *La morte del cigno* (1905) con una comunità intergenerazionale. La co-curatela di Rita Maria Fabris e Mariachiara Raviola [...] ha accompagnato tredici persone danzanti [Claudia Apostolo, Milena Boccadoro, Ornella Brero, Marta Ciccone, Patrizia Corte, Vincenzo D'Elia, Cristiana Geremia, Patrizia Longo Vaschetti, Elena Maria Olivero, Antonella Pellegrino, Monica Re, Mario Steffenino, Margherita Taricco] ad attraversare un'esperienza di trasmissione e incorporazione di una serie di “*rêverie*” della celebre coreografia con Anna Pavlova. L'attenzione che Ornella Balestra nutre per la filologia del gesto e per l'affettività che esso smuo-

ve nei corpi danzanti di oggi, insieme con una scelta musicale velata di nostalgica poesia e di risonanze di acqua scrosciante, hanno costituito – in occasione del debutto presso la Fontana dei 12 Mesi del Parco del Valentino, lo scorso 29 aprile – il preludio a un'esperienza immersiva per gli spettatori, non intesi quale semplice pubblico di un evento frontale, bensì come testimoni di un rito intimo che ha disvelato, attraverso il respiro, l'eterno e naturale ciclo di abbandono e ritorno, di morte e rinascita nei corpi e nelle stagioni.<sup>60</sup>

Il gruppo, nei mesi di esplorazione sotto la guida di Balestra ha assimilato la gestualità tipica dell'assolo fokiniano, sviluppando una qualità di movimento recondita, lenta e sentita. Inseriti nel contesto naturale del Valentino, i neo-danzatori si sono innestati in questa spaccatura bucolica della cornice urbana, proiettando emblematicamente le domande di *SND* nello spazio pubblico.<sup>61</sup>

### 2.3. Una breve chiosa

Riavvolgendo il nastro su alcune questioni dischiuse in apertura del presente paragrafo e provando a elaborare qualche rapida considerazione in merito, va innanzitutto segnalato come le esperienze fin qui descritte – ospitate o incubate entro le sale della Lavanderia a Vapore (contesto culturale e geografico già di per sé traboccante di depositi mnestici) – mostrino agli occhi di chi le osserva una notevole varietà di approcci nei confronti della comune radice fokiniana. Sono – esse – possibili forme di rimessa-in-

<sup>60</sup> Ornella Balestra, Rita Maria Fabris, Mariachiara Raviola, in M. Tamborrino (a cura di), *Un quaderno collettivo per Swans Never Die #2* cit. Per una più ampia e particolareggiata disamina di questo processo di comunità si rimanda a M. Pelosi, *Swans Never Die* cit., pp. 41-54. *Rêverie auprès des Cygnes* è stato riproposto il 22 maggio 2022 nel giardino di Cascina Grangia di Torino, per gli ospiti della RAF gestita da Cooperativa Esserci e della RSA gestita da Cooperativa Moscati.

<sup>61</sup> Proprio il *public space* rappresenta uno dei fulcri di interesse della nuova direzione Organtini di Lavanderia a Vapore, ispirata alla visione di Pascal Gielen. Nella stagione 2022/23 (dal titolo "Maneggiare con cura"), il Centro collegnese ha infatti promosso – con Danza Urbana XL e Rete in Situ – un pionieristico atelier di creazione coreografica dedicata appunto allo spazio pubblico, avvalendosi della *mentorship* di Quim Bigas Bassart, Jessica Huber e Sara Leghissa e dell'intervento di Carla Esperanza Tommasini; il progetto pilota si è diffuso tra il Parco della Certosa, gli esterni del Centro Commerciale Piazza Paradiso e l'area di Villaggio Dora. Già in occasione della Giornata Internazionale della Danza 2023, a ben guardare, l'ente era sconfinato nella cornice urbana, organizzando una festa immersiva in alcuni luoghi-simbolo di Torino (dal Jigeenyi allo Skatepark di Parco Dora, passando per il Parco Arte Vivente), all'insegna della partecipazione e dell'ironia, tra corpi plurali e rovesciamento di codici.

azione postuma, potenziali “ceneri lievi”, o meglio occasioni di rimessa in circolo (a livello non solo artistico, ma soprattutto territoriale e pubblico) di un classico della storia della danza occidentale altamente fertile come *La morte del cigno*.

Pur nella naturale discrepanza di moventi e indirizzi, risultano condivise fra i partecipanti al progetto *SND* alcune direttrici di fondo. È il caso, per esempio, di Ninarello e BTT, pronti entrambi a operare nel solco del ribaltamento delle gerarchie precostituite, profanando la supposta inviolabilità dell’archetipo. Nello specifico dei singoli esiti scenici, quello del primo si configura come un rovesciamento di prospettive di marca spiccatamente politica e polemica (viene infatti decostruita qui la consueta relazione tra palco e platea, offrendo in pasto al pubblico una performer, un metaforico “brutto anatrocchio”, di spiazzante verginità e intuito); la compagnia guidata da Scaglione, invece, grazie all’intervento di Gribaudi, aggredisce il modello tramite lo strumento della reiterazione, che se da un lato smembra Fokine in una sequenza di fonemi, dall’altro produce un “avvertimento del contrario” che è radice germinativa del comico (storicamente e antropologicamente votato a decostruire i codici e gli statuti di potere).

Maggior tematizzazione del prototesto coreico si avverte nei lavori di EgriBiancoDanza e Zerogrammi, laddove però *Bright Feathers* sceglie di situarsi in una dimensione, per così dire, diegetico-narrativa, proponendo la storia di una sofferta metamorfosi, mentre *Momento* opta per un lessico più lirico, a tratti epico, veicolato da una danza “elegiaca” di sublime avvolgimento. Sia l’una che l’altra creazione incorporano in sé la nozione di tempo, dilatandola ma non per questo rendendola sempiterna: l’attesa da una parte e la ricerca di senso dall’altra, sebbene accolgano un contenuto quasi divino, si mantengono in un orizzonte ancora animale, caduco, precario.

Sono però le mediatizzazioni, l’incontro con le generazioni emergenti e il coinvolgimento di comunità di neofiti a consentire al *Cigno*, in maniera assolutamente specifica rispetto ad altre filiere di variazioni su tema, non solo di risemantizzarsi nella storia della danza (traducendosi in differenti sostanze espressive e diversi formati discorsivi), ma anche di disseminarsi e depositarsi nei corpi e nelle memorie di un uditorio ampio, quello della cittadinanza, dell’intera *polis*.

In altri termini, l’essenza in qualche modo “rizomatica” dell’originale è ovvia ragione della sua produttività e attualità nell’orizzonte contemporaneo (si pensi anche ad altri noti mitologemi, da Pinocchio a Don Giovanni, capaci anch’essi di offrire il destro alle più insospettate ibridazioni e ai più compositi recuperi). L’eredità di Fokine-Pavlova sopravvive e si riverbe-

ra pertanto nello spazio (del) pubblico, in chiunque ne faccia esperienza percettiva, a livello compositivo ed esecutivo, ma anche tattile e visivo, sprigionando – in una combinazione di tecnica ed espressività – emozioni e immaginari.