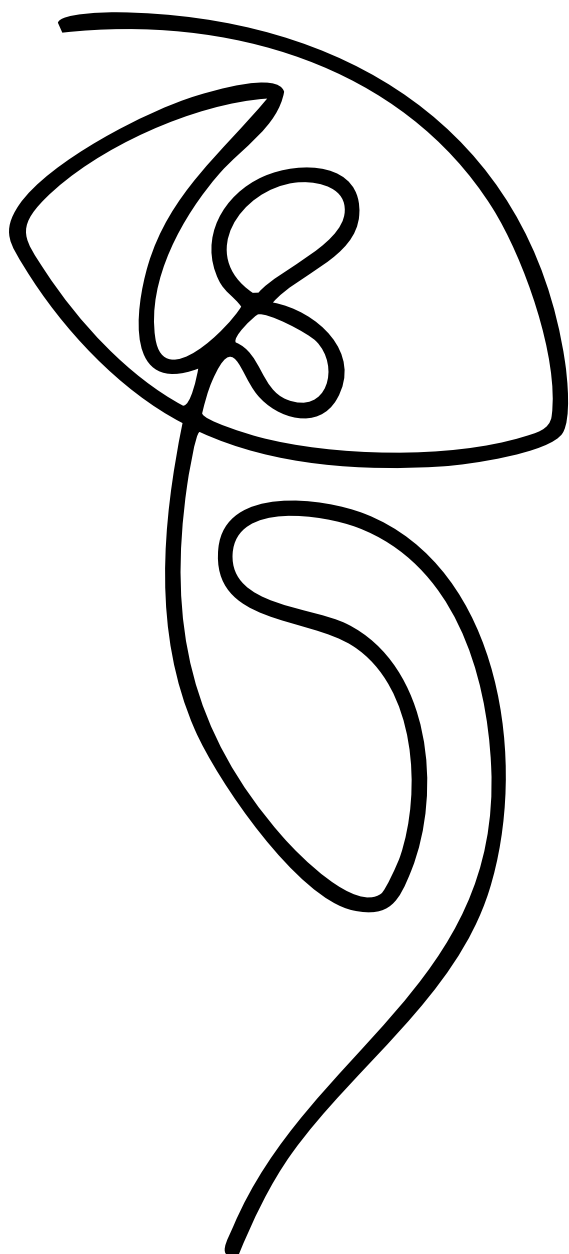


AIRDanza

journal

Fonti
Teorie
Didattica
Scena



N. 1, 2024
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

Sommario

EDITORIALE

Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione p. 9

STUDI STORICI

Dauberval: uno straniero al Regio di Torino (1771, 1775)

Flavia Pappacena p. 13

On reading two sonnets in commemoration of Charles Le Picq dancing the role of Orpheus (Milan, 1770)

Madison U. Sowell p. 27

De Paris a Roma. Antonia Mercè la Argentina, embajadora coreográfica

Ana Alberdi Alonso p. 41

Joan Turner Bunster Jara. Una donna inglese in Sud America

Elisa Guzzo Vaccarino p. 57

METODOLOGIE E DIDATTICHE

L'insegnamento di Viktor Gzovskij a Berlino (1926-1936) secondo la testimonianza di Lilian Karina

Francesca Falcone p. 75

Lo "Psicodocente" di Tecniche della danza: osservazioni sulla nuova figura dell'insegnante di danza all'interno della scuola secondaria di II grado per il Liceo Coreutico

Valerio De Vita p. 109

DISCORSI E RICERCHE ARTISTICHE

Gocce - Una recherche-création tra leggende e pratiche sociali

Federica Loredan p. 125

Why I dance. Douglas Dunn si racconta: generazioni in ascolto

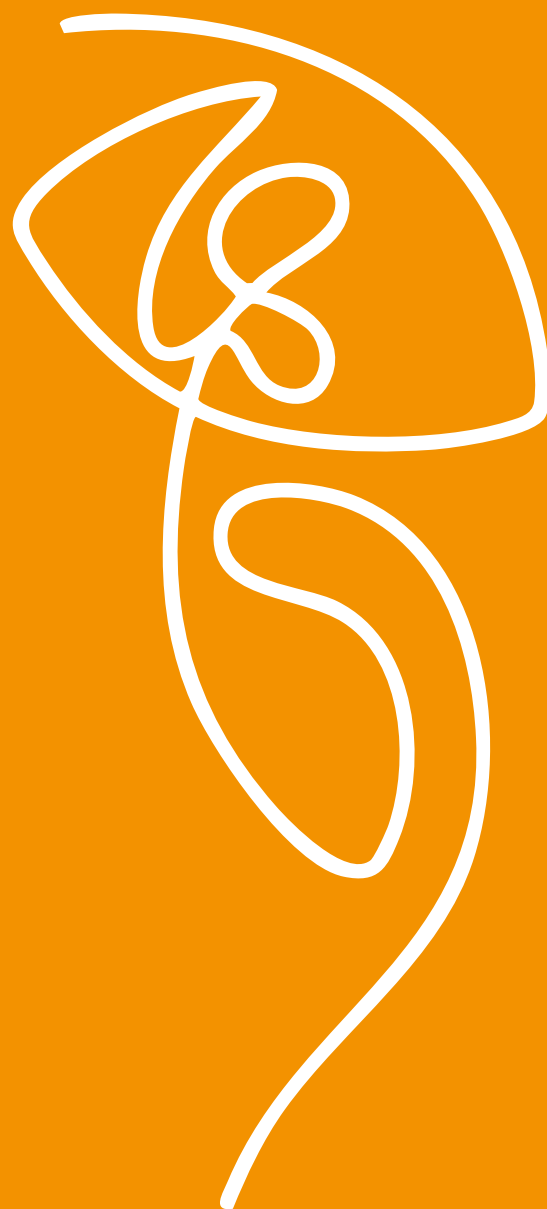
Aline Nari p. 147

L'infotainment per divulgare la danza: le Maratone di Vittoria Ottolenghi e altre esperienze

Caterina Giangrasso Angrisani p. 155

<i>Project Tool: Rehearsing the Revolution</i>	
<i>Maria Elena Ricci</i>	p. 167
Sguardi e soggettività in movimento: la danza come pratica di mediazione museale performativa e partecipativa	
<i>Claudia Verdat</i>	p. 177
<i>Passi Falsi. Un pretesto per indagare il rapporto tra la danza e la drammaturgia</i>	
<i>Sofia Bordieri</i>	p. 197
RECENSIONI	
<i>Il corpo intelligente e la danza Fine Movement Technique</i>	
di Betty Lo Sciuto	
<i>Daniela Cecchini</i>	p. 213
<i>Five ballets from Paris and St. Petersburg.</i>	
<i>Giselle/Paquita/Le Corsaire/La Bayadère/Raymonda</i>	
edited by Doug Fullington and Marian Smith	
<i>Roberta Albano</i>	p. 215
CALL FOR PAPERS	p. 221
NORME REDAZIONALI	p. 225

Discorsi e Ricerche Artistiche



CLAUDIA VERDAT

Sguardi e soggettività in movimento: la danza come pratica di mediazione museale performativa e partecipativa

Abstract

L'articolo prende in esame la diffusione della danza nella mediazione museale, analizzando come le modalità partecipative e performative di fruizione del patrimonio culturale possano contribuire al ripensamento del ruolo sociale dei musei. Partendo dal dibattito sulle attuali missioni delle istituzioni museali e sul potenziale educativo dei linguaggi performativi, il testo si focalizza su ricerche e sperimentazioni che vedono la danza emergere come pratica trasversale capace di instaurare un rinnovato dialogo tra pubblico, opere e spazi, attraverso azioni performative, visite danzate e laboratori di movimento. Infine, vengono menzionate alcune esperienze nel panorama italiano, concludendo con il racconto di un'attività laboratoriale vissuta in prima persona che ha ispirato questa ricerca.

The article examines the growing presence of dance in the context of museum mediation, analysing how participatory and performative approaches to engaging with cultural heritage can contribute to rethinking the social role of museums. Starting from the debate on the contemporary missions of museum institutions and the educational potential of performative languages, the text focuses on research and experiments where dance emerges as a transversal practice capable of fostering a renewed dialogue between audiences, artworks, and spaces through performative actions, dance-based tours, and movement workshops. In conclusion, the article highlights some experiences within the Italian context, to end with the evidence of a dance workshop experienced in first person that inspired this research.

Claudia Verdat¹

Sguardi e soggettività in movimento: la danza come pratica di mediazione museale performativa e partecipativa

Sebbene la presenza della danza nei musei sia un fenomeno niente affatto nuovo,² negli ultimi quindici anni questo linguaggio artistico ha inaugurato prospettive inedite, sia sul piano teorico-critico, divenendo un vero e proprio ambito di studi interdisciplinare, sia nelle pratiche artistiche che in quelle istituzionali. Sono trascorsi esattamente dieci anni dalla pubblicazione del numero speciale del «Dance Research Journal» co-curato da André Lepecki e Mark Franco e intitolato *Dance in the Museum*, che già allora delineava un ricco e prismatico quadro di riflessioni e pratiche in questo settore. In seguito, altri contributi significativi sono stati pubblicati in riviste specialistiche, come nel numero 38/39 di «Repères» del 2017 e, nel numero 12 di «Danza e Ricerca» del 2020 – quest’ultimo con un’attenzione particolare anche alle trasformazioni e alle sfide poste dal periodo pandemico.³ Tenendo in considerazione anche le più recenti pubblicazioni in volume – come *Musée par la scène*, (2018), *Moving Spaces: Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum* (2021) e *Lieux et Milieux des Arts Vivants* (2024) – e i diversi progetti e tesi di dottorato che scandagliano il tema da molteplici prospettive – dalla memoria e trasmissione della danza nei musei, al ruolo della danza come pratica relazionale per trasformare l’istituzione in uno spazio più inclusivo e sostenibile – emerge chiaramente come questo ambito di studi continui a essere un territorio di ricerca in continuo divenire.⁴

1. Claudia Verdat è dottoranda in Musica e Spettacolo presso La Sapienza Università di Roma.

2. Cfr. M. Hayes, *Dates Clefs*, in *Danse et/au musée*, «Repères, cahier de danse», n.38/39, Virty-sur-Seine, La Briqueterie, marzo 2017, pp. 4-6. Per riassumere alcune coordinate storiche, cito qui la tesi dottorale di J.-A. Côté, *De la danse au musée: préservation et muséalisation*, Doctorat en muséologie, médiation, patrimoine, Université du Québec à Montréal (UQUAM) in cotutela con Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2021, pp. 6-7: «Dès le XIXe siècle, on retrouve en Europe des performances de danse au sein des musées et des collections en arts du spectacle. L’American museum de Phineas Taylor Barnum, à New York, est considéré, en 1841, comme un lieu à mi-chemin entre le musée et la salle de spectacles (Suquet, 2012 cité dans Hayes, 2017). On retrouve aussi, lors des Expositions universelles de 1878 et de 1889, un pavillon consacré aux arts de la scène (Picon-Vallin, 2008). En 1889, la danseuse Isadora Duncan ayant étudié les antiquités gréco-romaines au British Museum et la peinture italienne à la National Gallery (Doat, 2013), accompagne ses représentations dansées de conférences d’archéologues et d’historiens de l’art. En 1905, Mata Hari danse au musée Guimet dans un décor réalisé à partir des collections d’Emile Guimet (Hayes, 2017). En 1910, Vaslav Nijinski étudie les vases du Musée du Louvre, sur les conseils du décorateur des Ballets Russes Leon Bakst et y tire son inspiration pour son ballet *L’après-midi d’un faune* (1912) (Hayes, 2017). En France, dans les années 1930, le premier musée de la danse, les Archives Internationales de la danse est fondé à Paris. Aux États-Unis, en 1944, le MOMA à New York fonde un département Dance and theatre design. Et, à partir des années 1970, un mouvement chorégraphique vient investir les musées d’art». Cfr. anche G. Brandsetter, *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford, Oxford University Press USA, 2015.

3. Cfr. «Dance Research Journal», vol. 46, n. 3, dicembre 2014, <http://www.jstor.org/stable/43966143>, (u.c. 16/06/2020); «Repères, cahier de danse», n.38/39, La Briqueterie, Virty-sur-Seine, 2017; «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XII, n.12, dicembre 2020, p. 220, <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/n12-2020>, (u.c. 20/06/2022).

4. P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk; D. Urrutiaguer, *Musée par la scène. Le spectacle vivant au musée. pratiques, publics, médiations*, Montpellier, Deuxième époque, 2018; S. Franco, G. Giannachi (a cura di), *Moving Spaces. Enacting*

Intanto, importanti mostre avevano avviato una linea di ricerca volta a rileggere la danza come parte integrante «di un dialogo storico con l'arte visiva».⁵ Se nel passato tale approccio interdisciplinare si era tradotto prevalentemente nello studio delle scenografie pensate dagli artisti visivi per spettacoli, o delle opere d'arte in cui la danza costituiva il soggetto ispiratore – indirizzando la riflessione sull'argomento principalmente a «livello di rappresentazione»⁶ – negli ultimi due decenni circa gli studi sono tesi ad approfondire la coreografia nella storia dell'arte, mettendone in luce la spinta propulsiva che ha appor-tato alla sperimentazione artistica contemporanea e inducendo in questo modo a ripensare la narrazione della storia dell'arte intrinsecamente intrecciata con quella della danza.⁷ Tra queste importanti iniziative si possono qui menzionare: *MOVE: Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, ospitata per la prima volta alla Hayward Gallery di Londra nel 2010 e successivamente riproposta in altre città; *Danser sa Vie. Art et danse de 1900 à nos jours* al Centre Pompidou di Parigi nel 2011; *Dance/Draw all'ICA* di Boston (2011) e *Dancing Around the Bride* al Philadelphia Museum of Art (2013). O ancora, esposizioni su temi specifici come *Corps étrangers. Danse, dessin, film* (2006) e *Corps en mouvement. La danse au musée* (2017) al Louvre – per quest'ultima, il coreografo Benjamin Millepied ha affiancato nella curatela Jean-Luc Martinez – o la più recente *Elle font l'abstraction* al Pompidou (2021).

Inoltre, questo ambito di studi si è concretizzato recentemente in termini curatoriali anche attraverso la presenza della danza contemporanea dal vivo all'interno delle sale espositive. Numerosi sono i musei dotati di spazi e dipartimenti specifici dedicati alle arti performative che offrono una programmazione regolare di spettacoli, come il MoMa di New York, il Centre Pompidou, o la Tate Modern di Londra (interesse manifestato anche in termini di acquisizioni e arricchimento delle collezioni).⁸ I curatori assumono spesso il linguaggio coreografico e performativo come vera e propria pratica curatoriale, drammatizzando e teatralizzando in questo modo lo spazio museale e diffondendo nuovi formati espositivi e generi performativi ibridi, come la cosiddetta *dance* o *choreographed exhibition* – di cui *Une exposition chorégraphiée* a cura di Mathieu Copeland alla Kunst Halle de Saint-Gall e alla Ferme du Buisson (2007, 2008) costituisce una sorta di «mostra-ma-

Dance, Performance, and the Digital in the Museum, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021, https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-535-3/978-88-6969-535-3_EcU3DFM.pdf (u.c. 16/11/2024); A. Bénichou (a cura di), *Lieux et milieux des arts vivants. Performer l'institution*, Dijon, Les presses du reel, 2024; J.-A. Côté, *De la danse au musée*, cit., S. Wookey, *Spatial Relations: Dance in the Changing Museum*, PhD T. C. Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*, «Dance Research Journal», vol. 46, n. 3, dicembre 2014, p.72, <http://www.jstor.org/stable/43966143>, (u.c. 16/06/2020 trad.mia).

5. S. Rosenthal, *Choreographies in the visual arts*, in S. Rosenthal (a cura di), *Move: choreographing you: art and dance since the 1960's*, Londra, Hayward Publishing Southbank Center, 2011, p. 8, (trad.mia).

6. Anche in Italia alcuni storici dell'arte hanno proposto una nuova lettura della storia dell'arte e della danza, come Giovanni Carandente, uno dei più importanti sostenitori dell'idea della «danza come arte plastica» che, sulla scia degli sforzi speculativi di Cesare Brandi e Carlo Ludovico Ragghianti, concretizza questa visione nel ciclo di conferenze *L'arte moderna e il teatro del '58-'59* presso la Galleria Nazionale di Roma. Cfr. E. Genovesi e M. Rossi, *Giovanni Carandente alla Galleria Nazionale d'arte Moderna (1955-1961)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022.

7. Ad esempio, la Tate dal 2002 invita regolarmente coreografi come M. Cunningham, i DV8, B. Charmatz e M. Clark, e nel 2012 costruisce luoghi dedicati alle performances, i Tanks. Cfr. P. Chevalier, *Performance et Spectacle vivant: regards croisés entre le MoMa de New York, la Tate Moderne de Londres et le Centre Pompidou à Paris*, in P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk; D. Urrutiaguer, *Musée par la scène*, cit., pp. 122-142.

8. A. Bénichou, *Exposer la danse: Négocier collectivement et dans l'action les répertoires de gestes*, «Signata», n.11, 2020, <https://doi.org/10.4000/signata.2839> (u.c. 22/10/2024, trad.mia).

nifesto».⁹ Molti sono gli artisti che hanno contribuito all'affermarsi di tali pratiche soprattutto nei musei d'arte moderna e contemporanea, tra questi spiccano i nomi di Marina Abramović, Tino Sehgal, Maria Hassabi, Anne Imhof, Alexandra Pirici, Anne Teresa de Keersmaeker, Sasha Waltz, Xavier Leroy, Boris Charmatz. Tra queste «migrazioni»¹⁰ della danza nelle sale espositive, non si escludono sperimentazioni nel senso contrario, ovvero della mostra che si adatta allo spazio teatrale, come l'esposizione *Performance Art* pensata da Noé Soulier e “messa in scena” nel teatro del Centre Pompidou (2017), o *Une exposition mise en scène* di Mathieu Copeland nel teatro della Ferme du Buisson (2021), testimoniando ulteriormente la continua porosità tra linguaggi visivi e performativi, non solo nella storia dell'arte ma anche nelle sperimentazioni artistiche e curatoriali contemporanee.

Tuttavia, un aspetto che si intende qui evidenziare è come la cosiddetta migrazione della danza nei musei abbia sollevato diverse questioni sull'identità sociale delle istituzioni e sulla necessità di ripensare nuove modalità di trasmissione e fruizione del patrimonio artistico, non solo coreografico. Ciò che emerge dall'osservazione del panorama attuale è quanto la danza venga proposta sempre di più come punto di partenza per elaborare nuove pratiche di mediazione culturale più dinamiche e inclusive, incentrate sulla percezione sensoriale e sull'esplorazione creativa del movimento corporeo in relazione allo spazio e alle collezioni d'arte, grazie alla collaborazione con danzatori e coreografi come conduttori e “facilitatori” di tali processi. Come afferma Pamela Bianchi «l'attenzione contemporanea verso l'interdisciplinarietà pare ormai essere diventata una dinamica ordinaria all'interno di una programmazione museale e di un approccio curatoriale, sempre più interessati alle modalità di fruizione spettatoriale dell'arte»,¹¹ portando a trasformare anche il processo di fruizione in un vero e proprio «atto da coreografare, e lo spettatore un oggetto da contemplare».¹²

Prendendo le mosse da quel «movimento discontinuo»¹³ che ha visto la danza entrare in maniera preponderante nei musei alla fine degli anni Sessanta, tali pratiche artistiche intrecciate a quelle curatoriali e di mediazione museale, negli ultimi venti anni sono tornate con nuove sfide adattate alle trasformazioni estetiche (soprattutto nelle forme di arte partecipativa),¹⁴ e alle politiche culturali degli ultimi decenni, legandosi inscindibilmente alla trasformazione della concezione stessa di museo.¹⁵ Un cambiamento che porta a speri-

9. Cfr. ad. es. C. Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, «TDR/The Drama Review» n.2, 2018, pp. 22-42, https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00746 (u.c. 09/09/2020, trad mia).

10. P. Bianchi, *Lo spettatore coreografato o quando il teatro entra al museo*, «Itinera», n. 16, 2018, p. 178, <https://doi.org/10.13130/2039-9251/11496>, (u.c. 10/04/2023)

11. Ivi, p. 173.

12. P. Chevalier, *De l'exposition à la collection: spectacle vivant et pratiques performatives dans les musées d'art moderne et contemporain*, in P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk; D. Urrutiaguer (a cura di), *Musée par la scène* cit., p. 112 (trad.mia).

13. Cfr. C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York, Verso Books, 2012, tr. it. *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, C. Guida, M. Ulbar (a cura di), Roma, Luca Sossella, 2015; cfr. E. Guzzo, *Vivere la danza, danzare la vita. Danze partecipate, danze esposte*, «Danza e Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni», n. 10, dicembre 2018, pp. 371-395, <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8757> (u.c. 20/09/2020).

14. Cfr. S. Franco, *Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XII, n. 12, 2020, pp. 217-236 <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/n12-2020>, (u.c. 20/11/2024).

15. P. Chevalier, *Musée par la scène* cit., pp. 117-118.

mentare nuovi formati, luoghi di presentazione, rapporti con il pubblico e ad adoperare diversi modelli di cooperazione e partenariato tra musei e altre realtà, come quelle dei teatri, centri coreografici, festival, associazioni e organizzazioni che operano sul territorio, in un'ottica di democratizzazione e decentralizzazione culturale. In accordo con quanto afferma Pauline Chevalier sui musei d'arte moderna e contemporanea, sebbene le relazioni tra danza, arte visuale e museo non siano affatto nuove e costituiscano oggi un vero e proprio ambito di studi, ciò che attualmente contraddistingue a livello internazionale il rapporto tra le arti performative e i musei è che, diversamente dagli anni Sessanta e Settanta, la performance non contrasta più le pratiche di curatela, collezionismo e acquisizione ma, dopo averle messe in discussione, contribuisce a trasformarle e rinnovarle.¹⁶

Dunque, il presente saggio mira, più che all'eshaustività, a stimolare ulteriori approfondimenti su tali tematiche, richiamando soprattutto le più recenti riflessioni che considerano i linguaggi performativi un possibile modello operativo per le istituzioni museali contemporanee per adempiere alle rinnovate missioni di partecipazione, accessibilità e inclusione pubblica – sviluppando al contempo nuove modalità di mediazione *sensibile* e performativa del patrimonio culturale.¹⁷ Partendo dal dibattito attuale sul ruolo sociale dei musei, il saggio analizzerà le diverse modalità di integrazione della danza nelle pratiche educative e di mediazione museale. Infine, il testo si soffermerà su alcune esperienze significative nel panorama italiano, concludendo con la descrizione di una delle prime attività laboratoriali performative vissute in prima persona, esperienza che ha dato l'impulso iniziale a questa ricerca e che, forse, stimolerà anche il lettore ad approfondire ulteriormente.

Ripensare il ruolo sociale del museo e rinnovare i rapporti con il pubblico a partire dalla danza

In quella che viene ormai definita la «svolta performativa dei musei», che ha contribuito soprattutto negli ultimi quindici anni a sperimentare nuove modalità di conservazione, promozione e trasmissione del patrimonio culturale, stimolando forme di co-produzione e arricchito la loro programmazione artistica, è interessante notare come le arti dello spettacolo abbiano offerto e continuino a offrire l'opportunità non solo per rinnovare i rapporti con il pubblico, ma anche per «ripensare la vocazione pubblica e il ruolo sociale dell'istituzione»¹⁸ – come afferma Anne Bénichou nel recente volume di cui è curatrice *Lieux et milieux des arts vivants*.

I temi del coinvolgimento e della partecipazione del pubblico hanno acquisito nel

16. Cfr. J. Deramond, *Du grande spectacle au musée: de la médiation spectaculaire à la médiation sensible*, in P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk; D. Urrutiaguer, *Musée par la scène* cit., pp. 227-235; F. Mairesse, *expérience muséale, expérience spectaculaire*, ivi, pp. 249-258; A.S. Grassin, *Le tournant sensible de la médiation culturelle*, «La Lettre de l'OCIM», 202-203, 2022, pp. 1-13, <https://doi.org/10.4000/ocim.5040> (u.c. 09/09/2024).

17. A. Bénichou, *Lieux et milieux des arts vivants* cit., p. 10 (trad. mia).

18. La Convenzione (STCE n. 199) «parte dall'idea che la conoscenza e l'uso del patrimonio rientrino nel diritto di partecipazione dei cittadini alla vita culturale, come definito nella Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo. Il testo presenta il patrimonio culturale come fonte utile sia allo sviluppo umano, alla valorizzazione delle diversità culturali e alla promozione del dialogo interculturale che a un modello di sviluppo economico fondato sui principi di utilizzo sostenibile delle risorse», cfr. il sito web del Concilio d'Europa, <https://www.coe.int/it/web/conventions/full-list?module=treaty-detail&treatynum=199> (u.c. 20/09/2024); per approfondire l'Agenda 2030, si rimanda al link <https://unric.org/it/agenda-2030/> (u.c. 20/09/2024).

nuovo millennio una rinnovata centralità nel dibattito sulla riconfigurazione del ruolo sociale delle istituzioni culturali, impegnate sempre più sul fronte dell'inclusione e dello sviluppo sostenibile, in linea con le politiche internazionali – ispirate ai principi e agli obiettivi promossi da trattati e programmi d'azione come la Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società (2005) e dall'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile, delle Nazioni Unite (2015).¹⁹ Le istituzioni sono oggi chiamate a ridefinire la propria identità, non solo come custodi del patrimonio, ma anche come spazi di libero accesso e partecipazione attiva dei cittadini alla vita culturale, promuovendo l'inclusività e il benessere collettivo. Una trasformazione che è stata frutto del lungo processo *partecipativo* di elaborazione di una nuova definizione di museo portato avanti dall'International Council of Museums (ICOM),²⁰ che ha coinvolto 126 Comitati nel mondo per individuare una nuova descrizione che riflettesse adeguatamente le responsabilità e le sfide che riguardano la società contemporanea, invitando il museo a farsi agente attivo, *non neutrale* dei cambiamenti in atto nel presente.²¹ Nella nuova definizione, approvata il 24 agosto 2022 nell'ambito dell'Assemblea Generale Straordinaria di ICOM a Praga, si afferma infatti che:

Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.²²

Dunque, aprirsi a diversa fruizione non significa rinunciare alle principali missioni di ricerca, tutela, conservazione, esposizione del patrimonio culturale, come delineato nella prima parte della definizione. Al contrario, queste funzioni si rinnovano con la forte vocazione inclusiva del museo, che oggi è chiamato a essere un luogo sociale di incontro e di dialogo tra le comunità e il patrimonio materiale e *immateriale*, quest'ultimo riconosciuto dall'UNESCO, con la Convenzione per la Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003.²³

Questa volontà di riconfigurazione delle missioni, orientata alla promozione della diversità culturale e naturale, all'attivazione di legami di solidarietà morale e all'apertura verso tutte le categorie sociali, sancisce un cambiamento già avviato da molti musei, che

19. Cfr. ICOM Italia, *Approvata a Praga la nuova definizione di museo di ICOM*, 24 agosto 2022, <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga-2/> (u.c. 20/09/2024).

20. Cfr. Mike Murawski, *Museums are not neutral*, <https://artmuseumteaching.com/2017/08/31/museums-are-not-neutral/>, (u.c. 20/09/2024).

21. Per l'attuale definizione di museo si rimanda al sito di ICOM Italia, <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/#:~:text=Il%20museo%20è%20un'istituzione,la%20diversità%20e%20la%20sostenibilità> (u.c. 20/09/2024).

22. Ratificata dall'Italia nel 2007, la Convenzione prevede una serie di procedure per l'identificazione, la documentazione, la preservazione, la protezione, la promozione e la valorizzazione del bene culturale immateriale, incluse le arti dello spettacolo. Cfr. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-IT-PDF.pdf> e <https://www.unesco.it/iniziative-dellunesco/patrimonio-culturale-immateriale/> (u.c. 20/10/2024).

23. D. Urrutiaguer, *Vers de nouveaux rapports aux publics dans les musées?*, in P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk; D. Urrutiaguer, *Musée par la scène* cit., pp. 85-86; Cfr. anche J. Eidelman, H. Gottesdiener; J. le Marec, *Visiter les musées. Expérience, appropriation, participation*, «Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture», 2013, pp. 73-113, online: <https://journals.openedition.org/culturemusees/685> (u.c. 12/09/2024).

hanno rapidamente incrementato le operazioni di mediazione culturale in funzione del coinvolgimento attivo del pubblico.²⁴

In questo contesto, in accordo con quanto afferma Daniel Urrutiaguer in *Vers de nouveaux rapports aux publics dans les musées?*, l'inclusione di artisti dello spettacolo dal vivo nella programmazione culturale dei musei contribuisce certamente al movimento di sperimentazione di nuove forme di interazione tra il pubblico con le opere e i luoghi del patrimonio culturale, «objectif bien plus tangible que l'élargissement du public, qui dépend d'une sédimentation de dispositifs d'action culturelle mais aussi de l'évolution de la notoriété du lieu selon la réception médiatique de ses expositions».²⁵ Senza entrare qui nel dettaglio delle ricerche sull'impatto concreto delle iniziative performative nell'ampliare il pubblico dei musei, si intende piuttosto sottolineare che, in questo contesto, numerose riflessioni e iniziative, sia in ambito europeo che nordamericano, evidenziano l'impiego delle arti performative e in particolar modo della danza, come si vedrà più avanti, come proposta didattica alternativa e partecipativa nei processi di valorizzazione del patrimonio culturale e paesaggistico.²⁶

Non è un caso che, insieme alla suddetta svolta performativa e alla ridefinizione del ruolo sociale delle istituzioni, una costellazione crescente di esperienze si collochi anche in quella “svolta educativa” che Irit Rogoff analizza nelle pratiche curatoriali contemporanee, interrogandosi su quali azioni culturali possano contribuire a questa trasformazione.²⁷ Tra gli anni Settanta e Ottanta, la tendenza ereditata dalle avanguardie artistiche e favorita dal diffondersi delle cosiddette “nuove museologie” (tra cui la formula dell'*ecomuseo*), ha spostato il centro delle attività dalla collezione «all'uomo»,²⁸ orientando gran parte delle energie al coinvolgimento del pubblico. Negli ultimi quindici anni, con l'integrazione delle arti performative, l'offerta dei musei è diventata intersezione tra arte, museologia ed educazione museale. Secondo Rogoff, l'educazione nel museo non dovrebbe semplicemente fungere da mero strumento didattico, restringendo l'apprendimento a obiettivi ed esiti prevedibili e stabiliti dall'educazione istituzionale, ma piuttosto rappresentare uno spazio creativo di incontro e co-produzione di nuove realtà culturali, in cui le comunità partecipano attivamente ai processi di co-costruzione delle conoscenze e di ridefinizione delle attività, come avviene nel progetto *Academy. Learning from Art* (2006) del museo olandese Van Abbemuseum, co-curato dalla stessa Rogoff. In quest'ottica aperta e collaborativa, la didattica diventa «radicale», come Claire Bishop definisce quella a cui tende il Museo Reina Sofía di Madrid:

l'obiettivo ultimo del museo non è più un pubblico diversificato delle statistiche di mercato, ma una didattica radicale: invece che come tesoro da accumulare, l'opera d'arte dovrebbe essere mobilitata come “oggetto relazionale” (per usare l'espressione di Lygia Clark) allo scopo di liberare il fruitore psicologicamente, fisicamente, socialmente e politicamente. Il modello qui è quello del “maestro

25. D. Urrutiaguer, in P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk; D. Urrutiaguer (a cura di), *Musée par la scène* cit., p. 86.

26. Cfr. G. Schiavone, *Il corpo abitante. Una proposta pedagogica per la valorizzazione del patrimonio culturale attraverso le arti performative*, «Encyclopaideia – Journal of Phenomenology and Education», Vol. 25 n.60, 2021, <https://doi.org/10.6092/issn.1825-8670/12610> (u.c. 15/09/2024).

27. I. Rogoff, *Turning*, in P. O'Neill, M. Wilson (a cura di), *Curating and Educational Turn*, Londra, Amsterdam, de Appel, 2010.

28. F. Mairesse, *La belle histoire aux origines de la nouvelle muséologie*, «Publics et musées», n.17-18, Lyon 2000, cit. in M. Izzolino, *Didattica museale: nuovi approcci al racconto dei beni culturali*, Napoli, Iemme, 2020, p. 202.

ignorante” di Jacques Rancière, basato sul presupposto che spettatore e istituzione abbiano uguale capacità di comprendere. [...] Il museo è convinto che [...] ci sia bisogno di nuove forme di mediazione e solidarietà tra cultura intellettuale del Reina Sofia e i movimenti sociali.²⁹

I programmi educativi non si limitano alle sole visite guidate mirate all’acquisizione di informazioni e alla conoscenza delle opere d’arte, bensì promuovono processi in cui l’azione, l’esperienza e la relazione, intrinseche alla danza, diventano modalità operative privilegiate per fruire e attualizzare i contenuti stessi dell’istituzione. In questo quadro, i linguaggi performativi contribuiscono a rinnovare le concezioni di fruizione, partecipazione e mediazione culturale in termini di processualità e performatività, ponendo l’educazione e le didattiche sperimentali, o “radicali”, al centro della programmazione e ridefinendo le relazioni con i partecipanti, concepite più sul concetto di cittadinanza e appartenenza che su quello generico di pubblico. Grandi istituzioni come la Tate Gallery, il Louvre, il Museo Reina Sofia coinvolgono ampiamente gli artisti performativi nei programmi curatoriali, proponendo progetti artistico-didattici partecipativi per i quali assumono il ruolo di artista-pedagogo, artista “facilitatore” dei processi di mediazione culturale e di coinvolgimento attivo del pubblico.³⁰

Questo fenomeno si colloca sulla scia della svolta educativa che si è manifestata anche nel campo della sperimentazione artistica. Come sottolinea Piersandra Di Matteo, nell’introduzione al volume *Performance + curatela*, è soprattutto dagli anni Duemila che

nelle arti si riscontra l’interesse all’attivazione di “spazi pedagogici” non più intesi come collaterali al fare artistico, ma come pratiche integralmente artistiche. Sono pratiche significative da un punto di vista curatoriale perché inducono a riformulare i modelli di produzione, promuovere la condivisione esperienziale di saperi incarnati nella relazione, ripensare le metodologie e gli aspetti spaziotemporali delle forme trasmissive. L’artista, in collaborazione con il curatore, opera come “attivatore” di un processo la cui realizzazione finale è affidata all’azione *in-comune* dei partecipanti, come fondamento politico.³¹

Una dinamica che è ben visibile nella pratica, ad esempio, di Marinella Senatore, in cui l’artista costituisce un «*agent provocateur*, [divenendo] istigatrice dell’intera parabola creativa» attraverso «un atto di delega e al tempo stesso di ribaltamento delle dinamiche creative ortodosse». ³² Organizza manifestazioni collettive, processioni e parate che danno vita a una comunità di corpi, come quella creata nel suo progetto *The School of Narrative Dance (SOND)*, avviato nel 2012 e portato in varie città del mondo, tra cui Roma presso il MAXXI. Grazie a questa “scuola”, effimera e itinerante, le narrazioni dei saperi condivisi vengono esplorate coreograficamente e corporeamente, in maniera orizzontale, democra-

29. C. Bishop, *Radical Museology. Or, What’s “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*, trad. it. N. Poo, *Museologia radicale. Ovvero, cos’è “contemporaneo” nei musei di arte contemporanea?*, Milano, Johan&Levi, 2017, pp. 50-52.

30. Per un approfondimento sul ruolo di artista/educatore e la pratica educativa come pratica artistica, cfr. E. Pringle in *The Artist as Educator: an examination of the relationship between artistic practice and pedagogy with contemporary gallery education*; PhD thesis, Institute of Education, University of London, 2008;

31. P. Di Matteo, *Introduzione. Un campo da agi(ta)re*, in P. Di Matteo (a cura di), *Performance + Curatela*, Roma, Luca Sossella Editore, 2021, pp. 28-29.

32. T. Macri, *Slittamenti della performance*, Vol. 2: anni 2000-2022, Milano, Postmedia Books, 2022, p. 274; Cfr. C. Bishop, *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell’arte partecipativa*, ed. it. C. Guida (a cura di), Roma, Luca Sossella Editore, 2012, p. 231, per riferirsi alla pratica di Tino Sehgal l’autore parla di «performance per delega».

tica e non gerarchica. Lo sviluppo del lavoro è consegnato totalmente al pubblico, che diventa co-creatore e protagonista delle performance. La stessa Senatore afferma: «il mio tipo di autorialità è diverso, non ho bisogno di controllare il progetto, lo voglio attivare».³³ Di conseguenza il museo, ospitando questo tipo di lavori o assimilando le caratteristiche per l'ampliamento dei programmi curatoriali e didattici, intende rappresentare sempre di più un generatore di esperienze di comunità partecipative, capace di mettere in relazione il visitatore non solo con l'istituzione ma anche con gli altri individui.

Senza dimenticare importanti esperienze del passato, Marie Tissot in *La transmission des pratiques artistiques performatives: les pédagogies d'artistes au coeur du projet institutionnel* analizza il ruolo centrale delle pratiche educative performative in questi processi, ripercorrendo e connettendo l'emergere delle pedagogie attive e dell'educazione nuova nel secolo scorso (Dewey, Montessori, Freinet, etc.), lo sviluppo della figura dell'artista in ambito pedagogico e nella trasmissione delle pratiche performative (facendo riferimento ai casi esemplari della Bauhaus in Germania, del Black Mountain College in America, e di Fluxus), giungendo ai più recenti progetti istituzionali concepiti da artisti della performance come il Watermill Center da Robert Wilson, il MAI da Marina Abramović, il Musée de la danse da Boris Charmatz. Questi ultimi si contraddistinguono non solo per la forte interdisciplinarietà delle proposte artistiche, ma anche per la grande apertura alla partecipazione del pubblico, operando attraverso le modalità interattive, cioè facendolo dialogare con l'arte attraverso l'arte stessa.³⁴ Per quanto riguarda l'ambito più specifico della danza, un progetto che ha segnato in maniera decisiva l'inclusione di questo linguaggio nei musei e ha ispirato molti programmi curatoriali e di mediazione culturale, è senza dubbio il *Musée de la danse*. Con questo nome è stato ribattezzato il Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne in occasione della nomina di Charmatz come direttore nel 2009 (fino al 2018). Il coreografo non solo ha proposto una nuova concezione di centro coreografico, ma anche di museo, da intendersi luogo «eccentrico», «permeabile», «cooperativo», «trasgressivo», «incorporato», «degli artisti».³⁵ Un museo della danza come «contro-modello» rispetto a quello tradizionale, già immaginato e istituito da Rolf de Maré a Stoccolma nell'ormai lontano 1953 sulle basi de *Les Archives Internationales de la Danse*, fondati per fare della danza «un paradigma per una nuova organizzazione del sapere» e per «continuare a livello istituzionale quell'influenza reciproca che danza e arti visive hanno esercitato l'una sull'altra ampliando sia le pratiche sia le culture nei primi decenni del ventesimo secolo».³⁶ Un museo incorporato, che può svilupparsi solo a condizione che sia costruito dai corpi che lo attraversano, quelli del pubblico, degli

33. M. Senatore, O. Gambari, *Con le luminarie e i disegni parlo degli altri per raccontare me stessa*, «la Repubblica», 02/11/2021, cit. in T. Macri, *Slittamenti della performance* cit., p. 276.

34. M. Tissot, *La transmission des pratiques artistiques performatives: les pédagogies d'artistes au coeur du projet institutionnel*, in A. Bénichou (a cura di), *Lieux et milieux des arts vivants* cit., pp. 295-323.

35. Cfr. B. Charmatz, *Manifesto for a Musée de la danse*, 2009, cfr. http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/593/original_manifesto-dancing-museum100401-1512057026.pdf, pp. 4-5, (u. c. 05/07/2022 trad.mia). Dal 2019 con *Terrain*, il coreografo continua i progetti partecipativi e dal 2022 è alla direzione del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

36. M. Lista, *Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le "arti basate sul tempo"*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IX, n. 9, dicembre 2017, pp. 14, 15, <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7671> (u.c.15/07/2022). Secondo l'autore, è «sulla scia della ricerca sperimentale condotta da Warburg» che si continuano a leggere la danza e la storia dell'arte come storie e pratiche intrecciate, ivi, p. 11.

artisti, ma anche dei dipendenti del museo, «che danno vita alle opere, diventando essi stessi attori».³⁷ Non è un caso che il suo progetto è stato poi chiamato a “invadere” importanti musei già esistenti, come l’emblematica iniziativa *If Tate Modern was Musée de la Danse?* del 2015.³⁸

Esplorare nuove modalità di fruizione e coinvolgimento del pubblico attraverso la danza è stato anche uno degli obiettivi principali del progetto europeo *Dancing Museums*, la cui seconda edizione dal titolo *Democracy of Beings*, ha posto danzatori e coreografi al centro dell’azione culturale dei musei. I linguaggi della danza, in questi contesti

hanno contribuito a trasformare gli spazi espositivi in luoghi in cui il visitatore è invitato a sperimentare forme di arte partecipativa per stabilire un rapporto diretto, fisico e attivo con quei luoghi, con le opere d’arte esposte e non da ultimo con le altre presenze umane. Per molti visitatori, va sottolineato, il museo è l’unico luogo in cui incontrano la danza e i danzatori, e in cui possono riscontrare come la danza, oltre a produrre un’esperienza (come ogni opera d’arte), dia forma alle loro esperienze.³⁹

In accordo con quanto Susanne Franco afferma, «la presenza della danza nei musei può favorire un nuovo rapporto con i visitatori, mediare le collezioni d’arte esposte, ma anche raccontare la propria storia e attivare progetti artistici in processi sociali che trasformano le sale espositive da luoghi transitati a luoghi vissuti».⁴⁰ Dunque, in un museo che mira sempre di più a diventare un laboratorio di esperienze artistiche e partecipative, la danza si inserisce come paradigma di fruizione e di relazione con lo spazio e con la collettività offrendo ai diversi pubblici la possibilità di fruire consapevolmente del patrimonio culturale, di interagire con i significati e i valori che esso trasmette, e di contribuire alla trasmissione dei saperi immateriali che generano. L’elaborazione di narrazioni dei luoghi non unicamente verbali, ma basate anche su forme di interazione prossemica e di contatto, permetterebbe di far convergere il patrimonio materiale e immateriale, arricchendolo e attualizzandolo nel presente performativo.

In questo senso, si sviluppano quelle che Anne Bénichou e Marie Tissot individuano come «collezioni-frontiera»,⁴¹ spazi che vanno oltre la mera raccolta di oggetti per divenire luoghi di interazione, cooperazione e co-creazione dei saperi. Nell’ambito della performance e della danza, queste collezioni-frontiera si trasformano in «scene»⁴² di sperimentazione e collaborazione collettiva tra mondi sociali diversi, dove «l’esperienza sensibile e incarnata»⁴³ viene privilegiata per riattivare conoscenze e relazioni. Queste concezioni collaborative ed esperienziali non mirano a confermare e trasmettere saperi già consolidati, ma puntano invece a far emergere nuove forme di conoscenza: non specializzate, eterogenee, frammentarie, che nascono dalle esperienze vissute e sensibili delle comunità:

37. B. Charmatz, *Manifesto* cit., p. 4 (trad.mia).

38. Cfr. P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk, D. Urrutiaguer (a cura di), *Musée par la scène* cit., pp. 136-142.

39. S. Franco, *Danza, performance e museo* cit., p. 225.

40. Ivi, p. 406.

41. A. Bénichou e M. Tissot, *Créer des scènes d’interactions sociales: les collections-frontières*, in A. Bénichou (a cura di), *Lieux et milieux des arts vivants* cit., pp. 354-381 (trad.mia).

42. Ivi, p. 355 (trad. mia).

43. Ivi, p. 379 (trad. mia).

Cette prise en compte performative des corps pour produire collectivement de nouvelles formes de savoirs a une dimension politique, même si elle n'est pas directement revendiquée par les institutions. Les collections-frontières ont la capacité d'interroger les hiérarchies entre les personnes, entre les savoirs et les savoir-faire, entre les choses et les êtres humains, entre les disciplines.⁴⁴

Le visite guidate si trasformano in visite danzate, in cui il corpo del danzatore può essere assunto come strumento che guida lo sguardo del visitatore, trasmettendo l'esperienza di fruizione della collezione in modo sensibile e dinamico attraverso il suo gesto o la sua parola. O ancora, le attività laboratoriali comprendono sessioni di movimento danzante che possono prendere ispirazione dal soggetto o dalla composizione delle opere d'arte, dando forma a percorsi percettivo-sensoriali personalizzati⁴⁵ che passano attraverso un processo di interiorizzazione dell'opera: il pubblico è invitato a leggere, interpretare, e rielaborare il bene culturale per poi re-investirlo, suscitando un senso di condivisione e partecipazione nella costruzione del significato dell'opera. L'obiettivo di queste iniziative è far interagire il vissuto personale con il patrimonio, per ripensare e "agire" l'eredità culturale riattualizzandone il valore sociale. In questo modo, si arriva ad «abitare il patrimonio culturale, non solo attraverso una conoscenza di tipo razionale-intellettuale ma, anzitutto, corporeo-emozionale», rendendola accessibile e «indimenticabile, in quanto radicata nell'esperienza sensibile di ciascuno».⁴⁶

Dunque, se da una parte la danza ha giovato delle trasformazioni avvenute nelle istituzioni museali – tutt'ora in corso – dall'altra è stata proprio il veicolo verso un museo partecipativo. La volontà delle istituzioni culturali di promuovere tali pratiche è giustificata dall'intento di favorire un modello virtuoso di appartenenza comunitaria, basato sulla condivisione critica, dialogica e democratica delle opere d'arte e dei luoghi di cultura. Così, nell'ottica di attivare politiche tese alla democratizzazione e decentralizzazione culturale, queste iniziative si configurano spesso come danze di comunità e progetti partecipativi di indubbio valore sociale.⁴⁷ Nei musei si attuano percorsi esplorativi e pratiche corporee che inducono il partecipante a un «un processo immersivo, di sospensione rispetto alla percezione ordinaria dello spazio e del tempo, in cui la consapevolezza cinestetica diviene consapevolezza del proprio essere nello spazio», in relazione ai luoghi, come anche «a se stessi, ai propri modi di abitare e di contribuire allo stato e alle trasformazioni della cosa pubblica».⁴⁸ Nel voler rimuovere barriere fisiche e cognitive attraverso il linguaggio della danza, si aboliscono al tempo stesso le frontiere tra i diversi ambiti artistici, ma anche tra «amateurs et professionnels, [...], On démocratise le corps, la scène, on abolit toutes les hiérarchies sur le plateau, et également la relation danseurs/spectateurs. La présence de la

44. *Ibidem*. Analizzando i casi di studio recenti, le due autrici segnalano che molte sperimentazioni sono state avviate anche dai musei antropologici e sociali per rileggere in chiave decoloniale le proprie collezioni. Ivi, pp. 379-380.

45. J. Deramond in P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk; D. Urrutiaguer, *Musée par la scène* cit., p. 230 (trad.mia).

46. G. Schiavone, *Il corpo abitante* cit., p. 123.

47. Per il contesto italiano, cfr. F. Zagatti, *Persone che danzano: spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, Granarolo dell'Emilia, Mousikè Progetti Educativi, 2012; F. Zagatti, *Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno X, n.10, 2018, <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8756>; E. Guzzo, *Vivere la danza* cit. Per un quadro generale sulla Community Dance nel contesto inglese, cfr. D. Amans (a cura di) *An introduction to Community Dance Practice*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008.

48. G. Schiavone, *Il corpo abitante* cit., p. 126.

danse au musée est issue de cette ouverture et revendication politique et artistique». ⁴⁹ Questo avviene ad esempio nelle sessioni di improvvisazione con danzatori-amatori e condotte da Thierry Thieû Niang durante la *carte blanche* di Patrice Chéreau al Louvre nel 2010, o il più recente progetto *Mu.Da_Museo y Danza* al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid.

Condividere conoscenze incarnate: il ruolo della danza nelle nuove frontiere della mediazione museale

Dunque, le pratiche performative si inseriscono nell'offerta culturale dei musei per suggerire nuove modalità di fruizione dello spazio museale, diventando uno strumento di avvicinamento, apprendimento e di "conoscenza incarnata" dell'arte e dei suoi spazi. ⁵⁰ Questa visione, che si fonda sulla rivalutazione della corporeità nei processi cognitivi e nella fruizione dell'arte attraverso la prospettiva *embodied*, concepisce l'esperienza museale come multisensoriale e incarnata. ⁵¹ Non più finalizzata alla sola contemplazione visiva, questa comporta l'attivazione di tutti i sensi e di una sorta di *training* fisico in dialogo con le opere d'arte, introducendo nel museo una concezione di corpo vivo e attivo del visitatore. ⁵² Nell'ultimo decennio le numerose ricerche condotte nell'ambito dell'*Embodied Cognition* e applicate a diversi settori disciplinari – dalla psicologia alla pedagogia, dalla neuroestetica all'educazione museale – hanno riconosciuto il ruolo centrale della corporeità nei processi cognitivi, nei rapporti intersoggettivi, e nell'esperienza estetica. Dee Reynolds e Matthew Reason sottolineano come si stia delineando un momento culturale particolare, che definiscono come una «corporeal turn» ⁵³ nel campo delle pratiche creative e culturali. Adottando una terminologia diffusasi soprattutto nell'ambito neuroscientifico, «*embodiment*, nell'esperienza del museo, significa mediare concetti e contenuti verbali che scaturiscono dalle opere in mostra attraverso nuovi approcci comunicativi» che includono l'espressione del movimento corporeo e «consentono al pubblico di vivere un'esperienza *aestetica* più coinvolgente», ⁵⁴ fatta di scambi e relazioni. Applicare questi approcci all'educazione museale si traduce in termini pratici con la proposta di attività performative e corporee come occasioni di «apprendimento esperienziale», ⁵⁵ capaci quindi di investire totalmente la persona coinvolgendo il suo vissuto, l'immaginazione, l'emotività e motivando l'interazione.

49. L. Pagès, P. Tardif, *Danser avec les œuvres du musée. Démarches, outils pour concevoir des projets*, Paris, Réseau Canopé, 2020, p. 10.

50. M. E. M. Riga, *Engaging audiences with museum exhibits through dance performances*, Documenta vol. 37, n. 1, 2019, pp. 87-110, <https://doi.org/10.21825/documenta.81920> (u.c. 20/09/2024). Per un quadro sintetico sui concetti di *Kinesthesia/embodiment* si rimanda al Glossario della piattaforma del progetto *Dancing Museums*, in <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/kinesthesia-embodiment/> (u.c. 18/09/2024).

51. Cfr. J. Pallasmaa, *Museum as an Embodied Experience*, in N. Levent, A. Pascual-Leone (a cura di), *The Multi-sensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Maryland, Rowman & Littlefield, 2014, pp. 240–241.

52. «The insertion of the live body in the museum in a way that celebrates the embodied nature of the appreciation of art and aims to evoke visitor's physical activity», M. E. M. Riga, *Engaging audiences* cit., p. 87.

53. M. Reason, D. Reynolds (a cura di), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Bristol, Intellect, 2012, p. 17.

54. M. Peri, *Pratiche per formative per la mediazione nel museo*, «RootsRoute», Anno XI, n. 36, 2021 a cura di A. C. Cimoli e P. Gaglianò, <https://www.roots-routes.org/anno-11-n-36-maggio-agosto-2021-leducazione-nel-corpo/> (u.c. 12/11/2024).

55. M. Izzolino, *Didattica museale* cit., pp. 254-267.

Queste ricerche danno vita a delle proposte concrete e trasversali, sulla scia della già menzionata *svolta educativa e pedagogica* nel campo dell'arte che ha portato alla «diffusione – a partire dagli anni duemila – di progetti promossi da artisti e curatrici basati sull'intersezione tra arte, performance, pedagogia».⁵⁶ L'idea del corpo come luogo primario di conoscenza,⁵⁷ la concezione dell'arte come esperienza,⁵⁸ la diffusione della danza nei contesti artistici, si coniugano con il nascere delle suddette nuove museologie e si traducono nell'ambito museografico in un approccio sempre più interdisciplinare mettendo in luce «l'importanza del corpo e dell'esperienza delle proposte espositive».⁵⁹

L'orizzonte di riferimenti neuro-fenomenologici ed *embodied* nutre le recenti riflessioni raccolte nel volume *I linguaggi non lineari nella scena e nella didattica* curato da Nadia Carlomagno, in cui il modello di didattica performativa, centrato sul corpo in azione e fondato sulla relazione, è il punto di partenza per elaborare una formazione partecipativa e performativa, declinata nell'approccio CReAP+T (Corporeità, Creatività, Relazione, emozione, Azione, Performatività + Tecnologia/Training): «un metodo sperimentale strutturato a partire da tecniche teatrali e pratiche performative che si basa sul riconoscimento della dimensione enattiva e incarnata dell'esperienza vissuta dagli studenti. [...] definisce una didattica *performativa* che riconosce la centralità del corpo *in azione*».⁶⁰

La necessità di inserire la dimensione attiva della corporeità nell'educazione appare ancora più evidente in quella museale, poiché costituisce una preziosa opportunità per ripensare l'arte e gli spazi nei quali è inserita.⁶¹ Una raccolta significativa di esempi pratici e riflessioni nel contesto americano è offerta dal gruppo di educatrici museali del J. Paul Getty Museum composto da Elliott Kai-Kee, Lissa Latina e Lilit Sadoyan. Nel loro volume *Activity-Based Teaching in the Art Museum: Movement, Embodiment, Emotion* (2020) intrecciano la storia, attraverso una panoramica sull'emergere dell'insegnamento *activity-based* e *non-discursive* degli anni Sessanta e Settanta nei musei americani, con riflessioni teorico-pratiche, promuovendo un modello didattico-museale nutrito dall'approccio *embodied*, che integra l'esperienza cinestetica, l'emozione, l'empatia e i processi di *mindfulness* nella fruizione artistica, proponendo diversi esempi pratici di attività interattive basate sul movimento.⁶²

56. P. Di Matteo, *Performance + Curatela* cit. p. 201.

57. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, tr. A. Bonomi, Milano, Giunti/Bompiani, 2019.

58. Cfr. J. Dewey, *Art as Experience* (1934), trad. it. *Arte come esperienza*, Milano, Aesthetica Edizioni, 2020.

59. P. Bianchi, *Lo spettatore coreografato* cit. p. 171.

60. N. Carlomagno (a cura di), *I linguaggi non lineari nella scena e nella didattica*, Brescia, Morcelliana, 2023, pp. 18-19. Il volume è il risultato del seminario internazionale promosso nel 2021 dall'Università Suor Orsola Benincasa - Dipartimento di scienze formative, psicologiche e della formazione e sostenuto dal gruppo internazionale di ricerca dell'Unisob: BioEducational Embodied Research on Performing Activities. On Theatre Pedagogy and Didactics (BER-PATPD).

61. Nel contesto italiano cfr. A. C. Cimoli, P. Gaglianò (a cura di), *L'educazione nel corpo. Per una somatica della relazione pedagogica*, «Roots&Routes», Anno XI, n. 36, 2021, <https://www.roots-routes.org/anno-11-n-36-maggio-ago-sto-2021-leducazione-nel-corpo/> (u.c. 12/11/2024). Un esempio concreto è racchiuso nelle pubblicazioni e nella pratica di insegnamento di Natalia Gozzano che, sostenendo la teoria neuroscientifica della simulazione incarnata, durante le sue lezioni di Storia dell'arte all'Accademia Nazionale di Danza esplora il processo di "incorporazione" dell'arte con lo scopo di far acquisire una maggior consapevolezza cinestetica, esplicitandola attraverso il movimento e il coinvolgimento fisico degli studenti. Cfr. N. Gozzano, *Ri/sentire le emozioni. Dall'Ut pictura poësis alla Embodied simulation. Rappresentare e incorporare le emozioni in arte fra Rinascimento e attualità*, «Archivi delle emozioni», vol. 1, n. 2, p. 100, <https://archivi-emozioni.it/index.php/rivista/article/view/38> (u.c. 10/11/2024)

62. E. Kai-Kee, L. Latina e L. Sadoyan (a cura di), *Activity-Based Teaching in the Art Museum: Movement, Embodiment, Emotion*, Los Angeles, Getty Trust Publications, 2020.

Nel contesto europeo, e in particolare in Francia, a partire dal 2015 si è sviluppato un altro filone significativo di riflessioni e applicazioni pratiche attorno alle modalità di coinvolgimento del pubblico nel museo, che possono essere raccolte nell'ambito di studi sulla *médiation sensible*. Nel 2021 si è costituito uno Special Interest Group (SIG) dell'ICOM CECA diretto da Anne-Sophie Grassin, che lavora alla definizione del concetto e all'elaborazione di una griglia per analizzare i diversi dispositivi e strumenti operativi, contribuendo al contempo alla ricerca teorica. Tale tipologia di mediazione è incentrata su un approccio olistico al visitatore, considerandolo nella sua totalità di essere umano, «capace di percepire un'opera non solo attraverso l'intelletto, ma anche attraverso il suo corpo, le sue emozioni, le sue sensazioni, il suo immaginario, la sua intelligenza sensibile. Questo approccio implica quindi una varietà di campi, registri e progetti e incarna un nuovo paradigma nel modo di concepire l'incontro con l'opera»;⁶³ che invita a un'esperienza sensoriale rallentata (come la cosiddetta *slow visit*) e intende far fronte a quella che Véronique Antoine-Andersen descrive come una *crisi dell'attenzione* e della sensibilità alle opere d'arte, che recenti studi hanno messo in luce.⁶⁴ Questo approccio si muove nel senso opposto di quella «distrazione»⁶⁵ che è, secondo Bishop, l'attuale forma di attenzione mediata dalla cultura digitale e di quella «accelerazione»⁶⁶ che secondo Daniel Jacobi, investe i tempi di produzione e fruizione dei contenuti culturali, sostituendo progressivamente i formati della collezione permanente e della mostra temporanea con quello «effimero» dell'evento spettacolare. L'esperienza museale sensibile rappresenta un contrappunto poiché rallenta il ritmo di visita, ma pone al centro una forma di attenzione incarnata. Il pubblico non solo osserva, ma abita l'opera d'arte, riscoprendo il valore della relazione diretta e riflessiva con il patrimonio, lontano dalla logica dell'archiviazione continua e della condivisione istantanea, che dominano la fruizione culturale contemporanea. L'insieme di queste metodologie apre alla conoscenza esperienziale e incoraggia la partecipazione attiva dei visitatori nella mediazione culturale:

Depuis la dernière décennie, un intérêt de plus en plus grand se manifeste à l'égard des approches dites «multisensorielles». Les musées développent de nouveaux langages et les visiteurs se voient de moins en moins comme des bénéficiaires passifs de connaissances et de plus en plus comme des coproducteurs de savoirs. Cet accroissement de l'expérimentation sensorielle dans la pratique muséale marque l'origine d'une muséologie dite «sensorielle» (Howes, 2014). Initialement expérimentés pour des publics spécifiques afin de transmettre un savoir académique par les sens, les dispositifs sensoriels tendent à un changement progressif de paradigme, impactant le rôle du visiteur et les enjeux de la médiation culturelle.⁶⁷

63. A.S. Grassin, *Le tournant sensible* cit., pp. 4, (trad. mia).

64. «Nel 2008, il filosofo Bernard Stiegler, in una conferenza al Louvre, parlava di una media di 40 secondi trascorsi davanti alle opere d'arte del Louvre. Oggi questa cifra è scesa a circa dieci secondi in tutti i musei. La Tate Gallery parla di otto secondi», V. Antoine-Andersen, *Faire entrer le corps et l'attention au musée*, La Lettre de l'OCIM, 194, 2021, p. 2 (trad. mia), <https://doi.org/10.4000/ocim.4234>. Cfr. *Activity report 2021-2022 Of the «sensory mediation»*, <https://ceca.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/5/2022/11/ENG-SIG-mediation-snsible-2022.pdf> e la presentazione del SIG <https://ceca.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/5/2022/02/FRA-SIG-mediation-sensible-2022.pdf> (u.c. 15/09/2024).

65. C. Bishop, *Black Box, White Cube* cit., p. 39 (trad. mia).

66. D. Jacobi, *Muséologie et accélération*, in P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk, D. Urrutiaguer, *Musée par la scène* cit., p. 255.

67. A.S. Grassin, *Le tournant sensible* cit., p. 2.

La danza, dice Grassin, si presenta come un «prisma possibile», prezioso strumento di mediazione sensibile e inclusiva.⁶⁸ Le creazioni danzate arricchiscono l'esperienza estetica del visitatore attraverso visite performate in cui i danzatori incarnano saperi sensibili e, muovendosi tra le sale espositive e/o ispirandosi alle opere, fanno emergere sottili corrispondenze e risonanze tra gesto fisico e gesto rappresentato, tra movimenti corporei e forme architettoniche. Un esempio emblematico sono le *visites dansées* che Aurélie Gandit dal 2007 presenta in diversi musei francesi. Attingendo alla sua doppia formazione come storica dell'arte e coreografa, Gandit propone dei percorsi di visita che mettono in dialogo le opere d'arte e il pubblico attraverso l'utilizzo sia della parola che del gesto danzato: «la danse vient enrichir, supporter, contredire, apporter un point de vue corporel, ainsi que physique, sensible, voir émotionnel parfois, pour permettre au regardeur ou à la regardeuse d'entrer dans l'œuvre qui est à l'arrière».⁶⁹ In questo modo, la danza può fungere anche da strumento di mediazione sensibile, prendendo le mosse dall'intelligenza del corpo performativo e mirando ad aprire sguardi e diversi punti di vista sulle opere. Citando Chevalier, Mouton-Rezzouk e Urrutiaguer in *Musée par la scène*:

La présence concrète physique, des corps des danseurs ou des acteurs valorise une approche sensible de la création, générant échos subtils entre deux conditions de l'expérience esthétique. L'incarnation du mouvement dans les salles, la présence de voix, du son, offrent la possibilité d'un déploiement sensoriel au-delà de la vision. Plus généralement, l'objet muséal [...] se trouve ressaisi par la performance selon d'autres modalités d'appréhension – sensibles, imaginaires, fantasmatiques.⁷⁰

Tale approccio si può tradurre nell'«uso didattico del gesto e del gioco, in cui la danza è utilizzata come strumento sensoriale e cognitivo per comprendere la scultura e la pittura, fungendo da vettore per una conoscenza sensibile delle forme e delle pratiche artistiche: «Saisir le déroulé d'un geste, choisir un instant, comprendre les impulsions et les dynamiques du corps : danse, peinture, sculpture partagent un même travail sur l'anatomie, les tensions de la matière et des muscles, sur la représentation du mouvement, ses formes abstraites, ses connotations.»⁷¹

Tra le principali esperienze dei musei francesi, si segnala *ArtetSens - Expériences sensibles*, un progetto di collaborazione interdisciplinare tra istituzioni, professionalità e ricercatori che prevede un ciclo di incontri di mediazione sensibile attraverso la danza e le arti performative presso il parigino Musée d'Orsay. Gli *ateliers*, tutt'ora in corso, fungono in realtà da laboratorio pratico di indagini tra arte e scienza sull'esperienza estetica sensibile, condotte all'Université Paris Est Créteil – tra cui la ricerca di Carla Tomé nella programmazione culturale del museo⁷². Questo progetto è infatti, il risultato di una collaborazione

68. Intervista di Claudia Verdat ad Anne-Sophie Grassin, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 05/07/2024.

69. A. Gandit, *La visite dansée au musée: la pensée sensible du corps devant les collections d'art*. Intervista di M. Hayes a A. Gandit, «Repères. Cahier de danse» cit. p. 29.

70. P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk; D. Urrutiaguer, (a cura di), *Musée par la scène* cit., p. 15.

71. *Ibidem*.

72. Carla Tomé è dottoranda presso l'Université Paris Est Créteil, la sua tesi si intitola *Potentialiser l'expérience esthétique par une approche sensible et incorporée de la médiation en milieu muséal: une étude neuro-phénoménologique auprès de formateurs et intervenants dans les milieux éducatifs, de la santé, de la médiation culturelle et de l'action sociale*. Le sue ricerche si intrecciano con un altro progetto tutt'ora in corso dal titolo *APPREN'ART*, condotto dall'UPEC, in collaborazione con il Musée d'Orsay e il Centre Hospitalier Henri Laborit de Poitiers.

interdisciplinare tra diverse istituzioni, professionalità e ricercatori. Gli artisti performativi coinvolti, ciascuno con la propria specializzazione (danzatori, attori, artisti della voce, artisti-educatori), condividono un medesimo approccio didattico "enattivo-performativo", sviluppato all'interno del percorso di studi *Art'Enact* presso l'Université Paris Est Créteil. Riservando alcune sale del Musée d'Orsay al laboratorio, i partecipanti prendono parte a un'esperienza immersiva attraverso esercizi corporei in relazione alle opere d'arte – ad esempio, assumendo nuove posture per osservare le opere e sperimentare nuovi e inaspettati punti di vista; chiudendo gli occhi davanti il quadro e lasciando che la fruizione passi attraverso le descrizioni verbali, sonore e tattili di un altro partecipante che osserva; incarnando pose, espressioni, atteggiamenti e stati d'animo dei personaggi rappresentati per poi scioglierli e dissolverli nell'esplorazione di possibili azioni e movimenti successivi.

In linea con quanto Susanne Franco e Gaia Clotilde Chernetich scrivono nel Glossario del progetto *Dancing Museums* per definire i concetti di *Kinesthesia/Embodiment* nelle pratiche di danza e movimento del museo, queste esperienze possono contribuire non solo a «riconoscere la percezione cinestetica ed empatica di un'opera d'arte», ma anche a innescare processi di rivalutazione della «performatività dei visitatori e i processi di *embodiment*». ⁷³ Questi progetti “desacralizzano” il museo, e il visitatore abbandona la tradizionale postura di spettatore passivo per essere in continuo movimento, in risonanza con le opere, con gli spazi attraversati, con la comunità dei partecipanti, divenendo parte dell'opera e “performante”. È ciò che porta Pamela Bianchi a definire il visitatore del museo come uno *spettatore coreografato*, poiché la fruizione diviene un vero e proprio «atto da coreografare, e lo spettatore un oggetto da contemplare»⁷⁴ inserito in uno spazio ibrido a metà tra scena teatrale e sala espositiva, esattamente come avviene presso il Musée d'Art Moderne de Paris, dove la grande sala dedicata a *La Danse* di Matisse consente al flusso dei visitatori di proseguire anche durante i laboratori, portando talvolta alla formazione di piccoli gruppi che osservano l'atelier in corso. In questo modo, lo spazio destinato all'osservazione si trasforma in una scena performativa, in cui il gesto quotidiano acquisisce un'espressività significativa, frutto di una ricerca corporea che esplora la relazione empatica con l'opera e l'ambiente circostante.

La qualità performante del danzatore diventa «perno attorno a cui si costruisce quella sintonizzazione intenzionale che [...] caratterizza la reciprocità intrinseca a ogni pratica interindividuale, e quindi, anche le relazioni di reciprocità intrinseche alla performatività teatrale»,⁷⁵ e coinvolge il pubblico del museo in una rete relazionale, intersoggettiva, che lo lega all'ambiente circostante, agli altri partecipanti e all'opera stessa. È questa relazione che diviene vero e proprio atto linguistico, «ideato da professionisti, che possiedono *il know how* per metterlo in opera»,⁷⁶ attivatori di processi esperienziali tesi a fare uscire i visitatori «dalla normalità, entrare in una diversa percezione di sé, performando se stessi [...] inducendoli a passare all'atto artistico».⁷⁷

73. S. Franco e G. C. Chernetich, *Kinesthesia/Embodiment*, in *Dancing museums glossary* (trad.mia) <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/kinesthesia-embodiment/> (u.c. 12/09/2024).

74. P. Bianchi, *Lo spettatore coreografato* cit., p. 173.

75. V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in F. Bortoletti (a cura di) *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, «Culture Teatrali», n. 16, primavera 2007, p. 13, https://cultureteatrali.dar.unibo.it/files/annuari_ct/CT16.pdf (u.c. 05/09/2020).

76. E. Guzzo, *Vivere la danza* cit., p. 373.

77. Ivi, p. 374.

Queste ricerche teorico-pratiche mettono in atto le attuali missioni delle istituzioni museali, finalizzate alla costruzione di comunità grazie alla condivisione di «conoscenze incarnate» e instaurano «relazioni empatiche» con il patrimonio e la collettività.⁷⁸ Attraverso la dimensione partecipativa e performativa del corpo danzante, il pubblico non è concepito come semplice “visitatore”, ma come “attore” e “attivatore” di processi di rigenerazione culturale e sociale.

Danzare l’opera, danzare con l’opera: alcune esperienze in Italia

Nonostante in Italia queste proposte non siano del tutto istituzionalizzate, in tempi recenti diverse realtà hanno promosso e incluso in modo trasversale la danza, ad esempio il PAC e la Triennale di Milano, Palazzo Grassi a Venezia, il Centro Pecci di Prato, il Mambo di Bologna, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo a Torino, il Madre di Napoli, il MAXXI, il MACRO e il Palazzo delle Esposizioni a Roma.

Alexandra Pirici partecipa alla Biennale d’Arte 2022 per la seconda volta con un’opera coreografica dal titolo *Encyclopedia of Relations*, durante la quale sei performer si trasformano in «sculture viventi che agiscono, si muovono, si spostano e cantano»⁷⁹ immergendo il pubblico in veri e propri ambienti sonori e visivi. La prima volta aveva partecipato nel 2013, con *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, nell’edizione intitolata *Il Palazzo Enciclopedico* in cui, proprio con una performance, Tino Sehgal ha vinto il Leone d’oro. Pochi mesi dopo, al MamBo di Bologna, la coreografa propone *Recollection (2018-2022)* per la mostra *The Floating Collection*. Qui due interpreti si muovono assumendo forme e posture che rimandano fugacemente a opere della storia dell’arte e non solo, in un continuo flusso indistinto di immagini, dando origine a un archivio vivente in movimento. Attraverso il linguaggio performativo Pirici gioca sul rendere fluide ed “effimere” le nozioni di retrospettiva, conoscenza enciclopedica e collezione: sono i corpi a costituire gli archivi viventi di questi saperi che si trasformano attraverso il movimento in una memoria incarnata, risuonando e sedimentando al tempo stesso nel corpo di chi osserva l’azione nel suo svolgersi. Un lavoro di questo genere richiama alla mente tutte le riflessioni scientifiche relative al tema del corpo inteso come dispositivo di archiviazione e riattivazione, racchiuse in numerosi saggi fondamentali come quelli di André Lepecki, Inge Baxmann, Susanne Franco; nonché le pratiche artistiche e di *re-enactment*, da *Kiss (2004)* di Tino Sehgal alle performance di Pirici appena citate, dalla mostra di Marina Abramović *Seven Easy Pieces (2007)* a quella di Xavier Le Roy *Retrospective (2012)*, da *Moments: A History of Performance in 10 Acts (2012)*, curata da Boris Charmatz, Sigrid Gareis e Georg Schöllhammer, a *20 Dancers for the XX Century and even more (2012)* sempre di Charmatz, progetto presentato al MoMa di New York nel 2013, alla Triennale di Milano nel 2021 e al Museo delle Civiltà di Roma nel dicembre 2022.

Nella mostra *Bruce Nauman: Contrapposto Studies* a Palazzo Grassi e a Punta della Dogana a Venezia (2021-2022), i curatori Carlos Basualdo e Caroline Bourgeois hanno affiancato all’esposizione un ciclo di conversazioni intitolato *Nauman Archive for the Fu-*

78. S. Franco, G. C. Chernetich, *Dancing museums glossary* cit.

79. M. Weisburg, presentazione sul sito de La Biennale di Venezia 2022: <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/alexandra-pirici> (u.c. 04/04/2023).

ture, che ha visto il coinvolgimento di danzatori, coreografi, performer e musicisti, e una vera e propria rassegna di danza contemporanea. Con i *Dancing Studies*, coreografi internazionali hanno creato performance *site-specific* in relazione all'opera di Nauman, sia negli spazi della mostra che dislocati nella città, dando vita a una piattaforma di incontro interdisciplinare e di sperimentazione artistica. Parallelamente, la programmazione didattica includeva laboratori dedicati al movimento e alla performance.

Che la danza nel museo sia una pratica di rigenerazione culturale e sociale è evidente nell'iniziativa di *welfare* culturale *Dance Well*, progetto ideato e promosso da CSC Casa della Danza di Bassano del Grappa, che dal 2013 si svolge regolarmente presso il Museo Civico bassanese, e ha costruito negli anni una rete con diverse realtà nel mondo, arrivando nel 2019 anche in Giappone. Le sessioni laboratoriali sono aperte a tutti i cittadini, parkinsoniani, familiari, studenti, danzatori, richiedenti asilo, persone con ridotta mobilità, in un'ottica inclusiva e con il risultato di voler creare una vera e propria comunità, in luoghi che divengono stimoli creativi e fonti di ispirazione.

Tessere relazioni tra luoghi, persone, memorie incorporate è una ricerca che continua a essere messa in atto da molti anni da Virgilio Sieni, che richiama cittadini in diversi luoghi per generare comunità danzanti attraverso le sue "Lezioni sul gesto", come quelle proposte nel 2022 alla Pinacoteca di Brera attraverso il ciclo d'incontri *Il corpo dell'arte*. Osservando attentamente le opere, attivando il corpo e sensibilizzandolo alla "tattilità" e all'ascolto in relazione all'ambiente circostante, l'artista invita e guida il pubblico a incorporare gesti e posture dei personaggi rappresentati attraverso sequenze coreografiche mirate non a un *tableau vivant* dell'opera – mimando le posizioni delle figure – bensì a riattivare le loro dinamiche e i moti interni, facendo emergere così rinnovate sensazioni ed emozioni che scaturiscono da quella particolare modalità di "abitare" il quadro e lo spazio culturale del museo. In accordo con quanto afferma Delfina Stella, un'attività come questa «ridefinisce il senso dell'abitare e del condividere. Un agire – poetico e politico – che sa riconoscere il corpo come principale categoria del sapere e la danza come approccio rivolto alla cura dello sguardo, della porosità, dell'attenzione all'altro e dell'interazione sensibile tra le cose del mondo».⁸⁰ *Abitare il museo* è l'iniziativa che Virgilio Sieni, Virginia Galli e Delfina Stella hanno portato a Massa, negli spazi del Museo Guadagnucci: un percorso di formazione rivolto a operatori culturali per offrire «strumenti e prospettive per operare nei musei attraverso i linguaggi del corpo con uno sguardo rivolto alla cura e all'accessibilità dei processi di creazione artistica e partecipazione culturale».⁸¹ Una modalità operativa questa, che non intende sovrapporsi alle altre pratiche di mediazione museale, bensì a creare un terreno di arricchimento reciproco grazie all'interazione di diverse professionalità. Dunque, la danza si inserisce trasversalmente e, grazie al suo essere intrinsecamente relazionale, orizzontale e democratica, contribuisce a trasformare il museo in un luogo sociale e di dialogo fra pubblico, opere e luoghi, dando vita a una comunità di corpi e soggettività sensibili e in movimento. Non è una visione utopica del museo, ma una realtà concreta che è possibile esperire partecipando a questo tipo di esperienze.

80. D. Stella in V. Sieni, *Danza cieca*, Napoli, Cronopio, 2022, p. 18.

81. Nell'ambito del progetto *L'inizio del sentire*. Cfr. http://www.virgiliosieni.it/massa_linizio_del_sentire-2/ (u.c. 23/04/2023).

Una possibilità che ho potuto sperimentare in prima persona nel 2019 al Palazzo delle Esposizioni a Roma, durante la mostra *Sublimi Anatomie*, partecipando al workshop *Between the wall and the body* curato da Rachel Monosov, artista interdisciplinare che lavora tra performance, fotografia, video e scultura, e collabora con artisti visivi, danzatori e musicisti. Dopo una fase di attivazione e sensibilizzazione all'ascolto del proprio corpo in relazione a quello degli altri e allo spazio circostante, il lavoro si è basato sull'analisi di un'opera in mostra. Il gruppo si è concentrato sull'osservazione della scultura di Berlinde De Bruyckere, *Aanéén – Genaaid* (1999) che, posizionata in un angolo della sala, si presentava come un corpo di un individuo bloccato nella sua impossibilità di muoversi. Dopo aver osservato attentamente l'opera, siamo stati invitati prima a trascrivere di getto delle parole-chiave suscitate dall'osservazione e poi a scegliere collettivamente quelle più significative per l'intero gruppo: da questo confronto è risultato che l'opera dava unanimemente un senso di vuoto, di disagio, di vulnerabilità e solitudine. In seguito, abbiamo trasformato queste sensazioni-parole in gesti. Le indicazioni di Monosov e del gruppo di danzatori sono state molto precise: non bisognava pensare alla forma esteriore della scultura e "imitare" la sua postura, bensì cercare di esprimere e di "esplicitare" le sensazioni e le emozioni scaturite dall'osservazione e, in un certo senso, «ri-sentirle»⁸² attraverso il movimento del proprio corpo in cui queste hanno luogo. La scultura è stata così incorporata e trasformata in una esperienza corporea sia individuale che collettiva. Ogni partecipante aggiungeva un significato attraverso la voce, il suono, il gesto, o la sua semplice presenza. Dopo una prima fase di esplorazione individuale, ci hanno invitato a "sentirci reciprocamente" e in questo modo influenzarci maggiormente, creando un "unico corpo" collettivo. Mettendo "in atto" la nostra fruizione dell'opera abbiamo costruito un'azione performativa che è stata in seguito mostrata all'altro gruppo (e viceversa), sperimentando un nuovo modo di concepire lo sguardo, il movimento, il proprio corpo e quello degli altri. In tal modo, l'opera e le sensazioni che ne sono scaturite potevano riverberare nei corpi dei partecipanti e degli osservatori che assistevano alla restituzione. Con un processo graduale, dall'osservazione individuale all'incorporazione dell'opera, passando per la verbalizzazione delle emozioni, gli artisti ci hanno offerto una modalità inedita per esperire l'opera più profondamente, e degli strumenti di ricerca, per dare vita a un atto performativo negli spazi pubblici del museo.⁸³ Il laboratorio, sebbene sia tra le prime attività che mi hanno portato ad approfondire l'argomento in questione, racchiude e intreccia le ricerche finora qui delineate.

Questo ambito di studi sulla danza nei musei costituisce non solo un fertile terreno di sperimentazione artistica estremamente vivace e in divenire, ma anche un argomento catalizzatore di molteplici riflessioni: un crocevia di pratiche artistiche e di ricerche che stimolano il ripensamento delle narrazioni all'interno della storia dell'arte, della funzione delle istituzioni museali nelle società contemporanee, nonché del ruolo centrale del corpo del pubblico nell'esperienza collettiva di visita nel museo.

82. Si rimanda a N. Gozzano, *Ri/sentire le emozioni* cit., pp. 99-116.

83. *Public Program* della mostra a cura di A. Carlino, P. Comar, A. Luppi, V. Napolano e L. Perrone, *Sublimi anatomie* a Palazzo delle Esposizioni, Roma (10/2019-02/2020).



AIRDanza
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

