

Danza e museo in osmosi

Jérôme Bel al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci

Gaia Clotilde Chernetich

*Tu penses qu'il faut trouver d'autres manières
de montrer et/ou de pratiquer la danse?*

Que le théâtre n'est pas suffisant ?

da un'e-mail di Jérôme Bel a Boris Charmatz, estate 2009¹

La danza contemporanea non è unicamente parte del panorama teatrale, ma è a pieno titolo inserita nelle programmazioni museali di tutto il mondo. Le riflessioni di studiosi e artisti degli ultimi decenni testimoniano di un profondo ripensamento dell'arte coreografica e dei suoi problemi, ma anche dei musei e del loro statuto. Per quanto attiene alla danza, in quello che Alessandro Pontremoli definisce come «il paesaggio della danza 2.0» vengono aperte questioni radicali riguardanti le estetiche, le modalità di creazione, i tempi e i luoghi della danza. I coreografi hanno rimesso in discussione il corpo attraverso scelte che lo hanno via via esposto a processi di riqualificazione della sua qualità tecnicoespressiva, esponendo per esempio i corpi danzanti alla possibilità dell'assenza del movimento a favore del gesto, spesso in contesti e attraverso modalità che promuovono l'accesso alla danza come attività partecipata e come prodotto culturale a consumo.²

Questo articolo indaga le questioni che emergono dal mettere in relazione la danza, con i suoi processi creativi e produttivi e le sue estetiche, la memoria come oggetto e processo di trasmissione, e i musei come spazi deputati a legittimare, conservare e trasmettere anche le *arti dal vivo*. Questa triangolazione comporta, dal punto di vista della danza, il ripensamento degli schemi relazionali dei linguaggi delle arti performative ancor prima che i processi creativi che, a partire da questi, vengono elaborati. Il coreografo francese Jérôme Bel, artista 'esposto' nella mostra di cui questo saggio tratta, lavora attorno alla destrutturazione di tutti gli elementi

¹ «Pensi che bisogna trovare nuove maniere di mostrare e/o di praticare la danza? Che il teatro non è sufficiente?» (tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice).

² Questi temi sono ampiamente affrontati da Alessandro Pontremoli nei capitoli III, IV e VI del volume seguente: Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018. Riferimenti al lavoro del coreografo Jérôme Bel di cui questo articolo tratta sono reperibili alle pagine 73, 86, 97-98, 147, 155-157, 162.

propri dell'oggetto "spettacolo" intercettando allo stesso tempo sia la cultura pop sia la cultura coreografica e temi complessi quali l'assenza, la sparizione, il vuoto.³

Passando dal *black box* per andare verso il *white cube* del museo, è ormai prassi che le opere coreografiche escano dal proprio contesto originario aprendosi a nuove possibilità di collocazione, contestualizzazione e relazione spaziale. Permeando gli spazi espositivi, e per effetto degli spostamenti di attività da un settore all'altro, la danza entra in osmosi con il museo. Si definiscono osmotici i processi nei quali due soluzioni caratterizzate da un grado diverso di concentrazione di un dato elemento dissolto in esse tendono a raggiungere una situazione di equilibrio (equilibrio osmotico). Il processo tra le due soluzioni è possibile grazie alla presenza di una membrana semipermeabile che le divide impedendo il passaggio del soluto, ma non quello del solvente. Chimicamente il processo termina quando le parti raggiungono e mantengono la medesima concentrazione, mentre nel caso della danza e dei musei, esso è costantemente rinnovato dalle soluzioni che vengono elaborate volta per volta nelle relazioni tra artisti, pubblico e spazi espositivi.

Il caso di studio discusso in questo articolo è, come premesso, la mostra "76'38" + ∞ di Jérôme Bel, curata da Antonia Alampi e allestita presso il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato dal 29 aprile al 25 giugno 2017. L'esposizione è stata, inoltre, legata alla programmazione dello spettacolo *Gala* dello stesso Jérôme Bel al festival Fabbrica Europa nello stesso periodo della mostra.⁴

In particolare, *Gala* è un lavoro in cui Bel, rimanendo in linea con il proprio percorso artistico, decostruisce ulteriormente lo spettacolo di danza e i suoi codici. Attraverso le azioni affidate agli interpreti, un gruppo composto da amatori e da professionisti così come accadeva nell'opera in mostra *Compagnia Compagnia*, il coreografo ha messo in scena prima l'esecuzione non normata di una serie di movimenti chiave della storia della danza, tratti dal vocabolario del balletto e della danza moderna, e poi un processo di trasmissione tra gli interpreti stessi che, in scena, insegnano la propria coreografia agli altri membri del gruppo. In *Gala*, da un lato Bel fa emergere la questione dello statuto informale del danzatore-amatore, dall'altro inserisce il proprio discorso nella più ampia riflessione sulle qualità del danzatore contemporaneo;⁵ a entrambe le tipologie di danzatore viene riconosciuto un sapere coreografico, minimo o più sviluppato. Secondo Florian Gaité, mesco-

³ Sull'opera di Jérôme Bel, si vedano: Gerald Siegmund, *Jérôme Bel: dance, theatre, and the subject*, Palgrave Macmillan, London 2017; Silvia Fanti, Xing, *Corpo sottile: uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003; Ramsay Burt, *Ungoverning dance: contemporary European theatre dance and the commons*, Oxford University Press, Oxford New York 2017. Un'importante riserva di informazioni è presente anche nel sito internet dell'artista: <www.jeromebel.fr> (ultimo accesso 27 ottobre 2019).

⁴ *Gala*, spettacolo concepito da Jérôme Bel assistito da Maxime Kurvers ha debuttato l'8 maggio 2015 al Kunstenfestivaldesarts di Bruxelles.

⁵ Sulla figura del danzatore-amatore e sulla pratica amatoriale della danza, si veda: Michel Briand,

lando amatori e professionisti all'interno del cast, Bel rivolge una domanda agli spettatori assegnando loro «la possibilità di riformare, o meno, il proprio sguardo critico».⁶

Considerando gli effetti che le interazioni danza/museo generano, Aurélie Mouton-Rezzouk spiega come, in particolare rispetto alla relazione tra musei e festival, la questione principale sia relativa ai diversi «territori» – spazi d'azione e ambiti d'interesse – coreografici, professionali e artistici che la danza e i musei si possono scambiare.⁷ Come nel caso della collaborazione tra Centro Pecci e festival Fabbrica Europa, il museo offre nuovi contesti d'azione, mentre la danza offre, al festival e al museo, la possibilità di interagire maggiormente col territorio di riferimento. Per chi opera in questi ambiti, non si tratta semplicemente di “spostare” il pubblico dei festival nei musei e viceversa, ma prendere atto di questioni di accessibilità geografica, sociale, culturale e di estetiche che modificano esperienze intellettuali e artistiche. In questo modo, si creano per il pubblico, per gli artisti e per gli operatori del settore nuovi riferimenti, nuove modalità di accedere alle opere dello spettacolo o a quelle conservate nei musei creando delle forme di reciproca acculturazione. Queste passano, inizialmente, attraverso una fase di “de-territorializzazione” professionale che produce una nuova vitalità e complessità basate proprio sulla cooperazione.

A proposito di territori, alla danza il museo pone la questione dello spazio architettonico, che inevitabilmente ‘entra’ nell’opera coreografica. Boris Charmatz, ideatore del progetto Musée de la danse (2009-2018)⁸ avviato durante la sua direzione artistica del Centre Choégraphique de Rennes et de Bretagne per l’occasione rinominato proprio *Musée de la danse*, ha osservato come dal punto di vista del danzatore lo “spazio museale” sia proprio il corpo in quanto:

[...] les chorégraphies apprises subsistent dans le corps, les gestes enseignés aussi, les spectacles vus sont aussi incorporés. Le corps est aussi fait des gestes que nous aimerions bien oublier parfois sans y parvenir. Le corps [...] il est LE média de sa culture et de l’art qui va avec. En ce sens, le corps pensé comme musée n’est pas seulement

Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine, Centre National de Danse, Pantin 2017.

⁶ Florian Gaité, *Jérôme Bel. Gala*, «Portrait Jérôme Bel», Festival d’Automne à Paris, 4 ottobre - 23 dicembre 2017, p. 10.

⁷ Aurélie Mouton-Rezzouk, Daniel Urrutiaguer, a cura di, «Le musée par la scène : le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations», Éditions Deuxième Époque, Montpellier 2018, pp. 59-69.

⁸ Il *Musée de la danse* (2009-2018) è il progetto con cui Boris Charmatz si è presentato per concorrere alla direzione del Centre Chorégraphique de Rennes et de Bretagne ed è anche oggetto di un manifesto, il *Manifeste pour un centre chorégraphique national*. Il sito web <www.museedeladanse.org> raccoglie ampi materiali su questa esperienza ormai conclusa (ultimo accesso 27 ottobre 2019).

un corps qui se penche de manière quasi archéologique sur ce qui le tient, les expériences qui le fondent, les lectures qui l'ont marqué, et les identités qui le fixent : il est aussi la masse brouillonne qui permet de réagir et d'inventer les actions et les postures d'aujourd'hui et de demain.⁹

Nel denso scambio di e-mail tra Charmatz e Bel avvenuto tra il 2009 e il 2010 che è stato successivamente pubblicato nel volume *Emails 2009-2010*, Bel si chiedeva che cosa avrebbe prodotto l'analogia proposta da Charmatz tra «museo della danza» e «corpo» e, a poche righe di distanza, ammetteva di non avere soluzioni per rispondere alla proposta di una «mostra di danza» ricevuta in quel periodo dalla Tate Modern di Londra. Tuttavia, Bel sosteneva anche come la danza stesse, evidentemente, diventando arte proprio perché iniziava a essere invitata nei musei. Una risposta a questa domanda si può trovare, probabilmente, nella prima mostra del progetto *Musée de la danse* a Rennes, *expo zéro* (2009): una mostra senza oggetti, né video né fotografie, ma con artisti, studiosi, corpi, storie e danze proposte a conclusione di una residenza. Negli anni, il Musée de la danse ha agito come spazio di pratica delle idee e dei corpi inserito dentro un dispositivo di fruizione museale attivato col fine di capire che cosa il museo potesse «fare» alla danza e viceversa, immaginando sia una nuova museologia sia un nuovo modello di «collezione» o di «spazio mentale» per la danza.¹⁰ A oltre dieci anni dall'avvio del progetto di Charmatz, le cronache testimoniano di esperienze diverse, ognuna caratterizzata dal fatto di essere la proposta di *uno* tra i possibili modelli di museo della danza, un luogo dove la danza stessa può determinare le prassi, i dispositivi e i processi del proprio contesto. Il principio osmotico in atto tra danza e museo è stato utile, per la danza, per liberarsi dai codici comportamentali imposti dallo spazio teatrale e della sua temporalità di accesso e, per il museo, per emanciparsi dal proprio attaccamento al passato e dalla sua connotazione negativa di “cimitero dell'arte”.

La mostra al Centro Pecci rappresenta la più recente riflessione di Bel sulla questione dell'esposizione museale della danza. Precedentemente, il coreografo aveva partecipato con le proprie opere, sempre in formato video o spettacolo, a manifestazioni dedicate all'arte contemporanea quali la Biennale di Lione, la

⁹ «[...] le coreografie imparate sussistono nel corpo, anche i gesti insegnati, anche gli spettacoli visti vengono incorporati. Il corpo è anche fatto di gesti che vorremmo molto dimenticare a volte senza riuscirci. Il corpo [...] è il medium della sua cultura e dell'arte che ci va insieme. In questo senso, il corpo pensato come un museo non è solo un corpo che si avvicina in maniera quasi archeologica su ciò che lo tiene, sulle esperienze che lo fondano, sulle letture che lo hanno marcato, e le identità che lo determinano: esso è anche la massa disordinata che permette di reagire e di inventare le azioni e le posture di oggi e di domani». Jérôme Bel, Boris Charmatz, *Emails 2009-2010*, les Presses du Réel, Dijon 2013, pp. 13-14.

¹⁰ Ivi, p. 25.

Triennale di Yokohama, Documenta 13 e, nel 2015, il Festival d'Automne di Parigi in cui aveva presentato estratti di alcuni suoi spettacoli al Louvre, al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e al Palais de Tokyo. La mostra al Centro Pecci, allestita al primo piano dell'edificio su un unico livello, è la prima in cui Bel ha accettato di creare una performance appositamente pensata per il museo. Nell'allestimento, *Danzare come se nessuno stesse guardando* era l'unica opera esposta spazialmente separata dalle altre attraverso una porta. Nell'intervista rilasciata dal coreografo alla curatrice della mostra emerge la consapevolezza delle problematiche che suscitano una «mostra coreografica» e le performance create appositamente per il museo (durata dell'interesse per danzatori e pubblico, sostenibilità fisica, ecc.):

Occorre trovare un tipo di danza che possa essere interessante per i ballerini per lungo tempo, una danza che non sia troppo fisica, una danza che sia incredibilmente aperta in modo da poter viaggiare mentalmente attraverso infiniti percorsi, una danza che possa essere guardata per cinque minuti o otto ore, una danza che non tema lo spettatore, una danza che non sia seduttiva, che rifiuti la spettacolarità, una danza che esista con o senza lo sguardo del pubblico, che sia soddisfacente in primo luogo per i ballerini, una danza che diventi un buco nero che inghiotte l'intero museo.¹¹

Nella mostra, le altre opere presentate sono state *Diaporama* (1994-2017), *Shirtology* (1997-2015), *Véronique Doisneau* (2004) e *Compagnia Compagnia* (2015), tutte esposte in video tranne *Compagnia Compagnia* che per tutto il periodo dell'allestimento è stata presentata anche dal vivo, con due performance ogni domenica. Nell'insieme, si tratta di lavori che testimoniano della diversità della ricerca coreografica di Bel pur sottolineando alcuni punti di continuità che vengono rintracciati anche da Gerald Siegmund, autore di una recente monografia sul coreografo e di uno dei testi presenti nel catalogo della mostra.¹² Nella panoramica sulla carriera di Bel, Siegmund individua due principali periodi creativi (il primo tra il 1994 e il 2004, il secondo dal 2004 in poi) e riconosce al lavoro del coreografo un carattere «trans-mediale» indicandolo come capace di trattare la danza e il teatro come strumenti d'analisi rivelatori degli elementi costitutivi e dei codici della danza stessa, che nelle sue opere vengono messi a nudo.¹³ Anche in una precedente intervista rilasciata alla curatrice della Tate Modern di Londra, Catherine Wood, Bel ha spiegato come la teatralità sia un sistema del quale a lui interessa un solo elemento: il performer.¹⁴ La centralità del corpo non viene mai messa in discussione.

¹¹ Antonia Alampi, a cura di, *Jérôme Bel: 76'38" + ∞*, Silvana, Cinisello Balsamo 2017, p.17.

¹² Antonia Alampi, *Jérôme Bel: 76'38" + ∞* cit.; Gerald Siegmund, *Jérôme Bel: dance, theatre, and the subject*, Palgrave Macmillan, New York London, 2017.

¹³ Gerald Siegmund, *Il corpo come gesto: sull'opera di Jérôme Bel*, in Antonia Alampi, a cura di, «*Jérôme Bel: 76'38" + ∞*», Silvana, Cinisello Balsamo 2017, p. 9.

¹⁴ Jérôme Bel, *Theatricality and Amateurism with Catherine Wood and Jérôme Bel: Part II*, agosto

Nella conferenza spettacolo del 2004 *The last performance (a lecture)*, Bel ha giocato con la possibilità di citare le proprie creazioni inserendole una dentro l'altra e mostrando come il discorso sull'opera non solo sia parte dell'opera stessa, ma anche come questo ne generi una nuova. Dopo aver assistito a questa conferenza spettacolo nella versione del 2009 al Lilian Bayliss Studio del Sadler's Wells di Londra, la studiosa Claire Bishop ha commentato:

In *The last performance (a lecture)*, 2004, French choreographer Jérôme Bel narrates his own development from ten years as a dancer in the 1980s, to a sabbatical in the early '90s spent reading poststructuralist theory, to his present-day status as a leading proponent of European conceptual dance. The piece serves as a quasi retrospective of his oeuvre and his thinking; it's also quintessential Bel in its self-referentiality and desire to recapitulate previous works.¹⁵

Anche nella mostra al Centro Pecci è emersa questa capacità del coreografo di mettere i propri lavori dentro una costante *mise en abyme*, dove le opere passano da un medium all'altro, generando oggetti nuovi di volta in volta. Come affermato da Gilles Amalvi nel corso di un'intervista con il coreografo realizzata nel 2017, questo legame tra le opere riguarda anche i titoli, che per gli spettatori sono – secondo Bel – l'inizio dello spettacolo vero e proprio e, per questo, dovrebbero esserlo anche per l'autore stesso. Le *pièces* di Bel risuonano tra loro instaurando un rapporto dialogico o di commento tra opere precedenti e successive. Amalvi considera, in questo senso, che già nei titoli è visibile il costante riesame che Jérôme Bel fa del proprio oggetto di studio principale: lo spettacolo.¹⁶

Il particolare titolo della mostra, racchiuso in una formula numerica, corrisponde alla somma delle singole durate delle opere del corpus coreografico presentato accostate a «+ ∞», laddove infinita è la variabile di tempo gestita dal visitatore che può determinare la durata della fruizione delle opere esposte, siano esse dal vivo o meno. Come spiega la curatrice: «L'infinito è invece un riferimento alla possibilità di una “nuova danza”, un loop creato solo per il museo e per le sue necessità: un'opera senza fine realizzata per essere esperita dai pochi secondi all'eternità».¹⁷

La scelta di scardinare le convenzioni di fruizione, sia per il pubblico sia per

7, 2014. <<https://www.pewcenterarts.org/post/theatricality-and-amateurism-catherine-wood-and-jérôme-bel-part-ii>> (ultimo accesso 30 dicembre 2019)

¹⁵ Claire Bishop, *Deskilling Dance*, febbraio 2009. <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=217>> (ultimo accesso 30 dicembre 2019)

¹⁶ Gilles Amalvi, *Pousser les limites de la pratique théâtrale*, in «Portrait Jérôme Bel», Festival d'Automne à Paris, 4 ottobre - 23 dicembre 2017, p. 4.

¹⁷ Una nota critica della mostra a cura di Antonia Alampi è disponibile nel sito internet del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci a partire dal link seguente: <https://www.centropecci.it/it/press> [consultato il 15 settembre 2019].

i performer, agisce sul tipo di rapporto che le opere di Bel intrattengono con la dimensione temporale. In particolare, distaccandosi dalle oltre opere in video e dal caso di *Compagnia Compagnia* che era presente in mostra in doppia versione, in video e dal vivo, *Danzare come se nessuno stesse guardando* manteneva il formato di uno spettacolo mentre aderiva alle modalità di accesso e agli orari di apertura del museo. Questi esempi mostrano come siano proprio le modalità di programmazione delle performance a rispecchiare la maniera in cui le convenzioni che regolano l'accesso, la fruizione e la durata di un evento teatrale (solitamente: orari a spettacoli fissi; un numero di rappresentazioni deciso preventivamente; accesso collettivo; durata dell'esperienza definita dall'artista) entrino in osmosi con quelle del museo (orari di accesso estesi nell'arco della giornata; un numero di rappresentazioni, a seconda dei media, potenzialmente infinito oppure definito ma caratterizzato dalla ripetibilità anche nell'arco della stessa giornata; accesso individuale; durata dell'esperienza complessiva definita dal visitatore).

In quanto luogo di trasmissione culturale, il museo è un crocevia che consente il contatto tra il patrimonio, nella sua doppia natura di materiale e immateriale,¹⁸ e il corpo, culturale anch'esso e affidato alla lettura del visitatore/spettatore. Compreso nella sua organicità, ma inteso anche come luogo di memoria e "corpo-archivio", il corpo è, nei diversi media e nelle diverse forme di fruizione, un sistema organico di trasmissione e di conservazione di immagini, di conoscenze e di riattivazione trans-temporale di repertori, di comportamenti e di pratiche corporee. Nel saggio di André Lepecki *Il corpo come archivio* è proprio il corpo a essere considerato motore e fine dell'archiviazione e della possibilità di rimessa in azione della danza:

[...] nella danza ogni volontà di archiviare deve condurre a una volontà di ri-mettere-in-azione le danze. Un tale legame inscindibile fa sì che ciascuna di queste due «volontà» abbia un effetto sull'altra nel ridefinire cosa sia da intendersi per «archiviare» e cosa per «ri-mettere-in-azione». Questo ridefinire l'azione è portato a termine da un articolatore comune: il corpo del danzatore.¹⁹

¹⁸ Nel definire il museo un ambiente dedicato alla trasmissione dei saperi, dei patrimoni, delle conoscenze e, più in generale, dei beni culturali intesi nella loro doppia natura, tangibile e intangibile, la museologia ha elaborato la nozione di *intangible heritage*, derivante da un concetto di origini asiatiche (in particolare, proveniente da Corea e Giappone) relativo ai cosiddetti *living human treasures*. Come si può leggere nel documento UNESCO in cui viene definita questa particolare figura, la danza rientra tra gli esempi di patrimonio culturale intangibile. Si vedano: UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 October 2003, <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>> (ultimo accesso 30 dicembre 2019); UNESCO, *Establishment of a system of "living cultural properties" (living human treasures) at UNESCO*, adopted by the Executive Board of UNESCO at its 142nd session (Parigi, 10 dicembre 1993), <<http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831eo.pdf>> (ultimo accesso 30 dicembre 2019).

¹⁹ André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», 42, 2 (2010), pp. 28-48 [trad. it., André Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di*

Anche al di fuori della specificità degli studi sulla danza, lo spostamento dell'attenzione dalla componente materiale e scritta alla componente 'incorporata' delle culture ha portato alla definizione dei comportamenti e delle pratiche fisiche come 'repertori incorporati'. La studiosa Diana Taylor ha fatto luce proprio sul corpo come sede – attiva e passiva, cosciente e incosciente – della trasmissione dei saperi e dei beni culturali intangibili come le danze, i rituali, le celebrazioni funebri e altre espressioni culturali associabili all'esercizio del potere politico, sociale e spirituale.²⁰ L'adozione di questa prospettiva, anche per il museo e la danza, comporta un diverso accreditamento, nelle molteplicità delle culture, dei modi di accesso e di trasmissione della conoscenza ma, ancora prima, di un diverso approccio alle modalità di condivisione e fruizione. Questa prospettiva investe, insomma, tutti i processi che animano la danza e il museo, favorendo lo sviluppo di pratiche legate sia alla creazione di nuove opere sia al riallestimento di opere del passato, come è nel caso della mostra di Bel al Centro Pecci.²¹

Da luogo istituzionale dedito all'esposizione di collezioni (permanenti, temporanee, nazionali, private, pubbliche, ...) il museo si è rapidamente trasformato in un luogo chiave per la socialità e per la comunicazione del nostro tempo, dove anche la pratica della danza amatoriale occupa uno spazio importante. Come ha osservato la studiosa di danza Isabelle Ginot, giunti al XXI secolo si potrebbe scrivere una storia dell'amatorialità in danza che affonderebbe le proprie radici nella danza moderna e in particolare nelle avanguardie tedesche dei primi due decenni del Novecento e nella danza americana degli Anni Trenta. Nel suo saggio, Ginot ipotizza che la struttura istituzionale a professionale della danza contemporanea produca la figura dell'amatore, che la studiosa definisce *danseur piéton* (danzatore pedone).²² Come osservano anche Annalisa de Curtis e Andrea Vercellotti nel volume *Il museo in*

ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze, «Mimesis Journal», 5, 1 (2016)]. Per una ricognizione relativa al concetto di «corpo-archivio» si veda anche: Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, «Gli archivi del corpo», 5 (2019), pp. 55-65

²⁰ Diana Taylor, *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.

²¹ Alla luce di quanto sta accadendo in seno a progetti come quello finanziato nel quadro del programma Europa Creativa, *Dancing Museums. The Democracy of Beings (2018-2021)*, gli aspetti su cui gli artisti sembrano puntare per portare avanti e innovare le committenze di danza all'interno dei musei non sembrano essere tanto i processi creativi quanto nuove modalità di coinvolgimento del pubblico, considerato spesso anche in veste di co-autore o co-performer. Attualmente alla sua seconda triennalità, il progetto *Dancing Museums* si è focalizzato, nella sua prima edizione, sull'*audience development* mentre il progetto attualmente in corso ha come focus la *capacity building* di tutti i soggetti coinvolti: i curatori dei musei (*museum partners*), i coreografi (*artists*) e operatori attivi nella programmazione e nella produzione coreografica (*dance partners*). Nel progetto sono coinvolte anche due unità di ricerca, una facente capo alla Fondazione Fitzcarraldo di Torino e l'altra all'Università Ca' Foscari di Venezia.

²² Isabelle Ginot, *Du piéton ordinaire*, in «Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine», Michel Briand, a cura di, Centre National de Danse, Pantin 2017, pp. 25-26.

tempo reale, il museo può essere una «generosa istituzione che accoglie ciò che cambia, lo trasforma oltre l'illusione, quindi oltre la delusione e l'ignoranza»²³ e anche un pluridisciplinare «luogo di relazioni» complesse che rendono necessario un ripensamento del museo, allo stesso tempo progetto culturale ed espressione di una dimensione politica.²⁴ Il museo, dunque, è spazio sociale di conoscenza e luogo di esperienza che si trasforma per affrancarsi dall'eventualità di diventare un luogo della fruizione culturale di massa o crocevia tra produzione e consumo dell'arte e della cultura. A proposito dei consumi culturali, Edgar Morin ha osservato che mentre l'opera esposta si esprime attraverso un linguaggio, il visitatore rischia di rispondere «solo con reazioni pavloviane, con un sì o con un no, il successo o l'insuccesso» poiché «il consumatore *non parla*».²⁵ La danza presentata nel museo sembra emanciparsi o quanto meno sfuggire a questa modalità duale che si declina esclusivamente in successo/insuccesso, proprio per la sua componente esperienziale che chiede, in ogni caso, la presa di una posizione “partecipata” in relazione all'opera e di adesione o di rifiuto rispetto a quello che succede. Lo spazio protetto e senza tempo delle sale espositive non è quindi solo un luogo di commemorazione e di conservazione del patrimonio culturale che ferma nel tempo le opere del passato “distaccandole” dal presente e dagli effetti dello scorrere del tempo affinché queste possano essere osservate, conosciute e studiate; il museo oggi è anche il luogo di produzione di altre immagini e altri linguaggi, che sono in relazione diretta con le tecnologie comunicative e i dispositivi connessi alla rete di cui disponiamo. Il museo come archivio di immagini potenziali è anche il luogo dove risultano facilmente realizzabili nuovi contenuti ad alto impatto emotivo e visivo da condividere nelle temporalità effimere dei social network. Favorendo per sua stessa natura, e per la sua storia, la supremazia dell'immagine su altre forme di espressione e sullo scambio interpersonale, il museo è in una fase di crisi caratterizzata da un ripensamento che si orienta a partire dal soggetto (visitatore, spettatore, artista visivo, coreografo, danzatore, performer, ecc.) e dalla sua socialità, tenendo presente che il museo oggi è anche legato alla cultura di massa, ai suoi consumi e alle modalità di utilizzo del tempo libero, ovvero quel tempo che «appare dunque come il tessuto stesso della vita personale, l'ambiente in cui l'uomo cerca di affermarsi in quanto individuo privato».²⁶

È proprio il tempo libero, per esempio, quello che dedicano i performer non professionisti alla partecipazione alla performance di Jérôme Bel *Compagnia Compagnia* o nello spettacolo *Gala*. Questo indica come la danza sia un mezzo che

²³ Annalisa de Curtis, Andrea Vercellotti, a cura di, *Il museo in tempo reale*, Nottetempo, Milano 2019, p. 28.

²⁴ Ivi., p. 31.

²⁵ Edgar Morin, *Lo spirito del tempo*, Andrea Rabbito, Meltemi, Milano 2017, p. 82.

²⁶ Ivi., p. 107.

aiuta a ripensare la qualità del tempo che viene dedicato all'esperienza: non solo un'esperienza di accrescimento culturale personale, ma anche una vera e propria esperienza d'arte collettiva, che non si pone in antitesi con l'esperienza individuale.

Seguendo la prospettiva dell'antropologo Tim Ingold, la socialità umana si comprende non come antitetica all'individualità, né come discorso relativo al funzionamento di gruppi di persone, ma come «“qualità definitiva delle relazioni” che si fonda sulla mutua coimplicazione di coscienza e intersoggettività».²⁷ Questa specifica modalità di coimplicazione, presente nell'esperienza della mostra, permette di pensare il museo come una delle sedi della partecipazione attiva e della socialità umana contemporanea. In questo modo, esso può essere in grado di evolvere formando delle persone che sono tali proprio perché formano un determinato ambiente,²⁸ in un rapporto di dialogo tra sé concluso e alterità in quanto: «Il comportamento non è un effetto semplice di cause esogene ed endogene. Piuttosto, esso dischiude un momento in un processo continuo di sviluppo all'interno di un campo relazionale il cui risultato è la mutua integrazione e la complementarità di persona e ambiente».²⁹

La studiosa Claire Bishop, che da tempo sta incentrando le proprie ricerche su questi temi, ha mostrato l'evoluzione storica, le ricadute sul piano economico ma anche i vantaggi e i limiti della coesistenza tra, per esempio, arti visive e performance, oltre alle variazioni epistemiche prodotte nel sistema delle arti dalle interazioni tra prodotti e processi di discipline artistiche diverse.³⁰ Attuando questo spostamento, come premesso, la danza non compie più un passaggio inconsueto, ma esprime scelte artistiche che si articolano diversamente caso per caso. Queste differenze si possono radicare, come avviene nel caso di Jérôme Bel, nelle modalità di relazione con diversi elementi: con le dinamiche di trasmissione della conoscenza coreografica e del suo repertorio, con le tracce della memoria incorporata dai performer (attivata o riattivata *in situ* nel museo a seconda dei casi) e con il corpus

²⁷ Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, Meltemi, Milano 2016, p. 100.

²⁸ Su questo aspetto, il pensiero di Edgar Morin si pone chiaramente in maniera opposta affermando come: «La cultura di massa s'impone dall'esterno al pubblico [...] o riflette i bisogni del pubblico? È evidente che il vero problema è quello della *dialettica* tra il sistema di produzione culturale e i bisogni culturali dei consumatori. Si tratta di una dialettica molto complessa, poiché, da una parte quello che chiamiamo pubblico è una risultante economica astratta della legge della domanda e dell'offerta [...] e dall'altra, le restrizioni dello Stato (la censura) e le regole del sistema industriale capitalista pesano sul carattere stesso di questo dialogo». Si veda: Edgar Morin, *Lo spirito del tempo* cit., p. 84.

²⁹ Tim Ingold, *Ecologia della cultura* cit., p. 114.

³⁰ Si vedano: Claire Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Bologna 2015; Claire Bishop, *Radical museology or, «what's contemporary» in museums of contemporary art*, Koenig Books, London 2014; Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, «The Drama Review», 62, 2 (2018), pp. 22-42.

d'archivio inteso come documentazione del repertorio coreografico che genera, a sua volta, un altro corpus artistico basato su media diversi (il video, in particolare).

Attraverso la componente partecipativa, espressa anche nella mostra di Bel, emerge un altro aspetto del binomio danza-museo che, in quanto espressione di una cultura partecipativa delle arti, è anche lo spazio in cui si formulano tutte le possibili combinazioni tra spettacolo e gioco. Edgar Morin individua questo rapporto come: «un dualismo antagonista – in quanto lo spettacolo è passivo, mentre il gioco è attivo – e complementare, perché non solo è ricompreso nel tempo libero, ma in parte lo struttura. In effetti, una parte del tempo libero ha la tendenza ad assumere la forma di un grande gioco-spettacolo».³¹

Il discorso critico che viene stimolato dalla presenza della danza nei musei riguarda anche, naturalmente, la prospettiva della spettatorialità. In questa direzione, la studiosa Dorothea von Hantelmann ha posto l'accento sull'opposta relazione di visione che il teatro e il museo offrono, storicamente, ai diversi pubblici: mentre nel museo vengono esposte diverse opere con le quali il visitatore è invitato a relazionarsi individualmente e secondo il proprio desiderio, nello spazio del teatro è in scena una sola opera che si rivolge, contemporaneamente, a molti spettatori.³² L'incontro tra queste due antitetiche modalità di accesso rappresenta uno degli aspetti cruciali della presenza della danza nei musei dove, tra l'altro, entrano in osmosi anche altre questioni proprie della museologia contemporanea quali il museo come 'esercizio di memoria', il museo come spazio di svago, di educazione, di formazione e, più in generale, di incontri dove prendere parte in pratiche artistiche, amatoriali e professionali, come quelle offerte anche dalla mostra di Jérôme Bel. Come osserva Annalisa de Curtis, il museo diviene anche luogo che funziona «in tempo reale», capace di trasmettere per risonanza e non «per consumo».

Il museo, attraverso la sua abilità nel tradurre la tradizione, acquisisce la capacità di trasmettere per risonanza. Il museo si fa vivo grazie a chi riesce a esporre e a chi riesce a vedere. Così la risonanza attraverso il frammento esposto rende le distanze fisiche – relative allo spazio e al tempo –, un'impressione soggettiva. [...] Il museo in tempo reale è qui la scrittura di un'idea di museo che, riunendo l'agire, l'istituzione e l'essere umano, intende farsi carico del reale. Diviene il luogo in cui le parole scelte prendono forma attraverso la scrittura di un progetto condiviso; in dialogo con chi lo promuove, ci si affida al valore-come-merito riconosciuto nella memoria dei frammenti scelti ed esposti.³³

La posizione di Jérôme Bel, che emerge dal suo repertorio creato dal 1994 e dalle opere esposte in mostra, sembra allinearsi con i diversi approcci teorico-

³¹ Edgar Morin, *Lo spirito del tempo* cit., p. 110.

³² Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art*, JRP Ringier, Zürich 2010.

³³ Annalisa de Curtis, Andrea Vercellotti, a cura di, *Il museo in tempo reale*, cit., pp. 15-17.

critici relativi all'arte della cultura di massa, alla spettatorialità, al gioco come essenza della cultura partecipativa delle arti. Il suo contributo principale consiste nella destrutturazione delle convenzioni comportamentali di pubblico e artisti, e nella scomposizione dei paradigmi che regolano gli spettacoli, le performance e, in generale, le opere coreografiche e la loro teatralità. Di questi aspetti, Bel mette in luce le possibilità di scomposizione e rimediazione, approfondendo così la danza come processo critico e, come affermato anche da Siegmund, trans-mediale.³⁴ Le pratiche espositive come quella del Centro Pecci, dove l'allestimento espositivo è entrato in osmosi con la danza di Bel, sono in grado di fare luce su numerose questioni che interrogano l'arte contemporanea, sia come forma di intervento e di interazione sociale, sia come esperienza estetica.



This article is part of a project that has received funding from Programme CREATIVE EUROPE, Subprogramme Culture: “DM2 – Dancing Museums – The democracy of beings” GA 2018-2400/001-002.

³⁴ Gerald Siegmund, *Jérôme Bel* cit..