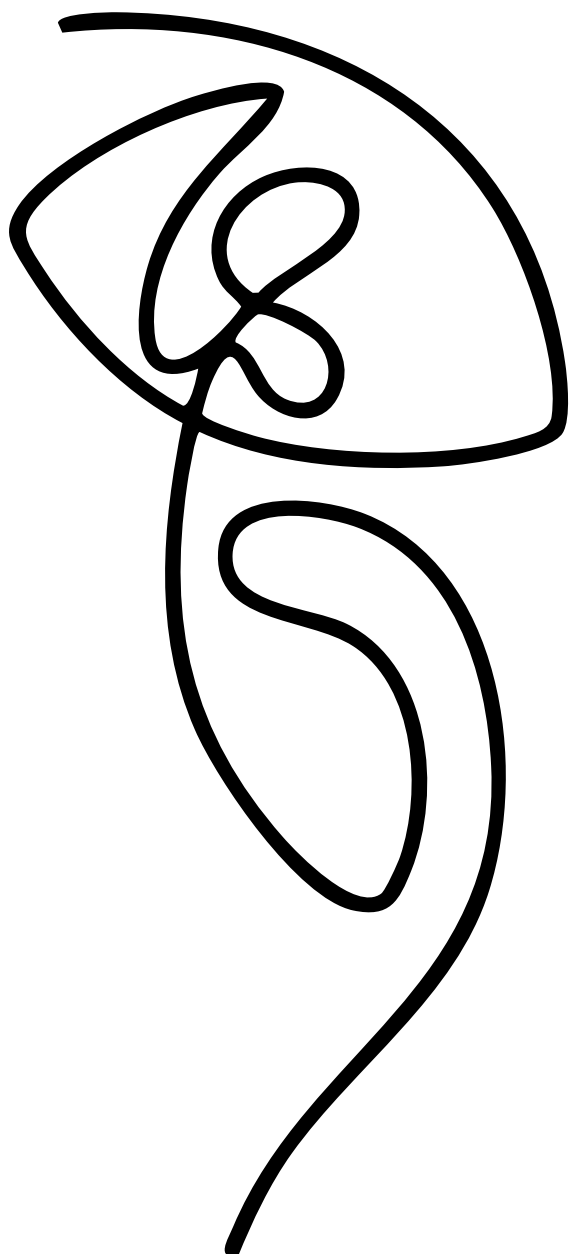


# AIRDanza

*journal*

Fonti  
Teorie  
Didattica  
Scena



---

N. 1, 2024  
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

## 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

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

# Discorsi e Ricerche Artistiche





---

FEDERICA LOREDAN

## ***Gocce – Una recherche-création tra leggende e pratiche sociali***

### **Abstract**

Basato sulla omonima tesi di laurea magistrale in antropologia culturale ed etnologia (UniTo 2023), questo articolo testimonia il percorso di *recherche-création* (2019-2023) dietro al progetto *Gocce-rituale di comunit *, costruito a partire dalla figura della lavandaia. In una dimensione transdisciplinare, dialogano la prospettiva artistica, quella antropologica e le voci delle comunit  che hanno preso parte alle azioni partecipative, tenendo chiaramente in considerazione le riflessioni degli studiosi che si sono occupati di rito, memoria, performance, comunità, femminile.

Based on the homonymous master's degree thesis in cultural anthropology and ethnology (University of Turin 2023), this article testifies to the *recherche-création* path behind the project *Gocce-community ritual*, built starting from the figure of the laundress. In a transdisciplinary dimension, the artistic perspective dialogue with the anthropological one and with the voices of the communities involved in the participatory actions, clearly taking into consideration the reflections of scholars who have dealt with ritual, memory, performance, community and feminine.

Federica Loredan<sup>1</sup>

## **Gocce**

### **Una *recherche-création* tra leggende e pratiche sociali**

Per poter riconoscere il rumore dell'onda, sulla riva del mare,  
bisogna saperne ascoltare tutte le singole entit  che lo compongono,  
le voci confuse di tutte le sue *gocce*  
(Leibniz, 1765)

Desidero distinguere graficamente quanto nel registro quelli che sono gli appunti di viaggio dell'artista da quello che   il pensiero della ricercatrice, pertanto nelle pagine che seguono, i paragrafi in corsivo riguarderanno la condivisione di note ed aspetti pi  personali.

*Il mio cognome racconta di una terra sospesa sull'acqua, dalla laguna veneta ai canali trevigiani. L'altro ramo della mia famiglia arriva da una 'terra d'acqua', di rogge ricche di mulini e lavatoi. Anticamente sbiancatori di tela, il loro cognome diventa un toponimo indicando cos  il quartiere stesso dedicato a quell'attivit . Mio nonno ha poi sposato una donna di un piccolissimo paese sulle sponde di un fiume straripato cos  tante volte da rinominarsi Alluvioni Cambi . Da qui c'  stato uno strappo, amnesie, migrazioni e distanza. Ma io sono ironicamente nata a Genova, tra mare e ricorrenti inondazioni, come se dovessi essere pronta a raccogliere questa storia.*

*Gocce*   un progetto performativo, un'azione partecipativa, un rituale.

  un dispositivo artistico articolato e transdisciplinare.

  una ricerca confluita in una tesi sperimentale in antropologia culturale ed etnologia che mi ha permesso la convergenza tra i miei studi e l'ambito professionale in cui mi muovo da pi  di vent'anni, in quanto coreografa e performer.

Si inserisce nella tradizione dell'autoetnografia, ma ho cercato di far dialogare la mia prospettiva antropologica e la mia prospettiva artistica avendo cura di considerare la voce delle comunit  che hanno preso parte al progetto, trattandosi di un progetto partecipativo.

#### **La *recherche-création***

Far rientrare un progetto di *recherche-création* nell'ambito di una laurea magistrale in antropologia culturale ed etnologia in Italia non   stata cosa scontata, n  per l'argomento n  per la forma. Sono grata dell'opportunit  concessa e dell'accompagnamento ricevuto, misurandomi con una tesi sperimentale, per di pi  su un tema e una ricerca a me cos  vicini, da coinvolgermi ormai su molteplici fronti: professionale, accademico, sociale, personale.

---

1. Federica Loredan, artista e antropologa, ricercatrice indipendente, ha conseguito la laurea in Belle Arti, la laurea magistrale in Antropologia, e il diploma triennale in lingua dei segni. L'articolo   la rielaborazione della tesi magistrale conseguita in Antropologia culturale e Etnologia dell'Universit  di Torino che ha vinto il Bando "Ilaria Caccia" 2023.

Sento pi  coerente mantenere la dicitura in francese, vista la lunga tradizione di questo formato in ambito francofono. Come evidenziato da Patrizia Veroli durante la tavola rotonda aCD-AIRDanza (Nizza, 2012) – in Italia si predilige di fatto una ricerca in danza orientata verso la teorizzazione di una pratica, su un asse storico/archeologico, sulle tracce degli spettacoli e dei coreografi del passato o delle danze popolari,<sup>2</sup> questo in parte anche per mancanza di risorse. Risulta infatti difficile immaginare di produrre una creazione nel quadro di una ricerca, come accade oltreoceano, ma si sta lavorando per instaurare delle collaborazioni interuniversitarie ed una rete di relazioni con il mondo della produzione. Si consideri inoltre che c'  una grande differenza tra teorizzare la propria pratica e creare uno spettacolo, una performance, un'installazione nel quadro di una ricerca per poi produrre una riflessione a partire da quest'ultima.<sup>3</sup>

Per quanto concerne il mio lavoro, si tratta di una *recherche-création* che non   cominciata con 'metodo scientifico', poich  la creazione si   configurata come l'oggetto della mia tesi solo in un secondo momento, e per farlo si   servita di diversi strumenti e approcci. Ho modellato le mie scelte in modo plastico cogliendo le occasioni che si sono andate configurando (residenze, laboratori, dibattiti, interviste, incontri), indirizzata dalle piste che le persone coinvolte via via mi hanno offerto e che inizialmente non avrei sospettato.

Rifacendomi ad un pensiero di Yves Citton posso dire che la *recherche-création* ha rappresentato per me «contemporaneamente o alternativamente il campo, la disciplina o la pratica».<sup>4</sup>

Si   trattato di una ricerca *per* la creazione, nello stadio in cui nel 2019 si   delineato l'immaginario che avrebbe fatto da sfondo e sono nate idee e strumenti grazie a ricchi materiali visivi, sonori e teorici.

Quando intorno al 2021 ho deciso che questo sarebbe stato l'oggetto della mia tesi magistrale, ho condotto una ricerca *sulla* creazione, l  dove   prevalsa la mia postura da antropologa e il campo ha coinciso con la fase di laboratorio, come momento di incontro con la comunit  e di messa in opera del dispositivo artistico. La mia riflessione si   servita di diversi strumenti: osservazione partecipante, interviste, rielaborazione attraverso filmati, foto, appunti, soffermandomi non solo sulla voce del pubblico, ma anche su come le ricerche siano state incorporate nella performance, rendendola un'etnografia sul corpo.

Parte della ricerca   progredita in parallelo *con* la creazione tra 2021 e 2022: i dispositivi creativi sono stati strumenti di indagine piuttosto che semplici oggetti di studio. Mentre si configurava una modalit  operativa pi  chiara nel corso delle varie residenze, anche grazie all'analisi e alla rilettura dei fatti stimolata dalla stesura della tesi, mi rendo conto che   cambiata la messa a fuoco dei diversi piani, nella pratica quanto nella rifles-

---

2. Elena Cervellati, Simone Clamens, Robert Crang, Patrick Germain-Thomas, Bianca Maurmayr, L na Massiani, Karen Nioche, Marina Nordera, Jo lle Vellet et Patrizia Veroli. *Panorama de la recherche en danse en France et en Italie*. «Recherche en danse», 1 2014, p. 4.

3. L a Massiani. *Retour d'expérience : parcours in situ et exp rimentations, ou comment inscrire la recherche-création en France*, «Recherche en danse», 6, 2017, p. 5.

4. Erin Manning e Brian Massumi. *La pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création*. Paris, Artec 2014.



sione: per esempio se inizialmente immaginavo uno spettacolo che includesse un'azione partecipativa, l'interesse si è spostato presto dall'azione performativa al processo. Paradossalmente ciò che oggi risulta protagonista - anche in scena - è l'azione sociale inscritta nella cornice preparata dalle professioniste. Il dispositivo artistico è stato strumento di ricerca, dialogo, testimonianza e di innesco. Le domande e le criticità che rilevavo in un ambito venivano risolte in un altro, l'antropologa cedeva il passo all'artista e viceversa, compiendo insieme un percorso di approfondimento ed evoluzione, che ha dato vita via via ad una metodologia multiforme.

Infine ho perseguito l'ambizione più complessa e articolata: quella di una ricerca *nella* creazione, che quindi non presenta fundamentalmente una separazione tra teoria e pratica, mette in discussione gli schemi con cui conosciamo la realtà, svela potenziali inediti, riconfigura paesaggi relazionali, soprattutto durante l'ultima tappa di residenza, quasi contemporanea alla scrittura della tesi stessa.

In questa configurazione di teoria e pratica - a tratti un andirivieni a tratti una fruttuosa convergenza - l'etnografia ha subito diversi passaggi: la fase di documentazione preliminare (interviste, articoli, saggi, canti tradizionali, sopralluoghi, raccolta di oggetti etc.) è stata 'tradotta' e incorporata in suono, movimento, gesto rituale. Questa etnografia sul corpo è stata 'agita', si è arricchita della ricerca di campo su e con le comunità partecipanti e dei processi intrinseci al laboratorio e poi nuovamente analizzata, riletta integrata da altri studi, raccontata, sia nella stesura vera e propria, sia per esempio nell'ambito di un incontro organizzato dal Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università di Genova; incontro che a sua volta è stato trascritto, analizzato, citato e mi ha dato spunti per un futuro sviluppo del progetto artistico e della dimensione laboratoriale. Si è innescato un processo di rimandi continui dai confini sempre più sfumati, come in un gioco di specchi che via via mi ha spinto a trovare quello strabismo epistemico auspicato, la misura dell'equilibrio tra antropologia e arte, ma che contemporaneamente porta con sé il rischio di perdere la prospettiva e mi ha portato spesso ad interrogarmi sul mio approccio.

Vivo questi dubbi come parte integrante del percorso, come una fase di fertile messa in discussione che apre ad un'ulteriore articolazione del progetto. Se la *recherche-création* è stata alternativamente campo, disciplina e pratica, anche ricerca e creazione si sono sostenute e rimodulate vicendevolmente; nell'ottica di portare studi e riflessioni risultanti anche fuori dall'ambito accademico, di condividerle con un pi  ampio pubblico, attraverso un linguaggio accessibile, ho immaginato quindi la performance teatrale come 'traduzione di ritorno'.

### **I temi**

Ho scelto di non procedere seguendo l'ordine cronologico delle tappe della mia ricerca ma di affrontare nodi tematici che potessero intersecare tanto i grandi temi dell'antropologia (memoria, rito, cultura) quanto aspetti centrali dello sviluppo di questa creazione e dell'esperienza con le donne coinvolte.



Fig. 1 foto di: Silvia Aresca – Festival Resistere Creare, Teatro della Tosse, Genova, 2021.

Al centro di *Gocce* vi   la figura della lavandaia, a cui mi sono inizialmente avvicinata in chiave archetipica: si tratta infatti di una figura alchemica che trasforma ci  in cui gli altri non vogliono immergere le mani e non vogliono mostrare in pubblico, quindi metaforicamente i segreti, le vergogne, i non detti famigliari.   una figura socialmente necessaria e purificatrice, che incarna il parallelismo metaforico tra pulizia esteriore e pulizia interiore. Lava le memorie della gente.   strettamente legata al fiume e al simbolismo dell'acqua, elemento primordiale e femminile per eccellenza in tantissime mitologie (sarda, afrocubana, celtica, azteca, greca, filippina, cinese solo per citarne alcune).

In un secondo momento l'ho studiata dal punto di vista simbolico raccogliendo leggende soprattutto dell'area italiana e francese, ma anche del folklore di altre zone europee. Ed ho infine intrecciato questi elementi con fonti storiche (saggi, interviste, archivi), tessendo cos  un quadro completo e articolato che evidenzia come le trasformazioni che questa figura ha subito nel corso dei secoli siano esemplificative dei cambiamenti che hanno riguardato il ruolo sociale della donna dalla nascita del capitalismo ad oggi.

Prima di entrare nel vivo della materia corporea e dell'azione scenica, desidero dedicare uno spazio alla condivisione delle fonti, che sono state la base per la costruzione dell'immaginario narrativo, drammaturgico e della scrittura coreografica e musicale della creazione.

### **Le leggende e le fonti storiche**

Nei racconti fantastici, spesso l'acqua rappresenta il punto di passaggio tra il mondo umano e l'alterit  - il mondo dei morti.<sup>5</sup> Le Lavandaie Notturme sono creature feriche<sup>6</sup> pre-

5. Vladimir Propp cit. in Daniela Perco. *Le Anguane: mogli, madri e lavandaie*, «La Ricerca Folklorica N. 36 - Leggende, Riflessioni sull'immaginario», 1997, ottobre, pp. 71-81.

6. Dal termine anglosassone *fairy tale*, legato al mondo delle fiabe anche se non completamente coincidente con esso.

senti nel folklore di tutta Europa che abitano questi luoghi sensibili; sono creature liminali ambigue: vengono descritte alternativamente come giovani e attraenti, piene di doti e quindi accostate alle Ninfe o alle Fate (per es. nella zona della pianura e delle Prealpi del Veneto), oppure presentano l'aspetto della vecchia deforme e spaventosa con connotazioni negative, avvicinandosi così alle streghe o alle donne selvagge, come le *Aganis* friulane descritte come antropofaghe, scatenatrici di tempeste, provocatrici di morte, rapitrici di bambini.<sup>7</sup>

Le abitudini cinesiche e le anomalie della deambulazione amplificano la straordinarietà di queste creature: camminano senza fare rumore e volano da una cima all'altra per stendere i panni (area alpina) si riconoscono dal piede di capra, la schiena incavata o il piede all'indietro.

Esse sono inoltre connotate da una specifica gamma di suoni-rumori eccedenti i parametri della normalità. Non solo il canto, le danze, le formule, ma soprattutto il rumore fastidioso, prodotto durante la notte, battendo ritmicamente i panni sulle pietre e nell'acqua. Panni viscidati e sanguinolenti che sembrano in realtà essere i cadaveri dei bambini da loro stesse uccisi.<sup>8</sup>

Si dice infatti che le Lavandaie notturne siano spiriti di donne morte di parto, di donne che hanno abortito o di madri di figli non battezzati. Per questo presentano poteri soprannaturali che condizionano, favoriscono o compromettono non solo la fertilità femminile, ma anche della terra, determinando gli agenti atmosferici e il successo dei raccolti.

Silvia Federici, attraverso una rilettura femminista delle teorie marxiste, fornisce chiarezza al quadro tracciato dalle leggende: evidenzia come, a partire da un momento storico di profonda crisi demografica e grandi trasformazioni, con la nascita del Capitalismo, il corpo femminile venne disciplinato, le donne furono confinate al lavoro riproduttivo, imposizione mascherata da destino biologico e contemporaneamente cominciò a prendere forma la caccia alle streghe.

Tra il XVI e il XVII secolo vennero giustiziate più (donne) per infanticidio che per qualsiasi altro crimine, ad eccezione della stregoneria, che a sua volta implicava l'accusa di avere ucciso bambini e violato altre norme riproduttive. È significativo che, sia nei casi di infanticidio che di stregoneria, le leggi che limitavano la responsabilità legale delle donne venissero sospese (...) Anche il sospetto in cui caddero le levatrici in questo periodo – preparatorio all'entrata dei dottori maschi nella stanza del parto – nasceva più dalla paura dell'infanticidio da parte delle autorità che da una presunta incompetenza medica delle ostetriche (...) con questo cambiamento si inaugurò anche una nuova pratica medica, quella per cui in caso di emergenza si sarebbe privilegiata la vita del feto su quella della madre.<sup>9</sup>

La strega che si configura in questi anni era l'eretica, la guaritrice, la moglie disubbediente, la donna che osava vivere da sola, la levatrice del villaggio, colei che segnava gli animali o le persone, che conosceva la farmacopea, ma anche la mezzana, la

7. Francesco Benozzo, *Le lavandaie notturne nel Folklore europeo: per una stratigrafia preistorica*, «Studi sul Folklore e il Fantastico», Genova, Edizioni dell'Orso, 2009.

8. Cfr. Perco, *Le Anguane: mogli, madri e lavandaie* cit., pp. 71-81.

9. Silvia Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Milano-Udine, Mimesis, 2004, p. 128.

donna di servizio, *la lavandaia*, tutte professioni che favorivano una certa mobilit , consentivano una relativa autonomia economica, permettevano emancipazione e autodeterminazione, praticavano la trasmissione di saperi all'interno di una cerchia solidale, spesso intergenerazionale, pur esponendo le donne a forti rischi e al giudizio della societ .

Alla radice dell'immaginario esoterico e magico, che investe la figura della lavandaia in alcuni periodi storici e quindi nelle leggende, si deve considerare anche il legame archetipico di quest'ultima con la nascita e la morte, cos  come il concentrarsi delle sue azioni principalmente nei momenti di passaggio, sia della vita umana che dei cicli stagionali e le prescrizioni che ne regolavano l'operato; momenti di *vulnerabilit * «in cui il corpo subisce trasformazioni, ma anche trasformazioni socializzate, regolate cio  dalla societ ».<sup>10</sup>

Yvonne Verdier e Arnold Van Gennep dedicarono parte dei loro studi alle *femmes-qui-aident, bonnes femmes, sages-femmes* – epiteti che lascer  volutamente in francese per l'intraducibilit  del loro significato specifico e che contengono il senso di cura, le qualit  morali e le conoscenze fuori dall'ordinario proprie di queste donne – ruoli spesso incarnati dalle stesse lavandaie. Queste figure si occupavano di lavare i neonati e preparare i defunti, «gesti simmetrici e inversi»<sup>11</sup> nella nascita e nella morte, ma anche assistere la puerpera, massaggiarle il ventre, tagliare il cordone ombelicale (che veniva annodato e attaccato a tre centimetri dal corpo con un solido filo di lino) istruire la madre nei giorni successivi al parto, buttare nel fuoco il moncone del cordone una volta cicatrizzato, portare il bambino il giorno del battesimo o battezzarlo lei stessa se in fin di vita. Non solo gesti operativi, pratici e di cura, ma anche gesti simbolici e rituali che sottintendono saperi pi  ampi, impenetrabili come il mistero della vita che maneggiano, sospendendo il tempo e agendo *sulle soglie*.

Anche il bucato assume una ritualit  specifica:   regolato da un calendario, da interdizioni, da prassi.

Non si tratta di una pratica frequente, ma di un evento straordinario, della durata di tre giorni, che si svolgeva nei momenti di passaggio, ovvero in primavera e autunno o in corrispondenza di nascite e morti.

*Acqua che lava e traghetta le anime dei defunti,  
acqua nel ventre materno a custodire i nascituri,  
acqua che lava tracce e memorie,  
acqua che raccoglie le scorie del mondo e le trasforma,  
acqua che svela e racconta.*

Infine la gestualit  rituale della divinazione nelle fontane, in cui l'oracolo si esprime attraverso l'intermediazione della biancheria impregnata d'acqua: l'acqua si rivela come «l'elemento materiale del destino e le donne che frequentano i lavatoi come coloro che presiedono a questo destino».<sup>12</sup>

10. Yvonne Verdier, *Façon de dire, façon de faire. La laveuse, la couturi re, la cuisini re*. Paris, NRF Gallimard, 1979, p. 77.

11. Ivi, p. 103.

12. Ivi, p. 141.

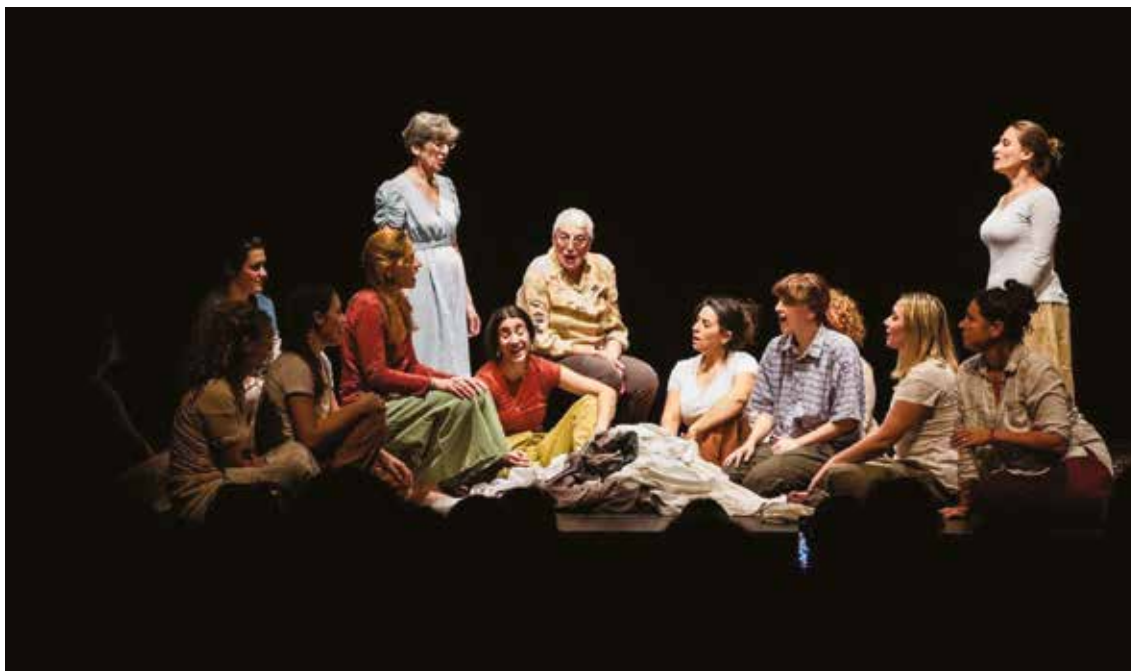


Fig. 2 foto di Silvia Aresca, *Teatro della Tosse*, Genova 2022 durante un'apertura speciale per il Dipartimento di Sociologia (Gender Studies).

### Quale comunità

Quando ho immaginato *Gocce* come progetto partecipativo, la mia intenzione era quella di restituire la dimensione di lavoro collettivo (messa in luce dagli studi di Verdier e Federici) e volevo rappresentare in scena un'ampia varietà di corpi, immagini, modi di incarnare il Femminile. Aprire il lavoro a gruppi di donne, non significava solo 'popolare' la scena, ma accoglierle in quanto portatrici di un vissuto, di cui le loro forme, abitudini, prossemica, gestualità, energia, prosodia, modo di occupare lo spazio conservavano traccia, e ricollocarlo, valorizzandolo nel contesto narrativo preparato dalle professioniste.

In occasione di ogni tappa di residenza, è stata indetta una *call* dalla realtà teatrale partner aperta a donne dai quaranta agli ottant'anni senza esperienze artistiche pregresse, ma con una sensibilità verso i temi centrali della creazione. È stato un campo 'diffuso', cominciato dalle lettere di candidatura, proseguito nel vivo delle residenze, insinuatosi nelle chiacchiere da spogliatoio, trascinato nei momenti conviviali condivisi al di fuori ed infine consolidato nelle interviste.

La prima spinta dietro alla scelta di coinvolgere questo tipo di pubblico è stata drammaturgica, per poi ampliarsi su più fronti. Sentivo il limite di affidare solo a tre performer, in più giovani e atletiche, un tale spessore di storie e immaginario comunitario. In breve mi sono resa conto di muovermi nello spazio intermedio che intercettava un bisogno 'dal basso' e un obiettivo 'dall'alto': il progetto si pone infatti come risposta alla necessità di ri-costruire comunità, legami, contatti, riappropriarsi del proprio corpo e del corpo sociale e si configura come una potente azione di coinvolgimento e formazione del pubblico.

Inoltre il segmento di pubblico a cui mi sono rivolta è solitamente poco considerato, poiché molti dei bandi rivolti alle donne sono solitamente per un target under 35 o per l'imprenditoria femminile o per le madri. Anche dietro alla cosmesi delle pari opportunità,

quindi, si celano gli antichi ingredienti del capitalismo: giovent  e performativit , lavoro e produttivit , riproduzione.

«Questi rituali collettivi e pratiche copoietiche sono un lavoro riproduttivo in quanto azioni che rimuovono blocchi, riparano rotture, reintegrano il bene comune e popolano il mondo con nuove relazioni sociali. Fanno tornare il mondo di nuovo vivo».<sup>13</sup>

*Parlare, camminare, respirare, stare eretti, usare le mani...azioni quotidiane a cui siamo abituati quanto estranei, poich  la nostra attenzione   orientata al risultato produttivo dal gesto. Sintomi fisici non pi  letti come segnali e richieste di cura, ma come fastidi da silenziare per poter continuare a fare, indisturbati. Atti anestetizzati, solitari e alienati, privi di una relazione con gli altri e senza essere presenti a noi stessi.*

Il cambiamento si   concretizzato su diversi piani, dentro e fuori dal laboratorio, visibile e tangibile (riconosciuto attraverso foto e video, testimoniato dai parenti) o in maniera pi  sottile, appropriandosi di alcuni principi vissuti nell'esperienza artistica, poi portati nelle relazioni, nel lavoro, nel privato. Indubbiamente il cambiamento maggiore   passato attraverso il corpo. Un corpo percepito inizialmente da molte come estraneo e controllato, finalizzato alla prestazione, decisamente «plasmato secondo i dettami della disciplina del lavoro capitalistica».<sup>14</sup> Un mezzo per fare, pi  che per essere, e che prende distanza dalle azioni quotidiane e pratica di rado una presenza consapevole. Un corpo *vulnerabile*, che teme di essere *visto ed esposto*, vissuto come un *tab  da bruciare*, dove il 'corpo sociale' e il 'corpo politico' prevalgono e determinano il 'corpo individuale'.<sup>15</sup>

Pensando al processo interno – interno alla creazione e interiore a loro stesse – che le partecipanti quanto le professioniste coinvolte hanno messo in atto, mi viene in mente un passaggio di Anne-Claire Cauhap , ricercatrice in danza. Incrociando i concetti di Hubert Godard e lo sdoppiamento semantico e ortografico di Jean-Luc Nancy, l'autrice scrive di come *les danseurs (s')expeaus(ent)*<sup>16</sup> uscendo dalla propria zona di *comfort*.   in questa fase di vulnerabilit  estrema che si crea la ricettivit  ottimale delle richieste del coreografo.<sup>17</sup> Riconosco che anche le mie danzatrici si sono tolte la pelle, in una muta dolorosa, sono rimaste con la carne viva, esposte alle trasformazioni.

*Camminare insieme seppur in epoche diverse d  un senso di continuit ; far coesistere prospettive differenti restituisce ad ogni donna il proprio valore e d  fiducia. L'orgoglio con cui le pi  anziane si scrollano di dosso i clichés di una societ  che le vuole materia duttile al cambiamento, sempre attive, per scoprire fragilit , mostrando, proprio in questa coraggiosa alternativa, forza e saggezza,   stata esempio significativo per le pi  giovani, ammirate, incredule, fiere.*

La dimensione di uno spazio creativo di espressione multidisciplinare, intergenerazionale, interamente femminile, si   rivelata un'opportunit  importante e rara che ha permesso una risignificazione identitaria: molte partecipanti hanno deciso di spogliarsi dei ruoli sociali e famigliari che rivestono quotidianamente per dare spazio ad altre parti di s 

13. Massimiliano Mollona, *Art/Commons*. London, Bloomsbury, 2021, p. 26.

14. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria* cit., p. 199.

15. Cfr. Nancy Scheper-Hughes e Margaret Lock, (1987) *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, <https://doi.org/10.1525/maq.1987.1.1.02a00020> (u.c. 10/11/2024)

16. Gioco di parole/neologismo creato da Nancy dove *togliersi la pelle* in francese si pronuncia come *esporsi*.

17. Anne-Claire Cauhap , *(S')immerger; (se) distancer; (s') crire: la recherche au coeur de la création*, « Recherche en danse », 6, 2017, p. 5.



nel contesto creativo. Questo spazio di scambio e costruzione l'ho chiamato laboratorio, come comunemente si fa in ambito artistico, consapevole però di tutti i limiti che questo termine porta con sé per contenere la ricchezza che si concretizza al suo interno: pratiche artistiche e somatiche, emozioni profonde, nuove relazioni, condivisioni di storie, ricordi, usanze e tradizioni.

*L'idea di laboratorio apre ad un ventaglio di riverberi  
è la possibilità di osservare la vita da vicino, come un biologo,  
è la bottega artigianale, che porta con sé il tempo femminile, di gestazione e creazione, non di produzione, con la cura e la maestria nel mestiere che passa attraverso le mani  
è la fucina di Efesto nelle viscere del vulcano, dove il lavoro nascosto ma inquieto è pronto a fuoriuscire in tutta la sua potenza  
è la trasmutazione alchemica.*

Victor Turner, guardando al teatro di Richard Schechner, paragonò la fase di laboratorio

all'accampamento dove i novizi vengono iniziati nei riti africani di circoncisione, nel corso dei quali i neofiti vengono introdotti alla conoscenza esoterica, addestrati in utili tecniche pratiche, sottoposti a prove, messi a confronto con figure mascherate e numinose che rappresentano divinità e remoti progenitori della tribù, vengono loro descritti i miti dell'origine e, di fatto, la loro precedente personalità sociale viene dissolta al fine di farli ricrescere.<sup>18</sup>

Se sono io che ho creato questo spazio e quest'occasione attraverso il mio progetto e sono io che condivido con loro le mie ricerche (*i miti dell'origine*), la trasmissione della conoscenza è biunivoca, *loro* vengono iniziate alle pratiche artistiche e al processo trasformativo che *Gocce* comporta, *noi* performers veniamo introdotte ai costumi locali, ai saperi interni alle loro famiglie; attraverso gesti e racconti queste donne fanno rivivere più o meno consapevolmente le loro antenate (*i progenitori della tribù*) spinte dalla mia proposta di lavoro sugli archetipi (*divinità e figure mascherate e numinose*). Si prova, si assaggia per la prima volta, ci si mette in discussione, si conferma l'esperienza, si ripete.

### **L'etnografia sul corpo**

Essendo stata molto ampia la ricerca, è complesso in questo contesto riportare nel dettaglio come ha preso forma questo tipo di etnografia; posso però dire che si è trattato di un processo naturale, essendo il corpo il *medium* da me più frequentato e riporterò qui un esempio, anche per mostrare come suono, gesto rituale e danza siano nel mio approccio elementi che si compenetrano senza soluzione di continuità.

Fin dall'inizio, dopo le prime ricerche in rete ed alcune interviste a preziose testimoni che ancora avessero una memoria diretta delle pratiche delle lavandaie, ho avuto bisogno e desiderio di entrare in contatto con la materia, effettuando molti sopralluoghi e ho scoperto che i lavatoi si differenziano parecchio da regione a regione, condizionando profondamente la tecnica di lavaggio e conseguentemente *le tecniche del corpo*,<sup>19</sup> la socialità, le

18. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, tr. it, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 40.

19. L'espressione si riferisce all'omonima opera di Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, «Journal de Psychologie», XXXII, n. 3-4, 1936, pp. 271-293.

tradizioni, le possibili malattie professionali.

Io stessa ho voluto fare esperienza concreta di quell’iconico gesto di battere i panni sulla pietra, della sensazione del movimento, del suono, degli spruzzi che inevitabilmente ti bagnano, ti colano addosso e schizzano tutto intorno, di cosa succedeva al mio corpo ripetendolo. È un’azione che richiede lo sforzo di tutta la parte superiore del corpo, in maniera asimmetrica,<sup>20</sup> costringendo la persona che lo effettua ad aprirsi e richiudersi su di s , poich  il braccio per ‘caricare’ coinvolge la schiena, per poi rilasciare il peso verso il basso, sulla pietra, in un’espansione ritmica che riproduce una pulsazione. Un’apertura che sembra ogni volta un’invocazione al cielo e l’abbandono rumoroso verso la terra, che sfiata via la fatica. È proprio a partire da questa espansione ritmica, che ho cominciato ad immaginare quale potesse essere l’effetto prodotto nei lavatoi, moltiplicato visivamente e sonoramente da pi  donne.

*Lo schianto sonoro dei panni lanciati sulla superficie dura  
I sibili dei panni zuppi ruotati nell’aria  
Lo sgocciolio dei panni strizzati  
Le mani bagnate sfregate sui grembiuli per asciugarle  
La mano che va alla spalla, alla base del collo, alla schiena doloranti per l’asimmetrica tensione.*

Questi gesti e questi suoni sono andati a combinarsi in una frase che nella sua brevità (musicalmente quattro battute) tenesse insieme i diversi piani in maniera tridimensionale: oltre all’aspetto drammaturgico/narrativo anche *music you can see, dance you can hear*, come si dice nell’ambito della *body music*. La *body music*, musica prodotta con il corpo,   probabilmente una delle espressioni artistiche pi  antiche, una vera e propria «biblioteca cinestetica di ricordi e eredit  culturali che offusca i confini tra musica e danza».<sup>21</sup> Proprio per questo era secondo me l’espressione artistica pi  adatta a contenere questi aspetti e a sviluppare questo gesto forte e emblematico.

*Siamo in scena, in ginocchio o sedute su secchi intorno ad un cumulo di panni, ma volutamente al buio, alludendo a un’idea di musica concreta e acusmatica<sup>22</sup> seppur analogica, per stimolare ancor pi  la percezione del pubblico. I suoni sono rarefatti e appena percettibili, prima disordinati e poi via via si strutturano nel disegno ritmico immaginato, la frase prende pienezza, il volume aumenta e si moltiplica, nell’unisono di noi quattro performer. Arrivata al culmine della sua intensit  sonora, questa compattezza si sfrangia, si crea un canone ‘largo’ che pi  che uno sfasamento produce un effetto call/response. E poi una terza frase crea un contrappunto ritmico. La composizione del poliritmo corrisponde ad un climax visivo. I nostri gesti si amplificano, da azioni quotidiane si enfatizzano e ri-definiscono fino a diventare una danza sonora, i nostri corpi in penombra prendono spessore, ‘rendendo il suono sempre pi  visibile’.*

20. L’asimmetria   un parametro spesso caratteristico dei movimenti delle danze vernacolari e popolari che riproducono gesti di lavoro (arare, seminare etc.).

21. Citazione di Keith Terry, uno dei massimi studiosi e didatti di *body music*, cfr. [www.crosspulse.com](http://www.crosspulse.com)

22. Cfr. Pierre Schaeffer, *Trait  des objets musicaux*, Paris,  ditions du Seuil, 1966: concreta per la qualit  dei suoni prodotti, acusmatica perch  si sente un suono senza individuarne la causa. Il compositore francese coni  per la prima volta il termine di Musica Acusmatica, rifacendosi ai discepoli di Pitagora, che dovevano ascoltare i suoi insegnamenti senza vedere il maestro, celato da un velo, per restituire all’udito «la totale responsabilit  di una percezione che normalmente si appoggia ad altre testimonianze sensibili».





Fig. 3 foto di Roberto Pellegrino, Umbria Danza Festival, EcoMuseo del Tevere, Perugia, 2023.

### I panni

Lentamente accanto alle donne, nasceva un altro protagonista: i panni. E volutamente pur usando un sostantivo plurale ne parlo al singolare, perché li sento come un'entità unica. Fin da subito non l'ho pensato semplicemente come oggetto di scena utile a ricostruire l'ambiente. Ho invece sentito due possibilità da esplorare: la *sineddoche* e l'*agency*.

Ho immaginato un corpo rivestito di cenci, così stratificato da perderne i contorni, che mi ha richiamato alcune maschere africane,<sup>23</sup> ma con i movimenti limitati, impediti, appesantiti. Un corpo, non più riconoscibile, ma riconosciuto solo rispetto alla sua funzione – come accade del resto a chi occupa gli strati più bassi della società e maneggia i fluidi corporei – una figura dove la personalità e i tratti identitari si nascondono, schiacciati sotto alle vesti appartenute a qualcun altro. Non il peso reale dei panni quindi, ma la fatica fisica – ed emotiva – a cui essi conducono, per questo parlo di *sineddoche* e non di simbolo.

Rispetto al secondo punto invece, mi preme ricordare che le lavandaie avevano accesso ai segreti delle famiglie di tutto il paese.

La biancheria su cui si imprimono tutte le sozzure del corpo possiede un linguaggio indiscreto che tocca l'intimità [...] mi ricordo, nei paesi, la biancheria la si poteva ascoltare; mi ricordo che le donne si accorgevano al volo che qualcuna fosse incinta, non vedendo i suoi indumenti macchiati quel mese [...] lavare insieme i propri panni sporchi o lavare insieme quelli degli altri, equivale a mettere il proprio naso negli affari altrui, entrare nel segreto delle miserie, dei pensieri, dei desideri, dell'animo e allo stesso tempo cancellarne le tracce e le lordure, renderli di nuovo candidi (...) e quanto a lavatoi e fontane, erano abitati da spiriti.<sup>24</sup>

23. Vedi per esempio i *Koré Douga* del Mali o maschere *Bwa* del Burkina Faso.

24. Verdier, *Façon de dire, façon de faire* cit. p. 135

Questa testimonianza riportata da Yvonne Verdier nella sua preziosa etnografia su alcuni mestieri femminili a cavallo tra XIX e XX secolo in Borgogna, convalida la mia visione e rimanda al presupposto condiviso da alcuni autori di *Material Culture Studies*, secondo cui la materia possa incorporare, ma anche attivare energie.

Una delle principali intuizioni della recente concettualizzazione dei *Material Culture Studies*   stata l'idea che gli oggetti abbiano vite sociali (Appadurai, 1986) o biografie (Kopytoff, 1986). Essenzialmente significa che [...] gli oggetti hanno traiettorie, durante le quali il loro significato per i consumatori cambia attraverso il tempo e lo spazio. [...] Gli oggetti vengono cos  de-oggettificati (*de-commodified*), soggettificati (Miller, 1987) e singolarizzati (Kopytoff, 1986) incorporati dalle persone che accordano loro personali significati, relazioni o rituali.<sup>25</sup>

Questo denso passaggio rimanda alla capacit  degli oggetti di incorporare le energie di chi li ha fabbricati o utilizzati, irradiandole nell'ambiente. C'  quindi un rapporto dialettico tra l'individuo e l'oggetto ma, per estensione, in questo caso, potremmo dire l'abito che indossa o il panno con cui viene in contatto, sovrapponendo molteplici dimensioni temporali connette diversi vissuti. Gli abiti hanno una loro agentivit  e l'individuo si trova quasi imbrigliato nella storia di fenomeni che non sempre   completamente in grado di decodificare.<sup>26</sup>

*Se sono state le letture a influenzare la concezione dello spettacolo, oppure se le letture hanno avvalorato e dato chiarezza a intuizioni precedenti, questo ancora non mi   chiaro. Dentro di me a certo punto durante il processo di questa creazione, questi due binari hanno iniziato ad avvicinarsi fino quasi a sovrapporsi, per trovare poi conferma nelle testimonianze delle donne e incarnarsi nelle loro azioni sceniche.*



Fig. 4 foto di Silvia Aresca, Teatro della Tosse, Genova, 2022 – elaborazione grafica di Giorgia Ponticello.

In una delle pratiche che ho proposto durante il laboratorio, ho chiesto alle partecipanti di portare un proprio panno; spesso appartenente alla storia familiare, pi  raramente legato al presente. Con la sua presenza in scena, si sovrappongono diverse azioni e diverse intenzioni. Sul piano emotivo esso evoca un ricordo preciso, una storia personale. Sul piano sistemico rimanda ad un'altra persona, spesso un'antenata, a volte un figlio, raramente un compagno, risvegliando un legame forte. Sul piano drammaturgico, l'oggetto aiuta a ricreare uno scenario narrativo. Sul piano simbolico questo panno viene 'lavato', non nell'idea di dimenticare ma, al contrario, di ridare dignit  e pulizia proprio a quei ri-

25. Ian Woodward, *Understanding Material Culture*, London, SAGE Publications, 2007, p. 29.

26. Alessandra Brivio, *Gli abiti come agenti della performance rituale* in Giovanna Parodi da Passano, *African power dressing: il corpo in gioco*, Genova, De Ferrari Genova Press University, 2015, p. 154.

cordi che spesso sono inquinati da narrazioni famigliari, pregiudizi, credenze e non detti. Esso viene lavato in gruppo, non solo come rimando filologico alla tradizione del mestiere, ma per rinforzare l'intensità dell'azione nella condivisione e nella moltiplicazione. Del suo peso metaforico ci si libera, affidandolo simbolicamente a qualcuno che lo raccolga e lo trasformi. Non si tratta di 'fare finta' di lavare, inscenare una pantomima:

con una consapevole ripetizione del passato la vita di un individuo dà nuovamente al passato una dimensione presente [...] potremmo riferirci a questa autocomprensione premoderna come a un genere di imitazione che significa ben più di quanto intendiamo oggi con questa parola, [...] un'identificazione mitica.<sup>27</sup>

A completare questa azione, la possibilità di alleggerirsi di un peso emotivo e dischiudersi ad una confessione collettiva, pubblica e nascosta al tempo stesso. Il panno viene vissuto infine quasi come un *oggetto transizionale*<sup>28</sup> o come un *oggetto intermedio*,<sup>29</sup> qualcosa che non appartiene al proprio corpo, ma non è neanche totalmente estraneo ad esso, un'area di esperienza tra la realtà interna e quella esterna, che veicola un legame profondo, svolge un ruolo nella costruzione identitaria e che rappresenta 'una parte di sé'. Esiste un messaggio latente «e non facilmente comunicabile attraverso il quale l'oggetto diviene un artefatto dell'interazione umana in quanto residuo di una relazione sociale, assumendo quindi in questo scarto una dimensione capace di agire indipendentemente dalle



Fig. 5 cartolina d'epoca – immagine tratta dall'archivio del Centro di Documentazione Etnografico del Tevere, Pretola (PG).

27. Paul Connerton, *Come le società ricordano*. Roma, Armando Editore, 2018, p. 73.

28. Cfr. Donald Winnicott, The capacity to be Alone, «International Journal of Psychoanalysis», n. 39, 1958, pp. 416-420

29. Cfr. Rolando Benenzon, *Manuale di musicoterapia*, Roma, Borla Edizioni Srl., 2005.

30. Pellegrin, 1998 citato in Brivio, *Gli abiti come agenti della performance rituale cit.*, p. 148.

intenzioni umane».<sup>30</sup>

Nel 2023 durante la residenza svolta a Perugia, nel quadro di Umbria Danza Festival in collaborazione con l'EcoMuseo del Tevere, sono entrata in contatto con alcune fonti interessanti.

In questa foto i panni si fanno metonimia, disegnando il sentiero che collegava la citt  con Pretola, il quartiere di Perugia storicamente abitato dalle lavandaie, quasi come un'insegna di corporazione.

Inoltre Elda Giovagnoni, classe 1925, ultima lavandaia di Pretola, racconta che le loro «mamme e nonne, durante il periodo di Carnevale, dopo aver preso i panni dei signori di citt , prima di andarli a lavare, se li indossavano, per mascherarsi, per festeggiare e ballare lungo il Tevere». Una testimonianza che non solo d  corpo al famoso detto 'mettersi nei panni altrui', ma vivifica le teorie qui sopra riportate, quasi come se le donne di allora, ben conoscessero il potere di quella 'pelle sociale' e fossero consapevoli dell'agentivit  di quei panni.

### **Performance e memoria**

In un primo momento, quando questo progetto era solo un'idea e stavo compiendo le prime ricerche, sono stata mossa da ragioni personali, come ho precisato all'inizio di questo elaborato. Durante il suo sviluppo, soprattutto durante la ricerca sul campo, mi sono mossa spinta da una richiesta collettiva implicita, rendendomi conto dell'urgenza da parte del pubblico di ricucire uno strappo e riempire un vuoto silenzioso, che si era creato sia a livello familiare, sia a livello storico.

Insisto quindi sul considerare in questa analisi tanto la memoria quanto l'oblio, due facce dello stesso fenomeno, parimenti importanti e rivelatrici: dimenticare infatti   «parte centrale dell'esperienza della modernit ». In questo paradosso si esprime un concetto importante per la mia ricerca: «quanto pi    radicale il rifiuto di qualcosa che   venuto prima, tanto maggiore   la dipendenza dal passato».<sup>31</sup>

[Paul] Connerton sostiene che le societ  ricordano in tre differenti modi: ovvero, attraverso fonti scritte in testi culturali (miti, "grandi libri", monumenti); attraverso rituali commemorativi che coinvolgono le persone in razionalit  partecipativa e azione sociale; e infine attraverso l'incorporazione di memorie sociali nel corpo umano.<sup>32</sup>

Secondo Connerton l'accumulazione del capitale – processo che ha indubbiamente subito un'accelerazione nel corso delle ultime due generazioni – prevede la distruzione dell'ambiente costruito, dei segni di coesione (abbigliamento, espressione, azione) della temporalit  (dove il tempo sacro e profano non sono pi  distinguibili). L'autore inoltre a partire dalle riflessioni di Halbwachs, sottolinea come i nostri spazi sociali abbiano il ruolo importante di far riaffiorare le nostre memorie, poich  i nostri ricordi sono fortemente collegati all'ambiente materiale che ci circonda. Ma esistono ancora degli spazi sociali, in particolare femminili? Se lo spazio sociale pu  essere identificato con un luogo fisico di ritrovo, comunione e scambio, l'esperienza sociale si configura come un *medium* tra lo

31. Cfr. De Man (1970) cit. in Connerton, *Come le societ  ricordano* cit., p. 71

32. Arthur Kleinman e Julie Kleinman, *How bodies remember*, «New literary history» vol. 25, n. 3, 1994, p.708.

spazio sociale e il corpo, un processo interattivo di continuo dialogo tra interno ed esterno, soggettivo e collettivo, di influenza reciproca, dove la trasformazione del primo implica una trasformazione del secondo e dove il corpo è il terreno di negoziazione di un campo di forze.<sup>33</sup> Questo punto ci ricollega non solo alle ragioni alla base della diffusione – e forte richiesta – di esempi di arte partecipativa, con relativa creazione di occasioni – più che di spazi – sociali, come testimoniano i numerosi studiosi che si occupano di teatro sociale/danza di comunità/arte partecipativa, ma anche al cambiamento generato nel corpo, nell'energia, nelle azioni, nelle vite delle partecipanti di questo progetto, grazie all'esperienza immersiva in un contesto in cui si riporta la centralità di alcuni elementi, non frequentati nel quotidiano: rito, memoria, collettività, corporeità. Grazie allo sguardo di diversi autori, mi interessa evidenziare come all'interno di *Gocce* si possano individuare due diverse dimensioni performative: quella funzionale a far vivere gli elementi appena citati, e quella artistica, della messa in scena, che io chiamo dispositivo, poiché rappresenta una cornice che contiene la precedente, un mezzo che veicola il processo, una forma leggibile per il pubblico e gli operatori del settore.

Diana Taylor, in linea con il pensiero di Connerton – oltre che con il teatro di Schechner e la ricerca di Carlo Severi – si riferisce alla *performance* come «vitale atto di trasmissione, che tramanda conoscenza sociale, memoria e senso di identità, attraverso comportamenti reiterati».<sup>34</sup> L'espressione *vitale atto*, fa convivere diverse interpretazioni, tutte possibili e complementari: ne racconta l'importanza come impulso necessario, ma rimanda anche alla concretezza della manifestazione della volontà portata nella vita, radicando il gesto nel teatro del quotidiano, non su un palcoscenico. Una conoscenza che passa attraverso il fare più che il pensare, attraverso lo strumento corpo. La *performance* in questione quindi non è certamente (solo) quella teatrale, ma è ogni forma di informazione storica eseguita (*performed*) attraverso sentieri di memoria in azione (*performed memory paths*). La visione dell'autrice si oppone a quel logocentrismo occidentale, che elegge la scrittura come sistema di conoscenza e trasmissione più legittimo, squalificando di conseguenza altri percorsi mnemonici. «La frattura non sta tra parola scritta e quella parlata, bensì tra l'archivio di materiali che si suppongono duraturi (cioè testi, documenti, edifici, ossa) e il cosiddetto repertorio di conoscenze e pratiche incorporate (cioè lingua parlata, danze, sport, rituali)».<sup>35</sup> Taylor non solo insiste sul fatto che si tratti di sistemi complementari e di pari dignità, ma che in particolare «la performance funziona come un'episteme, un modo di conoscere»<sup>36</sup> attraverso l'azione incorporata (*embodied action*), la soggettività culturale (*cultural agency*) ed essendo presenti a noi stessi e agli altri. Preciso che l'autrice utilizza l'aggettivo *ipresente!* (sic.) in diverse accezioni secondo il contesto, ma se riporto questo riferimento in relazione al mio progetto è soprattutto quando lo investe del significato di «riflessione ontologica ed epistemica sulla presenza e la soggettività come entità partecipative e relazionali fondate sul riconoscimento reciproco, come il mostrarsi e presentarsi ad altri».<sup>37</sup>

33. Kleinman e Kleinman, *How bodies remember* cit., pp.707-723.

34. Diana Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, Roma, Artemide, 2019, p. 30.

35. Ivi, p. 51.

36. Ivi, p. 23.

37. Ivi, p. 155.



Qualunque sia l'accezione che si voglia attribuire al termine *performance* – o meglio il contesto nel quale la si voglia considerare, sia esso antropologico, storico, artistico – il corpo si conferma come lo strumento principale di comprensione e testimonianza attraverso il quale   possibile ricostruire la vita dell'individuo e scoprire il suo mondo.

Secondo Benasayag (2019), la vita   un processo di auto-scoltura del vivente, la memoria   scolpita nel corpo. Si tratta di una scultura simbolica e corporea, come fondamento di un'identit  sempre in divenire. L'umano vive infatti nel divenire. Per il vivente il mondo   esperienza e i suoi atti sono sempre causati in un orizzonte di senso e sono portatori di senso.<sup>38</sup>

Gli autori sostengono infatti che la conoscenza e la sua trasmissione si facciano concrete attraverso l'azione, il movimento, il fare creativo, l'esperienza dell'arte.<sup>39</sup> Da un lato arte e corpo che assorbe gli eventi e che da questi ultimi vengono plasmati, dall'altro arte e corpo che plasmano la societ . La *performance* artistica, quando ovviamente non   solo forma estetica e tecnica, ma   radicata nella storia,   espressione delle minoranze,   *arte della resistenza*,   urgenza in dialogo con il contesto in cui vive, mezzo potente per testimoniare memorie e veicolare messaggi. Come racconta Cristiana Natali: «le danze di tutto il mondo cambiano, si trasformano e soprattutto incorporano i mutamenti storici. In questo senso la danza   un'arte non solo *del* movimento ma *in* movimento. La sua capacit  di essere un'arte viva dipende proprio dall'essere in grado di incorporare i cambiamenti e di parlare di qualcosa che interessa coloro che la praticano».<sup>40</sup>

*L'interesse di coloro che la praticano* ci parla dell'efficacia che questa pratica pu  avere incontrando i bisogni del pubblico, ma ci ricorda anche che la vitalit  della *performance*, in quanto *sentiero di memoria in azione*, oltre a dipendere dal mezzo vivo, il corpo,   legata soprattutto alla plasticit  e alla sua capacit  di adattarsi, prendendo nuovi significati, arricchendosi di nuove forme, integrando elementi e lasciandone andare altri. Caratteristiche che essa condivide con il rito, che appunto non solo si trasforma nel tempo adattandosi ai cambiamenti sociali, ma   trasformato da chi lo vive e trasforma chi lo vive. «Mi piace considerare il rituale soprattutto come *performance*, *rappresentazione*, e non come insieme di regole o rubriche. Le regole incorniciano il processo rituale, ma il processo rituale trascende la sua cornice».<sup>41</sup> Turner considera il senso etimologico della parola *performance*, dal francese *parfournir*, fornire totalmente, che assume quindi il significato di eseguire *con presenza*: concetto che rimanda alla coscienza profonda che solo la memoria abituale, la pratica depositata nel corpo, pu  plasmare e all'essere *presente!* come riflessione ontologica ed epistemica. Per Turner la *performance*   perci  un'esecuzione che pu  generare qualcosa di nuovo. Una *performance* che trasforma se stessa e chi la esegue, un atto vivo, plastico, e vivificante, che si nutre dei contributi dei partecipanti e li nutre.

Ripercorriamo brevemente il ragionamento di questo denso paragrafo: il corpo  

38. Alessandro Pontremoli e Alessandra Rossi Ghiglione, *Il teatro   un determinante di salute?* Trascrizione del Convegno internazionale Per-Formare il sociale – Milano, 20-21/09/2019, p. 2.

39. *Ibidem*.

40. Dialoghi di Pistoia 2011 – Cristiana Natali e Virgilio Sieni – *Intrecci di corpi e di sguardi: l'antropologia e la danza*, [https://open.spotify.com/episode/7jCqBII7my92TDPfwAp3Pj?si=DuLH5pGVSUacy38P\\_v44fQ&utm\\_source=native-share-menu](https://open.spotify.com/episode/7jCqBII7my92TDPfwAp3Pj?si=DuLH5pGVSUacy38P_v44fQ&utm_source=native-share-menu) (registrazione della conferenza)

41. Turner, *Dal rito al teatro* cit., p. 145.

strumento di conoscenza, sede di memorie *scolpite e in azione*, mezzo attraverso cui si agisce la performance, tramite per esperire il rito e sede del rito stesso. Attraverso il rito, la comunità a sua volta si fa corpo, *corpo sociale*, vivificando nella materia principi e simboli:

I riti sono processi dell'incarnazione, allestimenti corporei. Gli ordini e i valori in vigore in una comunità vengono fisicamente esperiti e consolidati. Vengono iscritti nel corpo, incorporati, cioè interiorizzati mediante il corpo. Così i riti creano una conoscenza e una memoria incarnate, un'identità incarnata, un legame incarnato. La comunità rituale è una corporazione (*Körperschaft*).<sup>42</sup>

In *Gocce*, la possibilità di vivere la dimensione collettiva, non solo come gruppo ma come appartenenza ad un gruppo, riconoscendosi nei valori e negli obiettivi, è più vicina agli aspetti del rituale che non a quelli coreutico-artistici. «Quando determinate condizioni demografiche, sociali e culturali si trovano riunite», quando il gruppo è coeso al proprio interno, si verifica «uno stato di effervescenza che muta le condizioni dell'attività psichica».<sup>43</sup> Come testimoniano le parole di molte partecipanti, sono state anche specifiche gestualità, sonorità, pratiche corporee ad aver contribuito alla sollecitazione di memorie lontane, di cui non si afferra l'origine, ma che vengono riconosciute come familiari e ad aver concorso alla creazione di specifici stati d'animo e atmosfere. Quando parola, gesto, canto, danza si fondono in un unico intento, senza soluzione di continuità, non sono più considerabili singoli caratteri ma insieme rappresentano il segno distintivo del rituale.<sup>44</sup>

*Gocce è nato per lavare le memorie. Ho sentito di dover dare ascolto e accogliere nella mia proposta tutte le manifestazioni di retaggi e trasformarle. Come conati di un passato che non passa, i corpi rigurgitano comportamenti, traducono credenze familiari e sociali, incarnano eventi storici, traumi sociali, di cui restano solo opache tracce, gocce appunto, spesso neanche coscienti, ma vive nelle loro azioni.*

Le memorie contenute nei panni, non sono solo quelle da lavare, pacificare, purificare. Non sono solo lo sporco e i segreti. Sono anche ciò che non è razionalmente accessibile, degno di essere conosciuto e da conservare. Mary Douglas sosteneva che il rituale «concentra l'attenzione, come con una cornice; ravviva la memoria e lega il presente con il passato che conta [...]; (esso) può permettere la conoscenza di ciò che diversamente non si sarebbe potuto conoscere».<sup>45</sup>

*È quel passato che conta, quegli strappi da ricucire, l'oblio da scavare, le voci lontane che tornano a sussurrare durante i laboratori, che hanno riorientato il mio lavoro intorno ai Memory Studies.*

### **Effimero**

Il concetto di effimero torna nella mia ricerca a diversi livelli. Danza e musica sono arti effimere. Le comunità coinvolte sono effimere, poiché esistono per un periodo limitato; «sono i ricordi comuni e, più in generale, il tempo passato, la sua narrazione e la memoria

42. Han Byung-Chul, *La scomparsa dei riti - una topologia del presente*, Milano, Nottetempo, 2021, pp. 22-23.

43. Émile Durkheim (1912) citato in Martine Segalen, *Riti e rituali contemporanei*. Bologna, Il Mulino, 2002, p. 17.

44. Cfr. Connerton, *Come le società ricordano* cit.

45. Douglas (1966) citato in Segalen, *Riti e rituali contemporanei* cit., p. 23.

46. Luca Rimoldi, *Lavorare alla Pirelli-Bicocca*, Bologna, Clueb, 2017, p. 10.

condivisa a costituirne il collante sociale».<sup>46</sup>

*Gocce*   un lavoro dal pensiero solido e chiaro alle spalle, nella sua forma   fluido e nella restituzione al pubblico diventa addirittura effimero, nel senso etimologico pi  letterale (dal greco *eph meros*, di un solo giorno): contro ogni logica produttiva, ogni messa in scena risulta unica,   ogni volta una nuova storia. Pur avendo un canovaccio di massima sostenuto dalle professioniste, la creazione si nutre delle idee, della presenza, delle competenze, dei ricordi, delle storie delle donne che vi prendono parte – a tutti gli effetti delle co-creatrici – e subisce variazioni, aggiunte, riduzioni. Non lo penso come uno spettacolo che si adatta ad ogni data, ma come un’esperienza sempre diversa (l’evento) contenuta all’interno della stessa struttura portante (il dispositivo artistico).

Il dispositivo artistico in quanto forma dialogica, incorpora un’economia del dono/scambio,<sup>47</sup> sfocia nell’autorialit  diffusa di un’azione performativa che «immagina e realizza il cambiamento, nell’orizzonte di una rinnovata scoperta di s  e del mondo».<sup>48</sup>

Effimeri, infine, sono alcuni dei ricordi emersi. Si sono distinti tre livelli di memoria. Uno pi  cosciente, legato a ricordi chiari, raccontati spontaneamente. Uno semi-cosciente, legato a memorie lontane, riemerse grazie al contesto, stimulate dalle condivisioni collettive e dalle pratiche corporee. Infine un livello pi  profondo, chiaro nelle sensazioni corporee, ma a detta delle partecipanti non generato da un’esperienza diretta ma piuttosto appartenente al vissuto delle antenate e trasmesso attraverso la memoria del corpo. Sono molte le scienze che sottolineano la trasmissione di memorie transgenerazionali che si manifestano attraverso il corpo: le discipline di taglio sistemico come la psico-bio-genealogia o le costellazioni familiari parlano di ‘campo morfico’. In psicologia Freud ne parla a proposito della ‘coazione a ripetere’ e Bizoza lo chiama ‘contagio del subconscio collettivo’. In genetica si parla di «ereditariet  epigenetica transgenerazionale, ovvero il concetto che i comportamenti possono passare da una generazione all’altra» pur senza aver subito direttamente un trauma.<sup>49</sup>

Diversi fattori hanno contribuito a queste rivelazioni che non mi attendevo inizialmente cos  potenti: i linguaggi artistici sono stati la condizione preparatoria oltre che il detonatore, attraverso il processo di ‘elicitazione immersiva’, messo in atto avvolgendo tutto il lavoro in una stimolazione sensoriale cinestesica. Ma la possibilit  di vivere uno spazio di socialit  esclusivamente femminile, dove diverse generazioni ed esperienze sono state messe a confronto,   stata fondamentale e ha contribuito a rafforzare l’autocoscienza collettiva dei gruppi con cui ho lavorato, a dare continuit  alla trasmissione di memorie e saperi e a liberare nuove opportunit  di essere, oltre che di esprimersi, costruendo una forma di *transindividualit *, un divenire comune che conserva le singolarit .

Le donne che ho incontrato durante le diverse tappe di residenza e con cui ho condiviso la mia ricerca, delle lavandaie conservano immagini, sensazioni vive, ricordi diretti

---

47. Roger Sansi, *Art, Anthropology and the Gift*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2015.

48. Fabrizio Fiaschini, *Per un’estetica della performance: il paradigma ludico*. Trascrizioni del convegno «Performatore il sociale», Milano, 2019, p. 4.

49. Mark Wolynn, *Non   colpa tua*. Cesena, Macro, 2018, p. 58.



o narrazioni stereotipate trasmesse in famiglia, muovendosi in quella dicotomia già evidenziata nelle fonti bibliografiche: una doppia narrazione che rimanda da un lato la fatica indicibile e l'isolamento, le pessime condizioni fisiche (geloni, artrite, rancore), la solitudine, dall'altro la libertà, l'emancipazione, la sorellanza, il magico. Non una contraddizione ma due aspetti della stessa verità.

Secondo Taylor la discussione sul carattere effimero della *performance* è una questione politica:

Di chi sono le memorie che scompaiono se soltanto al sapere d'archivio si dà valore e gli si garantisce permanenza? Dobbiamo semplicemente ampliare la nostra nozione di archivio per accogliere le pratiche mnemoniche e gestuali e il sapere che viene trasmesso *dal vivo*? O si va oltre i confini dell'archivio?<sup>50</sup>

Questi interrogativi, si estendono nel caso del mio progetto ad una storia che riguarda altre minoranze – come evidenziato nei precedenti paragrafi – una storia che non tiene conto né della “voce del popolo”, né delle voci femminili. Le memorie che scompaiono, o meglio, che in questo caso tornano a farsi sentire, sono quelle delle *vite dimenticate*,<sup>51</sup> delle antenate come delle piccole cose, quel quotidiano a cui non si era più dato importanza, che non occupa l'attenzione degli storici, non classificabile negli inventari, ma istantanea rivelatrice di un tempo, di un costume, di un pensiero.

«La storia delle donne [...] è una storia corale, dalle maglie larghe, in cui cadono pezzi di storia scomparsi nell'oblio analfabeta, è voce che non si è fatta parola ma è rimasta un grido nel vento, è oggetto tramandato, sangue e spavento».<sup>52</sup>

*Lavare le memorie,  
riappacificare il passato,  
ridare dignità non solo ad un femminile calpestato nell'umiliazione quotidiana, ma anche perso nell'oblio di una storia scritta da intellettuali,  
perdonare un maschile che non ha visto altre strade se non quella autoritaria e patriarcale,  
rendere protagonista un corredo orale di canti, storie, pratiche tramandate nel sapere delle mani,  
ascoltare ciò che i corpi raccontano silenziosamente,  
non con un moto nostalgico, ma per liberare il presente, vivificarlo, reinventarlo, dare spazio a nuove strade possibili.  
Gocce è stato rivelazione, liberazione, sanazione.*<sup>53</sup>

50. Taylor, *Performance, politica e memoria culturale* cit., p. 73.

51. Arlette Farge, *Vies oubliées. Au coeur du XVIIIe siècle*, Paris, Ed. La Découverte, 2019, p. 20.

52. Alice Mammola, *Voci - storia di un corredo orale*, Roma, Armillaria, 2022, p. 7.

53. Per approfondimenti, si rimanda alla scheda del progetto artistico sul sito dell'autrice: <https://www.federicaloredan.com/performance-e-spettacoli-di-danza/gocce-rituale-di-comunita/> e alle immagini presenti su [https://www.instagram.com/gocce.rituale\\_di\\_comunita/](https://www.instagram.com/gocce.rituale_di_comunita/)



Fig. 6 foto di Silvia Aresca – Festival Resistere Creare, Teatro della Tosse, Genova, 2021.





**AIRDanza**  
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

